



HAL
open science

Philosophie, mythe et imagination dans l'œuvre dramatique et poétique d'Alexandre Soumet

Karine Laffont

► **To cite this version:**

Karine Laffont. Philosophie, mythe et imagination dans l'œuvre dramatique et poétique d'Alexandre Soumet. Littératures. Université Toulouse le Mirail - Toulouse II, 2012. Français. NNT : 2012TOU20080 . tel-00788693

HAL Id: tel-00788693

<https://theses.hal.science/tel-00788693>

Submitted on 15 Feb 2013

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.



Université
de Toulouse

THÈSE

En vue de l'obtention du

DOCTORAT DE L'UNIVERSITÉ DE TOULOUSE

Délivré par :

Université Toulouse 2 Le Mirail (UT2 Le Mirail)

Présentée et soutenue par :

Mlle LAFFONT Karine

Le 21/09/2012

Titre :

Philosophie, Mythe et Imagination dans l'œuvre dramatique et poétique
d'Alexandre Soumet

ED ALLPH@ : Lettres modernes

Unité de recherche :

ELIRE/EHL

Directeur(s) de Thèse :

M. Jean-Noël Pascal, Professeur à l'Université Toulouse 2

Rapporteurs :

M. Olivier Bara, Professeur à l'Université de Lyon 2

Mlle Nathalie Solomon, Maître de conférences HDR à l'Université de Perpignan

Autre(s) membre(s) du jury :

M. Patrick Marot, Professeur à l'Université Toulouse 2

Université Toulouse le Mirail

**U.F.R Lettres, Philosophie, Musique ; École doctorale Lettres, Langues,
Cultures**

Karine Laffont

**ALEXANDRE SOUMET : PHILOSOPHIE, MYTHE ET IMAGINATION
DANS L'ŒUVRE DRAMATIQUE ET POÉTIQUE**



REMERCIEMENTS

Je tiens à adresser mes remerciements les plus sincères à M. Pascal à qui je dois la rencontre littéraire avec Alexandre Soumet, qui, sans lui, serait pour moi resté une figure inconnue de la littérature française. Je le remercie également pour ses précieux conseils qui m'ont permis d'évoluer et, je l'espère de progresser. Son regard critique quant à l'histoire littéraire m'a également amené à la concevoir de façon différente et à ne pas négliger les auteurs oubliés dont ce cher Alexandre Soumet fait partie ! Enfin, je tenais à le remercier pour sa patience et ses encouragements lors de la rédaction de la thèse.

De vifs remerciements également à mon frère dont les compétences en informatique ont été mises à contribution. Les discussions critiques et toujours fructueuses m'ont permis à de nombreuses reprises d'approfondir mon jugement, de le modifier ou de le nuancer.

Enfin, je tenais à remercier mes parents et ma grand-mère pour leur soutien moral et leurs encouragements dans les moments difficiles. La rédaction d'une thèse est un travail de longue haleine que je n'aurais pu mener à bien sans leur soutien.

SOMMAIRE

REMERCIEMENTS	3
SOMMAIRE	5
INTRODUCTION	7
Présentation d'une figure oubliée du XIXème siècle.	9
Imaginaire et philosophie chez Alexandre Soumet.....	12
Le temps des interrogations et des doutes.....	21
Quelques échos de la critique de <i>La divine épopée</i> d'hier à aujourd'hui.....	25
L'héritage classique et moderne	34
Etude générique et quête initiatique	36
L'écriture tragique.....	37
L'opéra	38
Le drame mystique	39
Orphée : Une figure centrale de l'imaginaire de Soumet.	40
PREMIERE PARTIE	43
A la recherche de la poésie primitive	43
La tentative d'un retour à l'épopée : de l'ode à la tragédie.....	45
<i>Le passage par l'ode : le début de la carrière de Soumet et de ses interrogations poétiques</i>	45
<i>Le locus horribilis</i>	50
<i>Le locus amoenus</i>	60
Un « je (u) » de dupe : déconstruction (et reconstruction ?) des personnages et de la figure du poète.....	66
La musicalité chez Alexandre Soumet : du spectaculaire à l'intériorité.....	86
Le cas de La Divine Epopée et de Jeanne d'Arc.....	104
<i>Le drame mystique ou la renaissance de l'épopée</i>	104
<i>La « trilogie nationale » Jeanne d'Arc : mythe, légende et histoire</i>	143
DEUXIEME PARTIE	187
Orphée et ses démons intérieurs	187
Illuminisme, platonisme, orphisme : vers une quête de la connaissance	190
<i>Le mythe de la caverne revisité</i>	190
<i>Connaître l'autre, se connaître, connaître Dieu : de Faust à Orphée.</i>	202
<i>La Divine épopée</i> : une épopée de l'homme et du poète créateur.....	219

<i>L'imaginaire de la flamme</i>	219
<i>Le double visage de la création</i>	232
<i>Alexandre Soumet : philosophe, poète, prophète</i>	259
Le rôle du symbole et des figures de styles.....	277
<i>Á la reconquête du langage primitif</i>	277
<i>L'édification d'un monde régénéré</i>	294
<i>Le mythe de la transfiguration</i>	309
CONCLUSION	341
Les fondements théoriques de l'imaginaire de Soumet	343
Vers une résolution des tensions ?	345
L'utopie d'un spectacle total	349
Le mythe d'Orphée : de la lumière divine à la résignation	354
ANNEXES.....	357
Annexe n°1 : Lot de deux estampes représentant incarnant la Pythonisse d'Endor et incarnant David / Hautecoeur Martinet, Paris, 1822	359
Annexe n°2 Quelques estampes du décor de la pièce <i>Le Gladiateur</i> , acte I et IV	362
Annexe n°3	367
<i>L'exécution de Jane Grey</i> , Paul Delaroche, 1833, conservé à la National Gallery de Londres depuis 1902. Décor de la pièce <i>Jane Grey</i> d'Alexandre Soumet.....	367
BIBLIOGRAPHIE.....	369

INTRODUCTION

Présentation d'une figure oubliée du XIX^{ème} siècle.

Nous rencontrons Alexandre Soumet pour la première fois au détour de notre mémoire de master 2 concernant le mythe d'Electre. Sa tragédie, *Clytemnestre*, lui ouvre les portes de l'Académie française et ne manque pas d'attirer notre attention et de nous frapper. Parmi les sept pièces étudiées, elle reste celle qui nous transporta le plus durablement. La structure de la pièce, classique, voire, académique, le sujet, emprunté à l'Antiquité, contrastent avec une écriture laissant émerger un imaginaire romantique, sombre et non dénué d'horreur. La scène finale dans laquelle l'on devine l'assassinat de Clytemnestre par Oreste choque et entraîne le lecteur (et le spectateur) au cœur des méandres d'un matricide. La tension manifeste entre le choix du sujet, la structure de la pièce et un imaginaire « moderne » nous donnèrent l'envie d'en savoir davantage sur ce dramaturge discret et aujourd'hui quasiment oublié.

Alexandre Soumet naquit à Castelnaudary en 1788¹. Il échoue en 1803 à l'examen qui lui aurait ouvert les portes de l'Ecole polytechnique. Sa carrière est alors toute trouvée : il se consacrera à l'écriture². Son talent est reconnu par l'Académie des Jeux Floraux à Toulouse avant d'entrer en 1824 à l'Académie française³.

¹ La ville, tout comme Toulouse, conserve une rue qui porte son nom et n'a pas manqué de lui ériger un buste.

² Sa carrière poétique débute d'ailleurs très tôt puisqu'il écrit ses premiers vers dès l'âge de 7 ans et il parvient peu après à écrire une suite de *Télémaque* comme le souligne Albert Le Roy dans son ouvrage *L'aube du théâtre romantique*, éd Ollendorff, p. 115.

³ Il était opposé à Delavigne : « au premier tour de scrutin, Soumet réunit seize voix sur trente-deux, et Delavigne quinze ; mais au second, le premier en obtint dix huit (qui assuraient son élection) contre quatorze donnés à son rival », Biré et Grimaud, *Les poète lauréats de l'académie française*, éd. A Bray, 1864, p. 162-163.

Alexandre Soumet a souvent été cantonné par les critiques à la figure d'un poète romantique dans l'âme – comme pouvait en témoigner son propos dans la réponse qu'il a adressée à Mme de Staël dans son ouvrage *Quelques réflexions sur le livre « De l'Allemagne »* – mais trop timoré et trop attaché à l'esthétique classique et à ses règles parfois contraignantes. La timidité de Soumet, les divergences incontestables entre les espérances qu'il formule dans son discours critique et son impossibilité à les traduire dans ses œuvres de fiction n'ont pas fait l'objet de critiques totalement infondées. Cependant, elles sont loin de retranscrire avec exactitude la poétique qu'Alexandre Soumet a mise en œuvre au sein de sa carrière littéraire. Le débat stéréotypé et parfois stérile entre l'école classique et romantique se révèle insuffisant à traduire de façon véritable la démarche de notre chantre oublié.

Alexandre Soumet se présente tout d'abord comme un grand idéaliste effrayé mais aussi parfois déçu par le siècle qu'il voit grandir sous ses yeux. Le positivisme et le matérialisme ambiants ne sont pas de son goût. Il trouve dans l'illuminisme un mode de pensée propre à le mener sur les sentiers de la vérité et de l'idéal. Ce mouvement est à la fois philosophique et religieux puisqu'il trouve, malgré les divers courants qu'il comprend l'idée d'un retour de Jésus Christ et de l'avènement d'un monde nouveau.

L'illuminisme se développe particulièrement au XVIIIème siècle, en réponse au rationalisme ambiant qui émane de la philosophie des Lumières. Il s'agit de développer intensément sa vie intérieure de façon à ce que la vérité nous soit révélée. Le monde visible contient en germe les traces d'un monde invisible auquel il est impossible d'avoir accès de manière immédiate. L'homme possède en lui les facultés d'accéder à cette révélation mais il doit au préalable se livrer à une quête intérieure afin que les mystères de son cœur lui soient dévoilés : il accède alors à un monde supérieur dans lequel le temps et l'espace, données essentielles du réel, ont totalement disparu. En ce sens, l'illuminisme est étroitement lié à l'évangile de Saint Jean et à l'Apocalypse qui étymologiquement signifie à la fois « dévoiler » et « recouvrir » : il s'agit d'attendre la venue d'un monde autre, régénéré, dans lequel

l'homme est délivré du mal et de ses fautes. De plus, la révolution française laisse espérer aux illuminés l'émergence d'un univers nouveau.

L'illuminisme trouve une résonance particulière chez les romantiques allemands comme Novalis, donnant ainsi une place de choix à l'œuvre d'art censée permettre le dévoilement des mystères de l'invisible et l'accès à un monde divin. Soumet considèrera ainsi la poésie comme un véritable sacerdoce : il se détachera peu à peu des problématiques formelles donnant lieu à de virulents débats entre l'école classique et romantique. Pour lui, il ne s'agira pas de mêler le sublime au grotesque ou de passer à la prose mais plutôt de considérer le romantisme comme une perception du monde à laquelle est reliée une quête initiatique : précisément celle qui est prônée par l'illuminisme. Ainsi, tout comme Novalis, Soumet aspire à ce que le monde soit « romantisé » :

Le monde doit être romantisé. C'est ainsi que l'on retrouve le sens originel. Romantiser n'est qu'une potentialisation qualitative. Le soi inférieur en cette opération est identique à un soi meilleur. [...] Cette opération est encore totalement inconnue. Lorsque je donne à l'ordinaire un sens élevé, au commun un aspect mystérieux, au connu la dignité de l'inconnu, au fini, l'apparence de l'infini, alors, je le romantise. L'opération s'inverse pour le plus haut, l'inconnu, le mystique, l'infini [...]. Elle reçoit une expression courante. Philosophie romantique. [...] Alternance d'élévation et d'abaissement⁴.

L'adjectif « romantisé » qui apparaît pour la première fois sous la plume du philosophe et poète allemand implique une élévation morale de l'individu (« le soi inférieur en cette opération est identique à un soi meilleur ») mais également un schème ascensionnel passant par le dévoilement des mystères du monde invisible et la transcendance d'événement du quotidien. Il parle bien de « philosophie romantique » et vient par là-même relier l'imaginaire à une façon de penser et de concevoir l'avenir de l'homme.

⁴ Novalis, fragment 105, Section « Poéticisme », in *Semences*, précédé de *Fragments et Totalité*, p. 142.

Imaginaire et philosophie chez Alexandre Soumet

Quel lien peut-on donc faire entre ce courant philosophique et religieux et l'entreprise littéraire d'Alexandre Soumet ? Tout d'abord, on remarquera le foisonnement du vocabulaire « ésotérique », propre à l'illuminisme, chez Soumet, et ce, dès son opus critique *Les scrupules littéraires de Mme de Staël* (1814), dans lequel il répond à Mme de Staël. En marge de son discours concernant les normes de la littérature française et allemande, se dessine une autre problématique, comme si l'écriture de Soumet se trouvait nourrie par la pensée illuministe qui met en œuvre la présence de deux mondes : le visible (ici le discours critique) et l'invisible (la formation consciente –ou non- dans ce texte de son projet littéraire). Ainsi, dans le chapitre consacré à la poésie, il approuve Mme de Staël qui ne la définit pas et qui la considère comme une expérience intérieure du beau :

Madame de Staël ne définit point la poésie, et n'essaie point de donner des préceptes d'enthousiasme [...]. Si une telle doctrine n'est pas autre chose, elle est au moins un enchantement ; la religion et l'amour sont ses interprètes, et le sacrifice de l'indifférence et de l'égoïsme est le seul qu'elle exige de ses initiés. Les plus grandes beautés de la nature et des arts correspondent aux plus nobles de nos facultés intellectuelles ; nous devons secouer la poussière des petites vanités et des intérêts vulgaires, afin que les rayons du génie n'en soient point obstrués avant d'arriver jusqu'à nous : et c'est peut-être ce qu'enseignait l'oracle de Dodone, lorsqu'il recommandait aux mortels de se purifier dans les flots de l'Acheloüs, avant de chercher à pénétrer le mystère de ses paroles⁵.

Alexandre Soumet est en accord avec Mme de Staël qui refuse de théoriser la poésie : c'est un sujet trop vaste pour que l'on puisse se contenter de le cantonner à un vocabulaire émanant du monde visible. La poésie se présente en définitive comme une expérience mystique et métaphysique qui doit aboutir à une révélation. C'est également une quête intérieure qui implique pour tout homme qui prétend être frappé par « les rayons du génie » de se départir de toute forme d'orgueil : la

⁵ Alexandre Soumet, *Les Scrupules littéraires de Mme de Staël, Réflexions sur le livre « De l'Allemagne »* (1814), in *Cahiers Staëliens « Madame de Staël et le groupe de Coppet »*, n°51- 2000, p.10.

vanité est considérée comme le frein principal à l'aboutissement de cette quête philosophique et poétique. De plus, le vocabulaire en lien avec la philosophie des illuminés est utilisé de façon métaphorique. Le terme « initiés », employé ici pour qualifier les adeptes de Mme de Staël désigne dans l'illuminisme, une personne qui a subi l'initiation adéquate, qui a gravi une à une les marches qui la menait à la vérité : on est alors initié aux mystères du monde qui se sont révélés à nous.

Alexandre Soumet passe également par l'analogie, procédé littéraire se présentant comme un écho à la théorie des correspondances développée par Swedenborg, selon laquelle au corps physique de l'homme (le monde visible) correspond un corps invisible et impalpable (le monde supérieur qui permet l'accès à la vérité). Les détours du langage, l'usage d'un vocabulaire métaphorique ou analogique transposent dans le domaine littéraire les théories illuministes selon lesquelles le monde est peuplé de symboles qu'il nous faut déchiffrer afin que s'opère la révélation finale de la vérité.

En poursuivant la lecture du chapitre « De la poésie », on ne peut s'empêcher de remarquer une nouvelle fois la superposition d'une initiation de nature poétique et philosophique dans laquelle l'imagination tient une place prépondérante :

Nos conceptions épiques doivent toucher de toutes parts aux mystères d'un autre monde ; et la muse de l'épopée chrétienne semble se plaire à laisser tomber quelques regards sur la terre, sans toutefois vouloir descendre des hautes régions où elle a fixé son séjour.

On ne saurait trop répéter aux Français qu'ils marchent avec trop de crainte dans les champs de l'imagination ; ils ne font point entrer assez d'idéal dans leur manière de considérer les beaux arts ; ils veulent en ramener toutes les productions à des imitations positives ; et cependant, le talent poétique, ce luxe de notre âme, a quelquefois besoin de dédaigner la beauté des objets réels, pour arriver à cette sorte de sublime dont il ne trouve de modèle que dans sa propre imagination⁶.

⁶ Alexandre Soumet, *op.cit.*, p. 32.

Lorsque Soumet s'interroge quant à la possibilité de créer une épopée en France, il fait clairement référence à l'existence de deux mondes distincts : celui du sublime qui se situe « dans les hautes régions » et celui « des objets réels ». Un schème ascensionnel et initiatique vient faire basculer le poète (et son lecteur) du monde visible vers celui des mystères divins à condition de laisser libre cours à son imagination. Cette initiation est à mettre en parallèle avec celle évoquée chez les illuminés : la révélation est à la fois philosophique, religieuse et poétique. Les mystères du monde se dévoilent aux yeux du poète initié dès lors qu'il est guidé par son imagination⁷ et qu'il « dédaign[e] la beauté des objets réels ». L'inspiration du poète doit donc trouver sa source au sein d'un idéalisme sans faille et de la religion chrétienne. Elle est dans l'obligation de se détacher du monde matérialiste et des « imitations positives » pour prétendre au monde sublime dont le poète « ne trouve de modèle que dans sa propre imagination » : l'idéalisme garantit donc l'accès au monde supérieur du sublime mais il est aussi le garant de l'originalité du poète. De plus, cela permet également le développement de la vie intérieure de l'artiste comme le préconise l'illuminisme et le détachement progressif du monde sensible.

Toutefois, si le poète doit laisser à son imagination la liberté requise, elle ne doit pas le mener au chaos. Les illuminés distinguent d'ailleurs deux types d'imagination : l'une est chaotique et privée de sens et l'autre, l'imagination créatrice, mène au Verbe divin et aboutit à la révélation du monde invisible du sublime. Le poète doit donc éviter de se laisser entraîner dans les confins d'une inspiration en un certain sens, paradoxalement destructrice. Alexandre Soumet reconnaît avec Mme de Staël la nécessité de poser un frein à la passion de la création. Lorsqu'ils évoquent Schiller, ils reconnaissent tous deux l'évolution positive du poète allemand, qui, au fil du temps, a appris à maîtriser les foudres de son inspiration.

⁷ William Blake, adepte de l'illuminisme, considère d'ailleurs l'imagination comme le monde de l'éternité dans lequel l'homme pénètre dès lors qu'il abandonne son corps physique. Cela peut également mettre en évidence une dynamique entre destruction (celle du corps physique) et création (grâce à l'imagination).

Alexandre Soumet voit en la philosophie (et également en la religion) le moyen à la fois d'insuffler à sa création une certaine forme d'idéal mais aussi de guider l'inspiration, de la maîtriser afin qu'elle ne se fourvoie pas et qu'elle ne se mue pas en une chimère dépourvue de sens :

Il est beau de voir le génie ramené par la philosophie à des conceptions plus calmes et plus sublimes⁸.

Il faut toutefois veiller à ce que la philosophie ne brime pas l'imagination de façon trop exagérée, critique que les détracteurs de Soumet ont pu lui adresser. Mme de Staël donne une connotation beaucoup plus religieuse à cette nécessité d'apaiser la puissance de l'inspiration. Le poète doit laisser le ciel entrer dans son âme pour aboutir à une forme de sérénité intérieure :

Quand on veut peindre la nature humaine dans ses orages et dans ses abîmes, l'imagination même ne suffit pas ; il faut avoir une âme que la tempête ait agitée, mais où le ciel soit descendu pour ramener le calme⁹.

Soumet évoque Klopstock et sa *Messiede* à laquelle il empruntera plus tard dans *La Divine Epopée*, le personnage de Sémida. Avant de se lancer lui-même dans une écriture épique, Soumet va dans un premier temps faire l'expérience du sublime en contemplant l'œuvre du poète allemand. Là encore, on ne peut ignorer la résurgence d'un langage intrinsèquement rattaché à l'illuminisme :

Entourée d'une foule innombrable d'esprits immortels, la muse de Klopstock ne trouve pas les champs de l'infini trop vastes pour son vol ; elle se repose quelquefois sur des mondes où elle rencontre d'harmonieux séraphins dont les sirènes de Platon n'étaient qu'une faible image ; les êtres mystérieux qu'elle décrit ressemblent à ces vapeurs virginales exhalées du calice des fleurs aux premiers rayons d'un soleil de printemps ; leur langage est un mélange d'adoration, de mélodie et d'amour ; et l'on ne peut leur prêter de

⁸ Alexandre Soumet, *op.cit.*, p. 41.

⁹ Mme de Staël, *De l'Allemagne* (1813), éd. G.F., 1968, p. 194-195.

semblables paroles, sans avoir pénétré bien avant dans le secret de la nature et de leur félicité¹⁰.

La muse de Klopstock a entraîné le poète sur les sentiers vaporeux et mystérieux du monde sublime. L'inspiration poétique et l'imagination puissante du poète lui ont permis de percer « le secret de la nature ». L'amour et la musicalité ont également une place prépondérante quant à cette expérience du sublime. En lisant le texte de Klopstock, Soumet a donc lui-même été saisi par la beauté du texte. Il a fait l'expérience du sublime et, grâce notamment à la lecture du poète allemand, il a, inconsciemment ou non, constitué les fondations poétiques et idéalistes de *La Divine Épopée*.

S'il a emprunté le personnage de Sémida à la muse du poète allemand, il n'en a pas moins constitué un modèle relativement original qui se lance le défi audacieux de se livrer à un prolongement de la Bible. L'objectif est trouvé : le poète doit se livrer à une quête initiatique de nature poétique et philosophique afin d'atteindre le monde du sublime. Il ne faut pas être effrayé à l'idée de couvrir « les champs de l'infini ». De plus, contrairement à Mme de Staël qui considère la résurgence de l'épopée comme impossible dans le monde moderne en raison d'un imaginaire défaillant et insuffisant, Alexandre Soumet ne cessera d'y croire : pour lui, l'imagination des modernes doit trouver sa source au sein de l'imaginaire chrétien comme le préconise d'ailleurs Chateaubriand dans son *Génie du Christianisme*.

Avec cet opus critique, Alexandre Soumet a donc répondu à Mme de Staël en regrettant de temps à autre sa timidité à se détacher véritablement du classicisme¹¹ mais il a également mis en place un projet poétique et philosophique auquel il ne cessera d'œuvrer et ce, jusqu'au dernier souffle.

¹⁰ Alexandre Soumet, *op.cit.*, p. 33-34.

¹¹ Il déplore par exemple qu'elle ne renonce pas à l'écriture versifiée...alors que lui-même s'y refusera plus tard lors d'une tentative de collaboration avec Victor Hugo concernant la pièce *Amy Robsart*. Il s'agit d'un premier exemple –mais non des moindres– d'une distorsion entre l'audace de Soumet dans son texte critique et sa frilosité à la modernité formelle dans ses ouvrages poétiques.

Cependant, en 1814, lorsqu'il publie cette réponse à Mme de Staël, il est encore bien loin d'avoir achevé son texte épique même s'il en a déjà constitué le plan. Il énonce la nécessité de se laisser guider par son imagination mais il est, pour l'heure, un poète plutôt scolaire qui ne manque pas de trouver un certain succès auprès de l'Académie toulousaine des Jeux Floraux. Comme le reconnaît Armand Praviel dans un ouvrage consacré à l'histoire des Jeux Floraux, Alexandre Soumet a joué un rôle considérable dans cette académie au sein de laquelle le jeune Victor Hugo rêvait de triompher. Notre poète aujourd'hui oublié, envahissait les recueils, obtenant deux amarantes d'or, une violette d'argent, deux lys d'argent et cinq ou six mentions¹².

Il est par la suite élu Mainteneur des Jeux Floraux en 1818 : il s'installe dans le fauteuil laissé vacant par Lefranc de Pompignan. Figure majeure du premier cénacle des romantiques avec Alexandre Guiraud, Jules Ressayeur, Emile Deschamps et Victor Hugo, il participe à la création de la revue *La Muse Française*¹³ dont l'épithète d'André Chénier « Sur des pensers nouveaux, faisons des vers anciens » souligne la dualité inhérente au mouvement du premier romantisme. Loin de l'agitation de la bataille d'Hernani, ce cénacle ne prétend aucunement renverser les normes littéraires formelles en place. Il revendique une continuité assumée avec le 18^{ème} siècle et une évolution du point de vue du fond et de la posture du poète. Refusant le rationalisme ambiant émergeant de la philosophie des Lumières puis du positivisme au 19^{ème} siècle, les premiers romantiques se placent plutôt sous le patronage de Rousseau et de Chateaubriand. Le poète se doit de mener une quête intérieure visant à dévoiler les mystères de son cœur : il accède par là-même à la

¹² Armand Praviel, *Histoire anecdotique des Jeux Floraux*, éd Edouard Privat, Toulouse et éd. Henri Didier, Paris, 1924, p.231.

¹³ Même si sous la pression de l'Académie française dont il n'était pas encore membre, Alexandre Soumet demanda à Hugo de renoncer à la publication de cette revue, il y travaille d'arrache pied à ses débuts : « Il ressort que le rôle de Soumet fut des plus importants, et peut-être prépondérant, au moment de la fondation de *La muse française*. Une si grande autorité l'obligeait à beaucoup payer de sa personne : il fera vivre le journal qu'il a fait naître. Il ne ménagera donc ni sa prose ni ses vers : là parurent des fragments de son poème Jeanne d'Arc, et plusieurs études critiques d'une grande ampleur sur des sujets tantôt politiques, tantôt littéraire », Joseph Dedieu, « Alexandre Soumet », *Revue des Pyrénées*, 1913, p.210.

vérité. Cette initiation poétique tisse donc des liens très étroits avec la quête initiatique et philosophique des illuminés¹⁴.

Sur le plan formel, l'importance de la musicalité est soulignée : par son caractère ineffable, elle est le vecteur essentiel au dévoilement des mystères du cœur de l'homme c'est-à-dire de l'invisible. L'individualité du poète est en fait le reflet incontestable d'un monde plus vaste, de l'universalité et du cosmos. C'est précisément ce que Lamartine revendique avec ses *Méditations Poétiques* parues en 1820. La mort de la jeune femme aimée va être le point de départ de l'écriture du recueil, écrit alors que le poète a quitté Aix-Les-Bains pour le domaine familial situé près de Mâcon. La contemplation du paysage décrit par de nombreuses personnifications contraste avec le caractère spectral et évanescent du poète envahi par le désespoir. Cependant, cette mélancolie quitte la sphère de l'individuel pour s'élever vers l'universel : la tristesse du poète devient celle du monde et atteint une dimension cosmogonique. Le très célèbre vers, aujourd'hui devenu presque banal, « un seul être vous manque et tout est dépeuplé » témoigne de cette élévation des souffrances du poète qui parvient alors à évoluer au sein de sa quête poétique et spirituelle.

¹⁴ Auguste Viatte constate avec un regard médusé que les multiples sectes se réclamant de l'illuminisme ne concevaient pas forcément cette philosophie avec la même sincérité : « Dans une lettre du 1^{er} novembre 1796 à de Marsanne, Kirchberger me paraît classer fort bien les diverses sectes d'illuminés : « le mot *illuminé* signifiait originairement un homme dont la raison et la connaissance naturelles étaient rectifiées, soutenues, éclairées et perfectionnées par l'Esprit-Saint ; tels étaient les Apôtres, tels étaient tous les véritables saints de l'Église chrétienne, tels sont encore tous les hommes effectivement religieux, qui sont éclairés d'en haut, à proportion de la pureté de leur cœur et du sentiment profond de l'insuffisance et des bornes de leur propre raison[...]. Qu'est ce que les désorganiseurs et les adversaires de la religion chrétienne ont fait alors ? Ils ont appelé illuminés des gens qui souvent de bonne foi se sont crus éclairés d'en haut, qui ne l'étaient pas et qui ne pouvaient l'être, et cela par leur propre faute, parce que leurs attachements, leurs passions, leur orgueil, leurs vices, les lient à des choses périssables : au lieu d'appeler ces gens des illuminés on aurait dû les appeler des visionnaires [...]. Depuis est venue une troisième classe de gens qui savaient fort bien n'être pas illuminés, mais qui croyait que pour parvenir à leur but, il était convenable de le faire accroire aux autres ; tels étaient les Cagliostros, les Serpellis, etc. Au lieu de les appeler illuminés, on aurait dû les appeler des charlatans et des imposteurs. », *Les sources occultes du romantisme*, tome I, éd Honoré Champion, 1928, pp9-10.

Des débuts prometteurs ...

Cette quête initiatique du poète sera poursuivie par Alexandre Soumet tout au long de sa carrière littéraire : l'idéal émanant de l'illuminisme voire de l'esthétique inhérente à la religion catholique ne le quittera jamais. Loin de livrer une bataille systématique envers l'Académie française et de céder aux attentes d'un public féru de nouveautés, Alexandre Soumet conservera une ligne de conduite sans faille, faisant du sublime et de la Beauté son cheval de bataille. Les classiques lui reprocheront par exemple ses entorses à la règle des trois unités ; les romantiques le taxeront de frilosité voire d'académisme et d'ambition ; les catholiques verront parfois en lui une plume blasphématoire envers la Bible et l'évangile. Peu lui importe : il n'est pas de nature versatile et malgré sa sensibilité envers les critiques et les réactions parfois très hostiles de ses contemporains, son désir d'atteindre le monde invisible du Beau dirigera sa poésie jusqu'à son dernier souffle.

Ainsi, en jetant un regard rétrospectif sur les œuvres d'Alexandre Soumet, on ne peut manquer de remarquer le foisonnement générique qui affleure. Notre poète débute comme nous l'avons vu par une poésie peu originale, commandée par l'exigence de concours littéraires prestigieux comme ceux des Jeux Floraux. Il se prête également à l'exercice de la poésie circonstancielle visant à flatter les dirigeants en place : il s'attire par exemple les faveurs de Napoléon avec la publication des *Embellissements de Paris*, poème de 1812 dans lequel Alexandre Soumet ne tarit pas d'éloge sur l'empereur et, il récidive ensuite en vantant les mérites de la restauration. Sa plume lui permet ainsi d'obtenir le poste d'auditeur au conseil d'état le 19 janvier 1810 sous Napoléon¹⁵ qui se réjouit de la publication du

¹⁵ Dans son ouvrage *L'aube du théâtre romantique*, Albert Le Roy souligne les flatteries de Soumet envers le pouvoir en place, de l'Empire à la Restauration, sans pour autant dénigrer son talent littéraire: « Plus heureusement doué fut Alexandre Soumet, qui essaya de rompre avec les errements anciens. [...] On peut regretter que son caractère aussi souple que celui de Népomucène Lemercier était rigide, l'ait toujours incité à flagorner le pouvoir et à désertier les causes vaincues. Il chanta tour à tour, Napoléon qui le nomma auditeur au conseil d'état, la Restauration qui lui conféra le titre de bibliothécaire du roi, à Saint Cloud, Louis-Philippe qui l'appela à la bibliothèque de Compiègne », *L'aube du théâtre romantique*, éd. Ollendorff, 1904, p. 115. On peut penser que si Soumet a effectivement fait preuve d'un « caractère souple » et a été le

poème *l'Incrédulité*, imitation du *Génie du Christianisme* de Chateaubriand puis, Soumet devient bibliothécaire du roi à Saint-Cloud en 1823. Si ces différents postes le maintiennent à l'abri des difficultés financières, notre poète ne s'illusionne pourtant nullement : l'autonomie financière est une chose, arriver au terme de son initiation poétique et philosophique en est une autre ! Si les œuvres du début de la carrière de Soumet n'ont rien de réellement innovant, certaines ont toutefois le mérite de souligner les questionnements qui assaillent le poète concernant sa quête du monde sublime.

En effet, en considérant son poème *L'incrédulité* dont un fragment a été publié en 1809 sous le titre *L'existence de Dieu prouvée par les merveilles de la nature*¹⁶, on remarque que si Soumet reprend bons nombres d'arguments donnés par Chateaubriand concernant les affres de l'incrédulité, il tente d'insuffler à son texte une perspective poétique dans laquelle l'imaginaire aurait sa place. Toutefois, le style reste encore peut-être trop artificiel, les images ne font pas encore basculer le lecteur dans un univers véritablement onirique. Toutefois, le lien intrinsèque entre la foi religieuse et la création poétique est tracé et le patronage de Chateaubriand est loin d'être renié. Cependant, on ne peut également s'empêcher de voir en ce texte, en premier lieu théorique, les germes de ce qui deviendra *la Divine Epopée*¹⁷ en 1840.

chantre à la fois de l'Empire et de la Restauration, c'était dans le but de se tenir à l'abri de tout problème d'ordre financier. Dans le domaine littéraire, une certaine frilosité à choisir l'école littéraire conforme à ses préoccupations esthétiques est également à signaler. Toutefois, sa volonté de faire de la création littéraire le médium pour atteindre le monde du Beau restera indemne.

¹⁶ Ce titre fait explicitement référence au livre cinquième de la première partie du *Génie du christianisme* intitulé lui aussi « Existence de Dieu prouvée par les merveilles de la nature ».

¹⁷ *La Divine épopée* relate les aventures d'Idaméel, personnage dont la soif de connaissance est sans limite...tout comme son orgueil. Le texte débute alors que la terre a complètement disparu. Sémida, personnage emprunté à *La Messiade* de Klopstock –dont Soumet avait d'ailleurs imité un passage dans son ouvrage *Les scrupules littéraires de Mme de Staël*-, pleure l'absence d'Idaméel dont elle est tombée amoureuse. Elle réside au ciel mais elle ne parvient pas à trouver la félicité attendue. L'épopée plonge ensuite son lecteur au sein des abîmes infernales présidées par Idaméel qui a, au passage détrôné Satan, détenu prisonnier. Les acolytes d'Idaméel célèbrent l'anniversaire de sa victoire et lisent l'histoire de leur héros relatée sur des tables d'airain qui sont en quelque sorte un contre point aux tables de la loi de Moïse. On apprend alors les circonstances de la naissance de l'amour entre Sémida, seule femme sur terre susceptible de donner la vie mais qui

Dans le fragment de 1809, Soumet prend pour personnage principal l'homme incrédule, défiant Dieu, aveuglé par son orgueil ce qui n'est pas sans rappeler le personnage d'Idaméel dans l'épopée de 1840. L'homme est comparé à un monarque dont le vol est inégal, ce qui est explicitement repris dans le prologue de *La Divine Épopée*¹⁸. Dans les deux textes, il est également question des mystères de la nature que l'homme, avec humilité doit découvrir : il rencontrera ainsi Dieu. L'initiation philosophique propre à l'illuminisme n'a donc jamais été réellement abandonnée par Soumet. Cependant, si le fond demeure inchangé, la forme a progressé, s'est métamorphosée. Les personnages se sont étoffés et ont acquis une dimension à la fois individuelle et collective : Idaméel existe en tant que personnage mais il est également, de façon plus large une incarnation de l'homme aux prises avec le divin.

Le temps des interrogations et des doutes

Cependant, entre 1809 et 1840, notre poète se trouvera confronté à bons nombres de questionnements. Après la publication de son texte théorique sur *L'incrédulité*, Soumet a bien conscience de l'importance de l'esthétique émanant de la religion catholique au grand dam des dogmatiques qui ne voient là qu'une provocation blasphématoire du poète. Si Alexandre Soumet a su enrichir sa vie intérieure¹⁹ en donnant crédit à l'illuminisme, il lui faut à présent trouver une forme,

doit rester vierge et servir Dieu ; et Idaméel dont l'orgueil sera grandissant. Sur le point de succomber, Sémida fait appel à Eloïm, son ange gardien : la jeune femme meurt et est amenée au ciel. Idaméel va alors avoir une raison supplémentaire de se mesurer à Dieu. Face au désespoir de Sémida, le Christ se rend dans les Enfers et vise à les expier de leur faute. Il est retenu prisonnier et se prépare à vivre une seconde crucifixion. Face à l'absence du fils de Dieu, Sémida part à sa recherche et arrive à son tour dans l'antre infernale de l'homme qu'elle aime. Sur le point de succomber à nouveau devant Idaméel qui veut qu'elle reste à ses côtés, Satan s'interpose et permet à la jeune femme de s'enfuir. Le texte se termine sur le rachat de Satan et des enfers même si Idaméel, figure de l'homme révolté, demeure inflexible.

¹⁸ Les deux textes seront explicitement comparés au cours de la première partie de notre étude.

¹⁹ Alexandre Soumet ne néglige pas pour autant les concours littéraires, du moins au début de sa carrière. Comme le remarquent Biré et Grimaud au sein de leur ouvrage : « Quand on a une fois approché les lèvres de cette coupe [celle des concours littéraires], les lèvres sont toujours tentées d'y revenir ; ou si l'on veut appeler les choses par leur nom : qui a bu, boira ; qui a concouru, concourra. Alexandre Soumet n'échappa point à cette loi : vainqueur au Capitole, il voulut l'être à

un genre qui sera susceptible de porter son projet poétique : atteindre le monde du Beau²⁰. Commence alors une période qui durera une vingtaine d'années et que Soumet consacrera à l'écriture tragique, témoin des multiples questionnements qui l'assaillent sans que ne se profilent de véritables résolutions. Il obtient les faveurs du public avec la représentation en 1822, à quelques jours d'intervalle, de *Clytemnestre*²¹ et de *Saül*²². Talma²³, à qui l'on propose à la fois le rôle d'Oreste et de

l'institut. On a vu le résultat de ses deux premières tentatives, qui ne lui rapportèrent, en 1811, pour *les Embellissements de Paris*, et, en 1813, pour *L'église de Saint-Denis rendue à sa destination première*, que des mentions honorables », *Les poètes Lauréats de l'Académie Française, recueil de poèmes couronnés depuis 1800*, A. Bray, libraire éditeur, 1864, p.6. Il y a donc une contradiction entre d'une part la quête intérieure à laquelle il se livre et son désir de reconnaissance.

²⁰ Selon Albert Le Roy, le classicisme ne répondait pas à l'ambition de sa quête poétique et philosophique et demeurait un espace trop étroit pour atteindre le monde du sublime : « Au demeurant, [Soumet] était poète, avec des élans ou des aspirations qui se trouvaient à l'étroit dans la vieille formule classique, sans qu'il parvînt à la briser », *L'aube du théâtre romantique*, ed. Ollendorff, 1904, p.115. Ce manque d'espace est aussi remarqué par Jules Le Fevre-Daumier lors de la préface de *Jeanne d'Arv* en 1846. Il en sera question lors de la première partie de notre étude.

²¹ Toutefois, avec que sa pièce ne soit représentée, A.Soumet dut en reprendre une grande partie comme le précise Léon Séché dans son ouvrage *Le cénacle de la Muse française* : « Nous apprenons ainsi que *Clytemnestre*, avait été reçue à la correction. D'où le découragement de Soumet. Cependant, du moment qu'il s'était cru obligé de refaire cette pièce presque en entier, je ne conçois pas qu'il ait suivi le conseil de Sophie Gay et qu'il ne se soit mis en tête de jouer Saül à sa place. C'est surtout à la Comédie française qu'il ne faut pas courir deux lièvres à la fois. Pour avoir méconnu la vérité de ce proverbe, Soumet ne fut pas plus heureux avec *Saül*. », *Le cénacle de la muse française*, éd. Mercure de France, 1909, p. 36. Dans un article consacré à Alexandre Soumet au sein de *La revue des Pyrénées*, Joseph Dedieu évoque le renoncement de dernière minute de Talma à jouer le rôle de Saül : « Ce fut encore un mois de guerre ouverte entre l'auteur et la Comédie française, et, l'on était enfin tombé d'accord que la première représentation aurait lieu le 13 février 1822, quand à la dernière lecture, le 25 novembre, Talma déclara soudain et brutalement qu'il ne jouerait jamais un tel rôle. Il fallut s'incliner et Soumet transporta à l'Odéon la tragédie que Talma déclarait abhorrer. Cependant, on acceptait enfin sa *Clytemnestre*. », p. 204.

²² Il s'agit de la première occurrence d'un sujet biblique dans l'une de ces œuvres dramatiques.

Alexandre Soumet en avait par contre déjà abordé dans ses poésies. On peut se souvenir de l'ode *Le Messie*, publiée dans *Le recueil des Jeux Floraux* en 1809 dont nous reproduisons ici un extrait :

« Á naitre d'une vierge un Dieu s'est abaissé,
Sur le plus beau rameau de l'arbre de Jessé,
Brille une sainte fleur, elle s'ouvre, elle s'étale,
Sa mode de blancheur, sa pourpre virginale ;
Autour d'elle exhalé, son parfum précieux
Doit consoler la terre et réjouir les cieux
Et bientôt en secret sur sa tige pudique,
Viendra se reposer la colombe mystique. »

Alexandre Soumet réitère sa tentative d'aborder un sujet biblique avec l'écriture de *l'Hymne à la vierge*, paru dans *Le Recueil des Jeux Floraux* de 1811 qui lui a valu un « prix réservé ». En voici un extrait :

Je pleure, je languis, je veille dans les larmes.

Saül opte pour le premier, trop effrayé par le caractère démoniaque du second. Le public est très favorable, une tension d'ordre thématique apparaît du point de vue du choix du sujet, païen d'une part, biblique d'autre part. Toutefois, Soumet ne manque pas de revisiter le personnage démoniaque de Saül et de prendre un certain nombre de libertés avec l'écriture de l'histoire sainte, procédé qui sera largement repris et de façon grandissante, dans *La Divine Épopée*. Le personnage du poète, symbolisé par le jeune berger David se trouve métamorphosé à la fin en guerrier, comme si finalement, la poésie et la création peinaient à s'affirmer et à trouver leur place dans la société du 19^{ème} siècle. L'alternance entre les sujets païens et bibliques n'est pas démentie avec l'écriture de *Cléopâtre*²⁴ (1824) et *Jeanne d'Arc* (1825). À cette oscillation entre ces deux types d'imaginaire, vient s'ajouter une insatisfaction du poète et du dramaturge du point de vue générique. En effet, certaines œuvres ont été remaniées : on peut par exemple penser à *Saül*. La tragédie devient un opéra intitulé *David*, représenté après la mort de Soumet en 1846. Le caractère démoniaque de Saül disparaît et, les amours de Michol, la fille du roi, et de David sont au centre de cet opéra, qui a perdu toute l'intensité dramatique liée au

Mon sein palpite avec effroi ;
 Un souvenir trop plein de charmes,
 Se place entre le ciel et moi. »

On peut observer ici un point commun avec le personnage d'Idaméel, héros épique de Soumet. Tout comme le personnage de l'hymne à la vierge, son amour pour Sémida formera un « écran » entre lui et Dieu.

²³ Talma expliquera ainsi son choix quant au rôle d'Oreste : « Je me décide pour Oreste, j'aime mieux avoir à lutter contre les furies que contre Satan, et je crains que vous n'ayez dépassé dans *Saül* les forces humaines ». Les propos sont notamment rapportés par Albert Le Roy, op.cit, p.116 ; mais également dans la préface de *Clytemnestre*. Ce « dépassement des forces humaines » implique donc un agrandissement de l'espace, une élévation de la création littéraire qui implique cependant une beauté infernale qui effraie Talma et Soumet lui-même vers la fin de sa carrière.

²⁴ *Cléopâtre* est loin d'avoir obtenue les faveurs de *Saül* et de *Clytemnestre*. En effet, Albert Le Roy mentionne les sifflets auquel les acteurs ont dû faire face lors de la première. Il reproche au texte de Soumet les incessants revirements d'Antoine qui oscille interminablement entre la passion et le devoir. Toutefois, Albert Le Roy perçoit l'usage du poison par Cléopâtre comme un stratagème pour faire plier Antoine. Cependant, vu qu'elle s'exécute à la fin de la pièce après avoir assassiné Octavie, on peut penser qu'elle est atteinte d'une folie « meurtrière » lorsqu'elle se voit privée de l'amour d'Antoine. Elle perdrait alors le sens des réalités à la manière, plus tardivement, de Norma qui a perdu l'amour de Pollion.

personnage haineux et aliéné de la tragédie. Le même phénomène se retrouve avec la tragédie *Jeanne d'Arc* : la pièce débute au moment où l'héroïne est incarcérée. Le décor étroit de la prison, symbolisant le caractère illusoire et étriqué du monde sensible, a été parfois perçu comme un frein au ressort dramatique. Certains critiques ont salué l'écriture romantique déguisée de Soumet alors que d'autres n'y ont vu qu'une énième imitation classique. Toujours est-il que notre poète est resté fort préoccupé du devenir de sa pièce puisque son ultime texte, *Jeanne d'Arc* (1845) dont la publication sera posthume²⁵ vise à remanier la tragédie initiale en la faisant basculer dans l'épique. Il semble avoir voulu donner une ampleur plus grande à son texte. En choisissant l'écriture épique, l'espace poétique s'est agrandi, même si cette modification générique n'a peut être pas eu l'effet escompté. Ce passage de la tragédie à l'épopée s'est également traduit par un élargissement d'ordre dramatique et spatial. L'épopée en trois parties débute en effet par un prologue historique relatant l'opposition de la France et de l'Angleterre. L'intervention de personnages célestes semble conduire le destin de Jeanne d'Arc sur les traces du roi Charles, alanguï auprès de sa maîtresse Agnès. Jeanne d'arc, élue de Dieu mais victime de l'aveuglement des hommes, remplira sa mission et sera l'instigatrice de sa métamorphose en guerrier. La jeune femme sera incarcérée –on retrouve là les traces du texte initial- mais sa mort semble transfigurée : la tragédie fait place à l'idylle. Reste à savoir si cette transfiguration est véritable ou s'il s'agit d'un leurre...

De plus, bon nombre d'éléments sont véridiques et attestés historiquement. D'autres sont le fruit de l'imaginaire de Soumet qui joue avec l'intertexte de *La Jérusalem délivrée*. Toutefois, ce texte est placé sous le signe de la résignation. Alexandre Soumet est déçu de l'accueil que le public lui réserve lors de la publication de *La Divine Épopée*, qui, selon lui, devait signer l'aboutissement de sa quête philosophique et poétique. Théophile Gautier lui réserve d'ailleurs une critique relativement acerbe.

²⁵ Contrairement à ce qui est dit dans l'ouvrage d'Anna Beffort, la version épique de *Jeanne d'Arc* a bien été achevée et publiée. Cependant, il est vrai que sa fille en a publié des fragments dans le recueil *La croix et la lyre*.

Quelques échos de la critique de *La divine épopée* d'hier à aujourd'hui...

L'œuvre monumentale de Soumet commence à émerger dans l'imagination du poète dès 1814, année au cours de laquelle le plan de l'épopée semble déjà conçu. Il faudra attendre 1840 pour que Soumet en termine la rédaction²⁶. Ce texte a une place particulière au sein de l'œuvre du poète et laisse transparaître sa théorie concernant l'art : la poésie tient une place de choix dans la société et se doit d'être philosophique. Le langage est ce médium par lequel le poète initie l'homme aux mystères de l'au-delà ce qui permet un détachement du monde sensible. La poésie s'apparente alors à une sorte de quête initiatique aussi bien philosophique qu'esthétique dont le but est de rétablir un contact avec Dieu. Nous verrons que cette « sainte trinité » esthétique à savoir philosophie-religion-poésie se trouve au cœur de la poétique de Soumet. En cela, Soumet reprend les théories esthétiques de Chateaubriand énoncée dans son *Génie du christianisme*.

Concernant la réception de l'œuvre, nous commencerons par évoquer la vive hostilité de Théophile Gautier. Dans un article publié en 1841 dans *la Revue des Deux Mondes* intitulé « La divine épopée de M. Alexandre Soumet », il commence par avouer n'avoir lu que les quatre premiers chants de l'œuvre. Comment dans ce cas prendre la mesure de la portée de la trajectoire ascensionnelle des héros ? Comment être en mesure de s'ériger en critique d'une œuvre dont pas même la moitié des chants ne sont connus ?

Ce refus d'entrer dans le texte se confirme par la suite lorsque Théophile Gautier s'en prend au choix du sujet et à l'imaginaire de Soumet. On lui reproche son manque de respect vis-à-vis de la religion...que les romantiques n'ont cessé de malmener dans la seconde partie du développement du mouvement. Certes, Soumet a pris pour point de départ le texte de l'Apocalypse de Saint-Jean, texte qui

²⁶ Comme pour suivre les principes de la philosophie des illuminés prônant le détachement du monde sensible, Soumet vécut en reclus afin de concevoir les quelques vingt quatre mille vers de son épopée : « [les vers] dont se composent les douze chants de *La Divine Épopée* étaient le fruit, le labeur immense produit par cette longue et volontaire réclusion », Biret et Grimaud, *op.cit.*, p.164.

évoque le jugement dernier et l'édification de la nouvelle Jérusalem. Ce texte fait polémique au sein de l'église. Plusieurs interprétations y sont associées : Soumet choisit de se référer à celle, idéaliste, d'Origène. Cependant, dès sa préface, Soumet précise que l'enjeu de son texte n'est pas de proposer une lecture fidèle de l'écriture sainte. Il ne veut pas entrer en conflit avec les dogmes de la religion mais laisser libre cours à son imaginaire. Il veut au contraire, par son écriture poétique, faire en sorte que l'homme renoue avec le divin. Il imagine un monde idéal dans lequel le péché originel n'existe plus et dans lequel Ève et Satan ont expié leur faute. Alexandre Soumet considère que la littérature et le langage poétique doivent tendre vers l'idéal et non se cantonner aux réalités du monde sensible. Il entre alors en totale contradiction avec l'idéologie de Gauthier qui précise :

La métaphysique n'est pas l'art²⁷.

Pour Gauthier, la littérature doit se détacher de la philosophie et n'a pas vocation à atteindre un idéal²⁸. De plus, il fait également la critique du langage symbolique dont Soumet fait un large usage. Pour l'auteur de *La Divine Épopée*, il s'agit de concevoir le langage comme un talisman, comme un médium qui permet de dévoiler la vérité cachée des choses. Le rôle central qu'il lui assigne découle de sa façon de concevoir le monde et l'existence humaine. Pour lui, le monde sensible ne donne à voir que l'apparence des choses. L'homme doit subir une initiation qui mène à une révélation de l'essence du monde : on accède alors au monde supérieur du beau, au monde divin²⁹. Le langage n'est donc pas un simple ornement, il est

²⁷ Théophile Gautier, « *La divine épopée* de M. Alexandre Soumet », in *Revue des deux mondes*, 1841, p. 121.

²⁸ Édouard Abert, qui produit un compte rendu favorable de *La Divine Épopée* en 1841, déplore de la même façon que Soumet la civilisation matérialiste qui est sur le point d'éclorre : « Les causes de la froideur évidente dont nous parlons sont au nombre de trois, et se résument admirablement par ces trois mots : *industrialisme, précipitation et scepticisme* », (L'auteur souligne), *Considérations sur la Divine Épopée*, [édition non précisée], 1841, p.4.

²⁹ Auguste Viatte constate également chez les quiétistes (dont certaines sectes illuministes s'inspirent) l'importance de la multiplicité des sens du langage, témoin de la présence d'un monde

pour Soumet la pierre de voûte qui ouvre l'imaginaire et qui permet l'édification de sa nouvelle Jérusalem poétique. Ainsi, pour Soumet, il s'agit de saisir les mystères du monde : la poésie est donc une source de connaissance et ne peut se détacher de la philosophie. Lorsqu'elle dévoile les mystères du monde, elle devient le moyen par lequel l'homme retrouve dieu : elle est aussi nécessairement religieuse et est vécue par l'auteur comme un véritable sacerdoce. Dans son ouvrage *L'orphisme dans la poésie romantique-Thème et styles surnaturalistes*, Hermine B. Riffaterre évoque cette volonté de Soumet de percer le sens secret des choses :

Si tout se correspond, si tout élément du réel a par conséquent un sens caché, il s'ensuit qu'il faut à cette langue un interprète. D'où la création d'un personnage qui devra être capable de percevoir l'invisible dans le visible, et de « deviner que, sous les différents objets eux-mêmes », selon Alexandre Soumet, « le signe dans la chose, l'organisation occulte qui indique dans quel sens déchiffrer : il sera donc Voyant [...], il sera donc initié ou mage³⁰. » (A.Soumet in *La muse française*, dec 1823, à propos de la traduction du Tasse par Baour Lormiant)

Cette toute-puissance du poète, interprète du divin, proche de celle d'Hugo semble désapprouvée par Théophile Gautier. Ou du moins, pour lui, le poète n'a qu'une liberté limitée concernant le langage et les images qu'il emploie : le langage ne doit être qu'une imitation du réel et n'est pas une émanation du monde invisible :

On ne peut refuser à M. Alexandre Soumet une grande habileté à manier le rythme ; son poème est plein de *beaux vers* dans la plus mauvaise acception du mot ; c'est quelque chose de creux, de brillant, de sonore, qui éblouit les oreilles et les yeux sans satisfaire l'esprit [...], nulle part le désir d'appliquer exactement le mot sur la chose ; les descriptions sont vagues [...] et n'évoquent pas les objets qu'elles devraient représenter [...]. Les

visible et invisible : « [chez les Quiétistes, l'Écriture Sainte, le langage] renferme des secrets inépuisables ; il faut que ce soit le Saint-Esprit qui l'explique, et les découvre à ceux-là seulement qui se laissent régénérer ». Les quiétistes admettent donc « l'usage des interprétations mystiques », sans toutefois « adopter les abus des allégories sans fin ». Les deux acceptions de la parole divine, sens littéral et sens mystique, concourent à une seule vérité, de même que l'univers matériel, image de l'autre monde, s'y résorbera finalement », *Les sources occultes du romantisme*, tome I, éd. Honoré Champion, 1928, p.121.

³⁰ Hermine B.Riffaterre, *L'orphisme dans la poésie romantique-Thème et styles surnaturalistes*, éd. A-G Nizet, Paris, 1970, p. 21.

métaphores manquent de logique et arrivent rarement à bien ; les comparaisons ne se rapportent pas aux choses qu'elles expriment³¹ [...]. (L'auteur souligne)

Ici, Théophile Gautier lit *La Divine Épopée* à travers une conception autre du beau et du sublime : il se place ici du point de vue du « beau positif », terme employé par le chansonnier Béranger lors d'une discussion avec Soumet³². Il veut que le langage poétique parle « à l'esprit » et que les métaphores soient « logiques » : cependant, il s'agit de créer et de profiter des virtuosités du langage littéraire et non de produire un discours mathématique ! Le texte de Soumet « parle bien à l'esprit » mais ne se rattache nullement à l'époque positiviste dans laquelle il vit et où il déplore l'absence d'idéal. Nous pourrions de plus ajouter que sa poésie « parle à l'esprit » dans la mesure où elle est métaphysique et philosophie. Effectivement, « les comparaisons ne se rapportent pas aux choses qu'elles expriment » : pour Soumet, l'objet, la chose, le réel ne sont qu'un monde d'apparences et le langage entend lever le voile des illusions et faire émerger le vrai, le divin. Il ne s'agit pas de se borner à une simple imitation du réel. Dès la préface de son texte il précise :

[les théosophes illuminés] considèrent l'âme humaine comme une sorte de Pythonisse sainte, toujours prête à évoquer les merveilles de ce monde invisible, dans lequel j'ai osé placer la fable de mon épopée³³.

La métaphore de la Pythonisse implique la présence d'un oracle à déchiffrer : l'âme humaine, au sein de laquelle brûle toujours la flamme originelle du divin, se présente comme un monde mystérieux qui doit aboutir à la révélation de Dieu. Ce langage qui ne vise effectivement pas à signifier les choses mais à aller au-delà, vient symboliquement matérialiser le voile qui enveloppe le monde visible et dont la poésie et le poète sont les interprètes privilégiés. Ainsi lorsque Soumet définit la poésie moderne,

³¹ Théophile Gautier, *op.cit.*, p.121-122.

³² Cela est rapporté par Anna Beffort au sein de son ouvrage *Alexandre Soumet, sa vie, ses œuvres*, éd. Beffort, Luxembourg, 1908.

³³ *La divine épopée*, préface, p.10.

[la poésie moderne] cherche à pénétrer plus profondément dans la signification intimes des événements et des choses, à mieux comprendre la prière, à mieux sympathiser avec la douleur. L'avenir n'a pas assez de secrets pour sa rêverie [...]. Le génie des émotions lui paraît environné de symboles³⁴.

il semble qu'en fait, sa conception se rapproche davantage de celle du symbolisme qui entrera ensuite en opposition avec le romantisme en assignant à l'art une vocation à signifier l'invisible et l'idéal par le biais du langage. Ces « comparaisons qui ne se rapportent pas aux choses qu'elles expriment » pourraient en fait être considérées comme les prémices des correspondances baudelairiennes qui établissent des rapports analogiques entre le son, la peinture, les mots : il s'agit de traduire les correspondances entre le monde visible et invisible. Cet écho entre les deux univers est d'ailleurs revendiqué dans l'illuminisme et, lorsque Soumet use du symbole, il ne s'agit pas d'un artifice mais de transmettre au lecteur l'initiation poétique qu'il a lui-même subie. Si le sens est limpide, évident, transparent, le lecteur se trouvera exclu de la quête initiatique recherchée. Il sera dans l'impossibilité de pénétrer les secrets de l'invisible et, le poète perdra alors son rôle de guide spirituel.

Le symbole joue donc un rôle prépondérant. En le déchiffrant, l'homme séparé de Dieu par la chute, renoue ainsi avec le divin. On retrouve cette pensée dans l'illuminisme de Jacob Boehme (1575-1624), considéré comme le « père » de ce courant philosophique. Dans la préface de sa *Divine Épopée*, Alexandre Soumet évoque le caractère « incréé » de son œuvre : il s'agit là encore d'une invitation claire à lire son texte avec une perspective philosophique. En effet, le terme fait référence à Paracelse (1493-1541) qui s'intéresse au naturalisme et à la magie à la Renaissance. La création n'est pas façonnée *ex nihilo*, elle est de l'ordre de *l'increatum* : c'est un prolongement du divin. De plus, si l'homme se lance dans une quête initiatique afin de lever le voile sur les mystères du monde, il aura accès à une connaissance complète et cosmogonique de l'univers : le mal qui avait créé la division sera

³⁴ *Ibid*, p.13.

supplanté par l'unité ainsi produite et l'homme pourra prétendre à une forme de liberté véritable.

Or, pour Soumet également, la poésie est une émanation divine comme il le précise en commentant *La Jérusalem délivrée* de Baour Lormian :

Le poète est essentiellement l'interprète de la nature et de la destinée, et la poésie n'a été appelée le premier des arts que parce qu'elle explique et achève pour ainsi dire, l'œuvre du Créateur. Elle dépouille les êtres de leur enveloppe vulgaire, pour les forcer de livrer à nos regards tous les secrets de leur merveilleuse existence. Tout est symbolique aux yeux du poète et par un échange continu d'images et de comparaisons, il cherche à retrouver quelques traces de cette langue primitive, révélée à l'homme par Dieu même, et dont nos langues modernes ne sont qu'une ombre affaiblie. Si la poésie cherche des symboles dans les objets extérieurs de la nature, elle cherche dans les événements de ce monde la cause toute puissante qui les produit ; car les événements comme les êtres ont une signification cachée qu'on doit s'efforcer de découvrir.

La poésie apparaît donc comme une pierre de voûte menant à une connaissance parfaite et profonde du monde. Elle permet à l'art de retrouver sa puissance d'antan et d'expliquer la « signification cachée » des événements qui s'enchaînent. Soumet se trouve donc en décalage avec l'évolution positiviste de son époque où le matérialisme prend une place grandissante. L'écriture de Soumet semble difficilement classable. Elle échappe justement à ce positivisme mais semble également gêner ses critiques. Trop classique pour les romantiques, trop romantique pour les classiques, Alexandre Soumet a finalement disparu des mémoires comme si, pour que l'histoire littéraire daigne se souvenir de ses auteurs, il fallait obligatoirement être clairement « identifié ».

Ainsi, le romantisme qui se targuait de prôner une certaine forme de liberté dans la littérature, montre, à travers les remarques de Théophile Gautier qu'il ne fait pas preuve de davantage d'ouverture d'esprit que le classicisme. De plus, sa lecture et ses critiques négatives sont provoquées par une opposition idéologique envers Soumet concernant la place assignée à l'art et au langage poétique. Et, bien plus que *La Divine Épopée* elle-même, c'est la conception, idéale, de l'art de Soumet qui est attaquée. Gautier précise que « la métaphysique n'est pas l'art ». Or, la

littérature est bien métaphysique : elle implique un mouvement de pensée qui s'interroge sur la place de l'art, le lien de l'homme avec dieu et la société dans laquelle il vit.

Avant les symbolistes, Soumet a compris la nécessité pour l'homme de renouer avec l'idéal. Il a dénoncé dans son texte, notamment, la course positiviste qui vise selon lui à l'acquisition d'une science illusoire qui prive l'homme de tout contact avec le monde invisible détenteur de la vérité. Il a « agrandi » le sens et a donné à son texte une multiplicité de lectures et d'interprétations possibles. Récuser les symboles et les images du texte parce qu'ils ne se bornent pas à refléter le monde sensible, c'est se priver de la richesse de son style. En refusant d'entrer véritablement dans le texte et d'essayer de percevoir le sens caché de ses symboles, c'est refuser de se trouver confronté aux mystères de l'invisible et passer véritablement outre les visées idéales de son épopée.

De nos jours, les critiques paraissent moins passionnées et détachées de toute forme de querelles « d'écoles littéraires ». Le texte de Soumet est alors davantage mis en avant. On peut par exemple évoquer l'ouvrage de Max Milner *Le diable dans la littérature française, de Cazotte à Baudelaire, 1772-1861*. Il consacre un chapitre de son étude très précise de la figure des personnages démoniaques à *La divine épopée*. Tout en évoquant les filiations de l'épopée de Soumet avec *La chute d'un ange* de Lamartine ou *Jocelyn* ou encore *La Messiade* de Klopstock, et *Le dernier homme* de Grainville, Max Milner met à jour la fascination de Soumet pour la dangereuse beauté du mal à laquelle le lecteur ne peut manquer d'être confronté lors du chant « l'enfer ». Ce sublime infernal se manifeste sous les traits du poète Byron et à travers le personnage de la femme fatale. Le critique évoque également l'essence tragique de la poétique de Soumet au sein de *La Divine épopée* qui met à la fois en scène la puissance de la justice divine et l'intensité de la révolte de l'homme à son

égard³⁵. Ce tragique est d'une part métaphysique puisqu'il témoigne de la rupture de l'homme avec Dieu mais il est également esthétique : Max Milner considère en effet que Soumet est resté toute sa vie beaucoup trop hésitant quant à ses choix poétiques et n'a pas véritablement pu s'affirmer. Tenté d'une part par l'esthétique de Byron et la figure du poète maudit, il ne peut toutefois s'empêcher de se tourner vers Dieu et ce poète christique à la poésie éclatante³⁶. Milner perçoit également le lien intrinsèque qui relie pour Soumet la poésie à Dieu. De la même façon que pour Lamartine, le poète doit également être philosophe et prophète. La création poétique prend naissance de façon parallèle à la création divine.

Néanmoins, Max Milner dénonce un écart entre la théorie pré-symboliste de Soumet qui considère le langage comme un talisman, témoin des vérités de l'au-delà et sa traduction sur le plan « pratique » de la poésie. Selon lui, le poète ne parvient pas à trouver suffisamment de ressources poétiques pour traduire sa métaphysique de l'art. Son imaginaire serait trop dépendant des sources intertextuelles desquelles il découle malgré les quelques empreintes originales que Soumet assigne à son texte. Max Milner reconnaît l'innovation de Soumet par exemple lorsqu'Idaméel ne remet pas en cause l'existence divine : il lui voue une haine féroce et Dieu a créé la douleur, c'est donc bien qu'il a une existence réelle. Nous verrons à la fin de cette étude si l'imaginaire qui émane de notre auteur injustement oublié est aussi pauvre qu'on veut bien nous le laisser croire et s'il atteint le but qu'il s'est fixé dans sa

³⁵ « Exalter le triomphe de la justice divine tout en conservant à la révolte humaine toute sa grandeur, telle nous était apparue la préoccupation essentielle de Soumet dès l'époque de Saül. En faisant passer, dans *la Divine épopée*, Satan au second plan (alors qu'il était dans Saül, bien que n'apparaissant pas, l'acteur principal du drame) il pose cet antagonisme plus fortement encore. L'expérience des dix dernières années lui a enseigné que l'orgueil humain était capable de dépasser la révolte solitaire du roi dément dressé contre Dieu, qu'il pouvait prendre un aspect conquérant, collectif, organisé, philanthropique. L'homme est pire que Satan, parce que celui-ci a du moins conscience de l'infinie distance qui le sépare de Dieu », *Le diable dans la littérature française*, éd. José Corti, 2007, p.591.

³⁶ « [Soumet] est resté pour toujours l'homme de la *Muse française*, partagé entre le byronisme et le christianisme. Alors que Vigny, dès l'époque de la *Muse*, avait déjà choisi au fond dans son cœur ; alors que pour Hugo le problème n'avait jamais beaucoup dépassé le plan esthétique et le plan politique ; [...] Soumet, replié sur lui-même, s'installait dans l'hésitation jusqu'à la fin de ses jours », *op.cit.*, p.602.

préface, à savoir révéler les mystères du monde invisible par le langage symbolique et voilé de la poésie.

On remarque aussi des références à *la Divine épopée* dans les ouvrages de Laurence Tibi et Hermine B. Riffaterre. Leur objet d'étude concerne notamment le mythe d'Orphée et les différentes acceptions qu'il peut prendre. Dans les deux cas, Orphée est perçu à la fois comme un philosophe initié chargé de mettre à jour les mystères du monde et comme un poète dont la lyre serait un attribut puissant³⁷. Le langage nécessairement symbolique, est bien perçu comme le signe d'une vérité cachée que le poète révèle à ses lecteurs. Dans les deux textes, l'analyse prend en compte le chant « le ciel » et évoque les préoccupations esthétiques de Soumet. Se dessine alors sa conception du poète en tant qu'interprète du monde invisible.

Ce passage par le cas particulier de *la Divine épopée* nous a semblé nécessaire. S'il s'agit d'une œuvre publiée en 1840, à la fin de la vie de l'auteur, elle commence à se dessiner en 1814 comme le confirme Anna Beffort. Il s'agit donc d'un texte à part qui a finalement occupé l'esprit de Soumet tout au long de sa carrière. Il y est, de plus, question de la problématique du poète qui serait à la fois philosophe et prophète et qui, par un langage voilé, imagé, serait un révélateur des vérités souterraines. Là, entrent en cause la problématique de l'imaginaire et du traitement des mythes au sein de l'œuvre du poète-dramaturge. Comme l'a précisé Max Milner, Soumet serait l'objet d'une perpétuelle oscillation entre l'héritage des classiques et celui des modernes.

³⁷« L'orphisme, en effet, c'est toutes les formes que prennent en poésie la peinture de la quête gnostique, le thème de la recherche de l'absolu. Le mythe d'Orphée n'est désormais qu'une de ces formes ; forme privilégiée sans doute, en raison de la tradition ; mais il y a des mythes synonymes, et d'autres noms qu'Orphée peuvent évoquer l'aventure spirituelle [comme par exemple celui de Prométhée] », Hermine B. Riffaterre, *L'orphisme dans la tradition romantique, thèmes et styles surnaturalistes*, éd. Paris Nizet, 1970, p.14.

L'héritage classique et moderne

Malgré la fondation avec Victor Hugo de la revue *La Muse Française*, qui encourageait le développement du mouvement romantique, Alexandre Soumet est demeuré relativement fidèle au classicisme. D'un point de vue formel, il défend le maintien de la répartition des genres et se refuse à mêler le sublime et le grotesque à la manière d'Hugo. Pour lui, l'art est un véritable sacerdoce. Il remplit une mission sacrée au sein de la société et ne peut tolérer l'incursion du vulgaire au sein de son écriture. S'il prend quelques libertés avec la règle des trois unités avec par exemple *Norma*, ou *Le secret de la confession* son style, versifié malgré les remarques issues de son ouvrage *Les scrupules littéraires de Mme de Staël* prônant le passage à la prose, fait la part belle à l'usage du symbole et de la métaphore. On lui a reproché ce goût pour un langage fortement imagé que l'on a qualifié d'ornemental. Il s'agit simplement de répondre à des préoccupations d'ordre esthétique. Pour que la poésie conserve sa puissance originelle, elle se doit de se détacher du langage ordinaire en passant par un style fortement imagé. On remarque également la revendication de Soumet concernant son héritage classique. Racine et Corneille ont ainsi fait partie des dramaturges vers lesquels Soumet s'est tourné pour rechercher l'inspiration. Soumet partage avec Racine son goût pour l'examen minutieux mais néanmoins poétique des passions humaines. La jalousie et l'orgueil sont largement présents chez Soumet comme par exemple avec les personnages de Cléopâtre, d'Idaméel, de Saül. De plus, dans la préface de la tragédie *Saül*, Soumet fait clairement référence à *Athalie* dont les nœuds de l'action se situent dans un monde supérieur. Les références à Corneille ne sont pas en reste non plus. La conception de l'honneur dans *Le secret de la confession*, imitation du *Don Carlos* de Schiller, tragédie dans

laquelle le sage Achimelech conserve dignement le secret des amours platoniques de la reine Élisabeth et du prince Don Carlos, a bien des éclats cornéliens. Soumet force également la noirceur de ses personnages en utilisant les références cornéliennes comme par exemple dans sa pièce *Norma* dont la critique lui a reproché les trop grandes similitudes avec la *Médée* de Corneille. Il ne s'agit pas de produire de pâles imitations des classiques mais d'utiliser les textes antérieurs pour intensifier le caractère des personnages ou pour élever l'intrigue jusqu'au monde divin, ce qui fait partie intégrante du projet poétique de Soumet. Malgré la querelle entre les romantiques et les classiques, Soumet ne choisit jamais véritablement son « camp » : il ne s'agit pas d'une bataille mais de mener à bien sa quête initiatique même s'il est parfois difficile de résister aux tensions ambiantes. Dans *Une fête de Néron*, écrit avec la collaboration de Belmontet, Soumet se place dans le prolongement de *Britannicus* dont il reprend certains personnages mais il situe sa pièce après le déroulement des événements énoncés par Racine et il dote sa pièce d'une écriture plus romantique³⁸.

Finalement, Soumet souhaite réconcilier Racine et Shakespeare et œuvre pour donner vie et corps à ses personnages et intensifier le ressort dramatique de ces intrigues. En définitive, la question des divergences formelles entre les deux écoles qui s'affrontent est peut être pour lui secondaire. Le romantisme semble avoir pour Soumet une acception plutôt philosophique comme le prônait d'ailleurs initialement Novalis³⁹ en Allemagne. Poésie et philosophie ne faisaient qu'un et tendaient à « une aspiration vers l'infini ».

³⁸ De plus, Biré et Grimaud reconnaissent le double héritage de *Clytemnestre* : si la forme es est classique, Alexandre Soumet a fait de cette mère une figure du repentir et en a atténué la violence : « Soumet remis l'épouse d'Agamemnon dans les conditions de l'humanité : elle ne cessa d'être une reine criminelle ; mais elle devint capable de repentir et l'amour maternel livra de terribles assaut dans son cœur à la coupable passion qui la dominait », op.cit., p.161.

³⁹ Gérard Gengembre évoque dans son ouvrage *Le théâtre français au 19^{ème} siècle* l'évolution du sens de ce mot : « Dans toutes les dernières années du 18^{ème} siècle, *Romantisch* caractérise aussi chez les frères Schlegel et leur revue *l'Athenaïum* toute une configuration mentale liée aux mystères de l'existence poétique. Il devint dès lors un foyer de significations complexes et de valeurs dépassant la seule novation d'une écriture. Il se charge de sens philosophiques et existentiels. Le

Au fil de notre étude, nous tâcherons d'analyser la mise en œuvre de la poétique d'Alexandre Soumet dont la finalité est philosophique. La problématique de mon mémoire de thèse vient donc souligner l'écriture en forme de palimpseste d'Alexandre Soumet qui nous livre une quête initiatique à la fois d'origine philosophique mais aussi poétique et liée à un imaginaire qui lui appartient malgré les intertextes qui habitent tout texte littéraire. L'imagination, faculté qui mène à la connaissance selon les dogmes de l'illuminisme, a donc particulièrement retenu mon attention. Il a été question dans mon étude de comparer les objectifs initiaux d'Alexandre Soumet manifestés dans ses textes en début de sa carrière, qu'il s'agisse d'ouvrages versifiés comme *L'incrédulité* ou en prose et spécifiquement théoriques comme *Les Scrupules littéraires de Mme de Staël*; avec les productions poétiques et dramatiques. L'objectif n'était donc pas de dresser un bilan historique ayant trait à la posture du poète au XIX^{ème} siècle mais d'axer le mémoire de thèse sur l'imagination propre d'Alexandre Soumet fortement orientée par ses idéaux philosophiques considérant l'œuvre d'art comme un *medium* menant à la sphère du monde invisible.

Etude générique et quête initiatique

Dans un premier temps, l'analyse de l'évolution des choix génériques opérés par Alexandre Soumet m'a paru une étude des plus intéressantes afin de percevoir, en filigrane, les traces de ses interrogations métaphysiques. Et, ces choix génériques,

passage au substantif traduit cette métamorphose. On l'attribue à Novalis, pour qui « la romantique (par analogie avec la poétique) étudie l'art du roman, mais surtout l'art de la vie, comme le peintre, le musicien et le mécanicien étudient respectivement la couleur, le son et la force. Par ailleurs, il appelle *der Romantiker* le poète qui s'exprime sur le mode du roman, l'écrivain doué d'une sensibilité poétique et créatrice.

Une nouvelle signification se fait jour en Allemagne avec l'adjectif substantivé *das Romantische* employé pour définir l'art exprimant une aspiration vers l'infini. La notion acquiert alors son autonomie par rapport à la forme romanesque, au moment même où le roman comme genre devient l'un des modes d'expression promis à un immense avenir et prend en charge une poétique de l'universel. [...] Novalis synthétise cette mutation et voit dans le romantisme une méthode poétique d'appréhension du monde : « L'art de dépayser d'une manière agréable, l'art de rendre un objet étranger, et pourtant connu et attirant, voilà ce qu'est la poétique romantique [*romantische Poetik*]. » , éd. Armand Colin , 1999, p.104.

donnant à chaque fois un cadre bien particulier à l'œuvre, ont à leur tour déterminé et tracé une voie propre à l'imaginaire d'Alexandre Soumet.

L'écriture tragique

Ainsi, il a été constaté au sein de l'espace tragique une confrontation quasi-systématique entre le locus *horribus* et le locus *amoenus*, perçu le plus souvent comme un hors scène de nature onirique qu'il est impossible de retrouver. Or, selon Novalis, pour parvenir à un monde « romantisé », le poète-philosophe est dans l'obligation de retrouver le temps des origines, celui d'une existence qui s'écoulait paisiblement au sein d'une forme d'atemporalité. (« c'est ainsi que l'on retrouve le sens originel »). Cette rupture temporelle a donc été perçue comme une impossibilité pour Alexandre Soumet de satisfaire ses idéaux initiaux : la quête initiatique n'en est alors qu'à ses balbutiements. Les personnages au sein de cet espace souvent chaotiques évoluent de façon désorientée. On constate un éclatement de la structure familiale comme dans *Don Carlos*, *Norma*, ou *Saül*. Dans ce dernier cas, on note une mise en abîme du personnage du poète par l'intermédiaire du personnage de David. Le jeune enfant, désigné à son insu par Salomon pour détrôner l'usurpateur et meurtrier Saül, est au départ une figure du poète pâtre dont la musique originelle et divine devrait produire des accents divins. Cependant, il s'avère incapable de guérir le roi maudit : il est tout au plus susceptible d'apaiser sa douleur et sa haine mais, ce, de façon éphémère. Ce personnage de David qui semble mettre en lumière un monde (celui de Soumet ?) en rupture totale avec Dieu et l'idéal m'a semblé des plus significatifs. Si le passage par la tragédie n'est pour Soumet qu'une étape de sa quête initiatique dont le terme est encore éloigné, elle témoigne pour lui de ses interrogations métaphysiques concernant la place à accorder à l'œuvre d'art au sein d'une civilisation enthousiasmée par le positivisme ambiant. À la fin de la pièce *Saül*, le personnage de David se voit métamorphosé en guerrier : il quitte son costume de pâtre pour endosser l'armure de Jonathas. Outre les libertés de Soumet prises à l'encontre de

l'écriture sainte concernant ce passage du livre des Rois, on peut également voir se dessiner une mort symbolique du poète, incapable de suivre la quête initiatique promise : le monde invisible surplombant le monde sensible se dérobe devant lui, comme en témoigne la descente symbolique de David au sein de l'univers en ruine du roi déchu lors de la première scène.

De plus, cette tragédie de Soumet est également significative puisqu'elle transpose pour la première fois dans la carrière dramatique de notre auteur, un sujet biblique sur scène et elle laisse une place de choix au chœur et à la musique. Peu à peu, Alexandre Soumet va en effet se laisser gagner par la tentation d'un spectacle total dont les romantiques allemands sont férés : il s'agit d'allier la représentation théâtrale, les vers du texte et la musique des chœurs. On renoue là avec l'humanisme musical du XVI^{ème} siècle.

L'opéra

Donnant tout d'abord un rôle discret mais néanmoins bien présent à la voix (on peut par exemple songer à Norma qui recouvre provisoirement la raison en entendant la voix de Pollion ou à Saül qui se laisse ensorceler par la voix de la Pythonisse d'Endor), Alexandre Soumet glissera finalement vers l'opéra avec notamment *Pharamond* ou *Le Siège de Corinthe*. Cependant, la musique produite ne vient aucunement signaler l'harmonie primitive retrouvée : elle est au contraire le symbole d'une rupture avec la poésie originelle comme le souligne les dissonances entre les divers personnages. Avec l'opéra *Pharamond*, la musique vient par exemple signaler la duplicité du père de Phédora qui ne veut pas que sa fille épouse le fils de Pharamond. Les chants mettent en évidence la trahison d'Orovèze et l'espoir trompé de Pharamond qui croit en l'alliance avec les Gaulois pour vaincre les Romains. Tout comme la tragédie, l'opéra se présente comme un genre inadéquat à permettre l'aboutissement de la quête initiatique de Soumet. L'illuminisme prône le

développement de la vie intérieure et le détachement du monde sensible. Cependant, les objectifs de l'opéra semblent antagoniques à cette quête et proposent un spectacle destiné au monde visible : les costumes, les décors, la mise en scène,... Tout doit concourir à offrir au spectateur une représentation grandiose.

En abandonnant la tragédie et l'opéra, Soumet progresse néanmoins quant à ses interrogations liées à la traduction de sa quête spirituelle sur le plan littéraire. Il retient de la tragédie *Saül* la richesse des sujets bibliques qui permettent de laisser libre cours à son imagination et la nécessité de renouer avec la poésie originelle en passant par la musique, non pas celle, grandiloquente, véhiculée par l'opéra mais une musique plus intérieure, loin de toute représentation scénique : c'est la publication de *La Divine Épopée* en 1840 pour la première édition.

Le drame mystique

Ce texte épique fait écho à l'œuvre de Dante du point de vue de son titre, du point de vue du schème ascensionnel décrit par l'itinéraire du personnage du poète mais également de par la diversité des lectures possibles. Tout comme dans le poème *L'homme* issu des *Méditations poétiques* de Lamartine, cette œuvre poétique dont la visée est de permettre à son lecteur d'atteindre le monde invisible, le personnage d'Idaméel est à la fois le symbole de l'homme en lutte avec Dieu, le poète en quête de l'inspiration et le philosophe qui tente de percer les mystères du monde afin d'accéder à une connaissance complète de celui-ci.

Le passage au « drame mystique » signale le détachement de Soumet vis-à-vis du drame romantique : notre poète imagine donc un genre nouveau à partir duquel son imagination prendra le plus d'ampleur. Il semble avoir trouvé avec ce texte la forme adéquate qui lui permet d'atteindre ses objectifs initiaux. Laissant derrière lui l'éclat des représentations du théâtre et de l'opéra, il se livre à un théâtre intérieur qui laisse échapper une musique silencieuse susceptible de conduire

imperceptiblement le lecteur sur les sentiers de la propre quête initiatique du poète. L'épopée s'achève par un retour à la poésie primitive divine.

Toutefois, l'accueil de ce texte restera mitigé comme il a été vu précédemment. Soumet prône le rachat des enfers et la rédemption de Satan, ce qui heurte la sensibilité de certains catholiques (on peut par exemple penser à Vitet qui loue Soumet lors de son entrée à l'Académie française mais qui ne peut s'empêcher de critiquer le Satan de *La Divine Épopée*).

Soumet pense avoir manqué son objectif. Il se résigne et organise son « suicide littéraire » à la manière du Tasse et de sa *Jérusalem conquise*. On passe alors du drame mystique à la légende fleurie. Soumet paraît rédiger ce texte en fonction des critiques émises à l'encontre de *La Divine Épopée*. On lui reproche un langage trop imagé : il le simplifie dans sa *Jeanne d'Arc*. La libre succession des divers genres littéraires au sein de son drame mystique laisse place à un texte compartimenté de manière très stricte : l'idylle laisse place à l'épopée puis à la tragédie. « La légende fleurie » de Soumet abandonne les ambitions initiales de son auteur : la pluralité des sens et le travail sur la richesse des images est abandonné.

L'étude des divers genres dans lequel Soumet s'est illustré a ainsi pu mettre à jour une dynamique témoignant de l'évolution de sa quête initiatique.

Orphée : Une figure centrale de l'imaginaire de Soumet.

Lors de la seconde partie de mon étude, je me suis intéressée à la figure d'Orphée et surtout à ses multiples métamorphoses relevées au sein des œuvres de Soumet. L'organisation de mon texte venait souligner là encore la progression initiatique et philosophique de Soumet à travers l'observation de son itinéraire poétique. L'approche mythocritique a permis de souligner les traductions de l'illuminisme au sein de l'imaginaire de notre poète.

Ainsi, dans l'illuminisme, la connaissance philosophique du monde constitue une première étape de la quête initiatique de tout initié. Or, certains personnages de Soumet illustrent parfaitement le philosophe. Il y a d'une part celui qui possède une connaissance juste et véritable du monde, conformément à l'idéal platonicien (cf. Achimelech dans *Le secret de la confession*, ou Cléophanor dans *La Divine Epopée*) et d'autre part, celui qui est guidé par une passion avide de la connaissance et qui défie Dieu. La figure d'Orphée, philosophe civilisateur, se mue alors en une représentation prométhéenne du savant (on peut penser à Idaméel ou à Saül qui brave les enfers pour assouvir sa soif de connaissance).

Le philosophe a donc une double représentation dans l'imaginaire de Soumet : l'on peut faire le même constat concernant la figure du poète dont l'inspiration est tantôt d'origine infernale, tantôt d'origine divine.

J'ai ainsi pu constater que *La Divine Epopée* était l'œuvre qui répondait le mieux aux objectifs initiaux de Soumet en raison d'un certain équilibre entre les deux sources d'inspiration. Son imaginaire, balayant aussi bien le ciel que les enfers, délivre une connaissance totale du monde. L'analyse des occurrences du mythe d'Orphée, aux accents aussi bien christiques que démoniaques, a alors permis de signaler la progression de Soumet quant à sa quête initiatique.

L'étude précise du langage et des figures de style s'est avérée précieuse et utile pour mettre en relation l'imaginaire de notre auteur avec l'illuminisme, philosophie au sein de laquelle le dévoilement du sens secret des mots revient à atteindre le monde du sublime.

Enfin, le mythe de la transfiguration est venu rendre compte de la réussite ou parfois l'échec des personnages à atteindre le monde invisible.

Ainsi, l'étude de l'évolution générique à l'œuvre dans les créations d'Alexandre Soumet et l'analyse mythocritique de la figure d'Orphée aux multiples visages, ont permis de mettre à jour un imaginaire riche (particulièrement lorsqu'il s'agit de se

livrer à des réécritures bibliques) dans lequel le langage secret et parfois hermétique de l'auteur proposait un jeu de piste des plus intéressants à ses lecteurs. La réflexion philosophique, associée à un imaginaire mythique en perpétuel mouvement ont permis de montrer les difficultés mais aussi la ténacité d'Alexandre Soumet dont l'idéalisme est resté sans faille.

PREMIERE PARTIE

A la recherche de la poésie primitive

S'il se questionne vis-à-vis de son éventuelle appartenance au « clan » classique ou romantique, Alexandre Soumet se lance également dans une quête esthétique dont le but est d'atteindre une certaine transcendance : l'art (et en particulier la littérature et la poésie) doit permettre l'accès au monde du beau. Lors d'une discussion avec le chansonnier Béranger, il affirme sa volonté d'atteindre cet univers idéal qui se refuse à la peinture des préoccupations quotidiennes⁴⁰. Pour cela, il faut retrouver le souffle épique primitif qui a permis aux Anciens de prétendre à la perfection poétique. Nombre de poètes pensent toutefois qu'il est impossible de retrouver cette verve, témoins d'une époque passée et révolue. Notre dramaturge ne renonce pas pour autant et va s'essayer à divers genres littéraires afin de mener à bien son projet.

La tentative d'un retour à l'épopée : de l'ode à la tragédie

Le passage par l'ode : le début de la carrière de Soumet et de ses interrogations poétiques

Dès le début de sa carrière, le questionnement autour de la posture du poète et de la nécessité pour lui d'accéder à la vérité, transparaît en filigrane lors de l'analyse de quelques odes. Attachons-nous tout d'abord à « L'illusion », ode publiée en 1810, de même que « L'incrédulité », texte poétique en trois chants qui se définit comme une imitation de Chateaubriand et de son *Génie du christianisme*. Ce texte

⁴⁰ Anna Beffort rapporte dans son ouvrage une discussion entre Soumet et Béranger issue des *Mémoires de Béranger* publiés par Savinien Lapointe, 1857 : « Béranger : « Je me souviens que j'eus avec Soumet une scène assez singulière sur le Pont des Arts. Soumet me demandait une définition de la poésie. La poésie, lui répondis-je, c'est le beau positif. Là-dessus grand emportement de Soumet, c'était le rêve, l'idéal. Il m'appela matérialiste et voulait se jeter par-dessus le pont, désespéré qu'il était de me voir professer de pareilles idées sur la poésie. Que dirait-il de nos jours, grand Dieu ! », Anna Beffort, *Alexandre Soumet, sa vie, ses œuvres*, imprimerie Joseph Beffort, 1908, p. 27.

n'est en aucune manière une tragédie. Il ne manque pourtant pas de laisser le lecteur dans une sorte d'expectative : tout semble illusoire dans ce monde, l'accès au vrai est refusé à l'homme. L'ode débute par une référence à Phébé, personnage mythologique qui est associé à la brillance, ce qui pourrait s'apparenter à une allégorie de la vérité. Son pouvoir est aussitôt remis en question par l'arrivée d'une nymphe obscure qui ne manque pas d'attractivité. Elle semble charmer le lecteur (et le poète) par des attributs illusoires :

Quelle nymphe mystérieuse,
Se glisse dans l'ombre du soir ?
Elle agite en ses mains légères,
Un prisme aux couleurs mensongères,
Dont les éclairs trompent nos yeux ;
Et sa parure voltigeante,
Imite la robe changeante
De la messagère des Dieux⁴¹.

Les éclairs ainsi que la mention « messagère des dieux » font de cette « nymphe mystérieuse » une allégorie possible de l'inspiration poétique. Cependant, la poésie ainsi créée ne mène pas à la vérité comme le souligne le champ lexical correspondant au mensonge qui se trouve dans l'extrait (« mensongères », « trompent », « parure ») mais aussi tout au long de l'ode. La construction d'une vérité absolue semble plus que compromise : l'emploi des termes « voltigeante » et « changeante », placés de surcroît à la rime, témoigne de l'accès à une vérité relative et éphémère. Le poète ainsi implicitement évoqué ne peut qu'« imit[er] la robe changeante » des poètes de l'Antiquité et des siècles qui ont suivi, sans pour autant que sa création ne le transporte dans un monde qui transcende le réel. Il vit dans le mensonge qui peut prendre plusieurs visages : l'illusion peut s'avérer consolatrice

⁴¹ *L'illusion*, 1810.

dans le cas de deux jeunes amants séparés⁴² ou lorsqu'un vieillard ne peut que se projeter dans le passé pour trouver du réconfort⁴³ ou encore lorsqu'un orphelin rêve de sa mère disparue⁴⁴. Cependant, le bonheur ainsi évoqué n'est que chimère et mensonge : l'illusion est une nymphe qui ne peut proposer qu'une félicité éphémère. En filigrane, se dresse une opposition entre les croyances païennes et chrétiennes. Le christianisme est tragiquement absent de ce texte ce qui condamne l'homme à vivre éternellement dans un monde illusoire dont les consolations ne sont que mensongères. Dans cette ode, le poète détient toutefois une position privilégiée. Son regard éclairé et acerbe lui permet de reconnaître l'illusion lorsqu'elle se présente à lui :

Illusion, malgré tes voiles,
Mon œil a reconnu tes traits ;
La douce lueur des étoiles,
Embellit encore tes attraits. [...]
L'éclat mouvant nous éblouit.
Et déjà ta voix poétique
Évoque un monde fantastique,
Qui nous charme et s'évanouit⁴⁵.

Les termes « douce », « embellit », « charme » témoignent d'une certaine sensualité liée à la nymphe Illusion. Elle prend les traits d'une femme fatale, portrait

⁴² « Belle nymphe ! Que ta puissance
Nous entoure d'enchantements.

Des longues douleurs de l'absence,
Console deux jeunes amants», *ibid.*

⁴³ « Le vieillard n'a plus d'avenir ;
Mais pour séduire encor son âme,
Tu prends les traits du souvenir », *ibid.*

⁴⁴ « Prodiguant tes légers mensonges
Visite sur l'aile des songes,
L'orphelin qui pleure isolé.
Et que ta pieuse chimère,
Rende les baisers d'une mère [...] », *ibid.*

⁴⁵ *Ibid.*

bien différent de la femme rédemptrice que Soumet prônera plus tard dans ses créations. Ainsi, si le poète a le regard acéré, il ne résiste pas pour autant au doux charme de l'illusion. Elle semble séduire peu à peu les sens du poète, d'abord la vue puis l'ouïe. Il ne peut alors plus prétendre accéder à la vérité. Il devient le jouet de sa muse et ne peut parvenir pas à transcender le réel puisque ses créations ne seront que le miroir des mensonges que sa muse lui aura soufflés. Ses créations ne seront qu'éphémères (« s'évanouit »). Si l'on poursuit la lecture de l'ode, l'illusion semble à même de ramener le passé glorieux de la Grèce antique et le poète, là encore, ne demeure pas insensible à ses charmes :

Comme un songe cher au génie,
Les jeunes vierges d'Aonie
Ont daigné m'apparaître encor ;
L'air se parfume d'ambroisie,
Et la nef qui porte Aspasia,
Livre aux zéphyrus ses voiles d'or⁴⁶.

La référence à l'Aonie, où se trouve le Mont Hélicon, demeure des poètes, tend à placer le génie poétique sous l'égide de la Grèce Antique. Toutefois, la figure d'Aspasie, courtisane célèbre à l'époque de Périclès dont elle sera la compagne, vient s'opposer aux « jeunes vierges d'Aonie ». Ce contraste est d'ailleurs renforcé par la présence d'une rime en [i] (« génie »/ « Aonie » et « ambroisie »/ « Aspasia »). La confrontation de la vierge et de la courtisane traduit peut être une certaine marque d'ironie de Soumet à l'égard du génie poétique tel que le concevait la Grèce antique. L'inspiration poétique est assimilée aux attraits de la courtisane qui se dévoile. Elle n'est alors pas dénuée d'une certaine forme de prosaïsme duquel ce type de génie ne semble pouvoir se défaire. Soumet parachève son texte poétique en reconnaissant à l'illusion le pouvoir de placer devant les yeux du lecteur le passé révolu. Cependant, il ne s'agit que d'un leurre, d'un mensonge et nous sommes bien

⁴⁶ *Ibid.*

loin d'une poésie philosophique et ontologique qui serait en mesure de donner à l'homme la consolation attendue face à sa triste condition. Les bienfaits de l'illusion sont par ailleurs évanescents. Si elle donne au passé la possibilité de se manifester à nouveau, le lecteur demeure dans une temporalité soumise aux contingences matérielles : l'accès au monde divin, à cette atemporalité que la création poétique est censée apporter, est refusé au poète.

Illusion, riche et féconde,
Ainsi, tu nous rends le passé ;
Tes crayons dessinent un monde,
Sous les pas du temps effacé.
À tes peintures inconstantes,
Les couleurs les plus éclatantes
Prêtent leur charme d'un moment ;
Mais la vérité se réveille,
Souffle sur ta frêle merveille,
Et dissipe l'enchantement⁴⁷.

Alexandre Soumet met en évidence le pouvoir de création de l'illusion, susceptible de rendre la vie à la Grèce antique. Cependant, les œuvres ainsi produites sont des pièges et sont éphémères (« un moment », « dissipe », « inconstantes »). Le terme « merveille » qui pourrait avoir une connotation positive dans la religion chrétienne est ici associé à l'adjectif « frêle » : le monde et les dieux païens ne donnent naissance qu'à une création éphémère. Les noms « charmes », « enchantement » renvoient à un univers empli de superstitions qui est en mesure de berner le poète et le lecteur. Cette séduction illusoire est d'ailleurs soulignée par l'usage des assonances en [ã] et en [õ] produisant une mélodie susceptible de charmer les sens de l'homme.

⁴⁷ *Ibid.*

Toutefois, l'illusion est finalement mise en échec puisqu'elle est renversée par la vérité, qui, elle, semble toute puissante : elle détruit le leurre élaboré par l'illusion d'un seul souffle. Si le poète manifeste son insatisfaction face à la poésie antique (qu'il est illusoire de vouloir ressusciter telle quelle), et son désir de vérité, il n'apporte pas pour autant de réponse concernant le moyen par lequel la vérité finit par s'imposer à la fin de son ode. Tout comme dans ses tragédies, le « je » du poète s'interroge et se demande comment il pourrait accéder à la transcendance : sa création doit, certes, se débarrasser des charmes illusoires de la poésie antique mais elle doit également trouver un moyen de s'affirmer et de construire un imaginaire autre.

Une réponse théorique est apportée à la problématique soulevée dans cette ode avec la publication, la même année, du texte *L'incrédulité*, divisé en trois chants et qui sera évoqué dans la seconde partie de notre étude. De façon analogue à Chateaubriand dans son *Génie du christianisme*, Soumet met en avant la place prépondérante que doit tenir la religion. Toutefois, il ignore comment mettre en pratique ses convictions théoriques : il doit ainsi se livrer à une recherche d'ordre générique afin de trouver la forme littéraire adéquate à servir ses idéaux philosophiques et religieux.

Si les textes du début de la carrière de Soumet témoignent d'un lien à établir entre religion, philosophie et création littéraire, la forme adéquate à accueillir l'idéal poétique de Soumet semble se dérober et lui échapper sans cesse. Son imaginaire demeure restreint et trop prisonnier d'un style parfois trop orné. Il va alors délaisser peu à peu la poésie de circonstance (sans toutefois l'abandonner totalement : il y revient par moment au fil de sa carrière et au gré des régimes politiques successifs), pour s'essayer à la veine tragique.

Le locus horribilis

Si l'on considère les tragédies de Soumet, on peut remarquer une sorte de tension d'ordre générique : l'espace tragique, représenté sur la scène et perceptible aux yeux de tous, se retrouve confronté à un univers onirique, espéré et imaginé par les personnages évoluant sur les planches. Ainsi, deux mondes sont en lutte et se disputent l'espace scénique : le *locus horribilis*⁴⁸ (en lien avec la tragédie) et le *locus amoenus* (émergeant de l'idylle ou de la pastorale). Dans la préface de *Saül*, Soumet précise le lien de sa pièce avec l'*Athalie* de Racine « qu'anime les esprits des prophètes, qui montre sur la terre une action calme et sainte, dont tous les ressorts sont dans le ciel, et qui atteste à la fois la prééminence des inspirations sacrées, la beauté des sentiments du poète et la puissance presque divine de son art ». Deux univers seront dès lors placés en vis-à-vis : le monde de la chute, du chaos (« sur la terre »), et un monde transcendant ouvert et créé à partir de la plume du poète (« dans le ciel »).

« La lutte du sacerdoce et de la royauté », sous-titre donné à la pièce, se trouve matérialisée par les mentions faisant référence à l'organisation spatiale : l'action se passe « au pied de la montagne de Gelboë » que David va descendre pour entrer dans l'univers chaotique, témoin de l'agonie de Saül. Mais le jeune garçon a également foulé l'Éden dans lequel il a rencontré Michol. La présence du jeune pasteur foulant le monde de la chute n'est pas sans rappeler la descente aux enfers d'Orphée recherchant Eurydice au cours d'une quête désespérée. Cette chute est, de plus, marquée par la présence de la montagne et d'un rocher au pied duquel le public assiste à la déploration et à la révolte de Saül. Le mythe de Prométhée se dessine en filigrane, ce qui est confirmé par la « punition » finale du roi déchu et dépossédé de son pouvoir et de son rôle de père.

⁴⁸ Le *locus horribilis* désigne, par opposition au *locus amoenus* un lieu de nature infernale qui ne pourra qu'être une source de tourments supplémentaires pour les personnages.

Cependant, comme le souligne Bachelard, la présence du rocher est aussi une référence à la poésie primitive, à l'enfer dantesque⁴⁹. Le critique évoque Novalis pour qui les rochers sont des images fondamentales, des « rocs primordiaux » qui rappellent le mythe de Jason : il parvient à traverser la montagne fatidique, figure monstrueuse qui dévore les bateaux qui s'en approche. Le rocher est donc une image qui appelle la métamorphose de la terre en monstre que les personnages doivent vaincre. Prétendre à la poésie primitive ne se fait pas sans heurt et sans souffrance : le poète doit donc franchir un certain nombre d'obstacles avant d'y parvenir.

Dans *Saül*, le rocher joue ainsi un rôle de première importance. Lors de l'acte III, 4, Saül revient sur scène après une entrevue avec la Pythonisse pour mettre à jour le secret quant à l'identité de l'élu de Samuel, venu pour le détrôner. Le roi est fortement troublé et semble avoir été arraché à lui-même :

Le monstre est sous mes pieds, le monstre est sous ma tête.

Il me presse, il attache, avec des cris affreux,

Sa morsure infernale à mes flancs douloureux ;

Ses pieds, ses mains de fer sur moi s'appesantissent ;

Je ne puis arracher les nœuds qui m'investissent.

Ah ! Mon fils, je succombe, et le monstre est vainqueur ;

À la flamme éternelle il a livré mon cœur.

(Il tombe sur le rocher au milieu de ses gardes)

Le rocher semble matérialiser à la fois le monstre qui ronge le corps de Saül et agir comme un gouffre, une pierre tombale dans laquelle le personnage est enterré vivant. On remarque tout d'abord l'omniprésence, au début de la réplique de Saül,

⁴⁹ « Pour retrouver le monde des sensations et de signes où nous vivons et pensons les images premières, les images princeps, celles qui expliquent, ensemble l'univers et l'homme, il faut sur chaque objet réanimer de primitives ambivalences, grossir encore la monstruosité des surprises, il faut rapprocher, jusqu'à ce qu'ils se touchent, le mensonge et la vérité. Voir avec des yeux neufs, ce serait encore accepter l'esclavage d'un spectacle. Il est une volonté plus grande : celle de voir avant la vision, celle d'animer toute l'âme par une volonté de voir. », G.Bachelard, *La terre et les rêveries de la volonté*, [1948], éd. José Corti, 2004, p. 174.

de ce monstre invisible qui paraît habiter le rocher. Il occupe à chaque fois la position de sujet : « le monstre » est répété à deux reprises au sein du même vers. Le rythme 6/6 et le parallélisme de la construction de chaque hémistiche traduisent l'ampleur de la puissance de l'adversaire de Saül. À la répétition du pronom « il » au vers suivant, va s'ajouter une désignation métonymique du monstre (« sa morsure infernale », « ses pieds », « ses mains ») : le roi ne peut qu'être associé à la défaite et à la souffrance. Par ces multiples désignations, le monstre se mue en une sorte d'hydre. « Mes flancs douloureux », métaphore de la maternité en souffrance chez les personnages féminins (comme chez Clytemnestre par exemple), peut ici faire référence à la perte de virilité du personnage (qui est en situation d'échec) et au parricide final : il perdra son pouvoir patriarcal, sa position de père et de roi. Lorsque les substituts utilisés pour désigner Saül occupent une position de sujet, ce n'est que pour souligner davantage son caractère de victime impuissante : « je ne puis arracher », « je succombe ». La présence de la négation et le sens lexical du verbe « succomber » soulignent la capitulation du roi et annoncent la scène finale qui signera la mort effective du personnage. La référence à l'enfer (dantesque ?) est également perceptible : « morsure infernale », « cris affreux », « flamme éternelle » viennent créer pour le spectateur un enfer métaphorique mais bien palpable à travers les propos du personnage. Les « cris affreux » du monstre sont repris de manière mimétique par une allitération en [r] qui court sur l'ensemble de la réplique comme pour signifier leur puissance sur Saül. La présence du rocher est donc symbolique : elle permet un retour au monde primitif. Le roc serait à la fois le monstre, l'adversaire invisible de Saül sur lequel il s'effondre mais également le signe des errances du poète qui peine à retrouver « la flamme éternelle », non pas celle des enfers mais bien celle de la poésie primitive. Saül est la figure du réprouvé dantesque, il conjure son fils de fuir « ce cercle de feu dont [il] ne peu[t] sortir » juste avant de succomber au monstre. Le *locus horribilis* prend naissance à partir des paroles de Saül (en ce sens la poésie recouvre le pouvoir originel de la création) et il

se trouve symboliquement présent sur scène à travers le rocher, témoin de la défaite du roi déchu.

Dans *Norma*, pièce écrite plus tardivement et faisant l'objet d'un changement de décor pour tous les actes, on peut observer une évolution significative de l'espace scénique qui va se changer en théâtre de l'horreur lors de la scène finale. Deux types de décor sont à l'œuvre : l'un faisant référence au divin et par là-même à la fonction de prêtresse de Norma (il s'agit du décor des actes I et IV) : une forêt sacrée, une pierre druidique servant d'autel et le chêne dévoué au culte d'Irminsul. L'autre, plus prosaïque et laïque, soulignant le rôle de mère et d'amante de Norma (les arbres, les rochers isolés et la statue de l'acte II, qui servent de refuge aux enfants de Norma, la chambre à coucher de l'acte III). L'évolution de l'univers entourant les personnages de l'acte I à II est significative. Si le contenu reste identique (à la fois végétal et minéral), la fonction symbolique liée au sacré disparaît à l'acte II. Les rochers cachent la faute de Norma et les fruits de sa relation avec Pollion. Ils sont donc une représentation avant l'heure de l'enfer dantesque que constituera le décor de l'acte V. La statue est également une préfiguration de Norma dont le cœur va peu à peu se fermer : rejetée par Pollion, elle perd la raison et rejette toute forme de sentiment maternel à la fin de la pièce. L'acte II voit les éléments minéraux et liés à la pierre se renforcer par rapport à l'acte I (qui ne compte qu'un seul élément minéral qui est lié au sacré : la pierre druidique). On assiste alors à un déplacement vers l'univers prosaïque dont le divin est banni. Le destin de l'héroïne se lit dans la pierre et au travers de la présence de cette statue, double pétrifiée de Norma.

Le même procédé est déjà perceptible dans *Cléopâtre*. La statue d'Isis, douée de parole, ouvre et ferme le dialogue de la pièce, créant un effet cyclique (se référant aux cercles de l'enfer dantesque ?). La déesse évoque sa toute puissance mais ne manque pourtant pas de s'interroger sur le destin réservé à son empire. Elle se place en simple spectatrice du drame qui va se dérouler devant ses yeux et dont

l'issue dépend du devenir de Cléopâtre⁵⁰. Un effet de miroir entre la reine dépossédée de son trône et la déesse est alors perceptible. Cléopâtre semble, dès le départ vouée à la pétrification, à l'impossibilité de lutter contre un destin tragique. La pierre serait ici l'image d'un devenir immuable et fatal. Isis, figure de la mère et de l'épouse idéale, semble frappée par une Méduse invisible aux yeux des spectateurs : la fatalité. Si dans le prologue elle a espoir de rajeunir les miracles de Memnon et ainsi de renouer avec un *locus amoenus* égyptien, elle est, à la fin impuissante à atteindre cet idéal : « ce drame a terminé la jeunesse du monde ⁵¹ ». Le destin tragique de Cléopâtre a entraîné la chute de la déesse Isis. La reine a été incapable d'être la mère et l'épouse idéale incarnée Isis. Le monde primitif dans lequel les dieux étaient maîtres du devenir des hommes est donc définitivement révolu : le divin est à présent totalement dépendant des actions des hommes. Toutefois, la déesse évoque l'existence d'un « Dieu nouveau » : la pétrification de Cléopâtre signe la fin de son règne mais également l'ouverture à un monde autre (celui du christianisme ?). L'émergence d'une poésie nouvelle, inspirée par un dieu chrétien apparaît en filigrane. Cependant, elle n'est qu'une éventualité, et n'a pas de réalité effective. Le spectateur ignore si elle parviendra à s'imposer : le futur qui transparait à la fin de la pièce reste donc incertain.

De plus, le motif de la pétrification est également symboliquement présent dans la pièce *Clytemnestre*. Tout d'abord, les événements vécus par les personnages apparaissent comme les conséquences d'un passé chaotique auquel la lignée des Atrides ne peut échapper. Les personnages semblent pétrifiés, enchaînés au tombeau d'Agamemnon duquel paraît s'échapper la motivation de leurs actes. Ainsi, la pièce s'ouvre sur l'image d'Électre enchaînée devant le tombeau de son père. Ses chaînes sont imposées par Égyste qui l'a réduite en esclavage de peur qu'elle ne veuille venger son père assassiné. Cependant, ses chaînes peuvent aussi signifier de façon symbolique l'obligation pour Électre et sa lignée d'obéir au

⁵⁰ « De mon drame dernier se lève le rideau », *Cléopâtre*, prologue.

⁵¹ *Cléopâtre*, épilogue.

spectre d'Agamemnon et de poursuivre la malédiction des Atrides puisqu'il est prévu par l'oracle qu'Oreste tue sa propre mère. Ainsi, les personnages semblent pétrifiés, privés de toute liberté. Le tombeau d'Agamemnon paraît agir par contamination et réduire les personnages s'en approchant à de simples exécutants condamnés d'avance et en ce sens comparables à des statues inertes desquelles la vie semble déjà absente. Ainsi Oreste apparaît comme dépossédé de lui-même dès lors qu'il pénètre dans Argos, ville qui est à la fois le signe d'un très court passé heureux et d'un *locus horribilis*, théâtre du meurtre de son père. Lorsqu'il pénètre dans le tombeau d'Agamemnon et qu'il y croise sa mère sans connaître son identité, il retourne dans l'espace scénique, bouleversé :

Aux marches de l'autel [Clytemnestre] s'est arrêtée.

La lampe qui veillait, dans ce lieu de douleur,

De ses traits convulsifs éclairait la pâleur.

Elle pressait l'autel de ses mains suppliantes,

La prière expirait sur ses lèvres tremblantes ; [...]

Une voix m'a crié : « Souviens-toi de ton père !

« Il t'attend cette nuit à l'autel funéraire :

« Clytemnestre y sera. » Cette effrayante voix

Dans l'enceinte funèbre a retenti trois fois.

J'en suis sorti muet, glacé, plein d'épouvante⁵².

La proximité de la pierre (et de l'autel réservé à Agamemnon) semble agir par contagion et transformer les personnages qui s'en approchent en statue. Ainsi, Clytemnestre est pâle, immobile, privée de parole (« la prière expirait sur ses lèvres tremblantes ») et paraît se muer en une statue d'albâtre vouée à la prière et à la supplication. Le verbe « s'arrêta » et l'usage de l'imparfait tendent à stopper l'action et à renforcer l'idée que les personnages sont pétrifiés devant l'autel d'Agamemnon. Cette pétrification de Clytemnestre annonce sa mort prochaine et souligne le fait

⁵² *Clytemnestre*, III, 2.

qu'elle sera vouée à l'inertie et qu'elle ne pourra y échapper. Si les deux personnages sont privés de paroles, la voix d'Agamemnon, elle, est bien présente et efficace : elle conduira Oreste à devenir matricide. L'usage du passé composé va dans ce sens et indique la présence d'une véritable action, ce qui s'oppose à l'attitude figée d'Oreste qui est « muet, glacé, plein d'épouvante ». Le tombeau d'Agamemnon agit donc comme une figure vampirique et médusante : il prive les personnages de toute liberté et ils semblent, à son contact se muer en statue de pierre. Voir le passé (et le souvenir encore très vivace du meurtre d'Agamemnon) amène à la pétrification des personnages qui ne parviennent pas à construire un véritable présent. Pilade ne peut tirer Oreste de sa torpeur que de manière momentanée : « Reprends et ta constance et ta force première⁵³ ». Cela souligne toutefois le caractère vampirique du tombeau d'Agamemnon et la métamorphose d'Oreste en statue de pierre, privée de « ses forces premières ». Si Argos fait au départ figure de *locus amoenus* dans lequel s'est déroulé un passé heureux pour Oreste, elle devient par la suite la ville-Méduse qui prend l'exilé au piège. Pensant renouer avec une époque heureuse au cours de laquelle Clytemnestre était épouse et mère sans que cela ne génère la moindre contradiction, Oreste veut se venger d'Égisthe mais épargner sa mère. Argos sera finalement le tombeau qui précipitera le destin des Atrides et s'apparentera à l'enfer. Ainsi, lors de la scène finale, Oreste, exécute sa mère derrière le tombeau d'Agamemnon qui paraît avoir englouti la raison du fils maudit. Argos devient ensuite, à travers le regard troublé d'Oreste, un *locus horribilis* infernal :

Dieux ! La nuit des enfers se lève autour de moi,
Dans cette nuit immense où mon regard se plonge,
De tourments en tourments l'abîme se prolonge.
Et son horreur présente à mon œil satisfait
Une patrie enfin digne de mon forfait. [...]
Ma race n'a servi qu'à peupler les enfers. [...]

⁵³ *Clytemnestre*, III, 2.

J'ai de tant de forfaits fermé le cercle horrible ;

J'ai frappé, j'ai rempli mes destins odieux⁵⁴...

Ce paysage, témoin d'un onirisme tourmenté, fait référence au mythe de Sisyphe de par l'éternel recommencement des supplices. La répétition du terme « tourments » et l'assonance en [ã] marque la continuité, l'éternité de la souffrance. La nuit qui « se lève » devient un véritable personnage alors qu'Oreste est voué à l'impuissance. De plus, ce mythe se caractérise également par une présence assez forte de la pierre que Sisyphe est condamné à pousser en haut d'une montagne. Elle est à la fois le symbole du tourment éternel du personnage et sa punition. De la même façon, le tombeau d'Agamemnon a agi comme un supplice éternel pour Oreste : il l'a « vampirisé » jusqu'à ce qu'il commette l'irréparable et le fils d'Agamemnon est maintenant condamné à un enfer éternel qui occupe, à travers son regard troublé l'intégralité de l'espace scénique final.

Cette omniprésence de l'enfer qui, peu à peu envahit la scène est également perceptible dans *Saül* et prend également naissance à partir du tombeau. Ainsi, à l'acte IV, 5, le peuple célèbre le mariage de David et de Michol et assimile le tombeau de Salomon à un temple pour le célébrer. Cependant, le flambeau d'Hymen est bientôt remplacé par les flammes que « vomit le tombeau ». Le monstre prend de l'ampleur. Il est au départ Goliath, le géant, symbole de l'orgueil mais à peine nommé, bien que vaincu par David. Puis, il est simple rocher mais commence à tenir une place au sein de l'espace scénique, enfin, il prend véritablement vie aux yeux des spectateurs à travers la pierre tombale sous laquelle repose Salomon et qui rejette le damné. On retrouve les cris de désespoir de Saül « Je succombe... Je meurs » et la position de défaite du roi qui « tombe au pied de l'autel ». Cette scène apparaît comme une répétition de la scène 4 de l'acte III. Le monstre est à l'œuvre et triomphe de Saül. Le *locus horribilis* a toutefois pris de

⁵⁴ *Clytemnestre*, V, 5.

l'ampleur : il a dévoré le roi déchu⁵⁵ puis l'a « vomi » ce qui accentue la perception négative du personnage. La scène 4 de l'acte III serait le signe d' « une volonté de voir » (évoquée par Bachelard) l'invisible, le monstre qui dévore intérieurement Saül. Lors de la scène 5 de l'acte 4, les proportions ont toutefois changé. Soumet a « grossi la monstruosité des surprises » : le rocher est devenu tombeau, les rapports se sont modifiés. Saül, qui sentait le monstre grandir en lui à l'acte III, se retrouve à la fin de la pièce englouti par le rocher métamorphosé en pierre tombale infernale⁵⁶.

Dans *Norma*, l'enfer dantesque prend possession de l'espace scénique lors de la scène finale au cours de laquelle on assiste à une gradation au niveau de l'horreur et de l'effroi que suscite l'infanticide. Le décor comprend un lac au dessus duquel se trouvent des rochers formant un pont et menant à une caverne et un rocher placé devant le public. A la fin de la pièce, l'héroïne a perdu l'amour de Pollion et sa raison chancelle. Implicitement, le public perçoit l'atrocité du premier infanticide perpétré par Norma. Elle s'assied alors sur le rocher installé devant les spectateurs :

J'ai froid...J'ai froid, et mon front est brûlant.

Pour les cœurs délaissés, Dieu, que le jour est lent !

Le jour...le jour ; mais non, il est nuit, insensée

(Avec désespoir)

Je ne puis plus porter le poids de ma pensée !!!

Une atroce douleur...Je voudrais fuir d'ici.

Qu'est-ce donc que l'amour s'il doit fuir ainsi !!!

Moi, prêtresse du ciel, je voulais être aimée...

De la foudre des dieux mon âme est consumée.

⁵⁵ On retrouve ici la métamorphose du *locus horribilis* en figure vampirique comme dans *Clytemnestre*.

⁵⁶ Comme le souligne G.Bachelard : « Dans ses gonflements et dans ses pointes, dans sa terre arrondie et dans ses rochers, la montagne est ventre et dents, elle dévore le ciel nuageux, elle avale les os d'orage et le bronze même des tonnerres », *op.cit.*, p.178. L'association rassurante de la terre à la fécondité est donc ici remise en question et témoigne de l'incursion des personnages dans *un locus horribilis*.

Oh ! Je les maudis⁵⁷ !!!

L'héroïne fait l'objet d'une chute : elle passe du ciel (« prêtresse du ciel ») à la terre, la position assise du personnage renforce d'ailleurs l'idée qu'elle se livre à une véritable descente aux enfers. La répétition de « J'ai froid » et l'impression pour Norma que le temps s'arrête (« le jour est lent ») témoignent de sa métamorphose en statue et de l'absence d'amour (maternel ou pour Pollion) dans son cœur⁵⁸. Le rocher que Sisyphe fait péniblement rouler est présent de façon métaphorique (« je ne puis plus porter le poids de ma pensée ») et l'éternité de la malédiction émerge de l'ultime réplique de la pièce prononcée par Orovèse à l'encontre de Pollion : « Tu vivras en proie à sa démence. Son supplice finit, le tien, Romain, commence⁵⁹ ». L'impossibilité de fuir pour Norma, et d'échapper à la malédiction des dieux est matérialisée par la présence d'un espace scénique clos. La foule et la montagne privent Norma de toute échappatoire.

Soumet a ainsi manifesté une « volonté de voir » mais qui reste dans l'ordre de l'acceptation de l'« esclavage d'un spectacle » comme la foule qui assiste, impuissante à la sortie de Saül du ventre du monstre peut en témoigner. L'accès à la poésie primitive est refusé au poète ce qui est souligné par le rejet de Saül et par sa défaite finale. Les visions étaient d'ordre infernal et ont agi comme une illusion auprès du créateur. L'inspiration divine est à rechercher ailleurs.

Le locus amoenus

L'idylle paraît en filigrane de la tragédie : Michol, fille de Saül, et David se sont déjà rencontrés et sont tombés amoureux l'un de l'autre au sein d'un espace clos, évoqué mais repoussé au-delà des frontières de l'espace scénique :

⁵⁷ *Norma*, V, 4.

⁵⁸ Agénor déclare en V, 3 à propos de Norma : « Immobile, l'œil fixe, et les cheveux épars, /on chercherait en vain son âme en ses regards ».

⁵⁹ *Op.cit.*, V, 5.

Michol

Ce fut un jour auprès de mes compagnes
Je cueillais pour l'autel des lis sur nos montagnes ;
Tandis qu'en longs festons j'enlaçais leurs couleurs,
David nous apparut sous des palmiers en fleurs :
L'aloès embaumé, la myrrhe précieuse
Entouraient de parfums sa tête gracieuse ;
Ses traits d'un feu divin s'animaient éclairés,
L'amour divin brillait dans ses yeux inspirés. [...]
Il chantait l'univers dans ses jours d'innocence,
Les délices d'Éden, ses berceaux odorants,
Et le premier réveil de nos premiers parents. [...]
Je me souvins des chants que je venais d'entendre,
Et David un moment devant moi présenté,
Comme un songe céleste en mon cœur est resté⁶⁰.

La jeune femme décrit le sommet de la montagne, il y a donc un schème ascensionnel qui témoigne du caractère divin de la rencontre qui se prépare. De plus, l'espace paradisiaque qu'elle mentionne fonctionne comme une sorte d'échappée : c'est un refuge qui la protège momentanément de l'univers infernal régi par son père. Michol évoque le bonheur parfait d'un passé bel et bien révolu comme l'atteste l'usage du passé simple. La présence de parfums émanant de la nature (« l'aloès », « la myrrhe », « le lys ») et la description du jeune berger duquel s'échappe un chant céleste, placent ce passage dans le registre de l'idylle et du lyrisme. Le personnage de David dont la harpe reprend le langage des dieux est une figure du poète inspiré (« l'amour divin brillait dans ses yeux inspirés »). Le feu, qui peut être assimilé à la vengeance dans l'espace tragique, est, dans cet univers idyllique, le feu de l'inspiration divine. Dans ce jardin édénique, sa harpe est l'instrument d'un sacerdoce : celui de la poésie. Elle n'aura toutefois pas l'effet

⁶⁰ *Saül*, III,1.

souhaité dans le monde de la chute et ne sera pas apte à guérir Saül de sa folie. L'Éden de Michol et de David est donc le seul et unique espace dans lequel l'amour naissant des deux personnages peut subsister et dans lequel la poésie conserve ses pouvoirs primitifs et son lien avec le divin. La royauté, pouvoir illusoire conféré aux hommes en est bannie pour mieux faire place au sacerdoce de la poésie. L'opposition entre le monde de la chute sur lequel règne Saül et celui de l'idylle au sein duquel le poète est roi, témoigne de la difficulté de la poésie à retrouver ses accents primitifs et son lien avec le divin. Au-delà de la tragédie vécue par les personnages (Saül tue son propre fils), il s'agit bien aussi de décrire en filigrane la tragédie du poète qui poursuit une quête désespérée pour retrouver l'essence et le pouvoir primitif de la poésie. Si le théâtre désigne étymologiquement « le lieu d'où l'on voit », il est aussi l'espace qui aspire à un ailleurs, à un hors scène idyllique. De plus, le récit de Michol est au passé simple et, nous l'avons vu, cela témoigne d'une référence à un passé éloigné et révolu ; mais il assimile également cette rencontre avec David à un songe. Le présent duquel les personnages tragiques ne peuvent s'échapper, semble tout détruire sur son passage au point de reléguer le passé heureux et primitif dans le registre du rêve, dans un espace voué à l'onirisme⁶¹.

La tragédie et l'idylle se trouvent alors étroitement liées : l'idylle représentant un ailleurs inaccessible et un bonheur impossible à retrouver, est le signe d'une tragédie dont les personnages font l'expérience. Le destin de David serait alors l'écriture de la tragédie du poète qui peine à retrouver la flamme divine de la poésie au sein d'une société qui ne jure que par « le beau positif ».

⁶¹ Pierre Brunel, *L'Arcadie Blessée : le monde de l'idylle dans la littérature et les arts de 1870 à nos jours*, éd. Eurédit, 2005 ; 1^{ère} éd., éditions inter-universitaires, 1996, p.129 : « Le décor bucolique est le cadre de la déploration, il est un refuge d'ailleurs impuissant, le lieu d'un rêve, toujours bucolique, qui se révèle illusoire »

Ainsi, dans la pièce *Saül*, la « géographie extérieure⁶² » prend la forme d'un espace ravagé par la guerre, un univers infernal dans lequel David va subir son initiation en tant que guerrier. Le premier « obstacle » que le héros va rencontrer au cours de sa « quête spirituelle » est Goliath. Loin de faire de ce combat une occasion de s'enorgueillir, David l'affronte muni de sa lyre. Une tension transparait à la lumière de l'itinéraire que suit le jeune pasteur. Il semble d'une part se livrer à une initiation correspondant au modèle héroïque voire épique : il affronte un géant. D'autre part, il reste fidèle à son identité initiale, celle d'un jeune pasteur dont la lyre et la musique ont un certain pouvoir. Le modèle tragique ou épique entre en concurrence avec le modèle lyrique ou idyllique. L'épée est remplacée par la lyre qui lui permet d'emporter le combat. Il n'est pas montré sur scène, il est raconté et le pouvoir de la musique est ainsi mis en évidence. David est hors du monde guerrier et son initiation est celle de l'amour. Le lyrisme (et donc la poésie) paraît avoir l'avantage sur le modèle tragique et héroïque. Cependant, David ne tardera pas à se trouver en face d'un premier échec : il pense avoir vaincu la folie de Saül et l'avoir réconcilié avec le divin. A la fin de l'acte III, le chœur entonne un hymne de réconciliation reflétant la pensée de David selon laquelle Saül serait guéri de sa folie et de sa haine. Cependant, juste avant que ne retentisse cet hymne de réconciliation Saül se montre toujours déterminé à tuer l'élus désigné par Salomon pour lui succéder : « le réveil de Saül a besoin d'ennemis. / Il en est un surtout...mais je deviens ton père, / Et pour le découvrir, c'est en toi que j'espère. » (III, 6). L'hymne de réconciliation sonne alors comme une illusion tragique. Le pouvoir de

⁶²Hermine B. Riffaterre, *L'orphisme dans la poésie romantique-Thèmes et styles surnaturalistes*, éd. A-G Nizet, Paris, 1970, p. 26 : « Le thème de la voyance comme exploration engendre des images, puisque l'aventure exige un décor où elle puisse se dérouler, puisque les étapes de la quête spirituelle demandent des descriptions d'obstacles et d'itinéraires symboliques. On assiste à une sorte de transfert de cheminements intérieurs de l'âme dans une géographie extérieure ».

la poésie est remis en question. Le modèle lyrique subit une défaite de taille. David, jeune berger à la lyre enchanteresse, porte bientôt une armure⁶³ :

Saül

Prêt à voir des combats se rouvrir la barrière,
Que j'aime à t'admirer sous l'armure guerrière !
Et que ce casque d'or, à mon œil enchanté,
Relève de tes traits l'héroïque beauté⁶⁴!

Ce n'est plus la lyre et la musique de David qui sont l'objet d'un enchantement mais bien le fait que le jeune pasteur porte une armure. Le vocabulaire guerrier domine et l'« œil enchanté » n'évoque pas une vision poétique mais une vision prosaïque : celle de David portant le « costume » du guerrier. Un peu plus loin, les sentiments qui unissaient Michol et David (et qui plaçaient l'aventure du héros sous l'égide du lyrisme) sont remplacés par un « hymen guerrier » (V, 3) entre le berger et Jonathas. Ils échangent leur armure ce qui sera la cause d'une terrible illusion tragique : croyant tuer David, Saül va exécuter son propre fils. Le modèle héroïque supplante le modèle lyrique. Et, lorsque David arrive au terme de son initiation et qu'il devient roi, on ne peut s'empêcher de lui associer un destin tragique, frappé par la malédiction.

Saül

Prends et tu connaîtras l'anathème attaché
À ce bandeau funeste et qu'un prêtre a touché ;
Tu sentiras le poids d'une telle couronne,
Tu deviendras Saül en montant sur son trône⁶⁵.

⁶³ Le costume porté par David figure en annexe 1, p 347-349. Une autre estampe propose une représentation de la Pythonisse dont la corpulence est manifeste par rapport au frêle David, d'ailleurs jouée par une femme.

⁶⁴ *Saül*, IV, 1.

Saül se tait après prononcé ces paroles et avertit David d'un futur destin funeste. La couronne, remplaçant la lyre, l'attache au monde de la chute. Par un déplacement identitaire, il embrasse la destinée du roi déchu. L'usage du futur de l'indicatif présente cette chute comme inévitable et les propos rassurants d'Achimelech n'ont que bien peu de pouvoir et d'impact face à la malédiction promise par le tyran. L'initiation du héros qui s'est déroulée dans une « géographie extérieure » présentant un espace dévasté par la haine, et la folie guerrière de son roi ont fini par avoir raison de lui : le modèle lyrique a cédé symboliquement la place au modèle héroïque tragique. David-Orphée est resté prisonnier des Enfers à tout jamais et n'a pas retrouvé son Eurydice. Le cheminement initiatique du personnage pourrait reprendre à titre symbolique celui du poète : tirillé entre deux modèles littéraires (l'héroïsme épique et tragique, et le lyrisme), il semble avoir échoué à retrouver les accents de la poésie primitive, en lien direct avec le divin. Le chant, la poésie, n'ont pas recouvré leur pouvoir d'antan.

Le divin, le monde idéal du beau seraient alors un horizon d'attente du lyrisme dont l'essence serait par là-même, tragique puisqu'elle conduirait à la « dévoration du sujet⁶⁶ ». Ainsi, la fin de *Saül* témoigne de la « dévoration » de l'identité de David : le jeune berger n'est plus, il ne peut qu'endosser le costume du roi déchu et doit renoncer à son identité initiale. Le lyrisme devient ainsi « désir de divinité », désir cependant inassouvi et à consonance tragique. Le monde primitif dans lequel la poésie était toute puissante, cette volonté de renouer avec le divin et de « se délivrer du fugace » se présentent donc comme une quête initiatique parsemée d'obstacles à laquelle Soumet n'a toutefois jamais renoncé.

⁶⁵ *Saül*, V, 8.

⁶⁶ Pierre Brunel cite l'ouvrage de Jean Michel Maulpoix *Du lyrisme* : « Le lyrisme n'a de cesse de se délivrer du fugace et du transitoire, d'échapper au moi contingent et de lui prêter un corps glorieux en l'amalgamant idéalement à la substance de tout ce qui est. Il ne représente pas l'expression plénière du sujet mais sa dévoration [...] Il est le nom le plus humain du désir de divinité qui s'investit dans le langage. » Pierre Brunel, *Mythopoétique des genres*, PUF, 2003, p. 94.

Ainsi, David a été à « la frontière de deux réalités⁶⁷ », l'une d'ordre lyrique et rattachée au monde divin, l'autre d'ordre héroïque, prosaïque. La présence de ces deux tendances a donné naissance au tragique et a souligné le cheminement poétique d'Alexandre Soumet dont la « vision de voyant » est encore « altérée », n'ayant pas encore trouvé la forme générique adéquate susceptible d'atteindre le monde transcendant. La confrontation tragique entre le locus *horribilis* qui domine et contamine l'espace scénique, et le locus *amoenus*, qui n'est plus qu'une chimère repoussée vers le hors scène, un espace onirique auquel les personnages peuvent songer sans pouvoir s'en saisir à nouveau, pourrait être perçu comme un symbole des errements du poète Alexandre Soumet, ayant un idéal en tête, un espace onirique qu'il veut coucher sur le papier mais auquel il ne parvient pas à donner la forme littéraire adéquate. Le conflit entre le locus *horribilis* et le locus *amoenus* de ses tragédies pourraient être envisagé comme la représentation symbolique de l'impossibilité de Soumet de concilier son idéal littéraire avec ses réalisations effectives.

Un « je (u) » de dupe : déconstruction (et reconstruction ?) des personnages et de la figure du poète.

Si la tourmente des personnages se traduit de façon spatiale par une opposition incessante entre un locus *amoenus* onirique et se dérochant sans cesse aux héros tragiques, et un locus *horribilis* qui les enserme et qui les piège, elle affleure également au regard de leur psychologie tourmentée. Là encore, ce trouble, même s'il est le propre des héros tragiques, paraît significatif quant à la recherche esthétique entreprise par Soumet. La difficulté à concilier idéal poétique et création littéraire

⁶⁷Comme le précise Hermine B. Riffaterre : « Le personnage est mis en scène à la frontière des deux réalités : ces deux pôles créent les conditions d'un échange dramatique, d'un va-et-vient dont le dynamisme altère la représentation du Voyant. Il devient le héros d'une grande aventure, d'un effort répété qui le mène aux bords du mystère, succession de défaites dont il se relève, infatigable, pour repartir à l'assaut de l'absolu. », *Op.cit.*, p. 25.

effective, pourrait se lire en filigrane et de façon implicite à travers les trajectoires tragiques des personnages.

Les héros à la destinée qui semble privée de transcendance, se meuvent dans une cellule familiale qui a volé en éclat et qui ne pourra jamais véritablement se reconstruire.

En effet, dans la pièce *Le secret de la confession*, imitation du *Don Carlos* de Schiller, on trouve une confrontation tragique entre le père et le fils. Philippe II a épousé Élisabeth de France alors que c'est à son fils, Don Carlos, qu'elle était destinée. Pour sceller l'union de la France et de l'Espagne, elle accepte de monter sur le trône. Les deux jeunes premiers se vouent un amour immuable mais aussi inavouable et qui a des accents incestueux. Cependant, au départ, la faute est du côté de Philippe II, qui profite de son pouvoir politique pour usurper le rôle d'époux que son fils aurait dû jouer. Don Carlos est donc celui qui est dépouillé de son statut de mari. On assiste ici à un complexe d'Œdipe inversé : ce n'est pas le fils qui veut tuer le père et prendre sa place auprès de la mère mais bien le père qui, par un jeu de masque tragique, réduit à néant le mariage (mais aussi l'identité) de son fils.

Don Carlos [seul]

Sentir de délire en délire,
Qu'on donnerait pour son sourire [d'Élisabeth],
Et le monde et l'éternité.
Et c'est ma mère...Ma souffrance
Ronge ce cœur sans espérance,
Comme un remords empoisonné ;
La foudre en frappant la victime,
Semble avoir imprimé le crime,
Sur le front qu'elle a sillonné⁶⁸.

⁶⁸ *Le secret de la confession*, I, 2.

La rime entre « délire » et « sourire » témoigne du trouble extrême du personnage, qui, en présence du visage d'Élisabeth ne peut que sombrer dans la folie. La répétition de « et » dans l'expression « et le monde et l'éternité » correspond à une gradation au niveau de l'intensité de ses sentiments. Ce langage hyperbolique est aussitôt remis en cause dans le vers suivant : « et c'est ma mère ». La conjonction de coordination met d'une part à jour l'amour passionnel que voue Carlos à Élisabeth ; d'autre part, elle vient ensuite en souligner le caractère tragique, impossible, voire incestueux. La souffrance morale de Don Carlos se traduit finalement par une douleur physique : il est un Prométhée révolté par une passion que la raison d'état lui interdit. Son cœur est rongé par les sentiments tragiques qu'il voue à celle qui est devenue « sa mère ». On assiste ici à un affleurement du mythe de Prométhée. Cependant, l'orgueil, la soif de connaissance insatiable du personnage sont remplacés par une passion impossible. Prométhée fait alors figure de jeune premier tragique. Contrairement au *Don Carlos* de Schiller qui fait une large place à la politique, elle est ici accessoire. Elle n'est qu'un obstacle pour empêcher les personnages de vivre une passion heureuse. La scène politique ne permet pas à Don Carlos d'atteindre la transcendance : elle ne fait que réitérer les impasses qu'il rencontre sur le plan amoureux. La révolte, de nature aussi bien amoureuse que politique, du personnage sera vouée à l'échec.

À l'image Oreste dans la tragédie *Clytemnestre*, Don Carlos apparaît comme dépossédé. Il est socialement inexistant : Philippe II envoie le duc d'Albe au combat et non son fils. La dépossession est donc double : son identité de guerrier est remise en question, de même que son statut de fils. Le duc d'Albe usurpe le rôle qu'aurait dû tenir Don Carlos, sur le plan héroïque et guerrier mais également vis-à-vis de son père. Il est le guerrier sans combat, le fils sans père et, finalement, l'amoureux sans femme puisque son père la lui a ravie. Le complexe d'Oedipe inversé et la révolte prométhéenne du personnage renforcent finalement la posture tragique de cet antihéros. Si la pièce *Le secret de la confession* conserve un arrière plan

théologique destiné à mettre en lumière les véritables attributs du sage en lien avec Dieu, elle met également en scène un personnage romantique : Don Carlos est celui à qui il ne reste rien. Il ne peut s'ériger en héros épique, pas plus qu'en amoureux transit. Cette impasse dans laquelle se trouve le héros se manifeste également sur le plan littéraire : derrière ce personnage dépossédé de lui-même et dans l'impossibilité de sceller son destin, pourrait en fait se trouver la figure de l'artiste à la recherche de l'œuvre qui lui ouvrirait les voies de la transcendance : aux interrogations du personnage correspondraient celles du poète dont la plume rechercherait la forme générique la plus adéquate.

De plus, la destinée politique de Don Carlos, tout comme son devenir amoureux, sont dans l'impossibilité d'éclorre. Broyé par la société et par son propre père, Don Carlos ne trouve sa place qu'en tant que héros tragique, posture à laquelle il ne pourra échapper. Dans le courant de la pièce, il tente pourtant de renouer les liens rompus et brisés avec son père. Lors de l'acte II scène 3, Philippe II et le duc d'Albe sont interrompus par Don Carlos qui entre en concurrence avec ce fils illégitime qui usurpe sa place auprès de son père. Il veut obliger l'imposteur à quitter la scène afin qu'il soit seul avec le roi.

Carlos [au duc d'Albe]

Il est des secrets entre un père et son fils.

Vous avez tout pouvoir, que seul je l'entretienne,
Et qu'un instant du moins mon père m'appartienne.

Le roi

Le duc est mon ami, je ne lui cache rien.

Carlos

Ai-je donc mérité qu'il soit aussi le mien ?

D'albe

Prince, un pareil discours voudrait pour récompense...

Carlos

Quoi⁶⁹ !!!

Dans cette scène, Carlos refuse catégoriquement et avec une certaine animosité (comme en témoigne les stichomythies de la fin de l'extrait) la présence du duc d'Albe. Il réclame de façon très significative un entretien privé avec son père : il en appelle aux liens du sang qui impliquent une intimité certaine et nécessaire. Cependant, le roi la refuse et semble symboliquement nier sa paternité : il maintient la présence du troisième homme. Cette scène triangulaire met en évidence la tragédie familiale qui se noue autour du père et du fils, à jamais séparés.

Dans la préface de *La Divine Épopée*, Alexandre Soumet évoque son désir de transcendance : l'œuvre d'art semble le seul vecteur possible pour renouer avec Dieu et satisfaire son idéalisme. Dans la pièce *Le secret de la confession*, Soumet n'atteint pas encore son objectif et demeure dans l'espace des questionnements tragiques. L'accès au monde supérieur ne saurait se concevoir sans la reconstruction de la relation triangulaire originelle : le Père-Le fils-Le Saint Esprit. Le poète va cependant construire un triangle originel de substitution en lien avec la création littéraire : Le poète-le Personnage- l'inspiration.

Lorsque le poète écrit *Le secret de la confession*, son écriture en est encore aux prémises de la quête initiatique poétique. Au sein de l'espace tragique, ce désir de transcendance ne parvient pas à se concrétiser. En effet, la relation triangulaire qui occupe l'espace scénique, n'est que perversion et matérialisme : le pouvoir, l'ambition semblent régner en maître. Il faut se contenter d'une relation triangulaire subversive, qui ne fait que maintenir les personnages (et le poète) au sein du monde de la matière. Dans cette tragédie, la relation triangulaire entre le roi, Don Carlos (le fils rejeté) et le duc d'Albe (le fils qui usurpe la place du prince), vient souligner un lien intrinsèque qui enserre les personnages au sein d'un univers basement matériel. Certes, certains personnages viennent s'opposer au monarque haineux.

⁶⁹ *Le secret de la confession*, II, 3.

On peut penser à Don Carlos, qui a soif d'honneur et de justice, à Elisabeth dont la droiture morale sera sans faille tout au long de la pièce et bien sûr au personnage d'Alvarès, le sage aux vertus catholiques qui demeure dans un espace autre, loin des fastes du palais royal.

Qu'ils s'agissent d'Élisabeth ou du duc d'Albe, leur relation sera à jamais triangulaire mais il ne s'agit aucune de reconstruire le triangle originel espéré par le poète : aucune intimité n'est possible entre le père et le fils. Dans ce passage, le duc d'Albe refuse d'ailleurs d'obéir au prince : il ne voit pas en Carlos le fils du roi, il a pris sa place et n'en reconnaît plus l'autorité. Ce n'est qu'à la fin de la scène, en voyant que Carlos est sur le point de sortir son épée, que le roi demande à ce fils illégitime de quitter la scène et de les laisser seuls. D'ailleurs, d'après les règles imposées par l'étiquette royale de son interlocuteur, le duc d'Albe aurait dû sortir lorsque Carlos le lui a demandé. L'imposteur n'en a rien fait, il s'est joué de ce fils déchu que même son père ne peut considérer comme un prince. D'ailleurs, le personnage est nommé « Carlos » et non « Don Carlos » : la perte de cette particule vient signaler la rupture définitive entre le père et le fils. Par un complexe œdipien inversé, Philippe II a bien symboliquement tué son enfant en le dépossédant de son titre de prince. L'absence de reconnaissance de cette filiation se répercute ainsi sur le plan politique et amoureux, créant un engrenage tragique duquel Don Carlos ne peut espérer se libérer.

De plus, le duc d'Albe se joue de ce rival qui tente de rétablir son statut légitime de fils. S'il est le seul à sembler reconnaître le statut princier de Carlos en le nommant « prince », il refuse de lui obéir et de quitter la pièce. Cette appellation ne peut alors qu'avoir de fortes consonances ironiques. Le duc d'Albe est tout à fait conscient de la place qu'il occupe auprès de Philippe II et il peut ainsi oser se jouer du prince. Carlos l'est également (« qu'un instant du moins mon père m'appartienne ») : il sait qu'il ne peut prétendre retrouver son statut de fils que de manière temporaire. La posture tragique du personnage n'en est que plus manifeste.

Carlos se présente de manière claire comme un rival du duc d'Albe qui a souillé le nom de son père :

Carlos

[La mission] demande un homme et d'Albe ne l'est pas.

Il fit tomber sur vous le sang de ses victimes ;

C'est avec votre nom qu'il signa tous ses crimes.

Qu'avec ce même nom j'aïlle les réparer ⁷⁰!

L'onomastique joue ici un rôle central. Carlos réclame le droit de récupérer son nom (et par la même, son identité) et de l'honorer, ce à quoi le duc d'Albe ne peut prétendre. C'est un stratège ambitieux qui a soif de pouvoir et qui vient souiller l'image du roi. Il est le représentant symptomatique d'une société en déperdition dont les valeurs idéales sont mises à mal⁷¹. La présence du sang et du verbe « tomber » traduisent le caractère néfaste du duc d'Albe qui contamine le royaume, mais également l'esprit du roi. Philippe II refusera de céder aux imprécations de son fils. Finalement, ce monarque mû par la haine et le pouvoir, trouve en la personne du duc d'Albe, un double, un fils spirituel en lequel il se mire. Don Carlos représente tout ce qu'il n'est pas, tout ce qu'il refuse. Il ne peut le reconnaître comme étant son fils, il ne peut être que cet autre incompréhensible et en exil. Ce proscrit aux affiliations pourtant royales, ne peut assister qu'à la déperdition de son identité. Il aspire à un monde porteur de valeurs morales dans lequel les « ducs d'Albe » seraient réduits à néant, il rêve d'un univers dans lequel il recevrait les honneurs guerriers qu'il mérite et où il pourrait épouser la femme qu'il aime. Le personnage sera déçu dans ses attentes : il est contraint à errer au sein d'un monde fantasmatique qui représente la totalité, mais il en reste tragiquement au seuil. La névrose de Don Carlos se matérialise alors par la construction onirique d'un hors

⁷⁰ *Le secret de la confession*, II, 4.

⁷¹ Ce n'est pas sans rappeler la désolation de Soumet face à l'« impérialisme » du matérialisme de son époque qui a réduit à néant les valeurs morales et idéales. Le personnage de Don Carlos serait alors un masque du poète, déçu par l'effondrement de tout idéalisme.

scène, d'un monde autre, alternatif mais qui ne peut se concrétiser. De la même façon, Philippe II confectionne à son tour un espace irréel et inatteignable : il veut gagner les faveurs de la reine, être sûr d'en être aimé mais il s'aperçoit qu'il n'est pas omnipotent. Son désir de totalité ne pourra qu'être fortement contrarié : il prend peu à peu conscience qu'il ne peut maîtriser les sentiments de la reine. Privé de l'amour espéré, Philippe II sombre dans la folie et se laisse guider par la haine et le soupçon.

De la même façon, la tragédie *Norma* raconte les dérives d'une héroïne qui, ayant perdu l'amour de l'homme qu'elle aime sombre dans la folie et se crée un univers onirique autre. Lors de la scène finale, elle paraît les cheveux épars et sa raison défaille. Elle semble évoluer dans un espace scénique autre. Comme Agénor le remarque « On dirait que ta voix [de Norma] sort du fond d'une tombe⁷² ». Norma aspire à un monde transcendant, à une réalité supérieure dans laquelle l'amour l'aurait transporté. Finalement, elle ne s'élève pas jusqu'à cet univers, elle sombre au contraire dans un monde souterrain et malsain. L'aliénation du personnage, devenu infanticide, répond à la création d'un espace « aliéné » mais aussi « aliénant ».

Norma

Il aimait de mon front l'amoureuse pâleur !
Je suis plus pâle ici, mais je ne suis plus belle,
La lune s'est éteinte et mon âme avec elle ;
Mon âme où comme un feu son image avait lui ;
Mon âme qui n'est plus qu'un souvenir de lui⁷³ !

L'expression « l'amoureuse pâleur » vient traduire le caractère fatalement mortifère de l'amour qu'elle porte à Pollion. Elle semble avoir quitté le monde des vivants et avoir regagné celui des morts. Toutefois, la présence de cette pâleur avant même que Pollion ne lui retire ses sentiments, tend à souligner le caractère

⁷² *Norma*, V, 5.

⁷³ *Ibid.*

proleptique de cette fin tragique. Le paysage onirique qui défile devant ses yeux, invisible aux autres personnages, reflète les tourments intérieurs du personnage : la lune éteinte correspond à la disparition de son âme. L'espace scénique s'aliène donc et offre une double facette à son public. D'un côté, les spectateurs peuvent suivre le point de vue de Pollion et d'Adalgise, restés « sur la terre ferme » du réel, de l'autre, ils assistent à la dérive du personnage de Norma qui semble avoir suivi les Parques et avoir déjà basculé du côté des morts. En fait, c'est Norma qui a donné la mort, ce n'est pas elle qui l'a vécue. L'aliénation du personnage se traduit donc par une perte des repères : ayant perdu l'amour de Pollion, Norma ne sait plus qui elle est. Elle a l'impression d'être morte alors que c'est elle qui est devenue une meurtrière. Elle ne distingue plus ce qui constitue son essence propre et ce qui constitue celle de ses enfants.

Au lieu de permettre l'affirmation du sujet et de son moi le plus intime, la répétition de l'expression « mon âme » ne fait que réduire à néant l'identité de la jeune femme. Pollion est par contre omniprésent et vient en quelque sorte agir comme un personnage vampirique. Une relation paradoxalement fusionnelle la lie à eux : elle ressent la mort au plus profond d'elle-même alors que ce sont ses enfants qui vont la subir. La pâleur mortifère de son visage entre en contradiction avec « le feu » provoqué par l'image de Pollion. Ce contraste concernant les couleurs se retrouve au niveau sonore. On note en effet la présence d'une allitération en [l] consonne liquide associée à la déploration, au pathos qui émane de la situation de Norma ; qui est contrebalancée par l'allitération en [k], consonne marquant à la fois la vivacité insufflée par les sentiments amoureux et leur caractère destructeur.

De plus, on remarque également la fragilité de la réalité décrite par Norma dans cet hors scène onirique par l'usage d'un vocabulaire abstrait : l'âme (terme répété à trois reprises) de Norma, l'image et le souvenir de Pollion composent la réalité évanescence et fantasmagorique qui assaille la jeune femme. Pollion est d'ailleurs désigné par le pronom « il » alors qu'il se trouve devant elle. Norma se trouve donc définitivement ailleurs. Le monde réel qui lui refuse l'amour de l'homme aimé, ne

peut en aucun cas s'imposer en tant qu'espace scénique effectif. Le déni de Norma provoque donc une aliénation de l'esprit du personnage mais également de l'espace lui-même. La jeune femme se situe au seuil des deux mondes : celui des vivants et celui des morts ; celui de la raison et celui de la folie. Si l'on poursuit la lecture de la scène 5 de l'acte 5, on constate que Pollion n'est pas seulement l'image fantasmée qui demeure dans son esprit. Dès lors qu'il parle, elle est sensible à sa voix qui n'est pas pour autant assez puissante pour la ramener sur les sentiers de la raison.

Pollion

Hier tu pardonnais...

Norma

Il se souvient d'hier !...

Sur la terre un tombeau, dans la tombe l'enfer ;

Regarde...C'est l'enfer...Là du fond des abîmes,

S'élèvent contre moi les spectres de mes crimes ;

Là, mes fils égorgés, que cherche mon regard,

Reviendront chaque nuit mourir sous mon poignard.

Chaque nuit⁷⁴...

Pollion évoque un passé qui n'est pas si lointain mais qui semble pourtant se trouver fort loin dans la mémoire de Norma. Elle entend toutefois sa voix. Cependant, elle ne se montre pas suffisamment puissante pour ramener la jeune femme à la raison⁷⁵. Elle s'adresse à lui avec le pronom « il » : Pollion est encore sur « l'autre rive », il ne se trouve pas en lien direct avec Norma. Puis, la mère infanticide semble l'attirer à elle pour qu'il contemple l'horreur de ses actes. On note le recours très significatif à la deuxième personne du singulier : « Regarde ». L'emploi de l'impératif vient souligner le pouvoir de la voix maléfique de Norma qui parvient à faire basculer Pollion dans son monde. La présence des points de

⁷⁴ *Ibid.*

⁷⁵ La question de la voix, en lien avec la construction d'un sujet lyrique sera analysée lors du prochain chapitre.

suspension matérialise le changement d'espace qui s'impose à Pollion et l'emploi de l'adverbe « là » confirme l'existence d'un espace onirique se déroulant sous le regard hagard de Norma. Pollion ne se laisse pas contaminer par l'aliénation de la jeune femme mais il va en constater les méfaits avec terreur. Le glissement spatial progressif du monde réel vers celui, fantasmé, de l'enfer, s'accompagne d'une succession temporelle balayant le passé (presque oublié), le présent (celui de l'horreur du double infanticide mis en valeur par l'expression au pluriel « les spectres de mes crimes ») et le futur (l'éternel châtement de Norma).

Finalement, l'espace onirique qui semblait émerger de la conscience tourmentée de la jeune femme, va peu à peu s'imposer comme réel et va venir frapper de plein fouet le monde rationnel des autres personnages, univers qui ne pourra alors que tomber en décrépitude et s'effondrer. Un peu plus loin dans la scène, Norma semble revenir à elle et avoir à nouveau conscience du monde réel :

Norma

Ce n'est pas moi que tu dois secourir ;

C'est un autre...là-bas...à gauche...l'on ignore...

Au bord du lac...Peut-être, il en est temps encore⁷⁶.

Ici, Norma paraît retrouver les repères qui étaient les siens. Après l'enfer, le lac et la montagne qui l'entourent reprennent leur droit. On constate d'ailleurs l'extrême précision des indices locatifs : « là-bas, à gauche », « au bord du lac ». Son identité et celle de son fils ne forment plus un seul et même « je » comme en témoigne l'opposition entre le pronom « moi » et le GN « un autre », placés significativement sur deux vers différents. La mère infanticide est alors en contact direct avec l'horreur de son forfait. Si elle utilisait précédemment une métaphore pour évoquer son acte horrible (« les spectres de mes crimes »), ici, en retournant dans le réel et en prenant conscience de ses exactions, Norma ne peut trouver ses mots, elle ne parvient pas à décrire l'innommable. Les points de suspension viennent à la fois

⁷⁶ *Ibid.*

matérialiser la « traversée » de Norma vers le monde réel mais également son effroi et son impuissance à dire, lorsqu'elle songe à son crime. L'espace est là encore⁷⁷ un miroir de l'âme tourmentée de Norma, ce qui n'est pas sans rappeler le lyrisme romantique.

Dans le drame *Émilia*, l'aliénation de l'héroïne a tout d'abord une origine sociale. Elle épouse en secret le comte Leicester qui l'a enlevée et qui n'a pas demandé le consentement de la reine Élisabeth (secrètement amoureuse de lui) et encore moins celui du père d'Émilia. En refusant de célébrer ce mariage au grand jour, ils sont contraints au mensonge et à s'éloigner des valeurs morales : leur honneur ne pourra pas en sortir indemne.

Émilia se retrouve donc dans un univers qu'elle méconnaît, dans lequel elle est contrainte de jouer le rôle que lui impose Leicester qui tient au caractère secret de ce mariage (on peut d'ailleurs hésiter et se demander si la raison de ce silence est due à une volonté de protéger sa femme des foudres de la reine ou s'il est tenté d'accepter la proposition d'Élisabeth qui le mènerait directement sur le trône). Elle porte des vêtements luxueux lors de la fête organisée par son mari en l'honneur de la reine et semble victime d'une aliénation « sociale » : elle s'est trouvée arrachée à son environnement d'origine et doit se glisser dans le costume que Leicester lui a confectionné. L'identité d'Émilia semble donc compromise dès le début de ce drame. Si elle épouse l'homme qu'elle aime, ce dernier l'entraîne dans un monde qui n'est pas le sien et où l'honneur et la vérité sont pervertis⁷⁸.

Le décor de ce drame (à savoir le château et le jardin qui l'entoure) évoque l'amour courtois tel qu'on peut le concevoir par exemple dans *Le Roman de la Rose*. Cependant, dans l'œuvre de Soumet, château et jardin se muent en un théâtre des illusions où règnent le mensonge et l'ambition. Le jardin n'est pas ce lieu bucolique

⁷⁷ Comme nous l'avons vu précédemment, la lune imaginée par Norma était associée à son âme : toutes deux étaient privées de lumière et donc de vie.

⁷⁸ En ce sens, les regrets éprouvés par Émilia rejoignent ceux de Don Carlos qui constate avec résignation que les ambitieux et les flatteurs comme le duc d'Albe obtiennent tous les succès.

susceptible d'abriter l'amour des deux amants. Il sert au contraire de miroir aux alouettes et parvient à tromper la reine qui ne manque pas d'y déambuler. Au fil de sa promenade, elle croise des comédiennes jouant des divinités allégoriques. Elle croise Émilia en pleurs puisqu'elle croit que Leicester lui a retiré son amour. Voyant qu'elle reste interdite, la reine la prend pour l'une de ces comédiennes qui aurait oublié son rôle. C'est précisément ce qu'est devenue Émilia : une comédienne, malgré elle, qui reste silencieuse parce qu'elle refuse de jouer plus longtemps cette comédie sociale.

À cette aliénation sociale vient s'ajouter une aliénation dont la source se trouve ancrée au sein même de l'intimité du personnage. On se souvient que Norma perd la raison dès lors qu'elle prend conscience que Pollion lui a retiré son amour. Dans cette pièce, on assiste à la même privation, mais qui n'est, elle, qu'illusoire ce qui en augmente le caractère tragique. En effet, Émilia doit tout d'abord faire face à la violente déperdition de l'amour paternel. Suite à l'enlèvement de sa fille, Sir Robsart fait des recherches et parvient à retrouver sa trace. Il entre en communication avec elle dans le jardin de Leicester. Fidèle au comte, gardienne de son secret, elle se mure dans le silence dès lors que son père lui demande le nom de son mari. Sir Robsart évoque l'étrange ressemblance d'Émilia avec sa défunte femme :

Robsart

Ta mère qui est dans le ciel nous regarde : je retrouve en toi sa vivante image, et je contemple en regardant tes traits tout ce qu'il reste sur la terre de notre amour⁷⁹.

Au début de sa réplique, Sir Robsart distingue son épouse de sa fille (« ta mère »), puis, une relation trouble fait par la suite son apparition : « je retrouve en toi sa vivante image ». Émilia semble perdre son identité propre : elle ne peut se définir que comme un double de sa défunte mère. Son père se place dans le monde des ombres : il ne peut sortir de la caverne platonicienne et aboutir à l'Idée. Il est condamné à rester cantonné à l'univers des apparences, ce que symbolise

⁷⁹ *Op.cit.*, III, 3.

précisément le jardin dans lequel se déroule cette confrontation père/fille : ce n'est qu'un théâtre des illusions peuplé par des comédiennes jouant une comédie sociale. Face au silence de sa fille concernant l'identité de son époux, le père prend conscience qu'elle ne lui « appartient » plus : Leicester est venu briser leur relation beaucoup trop fusionnelle. Sa colère se manifeste finalement par une malédiction lancée au visage de sa fille :

Robbart

Je vois déjà que le ciel m'exauce ! Son arrêt commence au fond de ton cœur et c'est lui qui prononce par ma bouche ta...malédiction⁸⁰ !

Robbart fait ici figure d'un dieu vengeur (que refuse d'ailleurs Soumet) alors qu'auparavant il avait plutôt pris le masque d'un dieu bienveillant :

Robbart

Tu vois qu'il [ton vieux père] n'est point inflexible et qu'il pardonne pour être aimé⁸¹.

On assiste ici à la mise en place d'un double visage pour le père d'Émilia : il est tout d'abord le dieu bienveillant qui se montre conciliant envers son enfant. Face au refus de sa fille de lui dire son secret, il prend conscience qu'il a perdu tout pouvoir sur elle. Le comédien enlève alors son masque et devient ce dieu vengeur qui provoquera la chute de sa fille. Cette malédiction sonnera en effet comme une parole oraculaire prédestinant Émilia à un destin tragique. Le désespoir final de Sir Robbart à la vue de sa fille, apparaissant sur scène les cheveux épars et dépourvue de raison, est tragique : c'est lui-même qui a contribué à attirer les foudres de la fatalité sur son enfant. Cette figure paternelle dévoyée tend à symboliser la perte des repères au niveau religieux : Robbart est au départ une incarnation du dieu catholique et bienveillant. Le spectateur prend ensuite conscience que ce n'est qu'un masque, une illusion : il veut convaincre sa fille de se livrer à lui et il est prêt à

⁸⁰ *Op.cit*, III, 3.

⁸¹ *Ibid.*

prendre toutes les formes possibles. En ce sens, la figure du père rappelle ici Satan, prêt à toutes les métamorphoses possibles pour tenter l'homme. Il s'apparente également à un dieu vengeur païen, lançant les Erinyes sur les traces des fautifs. Le jardin de Leicester est donc « un miroir aux alouettes ». Il est l'espace de tous les leurres et le théâtre de toutes les illusions aussi bien sociales que religieuses.

Après avoir fait face à la déperdition de l'amour paternel, Émilia subit les affres du doute et finit par devenir la victime de ce théâtre des illusions. Le valet fourbe lui inocule le poison du doute, plus efficace que celui que le traître voulait lui faire ingurgiter afin de pouvoir l'enlever. Elle est persuadée d'avoir perdu l'amour de l'homme qu'elle aime. Malgré les paroles de Leicester qui se veulent rassurantes,

Votre raison s'égaré Émilia ! Qu'avez-vous à craindre de mon cœur ? Ne vous ai-je pas donné pour jamais le titre sacré d'épouse⁸² ?

Émilia vacille et perd confiance en la seule valeur qui subsistait dans le château du comte : l'amour. Leicester place ses sentiments sur un piédestal. Cependant, l'adjectif « sacré » pour définir son union avec la jeune femme, est en décalage avec la réalité de leur situation : si elle a pour lui « le titre sacré d'épouse », pourquoi la force-t-il à demeurer dans l'ombre et à jouer cette comédie sociale qui causera sa perte ? La parole de son mari est pour elle synonyme de mensonge. Elle est aussi illusoire que ce jardin des leurres. Vérité et simulacre apparaissent fortement entrelacés si bien que la distinction entre les deux instances devient impossible. Le doute ne peut que s'avouer vainqueur. Il parvient à faire voler en éclat la seule valeur qu'il restait : l'amour. Lors de la scène finale, la reine ayant découvert le mariage entre Leicester et Émilia, les fait emprisonner. Le jardin des illusions montre alors son véritable visage et se mue en une prison, nouvelle tour d'amour : celle des convenances sociales et d'un monde dépourvu d'idéal. Le geôlier fait référence à l'aspect labyrinthique de la prison aux multiples souterrains. Cette mutation de l'espace est à mettre directement en relation avec les nombreuses

⁸² *Op.cit.*, III, 5.

sinuosités qui vont se loger au sein de l'esprit d'Émilia. Lors de la scène 6 de l'acte V, le geôlier évoque cet espace sinueux⁸³ auprès de Betty, la gouvernante de la jeune femme. Puis, immédiatement après, la conversation dévie sur la santé mentale d'Émilia.

Le geôlier

Est-il vrai que sa raison...

Betty

Perdue...perdue pour toujours. [...] Une fièvre ardente brûle son sang. [Elle prononce] des mots entrecoupés [et a] des idées sans suite⁸⁴.

« La porte fermée » et « la profonde galerie » viennent symboliser la fermeture d'Émilia au monde extérieur et la complexité de son esprit qui, peu à peu, s'éloigne de toute forme de rationalité. La névrose de la jeune femme s'extériorise et gagne l'espace qui entoure le personnage.

Éperdue, elle fait son entrée sur scène avec une robe blanche et les cheveux épars lors du dernier acte: elle rappelle en ce sens Norma qui avait, elle aussi, perdu l'amour de l'homme qu'elle aime. Cependant, ici, la perte de cet amour n'est pas effective. Elle est le fruit des mises en œuvre machiavéliques de Varney, aboutissant à un renversement des valeurs : le mensonge devient vérité et se livre au même jeu de masque que les personnages. Ce jeu de scène tragique pousse Émilia à sa perte et devient l'expression même de la fatalité.

Émilia en robe blanche, les cheveux épars et tenant à la main une petite lampe de bronze, s'avance sans reconnaître Betty. [...]

Betty

⁸³ « Une porte fermée au dedans avec de simples verrous sépare cette profonde galerie des souterrains du château », V, 6.

⁸⁴ *Ibid.*

Quelle effrayante immobilité ! La pâleur de la mort est sur son front ! Malheureuse Émilia.

Émilia

Il m'a retiré son amour, je ne suis plus Émilia⁸⁵.

Tout comme Norma, le « je » d'Émilia perd toute consistance. De la même façon que la mère infanticide, elle est immobile et pâle comme une statue. Elle reconnaît elle-même que sa personnalité a volé en éclat (« je ne suis plus »). Betty désigne la jeune femme en usant de la troisième personne du singulier, à la place du pronom « tu ». L'impossibilité de rétablir la situation énonciative habituelle (le « je » qui s'adresse à un « tu ») témoigne d'une altération du « je » d'Émilia qui ira jusqu'à sa disparition à la fin de la pièce. La lampe de bronze souligne le retour à une réalité tragique : Émilia qui se croit privée de l'amour de Leicester et qui sombre dans la folie.

Dans les trois tragédies évoquées ci-dessus, on remarque la présence d'un hors scène onirique, rêvé, et désiré par les personnages. Don Carlos imagine un univers duquel les ambitieux et les flatteurs tel que le duc d'Albe, seraient bannis, un monde dans lequel les valeurs idéales (l'honneur, l'amour, la justice) pourraient renaître et il rejoint en ce sens les préoccupations d'Émilia qui veut cesser toute forme de comédie sociale et retourner dans un monde guidé par la vérité. Quant à Norma, elle se laisse bercer par les sirènes d'un espace où Pollion l'aimerait encore. Dans chacune de ces tragédies, une relation triangulaire malsaine vient provoquer une aliénation du « je » des personnages principaux. Si Soumet manifeste son désir de créer une œuvre qui transcenderait la matière et qui, dans une certaine mesure aboutirait à une reconstitution du triangle originel (le Père-Le Fils-Le Saint Esprit) quelque peu modifié, il semble n'en être qu'aux prémices lorsqu'il écrit ses tragédies : elles viennent précisément souligner les difficultés à atteindre son but et l'impossibilité (pour l'heure) de se détacher du monde des contingences. Tout

⁸⁵ *Op.cit*, V, 7

comme ses personnages, Soumet aspire à un au-delà qui demeure, lorsqu'il écrit ses tragédies, un espace onirique et désiré par l'artiste.

L'œuvre d'art est donc essentielle et permet ce détachement du poète des contingences matérielles. Toutefois, dans les cas qui nous occupent, le poète, au même titre que ces personnages, ne peut qu'espérer et rêver à la reconstitution de ce triangle originel. La quête poétique se superpose donc à une quête religieuse : l'écriture est pour lui un sacerdoce, comme il le précise lui-même dans le sous-titre donné à sa pièce *Saül*, « la lutte du sacerdoce et de la royauté ». L'accès au trône pour David représente symboliquement la sacralisation du poète : elle est toutefois placée sous le signe de la malédiction lancée par Saül qui promet au jeune roi un sort identique au sien. Cette lutte reprend en définitive celle du monde idéal qui se heurte au matérialisme ambiant à l'époque de Soumet. Les questionnements et l'errance des personnages sont le reflet de ceux du poète qui s'interroge sur la manière d'atteindre son but afin de redonner à l'idéal ses lettres de noblesse.

Finalement, les tragédies de Soumet nous content la difficulté pour le poète de s'imposer, de construire un « je » lyrique. Si ses personnages sont sujets à de multiples névroses, à une impossibilité de définir une identité propre, il en est de même pour le poète. On pourrait se demander si, finalement, l'écriture tragique de Soumet ne mettrait pas en lumière la difficulté, voire l'échec à (re)construire un « je » lyrique. De la même façon que ses personnages (Don Carlos, Norma, Emilia, notamment), le poète peine à se défaire du matérialisme ambiant. Il se fixe l'objectif de transcender ce monde matérialiste qui lui déplaît tant par le biais de l'écriture poétique. Cependant, cet idéal n'est que fantasme dès lors que Soumet s'essaie à la tragédie. Ses attentes déçues ne seront que leurres et illusions.

Le questionnement poétique de Soumet transparait dès lors qu'il s'essaie à la tragédie lyrique, à l'opéra, ou même au drame avec *Emilia*. Il aspire à un idéal qui serait un « Tout » et qui représenterait une parfaite unité : le monde originel et divin. À l'image de ses personnages, le poète en reste pour l'heure au stade des

questionnements, sans pour autant parvenir à leur résolution. Cet espace onirique demeure inaccessible. Lorsqu'il tente d'adapter son écriture à « l'air du temps » en passant à la prose lors de l'écriture de son unique drame, il demeure insatisfait : même si sa pièce offre un succès supérieur à l'*Amy Robsart* d'Hugo avec il devait collaborer initialement, elle ne sera jouée qu'une seule fois et ne sera jamais imprimée. Ce drame constitue dans une certaine mesure une sorte de « trahison » par rapport à ces aspirations premières : la prose ne peut rivaliser avec le vers et ne saurait en aucun cas être une émanation du langage divin. L'œuvre dramatique de Soumet ne manifeste en définitive que la trace d'un questionnement aussi bien poétique qu'ontologique et religieux. L'éclatement de l'identité des personnages tragiques est un miroir de celui du poète qui ne parvient pas à reconstruire son identité originelle et à retrouver son lien avec le divin.

Toutefois, si le genre de la tragédie tend à signifier l'impossibilité momentanée pour Alexandre Soumet de recouvrer la poésie primitive, il tente néanmoins d'élever ses œuvres dramatiques au monde supérieur par l'usage de la musique. On passe de la tragédie à la tragédie lyrique, voire à l'opéra.

La musicalité chez Alexandre Soumet : du spectaculaire à l'intériorité

Chanter l'amour ou célébrer la guerre ?

Alexandre Soumet réserve une place privilégiée à la musique dès la publication de la tragédie *Saül* en 1822. Renouant avec le modèle de la tragédie antique, il réintroduit des chœurs intrinsèquement reliés à la trame dramatique qui apparaissent dès lors que l'affrontement entre Saül, figure démoniaque, et David, personnage ancré dans le monde divin, est à son comble. De plus, la musique est naturellement amenée par la présence de David, le jeune berger autour duquel le registre de la pastorale affleure. Il sera à la fin de l'œuvre métamorphosé en guerrier, contraint de délaïsser sa lyre. Cette opposition entre la figure du guerrier et du poète, ou plutôt entre la célébration des combats et de l'amour, se retrouve au sein d'œuvres ultérieures dans lesquelles l'écriture de Soumet témoigne d'une évolution générique.

Dans l'œuvre *Pharamond* (1825), notre poète se laisse gagner par le genre de l'opéra et fait par là-même la tentative d'un spectacle total dont il espère peut-être que la représentation sera susceptible de faire progresser sa quête philosophique, poétique et religieuse. L'œuvre met successivement en scène une trame de nature épique (l'affrontement entre les Romains et les Francs –et les Gaulois) et idyllique⁸⁶ (l'amour impossible entre Clodion, fils de Pharamond, et Phédora, dont le père, Orovèze, chef des druides et appartenant au clan des Gaulois, respecte les lois

⁸⁶ Dans l'opéra *David*, la contagion du genre idyllique par l'épopée est non seulement perceptible au niveau de la trame, puisque le mariage entre David et Michol n'est envisageable que si le jeune pasteur devient un guerrier aguerrri, mais également du point de vue des changements de décor. Tout comme David a dû abandonner la lyre pour l'épée, le paysage « riant », « calme », « fertile » et « les prairies et collines inondées de soleil » de l'acte I, s'opposent ensuite au paysage en ruine, témoin de la métamorphose de David en guerrier. La pastorale au décor idyllique s'efface au profit du champ de bataille.

interdisant tout mariage avec un étranger). Clodion et Théomir, frère de Phédora sont pourtant amis.

La superposition des consonances épiques et pastorales va se retrouver au sein des chants successifs de l'opéra. Dans la scène initiale, Isule, la confidente de Phédora, lui demande la raison de son trouble. Avouant son amour pour Clodion, un étranger Franc, la jeune femme entonne une romance découpée en deux couplets. Le décor onirique de la pastorale s'invite alors sur la scène dès lors qu'elle se met à chanter :

Premier couplet

Un jour, le front couronné de verveine,
Frappant l'écho de mes chants inspirés,
Je m'égarais sur les bords de la Seine
Qui près d'ici, roule ses flots sacrés :
Un étranger vers moi s'avance,
De nos Dieux j'implore l'appui !...
Mais il tremblait en ma présence !
Hélas ! Je tremblais plus que lui !

Deuxième couplet

Je devais fuir ! Sa voix était si tendre !
Mes yeux, hélas ! rencontrèrent ses yeux ;
En rougissant je restai pour l'entendre,
Et j'oubliai ma patrie et mes dieux⁸⁷ !

L'éloignement de Phédora « aux bords de la Seine » suggère un changement de registre du texte : on quitte les préoccupations guerrières pour épouser celles du registre de la pastorale. Le passage du décasyllabe à l'octosyllabe met en relief l'intensité dramatique qui émerge de la rencontre entre Phédora et le bel

⁸⁷ *Pharamond*, éd. Baudoin Frères, 1825, I, 2.

« étranger ». L' « écho des chants inspirés » de la jeune femme renoue avec l'un des motifs récurrents de la pastorale : celui de la nymphe Écho. Les chants entonnés par Phédora dans un premier temps, vont être suivis de ceux de Clodion : dans les deux cas, ils agissent comme un philtre de séduction qui laisse les deux protagonistes sous le charme. On renoue ici avec le mythe d'Orphée, le chanter à la musique envoûtante, qui peut charmer tout aussi bien les animaux que les plantes. La romance fredonnée par la jeune femme ne manque d'ailleurs pas de musicalité : « l'écho des chants inspirés » est souligné par une assonance en [â] qui apporte une certaine douceur au niveau des sonorités. Elle est néanmoins contrebalancée par une allitération en [r], consonne beaucoup plus rude.

Cependant, le chant ouvre également un espace quasi-onirique duquel sont chassées les préoccupations politiques liées à la guerre : le chant semble circonscrire un lieu propice à l'amour des deux personnages qui est aussi, dans une certaine mesure, aliénant («Et j'oubliai ma patrie et mes dieux»). Le temps employé pour décrire l'intensité de ce moment est néanmoins le passé simple, ce qui indique que les moments décrits sont bel et bien révolus. Les lois dictées par le peuple gaulois auxquelles est soumise Phédora ne tarderont pas à reprendre leur droit.

De plus, dans l'opéra *David*, le heurt entre la thématique guerrière et amoureuse va se trouver symboliquement réitéré par l'évocation métonymique de la harpe et de l'épée. Afin d'épouser Michol, le jeune pasteur doit se métamorphoser en guerrier. Il doit donc abandonner sa lyre, ce qui est l'objet d'un chant de déploration.

David [à sa harpe]

Toi, qui sur tes ailes de flamme

Portais au ciel mes chants vers Dieu

Fidèle écho, voix de mon âme,

Ma harpe, il faut te dire adieu.
Bientôt tu perdras la mémoire
Des grands triomphes de Jephthé
Et de l'immortel jour de gloire
Où le soleil s'est arrêté⁸⁸.

David effectue donc ici ses adieux à la lyre, témoin de son lien avec Dieu : il se fait véritablement guerrier et quitte l'âge d'or des temps primitifs. Tout retour en arrière semble impossible. De plus, cet abandon de la lyre, c'est-à-dire symboliquement, de la poésie idyllique, se solde par la suite par un moment peu glorieux pour le personnage. Il échange son manteau⁸⁹ avec Jonathas pour tromper les gardiens de Saül, informés que David est celui qui doit le détrôner. Il veut prendre la fuite. Le monde ainsi décrit est celui d'une déperdition des valeurs, y compris des valeurs héroïques.

Dans l'opéra *Pharamond*, les Francs et les Gaulois décident d'allier leur force pour vaincre l'ennemi Romain. Comme pour palier à l'impossibilité pour le fils de Pharamond d'épouser Phédora, Clodion et Théomir semblent célébrer une union guerrière⁹⁰ dont le motif se retrouve d'ailleurs dans la pièce *Clytemnestre*, avec Pylade et Oreste. Clodion se trouve comme piégé au sein d'une oscillation entre son statut de guerrier et d'amant qui paraît interminable.

De plus, lors de sa première rencontre scénique avec la fille d'Orovèze, le chant qui au départ venait se faire l'écho d'un passé bucolique et heureux, est à présent l'expression d'une dissonance et d'une discordance entre Clodion qui

⁸⁸ *David*, III, 1.

⁸⁹ Dans la tragédie *Saül*, le personnage de David ne fuit pas. Il échange son armure avec Jonathas pour sceller « leur amitié héroïque ».

⁹⁰ « **Théomir**

Mon âme, pour jamais est unie à la tienne [...].

Clodion

Oui, que ces anneaux d'or échangés par nos mains
Soient les garants du nœud sacré qui nous rassemble. »

Pharamond, I, 5.

veut épouser la jeune femme et Phédora, consciente que les lois érigées par son peuple vont s'opposer à son bonheur amoureux. Un duo émerge entre les deux personnages qui se termine par un chant entonné ensemble mais dont les paroles diffèrent :

DUO

Clodion

De ces climats heureux, déité tutélaire !
Depuis que ces bords écartés
Vous ont offerte à mes yeux enchantés,
Je ne suis plus le même, un nouveau jour m'éclaire ;
Depuis que ces bords écartés
Vous ont offerte à mes yeux enchantés.

Phédora

(à part)

Ah ! Comment résister à cette voix si tendre,
Comment lui dérober le trouble de mon cœur !

(haut)

Fuyez-moi pour toujours, je ne puis vous entendre ;
Près de moi, vainement, vous cherchez le bonheur. [...]

ENSEMBLE

Clodion

Dieux cruels qui lisez dans son âme,
Est-ce vous qui causez ses douleurs ?
Elle tremble et résiste à ma flamme.
Quel est donc le sujet de ses pleurs ?

Phédora

Dieux cruels qui lisez dans son âme
Vous voyez mes soupirs, mes douleurs !
Je combats pour éteindre ma flamme ;
Ah ! daignez pardonner à mes pleurs⁹¹.

⁹¹ *Pharamond*, I, 3.

La tranquillité et l'espérance de l'amour pastoral auquel Clodion aspire sont dès le départ remises en question par la didascalie « à part ». La notion de duo et d'harmonie retrouvée par l'intervention du chant ne sont plus à même de mener au bonheur bucolique des amours d'Orphée. Le chant entonné ensemble par les deux amants est lui aussi le signe d'une profonde dissonance. Les propos diffèrent d'un personnage à l'autre : le vocabulaire épique (« résister », « tremble », « combats ») semble ouvrir une brèche au sein du chant et être à l'origine d'une dissonance quant à la plénitude de l'amour pastoral que les deux personnages étaient en droit d'attendre. Ainsi, par l'impuissance du chant à faire revivre au sein de l'espace scénique l'harmonie et l'unité qui émanent habituellement des résurgences du mythe de l'« Orphée pastoral », l'épique reprend ses droits : le guerrier a relégué l'amant pastoral dans le hors scène. Même si le premier vers et certains termes (« douleurs », « flamme », « pleurs ») sont répétés par les deux personnages, ils ne font que souligner encore davantage l'impossible union entre Clodion et Phédora. La harpe semble bel et bien au service de l'épée⁹².

En effet, la harpe ne paraît plus à même de produire la musique susceptible d'accompagner l'amour des personnages. Elle est mise à profit pour célébrer la victoire d'éventuels combats :

Théomir

Air

Combattons les Romains, et sur sa harpe d'or

Quand le barde inspiré chantera ta victoire

Tu reviendras offrir aux yeux de la beauté

Un héros triomphant [...] ⁹³.

⁹² Dans l'opéra *Le siège de Corinthe*, la thématique amoureuse est également rattachée à l'épique mais, cela ne trouble nullement le personnage de Mahomet : il n'est pas sujet à un dilemme. Pour lui, son mariage avec Pamira, une jeune athénienne dont il s'est épris avant sa victoire alors qu'il portait un déguisement, ne lui paraît pas impossible. C'est Pamira qui le refuse pour tenir la promesse faite à son père de ne pas épouser le vainqueur du peuple grec, l'ennemi turc.

⁹³ *Pharamond*, I, 5.

« Le barde inspiré » s’oppose aux « chants inspirés » entonnés par Phédora lors de sa rencontre avec Clodion. La célébration musicale de l’amour unissant les personnages a cédé la place à des hymnes aux accents guerriers qui seront entonnés si Clodion sort victorieux de son combat contre les romains. L’amour pastoral et idyllique fait place à l’amour courtois intrinsèquement rattaché aux batailles et aux victoires des « chevaliers » en présence.

De plus, si le terme « inspiré » renvoie bien au monde divin, les « yeux de la beauté » ne font que rappeler de façon très impersonnelle le regard de Phédora qui s’inscrit dans les contingences du monde sensible.

Dépasser le monde visible⁹⁴

Par la suite, suivant les espérances de son père Orovèze, chef des druides, Phédora semble renoncer aux sentiments qu’elle éprouve pour Clodion en devenant l’une de ces vierges qui servent les dieux. Lors de l’acte II, son père évoque son bonheur futur à l’idée de cette union mystique avec Irminsul, le dieu de la guerre. Phédora lui avoue ses sentiments pour Clodion. Toutefois, il est furieux et il refuse de lui accorder son pardon. Il somme sa fille de renoncer à la pensée d’un hymen futur avec le fils de Pharamond. Finalement, Clodion assiste à la cérémonie sans pour autant reconnaître Phédora, voilée, en train de prêter serment. Son cœur finit par palpiter et par lui révéler l’identité de la jeune femme. La voix de

⁹⁴ Pour Bénédicte Louvat, la pastorale au 16^{ème} et au 17^{ème} fait un large usage du chœur afin de réaliser une synthèse entre les influences modernes et anciennes. On comprend que Soumet souhaite y avoir recours : « Le recours aux chœurs s’explique en effet par la volonté de rattacher la pastorale aux genres dramatiques issus du théâtre antique et de faire de la pastorale le lieu d’une synthèse entre l’ancien et le nouveau. À cet égard, les chœurs des pastorales ont une fonction analogue aux chœurs tragiques : ils représentent la mémoire du genre et de ses origines. », *Théâtre et musique, Dramaturgie de l’insertion musicale*, éd Champion, 2002, p. 306.

Le nom de sa bien-aimée scandé par Clodion agit alors comme un chant incantatoire et tend à ramener Phédora dans le décor, à présent onirique, des bords de Seine qui ont célébré leur rencontre. La jeune femme renonce à prononcer ses vœux, avoue au grand jour ses sentiments pour Clodion et provoque la fureur de son père. L'intensité dramatique est alors soulignée par un quintetti qui ne fait qu'exacerber les tensions tragiques qui déchirent les personnages. Là encore, le chant semble perdre sa capacité à célébrer l'harmonie et l'unité primitive, clefs de voûte de la pastorale.

Quintetti

Ensemble

Orovèze

Dieu, que ma fille outrage,
Venge-toi, venge-nous de ces profanateurs !

Phédora

Dieu puissant que j'outrage,
Pardonne à mon amour, prends pitié de mes pleurs !

Clodion

Compagnons qu'on outrage,
Entourons Phédora ; soyons ses protecteurs.

Pharamond

Dieu que mon fils outrage,
Pardonne à son amour ses vœux profanateurs !

Théomir

Ton amour nous outrage ;
Ami, cherche à dompter tes coupables fureurs⁹⁵.

L'alternance métrique des vers témoigne à la fois d'une harmonie (puisqu'elle propose une succession de sizains et d'alexandrins et que le son à la rime pour

⁹⁵ *Pharamond*, II, 7.

les sizains d'une part et pour les alexandrins d'autre part reste le même) mais aussi d'un réseau de dissonances qui habitent les personnages et qui font basculer l'opéra dans la tragédie. Ainsi, Phédora et Pharamond entonnent une prière à Dieu afin de l'engager à la pitié et à la clémence. À la figure paternelle mesurée incarnée par Pharamond, vient s'opposer la représentation de la fureur d'Orovèze qui veut attirer les foudres de la vengeance divine sur Phédora et Clodion. Même le couple d'amants qui viennent pourtant d'avouer au grand jour leurs sentiments respectifs, ne parviennent à témoigner d'une harmonie musicale : alors que la jeune femme, consciente de son attitude blasphématoire envers Irminsul, le dieu de la guerre dont elle devait être la vestale, se repent de ses sentiments, Clodion, lui, veut engager Phédora sur les sentiers d'un amour appartenant au monde sensible. Il demande l'aide de ses compagnons de guerre pour servir ses sentiments amoureux.

Par l'intermédiaire de ce personnage, on assiste à la volonté symbolique de faire en sorte que l'opéra quitte l'épique pour réinvestir un espace onirique et bucolique mis à mal dès le début de l'intrigue. C'était sans compter avec la jalousie de Théomir qui voit ainsi l'« hymen guerrier » conçu avec Clodion, menacé⁹⁶.

Lors de la scène 3 de l'acte III, le chant se mue en cri et va venir exacerber la folie aux accents incestueux qui gagne Orovèze et qu'il objective en évoquant le cri d'Irminsul :

Des chœurs invisibles répètent [...] de caverne en caverne le cri de vengeance⁹⁷.

Les chœurs invisibles viennent mettre à jour l'esprit tourmenté d'Orovèze : ils rendent visibles l'intériorité du père furieux et la donne à voir ou plutôt à entendre. L'absence sur scène des chœurs permet de laisser libre cours au son et à la voix

⁹⁷ Pharamond, III, 3.

chantée. Les yeux des spectateurs sont, quant à eux, attirés par le décor qui se mue en un antre infernal.

Le chant est corrélé à l'intrusion du merveilleux. « La forêt s'éclaire tout à coup d'une clarté magique », « les arbres deviennent autant de flambeaux », on aperçoit des « dragons ailés et de hideux reptiles », « des fantômes et des larves ». Puis, tout à coup, « une obscurité plus terrible ressaisit la forêt mystérieuse et sacrée⁹⁸ ». La contamination de l'espace scénique aux affres de l'enfer passe donc par une profonde modification spatiale qui entraîne une ouverture de la scène au merveilleux infernal, mais également par le chant répété « de caverne en caverne » et qui se mue en cri.

Aux créatures démoniaques soulevées par la folie vengeresse d'Orovèze, vient s'opposer le Génie qui semble venir unifier et harmoniser la scène en entonnant une « harmonie céleste » juste avant que ne débute l'acte III et que ne commence le combat des Francs et des Gaulois contre les Romains.

(On entend tout à coup une harmonie céleste qui indique la présence du Génie)

Pharamond (les yeux vers ciel)

Je t'entends, esprit immortel,
Toi, qui m'as sur ces bords conduit à la victoire :
Compagnons, écoutez, ce sont des chants de gloire ;
Marchons, confions nous aux promesses du ciel.

Chœur général

Peuples et guerriers

Un dieu nous entraîne.

Que l'aigle romaine

Tombe sous nos coups !

Druides

Suivons notre haine

Que l'aigle romaine

Plane encore sur nous !

⁹⁸ L'ensemble des didascalies citées figurent au sein de la scène 3 de l'acte III.

Brisons notre chaîne, Un dieu les entraîne ;
Ou périssons tous. Qu'ils périssent tous.

Tous

Tous⁹⁹.

Ici, le chant témoigne de façon évidente des visées contradictoires des personnages. D'une part, Pharamond est confiant et pense faire front avec ses soldats et les Gaulois contre l'ennemi commun, à savoir les Romains. D'autre part, la duplicité des druides autour d'Orovèze apparaît : pour se venger des sentiments unissant Phédora à Clodion, le père, qui prend conscience que le destin de sa fille lui échappe, trahit la confiance qu'il avait donnée aux Francs et en particulier à Pharamond et espère les voir périr lors de la bataille avec les Romains. L'ensemble entonné par les guerriers autour de Pharamond s'oppose de façon directe à celui prononcé par les druides. Et lorsque les personnages en présence terminent leur chant par « Tous », le terme n'a absolument pas la même valeur pour les deux chœurs. Pour les compagnons de Pharamond, il s'agit de périr ensemble lors de la bataille contre les Romains en cas de défaite. Pour les druides, il est question que « tous périssent » : les Romains et les Francs. Le chœur est donc le siège des divergences entre les personnages mais aussi des illusions tragiques. La musique est également le lieu privilégié dans lequel le merveilleux trouve une place de choix qu'il s'agisse d'intégrer des personnages maléfiques ou bienfaisants. Toutefois, concernant l'extrait qui nous occupe, la présence du Génie dévoilée par « l'harmonie céleste » entendue par Pharamond, témoigne d'une incapacité du monde divin à déceler la trahison d'Orovèze : il lui est donc impossible d'accéder à la vérité du monde.

Le même procédé est à l'œuvre dans la tragédie lyrique *Saül*. L'acte IV s'achève par un passage musical intitulé « chœur, hymne de rédemption ». Ce passage se

⁹⁹ *Pharamond*, II, 7.

David existe encore ;
Sur le plus beau rameau de l'arbre de Jessé
La fleur du salut doit éclore :
O mystère divin¹⁰⁰ !

Il y a au départ une opposition radicale entre le chœur et le chœur céleste, témoignant d'un clivage entre le monde divin et celui des hommes. Les stichomythies en transcrivent d'ailleurs la tension. Le chœur exécute au départ un chant de déploration et exprime sa douleur face à la mort de David. Puis, le chœur céleste va venir tirer le chœur des Israéliens de leur illusion : le contact avec l'univers divin est rétabli. Le chœur céleste est en mesure de voir au-delà l'espace scénique. Et, la communion entre Dieu et les hommes se traduit finalement par un hymne à quatre voix¹⁰¹ mêlant le chœur des Israéliens à celui de Dieu. Le chant ne se limite donc pas à un épanchement lyrique des émotions des personnages. Il est le garant d'une forme autre de communication qui tâche de les réconcilier avec Dieu. Outre, ce chant, polyphonique au départ, illustre le passage à une poésie de l'âme que prône Soumet. En effet, l'enchaînement des répliques chantées par le chœur d'Israël et celui des Anges marque un basculement de l'individuel vers le collectif, du monde prosaïque au monde céleste. Cette poésie de l'âme peut, seule, aboutir à une transfiguration de la matière poétique, à un retour au monde primitif dans lequel musique et poésie ne faisaient qu'un.

L'acte IV se clôt, comme il a été vu précédemment, par un hymne de rédemption chanté par le chœur d'Israël et le chœur des Anges *qu'on ne voit pas*. Le clivage entre le ciel et la Terre perdure donc. Cependant, suit alors un chant

¹⁰⁰ *Saül*, IV, 6.

¹⁰¹ « **Hymne à quatre voix**

O douce extase, pur délice !

Viens, lève-toi, jour précieux ;

Fleur sacrée, ouvre ton calice ;

Paix à la terre et gloire aux cieux. »

Ibid.

Le dernier vers illustre bien l'harmonie retrouvée entre le ciel et la terre, même si elle ne durera pas !

entonné par trois voix prophétiques. La sainte trinité est rétablie et le terme « prophétique » laisse entrevoir la possibilité pour les personnages de construire un avenir, de se libérer du joug du présent lié aux contingences de l'existence humaine. Le chant de ces trois voix prophétiques évoque le passage biblique de la Transfiguration, passage au cours duquel l'enveloppe corporelle, matérielle, humaine du Christ se détache pour se spiritualiser, pour retrouver une essence divine. On aboutit alors à un « présent céleste illimité ». Le passage de la voix parlée à la voix chantée permet donc d'établir une rupture, de rompre pour un temps le confinement des personnages au cœur de l'espace tragique. Le chant ouvre la perspective d'une transcendance. Le ciel et la terre ne forment plus qu'un seul espace :

Troisième voix prophétique

Oppose aux purs esprits ta poussière rivale ;
Mortel, chante l'hymne sans fin
Tout un Dieu comble l'intervalle
Qui t'éloignait du Séraphin¹⁰².

Ainsi, pour échapper au caractère éphémère de sa condition, l'homme doit basculer de la voix parlée à la voix chantée. « L'hymne sans fin », la poésie lyrique, assurent au personnage l'accès à une transcendance qui « comble l'intervalle ». Le chant conduit donc les personnages dans le monde céleste, harmonieux où le Créateur et sa Créature sont réunis. De la même façon que le Christ a laissé derrière lui son enveloppe charnelle éphémère, l'homme, par le chant, se transfigure. « [Dieu] élève aujourd'hui ce monde jusqu'aux cieux » nous chante la deuxième voix prophétique. L'homme abandonne sa matérialité qui le maintenait prisonnier de la Fatalité et s'élève. Le chant permet donc de retourner dans cet espace originel dans lequel l'homme et Dieu étaient en parfaite harmonie.

¹⁰² Saül, IV, 6.

La poésie lyrique offre alors le rayonnement d'une transcendance que les personnages n'osaient plus espérer et qui se traduit, à la fin de l'acte IV par un hymne à quatre voix à savoir les trois voix prophétiques et celle du chœur du peuple d'Israël. L'Homme chante avec Dieu et le retrouve. Ils produisent ensemble une poésie de l'âme.

Toutefois, le basculement vers le monde céleste est vécu par les chœurs successifs et non par les protagonistes de la pièce. Les personnages, eux, assistent, impuissants à l'oscillation entre un chant céleste et un « contre-chant » provenant tout droit des Enfers.

De plus, David tente d'apaiser Saül, de le détourner de la volonté d'assassiner l'héritier de Samuel. Il pense y être parvenu :

David (symphonie)

J'ai brisé ta chaîne fatale ;
Tu dormais dans l'ombre infernale,
Tu te réveilles dans les cieux¹⁰³.

Cependant, l'ambition et l'orgueil du guerrier Saül ne tardent pas à se réveiller. Il retourne à son idée première : combattre l'héritier de Salomon. Le chant funèbre évoqué par la Pythonisse lors du monologue d'exposition vient ici envoûter à nouveau le personnage. La lutte entre le sacerdoce et la royauté se traduit ici par la présence de deux types de chants : l'un, céleste, qui doit aboutir à une transfiguration et à une élévation de la poésie, l'autre qui s'insinue au cœur du monde de la Chute et de la déchéance.

De plus, David ne se rend absolument pas compte de l'influence infernale que subit Saül, il pense être parvenu à le ramener vers Dieu¹⁰⁴. Il est en fait victime

¹⁰³ *Saül*, III,6.

¹⁰⁴ L'impuissance de la lyre est également perceptible dans la pièce *La Toison d'Or* de Corneille dans laquelle le jeune poète, à l'écart des combats, encourage les Argonautes face à Médée que le nouvel Orphée veut envoûter. Au sein de son ouvrage Bénédicte Louvat ne manque d'ailleurs pas d'évoquer le scepticisme voire l'ironie dont fait preuve Corneille à propos de l'insertion de la musique au théâtre. Pour lui, elle n'est qu'un artifice qui doit occuper l'oreille du spectateur

d'une illusion qui trouve son expression au sein d'un chant¹⁰⁵. L'efficacité de la poésie de l'âme est remise en question. Elle est fortement mise à mal par la puissance de la Fatalité qui règne en maître au sein de l'espace tragique. Les pouvoirs du monde divin ne sont pas plus efficaces au sein du genre de l'opéra.

À la fin de *Pharamond*, la scène fait à nouveau une large place au merveilleux par le médium musical. L'ange de la France apparaît et déclenche un chant commun qui, cette fois, témoigne d'une certaine unité entre les personnages. Les Francs ont vaincu les Romains. La duplicité d'Orovèze a été mise à jour mais Pharamond lui a pardonné sa trahison. La trame se déplace vers la thématique politique : la victoire des Francs permet à Clodion d'épouser Phédora. L'ange de la France est alors en mesure de dévoiler à l'ensemble des personnages sur scène l'avenir politique de la France. Il leur donne à voir les différents rois qui règneront sur le pays :

Ensemble

Vive le roi ! vive le roi !

pendant que l'on fait descendre le décor des tragédies à machine. Dans sa pièce *La Toison d'Or*, il en profite alors pour remettre en doute le pouvoir de la musique orphique :

« A l'acte V [de *La Toison d'or* de Corneille], le chant d'Orphée a pour fonction d'encourager les Argonautes, et particulièrement Zéthès et Calais, fils de Borée, qui combattent Médée dans les airs. Avant le combat, Médée introduit le chant à venir en s'adressant ainsi à Orphée :

Et de toi qui la voix inspire l'âme aux arbres,
Enchaîne les lions, et déplace les marbres,
D'un pouvoir si divin fais un meilleur emploi
N'en détruis pas la force à l'essayer sur moi.
Mais je n'en parle ainsi, que de peur que ses charmes
Ne prêtent un miracle à l'effort de leurs armes :
Ne m'en crois pas, Orphée, et prends l'occasion
De partager leur gloire, ou leur confusion. »

Texte cité par Bénédicte Louvat, *op.cit.*, p.386. Les Argonautes qu'Orphée voulait encourager finissent par ...prendre la fuite face au dragon. Les propos de Médée ont alors une consonnance fortement ironique.

¹⁰⁵ « Viens Saül. L'esprit saint qui m'enlève à la terre,

Sur ta tête, à ma voix, ne descend pas en vain ;

Déjà ton cœur se désaltère

Aux sources de l'amour divin »

Saül, III, 6.

David pense avoir vaincu le démon de Saül et avoir relié le roi à Dieu par les accents de son chant. Il ne s'agit en fait que d'un apaisement ponctuel du roi, qui ne cessera pas d'être haineux et influencé par les puissances infernales.

Deux peuples divisés naguère,
N'auront, réunis sous ta loi [celle de Pharamond],
Qu'un cri¹⁰⁶ d'amour, qu'un cri de guerre ;
Vive le roi ! vive le roi !

(À peine ces vers ont été chantés qu'on entend dans les airs la musique qui annonce l'apparition du génie céleste)

Pharamond *(du haut du pavois)*

Quelle ravissante harmonie
Descend du haut du ciel de splendeur éclatant ?
J'aperçois du divin génie¹⁰⁷,
La lance d'or, le casque et le drapeau flottant.
Oui, je le reconnais, il plane sur nos têtes.

(L'ange de la France qui a conduit Pharamond des forêts de la Germanie jusque sur les bords de la Seine paraît dans un nuage [...] Au signe de l'ange de la France, le ciel s'ouvre et laisse voir avec tous leurs attributs les rois les plus illustres de la monarchie française ; le peuple et les guerriers s'inclinent devant l'éblouissante apparition)

Tous

O céleste prodige ! ô spectacle enchanté !
Famille de héros, recevez nos hommages ;
Prosternons-nous devant ces augustes images,
Qui rayonnent de Gloire et d'immortalité.
(La toile tombe)¹⁰⁸

À l'instar des mystères du Moyen-âge, le chant précède, là encore, l'arrivée du personnage merveilleux de l'ange de la France. Il est apparenté au génie. Cependant, il n'a rien d'un avatar d'Orphée. Il s'agit bel et bien d'un personnage épique dont les visions concernent l'avenir politique¹⁰⁹ de la France. Ainsi,

¹⁰⁶ Le registre de l'épique reste ainsi prépondérant et le chant se mue ici en « cri » de guerre.

¹⁰⁷ Le « divin génie » se sépare de sa lyre pour adopter le « casque brillant » du guerrier : l'écriture de l'idylle est ici symboliquement supplanté par celle de l'épique.

¹⁰⁸ *Pharamond*, III, 11.

¹⁰⁹ Ce passage n'est d'ailleurs pas sans rappeler les visions qui assaillent Jeanne d'Arc au sein de la trilogie nationale de Soumet, lors du sacre de Charles VII à la cathédrale de Reims.

contrairement au genre tragique, l'opéra permet l'incursion du monde céleste et divin au sein de l'espace scénique. Le spectacle visuel et la mise en scène de l'arrivée du personnage merveilleux de l'ange de la France ont de quoi ravir les spectateurs en présence. Cependant, ce génie céleste n'a rien du poète voyant. L'opéra n'est pas le lieu où la synthèse poétique, philosophique et religieuse, recherchée par Alexandre Soumet, s'opère. Les visions proposées par l'ange de la France sont directement rattachées à la trame politique et donc au registre de l'épopée. La thématique amoureuse s'étiole : le mariage de Clodion et de Phédora est subordonné à la victoire des Francs sur les Romains. Si une certaine union entre les personnages apparaît lors de cette ultime scène, il ne s'agit que d'une harmonie d'ordre guerrier et en lien avec la sensation d'unité nationale puisque Pharamond, dont l'existence historique est encore sujette à caution, serait le premier roi des français (c'est du moins ce que raconte son histoire légendaire). Il s'agit moins ici de réunir le monde sensible et divin que de raconter l'origine de la cohésion nationale de la France. Le passage par le genre de l'opéra vient donc signifier une baisse au niveau des objectifs littéraires et philosophiques que Soumet s'étaient fixés. La musique permet bien l'incursion de l'univers divin au sein du monde sensible mais ce dernier ne semble pas à même d'emprunter un schème ascensionnel pour retrouver la poésie primitive et le langage des dieux.

La musique paraît donc se réduire à célébrer la guerre. La synthèse espérée entre la musique, la poésie et le théâtre n'est finalement que le prétexte à un spectacle du monde sensible mais qui peine à s'élever et à atteindre l'univers divin. Notre poète est conscient de l'importance de la musique dans la quête de la transcendance qu'il s'est fixé. Cependant, à la mélodie pour l'oreille et le spectacle grandiloquent de l'opéra, Alexandre Soumet va préférer une mélodie profonde mais silencieuse, destiné à charmer l'âme de son lecteur. Avec *La Divine Épopée*, divisée en 24 chants, il va opter pour une musicalité strictement poétique¹¹⁰ et pour un spectacle intérieur

¹¹⁰ Outre le découpage en chants, on retrouve dans ce texte la présence de la prière lorsque Sémida fait part à Dieu de son désarroi d'être séparé d'Idaméel, ou bien lorsque les trois anges

destiné à faire basculer l'âme du lecteur au sein de la quête initiatique énoncée au début de sa carrière littéraire.

Le cas de La Divine Epopée et de Jeanne d'Arc

La Poésie c'est la couronne d'Hiéron : son or ne souffre point d'alliage ; c'est le diamant du lapidaire, on l'estime à sa pureté¹¹¹.

Le drame mystique ou la renaissance de l'épopée

L'épopée, un genre matriciel

La divine épopée, de par son titre, tend à placer l'imagination de Soumet sous le patronage de l'épique et de l'œuvre de Dante. Dans son acception antique, elle relate les hauts faits de personnages dont la grandeur ne se dément pas et elle est écrite en vers. L'épopée de Soumet se place, quant à elle, sous le signe du christianisme (le salut de l'homme et sa rédemption sont des thématiques centrales) et a une volonté cognitive : explorer les mystères du cœur de l'homme afin que les portes du monde invisible s'ouvrent¹¹². Il s'agit toutefois d'un genre daté qui correspond pour Hugo à une époque primitive de la littérature, à une sorte d'âge d'or révolu. Il considère l'histoire littéraire à la fois de façon cyclique (chaque

décrivant la mort de Sémida se livrent à un semblant de chant, d'abord séparément, puis, tous ensemble.

¹¹¹ *La divine épopée*, préface, p.15.

¹¹² Judith Labarthe évoque la définition générale trouvée au sein du *Dictionnaire des littératures de langue française* paru en 1984 : « l'épopée est [...] la mise en forme d'une parole primordiale, essentielle –l'épos-, proférée par les poètes primitifs qui disent la genèse et la vérité du monde » et elle ajoute : « l'épopée est [...] un long poème narratif en style élevé célébrant les hauts faits d'un héros, et traitant de thèmes historiques, nationaux, religieux ou légendaires », *L'épopée*, éd. Armand Colin, 2006, p.14. La visée de l'épopée est donc de retrouver la poésie primitive et d'accéder à une forme de savoir : la visée littéraire se confond avec une visée d'ordre philosophique qui sera analysée ultérieurement.

période a son genre de prédilection) et progressiste (la littérature évolue au gré des événements politiques et entraîne la mise en suspens de certains genres).

Au contraire, Soumet envisage de retrouver la poésie primitive et l'unité avec le divin. Pour lui, la poésie reste « le langage des dieux », expression qu'il emploie dans sa préface : il en dénonce le caractère désuet mais néanmoins véritable. Au sortir de la Révolution française, l'homme doit se régénérer, accéder à un monde autre et renouer avec le divin. Son texte fait donc à la fois référence à un âge d'or révolu, mais que Soumet voudrait retrouver, et à un futur encore non vécu par l'homme puisqu'il place son texte après la fin du monde terrestre. Ainsi, son incursion dans l'épique permet un va-et-vient temporel.

Les deux premiers chants placent le lecteur au sein d'un futur, d'une époque qui aurait tracé un trait sur le monde du 19^{ème} siècle. Les retours en arrière sont rendus possibles par l'intermédiaire de la mémoire de Sémida qui regrette la terre et par les tables d'airain d'Idaméel qui relate un passé révolu. La fin du texte imagine quant à elle, le « salut éternel » (derniers mots de l'ouvrage) : après l'échec du Christ à obtenir la rédemption de l'enfer, Dieu intervient et fait de l'enfer un nouveau ciel. La capacité de l'œuvre à évoquer aussi bien le passé, le présent et le futur témoigne d'un retour à une période atemporelle, celle d'une poésie primitive. L'épique parvient à supplanter la tragédie et à briser les frontières temporelles. Les deux espaces opposés initiaux, le ciel et l'enfer, s'harmonisent : l'épopée chrétienne dont le thème central est le salut de l'homme parvient également à rompre les frontières spatiales. Le *locus horribilis* et le *locus amoenus* n'ont plus lieu d'être. Tous deux évoluent dans un espace commun.

Cette harmonie à la fois temporelle et spatiale se traduit également par la capacité de l'écriture épique à se métamorphoser tantôt en parole tragique tantôt en fable. Elle semble à même de se livrer à une diversité générique comme pour mieux signifier sa supériorité sur les autres genres : retrouver le feu primitif revient à être en mesure de produire au sein de la même œuvre une écriture variée. En effet, à de

nombreuses reprises, le texte dont la vocation cognitive n'est pas voilée au lecteur, fait référence à la fable pour mettre l'accent ou intensifier les événements vécus par les personnages.

Ainsi, lorsque Idaméel rencontre Sémida et qu'il en tombe amoureux, il sait dès le départ qu'il y aura de nombreux obstacles : il est un proscrit, un réprouvé et ne peut prétendre à l'amour de la jeune femme, personnage pur. Elle est de plus destinée à servir Dieu. Idaméel doit alors lutter et réprimer les sentiments intenses qui l'agitent. Pour signifier la violence intérieure qui assaille l'esprit du personnage, la fable du chef africain voulant dompter les élans intervient :

[...] S'il se dresse en fureur, l'homme, tel qu'un serpent,
À son cou [de l'élan] qui frémit s'enlace et se suspend ;
Aiguillonne ses flancs, s'il part comme la foudre.
S'il se renverse et roule et sillonne la poudre,
Son vainqueur suit sa chute, et sans quitter le crin
Soumet sa bouche ardente aux morsures du frein.
Ainsi j'asservirai l'amour, flamme irritée,
Tourbillon qui m'entraîne en sa course indomptée¹¹³.

Tout comme dans la fable, on remarque le passage d'une histoire exemplaire à l'intervention du narrateur, ici Idaméel. Il ne s'agit pas véritablement d'exprimer une morale comme chez La Fontaine mais d'utiliser la « fable », l'histoire du chef africain tentant de dompter un élan, comme une illustration des tourments intérieurs du personnage. On passe alors du monde visible au monde invisible. Le lecteur a ainsi accès au cœur d'Idaméel. Toutefois, l'histoire et le parallèle concernant le propre vécu du proscrit tendent à atteindre une certaine morale et une ascèse pour le personnage qui doit parvenir à maîtriser ses passions. Le choix des analogies (l'élan, animal sauvage pour évoquer les passions ; l'Afrique comme référence aux pulsions du personnage) permet de signifier le combat intérieur qui

¹¹³ *La divine épopée*, tome I, p.214.

assaille l'esprit du personnage. On remarque la prédominance des verbes d'action qui se succèdent de façon rapide. Le chef africain apparaît toujours en position de sujet ce qui marque sa supériorité sur l'animal. La répétition des subordonnées hypothétiques introduites par « si » pour rendre compte des mouvements de l'élan, entrent chaque fois en opposition avec la proposition principale traduisant les mouvements du chef africain. L'allitération en [s] présente dans la « fable » et la « morale » souligne la vivacité de l'affrontement. L'usage du présent de narration et l'omniprésence des verbes d'action tendent à signifier de façon concrète et sensible la violence du combat intérieur d'Idaméel, décrit comme une sorte d'affrontement épique. Le texte de Soumet témoigne donc d'un passage à une violence intérieure qui est d'ordre moral¹¹⁴. Il vise à établir un parallèle entre la passion éprouvée par Idaméel et son obligation morale de la réprimer. Elle traduit de manière onirique les aspirations du personnage. Elle ne sera finalement que la manifestation d'une impossibilité du personnage à nier l'intensité de ses sentiments. Cette sorte de fable, le passage par une histoire autre, renoue avec la tradition épique orale axée sur la narration. De plus, elle éclaire quant à la vivacité des émotions qui envahissent le personnage. Elle permet le dévoilement de son intériorité.

Cependant, Idaméel se démarque du personnage du chef africain. Il échoue et ne parvient pas à se résigner : il veut vivre sa passion pour Sémida. En poursuivant la lecture de *La divine épopée*, on retrouve la présence d'une histoire parallèle pour évoquer la relation entre Idaméel et Sémida. Dans le chant « aux régions de l'abîme », Soumet reprend la narration à son compte ce qui donne à la fable contée une portée argumentative. Il retourne à l'époque de la Rome antique qui se livrait aux jeux cruels du cirque. Un épouvantable lion élevé par Tibère faisait la joie du public, amateur de ce spectacle de la violence. L'animal a pourtant la particularité d'être sensible au charme des saintes et il est décrit comme un amant potentiel.

La porte s'ouvre ; on jette en ce cirque odieux [...]

Une sainte inspirée, une jeune fidèle

¹¹⁴ On assiste à la même tentative de réprimer les passions au sein de la tragédie.

Qui nouait la pudeur de son voile autour d'elle,
 Et dont le front rayonnait arrosé
 Du baptême furtif dans le Jourdain puisé.
 Le lion l'aperçoit, il tressaille, il se dresse ;
 L'éclair de ses fureurs passe dans sa tendresse ;
 Il bondit devant elle et fier, les crins en feu,
 Il s'offre pour amant à l'épouse de Dieu. [...]

Et la foule romaine en tumulte applaudit...
 Ainsi les bataillons du grand peuple maudit
 Applaudissaient, croyant dans l'impudique enceinte,
 Aux bras d'Idaméel voir Sémida la sainte¹¹⁵.

Le lion, décrit comme un monstre sanguinaire est en totale inadéquation avec la sainte qui est voilée. La référence à l'eau purificatrice du baptême associée à la jeune femme vient s'opposer au vocabulaire du feu, traduisant la violence du lion. Le passage de l'imparfait au présent de narration actualise l'événement narré et en augmente la violence. Cet hymen épouvantable, destiné à choquer le lecteur est ensuite mis en parallèle avec celui envisagé entre Sémida et Idaméel. La foule cruelle et païenne assistant aux jeux du cirque, est associée aux damnés qui entourent Idaméel aux enfers et le « couple » formé par le lion et la jeune sainte désigne par analogie celui du proscrit et de Sémida.

Le récit de cette histoire et le retour à la Rome antique mettent en scène le jugement du narrateur-fabuliste et soulignent le caractère incongru de l'hymen entre Idaméel et Sémida. Le réprouvé, associé à un lion sanguinaire¹¹⁶ incapable de dompter ses passions, semble venir souiller la pureté virginale de Sémida. Par cette analogie entre le lion du cirque et Idaméel, le lecteur ne peut qu'éprouver de la répulsion et percevoir négativement l'hymen du révolté et de la sainte. L'évocation

¹¹⁵ *La divine épopée*, éd. Delloye, 1841, tome II, chant VIII, p.75.

¹¹⁶ On peut toutefois remarquer la dualité de la figure du lion. Si elle est ici représentée par sa violence et sa cruauté, elle s'oppose au lion dont la sagesse lui permet de veiller sur Sémida à la mort de son père. Il la protège des fureurs d'Idaméel.

de la relation entre la jeune femme et l'animal vient également traduire la différence de nature entre Idaméel et Sémida. Le réprouvé est tourné vers le monde des enfers et est réduit à des pulsions animales. Il paraît dépourvu d'âme. Il ne semble pas appartenir au royaume de dieu. Au contraire Sémida élève son regard jusqu'au ciel et est auréolée de sainteté. La totale opposition au niveau de leur nature les sépare à tout jamais. Le choix des analogies entre les personnages de la « fable » et ceux de l'épopée a donc ici une visée argumentative. Il s'agit de donner à voir au lecteur le caractère répulsif et inacceptable de l'hymen entre Sémida et Idaméel.

Le pouvoir de l'analogie se poursuit lorsque Soumet narre « la fable » du pélican dont les entrailles ouvertes permettent à ses enfants de se nourrir. Cependant, sa progéniture lui est dérobée par un chasseur.

Son sang [du pélican] baigne le nid où n'est plus sa couvée,
Et s'arrête, glacé par le froid des douleurs,
Pour achever après de s'écouler en pleurs.
Et cependant ses chairs pouvaient longtemps suffire
À les nourrir en paix du paternel martyr,
Tous ces fils bien-aimés, qui venaient tour à tour,
Lui dévorer le cœur avec des cris d'amour !
Oh ! Voyez comme il souffre, à présent qu'il demeure
Tout seul, sans les enfants qu'en longs sanglots il pleure [...]
Referme sur ton cœur tes ailes pour mourir.
Cache, même au soleil, ta blessure profonde :
Ton martyr est trop saint pour les regards du monde ! [...]
Mais plus lamentable est la haute victime,
Qui, ne pouvant mourir de son œuvre sublime,
Reste les flancs ouverts comme l'oiseau martyr,
Privé de ses enfants qu'on vient anéantir.
Ô sacrifice vain ! Ô Rédempteur stérile¹¹⁷ !

¹¹⁷ *La divine épopée*, tome II, chant IX p. 312.

L'histoire ainsi contée se caractérise par sa dimension visuelle soulignée par l'apostrophe au lecteur « ô ! Voyez [...] » et par la plaie des flancs du pélican particulièrement démonstrative. Elle est si visuelle que le narrateur engage l'animal à la dissimuler au regard humain qui pourrait la souiller. L'attention du lecteur est attirée par le sang, symbole du sacrifice du pélican pour sauver ses enfants, qui se mue en pleurs : le pélican ne souffrait pas du sacrifice qu'il faisait pour sauver ses enfants de la faim, il souffre de leur absence et du fait qu'ils aient été ravis par le chasseur. De la même façon, le Christ ne souffre pas de son second sacrifice. Il fait l'expérience de la douleur de ne pas parvenir à la régénération de l'enfer et à la rédemption des damnés. Ils sont ces enfants qu'il ne parvient pas à sauver. Tout comme le pélican martyr, son « sacrifice » sera « vain », il est un « rédempteur stérile » qui ne parvient pas à régénérer les enfers – tout comme Idaméel sera dans l'impossibilité d'insuffler la vie à Idaméelpolis. Cette fable tend donc à l'élaboration d'un tableau du sacrifice et veut en transmettre au lecteur l'expérience sensible. L'intensité du sacrifice doit être perceptible : là encore, la fable tend à mettre à jour l'indicible et l'invisible. L'analogie entre le sacrifice du pélican et celui du Christ est présente au sein de la fable : l'animal est un martyr qui doit se protéger de la souillure du monde humain. Elle est confirmée lorsqu'au paragraphe suivant, les flancs du Christ sont comparés à ceux du pélican. Le pathétique de la scène de l'animal souhaitant à tout prix sauver ses enfants est accentué par le comparatif de supériorité « plus lamentable » : il s'agit de produire une gradation entre les souffrances de l'animal et celles du Christ. L'importance de la paternité est ici mise en avant et évoque le lien du Christ avec les hommes mais aussi celui du Christ avec Dieu. Il viendra d'ailleurs le seconder et achever la régénération des enfers et la création d'un espace gouverné par le salut.

Outre, lorsque Sémida arrive dans le royaume d'Idaméel, la fable par ces vertus analogiques vient signifier le piège dans lequel Idaméel est tombé :

Un jeune colibri, pour changer de délice,

D'un nictantès, le soir vient baiser le calice ;
Et de son nid d'azur par la nuit séparé,
Il s'endort dans la fleur dont il est enivré,
Dans la fleur inconnue, et dont les couleurs sombres
Étrangères au jour, s'entr'ouvrent pour les ombres.
Et d'un souffle jaloux le nocturne zéphyr
Dans son lit de parfums berce l'oiseau-saphir.
Imprudent, voici l'aube, et toi, tu dors encore
Au calice où jamais n'a regardé l'aurore !
Il se ferme en silence, et de la fleur en deuil
Un rayon de soleil vient te faire un cercueil¹¹⁸.

La nature semble tout à fait à même de venir signifier les passions et les illusions humaines. Le colibri, attiré par le caractère voluptueux de la fleur s'endort sur son calice. Son sommeil sera finalement celui de l'éternité : la fleur se referme et tient l'animal au piège. Il se mue en un saphir, pierre précieuse mais inerte. La volupté de la fleur, son apparence agréable seront pour lui un piège mortel. Les couleurs sombres signalent la dangerosité de la fleur aussi attirante que maléfique. L'amante du colibri tentera en vain de le retrouver. Ses pleurs sont apparentés à ceux de Sémida. Cependant, la fleur conduisant le colibri à l'éternel sommeil peut aussi être une image de l'enfer qui retient Idaméel dans une prison dorée évoquée par l'expression « oiseau-saphir ». Le personnage se laisse bercer d'illusions par les attraits de la puissance. Cependant, il ne prend pas conscience de la dimension mortifère de ce choix. Il est serait alors prisonnier malgré lui, de par le mirage de son statut de roi. L'analogie entre Idaméel et la nature témoigne d'une certaine correspondance entre le microcosme et le macrocosme.

¹¹⁸ *La divine épopée*, tome II, chant IX, p.142.

Le rôle de ces fables tendent donc à la fois à argumenter, à faire en sorte que le lecteur adhère à l'opinion du narrateur mais elles sont également le moyen de rendre sensible l'indicible et l'invisible et de recouvrer l'unité perdue entre le microcosme et le macrocosme. Elles permettent d'augmenter les effets pathétiques et de toucher le lecteur. Ces fables analogiques se rapprochent de l'hypotypose¹¹⁹ et tendent à offrir au lecteur un tableau de la souffrance du Christ et de la violence des passions humaines.

En ce sens, l'épique se rapproche du théâtre tragique. *La divine épopée* débute en effet par la mise en scène de deux espaces différents et opposés : le ciel qui devrait faire figure de *locus amoenus* et l'enfer associé au *locus horribilis*. Ils traduisent l'impossible union de Sémida, figure angélique, et d'Idaméel, le vainqueur de Satan. Toutefois, la jeune femme ne parvient pas à vivre dans l'atemporalité de l'éternité. Le ciel devient un espace tragique, celui qui le sépare de son amant. Sa mémoire ne peut se défaire des souvenirs liés à la terre et à son amour. Son éternité la laisse insatisfaite. Elle évoque la terre qui, pour elle, fait figure d'âge d'or.

Vers ces temps disparus, oh ! Reportons nos yeux. [...]

Ô douce image, ô rêve !

Enfance aux jours dorés qui devant moi se lève !

Sommeils si doux trouvés sous l'ombre des palmiers !

Fontaine intarissable où buvaient les ramiers !

Vallons des amandiers, vallons de fleurs, beaux vases

Qui mêliez vos parfums à toutes mes extases !

Rochers du mont Arar que la terre encensa,

Où naquit notre amour, où l'arche se posa¹²⁰ !

¹¹⁹ Judith Labarthe souligne également la dimension fortement visuelle de l'épique et son souci de la représentation : « la représentation est l'essence de la poésie épique. L'épique cherche partout à élucider, montrer, rendre visible. Il métamorphose toute chose en événement vivant. [...] ; le poème est animé par un amour de la visibilité. Puisque sa présence se fonde dans la vision, l'homme, dans l'obscurité des enfers, du néant n'est plus », *L'épopée*, éd. Armand Colin, 2006, p.69.

¹²⁰ *La divine épopée*, tome I, chant II, p.55.

Tout comme dans la tragédie, on retrouve l'évocation d'un passé heureux mais moribond. Si les personnages tragiques aspirent habituellement à un espace autre, c'est pour mieux se départir des contingences de la terre frappée par la fatalité. Ici, Sémida conte au contraire les bienfaits du monde terrestre et de son existence humaine. La référence à l'or (« jours dorés ») et aux plaisirs de cet Éden paradoxal (« sommeils si doux », « parfum », « extases ») traduisent le bonheur parfait de l'héroïne. L'expression « temps disparu » et l'usage du passé simple tendent à signifier le caractère révolu de ce bonheur parfait mais lié à la terre. Sémida est donc bien une figure tragique tiraillée entre sa nature divine et sa passion pour Idaméel qui fait d'elle un personnage à la nature toujours humaine.

Ne pouvant faillir au serment fait à son père de refuser l'hymen avec Idaméel et de servir Dieu, à la manière des héros de Corneille dont l'honneur ne faillit pas, Sémida ne peut se résoudre à céder à Idaméel. Malgré les pouvoirs de la lyre envoûtée par le proscrit, elle ne faiblit pas en dépit de son envie de céder à la tentation. Elle appelle alors Éloïm, l'ange fidèle qui veille sur elle et qu'Idaméel considère comme un rival. Ici, la fatalité n'assaille pas la jeune femme. La providence vient la sauver et la délivrer d'un choix qu'elle ne pouvait se résoudre à faire. La liberté laissée au personnage est considérée comme néfaste et Sémida préfère s'en défaire pour obtenir son salut et tenir la promesse faite à son père.

Au contraire, Idaméel est en situation de révolte contre Dieu. Il fait la douloureuse expérience des bornes inhérentes à sa nature humaine. Il est l'homme qui veut surpasser Dieu et qui se laisse gouverner par ses désirs. Il n'est finalement pas plus libre que Sémida. Toutefois, si la jeune femme a toute confiance en la providence, Idaméel sera la victime de la fatalité et du hasard (représenté par exemple par le vol désorganisé et chaotique d'un oiseau) et le jouet de ses passions. L'essence tragique du personnage se manifeste par le violent contraste entre la volonté, le désir d'Idaméel, et son impuissance à les satisfaire. Il est celui qui veut mais qui ne peut pas.

Les deux héros font donc référence à deux figures tragiques distinctes : l'une qui fait appel à la providence et qui s'apparente à une martyre, l'autre, victime de la fatalité, qui représente la révolte de l'homme face à Dieu. Idaméel ne peut que « pressentir le monde idéal » sans jamais l'atteindre¹²¹.

De plus, *La Divine Épopée* fait directement référence au théâtre par l'intermédiaire du chant IX intitulé « le drame ». Sémida s'est rendue compte de l'absence du Christ, et, accompagnée d'Ève, de Méhala et d'Éloïm elle le cherche dans le ciel, se rapprochant de plus en plus de l'abîme les séparant de l'enfer. Le drame reste d'essence tragique. L'opposition spatiale entre le ciel et l'enfer est rendue manifeste : alors qu'auparavant chaque chant se déroulait soit dans le ciel soit en enfer, les deux espaces sont ici placés en vis-à-vis ce qui permet d'intensifier le combat métaphysique entre Dieu et l'enfer d'Idaméel. Le drame retrouve son acception étymologique désignant une action. Ici, elle se caractérise par la quête à laquelle se livrent les trois femmes. Mues par l'absence du Christ, elles espèrent le trouver dans l'un des royaumes du ciel. Le vol des « trois bienheureuses » s'oppose à celui d'Idaméel au début du texte. L'orgueil et la connaissance ne sont pas de mise. Il s'agit de renouer avec le divin : leur vol est donc le signe d'une certaine élévation. Au fur et à mesure qu'elles s'approchent de la fin du royaume du ciel, Méhala et Eve renoncent et sont effrayées de devoir quitter l'éternité. Sémida poursuit seule la quête mais son objet change : ce n'est plus le Christ qu'elle part chercher mais bien Idaméel.

Elle descend dans son royaume infernal et fait incursion dans un autre espace. Elle veut tenter de ramener son amant sur les chemins de la foi pour que leur

¹²¹ Soumet voit en l'homme, personnage d'essence tragique, l'objet d'un spectacle traduisant son tiraillement entre les bornes imposées par sa nature humaine et ses aspirations vers l'idéal : « on aime à voir l'homme obligé de croire en lui-même, et emporter avec lui son univers ; on aime à le voir, prisonnier de ses propres perceptions, cherchant à s'affranchir de l'espace et du temps afin de laisser pénétrer jusqu'à lui quelques notions de l'infini et de l'éternité, et se débattant comme nous sous un immense réseau entre les images du monde physique et les pressentiments du monde idéal », *Les scrupules littéraires de Mme de Staël*, in *Cahiers Staëliens*, « Mme de Staël du XIXème siècle à l'agrégation », n°51, 2000, p.48.

amour soit éternel dans le ciel. Cependant, ce changement d'espace entraîne de vives réactions de la part du proscrit. Idaméel est aveuglé par la haine et par la jalousie envers Éloïm. Sémida, mue par la passion amoureuse, tente d'obtenir le salut de son amant. Une tension tragique émane de leur dialogue et met à jour les caractères des personnages.

Sémida

L'amour était sans fin si tu m'avais suivie.

Idaméel

Te suivre sur les pas d'Éloïm...Jeune amant,
Dans tes bras autrefois tombé du firmament !
Voir tes cheveux si beaux dont j'adorais les tresses,
Épancher sur son cœur leurs flottantes caresses,
Et, comptant tes soupirs de femme à son autel,
Voir comment une vierge épouse un immortel ! [...]
Il va venir peut-être, et moi je l'attendrai ;
Parce que tu l'aimas, je l'anéantirai¹²².

La noblesse de la passion de Sémida se traduit par une simple phrase qui s'oppose à l'abondance des propos d'Idaméel. Elle témoigne de sa grandeur mais aussi d'une certaine sérénité. C'est une passion d'ordre céleste.

Au contraire, Idaméel est aveuglé par la jalousie et par la haine. Il voit en l'ange de Sémida un éternel rival et s'anime dès lors qu'il imagine les cheveux de Sémida sur son cœur. Lui, ne peut qu'« ador[er] ses tresses » loin du couple divin. Le jeu des pronoms témoigne d'une alternance entre la deuxième personne du singulier, « tu » désignant Sémida et la troisième personne du singulier, « il » pour désigner son rival. Idaméel semble désespérément exclu ce qui ne fait qu'attiser sa jalousie. Puis, arrive ensuite la haine. Le verbe « anéantirai » au futur de l'indicatif indique la

¹²² *La divine épopée*, tome II, chant IX, p.146.

résolution du personnage à en finir avec son rival divin. Pour Idaméel, l'amour avec Sémida se vit forcément loin de Dieu. La jeune femme doit d'ailleurs faire face à ses reproches qui évoquent le caractère illusoire de son amour pour lui. Afin qu'il reconnaisse en elle la femme qu'il a aimée, elle dénoue ses cheveux qui faisaient l'objet de sa jalousie jadis :

Sémida

Et c'est moi, moi, ta sœur, moi qui t'ai fait descendre

À ce trône du mal que je ne puis comprendre !

Mais tu m'as adorée à la clarté du jour,

L'enfer ne suffit pas pour ôter tant d'amour !

Et tu m'aimes encore et je viens te l'apprendre.

Que je sente tes yeux sur les miens se répandre,

Regarde-moi, je suis bien la même, et je veux

Pour te voiler d'amour dénouer mes cheveux. [...]

Idaméel

Sémida !! Sémida¹²³ !!

On assiste ici à une scène de reconnaissance d'ordre symbolique. Le roi des enfers voit à nouveau la jeune femme comme celle qu'il a aimée. Les cheveux dénoués de Sémida permettent à Idaméel de faire renaître ses sentiments d'antan et de retrouver son identité propre. Elle agit également comme un révélateur du cœur du proscrit : « et tu m'aimes encore et je viens te l'apprendre ». De par sa rupture avec le divin, le réprouvé ne peut accéder à son âme et à son cœur. Il est en mesure de connaître le monde sensible mais il ne peut lire dans son âme. Sémida semble donc initiée au « mysticisme du cœur » prôné par Soumet dans la préface de *La divine épopée*. Cependant, elle est dans l'incapacité de comprendre l'univers infernal dans lequel son amant étend son empire. Il s'agit d'un espace chaotique qui se

¹²³ *La Divine Épopée*, tome II, chant IX, p. 149.

dérobe à l'entendement de la sainte. Les deux personnages s'aiment toujours mais la révolte d'Idaméel contre Dieu et son refus catégorique de monter dans les cieux les empêchent de se retrouver réellement. Idaméel veut convaincre Sémida de rester à ses côtés alors qu'elle n'aspire qu'à le persuader de vivre leur amour dans les cieux. Là encore, le drame est d'essence tragique et ne manque pas de produire un effet pathétique. Les deux personnages se font face mais ne parviennent pas à se rejoindre vraiment.

Toutefois, Sémida semble sur le point de céder aux regards enjôleurs d'Idaméel qui veut l'ensorceler à défaut de pouvoir la convaincre. Sémida s'est trop éloignée du ciel pour qu'Éloïm puisse la secourir comme par le passé. Elle s'en remet au Christ : il est malheureusement en train de subir une seconde crucifixion et la conjure de s'échapper de l'enfer par sa seule volonté. Cependant, le regard au pouvoir démoniaque de son amant l'en empêche. On assiste à un détournement et à une perversion de la thématique du coup de foudre présente dans l'amour courtois. Sémida semble la victime éternelle et toute choisie du démon. Néanmoins, un coup de théâtre se produit et c'est Satan, dont la rédemption est effective qui sauve la jeune femme. En déployant ses ailes, il prive Sémida du regard qui la détenait prisonnière et lui permet de fuir. Idaméel demande à son sceptre infernal l'oubli de son amour pour la sainte comme au début de l'œuvre à la création de l'enfer. Le chant « le drame » se caractérise par une allure cyclique : chacun des deux personnages retourne dans son espace premier. La haine et la jalousie de l'un, n'ont pu se résorber au contact de l'amour saint de l'autre. L'amour unissant Idaméel à Sémida est donc d'essence tragique. Le caractère d'Idaméel retrouve ses élans passionnés, incapable de se défaire de sa haine¹²⁴.

¹²⁴ « Dans son funèbre espoir Idaméel trompé,
Se replonge aux enfers d'ombres enveloppé ;
Et de cent nœuds d'airain charge, dans la nuit noire,
Lucifer renversé du haut de sa victoire.
Superbe, il redemande à l'orageux séjour,
À son sceptre brûlant l'oubli de son amour.
Il convoque ses chefs [...]

De plus, si l'épopée de Soumet passe par l'usage de la fable et les références au théâtre, on remarque aussi une présence manifeste du lyrisme : le chant tend à devenir prière et invocation du divin voire d'un passé révolu. Il permet également l'exaltation des sentiments. Ainsi, lorsque Sémida gagne l'univers d'Idaméel dans le chant « le drame », elle ne manque pas de se mettre à chanter afin de provoquer une rencontre avec son amant. On remarque la présence d'un refrain qui vise à ce qu'Idaméel la reconnaisse. Il témoigne également du déchirement du personnage entre le ciel et l'enfer du réprouvé¹²⁵. L'effet de symétrie engendré par la construction initiale de l'épopée –à savoir les chants « le ciel » et « Sémida » qui sont un contre-point des chants « l'enfer » et « Idaméel »- semble se reproduire au niveau de la versification du chant de Sémida. Le refrain débute par deux octosyllabes et se poursuit par deux alexandrins alors que les couplets débutent par deux alexandrins et s'achèvent par deux octosyllabes. On retrouve un effet de miroir inversé, comme au début du texte. Cependant, la voix de Sémida a ici pour objectif de réunir les deux amants et de retrouver leur bonheur terrien perdu. Elle relate leurs souvenirs heureux et chante son espérance de le retrouver. Toutefois, son chant est très proche du blasphème¹²⁶ puisqu'elle semble réécrire la bible en comparant la naissance du Christ à celle d'Idaméel¹²⁷. La musicalité n'est pas en reste et vient créer une certaine harmonie sonore :

Il veut les consulter

Sur les nouveaux tourments qu'il lui faut inventer :

Car depuis que le Christ souffre dans son domaine,

L'infini des douleurs est trop peu pour sa haine », *La divine épopée*, tome II, chant IX, p.165.

L'intervention de Sémida n'a fait que déchaîner la haine d'Idaméel et en a augmenté l'intensité. Là encore, le drame a des accents tragiques.

¹²⁵ « Lorsqu'il m'appelait son amante,

Les anges m'appelaient sa sœur :

Il doit me reconnaître à cette plainte aimante,

Si ma voix, dans le ciel, a gardé sa douceur », *La divine épopée*, tome II, chant IX, p.140.

¹²⁶ « Je porte trois présents à ses pieds, en hommages ;

Dans mon sein renfermés trois souvenirs de lui,

Attendant comme les rois mages

Qu'en mon ciel son étoile ait lui », *La divine épopée*, tome II, chant IX, p.141.

¹²⁷ Cette confusion de Sémida entre le Christ et Idaméel apparaît également lorsqu'elle explique l'objectif de sa quête dans le chant IX: elle part tout d'abord à la recherche du Christ dont

Dans son génie ardent se perdait ma pensée,
Comme un songe s'enfuit vers l'orient vermeil ;
Comme une goutte de rosée
Quitte la fleur pour le soleil¹²⁸.

Les allitérations en [s] et [m] et les assonances en [e] et [ã] témoignent de la douceur du chant de Sémida et de sa mélodie, agréable et suave à l'oreille. Les rimes croisées amenant à l'association sonore d'un alexandrin avec un octosyllabe pourraient être le symbole de l'union de Sémida (de nature divine et donc associée à l'alexandrin) et d'Idaméel (de nature humaine et souligné par l'usage de l'octosyllabe). Les rimes croisées seraient le signe du souhait de Sémida qu'ils se retrouvent. La raison de la jeune femme vacille pour faire place à deux comparaisons successives. Sa pensée est tout d'abord associée à un songe ce qui conduit la jeune femme hors des sentiers du réel et à la merci d'une imagination qui pourrait lui être fatale. La comparaison de la pensée à la goutte de rosée qui quitte la vie (la fleur) pour s'assécher face à un soleil brûlant, image de la passion amoureuse, tend à montrer de façon détournée le danger encouru dont elle fera d'ailleurs l'expérience à la fin du chant IX. La voix de Sémida peine toutefois à recouvrer les puissances de la poésie primitive. Idaméel l'entend à peine au sein de sa prison infernale. Il sera davantage sensible aux beautés visibles de la chevelure de Sémida.

Lorsqu'elle décide de partir à la recherche du Christ, Madeleine refuse de la suivre. Elle préfère l'attendre et demeurer dans le ciel. Le lyrisme semble retrouver le feu de la poésie primitive dès lors qu'elle se livre à sa plainte. Contrairement à Sémida, son union avec le Christ est de nature divine et peut se passer d'une

l'absence l'inquiète. Son objectif changera par la suite et, arrivé au terme du royaume du ciel, elle chute et se prend à espérer des retrouvailles avec Idaméel dont elle espère la rédemption.

¹²⁸ *Ibid.*, p.141.

présence physique. Le chant semble ici avoir plus d'efficacité que celui de Sémida, évoqué précédemment.

Mes sœurs, cherchez sans voiles,
À travers les étoiles,
Mon soleil éclatant.
La goutte de rosée
Sur la mousse posée
Ainsi que moi l'attend.

Je laisse passer l'heure.
Ma place est la meilleure,
Dans le firmament bleu.
À ramer inhabile,
Ma nef est immobile,
Sur l'océan de Dieu. [...]

Pour lui seul ma pensée,
Mollement cadencée,
Vole, concert flottant ;
Partez, je me résigne,
Et mon cœur est un cygne
Qui l'appelle en chantant¹²⁹ !

La pensée de Madeleine est transfigurée par le chant, contrairement à celle de Sémida qui dans l'extrait précédent, s'apparentait à un songe ou à une goutte de rosée brûlée par le soleil. Habitée par un amour divin, Madeleine peut, à travers sa voix retrouver son amant perdu. Sémida, elle, est dans l'attente désespérée de revoir

¹²⁹ *La divine épopée*, tome II, chant IX, p.123.

physiquement Idaméel. L'immobilité sereine de Madeleine s'oppose ainsi à la quête éperdue dans laquelle se lance la jeune femme et se traduit de façon musicale par une allitération en [m] au sein de la deuxième strophe. Son absence de mouvement lui permet de se détacher du monde sensible, auquel Sémida reste malgré tout rattachée. Sa pensée est « mollement cadencée » : cette immobilité permet la transfiguration de la pensée en chant et s'accompagne de figures aériennes exprimant la légèreté soulignée par une allitération en [l], consonne liquide traduisant la fluidité du vol. Sa pensée devient un « concert flottant » et son cœur a la grâce et la pureté du cygne¹³⁰.

Le chant est également le signe d'une unité retrouvée au sein de la terre. À la mort de Sémida, l'ange de l'air, l'ange des forêts et des fleurs et l'ange des mers, émettent chacun un chant pour déplorer la mort de la jeune femme. Le feu (de l'enfer ?) est significativement absent de ce lyrisme endeuillé. Par la voix de ces anges qui finissent par s'unir pour donner un seul et même chant, la terre retrouve une certaine forme d'harmonie. Elle expire en même temps que Sémida. La mort tragique de la jeune femme répond à celle de la terre : le microcosme retrouve une correspondance et un écho avec le macrocosme. Cette harmonie retrouvée ne peut se faire qu'après l'expiation des fautes par la mort et seul le lyrisme du chant semble en mesure de retranscrire cette expérience du monde invisible.

Ainsi, l'épopée semble ici en mesure de briser les frontières génériques. Les formes lyriques, narratives, dramatiques coexistent et s'harmonisent pour donner naissance au texte unitaire de Soumet. Cette cohésion entre les différents genres donnerait à voir le retour à la poésie primitive tant prisé et attendu¹³¹. L'épique

¹³⁰ L'image du cygne revient lorsqu'à l'approche de la fin du royaume du ciel, Méhala voit un cygne noir, en deuil, isolé des autres, alors que Sémida voit un cygne à la blancheur éclatante. Le cygne pourrait ici être une image du destin de Sémida. Méhala entrevoit l'issue décevante et dangereuse de la poursuite de la quête hors du paradis. Sémida, elle, a le regard illusoire de l'espérance à l'idée de retrouver Idaméel.

¹³¹ La suprématie de l'épique vis-à-vis des autres genres est soulignée par Judith Labarthe qui cite Staiger : « l'épique « reste tout à la fois « supprimé et conservé » dans toute poésie, à titre de fondement indispensable. Même le poète lyrique ne peut trouver ses mots que parce qu'ils furent prononcés par le poète épique. À bien plus forte raison toute œuvre dramatique se bâtit-elle sur le

semble en effet être la « matrice » des autres genres et mettre à jour un pouvoir créatif supérieur¹³². D'ailleurs, les événements narrés ne manquent pas d'avoir une portée symbolique qui témoigne de cette vision supérieure inhérente à l'épique. Le tragique prend de l'ampleur et trouve une forme plus large qui permet une élévation spirituelle. Tout en passant par la fable, le lyrisme et le drame, l'épopée nous ouvre le cœur de l'homme en proie à ses passions mais également les portes du monde invisible. La poésie redevient sous la plume de Soumet le langage voilé des dieux que le poète peut, seul, traduire dans ses textes¹³³. L'épopée de Soumet se mue en une scène tragique¹³⁴ où se joue l'impossibilité pour Sémida et Idaméel de vivre leur passion. Le combat souterrain du bien et du mal est rendu visible et parfois sensible comme nous avons pu le voir avec le passage par la fable : l'écriture

fond de l'épique. », *L'épopée*, éd. Armand Colin, 2006, p.70. L'épique serait donc présent dans l'ensemble des genres littéraires et serait le signe d'une poésie primitive, d'un retour à un âge d'or littéraire. Cela entre en opposition avec la théorie de V. Hugo selon laquelle à chaque période correspondrait un genre particulier, rendant impossible tout « retour en arrière ».

¹³² L'expression est de Judith Labarthe qui souligne : « L'épopée n'est autre que la *matrice* de tous les autres genres littéraires », *L'épopée*, éd. Armand Colin, 2006, p.13.

¹³³ « Selon [Bakhtine] il existe trois traits constitutifs de l'épopée. D'abord, l'épopée cherche son objet dans le passé épique national, le « passé absolu », terminologie que Bakhtine emprunte à Goethe et à Schiller. Ce passé, inaccessible, constitue une catégorie axiologique (ce passé est le bien par excellence), temporelle, hiérarchique (il a un rôle plus élevé que le présent). Réciproquement, tout ce qui est bon, premier, ne peut se situer que dans ce passé. Pour le retrouver la mémoire joue un rôle essentiel. Le deuxième critère important est que la source d'une épopée réside dans la légende nationale, et non une expérience individuelle ; cette source unique, anonyme, est irrécusable, il ne peut y avoir possibilité d'une autre option. Elle s'oppose à la libre invention d'un auteur romanesque. Enfin, troisième critère, le monde épique est coupé par la « distance épique » absolue du temps présent ; le monde apparaît comme entièrement achevé, immuable, comme événement réel, comme sens et comme valeur. C'est le monde de l'aède, de l'auteur et de ses auditeurs. Il présente ainsi un parachèvement absolu et un côté fini. En cela on peut approcher le monde de l'épique », Judith Labarthe, *L'épopée*, éd. Armand Colin, 2006, p67-68. La sacralisation du passé et la référence aux mythes de l'antiquité se retrouve bien chez Soumet. De même, contrairement aux textes romantiques, Soumet se détache des préoccupations de son temps et pratique la « distance épique » énoncée par Bakhtine permettant ainsi l'ouverture au monde invisible du poète. Cependant, l'incursion au sein de la légende nationale ne se vérifie pas vraiment hormis peut-être lorsqu'il est question de « l'épopée napoléonienne ». Elle est remplacée par une métaphysique recoupant des préoccupations chrétiennes et liée à l'opposition entre le bien et le mal.

¹³⁴ Ce lien entre l'épopée et la tragédie est également reconnu par Chateaubriand : « L'Épopée est la première des compositions poétiques. Aristote, il est vrai a prétendu que le poème épique est tout entier dans la tragédie ; mais ne pourrait-on pas croire, au contraire, que c'est le drame qui est tout entier dans l'Épopée », *Le génie du christianisme*, seconde partie, livre premier, chap.I, éd. GF, 1966, p.221.

épique de Soumet devient un théâtre de l'invisible et pourrait s'apparenter aux prémisses d'un drame symboliste voire d'un théâtre mental et silencieux à la manière du *Spectacle dans un fauteuil* de Musset. Soumet choisit en effet de définir son texte comme un « drame mystique » dans sa préface et il met l'accent sur la nécessité du symbole. Son texte serait l'impossible spectacle que le public ne serait pas prêt à voir. Par le biais de la lecture, Soumet enjoindrait son lecteur à s'initier aux mystères de l'invisible afin d'en supporter le dévoilement. Le théâtre traditionnel donnerait à voir le monde sensible alors que son texte viserait à lever le rideau du monde invisible.

L'élaboration d'un drame mystique : contre le drame romantique

Cette distanciation de Soumet vis-à-vis du drame romantique dont il refuse le prosaïsme, se manifeste d'ailleurs à travers le drame *Émilia* qui devait au départ être conçu en collaboration avec Hugo. Soumet trouvant le style de V.Hugo trop extravagant et Hugo regrettant quant à lui, le manque d'audace de celui de Soumet, l'écriture à quatre mains fut abandonnée et deux pièces différentes virent le jour : *Émilia* et *Amy Robsart*. Le succès fut très mitigé pour les deux pièces. Hugo la signa du nom de son beau frère, Paul Foucher ; Soumet ne souhaita pas voir imprimer la sienne et consacrer ainsi son passage très momentanément à la prose.

Si l'idéologie des deux poètes reste irréconciliable, l'intrigue demeure, dans ses grandes lignes, similaires. Leicester a épousé en secret la fille de Lord Robsart, Amy/Émilia, qu'il a enlevé à son père. Il se trouve confronté à la reine qui est amoureuse de lui. Dans les deux cas, le comte est la dupe de son valet Varney, élevé au rang de chevalier par la souveraine alors qu'il n'en a pas la grandeur. Dans les deux pièces, il est d'ailleurs l'objet du mépris de la jeune femme. Il prend pour complice Alasco, un alchimiste qui est en fait un charlatan. Cette dénégation des pouvoirs de l'alchimie signale dans les deux œuvres l'absence d'une transcendance :

l'alchimie n'est pas une science qui permet de révéler les mystères du monde invisible. Elle est utilisée à des fins peu morales et vise à convaincre Leicester qu'un destin glorieux auprès de la reine l'attend. Varney veut le pousser dans les bras de la souveraine pour qu'Amy/Émilie divorce du comte et épouse le valet fourbe. Cette rupture avec le monde du sublime se manifeste également à travers l'accès de Varney au statut de chevalier. Comme le précise Chateaubriand dans son *Génie du christianisme*, le chevalier est le héros qui porte au mieux les valeurs morales du christianisme. Il se doit d'être honnête, juste, vertueux, de défendre des causes nobles. Ici, le chevalier se fait stratège : il ment pour arriver à ses fins. Il est exactement aux antipodes de la figure chevaleresque. Il n'a absolument aucune morale. L'élévation sociale de Varney est donc le signe d'une société dans laquelle triomphe le monde des apparences. Loin de l'univers platonicien des idées, ce personnage est le reflet d'une société qui a perdu ses repères et qui se laisse guider par l'ostentatoire, l'illusion. Cela est d'ailleurs confirmé par le rôle accru que jouent les costumes. Dans les versions d'Hugo et de Soumet, le comte affublé d'un certain nombre de décorations, témoins des titres honorifiques dont il dispose, se prépare à recevoir la reine Élisabeth. La comtesse demande à ce que le comte enlève son manteau afin qu'elle puisse admirer sa tenue. Comme le précise une lettre explicative destinée à Eugène Delacroix pour la pièce de V.Hugo, le caractère ostentatoire du costume du comte est évident :

Leicester : Riche costume de satin blanc brodé en or ; manteau de velours, écarlate ou noir, avec l'étoile de la Jarretière, les colliers de Saint André, de la Toison d'or, de la Jarretière. Chapeau à haute forme et à bord étroit, plume blanche ; gant de diamant¹³⁵.

Amy demande à Leicester de lui expliquer le sens des décorations qu'il porte. Concernant la Toison d'or remise par le roi d'Espagne, on note un décalage entre les valeurs protestantes que porte Leicester et cette décoration qui correspond à un titre lié à la foi catholique. Leicester indique toutefois que ses pairs ont été flattés

¹³⁵ « Amy Robsart », in *Œuvres romanesques, poétiques et dramatiques de Victor Hugo*, tome II, éd. le cercle du bibliophile, Genève, 1970, p.187.

qu'un anglais soit décoré d'un tel titre honorifique. Cela témoigne de l'importance du paraître dans la société qui supprime les valeurs, la vertu, la morale des personnages.

Dans la version de Soumet, Émilie se désespère de son allure provinciale qui indique son infériorité sociale vis-à-vis du comte. Elle est honnête, vertueuse et pure mais cela ne lui suffit pas. Lorsque la reine Élisabeth rend visite au comte, elle ne se sent pas à la hauteur. Ce ressenti est perceptible par l'évocation des cheveux tressés des deux jeunes femmes. Au début de la pièce Leicester évoque le présent de la souveraine qui témoigne de ses sentiments pour le comte : une tresse de cheveux. Quelques scènes plus loin, Émilie observe son reflet dans le miroir avec une réelle insatisfaction :

Émilie (*se plaçant devant un miroir*)

Tu as raison Betty, je ressemble à une villageoise plus qu'à la première comtesse d'Angleterre. Ces longues tresses que tu avais arrangées avec tant de symétrie s'échappent en désordre de ma coiffure mais toi-même pourquoi tant de simplicité dans tes vêtements ? Il faut que tu te pares, Betty, il faut que tu changes cette simple robe pour un corsage de drap d'or¹³⁶.

La chevelure « en désordre » de la jeune femme témoigne d'un détachement du monde des apparences. Cependant, Émilie ne peut que le déplorer. Aucune aspiration vers un monde idéal n'est entrevue. Cette distinction de la comtesse cachée, est en fait un motif d'exclusion de cet univers. Sa beauté naturelle ne peut donner le change au grand jour, face à celle, ostentatoire, de l'aristocratie anglaise. Dans la version de V. Hugo, Amy ne demande pas à sa gouvernante de se parer : c'est elle qui décide de se changer. Persuadée que Leicester va venir lui rendre visite dès que la reine sera rentrée dans ses appartements, elle attend patiemment le signal de la cloche qui indiquera le retrait de la souveraine. Elle enfilera une robe richement brodée et portera sa couronne de comtesse. En bonne comédienne, Amy tentera de se glisser dans la peau d'une jeune femme du monde. Cependant,

¹³⁶ *Émilie*, version manuscrite, 1828.

Varney viendra à la place du comte. Il se présente d'ailleurs comme un double dégradé, avili de Leicester. Les deux personnages auront l'envie d'appartenir à un rang social supérieur à celui dont ils sont issus : ils échoueront tous les deux. Néanmoins les caractères de Varney et d'Amy/Émilia sont foncièrement différents. La jeune femme est aimée du comte et ne peut pas vivre son amour au grand jour : mariée en secret, sans demander l'accord de la reine qui nourrit des sentiments pour Leicester, leur union ne peut être révélée. La comtesse est en manque de reconnaissance et se présente comme une victime de cette société d'apparats. Varney est en revanche un bénéficiaire de cet univers illusoire dans lequel le mensonge et les duperies conduisent à une élévation sociale reconnue. Il est promu chevalier dans la version de Soumet et dans celle de V. Hugo, c'est suite à une manigance pour briser le mariage de Leicester et épouser la comtesse. Toutefois, si Alasco, l'alchimiste-escroc, reconnaît ce changement de statut en le nommant « Sir Varney », la comtesse s'y refuse et persiste à le désigner par « Monsieur Varney » ou même « Varney ». Elle est tout à fait consciente du peu de valeur morale du personnage et se refuse à accepter son nouveau titre honorifique. Si elle souhaite trouver sa place au sein de ce monde artificiel, elle ne veut pas pour autant abandonner ses valeurs morales : elle ne pourra donc totalement en faire parti puisque les règles du jeu sont en contradiction avec la vertu qui dirige sa conduite. Amy/Émilia est toutefois beaucoup moins dupe que Leicester qui pense avoir trouvé en Varney un valet dévoué. Ce dernier semble avoir été happé par le monde des illusions. Il enfile son costume orné de l'ensemble de ses titres honorifiques comme un comédien qui va entrer sur scène et s'acquitter de son rôle. Tout comme les héros tragiques étaient le jouet de la fatalité, il est, quant à lui la marionnette de la société qui l'empêche de vivre son amour au grand jour.

Cette théâtralité se retrouve de façon significative chez Hugo, héritier de Shakespeare, à travers le personnage de Flibbertigibet, absent dans la version de Soumet. Il est au départ l'acolyte d'Alasco qui pense être parvenu à l'assassiner en laissant un baril de poudre dans son laboratoire. Lorsqu'il apparaît devant son

ancien maître, il porte un costume de diable : Alasco, crédule, est persuadé de se trouver effectivement devant le malin qui a pris la forme de son ancien apprenti. Il est ici totalement discrédité et ridiculisé. Le diabolin est en fait comédien et fait partie de la troupe destinée à distraire la reine. Il est également au service de Varney et il complotte au départ à ses côtés pour obtenir les faveurs d'Amy. Flibbertigibet, bouffon de nature shakespearienne, est une figure du « trickster ». Il s'amuse de l'effroi d'Alasco, maître autrefois admiré. La scène dans laquelle il paraît affublé d'un costume de diable est absurde et grotesque dans la mesure où Alasco se laisse prendre à ce jeu des illusions.

Cela illustre la pensée de V.Hugo selon laquelle le drame romantique se doit de mêler différents genres et d'ouvrir son écriture à l'alternance entre le beau et le laid, le sublime et le grotesque. Ce personnage issu du peuple répond à la nécessité pour le dramaturge de laisser une place de choix à une classe sociale plus modeste. Il est à la fois vil car il sert au départ les intérêts de Varney, médusé dans la mesure où il se joue de son ancien maître et il se venge également de lui. Cependant, il est aussi un personnage déçu par l'attitude d'Alasco à qui il vouait une sincère admiration. Comprenant qu'il vit dans un monde d'illusions, il décide d'en faire pleinement parti et devient comédien. De rôle en rôle, de costume en costume, il symbolise cette société d'apparats qui ne le satisfait pas et qui l'a déçue. Il est le personnage aux multiples visages : il est à la fois un Faust parodique, un sylphe, Sosie (qui souligne encore davantage le jeu de masque auquel il se livre)...On ne sait finalement s'il est bien un personnage humain ce qui est confirmé par la fin du drame au cours de laquelle il se mue en une figure de la Providence puisqu'il punit Alasco et Varney.

Cette théâtralité est présente également chez Leicester : l'amoureux prend le masque du courtisant pour plaire à la reine et ne pas attirer ses foudres. Chez Amy/Émilie on retrouve le souci du costume et de l'apparence : Amy se pare du « costume » de comtesse et de sa couronne ; Émilie dénigre son apparence qu'elle trouve inapte et en décalage avec son nouveau statut social, elle est prise pour une

comédienne par la souveraine : cette méprise souligne le masque que porte Émilia pour tenter de jouer au mieux son « personnage » de comtesse pour lequel elle ne se sent pas à la hauteur. Varney et Alasco jouent également des personnages au sein du théâtre social dans lequel ils se trouvent entraînés. Ce *theatrum mundis* qui est un jeu pour Flibbertigibet, devient une véritable comédie sociale pour les autres personnages qui voient leur vertu mise à rude épreuve. Elle se muera finalement en une tragédie qui attirera les foudres de la fatalité pour Amy/Émilia.

Cependant, pour Flibbertigibet, tout change dès lors qu'il se trouve face à la vertueuse Amy. Lors d'une conversation entre sa femme et lui, Leicester surprend Flibbertigibet qui les espionne pour le compte de Varney. Il veut le punir et le tuer. Amy l'engage à la clémence et ne le considère pas comme un danger. Le diabolin lui en sera éternellement reconnaissant et sera pour elle un allié fidèle : son attachement sera cette fois mérité, il ne sera pas déçu par elle comme il l'a été par Alasco. Il la sauvera du poison que voulait lui injecter Varney pour l'endormir. Lorsqu'Amy sera incarcérée dans la tour du château, il permettra au comte de la voir grâce à un laissez-passer de la reine que le bouffon avait récupéré. À la fin de la pièce, alors que Varney et Alasco ont ouvert une trappe provoquant la mort d'Amy, Flibbertigibet ne peut laisser cet acte impuni : il provoque l'explosion du château, fatale aux deux traîtres. Il s'érige comme un substitut à la providence, absente d'un monde sans idéal, gangréné par les illusions, le mensonge et les titres honorifiques. Ce personnage secondaire est donc particulièrement soigné par l'écriture hugolienne : son comportement qui peut paraître versatile aux premiers abords, est changeant mais s'adapte à la personne à qui il a affaire. Sa ligne de conduite varie en fonction de la qualité morale de ceux qui le côtoient. Il punit les impostures d'Alasco, qui se présente comme un alchimiste talentueux mais qui n'est qu'un charlatan, et de Varney qui convoite la femme de son maître. Cependant, il salue également la clémence et la vertu d'Amy qu'il récompensera par une fidélité à toute épreuve. Ce bouffon shakespearien est donc bien un substitut de la figure divine qui évolue dans un monde privé de transcendance. Si la mort d'Amy n'a pu être

évitée, elle est au moins punie : le monde n'est pas absolument chaotique et une certaine forme de justice est encore possible.

Chez Soumet, le constat est plus tragique. La rupture avec le monde idéal ne peut qu'être funeste et fatale aux personnages. La fin de sa pièce ressemble à celle d'une tragédie. Cette absence du monde divin ne fera qu'enclencher la mécanique de la fatalité et du désespoir, et conduira les personnages à leur perte. Émilie est victime des apparences et pense avoir perdu l'amour de Leicester. Sa raison chancelle tout comme Norma après avoir perdu l'amour de Pollion. Vêtue d'une robe blanche, les cheveux épars, elle sombre dans la folie et se mue en une héroïne shakespearienne. Dès lors qu'elle est emprisonnée, la tour d'amour initiale devient la prison voire le tombeau de la jeune femme. La référence au roman courtois est ici pervertie : le titre de chevalier n'est plus relié à la vertu et à l'honneur, l'amour courtois ne mène plus à la félicité et au monde idéal. Les personnages sont enserrés dans un espace qui les broie en les laissant se cantonner au visible, au vulgaire, au prosaïque.

Toutefois, tout comme Hugo voit à travers le personnage de Flibbertigibet un accès possible au monde invisible dans la mesure où il est porteur de certaines valeurs, Soumet élève le caractère de ces deux personnages principaux à la grandeur tragique. La mort d'Émilie signale l'impossibilité pour l'héroïne de s'adapter à la société d'apparats dans laquelle évolue Leicester. Son trépas est noble et tient au sublime alors que chez Hugo, il est presque grotesque : Amy tombe dans une trappe malicieusement ouverte par Varney. Cela peut, certes, venir souligner l'absurdité de cette société illusoire. Cependant, chez Hugo, le couple formé par Amy et Leicester semble moins noble que dans la pièce de Soumet.

Dès le départ, dans la version de V.Hugo, on assiste à un monologue qui met à jour les hésitations de Leicester entre son amour pour Amy et la gloire qu'il pourrait retirer de son éventuel mariage avec la souveraine. Les prédictions d'Alasco, loin de l'éclairer, ne sont là que pour attiser son orgueil.

Leicester, seul. Il s'approche lentement d'une des croisées gothiques.

Pas un nuage dans le ciel ! Chaque étoile parcourt brillante la carrière qui lui est assignée, et moi !... Ah ! S'il est vrai que nos destins puissent être soumis à l'influence des astres qui étincellent sur nos têtes, la protection des corps célestes ne me fut jamais plus nécessaire qu'en ce moment. Ma route sur la terre est incertaine et voilée, et je ne sais quelle misérable superstition s'est emparée de mon esprit. — Cet homme, ce Varney m'a amené...

Il s'assied près de la table, ouvre la cassette d'acier et en tire un petit parchemin marqué de signes cabalistiques.

Je ne puis plus détacher mes regards des signes mystérieux tracés par la main d'Alasco. Renferment-ils pour moi une révélation de l'avenir ? Dois-je en effet me fier à leurs orgueilleuses prédictions ?... Que dirait l'Angleterre si elle savait qu'à cette heure le noble comte de Leicester, le tout-puissant favori d'Élisabeth, cherche comme un enfant à lire sa destinée dans les calculs d'un alchimiste, dans les lignes symboliques d'un astrologue ?... Ah ! Ma faiblesse a été partagée par tous ceux qui ont nourri dans leur cœur l'ambition d'un trône¹³⁷. [...]

Ici, la vision cosmogonique, l'harmonie unissant le microcosme et le macrocosme est rompue. L'homme ne peut plus vivre en accord avec les astres : le lien avec le monde céleste semble à jamais brisé. Leicester évoque ici son besoin de renouer avec les puissances rassurantes du monde invisible. Cette tâche est confiée à Alasco, alchimiste à la solde de Varney qui met à profit la crédulité de Leicester mais aussi ses faiblesses : il brûle d'orgueil et son ambition le pousse à espérer un mariage avec la reine. Il est cependant retenu par une certaine forme de remords que les « prédictions » d'Alasco sont chargées de faire disparaître. Si dans la pièce de Soumet, Leicester refuse de révéler son mariage avec Émilie, c'est pour avoir bravé l'autorité de la reine qui, amoureuse de lui, pourrait se venger sur son épouse, ici, la vertu du personnage semble plus fragile. Il hésite réellement entre le trône et son amour pour Amy. Il est également en proie à l'incertitude de par son impossibilité de renouer avec le monde idéal et céleste. Les vertus de l'alchimie qui pouvaient mener à une révélation des mystères du monde et jouer un rôle ésotérique, sont ici travesties et s'apparentent plutôt à un piège, à un poison qui vient pervertir le cœur de Leicester. Il ne peut détacher le regard des signes cabalistiques qui témoignent de sa montée sur le trône d'Angleterre. Ces caractères

¹³⁷ Amy Robsart, in *Œuvres romanesques, dramatiques et poétiques de Victor Hugo*, tome II, éd. Le cercle du bibliophile, Genève, 1970, I, 2.

mystérieux agissent comme un sortilège qui empêche Leicester d'affirmer son union avec Amy. Ils ne répondent en rien aux interrogations du comte et sont assimilés à un jeu auquel se prête volontiers les enfants. Ils sont associés à la « faiblesse » dans laquelle Leicester se reconnaît. Il s'imagine d'ailleurs comme la risée de l'Angleterre si on venait à apprendre qu'il fait appel à un astrologue. Là encore, les apparences règnent en maître et toute élévation spirituelle est impossible. Cette dévaluation du monde céleste et cette absence d'idéal dans la pièce causeront la véritable perte des personnages. Leicester paraît ainsi moins vertueux chez Hugo que chez Soumet. L'orgueil du personnage est refoulé mais la présence d'Alasco se doit de le mettre à l'épreuve.

Chez Soumet, on retrouve cet égarement des personnages lié à l'absence de transcendance. Cependant, cela n'atteint pas l'intégrité des personnages principaux.

Leicester, *seul assis près d'une table dans l'attitude de quelqu'un qui réfléchit profondément.*

Dans quelle situation funeste, ton amour et ta politique t'ont placé ! [...] Enchaîné par un hymen secret j'ose prodiguer à l'altière Élisabeth des hommages que son orgueil réclame et que son cœur peut-être trompe...Oui, je voudrais en vain me le cacher à moi-même je suis aimé de la fille d'Henri VIII [...] Ah ! Que l'image d'Émilia triomphe de ses vains regrets ! Tant de charme, d'innocence et d'amour peuvent consoler de toutes les grandeurs¹³⁸.

Le personnage ne balance aucunement entre le trône et son amour pour Émilia. Il est dans une attitude propice à l'introspection contrairement à la version de V.Hugo où Leicester s'illusionne et tente de se dédouaner de sa responsabilité concernant son éventuel divorce d'avec Amy par l'intermédiaire d'Alasco. Dans la version de Soumet, l'intégrité du comte n'est pas entamée. Toutes les valeurs n'ont pas disparu : si au départ il se déclare « enchaîné par un hymen », l'amour est placé en position de force et détrône l'ambition à la fin de son monologue. De plus, il

¹³⁸ *Émilia*, I, 1.

finit par avouer son mariage avec Émilia à la reine : il se montre ainsi beaucoup plus intègre que dans la version de V. Hugo où il laisse Varney et sa femme mentir pour le sortir de l'embarras. Mais, les valeurs chevaleresques se trouvent compromises dans la mesure où Varney, tout comme chez Hugo, est nommé de façon abusive au rang de chevalier. De plus, la notion d'amour courtois est également pervertie : le jardin protégeant Émilia ressemble au départ au jardin d'amour comme dans *le Roman de la rose*. Cependant, l'introduction de Varney dans ce jardin, venu organiser la fuite de la comtesse, sonne comme une contagion et une menace :

Varney

Si je la rencontre, il faudra cette fois qu'elle me suive en silence.

Foster

Comment la forcerez-vous ?

Varney, *une main à son poignard*

C'est mon secret¹³⁹.

Cet usage de la force fait écho à la scène 6 de l'acte I dans laquelle le comte a écrit un billet à destination d'Émilia : celle-ci refuse symboliquement l'aide de Varney qui ne peut que souiller sa lettre en l'ouvrant avec son poignard¹⁴⁰. La douceur des doigts de Betty lui est préférée.

L'amour pur et courtois qui unit Leicester à Émilia est également fortement compromis par le père de la jeune femme qui en vient à la maudire. Chez Hugo, le père est simplement soucieux de l'honneur de sa fille et le fait de la savoir mariée suffit à éteindre sa colère. Chez Soumet, le passage d'Émilia d'un statut d'enfant,

¹³⁹ *Op.cit.*, IV, 3.

¹⁴⁰ « Non, monsieur, non...L'acier de votre poignard ne doit point couper mon nœud d'amour ! les jolis petits doigts de Betty sont préférables », *op.cit.*, I,6. Le poignard de Varney est ici le symbole de ses manigances pour briser le couple de Leicester et de la comtesse.

sous l'autorité de son père, à celui de femme, vivant sous le même toit que Leicester est problématique et laisse entrevoir les traces d'un complexe d'Électre. Il compare en effet à de multiples reprises son épouse décédée à sa fille qui lui en rappelle les traits. De plus, lorsqu'elle refuse de lui livrer le nom de son époux, elle protège Leicester et s'érige symboliquement contre son père à qui elle refuse de se confier. Cela provoque la colère Robsart qui en vient à maudire sa propre fille :

Je vois déjà que le Ciel m'exauce ! Son arrêt commence au fond de ton cœur et c'est lui qui prononce par ma bouche ta...malédiction ¹⁴¹!

Ainsi la malédiction paternelle, l'amour de Leicester qu'Émilia pense avoir perdu et la société factice dans laquelle évoluent les personnages, semblent tout aussi responsables de la mort de la jeune femme et de son destin tragique. La rupture avec le monde céleste et divin signe aussi la déchéance des héros de ce drame et participe de la dimension tragique de l'œuvre de Soumet. Ainsi, le dramaturge refuse d'appliquer *stricto sensu* les directives prônées par les romantiques. Il inclut bien des personnages issus d'un milieu social inférieur à Leicester et à son épouse, Varney et Alasco mais ils sont néfastes et viennent mettre à mal l'union entre le comte et Émilia. De plus, le drame proposé par Soumet est un miroir de la société dans laquelle il vit qui se trouve dépouillé de toute forme d'idéalisme. La dimension politique n'a pour Soumet aucune place à tenir dans l'art comme il le mentionne dans le manuscrit d'*Émilia* :

Sussex (à Leicester)

Je pense qu'on devrait chasser du royaume tous ces auteurs inutiles qui introduisent quelquefois dans leur pièce des maximes politiques, propres à ébranler la société jusque dans ces fondements¹⁴².

La réplique a été barrée dans le manuscrit de Soumet et a été prononcée par l'ennemi de Leicester connu pour ses perfidies et ses trahisons. Toutefois, la

¹⁴¹ *Op.cit*, III, 3.

¹⁴² *Émilia*, II, 4.

nécessité de se détacher du monde et de ses contingences (dont la politique fait partie) est réaffirmée par Soumet dans la préface de *la Divine épopée*. Le drame *Émilie*, peu représenté et non imprimé, est le dépositaire des choix esthétiques de l'auteur qui ne se reconnaît pas dans les invectives du nouveau romantisme. Il tend de plus en plus vers le prosaïsme et le politique en se coupant de toute dimension idéale. Cette absence de transcendance dont les personnages sont victimes touche aussi l'écriture et le poète. Ainsi, le drame *Émilie* ne fait que confirmer l'impossibilité pour Soumet de souscrire à ce deuxième mouvement du romantisme. Il a pourtant tenté de faire quelques concessions en introduisant des personnages issus d'un milieu social peu élevé ; il a mis à mal l'unité de lieu et est passé à la prose. Le résultat est assez mitigé, il en est de même pour Hugo qui a dû, lui aussi faire des concessions : il a conservé le découpage en actes et en scènes ; le mélange des genres n'est employé que de façon mesuré. L'écriture à quatre mains de ce drame aurait toutefois pu être intéressante : les personnages principaux auraient pu conserver leur grandeur tragique comme le proposait Soumet et le personnage de Flibbertigibet aurait ajouté de la nuance et su captiver le spectateur. Son appartenance au peuple et la figure de la Providence qu'il semble représenter à la fin de la pièce auraient été un excellent moyen de relier le monde sensible au monde céleste et divin.

Concernant le texte de Soumet, le lecteur ne peut néanmoins manquer de sentir que le dramaturge ne se trouve pas dans son élément. Toutefois, cette tentative d'incursion dans le romantisme va stimuler la quête esthétique de Soumet et motiver l'élaboration de son drame mystique. Son écriture témoigne ici de sa soif d'idéalisme que le nouveau romantisme ne peut satisfaire. Soumet est finalement resté fidèle au premier romantisme, empreint de catholicisme. On comprend alors les motivations qui l'enjoignent à l'écriture de son drame mystique *La divine épopée*.

Dans sa préface, Soumet présente son texte comme un « drame mystique¹⁴³ ». L'appellation « drame » au XIX^{ème} siècle ne peut être anodine étant donné l'importance grandissante que prendra le drame romantique. Anne Ubersfeld le définit par sa liberté au niveau des codes et par la spécificité de ses sujets qui doivent mêler le destin collectif et individuel¹⁴⁴. L'opposition ainsi dessinée entre l'individu et la société vient remplacer celle entre le monde visible et invisible prônée par les mystiques. Dans le drame romantique, les deux « adversaires » luttent au sein d'un même espace qui signera la défaite de l'individu, lequel ne manquera pas de se révolter. On remarque cependant la disparition du monde invisible et absolu. Le drame romantique n'est que le miroir de la réalité sensible qu'il veut saisir dans sa totalité. L'idéal est remplacé par le souci de l'histoire dont les dramaturges sont les dépositaires. Dès la préface de son œuvre, Soumet invite quant à lui à se détacher des contingences et des événements historiques qui ont pu ébranler l'époque dans laquelle il se trouve. *La divine épopée* n'est toutefois pas totalement détachée des préoccupations présentes. Comme nous le verrons ultérieurement, Idaméel peut être assimilé à la figure de l'homme moderne, coupé du monde divin et condamné à faire l'expérience tragique de ses limites. De plus, on peut également remarquer la présence de Napoléon que le réprouvé ne manque pas de rencontrer dans sa quête effrénée de la connaissance. La soif de conquête de Napoléon, personnage historique dont on raconte l'échec en Russie, paraît ne faire qu'une avec celle d'Idaméel. L'événement historique narré n'a toutefois pas vocation à se limiter à une évocation du monde sensible dont Soumet voudrait

¹⁴³ On trouve l'expression « livre mystique » pour désigner la section dans laquelle Vigny a classé son *Éloa* en 1837. On trouve dans ce recueil *Des poésies antiques et modernes* la volonté de traduire de façon épique des problématiques d'ordre philosophiques.

¹⁴⁴ « Peut-être dite drame toute œuvre qui, sans considération de forme ou de code, d'effet pathétique ou comique, construit une fable impliquant à la fois des destinées individuelles et un univers « social ». [...] La caractéristique essentielle du drame est sa liberté », Anne Ubersfeld, *Le drame romantique*, éd. Belin, coll. Lettres sup, 2008, p.7. Dans la correspondance entretenue entre Goethe et Schiller, ce dernier s'attachant à l'écriture de *La pucelle d'Orléans* reconnaît la nécessité d'adopter une certaine mobilité des genres : « cette pièce est pour moi la preuve qu'il ne faut pas resté rivé à une formule d'application universelle, et qu'il faut, au contraire, avoir l'audace de créer une forme nouvelle pour chaque matière nouvelle, et maintenir le concept de genre toujours en mobilité », *Correspondance 1794-1805*, éd. Gallimard, tome II, Lettre du 26 juillet 1800, p. 351.

rendre compte. Il est ici transfiguré en mythe : Napoléon compare ses conquêtes à celles narrées dans l'Enéide. Soumet, admirateur de Napoléon, en fait une victime de l'histoire et d'un « drame cyclique »¹⁴⁵ : la notion de progrès semble illusoire, les exploits de Napoléon ne sont transfigurés en mythe que dans les propos de l'empereur déchu, ils ne sont en fait que des « événements ». De plus, la poésie de Soumet ne manque pas de se livrer à une critique sévère de la société qui l'entourne. Elle est cependant transfigurée par le mythe :

Et soudain, adorant l'ombre qui l'enveloppe,
L'âge de l'industrie, avare et dur cyclope,
Semble emprunter leur force aveugle aux éléments,
Pour étouffer l'esprit entre ses bras fumants :
On sent que le géant n'est qu'un fils de la terre,
Et demi-dieu trompeur, il ressemble à sa mère.
Le peuple est appauvri par cent travaux ingrats ;
Chacun de ses leviers paralyse cent bras.
Le spectre de la faim, cherchant le Polyphème,
Aspire à l'écraser sous son enclume même :
Et lui, le front caché dans ses tourbillons noirs,
Couvre les longs sanglots du bruit des laminoirs.
Pareils à ses wagons que fait voler la flamme,
Le monde dégradé prend la vapeur pour âme¹⁴⁶.

L'époque de Soumet se trouve personnifiée par l'association avec un monstre cruel qui affame le peuple. Le terme « avare » et l'expression « emprunter leur force aveugle aux éléments » évoquent l'importance grandissante de l'argent et l'action de l'homme contre la nature qui vole la force de ses éléments. La société semble aussi la victime d'une rupture vis-à-vis du monde absolu : « pour étouffer l'esprit entre ses bras fumants » évoque le géant (« l'âge de l'industrie ») qui semble avoir raison

¹⁴⁵ *La divine épopée*, tome I, p.265.

¹⁴⁶ *La Divine Épopée*, tome I, chant V, p.176.

de l'idéal. La déchéance du monde se traduit par la présence d'un vocabulaire empreint de matérialité : « la faim », « les sanglots », « travaux ingrats ». Cependant, ces références matérielles sont aussitôt associées à des figures de style (« le spectre de la faim » par exemple). Le monde visible est représenté par le cyclope qui semble signifier la présence d'un seul type de vision : celle reliée au monde sensible. Il est d'ailleurs « le fils de la terre » : les métaphores aériennes sont inexistantes, hormis celles qui concernent la vapeur, (c'est à dire la machine à vapeur). L'accès à l'absolu est refusé et brutalement rompu. Le mythe de Prométhée est sous-jacent à travers la métaphore filée de la machine à vapeur : « pareils à ces wagons que fait voler la flamme, /le monde dégradé prend la vapeur pour âme ». L'homme du XIX^{ème} siècle, par sa quête effrénée de la connaissance est implicitement comparé au mythologique voleur de feu. « L'âge de l'industrie » est désigné de façon métonymique par la machine à vapeur et la métaphore de la vapeur, associée à l'orgueil de l'homme devient l'âme du monde. L'aspiration à l'absolu et à l'idéal n'est plus à l'ordre du jour. L'âme est réduite en cendre et ne peut qu'être supplantée par la science. Cependant, on remarque ici le rôle de Soumet qui insuffle de la poésie au sein de cette société mécanique qui rend le peuple esclave. La multiplicité des images poétiques viennent ici palier l'absence d'une société dépourvue d'idéal et d'aspiration vers le monde invisible. Le drame mystique de Soumet viserait donc à rétablir un lien avec l'univers absolu et divin. Le poète entreprend alors un combat contre le cyclope dont la vision se résume à « l'œil de la chair ». Soumet laisse ici libre cours à sa soif d'absolu et à son idéalisme, en berne dans le reste de la société. Il exprime ses déceptions liées au développement des sciences et du positivisme qui tendent à rendre caduque l'accès à l'absolu. Pour lui, le drame romantique reproduit littérairement cette aspiration de la société au sein du matérialisme et ne permet pas de renouer avec l'idéal. Soumet dénonce les affres d'une époque qui affame le peuple, qui ne peut que périr écrasé sous ce géant de fer. Son mysticisme tend à rétablir le contact entre l'homme et dieu, entre le monde sensible et le monde invisible et passe par le langage poétique. Son drame a donc

une visée métaphysique et métalittéraire : il déplore la pauvreté artistique qui découle de cette incursion dans le matérialisme¹⁴⁷.

La distanciation de Soumet vis-à-vis du drame romantique n'est donc pas seulement formelle et liée aux sujets choisis : elle est aussi idéologique et permet l'émergence d'un système de pensées lié à l'histoire et à l'esthétique. La notion de progrès est remise en question par Soumet qui voit plutôt dans l'histoire, une succession de périodes fastes auxquelles succèdent des bouleversements. La notion d'égalité est aussi remise en cause¹⁴⁸. L'auteur la distingue de la liberté. Pour lui, elle n'est pas une valeur sociale en lien avec le régime politique imposé. Elle se trouve au sein de l'individu et est en lien avec l'imagination et l'écriture littéraire¹⁴⁹. Comme le souligne Schiller¹⁵⁰ qui considère d'un côté l'expérience du beau en lien avec le monde sensible et de l'autre celle du sublime, réelle ouverture au monde de l'absolu, le beau libère des entraves du corps et procure un sentiment de liberté qui prépare l'accès et la rencontre avec l'absolu. La liberté est donc pour Soumet le fruit d'une expérience esthétique qui se détache des contingences du social. Celle que le

¹⁴⁷ Le texte qui suit l'extrait précédemment évoqué déplore une certaine forme de vide artistique. Privé d'idéal, l'art ne peut survivre : « L'essaim des arts s'enfuit loin des luths délaissés. / Sous le voile épaissi de la tiède atmosphère, / Michel-Ange oublié n'aurait rien eu à faire », *La Divine Épopée*, tome I, chant V p.176. Cette importance accrue de l'idéal tend à placer le drame mystique de Soumet à une forme de prémices du drame symboliste.

¹⁴⁸ Napoléon s'exclame devant Idamée : « Roi, livre ton pouvoir à d'autres équilibres. / Rends les hommes égaux, ils croiront être libres ! », *La Divine Épopée*, tome I, chant VI, p.269.

¹⁴⁹ « Les entraves de la réalité n'existent point pour la poésie ; sa liberté fait sa grandeur », *La Divine Épopée*, préface, p.18. La réalité est considérée par Soumet comme un joug duquel la littérature se défait. La liberté se manifeste donc par un détachement du monde visible et est directement liée à l'écriture poétique. Tout comme les personnages de ses œuvres, Soumet fait toutefois parfois les frais des limites inhérentes à l'époque à laquelle il écrit : il fallait éviter la censure et ménager le classicisme de l'Académie française.

¹⁵⁰ « Sans doute le beau lui-même est déjà une expression de la liberté : non pas celle qui nous élève au dessus de la puissance de la nature et qui nous affranchit de toute influence corporelle, mais seulement de cette liberté dont nous jouissons, en tant qu'hommes, sans sortir des bornes de la nature. En présence de la beauté, nous nous sentons libres, parce que les instincts sensibles n'ont aucune influence sur la juridiction de la raison, parce que c'est alors le pur esprit qui agit en nous, comme s'il n'était soumis absolument à aucune autre loi qu'aux siennes propres », Schiller, *Du sublime*, texte publié pour la première fois en 1801 dans le tome III des *Opuscules en prose*, rééd. Sulliver, 2005, p.18.

peuple espère obtenir à travers les bouleversements politiques n'est qu'une liberté d'apparats et un leurre.

Le « drame mystique » ainsi nommé par Soumet serait le talisman, la clé de voûte du monde invisible. Une fois les signes déchiffrés par le lecteur, l'œuvre serait la voie d'accès à l'absolu et à la liberté. Soumet pourrait également manifester la volonté de régénérer son écriture en élaborant un genre nouveau susceptible de mener à bien sa quête esthétique et métaphysique. L'idée de la régénération rejoindrait alors celle des romantiques desquels Soumet faisait parti lors de la première phase du mouvement (une première phase rattachée au catholicisme). Avec la révolution, la conception d'un monde autre et nouveau fait son apparition. Les illuminés assimilent ce bouleversement historique à l'expiation des fautes par le sang et la mort, ce qui peut dès lors laisser place à un monde régénéré. Si Soumet est demeuré bouleversé par la violence des événements, il ne formule pas moins le souhait et la nécessité de bâtir un nouvel univers dans lequel l'homme aurait expié ses fautes. L'adjectif « mystique » vient toutefois signaler la distance que prend Soumet vis-à-vis du mouvement nouvellement créé: son drame ne sera pas « romantique ».

Dès la préface, il prévient ses lecteurs de son détachement effectif des circonstances et des événements politiques. La poésie n'est pour lui pas destinée à manifester le vulgaire, elle doit rester pure et exprimer de façon indirecte, voilée, le langage et les mystères de Dieu. Le terme « mystique » signale le lien de son écriture avec le divin et la nécessité pour le lecteur de devenir initié et apte à supporter la vérité contenue dans le langage poétique. La perception du public est donc différente. Chez Soumet, le lecteur doit entreprendre une quête initiatique afin que le sens du texte lui soit révélé : il est finalement une sorte d'élus au même titre que le poète qui a fait l'expérience d'une révélation divine. Au contraire, avec le drame, les romantiques visent un large public à qui le texte serait adapté. Cette conception différente du lecteur est le signe de deux visées diverses envisagées pour l'écriture.

Si le drame romantique et le drame mystique de Soumet ont la volonté de représenter le monde dans sa totalité, cette dernière n'a pas la même acception dans les deux courants. Dans le drame romantique, il s'agit de saisir l'histoire dans sa globalité au sein de laquelle se débat l'individu. On retrouve ici une essence tragique : l'individu à l'ambition grandissante est écrasé par la société. Cette thématique est également présente dans *La divine épopée* à travers le personnage d'Idaméel, avide de connaissance comme les hommes du siècle de Soumet. Il sera l'objet d'une passion interdite pour Sémida, autre thématique présente dans le drame romantique. Toutefois, le personnage n'est pas réaliste : il n'est ni valet, ni bouffon. Il est le symbole de la trajectoire de l'homme. Les romantiques tissent au contraire un lien étroit avec le réel, avec le monde sensible. Avec Hugo, il s'agit de mélanger le sublime et le grotesque¹⁵¹ à la façon de Shakespeare : le peuple à qui s'adresse désormais le théâtre doit y être également représenté et le beau tout autant que le laid doit faire l'objet d'une représentation. La conception du beau chez Hugo et Soumet est donc perçue de façon différente. Soumet associe l'accès au beau avec celui du monde invisible et divin. Une hiérarchie est établie et se manifeste par la présence d'un mouvement ascensionnel. L'homme doit se libérer de la prison du corps, du monde sensible pour que les portes de l'univers du vrai et de l'absolu s'ouvrent à lui. Un schème ascensionnel suggère l'élévation et le passage d'un monde à l'autre. Malgré le rattachement au christianisme énoncé par Hugo dans la préface de *Cromwell*, le monde sensible et le sublime ne semblent pas conçus comme deux espaces différents. Ils sont mêlés l'un à l'autre et sont placés sur le même plan. Le schème est donc, cette fois, horizontal. Hugo considère pourtant

¹⁵¹ « Le christianisme amène la poésie à la vérité. Comme lui la poésie moderne verra les choses d'un coup d'œil plus haut et plus large. Elle sentira que tout dans la création n'est pas humainement beau, que le laid y existe à côté du beau, le difforme près du gracieux, le grotesque au revers du sublime, le mal avec le bien, l'ombre et la lumière », Victor Hugo, *Préface de Cromwell*, éd.GF, 1968, p.77. Hugo se place sous le patronage du christianisme tout en mettant à mal la conception selon laquelle la création serait une image de dieu puisqu'il y inclut la laideur (et donc le mal). Il s'agit de plus d'une beauté rattachée au monde sensible. Le sublime et le grotesque semblent coexister dans le même espace, il n'est pas question d'un mouvement ascensionnel qui mènerait au beau même si la poésie conserve chez Hugo un regard supérieur, au dessus du monde.

que la poésie est dotée d'une vision qui surplombe le monde. La contemplation et l'incursion du laid, du grotesque au sein de la création littéraire seraient une condition préalable à l'accès au monde du beau. Le contraste induit par le grotesque permettrait de mieux goûter l'esthétique du sublime. Cette opposition entre le sublime et le grotesque remplacerait le parcours initiatique de Soumet. La question est de savoir si le beau, l'absolu, le monde invisible peuvent émerger d'un théâtre qui ouvre ses portes au prosaïsme.

Chez Soumet, la représentation du monde sensible est bien présente. Elle s'exprime toutefois de façon détournée mais néanmoins efficace. Idaméel, par son orgueil mais aussi par sa destinée tragique, est une figure de l'homme moderne, nouveau Prométhée dont les aspirations sont déçues. Toutefois, la responsabilité du personnage n'est pas démentie : incapable d'expier ses fautes liées à un orgueil démesuré, il ne peut obtenir le salut escompté. Le monde sensible et le monde invisible sont vécus par le personnage sous le mode de l'opposition et de la révolte, comme dans le drame romantique. De plus, la poésie de Soumet emplie de symboles n'est pas impuissante à rendre compte du mal. Sans sombrer dans le prosaïsme et le grotesque, son écriture parvient à élaborer une esthétique de la noirceur comme on peut s'en rendre compte à la lecture de « l'Enfer » ou de « l'Arche du mont Arar ». Ces passages obtiennent bien souvent la faveur des détracteurs même de l'auteur et donnent naissance à un sublime noir.

Si le drame romantique et le drame mystique de Soumet envisagent de permettre l'accès à une certaine totalité du monde, elle ne semble pas être comprise de la même façon. Dans le premier cas, il s'agit de saisir l'homme dans sa totalité c'est-à-dire à la fois à travers son destin individuel et la trame tissée par la société. Les deux destinées sont contradictoires et témoignent de la frustration du personnage dont la société environnante est un frein pour la réalisation de ses désirs. L'œuvre littéraire romantique est donc fortement liée à l'histoire et à ses bouleversements. Au contraire, Soumet, déçu du manque d'idéalisme de son époque, envisage par le biais de son drame mystique de rétablir le lien entre l'homme et Dieu, entre le monde

visible et le monde invisible, entre le monde sensible et l'absolu. La littérature est pour lui liée à la métaphysique. Le rôle accru du symbole et du mythe permettent cette élévation plaçant ainsi l'œuvre de Soumet dans le cas d'un drame pré-symboliste¹⁵². Là où les romantiques se bornent au constat tragique d'un lien à jamais rompu avec l'absolu, Soumet redonne au poète et à la poésie, ses ambitions d'antan.

¹⁵² Gérard Gengembre évoque l'importance du langage poétique et le rétablissement du lien entre le moi et l'absolu: « Le drame symboliste se veut poétique au même titre que le drame romantique et porte sur la scène la relation entre le moi et le cosmos, ce qui évacue l'Histoire », *Le théâtre français au XIXème siècle*, éd. Armand Colin, 1999, p.156. De la même façon, Soumet donne une place de choix au symbole et se libère de la contingence des événements historiques.

La « trilogie nationale » Jeanne d'Arc : mythe, légende et histoire

Histoire et référence littéraire : le Tasse et *La Jérusalem Délivrée*

La « trilogie nationale » Jeanne d'Arc vient clore la carrière littéraire de Soumet. Lorsqu'il en rédige les dernières phrases, il est proche de la mort et c'est sa fille Gabrielle qui écrit sous sa dictée. Alors qu'il avait déjà donné une version de *Jeanne d'Arc* sous forme de tragédie, il entreprend un profond remaniement de son texte auquel il veut donner une dimension épique. Cependant, si « ce drame mystique » atteint les espérances poétiques, philosophiques et religieuses qu'il escomptait, l'accueil de cette épopée de l'homme et du poète est relativement mitigé : il ne lui donnera pas le succès littéraire escompté. Il entreprend donc la rédaction et le remaniement de son texte initial qu'il élargit : la tragédie de départ n'évoquait le destin de Jeanne qu'une fois emprisonnée ; la « trilogie nationale » englobe l'ensemble du destin de cette figure angélique depuis son enfance de bergère jusqu'à son admission au rang de guerrière qui la mènera vers son apothéose : l'emprisonnement et la mort sur le bûcher. Trois genres littéraires se livrent bataille : l'idylle, l'épopée et la tragédie.

De plus, le sujet choisi par Soumet implique une certaine fidélité envers l'histoire. Il reprend d'ailleurs bon nombre d'événements et de personnages historiques attestés. Il nous replonge au XV^{ème} siècle, à l'époque de la guerre de cent ans. La France est alors divisée en deux clans distincts: d'une part, la France du Nord, dirigée par l'Anglais Henri VI, alors enfant, et, d'autre part, le Midi, sur lequel Charles VII tente d'imposer son pouvoir. Domrémy, village d'où est originaire Jeanne d'Arc, se trouve au centre des deux royaumes ainsi formés.

Lors de la première partie de sa « trilogie nationale », Soumet évoque l'enfance pastorale mais vertueuse de Jeanne d'Arc qui ne manque pas de mettre à jour les qualités morales et chrétiennes de la fillette. Elle donne les mets les plus succulents de sa maison à un mendiant affamé en qui elle voit une visite divine. Elle est prise

de pitié pour une jeune orpheline qu'elle aperçoit en train de prier. Jeanne est ensuite confrontée pour la première fois à la violence d'un combat : elle s'interpose entre « la pauvre fille » et un loup, venu pour la dévorer. Elle fait preuve de courage et a été guidée par la pitié que lui inspirait l'orpheline. Ces faits ne sont pas attestés historiquement : les documents et témoignages utilisés lors des deux procès mentionnent simplement une enfance conforme aux enseignements chrétiens mais Soumet ne manque pas de prolonger les faits historiques par un imaginaire visant à mettre en valeur la vertu du personnage.

Charles VII et sa maîtresse Agnès Sorel sont également des personnages historiques attestés. Soumet a d'ailleurs repris leur principaux traits de caractère mais, il les a ensuite transposés et par là-même transcendés par la résurgence d'un univers mythique et littéraire : celui du Tasse et de sa *Jérusalem délivrée*. En effet, on ne peut manquer de relever les multiples références au personnage de Renaud pour désigner métaphoriquement Charles VII.

L'histoire nous apprend qu'il s'agit d'un roi dont le pouvoir est contesté : sa mère, la reine Isabeau de Bavière le méprise et le bafoue. À la mort de son frère, il est l'héritier officiel du trône mais pour beaucoup, il conserve le titre de dauphin. Cette hésitation entre l'appellation « roi » ou « dauphin » est d'ailleurs conservée dans le texte de Soumet (Agnès utilise par exemple les deux désignations). Il ne prend véritablement le pouvoir qu'après son sacre à la cathédrale Reims que Soumet ne manque pas de nous conter. Il est perçu comme un homme peu énergique dans sa jeunesse et fortement influençable : ses favoris (Richemont, La Trémoille, Brézé¹⁵³) et sa maîtresse joueront un rôle décisif quant à la conduite politique du royaume. Agnès Sorel (1422-1450) fut demoiselle d'honneur de la reine de Sicile et elle se réfugie à la cours de France avant la chute du roi de Naples. Elle devient la maîtresse de Charles VII vers 1443. Il la comble de présents et lui offre

¹⁵³ Les informations historiques concernant les personnages de Charles VII et d'Agnès Sorel nous sont essentiellement fournies par des articles rédigés par Jean Favier et publiés dans *l'Encyclopédie Universalis* (version numérique).

un certain nombre de titres. Elle est ainsi nommée châtelaine de Loches puis dame de Beauté-sur-Marne, titre qui lui vaudra le surnom de « dame de Beauté », et enfin, elle est élevée au rang de comtesse de Penthievre. Le roi reconnut d'ailleurs les trois filles qu'elle lui donna.

Dans sa « trilogie nationale », Soumet respecte le caractère des personnages historiques qui la compose mais il les fait basculer dans un univers mythique : celui du Tasse. Ainsi, l'attitude peu énergique de Charles VII et l'influence politique qu'Agnès a pu exercer grâce à ses charmes, sont transposées sur le plan mythique : Charles VII endosse le costume de Renaud et Agnès celui d'Armide qui, dans *La Jérusalem Délivrée* éloigne Renaud du combat. Il demeurera en effet prisonnier des charmes et de la luxure du jardin de la magicienne. De la même façon, Agnès se présente comme un leurre, comme une illusion qui maintient Charles VII loin du champ de bataille :

La plus accorte des maîtresses,
Sois ma blonde étoile et ma fleur ;
Épanche tes soyeuses tresses
Pour cacher mon front au malheur.
Ce bois, aux dômes magnifiques,
N'a que des rameaux pacifiques
Où le désir vient se poser :
Les heures ne sont pas perdues,
Quand deux âmes sont confondues
Dans le mystère d'un baiser¹⁵⁴.

Les « soyeuses tresses » d'Agnès¹⁵⁵ agissent comme un sortilège qui emportent Charles VII loin du monde réel et de ses obligations de roi (« pour cacher mon

¹⁵⁴ *Op.cit*, p. 27.

front au malheur »). La jeune femme serait donc en mesure de tisser un lien entre le monde des contingences (la fleur est rattachée à la terre) et le monde céleste (l'étoile témoigne d'une ascension divine). Cependant, en définitive, les deux amants demeurent au sein du bois qui abrite leurs amours et ne font en aucun cas l'objet d'une quelconque transcendance. Toutefois, la musicalité du passage et le tableau des jeunes amants ainsi protégés de la guerre et de ses horreurs ne manquent pas de charmer le lecteur. Et, lorsqu'Agnès demande au roi d'épargner le cerf blessé venu se réfugier auprès d'eux, on demeure dans le registre de l'idylle et de la poésie bucolique. Charles VII s'exécute :

La prière est sacrée en votre bouche d'ange !
Ordonnez, commandez la meute et le piqueur.
Les larmes du cerf blanc m'ont amolli le cœur !
Il vivra... Qu'on le mène au vieux parc de Sylvie¹⁵⁶.

Ce passage métaphorique vient confirmer le pouvoir de séduction d'Agnès et, ce ne sont pas tant « les larmes du cerf blanc » que celles de sa maîtresse qui font capituler le roi. L'assimilation de la jeune femme à un ange relève du blasphème. Le roi ne manque d'ailleurs pas de faire référence à la beauté « terrestre » d'Agnès (« bouche d'ange »). Elle a bel et bien usurpé la direction du royaume à Charles VII comme en témoignent les deux verbes (consécutifs) à l'impératif « ordonnez, commandez ». Alors que le monarque et sa maîtresse sont les personnages centraux de ce tableau pastoral, arrive Jean de Rocamadour qui vit ses derniers instants. Il tente de pousser Charles VII vers le champ de bataille et de réduire à néant la poésie bucolique au bénéfice de l'épopée :

Mais, vous, des lis blessés déshonorant la tige,
Un sourire d'Agnès vous tient lieu de vertige.

¹⁵⁵ Le motif de la tresse en tant qu'emblème de la sensualité féminine est déjà présent dans la pièce *Une fête de Néron* avec le personnage de Poppée qui use de ses charmes pour accéder au pouvoir en se servant des sentiments de Néron à son égard.

¹⁵⁶ *Op.cit*, p. 30.

Le laurier a cessé de croître dans vos bois ;
Vos fanfares ont mis la victoire aux abois,
Et nous ne voyons plus rayonner sur la brèche
Son glaive, qu'un chasseur dans les taillis ébrèche !
Vous riez, vous penchez votre front jeune et beau,
Sur l'épaule d'Agnès ; et nous vers le tombeau.
Vous cherchez le triomphe aux bras de vos maîtresses ;
Et quand de leurs cheveux les flétriissantes tresses
Entourent mollement l'élu des voluptés,
La chaîne des Anglais entoure nos cités. [...]
Détournez vos regards des buis de vos jardins
Pour voir comment le fer taille vos paladins ;
Laissez de votre cerf sonner les funérailles,
Pour voir de mes flancs nus s'échapper mes entrailles !-
Il dit, s'affaisse et meurt...
Et du cerf doux et blanc
La robe se rougit de trois tâches de sang¹⁵⁷ !!!

Deux champs lexicaux viennent se heurter dans ce passage : celui des grâces, des beautés d'Agnès et des femmes en général et celui de la violence de la guerre. Les tresses des femmes auraient alors un redoutable pouvoir : celui d'endormir la vigilance du guerrier (« [les tresses] entourent mollement l'élu des voluptés »). L'attitude lascive de Charles VII s'oppose radicalement à celles des paladins ou de Jean de Rochamadour qui expire à ses pieds. Les deux vers « Vous riez, vous penchez votre front, jeune et beau, / Sur l'épaule d'Agnès ; et nous vers le tombeau. » sonnent comme de cinglants reproches. Le rythme de la phrase scandée par de nombreuses virgules est dépourvu de tout caractère harmonieux et laisse apparaître la colère du combattant. Le point virgule vient matérialiser l'opposition

¹⁵⁷ *Jeanne d'Arc*, « Jeanne d'Arc bergère », p. 32-34.

radicale entre l'attitude du roi qui profite des douceurs de sa maîtresse et le destin tragique des soldats qui vont « vers le tombeau ». Deux tableaux sont alors en train de se dessiner : d'une part, celui du cerf, épargné, qui témoigne du pouvoir exercé par Agnès sur le roi et qui le maintient dans le monde illusoire et confortable de la poésie idyllique, d'autre part, celui de Jean Rochamadour qui agonise : « laissez de votre cerf sonner les funérailles, / Pour voir de mes flancs nus s'échapper mes entrailles ». L'emploi ironique du terme « funérailles » et l'évocation de ses entrailles font place à une violente confrontation entre l'amant et le guerrier, entre l'idylle et l'épopée. D'ailleurs c'est par le terme prosaïque « entrailles » que se termine le long discours (du moins pour un agonisant !) de Jean de Rochamadour. Cette tentative de persuader le roi de changer de statut et de partir au combat établit une pause, un ralentissement de l'action. Dès lors que le mot « entrailles » est prononcé et qu'il installe un tableau terrifiant, le temps reprend son cours, et ce, de manière très brutale comme en témoigne l'enchaînement des trois verbes « il dit, s'affaisse et meurt ». Les trois tâches de sang sur la robe du « cerf doux et blanc » viennent symboliser l'effondrement du paradis bucolique au sein duquel se prélassaient les deux amants : le bois idyllique se change en un champ de bataille dans lequel les soldats viennent agoniser.

Toutefois, la déploration de la perte de ces instants de volupté n'est pas de mise comme elle a pu l'être par exemple dans *Saïil* lorsque Michol songe à sa rencontre champêtre avec David. La tonalité de l'extrait ci-dessus est fortement sentencieuse : pendant que le roi se prélasse et joue au pâtre, ses soldats meurent. Ce jugement porté à l'encontre du personnage de Charles VII vaut aussi pour le poète bucolique : il n'est plus possible de se livrer aux charmes de l'idylle alors que l'épopée et la patrie ont besoin de l'artiste. La confrontation de ces deux tableaux dans lesquels la poésie bucolique affronte la poésie épique, est d'essence tragique¹⁵⁸ : il faut accepter de renoncer à son bonheur pour combattre au nom de

¹⁵⁸ Si l'on se réfère à *La Jérusalem Délivrée*, on pourra constater la présence d'une dualité latente entre la poésie bucolique et l'épopée, à travers la présentation du personnage de Renaud,

la patrie. Et, c'est ce qui, précisément, en fait tout l'intérêt poétique du point de vue du lecteur. De la même façon que le Poète-Christ se trouve face au poète maudit Idaméel, ici, l'idylle doit faire ses preuves face à l'épopée.

De plus, si Jeanne d'Arc a bien joué un rôle pour convaincre Charles VII d'aller à la cathédrale de Reims pour qu'il soit sacré roi, Soumet ajoute un épisode épique qui, symboliquement, permettra à Charles VII de mener à bien son initiation chevaleresque et guerrière. Il délaissera alors, de la même façon que Renaud, les luxures du jardin d'Armide pour accomplir son devoir de roi.

Agnès tente de convaincre Jeanne d'Arc de mettre à profit ses charmes et surtout de ne pas tenter de mener Charles VII à la cathédrale de Reims pour son sacre. Cependant, elle refuse de se laisser leurrer par le monde illusoire et maléfique de la courtisane. Juste après cet échec cuisant, Agnès est confrontée à Charles : trois anglais l'ont défié et ont planté leur lance dans ses jardins. Il veut relever le défi et organiser un duel. Les lances des guerriers anglais viennent donc, symboliquement envahir et défier les jardins de la luxure dans lesquels Agnès est toute puissante. Pour se venger de cet affront, Agnès déclare que le vainqueur du duel sera son amant. Charles VII qui pensait pouvoir conserver les charmes de sa maîtresse quelque soit l'issue du combat s'en trouve démuné et désarçonné.

Elle [Agnès] dit et s'enfuit...

Telle d'un trait qui tue,

La foudre fait d'un homme une pâle statue ;

Tel, l'adieu sardonique au jeune roi jeté

Le frappe de pâleur et d'immobilité.

caractérisé par sa jeunesse et donc par la nécessité d'une initiation. L'opposition entre les deux genres n'est toutefois pas aussi virulente et violente que dans le texte de Soumet : « Mais Renaud, un enfant, efface tous les héros chrétiens. Sur son front majestueux éclate une douce fierté. Tous les regards sont fixés sur lui. Ses exploits ont devancé l'âge et surpassé les espérances ; les premiers jours de son printemps donnent les fruits que d'autres ne cueillent que dans leur automne. Couvert de son armure, la foudre à la main, c'est le dieu des combats : s'il ôte son casque, c'est l'Amour », Le Tasse, *La Jérusalem délivrée*, traduction de Charles-François Lebrun (1774), éd. G.F, 1997, p.51.

Il se tait...Il apprend de son bonheur en cendre,
Jusqu'où l'oubli de soi put le faire descendre ;
Méditant, s'égarant de projets en projets,
Il n'ose plus lever les yeux sur ses sujets ;
Il pleure, et désarmé parmi ses hommes d'armes,
Il contemple sa chute au miroir de ses larmes !
Puis du fond de son sein sort un rugissement¹⁵⁹.

Charles VII et Agnès semblent se livrer à un combat non pas héroïque mais amoureux : les règles changent alors profondément dans ce type d'affrontement. En effet, la fuite d'Agnès, qui signerait sa défaite lors d'une bataille, est ici l'objet de sa victoire : elle laisse Charles dans un intense désespoir et une sincère mélancolie. Charles s'est métamorphosé en pâle statue de marbre comme en témoigne le champ lexical correspondant (« pâle statue », « pâleur », « immobilité »). Charles fait ici l'expérience métaphorique de la mort et dit adieu à l'amant bucolique qu'il était. La « foudre » que déclenchent les propos d'Agnès signe l'arrêt de mort de l'idylle et permet à Charles, finalement, d'être frappé d'un « éclair » de lucidité et de véracité. Il prend conscience des conséquences désastreuses de son attitude lascive et de son abandon total à la luxure des jardins d'Armide. La honte l'envahit.

Dans un bouclier fait d'un large diamant¹⁶⁰,

¹⁵⁹ *Jeanne d'Arc*, pp 327-328.

¹⁶⁰ Il y a ici une référence à *La Jérusalem délivrée* qui témoigne de l'usage d'un bouclier de diamant pour aider Raymond de Toulouse à parer les coups de ses adversaires et Renaud à vaincre les sortilèges d'Armide.

Alors que les croisés et les infidèles se livrent un combat sans merci, Tancrede est choisi pour représenter les chrétiens. Ils combattent tout un jour durant et finissent par suspendre le combat pour la nuit. Herminie, amoureuse de Tancrede tente de le rejoindre vêtue de l'armure de Clorinde. Tancrede se lance à sa poursuite en pensant qu'il s'agit de Clorinde. Il se retrouve alors par hasard captif au sein des jardins d'Armide. Privés de leur combattant, les croisés sont proches du renoncement. C'est alors que Raymond de Toulouse se propose de remplacer Tancrede. Son nom est effectivement tiré au sort et, malgré son grand âge il fait preuve d'un courage exemplaire. Pour le protéger durant ce combat, un ange lui viendra en aide, muni d'un bouclier de diamant : « parmi ces armes, étincelle un bouclier du diamant le plus pur : vaste, immense, il couvrirait tous les pays qui séparent l'Atlas du Caucase ; c'est ce bouclier qui défend les princes justes et les peuples vertueux ; l'Ange le prend, et toujours invisible, il vole auprès de son cher Raymond », Le

Le front blêmi d'amour et de parfums humides,
L'héroïque captif enchanté par Armide
Contempla¹⁶¹ ses destins un moment avilis ;
De son linceul de honte il arracha les plis ;
Il s'élança d'un bond vers sa grande entreprise,

Tasse, *La Jérusalem délivrée*, traduction de Charles-François Lebrun de 1774, éd. G.F, 1997, p.171. Le bouclier de diamant intervient ensuite vers la fin de *La Jérusalem Délivrée*, lorsque les compagnons de Renaud viennent le chercher. Auparavant, Renaud avait contemplé les charmes d'Armide dans un miroir qu'elle lui avait tendu. Son amant regrette alors l'incapacité du miroir à rendre compte de la beauté de sa maîtresse qui devrait, selon lui se mirer dans le Ciel. Cette attitude blasphématoire va se trouver contrebalancée par l'arrivée des compagnons de Renaud qui tendent à leur ami le bouclier de diamant, objet divin chargé de le ramener vers les sentiers de la vertu et de la morale : « Cependant, Ubalde s'approche, et présente aux yeux de Renaud le bouclier de diamant ; le héros y porte ses regards ; il s'y voit : il y voit les honteux ornements dont il est couvert, ces cheveux parfumés, ces boucles voluptueusement flottantes, cette épée jadis l'instrument de sa gloire, chargée maintenant d'un luxe odieux, et devenue pour lui une vaine parure. Il se cherche lui-même et se reconnaît à peine. Ainsi, quand nous sortons des bras du sommeil, l'âme encore pleine des illusions et des songes qui l'ont agitée, s'examine et travaille pour se retrouver. Bientôt, il ne peut plus soutenir sa vue : ses regards s'attachent à la terre ; l'œil morne et la tête baissée, plein de trouble et de confusion, il se jetterait dans la mer, et dans les flammes ; il s'abîmerait dans le centre de la terre pour y cacher sa honte », *op.cit.* , p.328.

De la même façon, dans le texte de Soumet, le bouclier de diamant est utilisé métaphoriquement comme un révélateur de la personnalité de Charles VII: c'est un objet envoyé par Dieu pour lui permettre de se délivrer des « sortilèges » et des charmes d'Agnès : le diamant n'est pas mentionné pour sa résistance aux coups de l'ennemi. Il sert de talisman au roi pour le mener sur les sentiers de la vérité : c'est sa brillance et sa pureté qui en font un objet indispensable au revirement du personnage. Dans le texte du Tasse, le bouclier est donc à la fois l'un des attributs du héros épique mais également un miroir symbolique et magique qui permet à Renaud de voir ce qu'il est réellement devenu (on se souvient que juste avant que ses compagnons ne viennent le délivrer munis de ce fameux bouclier de diamant, Renaud contemplait Armide au sein du miroir qu'elle lui tendait et, il ne parvenait pas à se voir, seul le reflet de la jeune femme lui apparaissait ce qui correspond à une aliénation totale du personnage du guerrier). Dans le texte de Soumet, tout comme avec *La Jérusalem Délivrée* et le personnage de Renaud, le combat que va livrer Charles VII sera intérieur : face à lui-même, et à la vérité (certes, relative puisqu'elle lui est propre), il devra lutter contre la tentation de demeurer prisonnier de sa maîtresse, nouvelle Armide.

¹⁶¹ Soumet fait ici clairement référence à un second ouvrage du Tasse, écrit dans le but de remanier sa *Jérusalem délivrée* : *La Jérusalem Conquise*. Le texte n'a malheureusement pas été traduit.

¹⁶¹ *Op.cit.*, p. 328.

Portant dans ses regards Jérusalem conquise¹⁶²,
Et fit évanouir à leur éclair soudain
Tout l'enfer évoqué pour créer son Éden¹⁶³.

Toutefois, cette mort de l'amant soumis donne naissance à un nouveau combattant qui entre en action, et par la même occasion, dans l'histoire. L'« héroïque captif » se libère de ses fers comme le souligne la présence notable du verbe d'action « s'élança ». Il passe de la contemplation passive de ses erreurs à une tentative d'expier ses fautes. La honte fait place à « une grande entreprise » d'ordre moral puisqu'elle permettra la métamorphose de l'enfer des jardins d'Armide en Éden. Charles VII décide de mener le combat contre les Anglais le visage caché derrière un casque noir. Sans rien dire à son complice Dunois, il décide de prendre les armes et de se battre en duel contre les trois Anglais. Dunois, Charles VII et Aymar ressortent victorieux. Agnès, qui s'est elle-même proposée comme enjeu du combat, commence à le regretter amèrement : elle pense être contrainte d'épouser le vainqueur de ce duel. Elle finit par avouer ses sentiments pour Charles VII et son impossibilité à tenir sa promesse. Le roi, dont la force et le courage ont été rendus publics, est à la hauteur de ses hautes fonctions au sein du royaume avant même qu'il ne soit sacré roi. Il découvre son visage et retrouve l'amour d'Agnès.

L'intervention de l'amour courtois issu des romans de chevalerie tient ici deux fonctions. Dans un premier temps, il permet à Charles VII de mener à bien son initiation aux arts de la guerre : l'amant lascif se métamorphose en un puissant guerrier. Il a pris conscience du piège tendu par la nouvelle Armide et il s'est libéré de son emprise. De plus, cet épisode, non attesté historiquement et donc imaginé par Soumet, a également mené Agnès loin des sentiers des jardins de la magicienne,

même si l'orgueil ne l'a toujours pas quitté : son amour pour Charles VII s'en est trouvé grandi et il a été révélé au grand jour. Le passage par le registre épique et héroïque a donc mené les personnages vers la vérité : les mensonges ont enfin levé leur voile ! Et, dans une certaine mesure, ce sont ses sentiments pour Agnès qui ont obligé Charles à réagir¹⁶⁴ : s'il sortait vaincu de cet affrontement, il perdrait l'amour de la femme qu'il aimait. Le destin de l'amant et du guerrier ont donc été scellés autour de ce même combat. Le détour par la littérature chevaleresque a également singulièrement modifié le caractère initial des personnages (même si Agnès demeure guidée par l'orgueil, elle a tout de même quitté cette posture et avoué ses sentiments à Charles) et les a menés vers une attitude plus vertueuse.

Toutefois, si Charles et Agnès ont été initiés à la vertu lorsque Soumet a dépassé le contexte historique par l'emploi d'un substrat mythologique et intertextuel, il a également peint des personnages plus sombres comme la reine Isabeau qui appartient à l'univers de la superstition (elle fait appel à un nécromant) et de Satan. La légende côtoie alors l'enfer dantesque et donne lieu à l'écriture de passages particulièrement saisissants.

Légende, histoire et religion

En effet, s'il est attesté que les rapports entre la reine Isabeau et son fils Charles VII sont des plus détestables, Soumet force le trait et donne à voir un personnage maléfique et malfaisant en passant par la légende et par la référence à l'enfer. Alors qu'elle se trouve dans la forêt de Compiègne avec le nécromant Trémoald afin d'élaborer une stratégie pour tuer Jeanne d'Arc, Isabeau est frappée de deux horribles visions qui sont autant de métamorphoses.

¹⁶⁴ Le rôle attribué à Agnès par Soumet n'est par contre pas attesté historiquement puisqu'elle ne devient sa maîtresse qu'après qu'il ait changé d'attitude et soit devenu plus combatif et énergique.

Dans un premier temps, Isabeau parvient à discerner son âme en contemplant son reflet face à un lac ensanglanté. De la même façon que son fils Charles parvient à prendre conscience de qui il est et plus exactement, de la lâcheté qui l'habite, Isabeau se trouve aux prises avec sa propre noirceur :

Bientôt ce fut un lac uni comme une glace,
Comme une glace immense ; Isabeau put s'y voir !
Ce n'était plus ici ce somptueux miroir,
De perles encadré, qui toujours en hommage,
Pour enchanter ses yeux, lui jetait son image,
Alors qu'elle venait parmi ses vingt amants
Distraire ses remords au bruit de leurs serments,
Le miroir formidable, aux reflets fantastiques,
Phénomène changeant, d'un autre avant coureur,
Lui montrait sa beauté dans toute son horreur ;
Et, pour épouvanter la Messaline infâme,
Imprégnait le démon sur les traits de la femme.
Du miroir orageux l'éclat la foudroyait ;
Elle pouvait s'y voir comme Dieu la voyait,
Et juger un moment,- ce n'était pas un songe !-
La hideur que sa lèvre avait prise au mensonge¹⁶⁵.

La présence des deux miroirs au début de l'extrait témoigne d'une double perception du personnage d'Isabeau. L'un, orné de perles symbolisant la luxure d'Isabeau, reflète la beauté extérieure avec laquelle elle charme ses nombreux amants. L'autre, plus grand puisqu'il est assimilé à un immense lac¹⁶⁶, est associé à la

¹⁶⁵ *Jeanne d'Arc*, p. 382.

¹⁶⁶ On retrouve la présence d'une forêt obscure et d'un lac, symbole de l'âme, dans le chant I de *La Divine Comédie* :

« Au milieu du chemin de notre vie
Je me retrouvai par une forêt obscure
Car la voie droite était perdue.

glace, preuve de sa limpidité mais aussi de l'effroi qu'il va provoquer chez la reine. Une dichotomie dont l'intensité sera grandissante, est ici à l'œuvre : la beauté superficielle et extérieure de cette nouvelle Messaline est changeante au point de devenir insupportable à la vue d'Isabeau. L'antithèse « [le miroir] lui montrait sa beauté dans toute son horreur » vient souligner la déchéance morale d'Isabeau : son âme noire et malfaisante est mise à jour. L'invisible devient ainsi visible. La reine finit par avoir les traits du démon qui a ainsi pris possession de son corps. Cette métamorphose de la reine est en fait une annonce du sort qui lui sera réservé à la fin (« phénomène changeant, d'un autre avant-coureur »). Elle sera à nouveau confrontée à l'horreur de ses actes et à la perte de sa beauté initiale. La référence à l'impératrice Messaline, épouse de l'empereur romain Claude et connue pour son addiction à la luxure (elle trouvait bon nombre d'amants parmi ses esclaves, élément que Soumet a repris pour Isabeau puisqu'elle « soupire » pour Noémé) et au crime (elle pouvait faire assassiner quiconque suscitait chez elle de l'envie), replace la reine Isabeau dans un contexte historique mais qu'il s'agisse de références mythologiques ou historiques, tout concourt à souligner l'horreur de ce personnage aux valeurs morales inexistantes. Le lac transparent et limpide du départ se mue ensuite en une vaste étendue de sang jonchée de cadavres. Il s'agit à la fois d'un espace prophétique dans la mesure où il ressemble fort à l'enfer dont la reine fera

Ah ! Dire ce qu'elle était est chose dure
Cette forêt féroce et âpre et forte
Qui ranime la peur dans la pensée ! [...]
Alors la peur se tint un peu tranquille,
Qui dans le lac du cœur m'avait duré
La nuit que je passai si plein de peine ».

Dante, *La Divine Comédie*, chant I, éd. GF, 2010, p.11.

Toutefois, dans le texte de Soumet, la forêt devient l'espace symbolique dans lequel la reine Isabeau peut voir qui elle est, dans toute l'horreur que cela suppose. La peur éprouvée par le poète Dante dans cette forêt devient chez Soumet une angoisse violente liée à l'essence même du personnage d'Isabeau. Loin de regretter ses actes sinistres, elle va éprouver une haine irrépressible à l'égard de sa personne ce qui va lui fermer définitivement les portes du paradis. De plus, dans *La Jérusalem Délivrée*, la forêt, sinistre et infernale, est également le lieu où l'enchanteur Ismen appelle des esprits maléfiques qui doivent se charger de mettre à mal les Chrétiens devant s'y rendre pour couper du bois afin de reconstruire la tour d'assaut détruite lors d'un combat. De la même façon, Isabeau se trouve dans la forêt de Compiègne aux paysages infernaux afin d'élaborer un plan avec Trémoald pour tuer Jeanne d'Arc.

l'expérience à la fin de l'œuvre ; mais, il est également un espace métaphorique qui donne à voir l'âme détestable de la reine. Ici, Soumet met donc en place un système double de références : son imaginaire se tourne à la fois vers l'enfer dantesque et le personnage historique de Messaline.

La trilogie nationale : une œuvre d'essence tragique ?

On ne peut manquer d'afficher une certaine surprise quand, après la lecture de *La Divine Épopée*, œuvre qui fait preuve d'une certaine liberté au niveau générique, on passe à *Jeanne d'Arc* et à son austère découpage, témoin d'une écriture qui se cherche et qui, pour cela, passe par le genre de l'idylle, de l'épopée et de la tragédie. Certains passages témoignent d'un affrontement plutôt violent entre les divers genres à l'œuvre et maintiennent l'attention du lecteur. Toutefois, il est fort dommage que Soumet n'est pas maintenu cette tension dramatique entre les genres au sein de «sa trilogie nationale» qui est bien trop compartimentée génériquement pour maintenir l'attention du lecteur constante. Le passage de l'idylle à l'épopée puis à la tragédie est, certes, justifié par le destin de Jeanne d'Arc qui est tour à tour bergère, guerrière puis martyre mais, les attentes de lecture après son drame mystique étaient toutes autres.

En effet, le questionnement poétique de Soumet que l'on pouvait trouver dès le début de sa carrière est ici fortement mis de côté. Le poète, si présent dans *La Divine Épopée* semble avoir perdu sa place privilégiée. Il est représenté de façon négative et fait office de tentateur. Il va jusqu'à être supplanté par le sculpteur, qui, dans *La Divine Épopée*, est créateur d'œuvres inertes.

Lorsqu'un fougueux artiste, invincible en créant,

A transformé son âme en œuvre de géant ;
Lorsqu'il s'est, favori de la beauté suprême,
En sculptant quelque dieu déifié lui-même,
Et que, brillant et fier, il a dans ses travaux
Sous sa grande statue écrasé ses rivaux ;
Perdu dans son ivresse, il adore, il contemple ;
Pour l'œuvre et l'ouvrier, il sollicite un temple,
Et près de l'habiter, son espoir souverain
En ouvre à l'avenir les deux battants d'airain.
Mais la foule est muette ou s'arme d'ironie¹⁶⁷.

L'artiste est dans un premier temps perçu dans toute sa splendeur : il est « brillant et fier » et il finit par devenir demiurge, pouvoir qui lui est conféré par l'édification de sa sculpture. L'artiste, « en sculptant quelque dieu [s'est] déifié lui-même ». Il est atteint d'une ivresse dionysiaque qui met à jour son orgueil : « il a dans ses travaux écrasé ses rivaux ». Le sculpteur est métaphoriquement associé à Goliath : son âme devient « une œuvre de géant ». Les verbes « il adore », « il contemple », de par leur emploi intransitif sèment le trouble : l'artiste admire-t-il son œuvre ou...son propre génie ? Le mythe de Narcisse affleure dans cet extrait et trouve son apogée lorsque l'artiste veut édifier un temple qui lui serait propre. Il finit par être « habité » voire possédé par son orgueil démesuré. Cependant, ce génie, cette grandeur ne sont qu'illusoires : « la foule est muette ou s'arme d'ironie ». L'usage du terme « arme » vient rappeler de façon détournée le combat de David contre Goliath, qui, malgré son immensité est vaincu. De la même façon, ici, la grandeur et le génie dont l'artiste se croit doté, sont décrits lors de nombreux vers mais une seule phrase suffit à faire chanceler l'orgueil démesuré du sculpteur demiurge. Ne supportant pas d'être désavoué par la foule, révolté contre cette

¹⁶⁷ *Jeanne d'Arc*, p.60.

absence de reconnaissance, sa raison chancelle. Il est alors la victime de l'ivresse dionysiaque qui l'avait saisie plus tôt.

Alors, Dieu méconnu dans le ciel du génie,
L'artiste, pâle et seul, l'œil sur chaque contour,
De son marbre incompris refait trois fois le tour.
Il doute de lui-même, et, sur le noble ouvrage
Le découragement vient tendre son nuage.
Il ne voit qu'aux lueurs de sinistres flambeaux :
Les lignes du génie font place au chaos !
Il ne peut plus juger les détails ni l'ensemble ;
La trompeuse statue au désespoir ressemble ;
Et ce chef d'œuvre pur, où son âme avait lui,
Fantôme dévorant, se tourne contre lui ;
Irrite d'aiguillons sa douleur insensée,
Comme un feu de volcan laboure sa pensée ;
Et parricide enfant, dans son impiété
Attache la démence à l'immortalité¹⁶⁸ !

La vision acerbe de l'artiste, susceptible de lever le voile des mystères du monde, est ici fortement remise en question. Le sculpteur doute, observe les contours de son œuvre à trois reprises mais finalement, « il ne voit aux lueurs que de sinistres flambeaux/ les lignes du génie font place au chaos ». Il est sujet à une forme « d'incrédulité » vis-à-vis de son œuvre. On peut penser que, sous le masque du sculpteur, Alexandre Soumet, évoque ses propres déceptions vis-à-vis de la « foule » qui n'a pas manqué de fustiger ses œuvres, notamment *La Divine Épopée*, texte dans lequel sont développées aussi bien ses théories poétiques que philosophiques et religieuses, texte dont l'élaboration commence en 1814 et se termine en 1840, soit une large partie de sa carrière poétique ! L'accueil mitigé du public, a plongé

¹⁶⁸ *Op.cit.*, p. 61.

Soumet dans une sorte de « résignation » comme le souligne Jules Le Fevre-Deumier dans la préface de *Jeanne d'Arc* et ce, après le succès obtenu par la publication de *Norma*. Le doute ne cesse de gangréner la carrière du poète. D'une part, ses aspirations poétiques sont restées fidèles au premier romantisme : il ne peut se résoudre à approuver les nouveautés théoriques hugoliennes, comme en témoigne l'échec de l'écriture à quatre mains de la pièce *Émilie*. D'autre part, il craint les réactions du public, parfois cinglantes à son égard, sans pour autant se rendre compte qu'elles sont parfois démesurées et qu'elles ne reflètent que des querelles d'écoles littéraires comme nous l'avons montré plus haut concernant les remarques de Théophile Gautier à propos de *La Divine Épopée* : en s'arrêtant au chant III, il est difficile de porter un jugement correct sur un texte qui en comporte XII ! Soumet avait dénoncé les affres du doute en matière religieuse, il aurait dû prolonger son raisonnement et l'appliquer à l'artiste qui ne doit jamais perdre foi en son œuvre.

Ainsi, le passage de *Jeanne d'Arc* cité plus haut pourrait être une transposition mythique (puisqu'en filigrane on retrouve le mythe de David et de Goliath, Narcisse, la figure dionysiaque de l'artiste) de l'expérience personnelle du doute. L'artiste n'est alors plus inspiré et éclairé par la lumière divine. Il demeure ancré sur la terre, dépendant des réactions versatiles de la foule. On peut également penser que dans une certaine mesure, Soumet dénonce l'orgueil de l'artiste et son lien narcissique avec son œuvre. L'opinion de la foule ferait alors office de punition divine.

De plus, une relation fusionnelle s'établit entre le sculpteur et son œuvre. Dans le premier extrait cité, la démesure de la statue répond à la démesure de l'orgueil de l'artiste. Dans le second passage, la sculpture perd de sa consistance, elle devient fantomatique, inconsistante : elle est à l'image du vide qui s'installe dans le cœur du créateur-démiurge, trompé par sa propre création. Il a répondu à l'appel irrésistible de Dionysos, il a fait preuve d'« impiété », il s'est alors exposé aux foudres du

Dieu chrétien. C'est d'ailleurs bien d'impiété que Soumet a été accusé suite à la publication de *La Divine Épopée*.

L'artiste semble par la suite « dévoré » et détruit par son œuvre, et... inversement !

Le sculpteur révolté dans sa hauteur se dresse.
Armant contre son œuvre une main vengeresse,
Il frappe, en blasphémant, d'un lourd maillet de fer
Ce marbre, fils du ciel, d'où lui vient son enfer.
Il s'acharne, il poursuit son crime volontaire ;
Chaque fragment gémit en tombant sur la terre
Et semble maintenant, honteux et désolé,
Pleurer de son auteur l'avenir mutilé.
Et les cheveux tordus et la bouche écumante,
Roulant des yeux sanglants où la fureur fermente,
Le maudissant encor dans son dernier adieu,
L'artiste vient mourir sous les débris du dieu¹⁶⁹.

Le combat de David contre Goliath, de l'artiste aux prises avec son orgueil, reprend et se mue en un affrontement entre le créateur et sa création. L'œuvre d'art est personnifiée (« gémit », « honteux et désolé », « pleurer ») et se présente comme une émanation du Ciel. L'oxymore « fils du ciel d'où lui vient son enfer » souligne la dualité de la figure de l'artiste. D'une part il est en mesure d'engendrer une œuvre insufflée par Dieu ; d'autre part, incapable de percevoir cette nature divine au sein de sa création, il est aveuglé par son orgueil qui témoigne de sa nature infernale. L'enfer ne provient donc pas de l'œuvre comme le croit le sculpteur mais bien de son orgueil démesuré qui ne supporte pas l'indifférence et le mépris de la foule. Il est donc un personnage d'essence tragique, tiraillé entre le ciel et la terre, entre Dieu et le diable ce qui ne manque pas de déclencher la révolte et la mort du

¹⁶⁹ *Ibid.*

personnage qui ne peut survivre à son œuvre. La vulnérabilité de la création face à la violence de son créateur est d'ailleurs soulignée par la présence d'une allitération en [l] pour rendre les pleurs et les gémissements de la « victime » perceptibles confrontée à une allitération en [r] pour évoquer les coups portés à l'encontre de la sculpture. L'usage du vocabulaire épique (« cheveux tordus », « bouche écumante », « yeux sanglants ») est particulièrement bien trouvé et confère à cet affrontement un espace plus grand. Il en souligne également la violence (« il s'acharne », « armant contre son œuvre »). Les doutes de l'artiste, son orgueil, sont transfigurés et deviennent de véritables passages épiques. Cette utilisation inattendue de l'épique donne une dimension dramatique incontestable à cet extrait et une certaine originalité. Aux mythes de David et Goliath, de Narcisse, s'ajoute ici celui de Prométhée voire de Job qui se révolte contre son dieu, à savoir, son œuvre. On peut encore songer à la révolte d'Idaméel qui, face à une création stérile, éprouve une très vive colère. Toutefois, l'artiste va ici plus loin : la très vive satisfaction qu'il éprouve devant son œuvre est mise à mal par les sarcasmes de la foule. Sa soif de création se mue en une rage très proche de la folie qui pousse le créateur à détruire son œuvre ce qui entraîne sa mort. Ce passage traduit en fait un combat intérieur du créateur, affrontement qui devient visible et dramatique dès lors que l'on passe par le vocabulaire épique et par les références mythologiques. L'artiste entretient une relation si fusionnelle, si puissante avec sa création que lorsqu'il la détruit, c'est lui-même qui se détruit. La mort du poète ou plus exactement son suicide, revient à la fin de la deuxième partie lorsque le destin de Jeanne d'Arc est sur le point de basculer, juste avant sa capture. Le poète compare le sort de l'artiste à celui de la jeune femme :

Tel le poète, après avoir fini son œuvre,
De son âme inquiète irrite la couleuvre.
La muse à qui son front doit toute sa pâleur,
Le livre en s'enfuyant au spectre du malheur.
De ses brillants travaux il invoquait le terme,

Pour brûler en dedans le volcan se referme ;
De l'harmonie ardente il épanchait les flots,
Ses hymnes enchaînés deviennent des sanglots¹⁷⁰ !

Le passage précédemment cité établissait un parallèle entre les doutes de Charles VII concernant l'oracle lié à Jeanne d'Arc et les doutes du sculpteur à propos de sa création. Le même procédé se retrouve ici puisque Soumet tisse un lien entre le désespoir de Jeanne d'Arc dont la prière a perdu tout impact et celui du poète injustement décrié, qui finit par perdre son statut d'élu divin. Dans les deux cas, Dieu reste sourd aux imprécations du poète et de la jeune fille. Ils font tout deux l'objet d'une pâleur mortifère¹⁷¹ due à l'absence et au vide suscités par l'absence du divin dans leur cœur.

Dans cet extrait, le poète est à nouveau dans une posture tragique et proche de la déchéance. Ses « hymnes enchaînés » témoignent d'une absence de liberté du créateur qui se retrouve d'ailleurs parfois chez Soumet. *La Divine Épopée* l'a amené à explorer aussi bien le ciel que l'enfer, aussi bien le personnage du Poète Christ que celui du poète maudit (comme nous le verrons ultérieurement dans la seconde partie de cette étude) et, on peut penser que les beautés infernales qu'il a par ailleurs magnifiquement sues rendre perceptibles, ont ébranlé ses convictions religieuses auxquelles il reste attaché.

Dans son ouvrage *Littérature et Philosophie mêlées*, Victor Hugo évoque le mécanisme de la création poétique¹⁷² au sein de laquelle il distingue deux instances :

¹⁷⁰ *Jeanne d'Arc*, p.422.

¹⁷¹ « Et Jeanne d'Arc gémit, car elle vient de voir
Que toute sa ferveur a perdu son pouvoir [...]
Elle rêve l'enfer pour expliquer sa gloire,
Courbe son front sous le fardeau géant,
Et sa palme gémit, jalouse du néant ! »

Op.cit., pp 420-421.

¹⁷² « La composition poétique résulte de deux phénomènes intellectuels, la méditation et l'inspiration. La méditation est une faculté ; l'inspiration est un don. Tous les hommes jusqu'à un certain degré peuvent méditer ; bien peu sont inspirés. [...] Dans la méditation, l'esprit agit ; dans

la première est la méditation ou la dimension spirituelle qui témoigne d'une vie intérieure active et intense et qui permet de se détacher des contingences du monde sensible (y compris du jugement que peut porter le public sur les œuvres de l'artiste). La seconde est l'inspiration insufflée par Dieu et à laquelle le poète doit se plier. Lors de la rédaction de *La Divine Épopée*, Alexandre Soumet a bien honoré la première étape de l'initiation poétique et spirituelle évoquée par Hugo. Il s'est appuyé sur la philosophie des Illuminés qui a donné une couleur particulière à son style, susceptible de dévoiler les mystères du monde. Il n'est peut être, par contre, pas allé aussi loin que sa muse le lui soufflait. La fascination exercée par les beautés infernales était pourtant contrebalancée par la présence du Poète Christ, qui, d'ailleurs, triomphe à la fin de l'épopée de Soumet. Mais, le lecteur perçoit clairement dans *Jeanne d'Arc* la présence « d'hymnes enchaînés » à la fois par les convictions religieuses de Soumet mais également par la crainte que le public ne désapprouve ses choix littéraires. Pourtant, Soumet précisait bien au début de sa *Divine Épopée* qu'il voulait laisser libre cours à son imaginaire et que le texte qu'il présentait aux yeux de tous n'avait absolument aucune prétention dogmatique et ne reflétait en rien ses croyances religieuses. Cette distinction entre le poète et l'homme est reprise par Victor Hugo mais Soumet ne semble pas avoir pu en faire l'expérience intérieure durant toute sa carrière littéraire. Il ne paraît avoir pu « obéir » comme le préconisait Hugo à l'inspiration. Son esprit a toujours gardé un certain pouvoir.

De plus, dans l'extrait cité ci-dessus, le poète est l'objet d'un tiraillement entre le ciel et l'enfer. Si dans *La Divine Épopée* les deux versants antagonistes qui se

l'inspiration, il obéit : parce que la première est en l'homme, tandis que la seconde vient de plus haut. Celui qui nous donne cette force est plus fort que nous. Ces deux opérations de la pensée se lient intimement dans l'âme du poète. Le poète appelle l'inspiration par la méditation, comme les prophètes s'élevaient à l'extase par la prière. Pour que la muse se révèle à lui, il faut qu'il ait en quelque sorte dépouillé toute son existence matérielle dans le calme, dans le silence et dans le recueillement. Il faut qu'il se soit isolé de la vie extérieure, pour jouir avec plénitude de cette vie intérieure qui se développe en lui comme un être nouveau ; et ce n'est que lorsque le monde physique a tout à fait disparu de ses yeux, que le monde idéal peut lui être manifesté », Victor Hugo, *Littérature et Philosophie mêlées*, éd. Hetzel et Houssiaux, Libraire éditeur, Paris, 1869, p. 249.

disputent le cœur du poète inspiré, à savoir la poésie du Christ et celle du diable, sont représentés par deux personnages distincts, le Poète Christ et Idaméel, ici, on note une intériorisation du conflit au sein de l'esprit d'un seul personnage ce qui a pour effet d'augmenter l'effet tragique de cette dialectique. Ainsi, le poète, « de son âme inquiète irrite la couleuvre » : son cœur n'est plus l'objet d'une inspiration divine, il s'est métamorphosé et est devenu le serpent tentateur lui-même. Sa muse « s'enfuit » et le mène vers la mort. Ce vide laissé par une inspiration absente va infliger au poète des souffrances qui, paradoxalement, ressemblent fort à celle du Christ agonisant sur la croix. L'usage de l'adjectif « ardente » renvoie peut-être au bucher ardent. Et, l'œuvre qui se mue en sanglot pourrait s'apparenter à une forme de purification, d'expiation des fautes par la souffrance et les larmes.

Toutefois, le personnage ne manque pas de subir les affres de l'absence de Dieu (et par conséquent de l'inspiration). Les éléments se déchaînent. Le poète, privé de la présence du divin, est méprisé par la foule qui, de la même façon que pour le sculpteur évoqué précédemment, l'insulte :

Il sent se disperser, sous un vent de tempête,
Les fleurs du paradis qui pleuvaient sur sa tête. [...]
On insulte ce nom, ce sort illimité,
Naufragé sur l'écueil de l'immortalité !
On insulte ce roi qui doute de lui-même. [...]
Et tout un peuple ingrat, prolongeant la bataille,
Foule aux pieds le géant pour lui cacher sa taille¹⁷³ !

Le poète, délaissé par Dieu de la même façon que Jeanne d'Arc, qui se rend compte non sans un certain désespoir que sa prière n'a pas été entendue, est privé de son inspiration initiale comme le sous-entend la dispersion des « fleurs du paradis ». Les portes de l'univers divins se referment et se refusent tragiquement à l'artiste. Malgré son « sort illimité », le doute qui le submerge paraît encourager le

¹⁷³ *Ibid.*

déchaînement de la foule et provoquer un nouveau déluge comme le souligne l'usage du vocabulaire de la mer (« naufragé sur l'écueil de l'immortalité »). De plus, ce passage se présente comme un prolongement direct de l'extrait cité plus haut dans lequel le sculpteur et son âme, devenue « œuvre de géant » sont violemment malmenés par la foule. On retrouve le mythe de David et de Goliath en filigrane : « et tout un peuple, ingrat, prolongeant la bataille, / foule aux pieds le géant pour lui cacher sa taille ». L'emploi du verbe « prolongeant » indique de façon directe que ce passage est une suite de l'évocation du sort de l'artiste évoqué au début du texte. Cependant, ici, le mythe de David et Goliath est revisité : la défaite du géant n'est plus provoquée (et justifiée) par l'ampleur de son orgueil face à David. Ici, au contraire, le poète doute. La foule n'a plus de raison objective de le punir. On assiste alors à un renversement total du mythe original : le poète n'est plus l'objet d'une punition « méritée » de par un *hybris* démesuré, il est justement victime de son humilité et des doutes qui l'assailent à l'égard de sa création mais aussi de Dieu qui semble l'avoir abandonné à son triste sort.

Finalement, c'est une bien triste mort, dans le dénuement le plus complet, qui est réservée à l'artiste dont l'inspiration est tarie :

Un fantôme se montre à tous ses horizons ;
Le calice brisé lui revient en poisons.
Il pleure en pleurs de sang la langue qu'il oublie ;
Sur un sable infécond tombé du char d'Élie,
Il mesure, pensif et d'un œil indécis,
Son désert d'abandon, morne et sans oasis !
La démence apparaît où n'est plus le délire :
Au gouffre du malheur il a jeté sa lyre.
Privé de son Éden, il s'engloutit bientôt
Dans l'infeste prison où tomba Torquato ;
Et comme un scorpion, prisonnier de la flamme,

D'un aiguillon de mort, il se transperce l'âme¹⁷⁴.

La disparition du poète est amorcée par la présence d'un fantôme « qui se présente à tous ses horizons ». L'espace se métamorphose sous les yeux du poète. Les visions inspirées ont fait place à un univers désolé dans lequel le vide et le doute (« œil indécis ») dominant. Le paysage intérieur et métaphorique qui se dessine au sein de l'âme du poète est un « désert d'abandon, morne et sans oasis ». Les substantifs et l'adjectif employés témoignent d'un langage certes, hyperbolique, mais destiné à rendre compte au mieux du désespoir qui l'habite. Seul un « sable infécond » peut émerger de cet espace onirique ce qui renvoie directement à la « stérilité » poétique de l'artiste, « privé de son Éden ». On note donc une évolution tragique de la figure du poète si l'on met cet extrait en relation avec le passage où le sculpteur est méprisé par la foule. En effet, précédemment, l'artiste avait édifié une œuvre inspirée mais il en avait éprouvé de l'orgueil. Face au mépris de la foule qui ne partage pas son engouement, il détruit sa création et sombre dans la démence. Ici, l'artiste n'a rien à contempler hormis son désert intérieur : l'inspiration divine l'a quitté et aucune création ne peut désormais émerger de son âme. On note d'ailleurs la présence d'un schème descendant : le poète, ancré sur une terre désertique, sombre dans un gouffre dans lequel il a jeté sa lyre et il « s'engloutit ». Là encore, il s'agit d'un espace onirique : le gouffre de la démence qui est ensuite évoqué dans les vers suivants. Si auparavant l'œuvre « irrit[ait] d'aiguillons [sa] douleur insensée » et conduisait le sculpteur à la détruire, ici, l'aiguillon est celui du poète, assimilé à un scorpion qui se donne lui-même la mort. Il ne s'agit pas d'un décès au sens physique du terme mais bien d'une fin spirituelle du poète, démuni, incapable de créer.

Ce suicide symbolique du poète est d'ailleurs repris implicitement par la référence à Torquato, prénom du célèbre poète surnommé Le Tasse. En 1575, il publie *La Jérusalem Délivrée*, vaste poème épique à dimension sacrée qui mêle valeurs

¹⁷⁴ *Jeanne d'arc*, p.423.

héroïques et intrigues amoureuses. Dans un premier temps, l'accueil du public est plutôt froid et sa poésie n'est pas appréciée à sa juste valeur. Il mène une vie itinérante mais est rapidement atteint de démence et, ce, de manière intense vers 1577 : il souffre de manie religieuse et de manie de la persécution. Il éprouve une peur panique de l'hérésie, principalement liée à l'écriture de sa *Jérusalem Délivrée*. Il se lance alors dans l'écriture de la *Jérusalem Conquise* publiée en 1593. Ce texte se présente comme un remaniement explicite de l'œuvre de 1575 : les épisodes amoureux sont rejetés, le poète entretient des liens plus stricts avec la gravité de l'épopée. Il accorde également une place plus significative à la vérité historique. Les critiques s'accordent généralement pour indiquer que Le Tasse n'est parvenu qu'à détruire son œuvre initiale.

Soumet n'a pas choisi cette référence directe au Tasse par hasard. Même si *La Divine Épopée* n'atteindra pas la notoriété de *La Jérusalem Délivrée*, Soumet se retrouve dans la même situation que le chantre italien. Privé d'une renommée qu'il croyait acquise avec la publication de son « drame mystique », il est déçu dans ses espérances et s'interroge quant aux accusations d'impiété qu'on lui a lancées. On pourrait alors se demander si, finalement, « la trilogie nationale » *Jeanne d'Arc* ne serait pas un moyen symbolique de déconstruire le travail entrepris dans *La Divine Épopée*. Le sculpteur (d'ailleurs souvent appelé par le substantif « l'artiste » ce qui a tendance à élargir le référent ainsi désigné : l'artiste peut tout aussi bien évoquer le poète) évoqué dans le passage précédent et le poète, métamorphosé en scorpion, seraient une projection d'Alexandre Soumet en proie aux doutes quant à son talent poétique. En effet, il a été critiqué, accusé d'impiété (il a d'ailleurs lui-même formulé des doutes concernant les entorses au catholicisme de *La Divine Épopée*). Son œuvre était déclarée obscure. On peut penser que cette ultime création est une réponse à l'incompréhension dont il s'est trouvé victime. La rage et la soif de destruction du sculpteur décrit dans son texte pourrait être une transposition de ses propres déceptions. Même si la décision de remanier la tragédie *Jeanne d'Arc* et d'en donner une version épique est bien antérieure à 1840, on pourrait imaginer

qu'Alexandre Soumet décide d'écrire « sa trilogie nationale » pour mettre à mal les avancées en matière de questionnements poétiques que représente l'écriture de *La Divine Épopée*.

Tout d'abord, on peut constater un amenuisement de la portée du sujet lorsqu'on passe de *La Divine Épopée* à *Jeanne d'Arc*. Dans le premier cas, Soumet fait une large place à l'imaginaire. On se souvient de la citation liminaire de l'œuvre : « la lyre peut chanter tout ce que l'âme rêve ». Le pronom « tout » offre un vaste univers et promet une liberté extrême qui donnera parfois le vertige au catholique Soumet. En effet, son écriture poétique explore le champ des possibles, passant du poète inspiré au poète maudit Idaméel. Notre artiste explore l'enfer non sans un certain effroi, moins à cause de l'univers qu'il nous donne à voir que parce qu'il semble pris au piège de ces beautés infernales. Beautés illusoires, tentatrices, sataniques...mais qu'il décrit à merveille !

Cette crainte de basculer dans la poésie infernale et démoniaque semble avoir agi comme un frein et avoir parfois limité son imaginaire fertile en la matière. Avec *Jeanne d'Arc*, il paraît s'être protégé des dérives dans lesquelles Idaméel l'avait entraîné. Il a choisi l'un des sujets bibliques par excellence, maintes fois traité, comme s'il avait voulu lui-même limiter son imaginaire et tracer des remparts protecteurs : le Poète-Christ devait dire adieu au poète maudit.

Cependant, il a perçu sa *Divine Épopée* « à la lueur de sinistres flambeaux » : il n'a pas mesuré la portée dramatique que pouvait susciter l'oscillation permanente entre ces deux types de poésie. Là réside l'intérêt de *La Divine Épopée* ! La rédemption de Satan est souvent le seul passage que l'on retient de son œuvre. Mais il n'occupe que quelques pages. S'il est un moment important, il ne forme pas l'essentiel du texte. L'essence de *La Divine Épopée* est donc tragique. L'essentiel de la création de Soumet réside dans ces multiples dialectiques: le bien et le mal, le ciel et l'enfer, le Christ et Idaméel, et, en définitive, la création poétique, hydre à deux têtes (le Christ et le diable) cristallise ces oppositions. On retrouve quelques tensions

inhérentes à la confrontation de certains personnages dans la « trilogie nationale » mais leur dimension tragique est fortement amoindrie par rapport à *La Divine Épopée*.

Par exemple, Sémida et Idaméel appartiennent à deux espaces complètement opposés, à savoir le ciel et l'enfer. Pourtant, ils vivent un amour impossible de par, justement leur appartenance respective à deux instances irréconciliables : cela donne lieu à une première source de tragique. Cependant, on note également un tragique présent à l'intérieur même des personnages ce qui donne lieu à une intensification du ressort dramatique : Sémida ne reste pas insensible au charme de la musique d'Idaméel. Elle semble parfois sur le point de succomber. Inversement, Idaméel paraît parfois sur le point d'abandonner sa révolte contre Dieu pour vivre son amour avec Sémida. Cette double présence du tragique, à la fois externe et interne à chaque personnage donne un certain pouvoir dramatique à l'œuvre qui touche le lecteur. Dans *Jeanne d'Arc*, les personnages choisissent leur « camp » dès le départ et ils n'en changent pas¹⁷⁵. Jeanne d'Arc est par exemple soumise à la tentation d'abandonner son destin de guerrière (par le ménestrel qui lui propose le mariage, par sa mère qui a besoin d'elle, ou enfin par Djéza qui est effrayée par le destin qu'elle lit sur la paume de sa main). Mais le lecteur n'est pas dans l'attente d'une hésitation de sa part : il n'y a aucune place pour le doute.

Cependant, le lecteur ne peut manquer de témoigner de l'intérêt suscité par le contraste entre les personnages. On assiste par exemple au départ à la domination du texte par deux figures féminines antagonistes : Jeanne d'Arc et Agnès. Leur description initiale tend à suggérer un antagonisme d'ordre générique : l'épopée semble partir en guerre contre l'idylle. En effet, la poésie bucolique, qui avait pu se présenter comme un espace onirique à retrouver et comme un âge d'or tragiquement révolu, est dans ce texte rejetée avec une certaine violence et de façon

¹⁷⁵ Même si Jeanne d'Arc parvient à convaincre Charles d'abandonner les charmes d'Agnès pour partir au combat, son amour pour la jeune femme perdure. Toutefois, il est vrai qu'il est débarrassé de ses illusions premières.

récurrente. L'idylle n'est qu'une étape, un passage obligatoire qui narre la jeunesse de Jeanne d'Arc mais qui doit faire rapidement place à l'épopée et aux exploits guerriers de la jeune femme. Lors du chant I intitulé « la chasse au cerf blanc », Agnès, maîtresse de Charles VII se prélassait avec son amant au sein d'une nature luxuriante. Contrairement à Jeanne d'Arc qui souhaite abandonner les beautés terrestres et couper ses cheveux, Agnès, arbore une séduisante chevelure¹⁷⁶. En véritable femme fatale, elle détourne Charles VII de ses projets de guerre : la poésie idyllique livre bataille à l'épopée. Elle triomphe dans un premier temps. Toutefois, Soumet se refuse d'y voir là une quelconque victoire. Il ne cherche pas, comme dans *La Divine Épopée* à travers le chant de désolation lancé par Sémida lors du chant I, à retrouver la poésie primitive et bucolique des temps anciens. Il semble s'être rangé ou plutôt avoir capitulé, face à la théorie de V. Hugo qui prônait l'impossibilité de retrouver le souffle ancestral de l'idylle. Si Soumet fait référence à Virgile, c'est pour en rappeler les anachronismes au sein de son texte épique et non pour évoquer des textes comme *Les Bucoliques*.

De plus, l'antagonisme entre Jeanne d'Arc et Agnès, entre l'épopée et l'idylle, se retrouve par la suite lors du chant IX de la deuxième partie. Les deux femmes se retrouvent face à face et, avant d'engager un dialogue des plus piquants, Agnès est subjuguée par la beauté que dégage la jeune femme. Elle fait l'expérience de la beauté divine, sublime mais elle n'en prend pas conscience :

Son voile aux yeux d'Agnès la cachait à moitié.
 Sublime d'innocence et presque de pitié,
 Déjà, sans le savoir, la douce paysanne
 D'une lueur du ciel frappait la courtisane.
 Sur son corsage bleu croisant ses chastes mains
 Qu'imprégnait de parfums l'ombrage des jasmins,
 Elle attend immobile, et sa tête angélique

¹⁷⁶ « Par de savantes mains ses longs cheveux nattés/ Encadraient de son front les suaves beautés », *op.cit.* , p.27.

Couronne saintement sa pose évangélique¹⁷⁷.

Dans ce passage, on ne peut manquer de percevoir l'étonnement que suscite la beauté de la « guerrière » dans l'esprit d'Agnès. Contrairement à la courtisane qui sait user de ses charmes pour convaincre Charles VII de rester auprès d'elle, Jeanne d'Arc n'est pas consciente de son pouvoir de séduction (« sans le savoir »). À la sensualité ostentatoire d'Agnès vient s'opposer la beauté voilée, cachée de Jeanne d'Arc, à l'image des mystères divins. La vision tronquée et incomplète d'Agnès¹⁷⁸ concernant Jeanne d'Arc vient traduire le rattachement du personnage au monde sensible, des contingences et son impossibilité à atteindre le monde sublime. La beauté de Jeanne d'Arc ne lui est pas accessible dans son ensemble ; une part, la plus importante, lui manque : celle de la beauté de l'âme et du monde divin. Jeanne d'Arc semble d'ailleurs être l'objet d'un tableau (elle a une « pose évangélique ») : la littérature transcende ici le réel par cette métamorphose picturale qu'elle opère. Agnès ne se laisse pas pour autant intimider. Les deux femmes se retrouvent face à face et se livrent à un singulier combat verbal ponctué de stichomythies et annonçant celui que Charles VII va engager par la suite. Agnès veut que Jeanne d'Arc entre dans l'univers de l'idylle et qu'elle renonce à l'épopée. Cependant, la jeune femme s'avère plus difficile à convaincre que le Dauphin de France !

Agnès

Je ne vous croyais pas aussi belle que moi !

Jeanne d'Arc

Vous vantez des attraits périssables ; pourquoi ?

Comme un esprit du mal caché sous une étoile,

Notre âme quelquefois prend la beauté pour voile.

Agnès

De ces âpres leçons quittez l'austérité ;

¹⁷⁷ *Jeanne d'Arc*, p. 312.

¹⁷⁸ Agnès est frappée par la foudre et elle fait, par la même, une expérience de la beauté divine mais elle en est jalouse et ne peut être envahie par la foi religieuse.

Laissez pour mon orgueil, sa gloire à la beauté !

Je consacre à l'amour la fête de la vie.

Jeanne d'Arc

Moi, j'adore la France après l'avoir servie.

Agnès

Je vois poindre des fleurs sous chacun de mes pas.

Jeanne d'Arc

Les fleurs ont des poisons que l'on n'aperçoit pas !

Agnès

Viens essayer tes yeux sur nos beaux gentilshommes.

Jeanne d'Arc

Madame, j'eus toujours peur de l'amour des hommes.

Agnès

J'ai le Dauphin de France à ma suite enchaîné.

Jeanne d'Arc

J'ai mon ange gardien de rayons couronné.

Agnès

Des suprêmes honneurs mes pieds touchent à la cime.

Jeanne d'Arc

Le triomphe un moment vous cache la victime.

Agnès

Un paradis terrestre autour de moi sourit.

Jeanne d'Arc

Ce fut dans ce séjour que la femme périt¹⁷⁹.

Agnès souhaite que son amant reste à ses côtés et a peur qu'il ne lui arrive malheur s'il part livrer bataille. Elle défend les valeurs amoureuses mais,

¹⁷⁹ *Jeanne d'Arc*, pp 312-313.

contrairement à *La Divine Épopée*, l'amour ne conduit pas à l'expiation des fautes (du moins pas l'amour pour son amant !) et ne donne plus accès à un monde supérieur et transcendant. Alexandre Soumet fait preuve d'inventivité dans son « drame mystique » en proposant un renversement du mythe biblique d'Adam et Ève : la femme est alors repentie et expiée de ses fautes. Elle a accès au paradis et l'amour n'est plus rattaché à la faute.

Ici, l'imaginaire de Soumet est beaucoup plus réduit. Si le dialogue entre Agnès et Jeanne d'Arc est très vif, il est cependant relativement classique. Agnès profite des jouissances du « paradis terrestre » alors que Jeanne d'Arc n'y voit que le « séjour [où] la femme périt ». Deux types de beautés sont mis face à face : d'une part les charmes « périssables » d'Agnès qui flattent son orgueil. D'autre part, la beauté céleste qui émane de Jeanne d'Arc et de ses propos. On peut remarquer l'usage de figures de style, témoins d'un emploi du langage divin : « Comme un esprit du mal caché sous une étoile, /Notre âme quelquefois prend la beauté pour voile¹⁸⁰ ». Le style très imagé de *La Divine Épopée* reprend ici ses droits. La comparaison initiale établit un rapport analogique entre le ciel et la terre qui peuvent tous deux être l'objet d'une illusion liée à la beauté. L'« étoile » correspond à la « beauté », le terme « caché » répond au « voile » et, implicitement, « l'esprit du mal » prend possession de l'« âme ». La « beauté » désignée métaphoriquement par le « voile » est donc un leurre qui permet au mal de s'insinuer dans le cœur humain.

Toutefois, le style poétique et imagé de Soumet est abandonné dans la suite du dialogue. Et, l'amour perd la dimension métaphysique que l'on pouvait trouver dans le « drame mystique ». L'amour d'Agnès pour le Dauphin de France s'oppose à l'amour céleste de Jeanne d'Arc et de son ange. Cependant, par cette distinction, il perd de sa puissance et ne fait plus l'objet d'une transcendance. Il ne permet plus à l'homme d'expier ses fautes et d'accéder ainsi à Dieu.

¹⁸⁰ Nous sommes donc bien loin du personnage historique de Jeanne d'Arc, connu pour s'exprimer de façon très simple, voire incompréhensible aux yeux de ceux qui ont dressé les procès verbaux relatant sa destinée.

Il devient même fortement malfaisant lors de la seconde vision de la reine Isabeau au sein de la forêt de Compiègne lorsqu'une hyène ailée veut embrasser le cadavre de l'un de ses amants, flottant à la surface du lac ensanglanté. Comme nous l'avons vu précédemment, l'hyène a en fait le visage d'Isabeau et c'est une scène de son quotidien qui est ainsi reprise. Le monstre s'adresse de façon suave au cadavre de l'un des jeunes hommes flottant dans le lac ensanglanté, qu'elle veut ranimer d'un baiser :

—Ce lit sanglant n'est pas ma couche parfumée de
De Vincennes...Oh ! Non, non ! Mais on s'y trouve heureux ;
Il n'est pas de tombeau pour deux cœurs amoureux !
Je veux te le prouver ; je veux, douce et charmante,
Te redonner la vie à force d'être aimante ! [...]
Comme l'abeille aux fleurs qui parfument la plaine,
Je veux noyer ma lèvre au miel de ton haleine !
Pourquoi m'avoir quitté avant le point du jour ?
Ton front a-t-il pâli sous un baiser d'amour ?

Elle dit ; et voilà que d'étranges reptiles, [...]
Pullulent sur les flancs du cadavre...Ils grandissent ;
Autour du monstre ailé leurs longs plis se roidissent,
Et leurs enlacements sont venus déposer
Sur sa lèvre amoureuse un verdâtre baiser¹⁸¹.

Une confrontation très violente s'instaure entre le vocabulaire de la poésie bucolique (voire celui des contes de fée : ici, la belle au bois dormant et son prince ont un tout autre visage !) et celui de la mort. Dès le départ, le « lit sanglant » vient, établir un clivage ténu entre les deux univers puisqu'il est mis en parallèle avec la « couche parfumée de Vincennes ». Le rejet « de Vincennes » confirme cette

¹⁸¹ *Jeanne d'arc*, p. 384-385.

violence latente entre les deux univers. L'hyène semble être en mesure de tirer son amant d'un sommeil mortel par la force de l'amour qu'il lui inspire. Si elle y parvenait, l'amour aurait retrouvé ses lettres de noblesse et aurait le pouvoir de transcender le mal et la mort : il retrouverait alors le pouvoir métaphysique que Soumet lui donnait dans *La Divine Épopée* et aurait pu expier les fautes des personnages. Ces attentes sont rapidement déçues et un tableau des plus horribles prend place à l'instar de la vision idyllique attendue qui se termine par un « verdâtre baiser ». L'adjectif, antéposé au nom, n'en a que plus de valeur et d'impact. Le vocabulaire de l'amour (« amoureux », « douce et charmante », « aimante », « baiser d'amour ») et l'usage des figures de style bucoliques (« comme l'abeille aux fleurs qui parfume la plaine ») sont totalement remis en question par la brutalité des images qui émanent de cette vision : ce n'est pas une jeune femme aimante qui prononce ces paroles, c'est un monstre qui sévit au sein d'un royaume infernal s'apparentant à un vaste tombeau. Le front pâli de l'amant par un « baiser d'amour » suggère la présence d'un amour fatal et donnant la mort. Le terme « quitté », litote pour exprimer le passage de l'amant dans le monde de l'au-delà, est contrebalancé par la brutalité du « lit sanglant ».

De plus, les propos bucoliques de l'amante-hyène viennent également s'opposer au récit qui les suit au cours duquel une prolifération de reptiles « sur les flancs du cadavre », se déploie. Ce tableau horrible met définitivement à mal la poésie bucolique et la puissance de l'amour qui ne mène qu'à une mort affreuse. Cette éviction de la poésie bucolique s'établit d'ailleurs de façon beaucoup plus violente que lors du passage où Agnès et Charles VII sont successivement confrontés au cerf blessé et à la mort de Rochemadour. L'amour devient ici monstrueux et entraîne une vive répulsion du lecteur. Cette remise en question des pouvoirs métaphysiques de l'amour est significative et témoigne d'un changement d'orientation concernant la visée spirituelle du poète et de la poésie.

En effet, dans *La Divine Épopée*, même si l'on peut penser que Soumet aurait pu aller plus loin quant à la description des beautés infernales qu'il nous donne à voir,

la portée philosophique du texte est manifeste. Dès sa préface, le poète annonce sa volonté de sonder le cœur humain, de dévoiler les mystères du monde qu'il aura pris soin de nous livrer de façon détournée à travers l'usage de figures de style recherchées. Avec le personnage d'Idaméel, il évoque la nécessité de se débarrasser des contingences du réel, comme le préconise V. Hugo dans son texte *Littérature et Philosophie mêlées*. La « méditation » de Soumet, le développement de sa vie intérieure, s'établissent à la fois avec le christianisme et la philosophie des illuminés¹⁸². Dans *Jeanne d'Arc*, il ne s'agit plus de dévoiler les mystères du monde. L'écriture ne vise plus à un prolongement de la Bible et à redéfinir les mythes bibliques ; il n'est plus question de donner à voir un monde débarrassé des contingences du réel comme le propose *La Divine Épopée* en plaçant le premier chant dans le Ciel. L'écriture d'Alexandre Soumet, susceptible de traduire les vérités du monde, d'avoir une portée aussi bien religieuse que philosophique et poétique (dans la mesure où elle donne à voir le poète face à sa création) ne nous livre plus qu'une « légende fleurie¹⁸³ » avec *Jeanne d'Arc*. Ce passage du « drame mystique » à la légende témoigne, paradoxalement (puisque Jeanne d'Arc est une élue de dieu), d'une modification profonde du rôle attribué à la poésie.

Dans *La Divine Épopée*, plusieurs niveaux de lecture sont à l'œuvre et permettent de rendre compte de la quête initiatique du poète mais également du lecteur. Le

¹⁸² Dans la préface de *Jeanne d'Arc*, Jules Le Fevre-Deumier évoque la période que Soumet a passé à ses études pythagoriciennes, en lien avec la philosophie des illuminés dans la mesure où elles consistaient à chercher la vérité du monde au sein des nombres agissant comme des symboles : « [Soumet] consuma près de trois années à chercher les moyens d'asservir les chances du hasard, à régler le sort par le calcul, à vouloir comme Pythagore, trouver la clef de l'univers dans les nombres. Par une bizarrerie, explicable peut-être quand on songe à ses déceptions, c'était le temps de sa vie qu'il croyait avoir le mieux employé » (p.XV). Durant cette période de trois ans, Soumet n'a rien écrit. Cependant, contrairement à Jules Le Fevre, nous ne pensons pas que Soumet ait perdu son temps ni même qu'il ait cessé de songer à la littérature. Cette « méditation », ce développement philosophique de sa pensée ont largement nourri l'écriture de *La Divine Épopée* : cela a permis d'allier « méditation » et « inspiration » les deux piliers de la création poétique selon Hugo. De plus, cette période réflexive et empreint de philosophie peut être considérée comme une étape nécessaire à l'initiation poétique (cette initiation sera largement abordée lors de la seconde partie de notre étude). La déception ne prendra le pas sur la création poétique qu'après la publication de *La Divine Épopée* comme nous tentons de le montrer en commentant les changements d'ordre générique et stylistique à l'œuvre dans le texte de *Jeanne d'Arc*.

¹⁸³ *Jeanne d'Arc*, prologue, p. 7.

poète est doublement représenté dans le « drame mystique » à travers les personnages d'Idaméel et du Poète Christ. Il finit par arriver au terme de son initiation et par toucher du doigt l'absolu avec le retour à la poésie primitive¹⁸⁴. Avec *Jeanne d'Arc*, même si Soumet se réfère de temps à autre à Dante et à son enfer, la quête de la vérité amorcée par le poète n'est plus de mise. Comme nous l'avons vu précédemment, Isabeau et Charles VII accèdent à la vérité de leur être, de leur individualité mais, il n'est en aucun cas question d'une vérité Une et universelle : il s'agit d'une vérité propre à chaque personnage. On passe du domaine de la vérité absolue à celui d'une succession de vérités relatives. Cette rupture avec le monde transcendant se traduit d'ailleurs par un silence significatif du poète lors du sacre de Charles VII à la cathédrale de Reims. Dans un premier temps la description très imagée de la cathédrale¹⁸⁵ semble indiquer un retour à un langage

¹⁸⁴ Soumet se montre proche de Dante et du plan de sa *Divine Comédie*. Le poète Dante, guidé par Virgile est en effet l'objet d'une élévation spirituelle. Après avoir exploré l'enfer et l'horreur des damnés, après avoir été l'objet d'un certain nombre d'évanouissements, Dante est prêt à supporter la vision de l'absolu. Juste après la prière de Saint Bernard à la vierge, le poète transcende le réel et accède à Dieu et à la sainte trinité :

« Bernard souriait et me faisait signe
de regarder en haut ; mais j'étais déjà
par moi-même tel qu'il me voulait :
puisque ma vue, en devenant limpide,
entraîné de plus en plus dans le rayon
de la haute lumière qui par soi-même est vraie.
À partir de ce point mon voir alla plus loin
que notre parler, qui cède à la vision,
et la mémoire cède à cette outrance.

La Divine Comédie, p.503.

¹⁸⁵ « Salut, ô cathédrale ! Ô monument béni !
Espace limité renfermant l'infini !
Édifice pesant, de son faite à la base,
De tout le poids de Dieu sur le sol qu'il écrase.
Salut ! Viens m'inspirer un chant digne de toi,
Poème de granit, tout sculpté par la foi.
Lorsque je fais le tour de ta masse dressée,
Monde architectural éclos d'une pensée,
Mon regard scrutateur ne se repose pas :
L'aspect des siècles change à chacun de mes pas.
Je remonte le cours des peuples et des âges,
Ta mystique Babel parle tous les langages ;
Quand de notre mémoire il paraît effacé,
En alphabet divin tu traduis le passé ;

voilé qui faisait l'un des intérêts de *La Divine Épopée*. On remarque un changement radical quant au traitement de l'immensité de la cathédrale. Ici, fidèle aux dogmes catholiques, la cathédrale met le poète en relation avec Dieu. Ce n'est plus la création poétique qui permet l'initiation et la transcendance du poète. Dans *La Divine Épopée*, Soumet voit en ces immenses édifices le reflet de l'orgueil humain. Ils ne permettent certainement pas de mener à Dieu : c'est par le poète et son œuvre que l'on y accède. Toutefois, on retrouve dans cet extrait de *Jeanne d'Arc* la problématique du langage qui jette un voile sur les choses mais ici, c'est l'œuvre de granit, la cathédrale, comparée à « un poème de granit » qui est susceptible de traduire l'alphabet divin. Alexandre Soumet se met à l'abri des foudres des catholiques et de leurs dogmes. Il s'éloigne des rives —que certains ont trouvées blasphématoires— de « son drame mystique » dans lequel le chantre devenait prophète. Le poète a un rôle beaucoup plus retreint dans *Jeanne d'Arc* : il se borne à traduire l'histoire du passé. On reste donc au sein du monde sensible, on ne le dépasse nullement (« Au sein de ton écaille noire/ J'explore les secrets des fastes de notre histoire »).

D'ailleurs, si on poursuit la lecture de cette « légende fleurie », on ne peut s'empêcher de constater le silence du barde aux côtés de Jeanne d'Arc alors que Charles VII est sur le point d'être sacré roi. Par ses visions, elle va nous donner à voir l'avenir qui attend la France. Les visions ne sont plus données par le poète, ce n'est plus lui, ni son œuvre qui ont pour fonction de guider les lecteurs dans le royaume de l'absolu. Le poète ne peut que se taire. C'est Jeanne d'Arc qui est à présent la dépositaire de cette mission. Toutefois, la nature des visions proposées s'est profondément modifiée. Il ne s'agit plus de s'élever du monde des contingences vers le royaume de Dieu. Il s'agit de « voir plus loin » mais

Dans les sombres replis de ton écaille noire,
J'explore les secrets des fastes de l'histoire,
Comme de couche en couche on lit sur le rocher
L'âge de l'univers, qu'il voulait nous cacher.
Jeanne d'Arc, p. 342.

uniquement dans le réel. Elle évoque le destin de Charles VII puis se projette dans l'avenir et ce sont le chevalier Bayard¹⁸⁶, Louis XIV, Louis XVI, Napoléon etc. qu'elle voit défiler devant ses yeux. Si cette projection de Jeanne d'Arc au sein de l'histoire est décrite comme une expérience mystique, les divergences idéologiques et poétiques avec *La Divine Épopée* sont bien perceptibles.

Un éclair a plané sur Jeanne d'Arc la sainte ;
Du souffle inspirateur tout son corps frémissait ;
La vision de Dieu devant elle passait ;
Ses regards, rayonnant de la céleste flamme,
Loin du monde réel et des bornes de l'âme
Semblaient voir, sans que rien les puisse limiter
Au sein de l'infini l'avenir palpiter !
L'avenir de la France... et d'abord ces images,
Comme un ange sorti d'un groupe de nuages,
L'éblouissent ; sa voix n'ose les révéler ;
Dieu pèse sur sa lèvre, elle n'ose parler ;
Elle n'ose, incertaine et presque terrassée,
Vêtir de mots humains l'éternelle pensée¹⁸⁷ [...]

Ce passage ressemble à s'y méprendre à la description d'un poète qui reçoit les foudres inspiratrices du divin et qui cherche à les traduire aux hommes. Le corps « frémissant » de Jeanne d'Arc ainsi que « la céleste flamme » (poétique ?) l'emportent loin des contingences du monde sensible : elle vit une expérience dans laquelle Dieu lui permet de transcender le réel (c'est ce que Soumet évoque avec sa théorie de la création littéraire qu'il développe dans *La Divine Épopée*). Toutefois, Jeanne d'Arc ne peut se substituer au poète : contrairement à l'artiste, elle n'est pas en

¹⁸⁶ Soumet avait d'ailleurs consacré un poème au chevalier Bayard.

¹⁸⁷ *Jeanne d'Arc*, p. 356.

mesure de fournir un langage divin dans lequel seraient contenus les mystères du monde. Son langage n'est formé que de «mots humains» et ne permet pas d'aboutir à une réelle transcendance. Et, si elle est un instant en contact avec l'infini, elle ne retranscrit que l'avenir du monde sensible : si elle dépasse celle du commun des mortels, la vision de Jeanne d'Arc ne parvient toutefois pas à atteindre le monde absolu. La vision ainsi relatée ne donne des indications que de nature historique.

Ainsi, avec *Jeanne d'Arc*, Alexandre Soumet se livre à une réelle métamorphose de l'écriture, passant successivement de l'idylle à l'épopée, puis de la tragédie à la poésie lors de l'épilogue. Toutefois, il semble avoir manqué son but : l'unité tant recherchée, la transcendance intrinsèque à l'œuvre d'art, au poète et au lecteur, proposée dans *La Divine Épopée* a bel et bien été démantelée par cette « légende fleurie ». Jeanne d'Arc est une élue de Dieu, elle est un modèle de vertu mais elle ne parvient pas à prendre en charge l'ensemble des tâches assignées au poète dans le « drame mystique ». L'essence de cette légende semble tragique. Soumet ne parvient pas à faire de son œuvre une création unitaire¹⁸⁸ : l'épopée chasse violemment l'idylle qui est immédiatement suivie du genre tragique que notre poète tente de dépasser en retournant à la poésie lors de l'épilogue. Au cours de cette ultime partie, on assiste à une sorte de vision surplombante indiquant le destin des personnages principaux qui ont peuplé la légende de la bergère devenue guerrière. Soumet tente de retrouver une certaine forme d'unité. S'il évoque le destin tragique de la mère de Jeanne d'Arc qui ne survit que peu de temps à sa fille et celui de Charles VII et Agnès qui laissent libre cours à leur sentiment respectif, c'est surtout la fin de Jeanne d'Arc et de la reine Isabeau que l'on retient. Leur destinée est en effet relatée lors de tableaux successifs ce qui accentue le violent contraste moral entre ces deux femmes. Les flammes du bucher de Jeanne d'Arc lui ouvrent les portes du ciel où elle est attendue par les anges. Au contraire, Isabeau, défigurée

¹⁸⁸ Lors de la préface de *Jeanne d'Arc*, Jules Le Fevre reconnaît d'ailleurs que la *Jeanne d'Arc* de Soumet est une succession de tableaux ce qui souligne clairement la structure morcelée de l'œuvre.

comme lors des visions prophétiques de la forêt de Compiègne, tombe dans un gouffre toujours plus sombre et menaçant. Guidée par la haine, elle ne peut se repentir de ses fautes, elle est guidée par la colère et la révolte. Dieu, souffrant, lui était précédemment apparu dans la forêt de Compiègne mais la reine avait été incapable d'éprouver de la pitié pour lui. Lorsqu'Isabeau demande grâce avant de plonger dans les enfers, elle reçoit le même traitement. On a alors d'une part un dieu miséricordieux qui accueille Jeanne d'arc avec bienveillance et un dieu vengeur qui jette ses foudres sur ceux qui ont pêché. La figure de Dieu, elle-même, vole en éclat. Il n'est plus question de vivre dans un univers unifié. Le monde qui émane de cette « légende fleurie » est celui des vérités relatives.

Avec cette double description, Soumet plonge au cœur de l'un des mystères les plus profonds : celui de la mort. Toutefois, on ne parvient pas à une réelle unité mais, au contraire, à un contraste très brutal : l'ascension de Jeanne d'Arc est confrontée à la descente aux Enfers de la réprouvée Isabeau. Il n'est pas question de racheter les Enfers comme dans *La Divine Épopée* et d'accéder à la poésie primitive ainsi retrouvée. Avec *Jeanne d'Arc*, le mal n'est en aucun cas vaincu ce qui empêche l'accès au souffle divin de la poésie d'antan. On reste ainsi face à une essence tragique de la création, ce qui est également confirmé par la présence du poète qui tend à disparaître, à se taire ou à se livrer à un suicide métaphorique.

Le passage à la « légende fleurie », appellation que l'on doit à Soumet lui-même, souligne un changement d'orientation concernant le rôle laissé à la création littéraire. Puisque pour certains,

[Dans *La Divine Épopée*] la lumière vient de trop haut, ou de trop loin, pour dissiper nos ombres ; elle s'arrête aux yeux, et ne va pas jusqu'à l'esprit¹⁸⁹

Soumet se replace dans le monde sensible mais, il peine à s'en échapper ensuite. Cependant, est-ce bien son but avec *Jeanne d'Arc* ? En optant délibérément pour

¹⁸⁹ Ces propos sont de Jules Le-Fevre qui reprend des reproches adressés à Soumet et à son style dans son « drame mystique ». (*Jeanne d'Arc*, préface, p. XVIII).

une légende, il ne vise qu'à mettre devant les yeux du lecteur un modèle vertueux qu'il doit suivre. Dans *La Divine Épopée*, le rapport entretenu avec le lecteur est différent. Pour que la lumière qui émane du style poétique de Soumet aille « jusqu'à l'esprit » du lecteur, il est nécessaire de s'initier aux mystères du monde et de les dévoiler progressivement : il faut que le lecteur accepte de passer par la même phase de « méditation » que le poète pour parvenir à en décrypter l'œuvre. Nous sommes loin de la simple imitation vertueuse que propose *Jeanne d'Arc* ! Avec « sa trilogie nationale », Soumet opère bien un suicide littéraire. À la manière du Tasse, il déconstruit peu à peu l'immense édifice, aussi bien littéraire que philosophique et religieux entrepris avec son « drame mystique ».

La citation liminaire de *Jeanne d'Arc* « qui meurt pour son pays monte plus vite à Dieu » témoigne bel bien d'un changement de visée par rapport à *La Divine Épopée*. On ne passe plus par l'œuvre d'art pour atteindre Dieu, l'écriture ne semble plus être considérée comme un vecteur pour atteindre une quelconque transcendance. D'ailleurs, dès le départ, on note une restriction « spatiale » : on passe d'un univers mystique, susceptible d'explorer le monde dans sa totalité, à l'espace réduit d'une nation. Ce simple changement d'ordre générique va, en fait, être significatif d'une modification radicale de la portée de l'œuvre poétique. Soumet n'aspire plus à lever le voile sur les mystères (parfois démoniaques) de l'univers. Il demeure « en milieu connu ». Il se range, en bon élève, aux théories hugoliennes selon lesquelles toutes tentatives de retour à la poésie primitive idyllique est vaine. Après les limites qu'il s'est lui-même forgé avec le choix d'un sujet maintes fois traités, il se réfugie derrière les textes théoriques de ses contemporains, abandonnant la recherche générique liée au « drame mystique ». Son texte est clairement compartimenté et suit l'initiation de son personnage principal. L'idylle est réservée à l'évocation de la jeunesse de Jeanne qui est bergère ; l'épopée correspond à l'avènement de son destin de guerrière et, enfin, la tragédie témoigne de son emprisonnement et de l'accès à un statut de martyre chrétienne. Soumet n'a peut-être pas perçu l'importance de la confrontation des antagonismes et le ressort dramatique qu'il

pouvait tirer de la libre coexistence des différents genres littéraires comme dans *La Divine Épopée*. On regrette que sa *Jeanne d'Arc* ne nous réserve pas davantage d'extraits où les divers genres adoptés par Soumet se livrent bataille.

Par exemple, dans le passage précédemment étudié, le tableau idyllique et illusoire formé par Agnès et le roi est fortement mis à mal par l'épopée qui semble se livrer à un violent appel. Dans une certaine mesure, il prépare l'arrivée de la seconde partie de l'œuvre consacrée au destin de guerrière de Jeanne. Bien plus que l'installation dans un genre littéraire donné, ce type d'extrait choque le lecteur et se présente comme un ressort dramatique efficace. Soumet aurait donc gagné à s'accorder davantage de liberté sur le plan générique ou de l'imaginaire. Il est alors bien à l'image du sculpteur qu'il décrit dans son texte : il semble déconstruire, page après page, le travail mené dans *La Divine Épopée*. L'espace grandiose qui s'est ouvert face à lui en mettant en œuvre un « drame mystique » l'a effrayé et il s'est alors refermé.

De plus, Soumet avait dans un premier temps rédigé une tragédie intitulée *Jeanne d'Arc* qui débutait lors de l'emprisonnement de la jeune femme (tout comme c'est le cas pour la troisième partie de sa « trilogie nationale »). Avec l'élaboration de cette nouvelle version du texte, largement étoffée, on aurait pu penser que Soumet opterait pour un choix différent et qu'il explorerait ainsi des sentiers inconnus. Il n'en est rien : on retourne à la tragédie, le genre qui lui a, certes, valu de grands succès mais qui n'est jamais parvenu à combler son désir de transcendance à partir de l'œuvre poétique. Comme le reconnaît Jules Le Fevre-Deumier dans la préface de *Jeanne d'Arc* (1846),

Quelque large qu'en soit le plan, un poète est souvent mal à l'aise dans les limites du drame : il lui faut devant lui plus d'espace et plus d'air¹⁹⁰.

On ne comprend alors pas que notre poète puisse revenir à ce genre littéraire, qu'il a déjà exploité des années auparavant. Il témoigne peut-être du caractère

¹⁹⁰ *Jeanne d'Arc*, préface, p. XIV.

insoluble de sa problématique poétique. Toutefois, la tragédie est en dernier temps relayée par un épilogue donnant à voir les destins contraires de Jeanne d'Arc et de la reine Isabeau. Dans cette ultime partie du texte, le poète a un point de vue qui surplombe celui des personnages. Il est en mesure de nous rapporter un dialogue entre Agnès et Charles VII, d'évoquer la douleur et la mort simultanée de la mère de Jeanne et, surtout, il offre un prolongement religieux à son texte en décrivant au lecteur le destin de Jeanne d'Arc qui entre au paradis et celui de la reine Isabeau qui sombre dans le royaume des ombres infernales. Le contraste entre la fin des deux personnages ne manque pas d'être saisissant.

Avec « le drame mystique », il a effleuré les mystères du monde qui l'ont très certainement effrayé mais il a refusé de se laisser totalement envahir et guider par son imaginaire (par crainte d'éprouver une ivresse dionysiaque ?). Il s'est par là-même trouvé submergé par le doute, par cette « incrédulité » qu'il a tant combattue sur le plan religieux. Outre les querelles d'écoles littéraires, cette absence de liberté, ces questionnements permanents ont très certainement participé à l'oubli progressif de ce poète effrayé parfois par ses propres créations. Si le découpage d'ordre générique parfois un peu trop systématique et l'absence d'une portée philosophique et ontologique du langage, rendent la lecture de *Jeanne d'Arc* intellectuellement moins stimulante, la problématique du poète, opérant son suicide littéraire et devenant un personnage tragique à part entière, tient le lecteur en haleine. Ici, un parallèle peut être établi entre les « ingrédients » nécessaires énoncés par Hugo à propos des mystères de la création —à savoir, la « méditation » et « l'inspiration »— et les critères qui font qu'un lecteur apprécie un texte. Tout comme le poète nécessite une forme de méditation destinée à développer la vie intérieure, le lecteur, lorsqu'il découvre un texte, doit être transporté par cette même expérience intellectuelle. Il peut ensuite laisser son esprit voguer au grès de l'imaginaire que lui propose le poète. Dans *La Divine Épopée*, on retrouve cet équilibre parfait entre d'une part la réflexion et d'autre part l'imagination ce qui en fait une lecture des plus intéressantes et passionnantes. Toutefois, dans *Jeanne d'Arc*, même si les

prétentions à parvenir à une unité, au monde du vrai, sont revues à la baisse, les références explicites au Tasse, tant du point de vue de l'imaginaire avec les personnages de Renaud et d'Armide, que du point de vue de la posture du poète dans *La Jérusalem conquise* ; ainsi que la réécriture permanente tout au long de sa carrière du mythe de David et Goliath, ne peuvent manquer d'être saluées. Soumet acquiert avec cette « légende fleurie », rédigée alors qu'il était à l'article de la mort, une véritable posture tragique : il est résigné, il sait qu'il ne parviendra pas à acquérir la gloire souhaitée et se livre à un suicide littéraire. Ses rêves d'idéal ont été brisés. En écrivant *Jeanne d'Arc*, c'est bien à une « anti-crédation » qu'il se livre.

Ainsi, au cours de la première partie de mon étude, j'ai tenté de mettre au jour le lien que l'on pouvait peut-être voir entre l'alternance générique des œuvres d'Alexandre Soumet et la recherche esthétique de notre poète-dramaturge. Les œuvres du début de sa carrière n'ont que peu retenu mon attention du point de vue de l'imaginaire qu'il s'y déployait. Cependant, elles gardent néanmoins la trace de la formulation de la quête initiatique de nature poétique, religieuse et philosophique qui s'impose à notre artiste dès le début de sa carrière. Avec *Les scrupules littéraires de Mme de Staël*, A.Soumet prône le passage à la prose et l'abandon du vers. Il prendra rapidement la mesure de son erreur : le romantisme ne sera pas envisagé dans sa dimension formelle mais dans sa dimension philosophique, en tant que regard porté par le poète sur le monde qui l'environne. Le passage par l'écriture tragique, qui lui vaudra honneurs et succès littéraires, ne le satisfera pas pour autant du point de vue de sa quête esthétique. Son idéal littéraire n'est pas atteint. La confrontation tragique entre le locus *horribilis* et le locus *amoenus*, la tourmente des personnages tragiques, l'éclatement de la cellule familiale qui les égare, pourraient donc être perçus comme les signes implicites de la recherche esthétique d'Alexandre Soumet qui manque son objectif. Le spectacle grandiloquent de l'opéra, genre pourtant par lequel Alexandre Soumet reste le plus connu de nos jours avec le livret de Norma sur la musique de Bellini, ne semble toujours pas répondre à ses attentes : le

développement de la vie intérieure prôné par l'illuminisme ne parvient pas à émerger. L'écriture reste aux prises avec le monde sensible et ne parvient pas à s'élever. Cependant, la musique est un élément primordial et constant dans l'écriture de Soumet (il en use même dans sa tragédie lyrique *Saïil*) : il semble se trouver en quête d'un genre susceptible de produire la musique adéquate à l'élévation spirituelle du poète et de son lecteur. On passe peu à peu d'une musique insérée dans un spectacle « pour les yeux » et le monde sensible, à la musique intérieure et puissante du drame mystique.

La recherche esthétique d'Alexandre Soumet, visant à la superposition et à la participation conjointe de la philosophie, de la religion et de l'imaginaire pour provoquer l'élévation morale et spirituelle du poète, trouve aussi un écho intéressant à travers l'évocation d'Orphée aux multiples visages puisqu'il est le chantre civilisateur qui a charmé les enfers de sa lyre mystérieuse.

DEUXIEME PARTIE

Orphée et ses démons intérieurs

Le personnage d'Orphée est celui qui est porteur d'une poésie primitive et performative, susceptible de charmer les plantes, les animaux mais aussi Hadès, le roi des Enfers. Il est considéré dans certaines versions du mythe comme celui qui a inventé la lyre, attribut d'Apollon. Il s'agit donc d'un personnage en clair obscur, en lien la fois avec le monde divin et infernal. Au sein de la pensée des illuminés et de bons nombres de romantiques, il occupe une place bien particulière : il est celui qui peut déceler les mystères de l'invisible et les communiquer aux hommes. Orphée renoue donc avec la tradition du poète *vates*. Il est en mesure de dépasser le monde sensible et d'accéder à l'univers divin. On comprend alors l'importance du mythe d'Orphée dans l'œuvre d'Alexandre Soumet. Le personnage mythique y est évoqué sous de multiples formes. Il est le philosophe susceptible d'apporter une connaissance du monde aux hommes. Dans son ouvrage *L'orphisme dans la poésie romantique*, Hermine B. Riffaterre souligne que la figure d'Orphée peut se superposer à celle de Prométhée. Dans l'œuvre de Soumet, on constatera d'ailleurs un double rapport à la connaissance : il y a d'une part celle qui est transmise par Dieu à ses initiés (et il ne faut pas chercher à l'augmenter), d'autre part, celle que des personnages, comme Idaméel par exemple, vont tenter d'usurper au monde divin (on se lance alors dans une quête effrénée de la connaissance, mue par l'orgueil humain).

À cette dualité inhérente à la recherche de la connaissance, va correspondre une figure du poète en clair obscur, comme celle d'Orphée. Deux pans de la création seront explorés par Alexandre Soumet : le versant divin qui viendra auréoler la création du poète d'une lumière christique et le versant infernal porteur d'une inspiration prenant la forme d'un soleil noir. Cette dialectique entre d'une part l'inspiration divine et d'autre part l'inspiration infernale fera l'objet d'une véritable dynamique dramatique au sein du drame mystique de Soumet.

Le retour à une poésie orphique et primitive au sein de laquelle le poète retrouve ses pouvoirs ancestraux lui permettant de révéler au monde les mystères de l'invisible, sera également perceptible à travers l'étude des figures de style et des

symboles dont use fréquemment Alexandre Soumet. Cette quête heuristique est à mettre en rapport avec celle d'Orphée auquel les illuminés associent la recherche de l'absolu. Le génie poétique est donc l'instance qui permet d'aboutir à la transfiguration recherchée par notre poète.

Illuminisme, platonisme, orphisme : vers une quête de la connaissance

« Le mythique serait comme l'inconscient où se formulent et tentent de se résoudre en images les grandes questions auxquelles le conscient ne peut jamais donner de réponses logiques sans antinomies, les grandes questions de la condition humaine : « D'où venons-nous ? Qui sommes-nous, où allons-nous ? » « Qu'est-ce qui nous attend après la mort ? » ». ¹⁹¹

Le mythe de la caverne revisité

Le lien qu'instaure Soumet entre l'écriture poétique et une quête de la connaissance menant à une certaine forme de transcendance, se trouve réaffirmé au travers de l'image de la caverne qui vient à de nombreuses reprises hanter l'imagination du poète. Elle est tantôt considérée de façon positive et fait référence à Platon ; elle est tantôt un antre à partir duquel prend naissance une connaissance prométhéenne et démoniaque.

Dès le début de la pièce *Le secret de la confession*, Don Carlos et Élisabeth manifestent l'envie de se détacher du faste du palais de Philippe II et de ses complots. Ils trouvent refuge non loin de la caverne d'Alvarès, un ermite empli de sagesse. Les préoccupations politiques sont détrônées par la mise à nu du cœur des personnages. L'image de la caverne agit alors comme un dévoilement, une connaissance de l'intimité des deux héros. Cette ouverture à l'âme de l'homme se teinte ainsi de christianisme. Dans la caverne d'Alvarès, Élisabeth peut laisser libre cours au trouble qui l'envahit et qu'elle a de plus en plus de mal à cacher à Philippe.

¹⁹¹ Gilbert Durand, *Champs de l'imaginaire*, Université Stendhal, 1996, p.122.

Elle revient sur les circonstances qui l'ont amené à nourrir des sentiments pour Carlos, son beau fils.

J'abandonnais ma vie à de paisibles jeux,
Comme si le Très-Haut dont l'œil nous environne,
Ne m'eût point réservé le poids d'une couronne.
Mes vœux impatients volaient vers l'avenir ;
Au prince Don Carlos l'hymen devait m'unir.
Par des ambassadeurs ma foi fut promise,
Et même son image en mes mains fut remise. [...]
Philippe voulut, aux portes de l'Espagne,
Recevoir de son fils la future compagne.
Ce jour changea mon sort : il me vit, il m'aima.
Je n'accuserais point la main qui m'opprima. [...]
Élisabeth alors n'avait point vu Carlos ;
Loin des murs de Madrid, ce guerrier, ce héros,
Apprit de mon hymen la nouvelle imprévue, [...]
Enfin ô jour fatal ! Dans les jeux d'un tournoi,
Ce prince m'apparut pour la première fois.
Jeune, fier, valeureux, brillant, couvert de gloire,
Son front réfléchissait l'éclat de sa victoire,
Et son regard empreint d'une douce langueur,
Semblait diviniser le rêve de mon cœur.
Ce regard se fixa sur mon âme éperdue¹⁹².

Dans le récit d'Élisabeth, le rôle joué par le regard dans la naissance des sentiments amoureux est clairement mis en avant. Cependant, si Philippe voit et aime aussitôt la jeune femme, cette dernière se dissocie aussitôt de ce qui aurait pu être le point de départ d'un amour platonicien : « il me vit, il m'aima ». L'usage du

¹⁹² *Le secret de la confession*, I, 6.

pronom « il » (au lieu du pronom « nous ») souligne le caractère unilatéral de ses sentiments. Vient ensuite la description de Carlos qu'Élisabeth n'avait pas encore rencontré : elle n'en possédait que l'image ce qui là encore indique un ancrage dans la pensée platonicienne. Elle est d'abord en contact avec le portrait de Don Carlos ce qui place ses éventuels sentiments sur le mode de l'éphémère et du superficiel. Cependant, la rencontre effective avec le jeune prince, décrit comme un chevalier vertueux et courageux, donne naissance à une forme d'amour courtois : l'échange de leur regard conduit à une profondeur : on quitte les ombres du monde sensible, garant d'un amour superficiel, lié à l'image que dégagent les personnages, pour un amour d'ordre divin dans lequel l'âme se dévoile (« Et son regard empreint d'une douce langueur, /Semblait diviniser le rêve de mon cœur./ Ce regard se fixa dans mon âme éperdue »). Une relation appartenant au monde divin et invisible se tisse entre les deux personnages qui sont pourtant au bord du précipice et de l'inceste. Alvarès encourage la reine à se souvenir qu'elle est chrétienne et qu'elle est tenue à une vertu exemplaire inhérente à son statut de reine. Il la force à lui rendre le portrait de Don Carlos qu'il considère comme une menace et un danger. La reine s'exécute avec douleur mais y parvient. Cette restitution du portrait de Don Carlos symbolise le détachement de la reine du monde sensible et l'accès à un amour divin de type platonicien, loin des affres et du vice lié aux passions. Le décor dans lequel la scène se déroule, non loin de la grotte d'Alvarès, est le siège d'une expérience platonicienne : la reine se délivre de la prison du monde sensible, elle s'en trouve d'ailleurs soulagée, suite à la prière émise par l'ermite. Il s'agit également d'une renonciation à la passion qui conduit Élisabeth sur les sentiers du christianisme. Le dévoilement de l'âme d'Élisabeth aboutit donc à la fois une connaissance de son cœur et à une purification. La grotte d'Alvarès est alors le siège d'une expérience mystique qui détache la reine du monde illusoire des ombres (le monde sensible) et qui l'élève jusqu'aux mystères du monde invisible. Le portrait de Don Carlos remis à Alvarès va déterminer le comportement futur de la reine qui restera fidèle aux vertus chrétiennes que son rang exige. Le jeune prince, refusant de se mettre à nu et

de se confier à Alvarès ne pourra suivre la même évolution spirituelle. Tout comme son père, il sera sujet au doute, au manque de confiance en l'autre et sera maintenu aux portes du monde invisible.

De plus, l'image de la caverne rayonne également à travers la confrontation entre le grand inquisiteur et Alvarès. Le premier est assujéti au monde des ombres. Il est avili par le goût du pouvoir et a laissé de côté la vertu, qui est pourtant l'un des piliers de l'idéologie chrétienne. Le second a accès au vrai et au bien. Il surplombe l'action depuis le monde invisible, loin des complots politiques et de l'exercice du pouvoir. Le personnage d'Alvarès trouve d'ailleurs un écho dans *La Divine épopée* avec Cléophanor, le père de Sémida. Vivant avec sa fille dans une grotte au pied du mont Arar, il est une figure du sage chrétien. Il se présente comme un contre-point à l'orgueil et à la démesure d'Idaméel qui restera attaché aux illusions du monde sensible et au royaume des ombres. Après un affrontement avec le proscrit, le père succombe. Il a juste le temps de donner quelques recommandations à sa fille. Il lui fait promettre de refuser d'épouser Idaméel et de demeurer au côté de l'Éternel. Là encore, le mythe de la caverne est empreint de christianisme. Ce détachement du royaume des ombres que le vieillard tente d'inculquer à sa fille est en fait un médium pour accéder au monde idéal c'est-à-dire à Dieu.

Cléophanor

Sémida, pressentant dès tes jeunes années
Que le ciel te gardait de hautes destinées,
J'arrachai de ton sein les terrestres penchants :
Comme le laboureur arrache de ces champs
L'herbe inutile, avant de voir la tiède ondée
Descendre sur la glèbe heureuse et fécondée¹⁹³.

La répétition du verbe « arracher » place l'initiation platonicienne pour se détacher du monde des ombres sous le signe de la violence et de la souffrance et

¹⁹³ *La Divine Épopée*, tome I, p. 284.

s'oppose à la douceur de l'onde tiède et de la terre fécondée. La nature semble manipulée par la main du laboureur : le père entend contrôler le destin de sa fille et s'assurer qu'elle remplisse sa destinée divine. Cela revient à faire en sorte que sa fille renie sa nature humaine pour ne considérer que sa dimension céleste. On peut toutefois s'interroger quant à l'efficacité de cette initiation platonicienne à consonance chrétienne. Si Sémida reste pure et vertueuse, si elle ne trahit jamais la parole donnée à son père, elle est soumise à la tentation et manque d'y succomber. Le lion de son père veille sur elle quant elle est sur terre, puis, la tâche incombe ensuite à Éloïm et Satan : elle ne se départ jamais réellement de sa nature humaine. Son immersion dans le royaume du ciel ne la conduit d'ailleurs pas au bonheur : elle est nostalgique de la terre et de son amour pour Idaméel.

À cette initiation plus ou moins réussie de Sémida répond celle d'Idaméel au sein d'une caverne habitée par un vieillard juif.

Je croissais entouré de sinistres images.
Un Juif, sombre héritier des sciences des mages,
Et qui, se déroband à tous regards humains,
Près d'un feu d'ossements chauffait ses pâles mains,
Me prit... Nous habitons cette pagode austère
Que des dieux inconnus bâtirent sous la terre, [...]
Gouffre où pour mieux rêver, nous nous engloutissions ;
Voûtes où l'on cloua des constellations¹⁹⁴.

Cette caverne est inquiétante et vouée au culte des ténèbres tout comme chez William Blake dans *Le Mariage du ciel et de l'enfer*, sauf que l'accès à la connaissance n'est pas pour l'homme le signe d'une quelconque malédiction¹⁹⁵. Les images sont

¹⁹⁴ *Op.cit*, tome I, p.169, chant V.

¹⁹⁵ ¹⁹⁵ Dans le texte de William Blake, *Le Mariage du ciel et de l'enfer*, le lecteur est également convié à visiter l'antre d'une caverne mais de consonance démoniaque. La question du savoir et de sa transmission est associée à la problématique de l'écriture avec l'évocation d'une imprimerie souterraine et infernale : « I was in a Printing house in Hell, and saw the method in which

« sinistres » et ne semblent pas être en mesure de conduire à une quelconque ascèse. Les termes « gouffre », « engloutissons » présente la grotte comme un futur tombeau et signale la présence de la mort en filigrane. La lumière du monde idéal platonicien ne pourra venir éclairer ce gouffre dont les abîmes insondables ne peuvent mener qu'à une quête vaine de la connaissance. Dans l'incapacité de prétendre à la lumière céleste et idéale, Idaméel erre dans les ténèbres sans fin et n'acquiert qu'un savoir illusoire dont l'insuffisance ne cesse de réveiller son orgueil. Il se lancera alors dans une quête effrénée mais son désir de connaissance ne sera jamais comblé. Il s'échappe de ce royaume des ombres et s'élance dans le monde. Il tente de saisir la science et le savoir dans sa totalité et de quitter le royaume des ténèbres. S'il s'en échappe physiquement parlant, ce gouffre, contrepoint de la caverne platonicienne, restera toujours symboliquement présent. Il sera ensuite remplacé par les enfers, il changera donc d'aspect mais Idaméel ne sera pas en mesure de s'en défaire. Partant à la découverte de Kepler, de Daniel et Platon, Idaméel a l'illusion de parvenir à une connaissance totale du monde :

knowledge is transmitted from generation to generation. In the first chamber was a Dragon-Man, clearing away the rubbish from a cave's mouth; within, a number of Dragons were hollowing the cave" ("J'étais dans une Imprimerie en Enfer, et j'ai vu par quelle method le savoir se transmet de generation en generation. Dans la première chamber était un Homme-Dragon, qui balayait des debris à l'entrée d'une caverne; au dedans, plusieurs Dragons creusaient plus outre la caverne", trad. Pierre Leyris, *Ceuvres de William Blake*, vol.3, éd. Aubier Flammarion, pp 172-173). Les personnages monstrueux des Dragons permettent la transmission de la connaissance. À cette première chambre-caverne succéderont six chambres et, la dernière sera celle dans laquelle l'Homme recevra le savoir : « There they were reciev'd by Men who occupied the sixth chamber, and took the forms and books were arranged in librairies », (« Là, ceux-ci [les métaux] étaient reçus par des Hommes qui occupaient la sixième chambre, et prenant forme de livres, ils étaient rangés dans des bibliothèques », *ibid*). Le mythe de la caverne platonicienne est ici transposé au sein de l'ancre infernal. Le savoir initial des Dragons est transformé de chambre en chambre qui, toutes comportent divers métaux (hormis la première). La connaissance devient alors un matériau susceptible de se métamorphoser selon les méthodes alchimiques. Cette succession de métamorphose forme une chaîne à la fin de laquelle l'Homme accède au savoir, sans pour autant que l'on considère qu'il s'agit d'un vol ou d'une usurpation. Chez A.Soumet, la connaissance est duelle, elle peut provenir des enfers ou de Dieu et, l'homme n'y accède pas directement, tout comme dans le texte de Blake. Toutefois, chez le poète anglais, l'homme ne lutte pas avec Dieu (supplanté par le diable), il attend patiemment à la sixième chambre que le résultat de la transformation alchimique lui donne le savoir. Chez Soumet, l'homme doit subir une initiation (alors que chez Blake, c'est la connaissance elle-même qui subit des transformations) et accepter de ne pas tout connaître. Le traitement de la connaissance par Soumet demeure donc en un sens proche de celui de l'arbre de la connaissance biblique.

Près de voir l'univers vieillissant,
J'explore les secrets de l'univers naissant.
Le fleuve du savoir m'appelle vers sa source. [...]
J'admire de Platon la sirène chantante
Que chaque sphère d'or écoute palpitante,
Quand ses brillantes mains qui ne se lassent pas,
Pour la corde sonore ont quitté le compas,
Et qu'elle réunit dans son divin délire
Les sept flammes du prisme aux sept voix de la lyre :
Miraculeux hymen, pour l'œil contemplateur,
De la création accord législateur¹⁹⁶.

Idaméel a la sensation de retourner dans le monde des origines et de glisser vers une atemporalité qui le libèrerait des affres des contingences. Comme il s'en rendra compte par la suite, il ne s'agit que d'un mirage. Le platonisme est donc ici l'occasion de mesurer les illusions du personnage et d'en percevoir sa dimension tragique. Idaméel côtoie « la sirène chantante » de Platon qui donne à la poésie des accents divins et qui permet de propulser l'homme dans le monde céleste mais il est en définitive plutôt en lien avec la sirène d'Ulysse : le piège se refermera sur les deux amoureux qui ne manquent pas de se bercer d'illusions et de chimères. La suite de l'épopée montrera l'incapacité d'Idaméel à aboutir à ce type de poésie et son impossibilité de créer un véritable univers : Idaméelpolis ne sera qu'une nouvelle Babel où règnent le chaos et la stérilité.

La caverne maléfique apparaît également dans la pièce *Saül*. Comme nous le verrons ultérieurement, la Pythonisse l'utilise pour violer le secret de Salomon concernant celui qu'il a désigné pour lui succéder sur le trône. Dans *le Gladiateur*, Origène est une figure du sage chrétien qui divulgue des enseignements vertueux. Pour les contrebalancer, on trouve le personnage de Rama l'Émonide, qui, à la fin

¹⁹⁶ *La divine épopée*, tome I, p.177, chant V.

de la pièce se trouve dans le souterrain du cirque, avatar de la caverne, avec le gladiateur qui n'a pas encore connaissance de l'identité de sa fille. La prêtresse des enfers met ses pouvoirs à disposition des prisonniers qui sont sur le point de pénétrer dans l'arène du cirque. Au début, le gladiateur se méfie de Rama. Sa femme a perdu la vie en raison d'une influence démoniaque similaire.

Rama l'Émonide , *s'approchant du Gladiateur*

Tu doutes de mon art et ta fierté me brave ;
Les empereurs romains n'en doute pas, esclave ;
Ils visitent mon antre ; et mon dur escabeau
Use, en le protégeant, l'or du royal manteau ;
Ils viennent à mes pieds, ma nuit les environne,
Et ce n'est que d'en haut que je vois leur couronne.
Ah ! Tu doutes de moi, faible gladiateur !
Le cirque va s'ouvrir, ton front triomphateur
Va chercher des lauriers, pour cacher des morsures !
J'ai des lauriers toujours et jamais de blessures.
Que je veuille à mon doigt rouvrir mes trois anneaux,
Soudain l'essaim bruyant des esprits infernaux
S'élançe, et vos palais chancellent dans l'ivresse¹⁹⁷.

La prêtresse des enfers se présente comme au dessus du pouvoir royal. La méfiance du gladiateur blesse son orgueil. Les rois s'en remettent à elle ce qui entend souligner le lien entre l'exercice du pouvoir et les puissances infernales. Elle ne manque pas de rappeler le statut social inférieur du gladiateur comme en témoigne le deuxième vers de l'extrait dans lequel les termes « empereurs romains », placés stratégiquement en tête de vers, affirment l'infériorité du gladiateur, désigné par le substantif « esclave ». L'Émonide semble invincible et ne jamais être physiquement atteinte par les combats au sein de l'arène du cirque.

¹⁹⁷ *Le gladiateur*, V, 2.

De plus, lorsque le gladiateur l'entend jeter des malédictions, elle obtient son approbation : il veut se venger du peuple romain qui se délecte de la souffrance d'autrui en allant au cirque. Cependant, en invoquant les puissances des enfers, il semble attirer les foudres de la fatalité. Elles seront toutefois contrées par la conversion finale au christianisme amorcée grâce à sa fille¹⁹⁸. Le père se défait des influences démoniaques, il quitte le royaume des ombres pour la lumière divine qui le touche suite au sacrifice de sa fille. L'horreur du crime perpétré par Faustine qui a arraché Néomédie du ventre de sa mère, s'oppose à l'exécution finale de sa fille par le gladiateur. Il se résout à obéir à la jeune femme qui veut échapper aux souffrances que la foule, public avide de meurtres et de cruauté, pourrait lui infliger. Elle acquiert ainsi le statut de martyre chrétienne : la providence remplace la fatalité reliée aux puissances infernales.

Dans la tragédie *Jane Grey*, la caverne n'est pas présente. Cependant, la figure du sage à travers le personnage d'Aschem, vient transmettre ses enseignements platoniciens à Jane. La pièce s'ouvre alors que la jeune fille est en train de traduire Platon. Elle lit, en fait le poème de Lamartine, *La mort de Socrate*. Si la grotte du royaume des ombres ne figure pas dans la pièce, Jane semble néanmoins faire une expérience platonicienne dès la première scène. Après avoir lu et traduit le texte de Platon, elle paraît passer des ténèbres à la lumière :

Jane (*elle lit*)

« Vous pleurez, amis, vous pleurez, quand mon âme,
Semblable au pur encens que la prêtresse enflamme,
Affranchie à jamais du vil poids de son corps,
Va s'envoler aux dieux dans de plus saints transports »[...]
D'aujourd'hui seulement je comprends cette mort !
Je ne sais quel instinct vers sa splendeur m'attire,

¹⁹⁸ Concernant l'évolution du décor de l'acte I à IV, on pourra se reporter à l'annexe 2. On passe de l'espace des catacombes à celui de l'arène du cirque dans laquelle le gladiateur et sa fille sont les jouets de la foule avide de spectacles horribles.

Je sens naître en mon sein les forces du martyre.

D'aujourd'hui seulement j'aperçois la clarté

Que jette ce trépas sur notre éternité¹⁹⁹.

Le passage de l'obscurité à la clarté et le texte que Jane « traduit » de Platon font de cette scène liminaire une expérience platonicienne. Le décor initial avec la table sur laquelle sont déposés des livres et des cartes de géographie place Jane dans la posture d'une initiation d'ordre philosophique. Elle passe dans le monde des idées et est frappée par la lumière platonicienne. Toutefois, cette évolution n'est possible que par l'intervention de la mort qui permet le détachement du monde sensible et qui libère des entraves du corps. Le platonisme rencontre alors le christianisme et l'illuminisme. Jane a intellectuellement compris le rôle joué par la mort et sa force expiatrice et libératrice. Il lui manque à accomplir son destin de manière effective. La fin de la pièce se déroule dans la prison de la tour de Londres. Ce schème ascensionnel d'ordre spatial répond à l'élévation spirituelle du personnage qui, dès le départ émet le désir de se muer en martyre chrétienne. Si Jane commence par repousser Guilfort qu'elle accuse de troubler son enseignement philosophique, elle va, au cours du déroulement de la pièce faire l'expérience de l'amour, dernière étape de son initiation. Ce sont précisément ses sentiments pour Guilfort qui la mèneront à la mort et qui feront d'elle une martyre. La caverne est donc absente de l'œuvre puisque Jane a, dès le départ, quitté le royaume des ombres. Il ne lui reste qu'à mesurer les pouvoirs de l'amour dans son initiation philosophique. Illuminisme, platonisme et christianisme se trouvent ici mêlés et concourent à l'ascèse et à la sublimation finale de l'amour des deux jeunes premiers. De plus, la poésie vient également jouer un rôle primordial : Platon traduit de façon poétique par le poème de Lamartine semble entrer dans le monde invisible qui surplombe le sensible :

Aschem (*à Jane*)

Lorsque tu le traduis Platon est plus divin.

¹⁹⁹ *Jane Grey*, I, 1.

Jane se présente donc comme une interprète privilégiée du platonisme. Si les enseignements d'Aschem la conduisent sur les sentiers de la vertu et de la connaissance, elle permet également de porter les savoirs du philosophe grec jusqu'au monde divin et céleste qui ressemble fort aux cieux chrétiens. La sublimation du personnage passe par l'enseignement philosophique, par l'acceptation de la mort qui fait figure de libération et par l'expérience de l'amour. Le parcours initiatique de la jeune femme se passe donc de la caverne : elle n'a jamais fait partie du royaume des ombres et des illusions liées à l'exercice du pouvoir, espace dans lequel le père de Guilfort aurait voulu la précipiter pour satisfaire au mieux son envie de gouverner.

Northumberland (*seul*)

Ton père Jane Grey, je le serai...Pourquoi ?
Pour que ton front d'enfant cache mon front de roi !
Sa ceinture de pourpre en cette main altière
Pour la faire marcher servira de lisière ;
Je guiderai ses pas en disant : Avancez.
Allons, vous êtes reine, enfant obéissez !
Voilà mon sort !... Á moi ce premier des royaumes ;
Ce Westminster, n'ayant que des rois pour fantômes.
Ce vieux Londres dressant ses palais en faisceaux,
Et qui s'inclineront comme de grands vassaux
Devant mes pas de maître...Á moi cette Angleterre,
Et ces puissantes mers qui font trembler la terre !
Ces familles de pairs, de ducs, de barons,
Qui pour baiser mes pieds grandissent tant leurs fronts !
Et ce vaste foyer s'animant de ma flamme,

²⁰⁰ *Ibid.*

Et tout ce corps géant n'ayant que moi pour âme !...

Tout à moi ²⁰¹[...]

Le père de Guilfort détient le testament secret d'Edouard VI qui désigne Jane pour prendre la succession du trône. Ses agissements à l'insu de tous pour que Marie soit détrônée et sa soif de pouvoir font de lui le témoin privilégié du royaume des ombres de Platon. Il entre en concurrence avec Aschem pour jouer le rôle du père et guider Jane. Aux enseignements vertueux du sage qui conduisent la jeune femme à construire librement sa pensée, s'opposent les prescriptions de Northumberland qui réduisent Jane à une pure marionnette à laquelle il va jusqu'à dicter sa façon de marcher. La ceinture de pourpre qui la fait avancer symbolise l'emprisonnement de la jeune femme qu'il manipule à sa guise. La répétition de « à moi » et la longue énumération des territoires dont l'ambitieux se voit déjà le possesseur mettent à jour son orgueil démesuré et son ancrage dans le monde des contingences qui s'apparente au royaume des ombres platonicien. Son âme va jusqu'à être assimilée au territoire qu'il se voit gouverner : l'âme, clé de voûte du monde céleste des idées, est ici absorbée par les biens matériels qu'il s'imagine déjà posséder. Il est la figure du père et du maître que Jane refuse. Par sa faute, elle devra monter sur le trône dans lequel elle voit déjà se profiler l'anathème et le malheur. Cependant, ce refus du pouvoir et l'emprisonnement de Jane l'inscriront définitivement sur le chemin de l'ascèse philosophique. Sa tirade concernant le mot « amour » qui fera l'objet d'une analyse ultérieure, sublime l'expérience du mariage qui l'unit à Guilfort et, si cette union sert également les intérêts de Northumberland, l'ancrage de Jane dans le monde des idées sera le plus fort.

La caverne du mythe platonicien tient donc une place de choix dans l'œuvre de Soumet. Elle peut être le médium par lequel les personnages atteignent une ascèse métaphysique et le monde des idées. La connaissance est alors perçue de façon positive : elle s'apparente à l'accès au bien et se teinte de valeurs chrétiennes. La

²⁰¹ *Jane Grey*, I, 5.

caverne peut également être en lien avec le monde des enfers et confirmer l'immersion des personnages dans le monde sensible : ils seront alors incapables de se libérer des prisons du visible. Ils n'atteindront jamais une connaissance totale et absolue du monde.

Que la caverne fonctionne comme une étape par laquelle les héros doivent passer pour mener à bien leur initiation spirituelle ou qu'elle confirme leur immersion dans le monde des contingences, la quête de la connaissance structure largement la poétique et l'esthétique de Soumet.

Connaître l'autre, se connaître, connaître Dieu : de Faust à Orphée.

Au sein de l'œuvre d'Alexandre Soumet, la question de la quête de la connaissance apparaît comme un leitmotiv qui stimule son imaginaire. Les personnages se lancent bien souvent dans un combat effréné pour savoir, pour devenir un élu, un privilégié en mesure de percevoir les signes que nous envoie le monde invisible. Hermine B. Riffaterre distingue dans son ouvrage la présence de trois univers auquel l'homme ne peut manquer d'être confronté²⁰². Ainsi, le monde visible correspondrait à l'accès à une vérité immédiate, perceptible par l'homme au premier abord et qui lui permettrait de saisir l'Autre ou du moins d'avoir l'impression de le connaître. Dans un second temps, l'Homme est invité à vivre une expérience intérieure afin de se connaître lui-même. Enfin, poursuivant sans relâche une quête initiatique du savoir relevant d'un mouvement ascensionnel, il peut prétendre connaître Dieu. Cependant, chez Alexandre Soumet, tous les personnages ne peuvent parvenir au bout de cette quête initiatique. Nombre d'entre eux semblent peu dignes de parvenir à ce niveau de connaissance suprême et ils en

²⁰² « Trois mondes s'offrent ainsi au regard : le monde visible, son reflet dans le monde intérieur à l'homme, et, transparait sous ce reflet, la surréalité invisible. » Hermine B. Riffaterre, *L'orphisme dans la poésie romantique-Thèmes et styles surnaturalistes*, Nizet, 1970, p. 135.

restent tragiquement à une perception tronquée du réel qui les obsède et qui précipite leur chute.

Le personnage de Saül au sein de la pièce portant ce titre, se livre par exemple à une quête désespérée de la connaissance : il est prêt à tout pour détenir le secret de l'identité du roi élu par Samuel pour le chasser du trône. La volonté de garder un pouvoir qu'il a par le passé usurpé en tuant Samuel, le place dans une quête de la connaissance qui est quelque part « impure » : le désir de connaître, de savoir, est associé à une volonté de garder le pouvoir et il est corrompu par l'orgueil qui l'envahit. Ainsi, si André Jolles évoque dans son ouvrage *Formes simples* le caractère indissociable du mythe et de la naissance d'une question qui se pose à l'esprit de l'homme, ici, la question qui taraude Saül est directement liée à la soif de pouvoir qui gouverne le roi déchu. Il ne s'agit nullement d'une interrogation existentielle ou métaphysique. La question qui structure selon Jolles la formation de tout mythe²⁰³, devient ici obsession et signe d'une folie de plus en plus manifeste qui atteint peu à peu le souverain. On assiste alors à une dégradation de la nature de la question : si le mythe tend à répondre à une interrogation métaphysique, l'interrogation qui taraude Saül est rattachée à son intense soif de pouvoir. Le lien entre le secret entourant l'identité de « l'élu » de Salomon et la réponse attendue concernant l'identité du héros qui viendra le détrôner sonne comme un questionnement tragique auquel est rattaché le destin tout entier de l'usurpateur. Au départ, Saül emprisonne le prêtre Achimelech et a l'espoir qu'il parlera, qu'il livrera le secret que Salomon lui a confié. Cependant, le prêtre, digne, restera inflexible et refusera obstinément d'obéir au meurtrier de Salomon. Représentant de Dieu auprès des hommes, il juge Saül indigne de recevoir une telle connaissance et c'est ainsi l'accès à Dieu lui-même qui lui est refusé. On comprend alors aisément pourquoi la musique jouée par David, dans un premier temps apaisante pour Saül, n'a qu'un

²⁰³ « L'homme demande à l'univers et à ses phénomènes de se faire connaître de lui ; il reçoit une réponse, il en reçoit une réponse, une parole qui vient à sa rencontre. L'univers et ses phénomènes se font connaître. Quand l'univers se crée ainsi à l'homme par question et par réponse, une forme prend place, que nous appellerons *mythe*. », André Jolles, *Formes simples*, Seuil, coll. Poétique, 1972, p. 81.

effet de courte durée. Les notes qui s'échappent de la harpe du jeune berger n'agissent que comme un *pharmakon* provisoire. La haine du roi déchu n'est qu'endormie et le doute, la volonté de connaître l'identité de son adversaire et rival, seront les plus forts. La Pythonisse d'Endor, jalouse d'avoir perdu son emprise sur Saül, l'appelle du haut d'un rocher. Le roi, placé symboliquement en bas de la scène, est en position d'infériorité : il est la victime, la proie de la Pythonisse à laquelle il ne pourra échapper. Elle agit comme une tentatrice qui réactive chez Saül le poison de la connaissance.

J'avais en ta faveur consulté tous mes dieux,
Et d'un nom que l'enfer s'obstinait à me taire
J'avais, enfin, j'avais découvert le mystère²⁰⁴ .

À la mélodie douce et harmonieuse de la harpe de David se substitue le cri initial de la Pythonisse, « Saül ! », qui signe une rupture manifeste entre Dieu et Saül. La promesse de la Pythonisse de lever le voile quant à l'identité de celui qui viendra le détrôner replace Saül dans le tourment et provoque le basculement final du personnage : il ne connaîtra pas Dieu et se tournera vers l'enfer. Son obsession faustienne de savoir donnera lieu à une scène²⁰⁵ d'affrontement verbal entre les deux personnages. Le simple témoignage de la Pythonisse affirmant que David serait l' élu nommé par Samuel ne convainc guère Saül. Son désir de connaissance se mue en un cercle vicieux qui enserme le personnage dans un monde où la vérité est toujours sujette à caution, un univers où le doute règne en maître et ne lui laisse aucun instant de répit. Saül exige des preuves et veut que la Pythonisse s'immisce dans les Enfers pour convoquer le spectre de Samuel. Le secret de l'identité de l' élu qu'il a nommé a donc été par deux fois violé : tout d'abord lorsque la Pythonisse a ravi cette information aux Enfers et ensuite lorsque la sépulture de Samuel a été profanée. Cette violation de la vérité coïncide avec une chute des deux

²⁰⁴ *Saül*, IV, 3.

²⁰⁵ Voir la scène 3 de l'acte IV.

personnages : Saül se situait déjà au pied d'un rocher, il poursuit sa descente aux Enfers lorsqu'il pénètre dans le tombeau de Samuel. Les paroles de la Pythonisse

Farouche, l'œil en feu, sinistre, échevelée,
Frappant du pied la terre, à ma voix ébranlée,
Arrosant la poussière et le cercueil brisé
D'un sang tiède et fumant dans mes veines puisé
Je forcerai la mort à quitter ses ténèbres²⁰⁶.

sonnent comme le glas qui scellera leur destin. L'allitération en [f], matérialisant le feu de l'enfer, l'accumulation « farouche, l'œil en feu, sinistre, échevelée » témoignent du basculement irrévocable des deux personnages et plongent le lecteur et le spectateur au sein d'un univers infernal. Les termes « frappant », « forcerai » soulignent la présence d'une vérité extirpée, arrachée à des puissances occultes, qui, une fois éveillées ne pourront que produire la chute de Saül et de sa complice. La vérité qui émerge ici directement des puissances infernales a donc précipité le roi dans un gouffre, dans un précipice duquel il ne pourra jamais plus se libérer. La quête de la connaissance s'est achevée par une chute vertigineuse. Coupé de Dieu, le personnage ne peut accéder à la connaissance de soi. Il reste le jouet des enfers et de la Pythonisse. Torturé par le ver de la connaissance, il n'a accès qu'au monde visible. Il finit par savoir qui est l'élus de Samuel mais au péril de sa raison. De plus, il ne conçoit pas que David puisse renoncer au trône et qu'il souhaite simplement épouser sa fille. Lors du combat final, David et Jonathas ont échangé leur armure. Saül se fie au monde des apparences, à la réalité qui semble se dérouler devant lui. Victime d'une illusion tragique, il tue son propre fils, en pensant qu'il s'agit de David. Sa perception du monde reste donc dramatiquement insuffisante. Saül accède à une certaine forme de connaissance (l'identité de David lui est révélée) mais il ne dispose pas d'un discernement adéquat pour faire en sorte que les

²⁰⁶ *Saül*, IV, 3.

événements tournent en sa faveur. Ainsi, cet autre Faust, ayant soif d'une connaissance uniquement destinée à servir son orgueil et son désir de pouvoir, ne peut que rester au bas de l'échelle de la connaissance à laquelle sont soumis nombre de personnages de Soumet.

De plus, si la Pythonisse d'Endor agit comme une tentatrice, comme un poison qui réveille chez Saül le démon de la connaissance, elle met également à jour sa personnalité qui devient alors perceptible pour les spectateurs. Dès la scène d'exposition dans laquelle la Pythonisse se livre à un éloquent monologue concernant le roi maudit et les liens qui l'unissent à lui, les méandres de la conscience du personnage gangrenée par un sentiment d'orgueil ne peuvent échapper au public. La tente qui maintient le personnage de Saül caché aux yeux du public est un symbole de l'enveloppe qui dissimule aux yeux du lecteur-spectateur le secret qui régit la personnalité de Saül. Le rayon de lumière « qui s'échappe de la tente de Saül » est le reflet de la vision de la Pythonisse qui dépasse le simple monde visible. Un lien particulier l'unit au roi déchu : ils ont tous deux tissé une relation privilégiée avec le monde des Enfers. Ainsi, la Pythonisse semble une interprète privilégiée, en mesure de nous livrer les pensées les plus intimes de Saül :

Dieux ! Quel affreux démon de moments en moments
Visible pour moi seule, irrite ses tourments ! [...]
Roi proscrit par Dieu même, il se débat, il lutte ;
Il creuse plus avant le gouffre de sa chute,
Moins sombre et moins profond que son cœur dévasté,
Autre abîme vivant par l'orgueil habité ²⁰⁷...

L'usage du présent de l'indicatif permet de donner au spectateur une vision de ce qui n'est pas représentable sur scène : les combats intérieurs auxquels Saül ne peut

²⁰⁷ *Saül*, I, 1.

échapper. Ici, la Pythonisse accède réellement à la connaissance de l'autre et ce, de façon beaucoup plus juste que David qui pense que sa harpe a guéri Saül à titre définitif. L'expression « visible pour moi seule » témoigne de la spécificité de ses rapports avec le roi et de sa capacité à Voir l'invisible. Cependant, Saül est-il véritablement un autre pour la Pythonisse ? Elle reconnaît elle-même : « je retrouve en Saül quelques traits de moi-même »²⁰⁸. Leur appartenance commune au monde des Enfers semble faciliter la capacité accrue de la Pythonisse à voir. Elle et Saül sont en effet à la fois identiques et autres. Ils sont intrinsèquement reliés au monde de la chute et du mal. Cependant, la Pythonisse dispose d'une maîtrise de cet espace (« Mais son démon l'accable et je commande au mien ») et elle est placée en position de supériorité, en haut d'un rocher alors que Saül est en bas. Cette femme démoniaque se présente donc comme une interprète fiable de la psyché de Saül et elle perçoit dès le départ qu'il ne pourra se défaire de son orgueil et qu'il ne pourra sortir du gouffre dans lequel il est plongé (« il creuse plus avant le gouffre de sa chute »). Elle parvient à reconnaître son *alter ego*.

De la même façon que Saül, le personnage de Cléopâtre en proie à une perpétuelle hésitation entre le trône et ses sentiments pour Antoine, devient victime de son manque de clairvoyance. Lors de la scène 2 de l'acte III, Phorbas jure qu'Antoine, vainqueur de l'armée d'Octave, veut couronner Octavie et renoncer à la reine d'Égypte. Cléopâtre donne crédit à ces propos et n'obtient qu'une vision tronquée de la réalité. En effet, lors de la scène suivante Antoine déclare à Éros : « c'est Cléopâtre, ami, que je viens couronner »²⁰⁹. Cet alexandrin souligne la certitude d'Antoine de parvenir à ses fins. Cependant, la scène précédente dans laquelle Cléopâtre évoque sa future vengeance place le spectateur dans une situation privilégiée du point de vue de la connaissance des événements. Une tension tragique se noue du fait que les deux amants ne se retrouvent pas ensemble afin de partager le même espace scénique. Ainsi, chacun est maintenu dans

²⁰⁸ *Ibid.*

²⁰⁹ *Cléopâtre*, III, 3.

l'ignorance des projets de l'autre ce qui va, finalement provoquer la mort des deux héros. De plus, la statue d'Isis, déesse des secrets, qui débute et clôt la pièce semble dans un premier temps être en mesure de surplomber l'action et d'accéder à un degré suprême de savoir :

Et je sais expliquer, dans leur ombre profonde,
L'énigme de mes sphinx et l'énigme du monde²¹⁰.

Elle apparaît comme une interprète privilégiée du monde invisible. Cependant, dans les vers suivants

Recueillons-nous... Sachons si ce jour solennel,
Confirme à mon époux son titre d'éternel. [...]
De mon drame dernier se lève le rideau²¹¹.

le rythme 4/8 souligne un bouleversement qui est le signe d'une brèche, d'une rupture de la sérénité initiale du personnage. Isis n'est pas en mesure de prévoir l'avenir, l'issue de la pièce. Elle se retrouve dans la position d'une spectatrice lambda qui va observer et découvrir le déroulement des événements. Les points de suspension laissent émerger une forme d'incertitude : Antoine va-t-il régner sur l'Égypte ? Si Isis peut expliquer les mystères passés liés à la création de l'univers, le monde présent, celui qui est dépeint par la pièce est à l'image de Rome : le chaos et l'incertitude tiennent une place de choix. Même s'il n'était pas prononcé lors des représentations, l'épilogue de la pièce, fait place à une constatation liée à l'observation de la scène finale (la mort d'Antoine et de Cléopâtre) : « ce drame a terminé la jeunesse du monde²¹² ». Isis est en mesure d'analyser les événements tragiques qu'elle vient de voir se dérouler. Elle n'a cependant pas été en mesure de les prévoir. On comprend alors la raison pour laquelle elle est représentée sous la forme d'une statue et non sous la forme d'un personnage joué par une comédienne. Elle est le signe d'un monde ancien qui peu à peu s'éteint et qui doit s'ouvrir sur

²¹⁰ *Op.cit*, I, 1.

²¹¹ *Ibid.*

²¹² *Op.cit*, épilogue.

une ère nouvelle (celle du christianisme ?). Elle n'accède plus à une connaissance totale du monde et doit céder sa place à une nouvelle divinité, occidentale cette fois. Elle semble, de plus, avoir un destin directement lié à celui de Cléopâtre :

La courtisane est tombée...Ô Romains !
Le sceptre oriental se brise entre mes mains²¹³.

Isis apparaît comme complètement assujettie au destin de la reine d'Égypte comparée de façon péjorative à une courtisane. Sa déchéance entraîne celle de la déesse ce qui donne lieu à une inversion des rapports que l'on pourrait attendre dans une tragédie. Habituellement, les dieux agissent à leur guise avec les personnages tragiques, ils se jouent de leur destin. Ici, non seulement la connaissance du monde présent est pour Isis contestable mais elle perd également le pouvoir réservé aux divinités : celui de maîtriser le destin des hommes. Ici, c'est bien le destin tragique de Cléopâtre qui va provoquer sa chute et ouvrir symboliquement l'ère du christianisme.

La tragédie de *Norma* traite de façon différente la problématique de la connaissance et du savoir. En effet, l'héroïne est assurée d'un lien relativement fort et intense avec le divin puisqu'elle est l'une des vierges chargée du culte d'Irminsul. Cependant, sa relation avec Pollion dont naquirent deux enfants cachés aux yeux de tous, provoque dans une certaine mesure la chute et la malédiction de Norma. Elle n'est toutefois pas privée totalement de sa faculté de connaître. Ainsi lors la scène 5 de l'acte I, lorsqu'Adalgise, future vierge vouée au culte d'Irminsul, vient à sa rencontre, Norma devine les secrets qui agitent son cœur :

C'est aux fibres du cœur qu'est l'accent du prophète :
C'est là que sont les dieux, là qu'on les interprète.

²¹³*Ibid.*

Elle comprend qu'Adalgise hésite entre prononcer ses vœux ou laisser libre cours à des sentiments amoureux. Néanmoins, la source de son savoir ne semble pas directement liée au divin. Même si le cœur se présente comme le médium privilégié entre l'Homme et Dieu, il n'en reste pas moins le lieu où s'entrechoquent les passions qui peuvent mettre un frein à l'accès à une connaissance objective.

Ainsi, si Norma devine les causes du trouble d'Adalgise, elle est loin de se douter que c'est Pollion qui en est l'objet. De par sa relation passionnelle avec le père de ses enfants, Norma s'est donc éloignée du divin et, son cœur submergé par de multiples agitations qui la feront passer de l'amour à la haine, n'est plus en mesure d'interpréter la parole des dieux. Si son père, Orovèse reconnaît les talents de sa fille pour l'interpréter,

[...] Je suis des vieux Gaulois
Qui veulent qu'au conseil les femmes aient leur voix.
Le premier quand ma fille explique leurs miracles,
Des dieux qu'elle traduit j'adore les oracles ;
Mais tout n'est point au ciel lisible pour ses yeux²¹⁴.

la voix de Norma n'est pas décrite comme retranscrivant fidèlement la parole des dieux : elle est source d'adoration pour le père qui idéalise ainsi le pouvoir de sa fille ...jusqu'à un certain point toutefois puisqu'il remet en doute la possibilité pour Norma d'avoir une vision, une connaissance fiable et complète (« tout n'est point lisible pour ses yeux »). L'on pourrait penser au départ que le père délivre un jugement erroné quant aux pouvoirs de Norma et qu'il se laisse gouverner par une passion guerrière liée à sa volonté d'anéantir Rome. Toutefois, en parcourant le reste de la pièce, le lecteur peut se rendre compte de la véracité des propos d'Orovèse. Les paroles de Norma prononcées à l'encontre de son père

²¹⁴ *Norma*, I, 4.

Les yeux embarrassés de passions sauvages
Avez-vous, du destin feuilletant les présages,
Vu la ville de Rome inscrite pour la mort ?²¹⁵

ne sont pas dénuées de vérité. Cependant, elles peuvent également trouver un sens pour elle. Finalement, Orovèse et Norma sont tous deux privés d'une vision complète des événements. Leur regard sur le monde est obstrué par d'obscures passions qui leur refusent l'accès à une vérité supérieure. Ils ne peuvent qu'être victime d'aveuglement. Orovèse n'apprendra qu'à la fin de la pièce que sa fille, dont il idéalisait les pouvoirs et la fidélité envers les dieux, n'avait pas respecté ses vœux et, Norma prendra trop tard la mesure de l'amour de Pollion pour Adalgise. De plus, elle sera incapable de se faire l'interprète du songe de ses enfants qui, eux, entrevoient la catastrophe finale et l'infanticide de Norma. Encore tremblant, Agénor raconte son rêve :

Mais j'ai vu tout à coup, ô prodige terrible,
La fête se changer en sacrifice horrible !
Une femme en fureur, se déchirant le flanc,
A couvert les époux des flots noirs de son sang !
Et sur l'autel d'hymen, dépouillé de guirlande,
Deux enfants égorgés ont remplacé l'offrande.
Je crois les voir encor²¹⁶ !

Ici, il s'agit d'un véritable oracle envoyé par Dieu (celui du catholicisme auquel est attaché Soumet) et non par Irminsul, le dieu de la guerre. Norma, associée à une divinité guerrière et donc reliée aux passions, ne peut traduire cet oracle.

²¹⁵ *Ibid.*

²¹⁶ *Op cit.* II, 2.

Contrairement à sa mère, Agénor, est suffisamment pur et innocent pour voir²¹⁷. L'expression « je crois voir encor » témoigne de l'abandon du personnage à un monde supérieur, autre, qui vient prendre la place du monde visible ordinaire. Cependant, le poids de cette connaissance, de ce savoir non souhaité et non recherché par l'enfant, ne lui permet pas d'interpréter l'oracle. La terreur le paralyse. L'allitération en [r] traduisant la violence liée au déchirement du flanc de la femme et les termes « prodiges terribles », « sacrifices horribles », « déchirant son flanc », « deux enfants égorgés » soulignent le caractère insoutenable de la scène pour un si jeune enfant. L'allitération en [l] vient, de plus, suggérer l'écoulement du sang qui s'échappe du flanc de la femme alors que l'allitération en [f] et [s], écho peut-être du sifflement du serpent, tend à nous plonger dans un univers infernal. Agénor est pur et innocent. Cependant, son jeune âge ne lui permet pas de démêler les secrets horribles que recèle l'oracle qui lui est apparu. Malgré les supplications de ses enfants, Norma est incapable de leur venir en aide et d'aboutir à l'éclaircissement de cette prédiction²¹⁸.

Ainsi, Norma qui a trahi le dieu qu'elle était censée servir par sa relation avec Pollion et qui trompe les Gaulois en protégeant le père de ses enfants (elle leur assure que la chute de Rome est prévue mais qu'une guerre envers les Romains est à proscrire), ne délivre que des prophéties tronquées qui varient en fonction des passions qui agitent son cœur. Elle prônera par exemple une guerre à l'encontre des Romains dès lors que sa relation avec Pollion sera totalement sans espoir. Norma ne prendra conscience de la portée de ce songe que trop tardivement, lorsqu'elle manque de tuer ses enfants une première fois. Gouvernée par ses passions et jugée

²¹⁷ Auguste Viatte évoque un texte du prophète Joël que les illuminés appréciaient particulièrement : « Je répandrai mon esprit sur toute chair [...] vos fils et vos filles prophétiseront, vos vieillards seront instruits par des songes, et vos jeunes gens auront des visions », *Victor Hugo et les illuminés de son temps*, réimpression de l'édition de Montréal, 1942, Slatkine Reprints, Genève, 2003.

²¹⁸ Comme le précise André Jolles, « revenons à l'oracle : en lui un événement futur se crée, comme Forme simple, à partir d'une question et de sa réponse, mais cette création s'opère au sein même de l'oracle. Mais celui qui « utilise » l'oracle est-il digne de connaître le résultat de cette création ? Ce n'est pas certain a priori, il faut le vérifier, il faut le prouver. Et pour le vérifier, l'oracle chiffre lui-même sa prophétie », André Jolles, *Formes simples*, Seuil, 1972, p. 112.

coupable de manipuler la vérité transmise par les dieux à des fins personnelles, elle est maintenue dans un monde où règne l'illusion tragique. De plus, la religion païenne à laquelle elle est rattachée semble aussi être l'une des raisons pour laquelle l'accès à la vérité lui est refusé.

En effet, Clotilde, la nourrice chrétienne (comme le précise la notice des personnages au début de la pièce) est en mesure de rassurer Agénor et Clodomir : le dieu auquel elle croit pardonne, n'est pas un dieu vengeur gouverné par les passions comme peut l'être Irminsul. Ainsi, la religion catholique serait pour Soumet l'une des conditions d'accès à la Vérité. L'arbre de la connaissance serait donc refusé aux personnages de la pièce, vouant un culte aux dieux païens et l'arbre d'Irminsul, symbole de la haine et des passions qui agitent les personnages trône au milieu de l'espace scénique et vient se substituer au symbole biblique.

Dans *le secret de la confession*, titre initial de la tragédie rebaptisée *Élisabeth de France*, la problématique de la connaissance se présente comme centrale. Philippe II, roi d'Espagne qui a épousé Élisabeth alors que son fils en était amoureux, est persuadé que sa femme le trompe avec Don Carlos ou que du moins, elle nourrit pour lui de vifs sentiments. Cette jalousie qui se muera en obsession voire en folie dans la suite de la pièce témoigne d'une tragédie de la connaissance. Philippe exprime lors de l'acte II son désir de « tout voir » et dans le même temps, il est justement celui à qui les portes de la connaissance se dérobent. Il est victime de son aveuglement : il ne parvient pas à déceler les traîtres et les flatteurs qui l'entourent. Sa jalousie est un obstacle et se présente comme la source de son manque de clairvoyance. Il veut savoir mais il a dans le même temps peur de ce qu'il va découvrir. Il n'a offert qu'un trône à Élisabeth qu'elle a accepté par devoir. Le roi sait qu'il n'en est pas aimé et entre en concurrence avec son propre fils. Pour étaler au grand jour leur sentiment, le monarque est prêt à tout et fait appel à la force par l'intermédiaire du grand inquisiteur. Ce personnage est un faux partisan des valeurs du catholicisme, valeurs défendues par Alavarès qui taira jusqu'au bout le secret confié par Élisabeth.

Dans *La Divine Épopée*, le personnage d'Idaméel fait l'expérience tragique d'une quête liée au savoir et à au dévoilement des secrets du monde invisible. Il fait la difficile expérience de sa condition de mortel et de réprouvé à qui les portes du ciel et du salut sont à jamais fermées. Au départ, il parvient à étancher sa soif de connaissance²¹⁹. Il étudie la philosophie de Leibniz, de Platon, il se réfère à Newton. Il semble revenir au temps primitif et dévoiler les secrets ancestraux. Les hiéroglyphes n'ont plus de secret pour lui. Il recherche l'origine de l'homme à travers l'observation de preuves scientifiques. Il semble vouloir s'attaquer à toutes les branches du savoir : aucune ne paraît lui résister. Le savoir acquis par Idaméel se décline d'ailleurs de façon chronologique, partant des temps primitifs jusqu'aux sciences plus contemporaines ce qui souligne une certaine maîtrise temporelle et l'idée d'une connaissance absolue du monde. Il finit par avoir l'impression d'accéder au savoir mystique du monde invisible :

J'allais, je découvrais quelles clés surhumaines
De la terre et des cieux ouvrent les phénomènes.
Tout ce que les mortels, dans leur tâtonnement,
N'avaient fait qu'entrevoir du globe au firmament ;
Tout ce que la science à la douteuse flamme,
N'avait fait qu'effleurer d'un éclat de son âme,
Passait devant la mienne en mots brillants écrits,
Sortait sous mon regard, du tombeau à l'esprit.
Et je représentais la force humanitaire
Touchant son apogée avant de fuir la terre²²⁰.

²¹⁹On peut à ce propos relever l'image du plongeur en quête d'une perle bien particulière : la connaissance. « Je cherchais comme lui, moi, plongeur du savoir ;/ Et souvent comme lui, je recueillais, loin des nues, / La perle, pur trésor, des choses inconnues. ». *La divine épopée*, tome I, p.171. Bachelard voit en la perle la matérialisation de la rosée, pluie divine. Le savoir serait donc un joyau que le ciel enfouirai et duquel l'homme devrait partir en quête.

²²⁰ *La Divine Épopée*, tome I, p.179, chant V.

L'anaphore de « tout » tend à confirmer l'acquisition pour Idaméel d'un savoir totalisant. L'expression « de la terre et des cieux » indique la maîtrise des connaissances du monde visible et invisible. Il se démarque des « mortels » pour devenir prophète et initié « à la force humanitaire » : il pourra ainsi transmettre son savoir et guider l'homme. Il se place même au dessus de la science « à la douteuse flamme » qu'il a finie par dompter. Une trajectoire ascensionnelle se dessine « du globe au firmament ». Il semble maître d'un savoir ésotérique « aux clés surhumaines » et son regard est tout puissant : il paraît accéder à une vision suprasensible qui l'élève jusqu'à l'au-delà. Cependant, cette illusion de savoir absolu va vite être détrompée. Le réprouvé va faire la douloureuse expérience des limites liées à sa condition de simple mortel. Il sera tirillé par l'orgueil qui lui interdit l'accès au monde céleste et donc à un savoir total. Les connaissances acquises semblent toujours insuffisantes et Idaméel n'est pas dupe de sa nature tragiquement humaine :

Et toi, reine poudreuse, ô science au front blême,
Que me sert d'élargir ton pesant diadème ?
Dans l'espace et le temps mon génie incomplet
Embrasse son vol comme en un grand filet ;
Je ne vois qu'au travers de mes lueurs humaines ;
Ma moisson n'a d'épis qu'au champ des phénomènes.
Et je ne puis savoir si pour moi, vain mortel,
Au fond de l'apparence habite le réel²²¹.

La connaissance, tout comme d'ailleurs la création qui naîtra des mains d'Idaméel, ne mène plus à l'éternité et au monde céleste de l'Idée. La métaphore de la neige (« reine poudreuse ») pour désigner la science suggère la présence d'un figement, d'une pétrification mortifère, qui est, de plus confirmée par la présence

²²¹ *Op.cit*, p.184, chant V.

du « pesant diadème ». La personnification de la science « au front blême » pourrait être le signe d'une dynamique vitale. Il n'en est rien : la pâleur de la science ainsi personnifiée ne vient que souligner davantage son aspect mortifère. La métaphore du filet empêchant l'ascension du personnage témoigne de son éternel rattachement à une nature humaine : le monde de l'Idée lui est interdit, il est condamné à errer dans le « champ des phénomènes ». La seule métaphore aérienne employée évoque un vol à la liberté très limitée, symbole de celui d'Idaméel qui ne parvient pas à une connaissance complète du monde. La référence à la neige marque également l'appartenance du personnage à la terre, au monde visible. Le passage met en évidence l'existence de deux types de connaissance : l'une, associée au monde visible et accessible à l'homme, l'autre, au monde invisible et perceptible à l'issue d'une initiation mystique et philosophique.

Pour Soumet, la connaissance de soi, de l'autre et du monde revient à rechercher Dieu. Idaméel ne peut se résoudre à bâtir des rapports harmonieux avec le divin, il est alors condamné à une vision tronquée du monde dont il est, en revanche tout à fait conscient. Idaméel tentera de faire évoluer sa nature de proscrit, présente dès la naissance (puisqu'on a retrouvé sa mère morte alors qu'elle était en train de l'allaiter) et il s'attachera à gravir le mont Arar en vue de se saisir de l'arche. Une correspondance s'établit alors entre la quête éperdue de la connaissance et le désir de création d'un nouveau monde. Une fois « le trophée²²² » en main, Idaméel a l'impression de tenir l'univers entre ses mains et d'en connaître tous les secrets :

Tout ce que mon génie, en ses brûlantes veilles,
Avait avec le monde échangé de merveilles,
N'était qu'un faible essai du splendide chemin
Qu'on pouvait parcourir, ce globe dans la main.
Là, des signes brillaient : mots hiéroglyphiques²²³,

²²² Ce n'est pas sans rappeler la pièce *Le secret de la confession* dans laquelle le roi Philippe II tient un globe entre ses mains, témoin de sa soif de conquête.

²²³ Il s'agit peut-être d'une réminiscence de *Saül* et du personnage de la Pythonisse qui, au sein de son antre infernal, est en mesure de déchiffrer des hiéroglyphes voire le langage du démon.

Des pouvoirs de l'esprit symboles magnifiques.
Là, sans qu'on n'employât la flamme ou les marteaux,
La parole apprenait à dompter les métaux [...]
Là, s'expliquait la loi qui joint si constamment
Les secrets de la foudre aux secrets de l'aimant.
Là sans nous n'être obscurcis d'aucune ombre,
Vivaient ressuscités, les miracles du nombre
Dont la force harmonique, en ses divers accords,
Règle le poids subtil des atomes des corps.
Là, le feu primitif nous livrait sa puissance.
Là se lisait comment l'inextinguible essence
Peut redonner la vie à des mondes errants,
Dans un trop long voyage épuisés et mourants²²⁴.

Idaméel semble le maître du monde qu'il détient de façon métonymique entre les mains. Le globe, attribut divin, fait ici figure de talisman en mesure de dévoiler des secrets alchimiques cachés aux yeux des simples mortels. On remarque l'allusion à Pythagore et à sa théorie de la proportion et du nombre qui a donné naissance à une pensée ésotérique, toujours présente chez les Illuminés : le nombre était le symbole visible d'une réalité souterraine, d'une vérité que seuls les initiés pouvaient percevoir à jour. Le hiéroglyphe reprend à son tour l'idée d'une réalité double, d'une vérité qu'il faut « déchiffrer ». Le globe a, de plus, le pouvoir de redonner à la parole son essence primitive : la poésie est Verbe à son contact. Elle remplace les outils humains pour travailler les métaux : la parole est action et détient un pouvoir incantatoire certain qui est à mettre en relation avec l'alchimie et l'illumination. L'anaphore de « Là », désignant le globe souligne son omnipotence et l'étendue de son savoir. Cependant, l'ivresse d'Idaméel sera de courte durée. Alors

²²⁴ *La Divine Épopée*, tome I, p.217, chant V.

qu'il redescend triomphant du mont Arar, pensant sa rédemption²²⁵ assurée, Cléophanor s'insurge et brise le globe. Ce talisman volant en éclat pourrait matérialiser le destin tragique qui sera celui d'Idaméel. Il est ce Prométhée qui a voulu ravir le feu, c'est-à-dire la connaissance, aux dieux mais il ne conservera finalement que la révolte et sera privé de son dû. La quête de la connaissance du réprouvé est, en fait dès le départ vouée à l'échec. Pour aboutir au savoir absolu, le poète, interprète de la langue primitive de dieu, doit subir un parcours initiatique parsemé d'obstacles : il passe par la souffrance, expie ses fautes grâce à l'amour et/ou la mort mais il doit surtout avoir fait l'objet d'une révélation divine. Idaméel ne conteste pas l'existence de dieu, il en a conscience mais il est en perpétuelle rivalité avec lui: il refuse d'être assujéti à Dieu. Idaméel veut lui-même être un dieu et régner sur son propre univers. Son orgueil démesuré lui barre la voie d'accès au savoir. Il devra se contenter de la connaissance imparfaite du monde visible. Tout comme Saül, il ne peut abandonner sa véritable nature. Même si l'amour de Sémida tend à le rendre meilleur, cela ne peut être que de manière momentanée. Elle le quitte malgré elle et appelle l'ange Éloïm à son secours pour ne pas succomber à ses charmes.

²²⁵ On peut ici remarquer que l'eau du baptême qu'administre Cléophanor à Idaméel n'assure pas sa conversion et encore moins son salut. La révélation de Dieu à l'homme est donc l'objet d'un cheminement intérieur qui se réalise loin des pratiques rituelles de l'église. Cela peut être rapproché de la pensée de Lavater qui prônait une église intérieure.

La Divine épopée : une épopée de l'homme et du poète créateur

L'homme est l'être qui veut²²⁶.

L'imaginaire de la flamme

Comme nous avons pu le voir précédemment, Alexandre Soumet accorde une place privilégiée à l'art et à la poésie qui s'apparente pour lui à un sacerdoce. Dans la préface de sa *Divine épopée*, il redéfinit la nécessité d'un détachement total des événements qui frappent l'époque dans laquelle est immergé le poète. Au travers de ses personnages, la figure du créateur se dessine en filigrane, à la manière d'un palimpseste que le lecteur initié à son tour, doit déchiffrer. Loin du poète dont le Moi grandiloquent et imbu de lui-même multiplie les manifestations, l'artiste est, chez Soumet un personnage aux allures discrètes, qui se devine, plus qu'il ne se dévoile. Toutefois, il ouvre de façon manifeste l'œuvre monumentale de Soumet, à laquelle il restera toujours attaché, *la Divine Epopée*. En effet, après s'être livré à une définition théorique de la poésie et de ses images, Soumet choisit de débiter son « drame mystique » en présentant au public celui qui d'ordinaire demeure « en coulisse », le poète.

Un aigle qui planait sur un ciel nuageux,
Veut savoir s'il est roi de l'empire orageux,
Son vol l'y plonge...il vient, l'aile sur sa conquête,
Se placer comme une âme, aux flancs de la tempête ;
Et surveiller, de près, tous les feux dont a lui
Ce volcan voyageur qui s'élançe avec lui.
Mais brisé dans sa force, il hésite, il tournoie ;
L'horizon de la foudre autour de lui flamboie,

²²⁶ Schiller, *Du sublime*, texte publié pour la première fois en 1801 dans le tome III des *Opuscules en prose*, rééd. Sulliver, 2005, p. 13.

Et sous le vent de feu courbant son vol altier,
Ce roi de la tempête en est le prisonnier.
Emblème tourmenté de l'existence humaine,
Un tourbillon l'emporte, un autre le ramène ;
Son cri royal s'éteint au bruit tonnant des airs ;
Un éclair vient brûler son œil rempli d'éclairs. [...]
Et l'ouragan, vainqueur de son triste flambeau,
Engloutit l'aigle et l'astre en un même tombeau.

Et moi, moi, je vis choir de la nue enflammée,
Par les feux du tonnerre à moitié consumée,
Une plume de l'aigle, et comme l'inspiré
De Pathmos, je voulus que ce débris sacré
Me servît à tracer, puissant et prophétique,
Le récit étoilé de mon drame mystique²²⁷.

À la première lecture de ce passage liminaire, on est tenté de penser que *La Divine Épopée* trouve son essence et son impulsion en se plongeant dans la tourmente abyssale de l'homme qui semble victime des aléas du hasard. L'aigle, « emblème de la tourmente humaine », est le jouet de l'orage et du vent qui finit par avoir raison de lui. La déambulation hésitante de l'aigle est suggérée par un rythme scandé et soulignée par une présence abondante de virgules. L'homme passe du statut de roi, à celui de victime terrassée par la violence de l'orage qui le rend alors aveugle. La plume de l'aigle agonisant est récupérée par le poète et deviendra un instrument, un « outil » en mesure de mener à bien sa création.

Toutefois, Soumet qui annonce dans sa préface la nécessité d'utiliser un langage symbolique, invite à une lecture duelle de son œuvre : l'image recèle chez lui d'une certaine forme d'hermétisme qui met le lecteur au défi de manière permanente afin

²²⁷ *La Divine Épopée*, tome1, pp 3-5, prologue.

de l'inviter à un parcours initiatique et à une quête ascensionnelle de la connaissance. On peut tout d'abord noter l'omniprésence du feu, élément qui, chez Bachelard fait directement référence au processus de la création : les éclairs sont apparentés à des « feux », puis, l'orage qui se déplace est métaphoriquement désigné comme « un volcan voyageur », la foudre « flamboie » jusqu'à « brûler » l'aigle. La tempête qui paraît dominer et avoir raison de l'animal pourrait être envisagée comme la « tornade de l'inspiration poétique » qui assiège le poète. L'aigle, animal souvent symbole de l'inspiré et à qui on prête le pouvoir de soutenir la vue du soleil²²⁸ (c'est-à-dire de l'inspiration) devient aveugle : il se détache de la vision ordinaire et accède à une vision supérieure. L'accès au monde invisible et à ses mystères s'ouvre alors à lui, ce qui ne se fait pas sans souffrance. La création fait l'objet d'une quête initiatique que le poète doit mener à bien. Le passage par la mort (« Et l'ouragan vainqueur [...] engloutit l'aigle et l'astre ») marque une seconde étape quant à l'initiation du créateur : débarrassé des contingences du monde humain et des événements politiques et historiques qui pourraient le détourner de sa route, le poète acquiert un nouveau souffle. Ce passage est d'ailleurs marqué typographiquement et donne lieu à un nouveau paragraphe. Le poète est alors détaché des préoccupations quotidiennes et voit par la suite « l'emblème des tourments de l'existence humaine ». La répétition de « moi » marque l'étonnement du créateur mais cela souligne également le passage à un autre mode de vision grâce auquel il pourra tracer « les récits étoilés de [s]on drame mystique ». Le poète s'adresse ensuite à la victime de la tempête :

Viens aux mains du poète, et devant son autel,
Changer ton vol d'un jour contre un vol immortel²²⁹ !

²²⁸ Hermine B.Riffaterre évoque cette particularité attribuée à l'aigle: « l'aigle, dans certaine version le phénix- est le seul oiseau capable de fixer du regard sans ciller, la lumière du soleil : symbole de l'âme s'élevant vers Dieu et communiant avec lui, en s'immergeant dans sa splendeur », *L'orphisme dans la poésie romantique*, p.44.

²²⁹ *La Divine Épopée*, tome I, p.5, chant I.

Le poète dont les mains ont un pouvoir divin, serait en mesure de soulager les peines de l'homme et de le faire accéder à une temporalité autre. Il y aurait alors une double initiation suggérée par la double lecture que l'on peut faire de ce passage liminaire : celle du poète qui doit passer par un certain nombre d'étapes, aussi douloureuses soit-elles et celle du lecteur qui doit s'initier aux mystères que le créateur lui propose afin d'accéder au monde supérieur que le poète a atteint avant lui²³⁰. Cette quête mystique au sein du royaume de la connaissance et de la création se matérialise par la suite par le passage au pronom « nous » :

Nous allons traverser tous les soleils de l'âme²³¹.

Le poète entraîne le lecteur dans sa recherche et le pousse à fouler les sentiers de Dieu. *La Divine Épopée* correspond ainsi à l'épopée de l'homme à la recherche de Dieu -qu'il défie- mais aussi de la rédemption. Et, le parcours du poète en quête de l'inspiration est suggéré. La présence de deux mondes (le visible et l'invisible, l'humain et le divin) témoigne du point de départ et d'arrivée de la quête initiatique.

De plus, l'omniprésence de la flamme, symbole à la fois d'un rapport harmonieux avec Dieu et de l'inspiration poétique²³², ne se dément pas dans la suite de l'ouvrage et se présente sous des formes variées, en mesure de traduire la dualité de la figure du poète, tenté de se tourner aussi bien vers le diable que vers Dieu. Ce déchirement en lien avec la source de l'inspiration poétique nourrit

²³⁰ Dans son ouvrage consacré à la philosophie romantique allemande, André Stanguenec évoque cette initiation du lecteur par le poète : « le poète est le magicien qui, d'une part, doit exprimer pour les autres hommes la nature de ce passage du Moi au Monde totalement unifié qu'il a effectué pour lui-même et qui, d'autre part, doit susciter en eux la même expérience de passage initiatique. », *La philosophie romantique allemande*, Vrin, 2011, p. 53.

²³¹ *Ibid.*

²³² Comme le souligne Hermine B. Riffaterre dans son ouvrage *L'orphisme dans la poésie romantique-Thèmes et styles surnaturalistes*, A-G Nizet, p.43 : « être inspiré, c'est refléter plus de lumière, c'est ressembler par conséquent à la flamme originelle, être le miroir du foyer central. L'inspiré ne peut que vouloir accroître cette ressemblance, se rapprocher de la source de lumière et, à la limite, s'y plonger. Briller ensemble, se fondre en un flamboiement unique n'est donc qu'une des variantes thématiques qui expriment la communion mystique (une autre variante serait le retour aux sources) ». L'imaginaire de la flamme permet donc de couvrir un réseau relativement riche de significations : le feu permettrait de traduire le retour à une poésie primitive mais également d'évoquer l'existence d'une certaine forme de danger : si le poète se rapproche de Dieu, il peut également « plonger » dans son monde et s'y abîmer.

d'ailleurs le plan et la dynamique du texte de Soumet. En effet, l'espace est clairement scindé en deux : d'une part, Sémida qui se languit dans le Ciel (voir les chants 1 et 2, « Le Ciel » et « Sémida »), d'autre part Idaméel, contraint de faire vivre ses souvenirs et son amour pour la jeune femme à travers le récit de ses aventures (voir les chants 4 et 5, « L'enfer » et « Idaméel »). Cet effet de symétrie inhérent à la construction de l'œuvre met ainsi en évidence le double visage du poète (et de Soumet en l'occurrence) qui ne sait s'il doit s'en remettre au ciel ou aux enfers pour trouver l'inspiration. Les hésitations voire les imbrications concernant les sources de l'inspiration poétique sont soulignées par les pérégrinations des personnages : Idaméel se trouve face à une figure divine et angélique, Sémida, qui le met symboliquement en contact avec Dieu puis, il plonge dans les enfers ; le Christ part à la recherche d'Idaméel et s'invite dans son univers démoniaque ; Sémida part à la recherche du Christ (et d'Idaméel) et doit pour cela quitter le ciel et descendre toujours plus bas. Si au départ, l'espace semble compartimenté comme l'induit le titre des chapitres « le ciel »/ « l'enfer », « Sémida »/ « Idaméel », l'amour inattendu qui va naître entre ces deux personnages si opposés va ouvrir les frontières entre les deux mondes qui feront alors preuve d'une extrême porosité, susceptible de traduire la diversité des sources de l'inspiration poétique. Ainsi, la flamme amoureuse qui brûle entre Idaméel et Sémida va donner lieu à la création d'un réseau d'images opposées autour de la thématique du feu.

Dans un premier temps, la flamme est associée à l'univers divin et tient une place importante dans le chapitre I, « Le ciel ». Soumet évoque un certain nombre de personnages qui ont trouvé refuge auprès de Dieu. Jeanne d'arc et sa tragique destinée y sont contées :

Sois fière !!...Ton pays t'embrasa de ce feu,
Le plus pur des amours après celui de Dieu :
Martyre, chaste vierge au front ceint de victoires,

Ton beau nom brille empreint des flammes de trois gloires ²³³!

La flamme relève dans cet extrait d'une triple acception : elle est à la fois l'amour de Jeanne d'Arc, une source de purification permettant l'élévation du personnage qui prend alors place auprès de Dieu et la lumière divine qui finit par auréoler la jeune femme : « ton beau nom brille empreint des flammes de trois gloires ». Cette triple signification de la flamme peut être mise en rapport avec la présence des « trois gloires » et de la sainte trinité. L'image retrouve ainsi son feu originel et ses multiples acceptions : la flamme est le signe de la présence du Verbe et de la source de la véritable inspiration. D'ailleurs, à l'extrait narrant la mort et l'accès au monde de Dieu pour Jeanne d'arc, fait suite un passage évoquant la flamme de l'inspiration poétique :

Au sein du firmament triomphent, à leur tour,
Les œuvres de l'artiste, enfant d'un autre amour ;
Du poète puissant qui, sous son diadème,
À ces honneurs du Ciel se prépare lui-même,
Quand son génie ardent, d'avenir revêtu,
À force de splendeur ressemble à la vertu :
Du poète, grand front à la voûte profonde,
Qui ne se courbait point, quoiqu'il portât un monde,
Et s'approchait déjà du paradis vermeil,
En dédiant ses vers à l'ange du soleil ;
De l'artiste sacré, dont la pensée austère
Fit monter jusqu'à Dieu son œuvre de la terre [...]
Création sans fin, création divine,
Couronne de rayons et qui le fut d'épine
Autrefois pour son front dévasté dans sa fleur,
Et dont on devinait la flamme à la pâleur²³⁴.

²³³ *La Divine Épopée*, tome 1, p29, chant I.

La thématique du feu se poursuit et permet d'établir un lien direct entre le destin de Jeanne D'Arc et celui du poète qui disposent tous deux d'une place de choix au sein de l'univers divin. On peut relever « firmament », « génie ardent », « soleil », « rayons », « flamme » et remarquer l'association du feu à un mouvement ascensionnel. Le poète se mut ici en une figure christique : son œuvre est métaphoriquement assimilée à la couronne du fils de Dieu, objet marquant à la fois la gloire du christ mais aussi sa souffrance (« couronne d'épines »). La création qui s'apparente pour Soumet à un véritable sacerdoce confirme ici son lien intrinsèque avec le sacré. L'œuvre de l'artiste fait brûler la flamme originelle mais elle est également le fruit et le terme d'un parcours initiatique parsemé d'obstacles et de douleur²³⁵.

C'est précisément le chemin que va suivre Idaméel. Il est au départ envahi par l'orgueil et par une soif de connaissance qui lui donneront le désir de se prêter à l'ascension du Mont Arar. Il rencontre l'amour aux accents divins en la personne de Sémida puis il va devoir endurer sa mort et la séparation : elle ne survivra plus que dans le récit des tables d'airain, ils ne se reverront que dans le chant « le drame » mais Satan permettra à Sémida de s'évader des enfers. Le monde qu'il tente de créer demeurera stérile, privé de la présence angélique de la jeune femme et donc d'amour : sa création ne prendra pas réellement vie. Les épreuves que le personnage endure peuvent donc être mises en relation avec l'association création/douleur dont témoigne le dernier extrait cité. L'amour permet à l'œuvre de l'artiste d'atteindre le monde invisible supérieur et de lui donner une dimension supérieure : son front est « grand » et a « une voûte profonde » ce qui peut être mis en relation

²³⁴ *Op.cit*, tome I, pp. 29-30, chant I.

²³⁵ Dans son ouvrage, André Stanguenec fait référence à Novalis qui évoque la présence d'un nécessaire parcours initiatique au cours duquel la souffrance permet d'accéder à la rédemption. Novalis, sur lequel s'appuie les philosophes illuminés, fait également de l'amour une condition nécessaire à toute forme de salut : « selon Novalis, ces trois expériences privilégiées [le rêve, l'amour, la mort] nous font transiter de notre monde particulier en un autre, le grand monde ou macrocosme des gnostiques, en passant par le monde des esprits, à travers à chaque fois une forme nécessaire de souffrance ». (p. 46)

avec le « firmament » initial, et il porte un monde (celui de la création) en lui. Le poète passe non seulement du microcosme au macrocosme mais il *devient* lui-même ce macrocosme. L'artiste se fait l'écho du monde lorsqu'il crée mais il *est* également ce monde. On assiste alors à une rupture de la frontière entre le sujet et l'objet, conformément à la philosophie romantique allemande. Cette unité retrouvée semble ici, cependant, faire référence à une époque révolue. On remarque en effet l'usage significatif de l'imparfait et du passé simple ainsi que l'emploi de l'adverbe « autrefois ». Le poète brûlant au souffle divin de l'inspiration s'apparente donc à une figure qu'il faut retrouver, quête dont Idaméel va, dans une certaine mesure, être le dépositaire²³⁶.

L'enfer et le personnage d'Idaméel vont à leur tour être associés à l'imaginaire de la flamme. Le lecteur est par exemple poussé au cœur d'une forge infernale et souterraine qui donne lieu à un saisissant « tableau littéraire²³⁷ », celui d'un artiste des Enfers qui sévit et qui œuvre à une démoniaque création :

Le moule où les fondeurs, attisant leur fournaise,
Coulent les membres lourds de l'Hercule Farnèse,
Et les taureaux de bronze la bombe aux flancs noirs
Qui creusent en nos Babels de fumants entonnoirs,
Sent bouillonner en lui des chaleurs moins actives
Que l'abîme entrouvrant ses rouges perspectives,
Où l'on voit s'allonger comme les feux des camps

²³⁶ La thématique du feu est également à mettre en relation avec une problématique d'ordre temporel. En effet, Sémida porte un pendentif en forme de croix qu'elle apparente à une flamme, comme elle le précise p.51 : « Et je vois, ô ma sœur, ou je crois voir peut-être, / Sur la relique en feu l'avenir m'apparaître ». Sémida pourrait donc entrevoir l'avenir dans un monde qui est précisément atemporel. Le feu devient ouverture vers le mystique et la croix, symbole chrétien, semble ici se muer en un véritable talisman en mesure de délivrer l'avenir et ses secrets à Sémida.

²³⁷ L'expression est issue de l'ouvrage *La terre et les rêveries de la volonté* (ed. Corti, 1948) de Gaston Bachelard : « La forge nous apparaît ainsi comme *unité de travail* qui, dans le beau drame de l'activité quotidienne doit être comparée aux exigences de la traditionnelle *unité d'action*. La forge peut donc servir à déterminer la notion de *tableau littéraire* ». (L'auteur souligne)

De plage en plage, au loin, des lignes de volcans²³⁸.

La création du poète qui, dans le chant I, était aérienne et s'élevait dans les cieux, s'alourdit profondément ici et s'apparente à une œuvre gigantesque²³⁹. On trouve par exemple la référence à Hercule, aux « taureaux de bronze » (animal relativement imposant et conçu en une matière qui ne l'est pas moins), à Babel qui, dans l'extrait cité est au pluriel comme pour en souligner sa grandeur mais aussi son aspect chaotique. Le champ lexical du feu (« fumant entonnoir », « bouillonner », « chaleur », « feux des camps », « volcan ») est ici associé à une chute inquiétante (« l'abîme »).

Un schème horizontal se dessine également à la fin de l'extrait où le lecteur est placé devant une ligne de volcans à perte de vue qui « s'allonge » tel un redoutable serpent. L'intérieur étouffant de la forge à la chaleur brûlante s'étend en fait à tout l'espace et aucune issue ne semble possible. Cependant, la musicalité n'est pas en reste et vient envoûter le lecteur. On relève ainsi une très forte présence des nasales et une allitération en [r] et en [f]. Selon Gaston Bachelard, la forge en tant que tableau littéraire privilégie les tons or et noir. Ici, la couleur or est remplacée par la présence du rouge, associé au personnage démoniaque, maître des lieux. Le feu se muera ensuite en un incendie inscrivant ainsi le paysage sous le mode de la déploration. L'enfer est ainsi « une tombe plus désolée et plus incendiaire, [...] sans

²³⁸ *La Divine Épopée*, tome I, p.80, chant IV.

²³⁹ On assiste ici à une plongée au cœur même de la terre. Auguste Viatte évoque à ce sujet le théosophe Gleizes qui voit en la terre un élément démoniaque construit pendant le sommeil de Dieu. Le génie de la terre s'apparente à un principe maléfique qui « se serait introduit après coup dans l'œuvre des six jours et en aurait altéré la primitive ordonnance. Ce sommeil de Dieu durant lequel son ennemi s'est glissé dans le champ de la création, pour y semer de l'ivraie, est la vraie cause du meurtre qui s'est étendu sur toute la terre comme un voile funèbre », *Les sources occultes du romantisme*, tome II, p. 155. Cela supposerait donc que la présence du mal ne serait liée ni à l'homme, ni à Dieu mais au « génie de la terre ». Chez Soumet, le mal n'est pas à imputer à Dieu. L'orgueil gangrène l'esprit d'Idaméel et l'amène à de terribles actions, cela tendrait à indiquer que le mal est en l'homme.

soupirail qui mène à la lumière²⁴⁰ » : une lumière paradoxalement noire éclaire les personnages, symbole d'une création à l'esthétique infernale.

Si l'on poursuit la lecture de *La Divine Épopée* jusqu'au chant intitulé « l'arche sur le mont Arar » au cours duquel Idaméel, lors d'une ascension aussi initiatique qu'interdite, s'empare de l'arche dans le but d'étancher sa soif de connaissance et de satisfaire à son orgueil, l'on assiste à un détournement total du symbole du volcan en tant qu'image de la création. À la fin du chant, la lune agonise et semble rongée par trois volcans :

Prodige plus affreux ! Sous des voiles de brume
Le ciel, de feux sanglants à son zénith s'allume ;
Et l'Arar, tout à coup, fortement découpé,
Brille, comme un glaçon qu'un éclair a frappé :
C'était la lune... Non telle qu'elle se penche
Vers ce monde endormi sous sa couronne blanche,
Météore insensé qu'emporte un tourbillon,
Labourant un ciel noir d'un rougeâtre sillon,
Trois volcans sur son disque entrouvraient leur cratère ;
Nés dans le sein de l'astre, ils dévoraient leur mère,
Lançant de toutes parts, en bouquet effrayant,
Les débris allumés du globe tournoyant²⁴¹.

La lune remplace ici la lumière du soleil que reçoit le poète inspiré. La création est envisagée sous l'angle d'une esthétique noire. Le feu de l'inspiration poétique devient « sanglant » et paradoxalement associé à la glace (« l'Arar [...] brille, comme un glaçon qu'un éclair a frappé »). On retrouve l'image du tourbillon, présente dès le passage liminaire du texte qui est d'ailleurs accompagnée de la thématique de la destruction : le glaçon est détruit par l'éclair, la métaphore du labour, qui est

²⁴⁰ *Op.cit.*, p. 78, chant V.

²⁴¹ *La Divine Épopée*, tome I, p. 225, chant V.

habituellement une image de la création, ne peut donner lieu qu'à « un rougeâtre sillon » évoquant la mort de l'astre. Enfin, trois volcans à qui la lune aurait donné naissance sont en train de la dévorer²⁴². La création, censée donner lieu à un univers unifié, dans lequel le microcosme est en totale adéquation avec le macrocosme, est ici d'un tout autre ordre. Idaméel, rongé par un orgueil sans fin, est un poète maudit dont la création est, en fait, une destruction du monde. L'agonie de la lune donne lieu à une scission mais permet de mettre à jour l'existence d'une création à deux visages : « De la création ébranlant les deux pôles, [...] / La lune se débat dans les feux corrosifs²⁴³ ». Cette ascension du Mont Arar, qui pourrait s'apparenter à un mouvement d'élévation vers Dieu est en fait, le symbole du défi qu'Idaméel veut relever : égaler voire surpasser Dieu. Deux « pôles », deux types de création entrent alors en concurrence : le modèle du poète inspiré auréolé d'une flamme divine (mais qui semble appartenir à un âge d'or révolu) et le poète maudit dont l'inspiration trouve sa source à partir d'une lumière blafarde, nocturne, donnant lieu à une création-destruction qui n'a à offrir qu'un paysage désolé. Si Idaméel témoigne de la nécessité de l'homme de se défaire de son orgueil pour être réhabilité, il est aussi le signe que le poète peut se laisser gouverner par une inspiration « noire » et infernale. L'image de la flamme destructrice est en effet associée à une succession de métaphores issues du domaine médical.

Dans le chant « l'arche sur le mont Arar », Idaméel, artiste prométhéen, se prend à imaginer qu'il peut régénérer le monde :

Je voulais ranimer les germes défailants,
Et redonner la vie aux glaces de ses flancs :
Dût par mille tourments cette flamme achetée,
Reclouer la victime au roc de Prométhée²⁴⁴ ;

²⁴² On peut se rappeler la naissance tragique d'Idaméel dont la mère est morte en le mettant au monde : le problème de la création est dès le départ l'objet d'une tragédie pour lui.

²⁴³ *Op.cit.*, p. 225, chant V.

²⁴⁴ Raymond Trousson reconnaît également l'existence de deux types de poète : l'un, proche de Dieu qui lui souffle ces vers, l'autre qui est coupé du divin et dont la source d'inspiration est en

Je voulais leur ravir une si riche proie,
Des astres rajeunis recommencer la joie,
Et sur cet univers verser la vie à flots,
Comme lorsqu'il sortit des langes du chaos.
Il me semblait qu'alors d'une autre destinée,
Notre âme, sous mes mains, fleurirait couronnée,
Et que le cœur de l'homme, à ce nouveau réveil,
Cesserait d'attrister les rayons du soleil.

La flamme a cette fois une source mythologique et fait référence au feu volé aux dieux par Prométhée. Le volcan de la révolte permettrait la régénération du monde. On passerait d'une création pétrifiante à une création vivante et incarnée. On peut percevoir cette mutation à travers la transformation de la glace en eau : la « glace » au sein de laquelle le monde semblait réduit à l'immobilité, devient entre les mains du poète un univers sur lequel il veut « verser la vie à flots ». L'allitération en [r] permet, de plus, de donner vie et dynamisme au passage ce qui crée un effet de mimésis : le rythme des vers évoque la régénération du monde. La flamme mythique prométhéenne aurait des vertus expiatoires en mesure de réconcilier l'homme avec Dieu (« le cœur de l'homme cesserait [...] d'attrister les rayons du soleil »). L'expression « germes défailants » marque la volonté mais aussi l'espoir d'Idaméel de sortir des sillons de la création infernale et stérile. La chute n'en sera que plus terrible et semble d'ors et déjà présente et inscrite dans le destin du poète maudit. Il présente en effet l'homme et l'univers, régénérés et victorieux. Cependant, le créateur est perçu comme une victime christique (« reclouer la victime au roc de Prométhée »). Le mythe fondateur du révolté prométhéen ne permet pas le retour à un âge d'or et à la poésie primitive : il en révèle au contraire l'impossibilité. Les différentes acceptions et les symboles variés qui peuvent être

lui : « Prométhée est bien [...] le symbole du poète inspiré par opposition au versificateur, le créateur comparable à Dieu, puisqu'il ne puise qu'en lui-même les éléments de sa création ». *Le thème de Prométhée dans la littérature européenne*, 1964, Histoire des Idées, 3^{ème} éd., librairie Droz, Genève, p. 297.

associés à la flamme traduisent en fait l'impossibilité de retrouver le feu primitif divin évoqué lors du chant I : la flamme de l'inspiration se mue en révolte, en colère. Le réprouvé « brûle » pour Sémida mais finit par se consumer à l'image du paysage, frappé par la stérilité, qui l'environne. Le microcosme, l'intériorité du personnage d'Idaméel entre en totale adéquation avec le macrocosme, l'univers. Le souffle divin est cependant absent du monde nouvellement créé. La flamme de la révolte et de l'orgueil détruit et devient gangrène de la création poétique. La construction de ce réseau d'images opposées entre d'une part le feu de l'inspiration divine et d'autre part le feu destructeur du poète maudit donne ainsi lieu à deux types de création : l'une est auréolée de lumière, l'autre n'est qu'un « germe défaillant » stérile et porteur d'une malédiction divine symbolisée par les métaphores médicales. Cette notion de « germe défaillant », de création paradoxale peut d'ailleurs être directement rapprochée des circonstances entourant la naissance d'Idaméel que l'on a « arraché tout mourant du sein mort de [s]a mère²⁴⁵ ». La malédiction, le venin de l'orgueil qui le ronge auraient donc été présents dès le départ.

²⁴⁵ *La Divine Épopée*, tome I, p.168, chant V.

Le double visage de la création²⁴⁶

Comme nous l'avons vu précédemment, *La Divine Épopée* est conçue autour d'effets symétriques manifestes comme l'atteste la succession des deux premiers chants (« le Ciel » et « Sémida ») et les deux suivants (« l'enfer », « Idaméel »). Le périple d'Idaméel répond à celui que le Christ entreprendra dans les Enfers. La présence d'une création à double facette est donc ainsi suggérée²⁴⁷. Hermine B. Riffaterre évoque la double définition du poète-*vates*, chargé de traduire le langage primitif des dieux aux hommes. Chez les romantiques, il serait « un prophète inspiré par Dieu » et aurait en charge de « guider l'humanité dans son progrès vers l'avenir ». Dans « son acception orphique », le poète serait « obscur » et rendrait compte « des enseignements mystérieux » de Dieu : son but n'est pas d'éclairer mais de mettre le lecteur face au monde invisible et à ses insondables secrets²⁴⁸. Le

²⁴⁶ Ce double visage de la création est évoqué par Idaméel lors du récit de son périple dans le chant « l'arche sur le mont Arar », p. 174 :

« Je vois dans leur grandeur [des rois fictifs] surgir la Grèce et Rome.

Un jour on réunit ses deux phases de l'homme,

La lumière et la force, afin que leur hymen

Jusqu'au niveau des dieux portât le genre humain ;

Afin que, sous l'effort de ce double génie,

La terre du ciel même égalât l'harmonie ».

La création humaine pourrait donc avoir recours aux mythes grecs et romains afin de pouvoir rivaliser avec le « ciseau de dieu ». L'évocation d'un « double génie » émanant de la terre et du ciel souligne avec précision la présence d'une création protéiforme.

²⁴⁷ Dans le poème *Le mariage du ciel et de l'enfer* de William Blake, on note une proximité thématique avec le drame mystique de Soumet. Toutefois, les deux poètes l'emploient de façon différente. Chez W.Blake, il n'y a pas de lutte dynamique entre d'une part l'inspiration christique et démoniaque. Le poète anglais nous offre un monde où le démon a triomphé de Dieu et les différents « memorable fancy » (traduit par « fantasma mémorable » dans l'édition de Pierre Leyris) sont le fruit d'une vision exclusivement infernale. Le « je » du poète est impliqué et lorsqu'il rencontre le personnage de l'ange, ce n'est que pour le ridiculiser. Le personnage envoyé par Dieu espère convaincre le poète de retourner dans le droit chemin en lui faisant entrevoir ce qu'il l'attend s'il persiste dans son attitude blasphématoire. Cependant, cette vision divine n'est qu'un leurre et le poète réplique par une vision de son cru au cours de laquelle l'ange va tomber dans un puits.

²⁴⁸ « Dans son acception large, le *vates* des Romantiques est bien un prophète inspiré par Dieu, mais c'est pour guider l'humanité dans son progrès vers l'avenir. [...] Dans son acception

poète serait donc une figure en clair-obscur, dont le visage serait tantôt levé vers le ciel, tantôt immergé dans le monde des profondeurs et de ses mystères. Ceci donne lieu à une véritable dichotomie présente dès l'écriture de *L'Illusion* et de *L'Incrédulité*. En effet, ces œuvres se situant au début de la carrière littéraire de Soumet font référence à un génie trompeur et illusoire qui trouverait sa source dans l'athéisme ou le monde païen des divinités gréco-latines. Toutefois, il s'agit moins d'ouvrages poétiques à proprement parler que de textes théoriques que Soumet semble avoir exploité voire dépassé lors de l'écriture de *La Divine Épopée*.

Dans le premier chant de *L'Incrédulité*, l'auteur évoque la nécessité de conserver la religion et ses dogmes qui structurent la société, qui lui donne une direction morale et qui insuffle le génie au poète. Toutefois, il est très rapidement question de la révolution française et de ses ravages. Si Soumet reste très proche des données historiques et utilise un style ornemental qui ne semble pas mettre en œuvre une réelle dynamique de l'imaginaire, la problématique poétique autour du génie et de la création n'en demeure pas moins présente. La révolution paraît être à l'origine d'un monde apocalyptique dans lequel il semble difficile de créer :

Mais, placé sur un mont cher à sa rêverie,
Le pâtre, apercevant la couronne flétrie,
Qui du roi des forêts semble attrister le front,
De sa chute déjà prophétise l'affront²⁴⁹.

Le pâtre, figure du poète, est placé dans une position de supériorité, « sur un mont cher à sa rêverie ». Toutefois, il ne peut chanter que la désolation. « La couronne flétrie » du roi des forêts, le dernier cèdre qui jusqu'alors résistait,

orphique, au contraire, le *vates* ne doit pas s'entendre au sens de prophète de l'avenir, mais au sens étroit qui associe au mot *prophète* l'adjectif *sibyllin*. Il n'est pas prophète parce qu'il éclaire l'avenir, mais parce qu'il est obscur ; il n'est pas prêtre parce qu'il explique les intentions de Dieu, mais parce qu'il en transmet les enseignements mystérieux. », Hermine B. Riffaterre, *L'orphisme dans la poésie – thèmes et styles surnaturalistes*, éd. Nizet, 1970, pp. 53-54.

²⁴⁹ *L'Incrédulité*, chant I, p. 34.

témoignent finalement de l'impossibilité de la poésie primitive et bucolique à perdurer. La vision du poète n'est plus inspirée par Dieu et ne donne lieu qu'à un spectacle de déploration. La révolution a balayé l'âge d'or de la poésie lorsqu'elle s'est attaquée à la croyance religieuse. Une création trompeuse (car non inspirée par Dieu) a alors vu le jour.

Le Crime sourit [à l'impiété], le Génie égaré,
Lui prête son flambeau pour embraser la terre,
Et contracte avec elle un hymen adultère²⁵⁰.

Si on retrouve l'image, commune, de la flamme pour désigner l'inspiration poétique, elle est ici à l'origine de la destruction de la terre. Le Génie n'est plus un élu chargé de transmettre le message de Dieu, il n'est plus celui qui crée mais celui qui défait la création divine. Le Crime, allégorie de la violence de la révolution, soulignée d'ailleurs par une allitération en [r], est associé à la création poétique qui est un « hymen adultère » et contraire à la religion. Soumet déplore les chantres de la révolution qui ne sont pas mus par un Génie véritable. Il se propose alors de retrouver la véritable inspiration poétique :

Chantre aimé de Sion, je dirai les tempêtes,
Que la voix de l'Erreur appela sur nos têtes.
De l'incrédule obscur, du hardi novateur,
Ma Muse combatta le système menteur ;
Et bientôt, s'entourant de souvenirs austères,
Racontera du Christ les antiques mystères²⁵¹.

Cet extrait pourrait être considéré comme un texte programmatique des visées de *La Divine Épopée*, épopée religieuse, philosophique et poétique qui embrasse le

²⁵⁰ *Op.cit.*, p. 35.

²⁵¹ *L'incrédulité*, p. 33, chant I.

devenir de l'homme et de l'artiste selon le niveau de lecture que l'on adopte et dont le projet émerge aux alentours de 1814. Si Soumet opte en effet pour un poète inspiré par Dieu, voire un Poète-Christ, il dépasse finalement sa volonté première de « racont[er] du Christ les antiques mystères ». Son langage poétique est bien voilé, dépositaire d'un message caché que l'on ne peut déchiffrer sans avoir subi une initiation²⁵² mais l'écriture de *La Divine Épopée* n'est pas une simple « copie » de la Bible, elle en est le prolongement. Soumet n'a pas évoqué « les antiques mystères », il en a imaginé d'autres. On peut alors comprendre les réticences de certains catholiques que le poète a pris soin de ménager dans sa préface en mettant en avant non pas la fidélité à la Bible et à ses dogmes mais la volonté de laisser libre cours à son imagination. Le poète accède donc à une forme de transcendance en devenant le Poète-Christ évoqué dans son épopée. Il utilise d'ailleurs « les trois styles divins²⁵³ » évoqués par Chateaubriand dans son *Génie du Christianisme*. Le « style historique » vient nous conter les aventures d'Idaméel (il se rapproche de l'épopée) et permet de faire passer certains événements historiques de l'éphémère à la permanence du mythe, comme par exemple la défaite de Napoléon à Moscou. Les pages historiques ainsi produites s'agencent au sein de cette « après-Bible » élaborée par Soumet. Chateaubriand évoque également une autre fonction du « style historique » dès lors qu'il s'agit de narrer les souffrances de Job: ce personnage, cet « homme individuel » devient le symbole de « l'humanité souffrante²⁵⁴ ». Le style historique passe pour cela par l'épique. Le même

²⁵² En ce sens, il applique les préceptes de Chateaubriand dans son *Génie du Christianisme* qui voit dans les récits de Moïse une portée à la fois historique et mystérieuse: « chaque fait est double et contient en lui-même une *vérité historique* et un *mystère* », Chateaubriand, *Génie du Christianisme*, seconde partie, livre cinquième, 1^{re} éd. 1802, rééd. GF, p. 360. C'est bien ce que fait Soumet dans sa *Divine Épopée* puisque certains événements historiques sont évoqués en filigrane comme l'invention de la machine à vapeur, la chute de Napoléon mais ils sont empreints de mythes, voilés, mis à distance et dépassés par le biais des figures de style et de références mythologiques.

²⁵³ « Entre ces styles divins, trois surtout se font remarquer : 1° le style historique, tel que celui de la *Genèse*, du *Deutéronome*, de Job etc. ; 2° La poésie sacrée telle qu'elle existe dans les psaumes, dans les prophètes et dans les traités moraux, etc. ; 3° Le style évangélique », *Génie du Christianisme*, seconde partie, livre cinquième, éd. GF, p. 358.

²⁵⁴ « C'est dans Job que le style historique de la Bible prend, comme nous l'avons dit, le ton de l'épique. Aucun écrivain n'a poussé la tristesse de l'âme au degré où elle a été portée par le saint-Arabe [...]. L'homme individuel, si misérable qu'il soit, ne peut tirer de tels soupirs de son âme.

élargissement ontologique, le même passage de l'individu à l'humanité, s'opèrent dans *La Divine Épopée* par l'intermédiaire du personnage d'Idaméel. L'analyse du personnage et de ses mystères revient à sonder le cœur de l'homme, de l'humain. De la même façon que les multiples récits de la Bible aspirent à transmettre un enseignement moral et ontologique, Soumet propose de placer son écriture au sein même de l'âme humaine. Son texte n'est donc pas une simple entreprise littéraire : des enjeux philosophiques et religieux sont sous-jacents à l'œuvre et entreprennent de répondre aux questionnements incessants de l'homme, évoluant au sein d'une société qui le dépasse et le déçoit. La poésie sacrée n'est pas en reste dans l'épopée du poète comme par exemple lors des chants de déploration entonnés lors de la mort de Sémida ; pas plus que l'usage du style évangélique qui ne manque pas d'être porteur d'une certaine morale mais également de la nécessité de la rédemption (celle de Satan et celle, manquée, d'Idaméel).

Lorsqu'Idaméel s'empare de l'arche, il est tout d'abord poussé par un mouvement irrépessible d'orgueil. Cependant, ayant rencontré Sémida et éprouvant des sentiments intenses à son égard, il veut également obtenir son salut afin que Cléophanor l'accepte auprès de sa fille. Il pense œuvrer pour quitter son statut de proscrit mais il ne fait finalement que le confirmer et attacher la malédiction à ses pas. En redescendant du mont Arar, Idaméel exprime sa satisfaction d'avoir percé les secrets de l'univers (satisfaction qui est en lien direct avec l'orgueil du personnage) mais également sa volonté de construire un monde nouveau, régénéré, au sein duquel il pourrait vivre son amour pour Sémida. Cléophanor ne manque pas d'exprimer sa colère et d'user du vocabulaire médical pour rendre compte de la malédiction et du courroux divin qu'Idaméel a pu déclencher par cet acte aussi tragique que désespéré :

Tu me parles d'amour, d'hymen, de descendants,
Quand la création gangrénée en dedans,

Job est la figure de l'humanité souffrante, et l'écrivain inspiré a trouvé assez de plaintes pour la multitude des maux partagés entre la race humaine », Chateaubriand, *op.cit.* , p. 360.

Voit ses iniquités paraître à sa surface,
Comme un cancer caché qui nous monte à la face :
La plaie est incurable, et l'on n'y peut toucher
Sans voir tout son venin à l'âme s'attacher.
Oui, déjà dans la tienne à flots il s'inocule ;
Dans ton sang réprouvé la révolte circule²⁵⁵.

Le pôle malfaisant de la création est ici clairement souligné par la présence de la métaphore de la gangrène et par la comparaison avec le cancer. Le mal, l'orgueil, rongent le poète maudit et ne peuvent donner lieu à une véritable inspiration : la création est alors stérilité, symboliquement signifiée par l'absence de descendants, ce qui sera aussi l'apanage du monde créé par Idaméel par la suite. De plus, cette image de la gangrène et du cancer qui gagne le réprouvé fait écho à celle que l'on trouve par la suite et qui a déjà fait l'objet d'un commentaire : celle des volcans qui détruisent la lune (leur mère) de l'intérieur et qui la conduisent à la mort. Cette destruction intérieure est également le signe de l'existence d'un monde visible et d'un monde invisible mystérieux et dangereux. Ces deux univers ont des frontières poreuses puisque la gangrène est perceptible à l'extérieur de par les « iniquités » qu'elle engendre. La plaie trahit elle-aussi la présence d'un mal intérieur, d'un poison dont Idaméel ne peut se défaire. Elle est le moyen d'accès à l'intériorité du personnage dont on voit « son venin à l'âme s'attacher ». Les figures de style employées tendent à venir signifier les affres de la création du poète maudit à qui la véritable inspiration est refusée. Malgré les protestations de Cléophanor, Idaméel poursuit son but et s'attache à la création d'un monde autre. Après l'ivresse et les joies du démiurge, le personnage va ensuite être rattrapé par la fatalité : les femmes de son monde sont stériles, il n'est le créateur que d'un monde de vieillards voué à la disparition. Pire encore, la peste, fléau issu de la vengeance divine vient frapper sa fragile Babylone :

²⁵⁵ *Op.cit*, p. 220, chant V.

Le sillon nourricier en était infecté
Et la peste y naissant de la fécondité :
La peste, sur ces bords sinistre hospitalière,
La peste ! Au lit du Nil amante familière,
D'un geste sépulcral de loin nous convoqua,
Et dans ses grands troupeaux ensemble nous parqua²⁵⁶.

L'image biblique du pâtre guidant son troupeau voire ses « brebis égarées » est ici détournée et fait l'objet d'une dégradation. Le pâtre, figure rassurante et guide fiable, s'est métamorphosé en un terrible fléau. L'anaphore du mot « peste » et l'allitération en [s], leitmotiv auditif rappelant le serpent que Soumet utilise dès lors qu'il s'agit d'évoquer le monde démoniaque. On retrouve l'image du sillon. Il était ensanglanté lors de l'agonie de la lune, il est à présent le siège et le point où se développe la maladie. La thématique de la création et de la nativité est détournée : les femmes ne donnent plus la vie, seule la maladie punitive peut naître de leur sein. La nature, par la référence au Nil, « amante familière », est elle –aussi frappée de la même malédiction. Le sort de l'homme (le microcosme) et celui de la Nature et de l'univers (le macrocosme) sont intrinsèquement reliés. Cependant, l'harmonie et l'unité espérées ne seront, finalement, que des attentes déçues. L'homme et le monde sont à l'unisson pour mieux plonger dans l'abîme et dans la déploration.

Cette stérilité, signe de la malédiction de l'univers créé par le proscrit, se manifeste également à travers la figure du sculpteur, figure habituellement privilégiée pour désigner le travail de l'artiste en train de façonner son œuvre. À l'occasion de la description de l'enfer, il est par exemple question d'un mont « que le ciseau tailla pour être un homme et qui fut un tombeau²⁵⁷ ». La grandeur et le pouvoir de l'artiste sont ici remis en question : le créateur n'est désigné que de façon métonymique par le ciseau et reste anonyme. Il semble, de plus, être bien

²⁵⁶ *La Divine Épopée*, tome I, p. 234, chant VI.

²⁵⁷ *La Divine Épopée*, tome I, p.80, chant IV.

peu maître de sa création qui, au départ devait être « un homme » et sera finalement « un tombeau ». Cependant, l'association de l'homme à la mort n'est pas un hasard et permet de souligner le travail à l'œuvre du « démon créateur²⁵⁸ ». La volonté de créer, de donner la vie à un univers autre est aussitôt confrontée à un mouvement contraire et nihiliste. Le « génie infernal » s'impose ainsi comme une posture d'ordre tragique. Le poète éprouve un désir intense de création (de pouvoir également) qu'il ne pourra pleinement satisfaire. Il se trouve alors tiraillé entre le pôle créatif et nihiliste de son être. L'aigle voire le phénix qui est en mesure d'endurer les rayons du soleil de l'inspiration divine devient chez Soumet un oiseau de nuit qui est dépouillé de ses ailes.

L'œil fermé par l'effroi, dans l'ombre expiatoire,
Retrouve en se rouvrant la vision la plus noire.
Telle qu'un mont d'airain, [...] l'éternité
Donne aux êtres maudits son immobilité [...]
Dans l'orbe du vertige ils semblent se mouvoir
Pareils à ces oiseaux de nuit, race douteuse,
Dont le vol inégal fuit dans l'ombre honteuse,
Et dont l'aile sans plume, à chacun de ses nœuds
Pour déchirer les airs dresse un angle épineux²⁵⁹.

La vision « noire » de l'artiste maudit donne lieu à une création des plus étranges. Les êtres sont « immobiles », pétrifiés, ils ne semblent pas être de chair et sont comparés à des animaux. Cependant, le vol de l'aigle fier et puissant n'est pas d'actualité et, l'artiste décrit ici de façon métaphorique est dépossédé, dépouillé de ces pouvoirs créateurs. Il n'a pas de plume et ne peut prétendre à une vision

²⁵⁸ *Op.cit.*, p.232. On trouve également l'expression « le génie apposa le cachet de la mort » (p.80). La création infernale n'est donc pas envisagée comme l'instigatrice d'une harmonie et d'une quelconque élévation. Elle se présente comme un paradoxe, qui prétend à la construction, à l'élaboration d'un monde qui est aussitôt remise en question, frappée par la déchéance et la destruction. Le génie infernal se traduirait par l'aspiration à la régénération qui serait brutalement troublée par une pulsion destructrice voire autodestructrice.

²⁵⁹ *La Divine Épopée*, tome I, p.82, chant IV.

inspirée par Dieu. Son vol est hésitant, sa création manque d'ampleur. L'image de l'artiste aveugle mais en lien avec le monde invisible est ici entièrement remise en question. L'univers infernal est un leurre, une création illusoire qui ne peut mener qu'à la déception et à la souffrance. L'aspiration à l'œuvre et au pouvoir de l'artiste est une quête sans fin dont l'issue se dérobe à chaque fois²⁶⁰. Si le poète veut être l'interprète privilégié du monde invisible, il doit d'abord être choisi et « élu » : il est dans l'obligation de mener à bien sa quête initiatique. Concernant Idaméel, cette espérance semble vaine. Il a, à de nombreuses reprises l'illusion d'y parvenir : lorsqu'il se procure l'arche du mont Arar, il croit avoir gagné son salut ; il pense être tout puissant et en mesure de régénérer le monde mais il ne donne naissance qu'à un univers stérile et éphémère. À chaque fois, son espoir est immense et la déception est d'autant plus grande : il est voué à demeurer un « génie infernal » et ses tentatives d'expiation ne pourront que demeurer vaine. Privé de Sémida (tout comme les êtres maudits comparés à des oiseaux, sont privés d'ailes) et de cet amour qui aurait pu être salvateur, il demeure le jouet de la fatalité.

Le génie infernal aux prises avec le souffle divin de l'inspiration donne lieu à l'existence d'un déchirement, d'un tiraillement au sein du poète et du personnage d'Idaméel. On comprend alors qu'il soit assimilé à un oiseau au vol « douteux » et désorganisé, voire, à un oiseau sans plume, incapable de la moindre élévation. Cette absence, ce manque font du poète maudit un personnage tragique à part entière, qui a soif d'un désir à jamais inassouvi. Cette recherche, cette quête interminable vers l'absolu, univers dont les portes se dérobent sans cesse, se manifestent chez

²⁶⁰ Cette frustration ressentie par le « créateur infernal » peut être mise en relation avec la frustration d'ordre philosophique relative à la recherche de l'absolu et à l'accès à un monde supérieur. Ce rapprochement est d'ailleurs établi par Hermine B. Riffaterre dans ouvrage *L'orphisme dans la poésie romantique-Thème et styles surnaturalistes*, p.120 : « On peut reconnaître une catégorie de personnages qui symbolisent la recherche de l'absolu par leur frustration, la mélancolie ou l'amertume de sentir le but se dérober, sentiments qui ne les découragent pas de reprendre leur effort, vrais Sisyphe de l'inconnu. Ces caractères relèvent d'une technique de vraisemblance psychologique : le fait que la réalité ésotérique se dérobe est rendu sensible à l'imagination par le tableau de la déception, qu'en éprouve le héros ; les promesses de l'absolu, la séduction du surnaturel sont rendus sensibles par le spectacle de l'acharnement du héros à les poursuivre ».

Idaméel bien sûr mais également chez Sémida qui ne se trouve pas heureuse au Ciel. Idaméel est un personnage en perpétuel mouvement jusqu'à ce qu'il devienne le roi des Enfers. Il part en quête de la connaissance et se livre à un voyage qui est aussi bien spatial que temporel. Il va de l'Égypte à l'Inde, évoque le moyen-âge et « voit » les vaisseaux de Christophe Colomb. En pleine possession de l'espace et du temps, il demeure insatisfait et souhaite régénérer le monde frappé d'un terrible fléau : l'impossibilité d'enfanter et métaphoriquement, de créer.

Mu par le désir de régénérer l'univers mais aussi de se mesurer à Dieu, il entreprend l'ascension du mont Arar, pensant obtenir son salut et le droit de prétendre à épouser Sémida de laquelle il est fortement épris. Victime d'une illusion tragique, il perd au contraire ses chances d'obtenir un quelconque salut. La fatalité le frappe et le pousse encore plus avant dans les abîmes de l'enfer. Privé de son hymen avec Sémida, le monde qu'il crée avant sa descente aux enfers, sera significativement stérile. Le modèle issu de la philosophie des illuminés mais que l'on retrouve également chez les chrétiens, à savoir l'expiation des péchés par la souffrance puis l'expression de l'amour, et la purification par la mort, est ici défaillant. Idaméel vit dans le péché et dans l'orgueil. Il souffre d'un désir perpétuellement inassouvi (qu'il s'agisse de la connaissance ou de ses ambitions de créateur). Il fait l'expérience de l'amour mais, ce bienfait lui est aussitôt retiré. Il entre dès lors « en compétition » avec Dieu tant sur le plan de la création que sur le plan amoureux : il ne peut tolérer qu'elle demeure vierge aux côtés de Dieu.

De plus, ce manque, cette défaillance sur le plan initialement prévu par la philosophie des Illuminés prive Idaméel de toute chance de salut : né maudit, il le restera et la possibilité de vivre son amour avec Sémida lui fermera les portes de la rédemption. Si Satan reconnaît le Christ et obtient son pardon, l'homme semble éternellement voué à la faute et au péché. Cependant, le lecteur est tenté de s'interroger : que serait-il advenu si Idaméel avait pu épouser Sémida ? Aurait-il été un éternel réprouvé ? La « plaie » d'Idaméel, à savoir son orgueil, n'aurait-elle pas pu « cicatriser » au contact d'une femme pure ? Sémida, femme angélique et

rédemptrice aurait peut-être été en mesure d'être l'instigatrice de son salut. Cela soulignerait alors, très certainement de façon inconsciente aux projets de l'auteur, la cruauté divine qui, par un orgueil aussi ténu que celui du réprouvé veut conserver sa puissance et sa primauté en matière de création. Si la thématique de la rédemption de Satan est une gageure de *La Divine Épopée*, la figure de l'artiste n'est pas en reste et peut être assimilée à un véritable personnage tragique dont les aspirations vers l'absolu et la création sont sans cesse contrariées, au plus grand désespoir de notre héros.

Lorsqu'un artiste entend gronder dans l'insomnie
Le volcan de sa tête en travail du génie ;
Lorsqu'il sent le chef-d'œuvre orageux, enflammé,
Tourmenter la prison qui le tient renfermé,
Sous la lutte féconde un moment il chancelle,
Une ardente sueur de ses pores ruisselle,
Son sein bat... Il s'élançe, il irrite, en courant,
De ses esprits de feu l'électrique torrent.
Sa voix renferme un dieu, sa pâleur surhumaine
Semble un masque arraché du front de Melpomène ;
On doute si ses yeux lancent, à peine ouverts,
Du crime ou du talent les tragiques éclairs.
Sa noire chevelure à tous les vents livrée,
Rehaussant de ses traits la démence inspirée,
Flotte comme un nuage et flagelle son front...
Délire foudroyant que ses pleurs expieront²⁶¹ !

Le passage évoque le poète maudit soumis au délire de la création poétique. La dualité du personnage est perceptible de par la référence à l'acteur tragique portant un masque (« un masque arraché du front de Melpomène»). Le poète doit faire face

²⁶¹ *La divine épopée*, tome I, p.237, chant VI.

à la double nature de sa personnalité : à la fois humain et porte-parole du monde visible, il est aussi l'interprète du monde invisible duquel il doit sonder les profondeurs sans s'y abîmer. Cette double appartenance est perceptible de par sa voix qui « renferme un dieu » et « sa pâleur » qui est « surhumaine » : son visage pâle est le signe d'une mort prochaine mais, dans le même temps on lui reconnaît une appartenance divine²⁶². La tension relative à l'aspiration vers ses deux univers bien distincts amène la métaphore de l'orage²⁶³ pour désigner la création littéraire : l'harmonie et l'unité ne sont pas de mise et provoquent le déchaînement des éléments. L'inspiration poétique est perçue comme une démence, un état secondaire qui « arrache » le créateur aux contingences du monde visible. Le terme « arraché » implique d'ailleurs une violence de laquelle est victime l'inspiré, faisant de lui un Poète-Christ (« Sa noire chevelure [...] / Flotte comme un nuage et flagelle son front »). Sa chevelure au vent, cliché du poète romantique, est assimilée à la couronne d'épines du Christ : la création nécessite le passage par une quête initiatique qui ne peut s'absoudre de souffrances. Elles mènent d'ailleurs à une expiation permise par les larmes provoquées par les violences internes endurées et elles brisent le joug du poète qui est alors libéré de la prison du monde visible. Ce déchirement entre le monde visible et invisible se manifeste de façon métaphorique à travers l'occurrence de deux types d'image qui s'entrechoquent. On peut en effet remarquer la présence de métaphores aériennes et terriennes. On retrouve le volcan en tant que métaphore d'une inspiration en plein « travail ». Elle s'accompagne ensuite d'expressions relativement prosaïques (« une ardente sueur de ses pores ruisselle ») : l'inspiration poétique devient pratiquement une activité sportive ! Cette matérialité inhérente au langage de ce passage, se manifeste également par des références discrètes à l'époque à laquelle Soumet a écrit le texte. L'orage métaphysique de la création poétique se mue en « électrique torrent ». On peut d'ailleurs relever un jeu de mots qui est peut-être involontaire entre ces deux vers :

²⁶² Il s'agirait plutôt d'un lien avec les dieux païens (« un dieu » suggère qu'il s'agit d'un dieu parmi d'autres).

²⁶³ L'orage peut également être le signe de la colère céleste engendrée par l'existence de cette œuvre démoniaque.

« Son sein bat...il s'élance, il irrite, en courant, / De ses esprits l'électrique torrent ». Le participe présent « courant » peut renvoyer au courant électrique, invention déterminante du 19^{ème} siècle et serait attendu au côté de l'adjectif « électrique » du vers suivant. Le déchaînement des éléments, la terre (avec le volcan en éruption), l'air (avec le déferlement des éclairs de l'orage) et l'eau (le torrent), répond à la « tempête » intérieure qui submerge le poète, s'apparentant d'ailleurs à ce que Nietzsche nommera plus tard, dans son ouvrage *La naissance de la tragédie*²⁶⁴, le versant dionysiaque de la création. La description de l'artiste inspiré en plein « travail » de création se poursuit :

Pour s'approcher des cieux, pour étonner la terre,
Son âme sulfureuse entrouvre son cratère,
Éclate, et le présent ne peut plus contenir
L'ouvrage olympien lancé dans l'avenir.
Telle sous mon grand front [d'Idamée] circulait la tempête,
Lorsqu'un monde nouveau jaillissait de ma tête²⁶⁵.

Le rythme 6/6 du premier vers souligne de façon manifeste l'opposition entre les deux mondes. De plus, le poète, personnage tragique à part entière, ne peut que « s'approcher des cieux » sans jamais y pénétrer réellement. Les portes en semblent tragiquement closes. Le poète au « génie infernal » est bien ancré dans la terre et ne peut s'en détacher : son âme devient ici métaphoriquement un volcan. Cela témoigne du fait que l'inspiration prend possession de son corps mais également qu'il demeurera éternellement rattaché à la terre. L'enfer souterrain dans lequel se trouve une immense forge (comme nous l'avons vu précédemment) sera ainsi son ultime demeure. Son inspiration est « olympienne » mais plutôt placé sous le signe

²⁶⁴ En un sens, la conception de l'artiste selon Nietzsche, et plus précisément de l'artiste tragique, se place également sous le signe de Melpomène puisqu'il doit accorder la force apollinienne (symbole d'équilibre et d'harmonie) et la force dionysiaque (caractérisée par une transe, un détachement du monde réel qui peut s'avérer tragique si le poète ne fait pas usage de ses instincts apolliniens ce qui peut amener le créateur à s'abîmer dans la folie à tout jamais)

²⁶⁵ *La Divine Épopée*, tome I, p.238, chant VI.

de Dionysos : Apollon ne paraît pas avoir droit de cité. Ce type de création ne trouve pas sa place et un espace suffisant pour se développer : « le présent ne peut plus contenir/ L'ouvrage olympien lancé dans l'avenir ». Le confinement dans lequel se trouve « l'ouvrage olympien » est matérialisé par un enjambement : le vers n'est pas suffisamment étendu pour contenir l'œuvre ainsi créée. On comprend alors la thématique du volcan, image de l'œuvre qui se débat dans un espace trop réduit et qui est contrainte d'entrer en irruption , de la même façon que le poète. L'ire du créateur trouve sa source dans son impossibilité à atteindre véritablement les cieux et la grande voûte céleste. Le « génie infernal » est prisonnier de la terre, il ne peut s'en échapper. Son ambition, son orgueil souffrent de l'étroitesse du monde visible et ne peuvent que provoquer une révolte orageuse au sein de laquelle les éléments se déchaînent. Le « démon créateur » entrevoit le monde invisible sans pouvoir en être un véritable interprète²⁶⁶. Il souffre, il est touché par l'inspiration qui prend possession de lui mais le parcours initiatique prend brutalement fin et l'accès au monde invisible lui est refusé. Soumet nous livre ici un portrait de l'artiste romantique, devenu personnage tragique par excellence. Sans remettre en cause les qualités du poète maudit, il en souligne néanmoins les limites.

Toutefois, la présence d'une création infernale est loin d'être niée. Elle est présentée comme le second versant de l'inspiration. D'ailleurs, le mythe d'Orphée n'est pas dénué d'une certaine forme de dualité. Orphée est à la fois celui qui,

²⁶⁶ Dans la philosophie des Illuminés, le poète peut se faire l'interprète du monde invisible dans la mesure où il a été élu par Dieu, où il se serait révélé à lui. Idaméel reconnaît l'existence de Dieu puisqu'il est en totale révolte contre lui. Il ne semble cependant pas pouvoir accéder à une vision suprasensible qui lui ouvrirait la porte des mystères insondables. Il n'a pas été choisi en tant qu'élu mais plutôt en tant que proscrit. Charles de Hesse, cité par Auguste Viatte dans son ouvrage *Les sources occultes du romantisme* remarque: « À l'exemple de Swedenborg, les illuminés de Copenhague « cherchent le ciel sur la terre, ils pressentent qu'une communion doit exister entre les habitants spirituels du premier et les habitants matériels de notre planète ; mais l'esprit humain ne peut contempler les influences spirituelles du royaume des cieux, aussi longtemps que les sens internes demeurent enfermés dans la matière » ». (éd. Honoré Champion, 1928, p. 131). Cette quête du « ciel sur la terre » sera précisément celle d'Idaméel mais elle n'aboutira pas à l'élaboration de rapports harmonieux avec le ciel : la communion de Dieu et du poète maudit n'aura pas lieu. Le personnage demeurera « enfermé dans la matière », comme le suggère l'expression « tourmenter la prison qui le tient renfermé » dans l'extrait précédemment commenté.

courageusement, descend dans les enfers à la recherche de la femme qu'il aime. Il est cependant fautif de lui avoir lancé un regard qui la maintiendra prisonnière de l'univers infernal. Symboliquement, il représente le cheminement du poète, qui, muni (voire « armé ») de sa lyre produira des accords brillants en mesure de dompter n'importe quel adversaire.

Chez Soumet, le mythe subit néanmoins quelques modifications : Orphée, qui était auparavant un élu de Dieu et qui en portait la marque sur son front, devient dans le chant « l'enfer » un mortel proscrit qui porte « un signe rouge » qui le fait souffrir et qui témoigne de ses exactions passées. Le signe sur le front du personnage n'est plus la marque distinctive qui faisait de lui un élu divin en mesure d'interpréter les mystères de l'invisible, il fait de l'homme un éternel damné²⁶⁷. La lyre de David-Orphée est également détournée au profit du poète maudit qui en use comme d'un moyen de séduction envers Sémida. Ayant promis à son père agonisant de ne pas faillir à sa destinée divine et de ne pas épouser Idaméel, elle se consacre à Dieu et à la prière. Elle garde près de son cœur une lyre qui est, au départ, gouvernée par David. Elle a des accents divins et produit un chant visant à pleurer son père défunt. Par une sombre invocation, Idaméel parvient à la contrôler à l'aide d'Astarté²⁶⁸. La divinité païenne semble avoir vaincu le Christ. La harpe de David, autrefois réceptacle des accents divins et soulageant les maux, est ici un piège dans lequel Sémida va tomber. On peut toutefois penser que l'héroïne avait déjà des sentiments pour le proscrit qu'elle s'efforçait de refouler afin de tenir la

²⁶⁷ « [L'homme] entre, sans descendre en leurs profonds abîmes.

Bourreaux nés de lui seul, les spectres de ses crimes

Sur son front paternel viennent tous apposer,

Ainsi qu'un fer brûlant, la marque d'un baiser :

signe rouge et multiple où sa sentence brille,

Et pour l'éternité son blason de famille », *La divine épopée*, tome I ,p.84. La référence à Orphée est indirecte et il n'est pas fait mention de la problématique de la création. Cependant, ce « signe rouge » qui orne le front du damné peut faire penser à celui que Dieu a apposé sur le front d'Orphée.

²⁶⁸ La déesse orientale est d'ailleurs associée à la fécondité. On lui prête également une descendance, celle d'Aphrodite. Pour certains, Aphrodite serait une altération d'Astarté. Quoiqu'il en soit, l'invocation de la déesse par Idaméel n'est pas un hasard : il espère gagner l'amour de Sémida et faire en sorte que son univers soit fécond.

parole donnée à son père. La lyre envoûtée serait alors le signe d'une libération de l'inconscient du personnage qui laisserait libre cours à ses sentiments.

Lançant dans l'air, au lieu de vapeurs odorantes,
Tout l'amoureux poison de ses flèches vibrantes.
La harpe fait éclore à ses appels puissants,
Tel un mirage ailé, mille sylphes dansants,
Et semble réunir, magique et possédée
Aux voix du sentiment les tableaux de l'idée. [...]
Des couleurs de l'amour les gammes nuancées,
Échos révélateurs des brûlantes pensées,
Courent dans ses cheveux en frissons caressants ;
Font résonner l'ivresse au clavier des sens²⁶⁹. [...]

La présence des « sylphes dansants » ainsi que le champ lexical lié à la volupté qui émane du chant de la harpe et la mention finale de « l'ivresse » évoquent une fête dionysiaque. Là encore on retrouve une allitération en [s] qui vient souligner le caractère maléfique de la mélodie de la harpe, serpent sonore qui envoûte la jeune femme. Les « brûlantes pensées » d'Idaméel se muent en « frissons caressants » : la musique opère un charme tout particulier et permet la métamorphose des pensées en gestes voluptueux. L'expression « l'ivresse au clavier des sens » met bien en évidence ce rôle central jouée par la musique. Les prières de Sémida, chants aux accents divins, sont ici supplantées par le chant mystérieux de ce nouveau cupidon aux flèches emplies d' « un amoureux poison ». La musique agit donc ici comme un sortilège²⁷⁰, celui que les sirènes avaient utilisé contre Ulysse et ses compagnons. Si l'on poursuit la lecture, l'opposition entre la mélodie aux accents divins et celle qui ensorcelle et envoûte, se manifeste ensuite par l'évocation de deux types de poètes :

²⁶⁹ *La divine épopée*, tome II, p.16.

²⁷⁰ La double trajectoire de la musique, à la fois accès au monde divin et sortilège des enfers, se retrouve d'ailleurs dans *Saïil* auquel Soumet fait référence peu avant le passage cité. La mélodie infernale aura finalement raison du roi déchu alors que Sémida ne se fermera pas aux accents divins, obtenant ainsi une place au sein du monde céleste.

le premier, désigné symboliquement par le rossignol, produit une musique en phase avec la nature. Le second serait un poète « savant » et correspondrait au personnage d'Idaméel²⁷¹. En effet, ayant tenté d'assouvir son désir de connaissance, il est un Prométhée proscrit du royaume divin. Il ne peut se retrouver en harmonie avec la nature puisque le monde invisible ne lui est pas accessible. De plus, l'adjectif « savant » pourrait ici avoir une connotation péjorative : la musique produite par le « démon créateur » est un piège imaginé qu'il a « savamment » tendu à Sémida. La connaissance (celle des sortilèges du monde souterrain qui sera bientôt celui du révolté) serait alors perçue comme une malédiction et une arme démoniaque à l'encontre de l'innocence angélique de la jeune femme.

Ce pouvoir démoniaque de la poésie se retrouve dans la « trilogie nationale » *Jeanne d'Arc*, texte dans lequel la place du poète est reléguée au second plan. Il n'apparaît plus comme un personnage principal comme dans *La Divine Épopée* où le Poète Christ livre bataille au poète maudit et crée une tension dramatique des plus intéressantes pour le lecteur. Dans la première partie de l'œuvre consacrée à l'idylle et à la jeunesse de Jeanne d'Arc bergère, le poète apparaît en tant que personnage secondaire : il prend la forme d'un tentateur pour détourner Jeanne de son destin de guerrière. Il est même comparé à Satan :

²⁷¹ Chez Vigny, on trouve dans son poème *Éloa*, la présence d'un rossignol qui produit un chant maléfique qui célèbre l'ange déchu :

« Vers le ciel étoilé, dans l'orgueil de son vol,
S'élançait le premier l'éloquent rossignol ;

Sa voix sonore, à l'onde, à la terre, à la nue,
De mon heure chérie annonce la venue ;

Il vante mon approche aux pâles alisiers

Il la redit encore aux humides rosiers ;

Hérault harmonieux, partout il me proclame ;

Tous les oiseaux de l'ombre ouvrent leurs yeux de flamme »

Éloa, « Séduction », in *Poésie complète*, éd. Payot, coll. prose et vers, 1928, p. 29. Le rossignol et les « oiseaux de l'ombre » ne sont plus un symbole de la poésie divine. Les symboles sont ici détournés : les oiseaux deviennent les chantres qui célèbrent l'orgueil et l'omniprésence de Satan. De plus, la jeune femme sera prise au piège par la voix, musique démoniaque, de l'ange déchu. À la fin de la section « séduction », le rossignol devient l'interprète de la volupté :

« L'oiseau réveillé chante et bruit sous la feuille,

L'hymne de volupté fait tressaillir les airs,

Les arbres ont leurs chants, les buissons leurs concerts [...] », p. 30.

La nature est donc, chez Vigny, pervertie dès lors que l'on pénètre dans le royaume infernal.

-Je veux d'un lai d'amour célébrer ton bel âge,
Dit-il ; contre l'hymen, vierge, pourquoi t'armer ?
À ses austères vœux tristement asservie,
Que fais-tu du printemps ? Que fais-tu de ta vie,
Des rêves de quinze ans, de l'azur de tes yeux
Qui ne veulent rien voir de ce côté des cieux ?
Écoute mon luth chanter ; écoute, jeune fille²⁷² [...]

Le poète, désireux d'épouser Jeanne, fait référence à sa beauté et à la nécessité de se placer du côté de la vie et de ses joies. La poésie est un moyen de persuasion comme en témoigne la répétition du verbe « écouter ». L'artiste déclame son « lai d'amour » devant la jeune fille qui reste insensible : elle déclare vouloir couper ses cheveux, symbole de sa beauté terrestre et compare la virtuosité du poète à celle de Satan dans le jardin d'Éden²⁷³.

De plus, si Jeanne d'Arc reste insensible aux propos langoureux du ménestrel, la musique démoniaque d'Idaméel produit l'effet escompté. Le poète maudit crie alors victoire. Il a ainsi vaincu le Poète Christ :

Mais sa force s'éteint, sa voix se décolore,
Et son hymne à la nuit n'atteindra pas l'aurore ;
Ainsi que son espoir son souffle ardent a fui,
L'infatigable luth a plus d'accord que lui.

²⁷² *Jeanne d'Arc*, 1846, p. 82.

²⁷³ « Vous ne me prendrez pas, beau sire, dans vos toiles.

Vous regardez les fleurs des près, moi les étoiles,
Lui dis-je ; mon amour est céleste et je veux,
Pour les offrir aux saints, couper mes longs cheveux. [...]

Le serpent tentateur comme vous était beau,
Ménestrel ; il savait comme on séduit les femmes ;
Il savait des discours qui font tomber les âmes,
Et notre pauvre mère, en sa fragilité,
A pleuré bien longtemps pour l'avoir écouté »

Op.cit., pp.84-85. Le rejet du terme « Ménestrel » manifeste de façon significative la répulsion éprouvée par la jeune fille à l'égard du mariage et du poète tentateur.

Il se tait, lui, l'amant de la rose enflammée !
De la création la voix la plus aimée !
Il croit que sa défaite est une insulte à Dieu ;[...]
Poète aérien, tué par son silence,
Il tombe défaillant, il tombe de sa fleur,
Sur le luth dont le chant vient de briser son cœur.
Et semble, en expirant, doux rival qui pardonne,
Léguer à son vainqueur l'âme qui l'abandonne²⁷⁴.

La « compétition » entre le « démon créateur » et le « poète aérien » est double : ils se disputent le cœur de Sémida ou plutôt son âme et ils rivalisent pour cela de virtuosité poétique. Cependant, la lyre que détient Sémida est envoûtée et elle ouvre sur un espace nocturne gouverné par le génie des enfers : le « poète aérien » ne peut lutter. Il est présenté sous le signe de la défaite et de la chute. On remarque la présence d'un vocabulaire de type privatif qui indique ses carences : « sa force s'éteint », « sa voix se décolore ». Il perd les attraits de la flamme divine et sa voix ne permet plus l'existence d'une correspondance avec les couleurs : la synesthésie qui pouvait s'opérer entre la musique et la peinture est remise en question. Les accents divins perdent leur puissance et se meurent dans la nuit infernale et mystérieuse qui naît de la lyre de Sémida. Le poète aérien est réduit au silence ce qui signe sa défaite face au « luth savant ». La répétition du verbe « tombe » souligne la capitulation du poète divin. Ce passage pourrait en fait correspondre à une réécriture du combat de David contre Goliath qui se déroule hors scène dans *Saül*. La lyre, auparavant contrôlé par David, poète divin et aérien, est ravie par Goliath, figure de l'orgueil qui assaille Idaméel. Loin des combats épiques et sanglants, l'opposition est ici musicale et esthétique : le génie brillant à l'inspiration divine, doit se mesurer au « démon créateur », au génie noir qui gouverne les enfers. L'issue

²⁷⁴ *La divine épopée*, tome II, p. 18.

du combat diffère mais les vainqueurs respectifs célébreront tous deux une illusoire victoire.

Dans *Saïl*, David croit un instant être parvenu à dompter la haine et l'orgueil du roi déchu. La fin de la pièce démontrera qu'il n'en est rien. La victoire n'était qu'éphémère. De la même façon, Idaméel croit en sa victoire et en la survie du monde qu'il a créé de ses mains. Figure de Méphistophélès, il imagine recueillir l'âme du poète aérien et pouvoir enfin épouser Sémida. Finalement, les deux esthétiques, l'une d'origine céleste, l'autre d'origine infernale semblent se livrer à un combat sans merci et éternel. Si l'une paraît dominer à un moment, l'autre riposte, sans s'avouer vaincue.

Idaméel s'affirme ainsi comme un créateur du royaume de l'ombre. Il a bâti un monde nouveau mais stérile, puisque l'envoûtement de Sémida ne suffira pas à lui faire accepter l'hymen interdit. Il est également créateur dans le sens où il a gravé dans l'airain²⁷⁵ les méandres de sa destinée et il lit son histoire au sein des enfers lors de la fête célébrant « l'anniversaire » de sa montée sur le trône. Cependant, l'émergence de la poésie primitive et originelle est sans cesse remise en question. « Ces pages de fer à lire sont pesantes²⁷⁶ » et sont dépouillées de métaphores aériennes qui témoigneraient d'une inspiration divine. Si Idaméel parvient à s'ériger en maître d'une création à la lumière noire, il demeurera l'éternel Icare dont le vol est brutalement interrompu. Ainsi, lorsqu'il se livre à la lecture de ses tables et qu'il évoque les conséquences de la mort de Cléophanor, il est interrompu sans le savoir par la venue du Christ :

²⁷⁵ Il est tout à fait significatif que les tables d'Idaméel soient en fer et non en or, symbole d'une temporalité primitive dans laquelle la poésie était Verbe. Auguste Viatte remarque d'ailleurs en évoquant Swedenborg : « il attribue la plus grande portée aux correspondances, soutien des connaissances intuitives : pour en avoir perdu le sens, l'homme est passé de l'âge d'or à l'âge du fer ; comment ne pas s'égarer, du moment qu'il délaissait l'unique réalité, spirituelle, pour les apparences de la matière ? », *Les sources occultes du romantisme*, éd. Honoré Champion, p.78. Ce passage de l'âge d'or à l'âge de fer est manifeste dans le texte de Soumet : Idaméel, éternellement voué à la terre –on l'a vu avec la symbolique du volcan qui finit par être assimilé à son âme- est prisonnier des « apparences de la matière » et ne peut accéder à l'absolu.

²⁷⁶ *La divine épopée*, tome I, p. 129.

Libre du Séraphin vers les cieux remonté,
Dans la grotte avec moi rentra l'obscurité.
Plus que de mon empire amoureux de ses charmes,
J'emportai vers le jour la vierge tout en larmes ;
Et devant l'antre obscur, sépulcre du vieillard,
Je roulai sous mon pied, un rocher de l'Arar.

.....
.....
.....

-L'enfer en était là de sa triple lecture,
Lorsqu'il sentit trembler la rouge architecture. [...]
C'était l'heure jamais prédite,
Où le Christ insulté sur la page maudite,
Traversait le chaos, Rédempteur clandestin²⁷⁷ !

Le Christ, invisible aux yeux des damnés, constitue un mystère, une énigme insondable. Il est matériellement représenté sur la page par la succession des trois lignes de points de suspension qui viennent interrompre de façon brutale le récit du « démon créateur ». Il n'est pas descriptible ni saisissable par les mots, du moins, pas par ceux prononcés par un damné. Le poète aérien prend sa revanche et s'il ne reprend pas la parole, il réduit toutefois le génie infernal au silence, comme pour répondre au précédent combat dans lequel il n'était plus en mesure de créer. Soumet reprend la narration à sa charge de façon manifeste et, devient, lui, en mesure de décrire le rédempteur.

Les trois lignes de points de suspension répondent à la « triple lecture » de l'enfer²⁷⁸. Le texte n'a donc pas une signification unique. Il peut se diffracter et être

²⁷⁷ *La divine épopée*, tome I, p.287.

²⁷⁸ Chateaubriand évoque dans *Le génie du christianisme* la particularité du nombre trois qui « n'est point engendré » et qui « engendre toutes les autres fractions ». Il était pour Pythagore le « nombre sans mère ». Cela revient symboliquement à évoquer l'idée d'une création sans créateur

l'objet d'une quête initiatique visant à lever le voile concernant les trois sens avérés de l'œuvre. Ici, le sens littéral invite à considérer le texte comme un récit des aventures du personnage et à une explication liée à l'empire qu'Idaméel a bâti en enfer après avoir détrôné Satan. L'œuvre est également le symbole d'une lutte entre l'homme et Dieu. Enfin, de par la succession des narrateurs (Soumet, Idaméel, le Christ lorsqu'il décrit l'enfer), l'épopée invite à une réflexion esthétique concernant la nature de l'inspiration. Comment accéder aux mystères invisibles ? Comment être élu, désigné pour en être un fidèle interprète ? La multiplicité du sens répond ainsi à la pluralité des narrateurs qui se disputent la paternité du texte.

La polyphonie à l'œuvre dans *La divine épopée* semble toutefois en quête d'une voix *une*, emblème de la poésie primitive retrouvée. Le personnage de Sémida paraît en être l'incarnation directe. Elle est un espoir aussi bien pour le ciel que pour Idaméel. Elle incarne la pureté, un amour céleste et divin en mesure d'expier les fautes et d'ouvrir les portes du salut à l'homme. Idaméel tente de la convaincre de rester à ses côtés²⁷⁹ :

Notre amour ! Seul trésor de ma jeune cité,
Complément radieux de ma divinité,
Ma gloire, mon bonheur, mon plus sacré miracle !
Viens, habite avec moi ce vivant tabernacle; [...]
Mon chef d'œuvre est de marbre, oh ! Donne-lui la vie !

qui serait en mesure d'en engendrer d'autre. Au contraire, Idaméel est un créateur sans réelle création.

²⁷⁹ De la même façon, chez Vigny, Satan tente de convaincre Éloa de rester à ses côtés :

« Sois à moi, sois ma sœur ; je t'appartiens moi-même ;
Je t'ai bien méritée, et dès longtemps, je t'aime,
Car je t'ai vue un jour. Parmi les fils de l'air
Je me mêlais, voilé comme un soleil d'hiver. [...]

Toi seule me parus ce qu'on cherche toujours,
Ce que l'homme poursuit dans l'ombre de ses jours,
Le Dieu qui du bonheur connaît seul le mystère,

Et la Reine qu'attend mon trône solitaire », *Éloa*, p. 32. La thématique du voile (« soleil d'hiver voilé ») peut être le signe de la duplicité de Satan : il propose à Éloa une place à ses côtés sur le trône, elle ne sera en fait que son esclave et sa victime : « J'enlève mon esclave et je tiens ma victime » (p. 42). De la même façon, Idaméel propose à Sémida un statut de reine qui la flatte un instant puis, face à la puissance de son regard Idaméel la désignera ensuite comme une proie.

Ce chef d'œuvre incomplet à l'espoir appartient ;
En s'animant de toi qu'il devienne le tien ! [...]
Sous le froid prolongé de tes larmes esclaves,
Du volcan créateur ne glace point les laves ;
En spectre désolé ne change pas le dieu²⁸⁰.

Idaméel est dépourvu ici de toute forme d'orgueil. Il est prêt à abandonner la paternité du monde nouvellement créé pourvu que Sémida lui insuffle la vie. Il est aux portes du salut et s'abandonne tout entier à l'espoir de pouvoir vivre son amour pour la jeune femme. La gradation présente dans le vers « Ma gloire, mon bonheur, mon plus sacré miracle » et se traduisant par un rythme 2/4/6, matérialise l'élévation du personnage au contact de l'amour et de la femme rédemptrice. Il a pleinement conscience du caractère « incomplet » de son œuvre qui attend le souffle divin pour prendre véritablement vie. On retrouve la thématique de la pétrification à travers la présence du marbre, du « volcan créateur » glacé, sortilège que seule Sémida semble en mesure de rompre. Idaméel fait preuve d'une certaine humilité et est prêt à s'abandonner à la jeune femme à qui il reconnaît la toute-puissance : « en spectre désolé ne change pas le dieu ». Il se présente à la fois comme un démiurge, un dieu créateur, mais il prend également en compte le fait que sa création a « un germe défailant ». Sémida, emblème de la fécondité et de la création peut seule y remédier. Il n'est pas en opposition avec elle et il ne livre pas bataille comme avec le Christ. Idaméel semble d'ailleurs quitter la sublimation noire que l'on retrouve souvent dans ses récits pour un lyrisme enjoué :

Ton regard sur les fleurs comme une aurore glisse ;
Ta gloire flotte et court de calice en calice.
L'abeille²⁸¹ te dédie, en son vol enflammé,

²⁸⁰ *La Divine Épopée*, tome II, pp.34-35, chant VII.

²⁸¹ La métaphore de l'abeille en tant qu'image de la création poétique se trouve également dès lors que le Christ se trouve face à Idaméel, avant que Satan ne parvienne à l'identifier. Il évoque le passé glorieux de l'homme avant qu'il ne sombre dans la chute et le péché :

De ses moissons de miel tout l'espoir embaumé²⁸².

La création est suggérée par un réseau d'images multiples. Le regard de Sémida et le « vol enflammé » de l'abeille soulignent l'élévation et l'inspiration véritable. Les fleurs et le miel mettent en évidence la fécondité, image du chef d'œuvre accompli. Les quatre éléments paraissent en harmonie : l'eau, présente avec le verbe « glisse » et l'allitération en [l], consonne liquide ; le feu, la terre nourricière (avec la référence aux fleurs et aux moissons), l'air (avec le vol de l'abeille) sont les constituants d'un monde unifié qui a su vaincre la stérilité. Sémida refuse cependant cette posture de créatrice. Elle ne peut se résoudre à violer son serment : elle est destinée au monde invisible et céleste, elle ne peut succomber aux supplications d'Idaméel malgré son envie. Elle appelle l'ange Éloïm à son secours et se dérobe face à un choix qu'elle juge impossible à assumer.

La dialectique entre les deux versants de la création peut d'ailleurs faire référence à Platon. En effet, il y aurait d'une part un artiste bercé par ses illusions et qui demeurerait dans le monde des ombres, et celui qui, s'efforçant de sortir de la caverne platonicienne aurait accès au monde de l'Idée et de l'absolu. Cléophanor en s'adressant à Idaméel, évoque ces deux types de visions²⁸³, désignées de façon métonymique par « l'œil » :

« Féconde intelligence, abeille préparée
Pour extraire le miel de la fleur incréée,
Il [l'homme] retrempait son vol de clarté en clarté.

La terre avait pour lui ses immortalités.
Il savait, il savait du créateur suprême

Ce qu'on en peut savoir sans être Dieu même », tome II, p.95. L'intelligence, la connaissance ne sont pas perçues sous le mode de la révolte et du défi. Il s'agit d'accepter l'existence d'une certaine limite au savoir et de ne pas perdre de vue la nature différente de l'homme et de Dieu. Cette acceptation primitive donnait ainsi l'accès à une création d'ordre céleste et lumineuse. En laissant l'orgueil gagner son esprit, l'homme a provoqué sa chute et a perdu l'accès à la vérité des choses et la poésie primitive.

²⁸² *La Divine Épopée*, tome II, p.35, chant VII.

²⁸³ Lamartine évoque dans *Les destinées de la poésie* la synthèse entre l'esprit et la matière, rendue possible par la poésie : « [la poésie] est à la fois sentiment et sensation, *esprit et matière*...C'est la langue complète, la langue par excellence, qui saisit l'homme par son humanité tout entière, idée pour l'esprit, sentiment pour l'âme, image pour l'imagination, et *musique pour l'oreille*...C'est

Ne juge pas, mon fils, toi qui déjà m'es cher,
L'œuvre du tout-puissant avec l'œil de la chair.
C'est à l'œil de l'esprit à percer les nuages
Dont la vie en passant nous voile ses images²⁸⁴.

Cléophanor engage Idaméel à davantage d'humilité. Il doit se résigner et accepter son infériorité par rapport à Dieu. Il n'en fera rien et cherchera un moyen pour passer à un mode de vision supérieur : il vise le statut de « Poète-Dieu ». Cette dichotomie apparente entre la matière et l'esprit pourrait se résorber à travers le travail de la poésie et de la création. Encore faut-il parvenir à s'élever pour acquérir cette forme d'ascèse métaphysique ! Cette harmonie entre l'esprit et la matière apparaît toutefois dans le chant « le ciel » dans lequel sont formulées les aspirations du Poète aérien ou Poète-Dieu :

Avez-vous contemplé l'hymen plein de mystère
Des astres amoureux des fleurs de notre terre,
Dans une de ces nuits où le sylphe Ariel
Semble avoir répandu son haleine de miel ?
Les constellations, radieuses abeilles,
Aspirent le printemps par toutes ses corbeilles.
Un rayon des Gémeaux en voilant son ardeur,
Sur les lys frémissants vient baiser la pudeur. [...]
Baisers mystiques ! Nœuds invisibles et doux !!
De leur enchantement le rossignol jaloux,
Sur le rameau qu'il aime en conquérant se pose :
Aux regards d'une étoile il a caché la rose.
Et l'adonis s'entrouvre à l'astre éblouissant,

l'homme même », tome I, pp. 37-38, cité par Marc Citoleux, *La poésie philosophique-Lamartine*, éd. Plon-Nourrit, 1905, p. 35.

²⁸⁴ *La Divine Épopée*, tome I, p.199, chant V.

Qui s'abreuve d'amour dans sa coupe de sang ;[...]

Et l'osmonde rougit dans le vallon dormant,

Sous les rayons émus de son céleste amant²⁸⁵.

On assiste ici à une communion entre les astres et les fleurs, laissant libre cours à une volupté d'ordre mystique. La fleur de l'adonis, assimilée à une « coupe de sang », pourrait correspondre à la coupe de sang du Christ évoquée lors de la cène et reproduite symboliquement lors de l'eucharistie. Le nom de la fleur fait de plus référence au dieu grec. Le réseau d'images tend au syncrétisme. Le mystère et la difficulté d'accéder au monde invisible se manifestent à travers la présence du voile dissimulant les « ardeurs » du rayon des Gémeaux et l'union des astres et des fleurs est bâtie autour de « nœuds invisibles ». Le secret auréolant leur relation reflète le mystère qui entoure la création humaine et le monde de dieu. On retrouve la symbolique de l'abeille et du miel pour évoquer le « travail » de la création qui est en cours. On assiste donc ici à un subtil accord d'éléments spirituels, cosmiques qui se mêlent sans discordance aucune avec des éléments d'ordre matériel (la volupté). Cette union harmonieuse des astres, du cosmos avec les fleurs, c'est-à-dire la terre, suggère un hymen sans fausse note entre le monde visible de la matière et celui, invisible, de l'esprit. L'unité retrouvée entre le macrocosme et le microcosme (et recherchée dans la suite du texte) qui est l'une des aspirations de la philosophie des Illuminés, n'est permise que par le medium de la poésie et du poète. Cela confirme ainsi la posture de Poète-Dieu accordée à l'artiste, qui, prophète élu et désigné par Dieu pour traduire aux autres hommes les mystères du monde invisible, est en mesure de réaliser l'harmonie primitive de l'esprit et de la matière. De plus, l'histoire d'Idaméel, jaloux du lien intrinsèque qui unit Sémida au monde céleste, semble retranscrite dans le texte de manière oraculaire : le rossignol jaloux qui dissimule la fleur dont il est amoureux, à une étoile pourrait en fait correspondre au

²⁸⁵ *La Divine Épopée*, tome I, p.39-40, chant I.

« démon créateur » qui refuse de laisser sa muse lui échapper²⁸⁶. Sémida pourrait en effet se définir comme la source d'inspiration d'Idaméel, qui, après avoir rejoint les cieux, ne lui laisse entre les mains qu'une création moribonde.

Ainsi, le double visage de la création manifeste la présence d'une quête initiatique. Le personnage d'Idaméel, dont la soif de création et de connaissance ne semble jamais tarie, est un « génie infernal ». Il est en mesure de connaître et de créer. Cependant, son œuvre est prisonnière des apparences, elle ne peut parvenir à s'en détacher. Les images relatives à la terre (dont celle du volcan en irruption) et celles du vol désorganisé ou interrompu témoignent de l'impossibilité pour le personnage d'ouvrir les portes du monde invisible. Il se trouve devant ses mystères sans pouvoir en lever le voile. Le poète-Dieu évoqué lors du chant « Le ciel » représente le terme de la quête initiatique amorcée par le réprouvé, terme qu'il n'atteindra jamais. Dieu est reconnu par Idaméel mais c'est un adversaire qu'il faut vaincre et dépasser. Privé de sa muse et de l'amour, incapable d'expier ses fautes et de se débarrasser de son orgueil, il ne pourra devenir ce Poète-Dieu. La question de la création se mue alors un questionnement ontologique et philosophique.

²⁸⁶ Auguste Viatte cite Blot-Lequesne et note la correspondance qu'il existe entre le microcosme et le macrocosme, entre le monde et l'univers : « l'homme est un monde en petit ; deviner l'énigme de son être, ce serait deviner la grande énigme du monde », *Les sources occultes du romantisme*, tome II, p.155. Là peut-être réside l'erreur d'Idaméel : il a cherché à connaître le monde avant de se connaître, lui.

Alexandre Soumet : philosophe, poète, prophète

Alexandre Soumet n'a pas manqué de s'exprimer concernant la poésie et le lien intrinsèque qu'elle pouvait tisser avec l'absolu. Elle ne se borne pas à une simple activité littéraire. Sa destinée la pousse vers un monde autre, loin des contingences du quotidien et des bouleversements politiques. Même si quelques distorsions sont perceptibles entre *Les scrupules littéraires de Mme de Staël*²⁸⁷, et la production littéraire dont il sera l'auteur, le pouvoir qu'il concède à la poésie ne se démentira pas au fil du temps comme peut en témoigner la préface de *La Divine Épopée*. Dès le départ, Soumet évoque le cas de Newton²⁸⁸, de Kant²⁸⁹ et de Cassini²⁹⁰ : la religion n'est pas incompatible avec la science, qui prend une importance grandissante (certainement trop intense pour l'auteur) à son époque. Le savoir scientifique associé à la foi religieuse permet d'accéder à une connaissance complète du monde, qu'il s'agisse du monde visible ou invisible. La poésie semble à même de réaliser la synthèse entre la science (la philosophie) et la religion²⁹¹. Pour cela, Soumet se place sous le patronage des Illuminés tels que Saint-Martin ou Swedenborg :

Ils prennent le Christianisme pour la base unique de toute vraie philosophie ; ils ont leur initiation comme les prêtres égyptiens, leur seconde vue comme les pâtres écossais ; ils demandent quelquefois à la vie présente une vision extatique de l'existence à venir, et ils

²⁸⁷ On peut par exemple penser à l'abandon du vers que prônait Soumet dans sa réponse à l'ouvrage de Mme de Staël : il ne pourra jamais s'y résoudre. La forme versifiée semble la plus à même à se distinguer du langage prosaïque, quotidien.

²⁸⁸ « Il pesait les mondes dans sa main, et il allait demander à l'Apocalypse le complément de la science », *La Divine Épopée*, préface, p. 2. La science est une source de connaissance incomplète, qui ne permet pas d'expliquer les mystères du monde visible.

²⁸⁹ « Il remplaçait le savoir par la croyance, il disait comme l'Évangile : Dieu est en vous ! », *op.cit*, p. 2.

²⁹⁰ « Cassini a été plus sérieux : il s'est servi des cycles du prophète, pour faire faire un pas immense à l'astronomie transcendante », *op.cit*, p. 3.

²⁹¹ Goethe considère l'union entre la poésie et la philosophie comme une condition nécessaire pour mener à l'absolu : « C'est que la philosophie (théorique) séparée de la poésie (pratique esthétique) ne peuvent en des tentatives isolées l'une de l'autre, effectuer une totalisation satisfaisante », André Stanguenec, *La philosophie romantique allemande*, éd.Vrin, 2011, p.40. Hegel y voit au contraire une production qui n'est « ni chair ni poisson ». La métaphore relativement prosaïque indique la confusion, le caractère presque monstrueux d'une telle production.

considèrent l'âme humaine comme une Pythonisse sainte, toujours prête à évoquer les merveilles de ce monde invisible, dans lequel j'ai osé placer la fable de mon épopée²⁹².

L'homme, image du créateur, peut percer les mystères du monde invisible pour peu qu'il interroge son âme, devenue « Pythonisse sainte ». L'expression syncrétique témoigne d'une position s'éloignant des dogmes du catholicisme traditionnel même si la foi religieuse de Soumet ne sera jamais démentie. Dieu est en l'homme, les discours dogmatiques doivent être bannis²⁹³. L'alliance entre la philosophie, la religion et la poésie, une sorte de nouvelle sainte trinité pour le poète, permet ce passage vers le monde invisible. L'homme ne serait plus ce personnage tragique enfermé dans les limites d'un présent empli de fatalité. Il aurait le pouvoir de se projeter dans le futur, de voir ce qui, habituellement lui est refusé. L'accès à l'âme, au monde invisible, s'ouvre par le biais de la poésie. Par un « mysticisme du cœur », l'homme cherche en lui la clef de l'absolu. Il sonde son âme et trouve l'inspiration poétique : « le philosophe se change en inspiré²⁹⁴ ». Il doit donc prétendre à la connaissance de son âme voire de façon plus large celle de l'humain en général, puis tenter de la retranscrire dans le texte poétique. Le passage du statut de philosophe à celui de poète s'établit au cours d'une « initiation comme les pâtres égyptiens ». La référence à l'Égypte et à ses mystères évoque une incursion dans le monde invisible et la nécessité de passer par un certain nombre d'étapes. Dans son épopée, la difficulté (voire l'échec) de l'homme à devenir un véritable créateur est perceptible à travers le personnage d'Idaméel. Avant de songer à édifier un nouvel univers, Idaméel explore tout d'abord le monde de la science : il veut acquérir une connaissance complète du monde et trouver la clé de ses mystères. Cependant, même lorsqu'il déchiffre les hiéroglyphes, même lorsqu'il détient la signification des signes les plus secrets, son désir de connaissance semble à jamais insatisfait. Il est gouverné par l'orgueil :

²⁹² *Op.cit.*, p. 10.

²⁹³ Il adopte toutefois une posture prudente : il présente son œuvre à la fin de la préface comme une fiction qui ne remettrait pas en cause le dogmatisme de l'église catholique.

²⁹⁴ *La Divine Épopée*, préface, p. 9.

[...] Son cœur, dont l'orgueil est la vie,
Est fait d'un seul rocher sur qui l'enfer s'appuie²⁹⁵.

Les prétentions du philosophe à devenir « inspiré » ne s'accomplissent donc pas sans condition. Le fléau de l'orgueil doit être définitivement vaincu. Il sera, pour Idaméel un éternel obstacle à une création d'origine divine. Son cœur est impur et est trop avide de puissance. Il est décrit dans le chant III comme un monarque que tout le monde craint et il est affublé d'une couronne, symbole de cet orgueil.

Dans *Saül*, dont le sous-titre est significativement « la lutte du sacerdoce et de la royauté », on retrouve cette problématique. Saül a placé toutes ses obsessions sur le trône et la couronne qu'il a peur de perdre. Cette angoisse directement reliée à son désir de puissance fera de lui un parricide. Une fin tragique est également réservée à Idaméel qui restera privé à tout jamais de Sémida. La couronne, l'occupation de fonctions politiques hautes rendent caduques les tentatives d'accéder au rang d'inspiré. Cela signe au contraire un éternel attachement au monde visible duquel l'homme sera ainsi le prisonnier. Si le philosophe-roi était préconisé par Platon, il est ici déprécié. La figure du poète retrouve par contre une légitimité.

Avant d'en faire lui-même parti, Lamartine évoque cette incompatibilité entre le monde politique et la création poétique. Le premier est le jouet des contingences, du vulgaire, des événements historiques, la seconde est affranchie du joug des circonstances et s'affirme comme un univers libre qui est une voie d'accès vers l'absolu. A cette condition seule peut émerger de la poésie, la vérité philosophique dite « instinctive »²⁹⁶. Chez Lamartine, l'instinct mène à la « divine poésie » : l'homme étant à l'image de son créateur, il est en mesure de puiser en lui aux sources de son caractère divin. Dans la préface de *La Divine Épopée*, Soumet oppose les « imitations positives » qui ne sont que de pâles reproductions d'événements qui

²⁹⁵ *Op.cit.*, tome I, p. 124, chant III.

²⁹⁶ Marc Citoleux cite dans sa thèse *La poésie philosophique*, les propos de Lamartine issus du début de *l'Avertissement de la Mort de Socrate* : « Instinctive, la vérité philosophique qui jaillit spontanément, débarrassée de toute histoire précise, de toute terminologie gênante, de toute argumentation rigoureuse. Instinctive, à plus forte raison la divine poésie ». (éd. Plon, 1905, p. 35)

ont marqué le monde visible et les œuvres issues de la « propre inspiration²⁹⁷ » du poète, c'est-à-dire de Dieu. L'instinct chez Lamartine (tout comme l'inspiration personnelle chez Soumet) exprime la nécessité de se libérer du monde visible pour pouvoir prétendre à une certaine élévation d'ordre métaphysique. Si l'inspiration est à chercher en soi, cela revient à retrouver la part de divin présente en chacun de nous²⁹⁸. L'individu peut alors prétendre à une œuvre à vocation universelle. La connaissance de son âme apparaît donc comme une condition nécessaire. Idaméel ne l'a pas compris. Il reste aux prises avec l'orgueil, voile qu'il ne pourra lever et qui le prive de l'absolu. Il s'est brûlé les ailes à vouloir connaître le monde de façon directe, sans passer par un examen attentif de son cœur. Dans *Le génie du christianisme*, Chateaubriand ne manque pas d'évoquer Adam²⁹⁹, qui pour avoir eu accès à l'arbre de science, a été en contact avec un « rayon de lumière » trop fort pour « son entendement ». L'initiation du philosophe qui se mue en inspiré prépare le futur créateur à recevoir cette connaissance, tout d'abord de façon indirecte puisqu'il doit déchiffrer un certain nombre de symboles avant de « mériter » l'accès

²⁹⁷ « On ne saurait trop répéter aux Français qu'ils marchent avec trop de crainte dans les champs de l'imagination ; ils ne font point entrer assez d'idéal dans leur manière de considérer les beaux-arts ; ils veulent en ramener toutes les productions à des imitations positives ; et cependant le talent poétique, ce luxe de notre âme, a quelquefois besoin de dédaigner la beauté des objets réels, pour arriver à cette sorte de sublime dont il ne trouve de modèle que dans sa propre inspiration », *Les scrupules littéraires de Mme de Staël* in *Cahiers Staëliens* « Mme de Staël, du XIXème siècle à l'agrégation », p. 32.

²⁹⁸ On trouve également chez Schelling l'idée d'une harmonie entre le monde visible et invisible. Ils sont complémentaires et permettent d'aboutir à la vérité. André Stanguenec remarque : « La réponse schellingienne est qu'il y a une identité absolue de l'esprit en nous et de la nature hors de nous, de la nature de l'esprit et de l'esprit de la nature. De sorte que « la nature doit être l'esprit visible, l'esprit la nature invisible ». Le « doit » signifie qu'il s'agit d'abord d'une tâche que le philosophe doit accomplir et d'un fil conducteur qu'il doit suivre », *La philosophie romantique allemande*, p.42. L'union entre le sujet et l'objet, l'homme et la nature, le visible et l'invisible n'est donc pas innée. Elle résulte du travail du philosophe. Chez Novalis, l'union du macrocosme et du microcosme s'effectue au sein de l'homme qui doit apprendre à sonder les mystères de son intériorité : « L'univers n'est-il pas en nous ? Nous ne connaissons point les profondeurs de notre esprit. Le chemin mystérieux va vers l'intérieur : en nous, sinon nulle part, est l'éternité avec ses mondes, le passé et l'avenir », cité par André Stanguenec, *ibid.*, p.42. Soumet rejoint donc ici la pensée de Novalis en lui donnant des accents chrétiens : l'homme doit se connaître, accéder à son âme pour accéder à la vérité du monde invisible.

²⁹⁹ « Adam chercha à comprendre l'univers, non avec le sentiment, mais avec la pensée ; et touchant à l'arbre de science, il admit dans son entendement un rayon trop fort de lumière », cité par Auguste Viatte, *Les sources occultes du romantisme*, tome II, p. 136.

au savoir suprême. Dieu décide de l'initiation du poète en se révélant à lui et en lui permettant de comprendre les signes du monde invisible. Pour éviter d'être la source d'une malédiction, la connaissance se dissimule, s'enveloppe de mystères, se dérobe devant celui qui prétend devenir initié. L'orgueil³⁰⁰, apanage du monde visible, doit avant tout disparaître du cœur du futur poète. Le non-respect du parcours initiatique prévu, le désir intense de connaître, vont attirer les foudres du créateur sur Adam et Idaméel. La connaissance imméritée de l'absolu sonnera comme une punition éternelle : être chassé de l'Éden pour Adam, être voué à produire une création stérile pour Idaméel. Toutefois, on peut s'interroger quant à la nature de l'œuvre du « génie infernal ». Au départ, lorsqu'il envisage de régénérer le monde, de lui insuffler une seconde vie, on pourrait croire que le personnage est un créateur à part entière et qu'il a atteint son but.

Trente volcans éteints, à ma voix ranimés,
Fument, et vont nourrir du vent de leur cratère
Le feu générateur aux veines de la terre.
Dans les bois de Santal, encor sans habitants,
La rose vient éclore aux bourgeons du printemps ;
Et de magnolias couvrant un sol aride,

³⁰⁰ Dans son ouvrage *Les scrupules littéraires de Mme de Staël*, chap. « De l'enthousiasme et du génie », Soumet commente un passage de Mme de Staël qui ne sait comment apporter une forme de consolation à Rousseau. Soumet, qui trouve le philosophe-poète trop orgueilleux et trop démonstratif concernant ses maux et ses souffrances imagine un dialogue entre un sage et Rousseau. Seul le sage a la parole, cela ressemble à un dialogue de type socratique : « cesse donc de calomnier ces flammes d'origine céleste, qui dévorent ta vie avant le temps ; sache te résigner à l'expiation de ta gloire », in *Cahiers staëliens*, « Mme de Staël, du XIXème siècle à l'agrégation, n°51,2000, p. 54. L'inspiration prend sa source dans les souffrances de l'homme et peut être rapprochée des souffrances christiques. Soumet souligne la position d'élus du philosophe qui devrait être davantage conscient de sa chance. Il l'encourage à expier « sa gloire » c'est-à-dire à cesser de s'enorgueillir de ses souffrances et de ses œuvres. Soumet reconnaît toutefois paradoxalement le besoin pour le génie d'être reconnu afin de ne « pas succomber à sa propre nature » : « les angoisses qu'il éprouve au milieu de notre indifférence, ressemblent au désespoir d'un dieu qui finirait par douter de lui-même, en ne rencontrant sur son passage ni temple ni autel ». (*Op. cit.*, p. 55) Il reconnaît la nature divine du poète (comparé à un dieu païen !) mais en même temps son besoin de reconnaissance. Il doit donc y avoir un juste milieu entre d'une part l'orgueil démesuré de l'artiste et son envie d'être reconnu. Il est de plus notable que ce texte précède l'entrée de Soumet à l'Académie française qui aura lieu en 1824.

Mon regard a rendu son nom à la Floride³⁰¹.

La thématique du feu présente à travers le volcan en tant qu'image de la création poétique, comme nous l'avons vu plus haut, contribue à présenter Idaméel comme un créateur à part entière. Toutefois, la métaphore liée à la terre invite à considérer deux types de créations : l'une, liée aux beautés du monde visible, l'autre, absente chez Idaméel, qui est une beauté visant l'absolu (l'expression « encore sans habitants » témoigne de l'incapacité d'Idaméel à maîtriser les deux types de création).

À ce sujet, on pourrait évoquer la distinction émise par Schiller qui distingue d'une part la beauté liée au monde sensible qui donne à l'homme la connaissance et le savoir et qui lui permet de supporter le caractère tragique de sa condition et d'autre part, le sublime, qui se présente comme une expérience esthétique menant à l'absolu³⁰². Cette expérience de la beauté sensible permet au créateur de se débarrasser des affres et de la prison du corps. Il aurait alors franchi là une étape supplémentaire pour s'élever sans toutefois quitter sa nature initiale : d'homme, il n'est pas encore devenu initié ni « Poète-Dieu ». A ce stade de son initiation, le créateur doit se laisser envahir par le sentiment du beau même s'il ne fait pas de lui un dieu. Il doit accepter de ne pouvoir rivaliser avec lui pour poursuivre la quête

³⁰¹ *La Divine Épopée*, tome I, p. 258.

³⁰² « La nature nous a donné deux génies pour compagnons dans notre vie en ce bas monde. L'un aimable et de bon commerce, nous abrège, par la gaieté de ses jeux, les peines du voyage ; il nous rend légères les chaînes de la nécessité, et nous conduit, entre la joie et les ris, jusqu'aux endroits périlleux où il nous faut agir comme de purs esprits et nous débarrasser de tout ce qui est corps, jusqu'à la reconnaissance du vrai et à la pratique du devoir. Une fois là, il nous abandonne ; car son domaine se borne au monde des sens : ses ailes terrestres ne pourraient le porter au-delà. Mais à ce moment aussi l'autre compagnon entre en scène, silencieux et grave, et de son bras puissant il nous porte par delà le précipice qui nous donnait le vertige. Dans le premier de ces sentiments on reconnaît le sentiment du beau ; dans l'autre, le sentiment du sublime », Schiller, *Du sublime*, première parution dans les *Œuvres complètes*, traduction d'Adolphe Régnier, 1859, rééd. Sulliver, 2005, pp 17-18. La présence d'une quête initiatique ascensionnelle est suggérée par la présence des « ailes terrestres » qui caractérisent le sentiment du beau dans le monde visible borné et qui sont ensuite relayées par le sentiment du sublime, qui permet l'accès à l'absolu. L'ascèse esthétique, tout comme la connaissance, ne peut donc se manifester de façon directe et complète aux premiers abords. Elle doit passer par un certain nombre de paliers avant de permettre l'accès à l'absolu.

esthétique et métaphysique. A cette condition, et à cette condition seulement, le créateur fait l'expérience du sublime. Schiller en énonce la dualité de par la superposition de deux sentiments contraires. Le créateur est à la fois envahi par un « sentiment pénible » qui va jusqu'au « frisson » et par un vif plaisir, « un état joyeux qui peut aller jusqu'au ravissement ». Le terme « ravissement » place l'expérience du sublime sous le signe du religieux et du mystique. Il s'agit d'un état en mesure d'arracher l'homme au monde sensible et susceptible de lui ouvrir les portes du monde invisible.

Si Idaméel ressent un frisson, si son corps est le siège d'un violent orage intérieur, ce n'est que pour exprimer une vive révolte. Il prend la mesure de la nature -humaine- qui l'habite et fait la tragique expérience de ses propres limites. L'espace n'est jamais suffisamment vaste, l'étendue de ses connaissances doit sans cesse être repoussée. Il est cet éternel plongeur à la recherche d'une perle qui lui échappe sans cesse et qui se dérobe à sa vue. Idaméel n'a conscience que des limites de son œuvre et paraît privé de l'expérience du beau décrite par Schiller, qui suppose une acceptation des bornes de la nature humaine. Il voudrait se mesurer au divin et non découvrir le monde invisible. Le rapport harmonieux de l'homme entre le monde sensible borné dans lequel il évolue et le monde invisible auquel il aspire permet l'accès à cet espace privilégié dans lequel grandit le sublime. Pour Idaméel, le lien entre les deux mondes est placé sous le signe d'une tension tragique sans cesse renouvelée. A défaut de parvenir à la régénération du monde, c'est son désespoir et sa révolte qui se réitèrent.

Dans la préface de *La Divine Épopée*, Soumet évoque cette opposition entre le monde visible et borné et le monde invisible et divin, à travers la référence à la pensée de Schelling et de Fichte. Pour le premier, Dieu est le centre de l'univers et la création (humaine ou poétique) en est la conséquence et tient une place secondaire. Pour Fichte, le moi est créateur « des phénomènes qui l'entourent », le monde est perçu de façon subjective ce qui donne une place privilégiée à l'homme. Dans les deux cas, le monde visible et invisible, Dieu et l'homme, entretiennent une

relation de pouvoir et instaurent une hiérarchie, ce qui n'est guère du goût de Soumet. Le détachement du monde sensible et corporel doit s'effectuer sous le mode d'un parcours initiatique et non sous le mode de la révolte et d'un orgueilleux combat. L'homme doit faire l'expérience intérieure de Dieu et puiser son inspiration dans l'âme³⁰³. Il ne peut entrer en concurrence avec Dieu, il fait en quelque sorte parti intégrante du divin puisqu'il a été conçu à son image. L'âme assure donc le lien entre le monde visible et invisible³⁰⁴.

On retrouve la présence d'un parcours initiatique suggéré dans les propos de Schiller puisqu'il faut tout d'abord faire l'expérience du beau avant de faire celle du sublime. Cependant, pour le penseur allemand, si l'inspiration poétique trouve sa source au sein du créateur, elle ne réside pas dans l'âme, qui détient le souffle divin comme chez Soumet. Pour Schiller comme pour Goethe, l'inconscient du poète serait à la base de toute entreprise littéraire. Si le monde sensible et l'univers divin ne sont pas considérés sous le signe de l'opposition, c'est qu'il existe la notion d'intuition, régit par l'inconscient qui en assure la cohésion. Lors d'un courrier que Schiller adresse à Goethe le 27 mars 1801, il évoque une conversation avec Schelling de laquelle est né un différend concernant son *Système de l'idéalisme transcendantal*. Schelling affirme que dans le domaine de la nature, on part de ce qui est inconscient et on le mène sur les sentiers du conscient alors que, dans le domaine de l'art, on part du monde conscient pour aboutir à l'inconscient. Schiller est de l'avis inverse :

La poésie si je ne m'abuse consiste précisément à savoir exprimer et communiquer cet inconscient, en d'autres termes, à l'incorporer dans un objet. Celui qui n'est pas poète peut

³⁰³ « [Le poète] ne chante que ce qu'il voit dans son âme. [...] Mais pour que la pensée du poète participe de la puissance du verbe divin, pour qu'elle puisse enfanter un monde, il faut qu'elle plane de bien loin sur la région du sensible. Toute grande représentation artistique doit avoir l'idéal pour point de départ ; toute création véritable doit prendre naissance dans l'infini », *La divine épopée*, préface p. 12.

³⁰⁴ Pour Lamartine, la synthèse entre le monde visible et invisible, entre « l'esprit » et « la matière » se réalise au sein même du langage poétique : « [la poésie] est à la fois sentiment et sensation, *esprit* et *matière*. ... C'est la langue complète, la langue par excellence, qui saisit l'homme par son humanité tout entière, idée pour l'esprit, sentiment pour l'âme, image pour l'imagination, et *musique pour l'oreille*. ... C'est l'homme même », *Destinées de la poésie*, tome I, pp. 37 et 38, cité par Marc Citoleux, *La poésie philosophique*, p. 32.

fort bien tout comme le poète, être ému par une idée poétique mais il est impuissant à l'incarner dans son objet [...]. De même, il peut parfaitement arriver que celui qui n'est pas poète produise comme le poète, une œuvre avec conscience et avec un caractère de nécessité, mais une œuvre pareille ne puise pas ses racines dans l'inconscient. Elle reste à tout jamais une œuvre de la réflexion. L'inconscient uni au réfléchi constitue l'artiste poétique³⁰⁵.

L'inconscient, siège des émotions et du sensible, est bien le point de départ de la création littéraire. Il doit toutefois être uni au « réfléchi » afin qu'une forme adéquate permette la transmission de l'œuvre au lecteur. Schiller insiste sur la nécessité d'un savant dosage entre les deux éléments pour que l'on puisse considérer que l'œuvre ainsi créée émane d'un « artiste poétique ». Il dénonce deux types d'excès qui pourraient empêcher le créateur de toucher le lecteur : l'excès de réflexion et le fait d'accorder une importance accrue à l'inconscient ce qui ne peut amener qu'à une création chaotique peu intelligible aux yeux du « public ». L'équilibre entre les deux mène par contre à l'œuvre « géniale ».

Les critiques ont d'ailleurs pu reprocher à Soumet son excès de « réfléchi », la présence trop manifeste de la raison qui empêcherait son œuvre d'accéder à un génie éclatant. C'est que le lien souhaité avec ces lecteurs est d'un tout autre ordre. Il ne s'agit justement pas de leur donner les clés de lecture d'emblée et de façon manifeste. Si le poète a subi un parcours initiatique aussi bien esthétique que métaphysique afin que la vision donnant naissance à son œuvre soit inspirée par la contemplation de son âme, le lecteur est invité lui aussi à se lancer dans une quête de la connaissance dans le but de parvenir à trouver la signification des signes, des symboles dont le poète a parsemé sa création. À la lecture de ce texte, l'homme est amené à se détacher du monde sensible, de la matérialité et des contingences de son existence. Il devient à son tour, de la même façon que l'artiste, un initié qui ne doit pas entrer en révolte contre le texte à qui sa raison résiste. Le lecteur doit accepter la présence de l'hermétisme premier du texte pour mieux lui livrer bataille et accéder à sa signification. Il doit dépasser son incompréhension première de

³⁰⁵ *Goethe-Schiller, Correspondance 1794-1805*, tome II, traduction et avant propos de Lucien Herr, nouvelle édition revue, augmentée et présentée par Claude Roël, éd Gallimard, 1994.

l'œuvre et se confronter au symbole. L'œuvre doit être prise comme une « Pythonisse sainte » qui stimule l'intellect. Elle touche aussi son lecteur puisqu'elle évoque le devenir de l'homme qui doit s'absoudre de toute forme d'orgueil pour accéder au monde du vrai. Cette expérience du sublime évoquée par Schiller, qui suppose pour l'artiste le passage par la beauté sensible peut également être vécu par le lecteur. Sensible aux images du poète, il peut avoir la sensation d'échapper au monde visible et à ses limites. Il est ensuite en mesure de faire l'expérience du sublime en partant à la conquête du sens de l'œuvre. Le monde de l'absolu s'ouvre alors à lui : il en devient un initié privilégié qui a redoublé d'efforts pour parvenir à son but. L'œuvre n'est donc pas un « objet à consommation immédiate » : le sens fait l'objet d'un défi que le lecteur doit faire l'effort de relever pour faire l'expérience de l'absolu.

L'hermétisme premier de *La Divine Épopée* est aussi l'une des sources de plaisir que délivre la lecture du texte. L'initiation du lecteur fait corps avec celle du poète. L'idéalisme de Goethe et Schiller diffère donc de celui que défend Soumet. Les premiers voient en l'inconscient la source de l'inspiration poétique alors que Soumet la place dans l'âme, voie d'accès au divin pour l'homme. On aboutit également à deux conceptions différentes de la poésie : pour le poète français, elle trouve sa source dans l'infini, c'est-à-dire l'âme. L'inconscient et le « réfléchi » doivent faire l'objet d'un équilibre parfait pour les poètes allemands, afin que l'œuvre puisse toucher son public. L'attaque envers le texte de Soumet, jugé trop hermétique, est en accord avec la théorie de Schiller et de Goethe selon laquelle le sentiment lié à l'inconscient doit transparaître.

Schiller évoque également la nécessité que l'œuvre n'ait pas un caractère trop subjectif afin qu'elle ne soit pas taxée de « contingente ». En écrivant *La divine épopée*, Soumet a prétendu ne pas vouloir s'attacher aux préoccupations de son époque. Cependant, le lecteur est en droit de s'interroger : que peut-on penser du personnage d'Idaméel qui s'engage dans une quête vaine et désespérée de la connaissance ? Est-il si éloigné de l'homme du 19^{ème} siècle qui part à la conquête du

savoir et se livre à toutes sortes de découvertes (l'électricité, la machine à vapeur,...) ? Si Soumet a voulu se défaire des événements et des circonstances liées à l'histoire, ce n'est que pour traiter la problématique de l'homme et de son devenir à un niveau supérieur. Il ne s'est pas éloigné autant qu'il le prétend « des préoccupations de son siècle ». Idaméel, personnage régi par l'orgueil, désigne l'homme qui doit expier ses fautes, s'apaiser et retrouver des rapports harmonieux avec le divin. Mais il désigne surtout le contemporain positiviste de Soumet, qui prétend à une connaissance absolue et parfaite du monde. Le poète-philosophe ne peut manquer de souligner le caractère illusoire de cette quête effrénée : comment prétendre à un savoir total, comment prétendre à l'absolu et au monde invisible alors que l'homme du 19^{ème} siècle est enfermé dans la matière et le monde sensible ? Cette prétention de l'homme à une connaissance totale des mystères de la création qui a d'ailleurs fait surface lors de différentes périodes (avec le mouvement de l'humanisme ou avec celui des Lumières notamment), est passée au crible dans l'œuvre de Soumet. L'homme court le risque de s'enorgueillir de ses connaissances et de ne pouvoir accéder à l'absolu. Ce danger est d'ailleurs énoncé par Schelling, ce que ne manque pas de remarquer Soumet :

[Schelling] fait de l'intelligence humaine une magicienne sacrée, étrangère au secret de sa puissance. Forcée d'enfanter autour d'elle la merveille des objets extérieurs, elle s'irrite contre ses propres créations, parce qu'elles lui dérobent la vue de ce monde intellectuel dont elle est avide³⁰⁶.

Cette colère de « la magicienne sacrée » peut être comparée à celle d'Idaméel qui s'irrite d'avoir bâti un empire, Idaméelpolis, voué à la stérilité. Il est un créateur ayant acquis une connaissance complète du monde sensible mais les secrets du monde invisible n'ont toujours pas levé leur voile. L'impossibilité de s'élever jusqu'au sublime par une création aussi puissante que celle du divin, le rongera. Par un regard limité et fixé sur sa création, il est privé de l'expérience esthétique de l'absolu. La connaissance, la philosophie ne sont pas suffisantes pour accéder à

³⁰⁶ *Les scrupules littéraires de Mme de Staël*, p.48.

l'absolu : le philosophe doit se muer en prophète afin d'ouvrir aux initiés les voies du monde invisible.

L'impulsion de la quête de la connaissance ne doit pas être le dû de l'orgueil et la volonté de défier Dieu en devenant un initié. Il s'agit de pouvoir, enfin, être en mesure de déchiffrer les signes que le poète, devenu prophète, a laissé transparaître au sein de son œuvre :

Le beau est une manifestation de la pensée divine ; et l'art, en se vouant à son culte, devient, pour ainsi dire, l'auxiliaire des sentiments religieux³⁰⁷.

Le terme « manifestation » implique l'idée d'une pensée divine qui se révèle de façon détournée par l'intermédiaire de l'expérience esthétique. Le beau serait « l'auxiliaire des sentiments religieux » dans le sens où il impliquerait la révélation divine pour pouvoir les goûter. Soumet reconnaît également des vertus morales à la contemplation de la création artistique. Il évoque dans sa préface un philosophe qui semble surpris que la vue de l'Apollon du Belvédère n'ait pas guidé Néron vers la morale et le bien. À travers l'exemple de Lamartine, Marc Citoleux signale d'ailleurs dans son ouvrage l'identité du philosophe et du poète puis du poète-philosophe et du prophète³⁰⁸. La beauté, la contemplation esthétique d'une œuvre seraient donc une voie d'accès privilégiée au bien. En effet, cette assertion se vérifie même pour le personnage d'Idaméel dès lors qu'il rencontre Sémida, « ce type saisissant de la sainte beauté ³⁰⁹».

Elle lava mes pieds...L'épouse des cantiques
N'avait pas dans son cœur, au saint amour lié,
La pudeur de ce front à mes genoux plié :
Vision d'innocence où son âme se lève.
Son regard m'éblouit comme l'éclair d'un glaive,

³⁰⁷ *La divine épopée*, préface, p.15.

³⁰⁸ « En résumé, le poète est l'homme de Dieu. La poésie est le reflet du Divin. La poésie philosophique est principalement une théodicée. Si elle descend parfois aux régions humaines, c'est pour orienter la civilisation vers Dieu », *La poésie philosophique*, p. 38.

³⁰⁹ *La divine épopée*, tome I, p. 194.

Rayonnant à la fois si chaste et si brûlant,
Qu'on tremblait de bonheur, rien qu'en le contemplant [...]
Ovale pur, tracé par le divin compas,
Que sous son froid ciseau ne rencontrerait pas,
Des formes du génie essayant le mélange,
Phidias évoqué pour sculpter un archange³¹⁰.

Sémida est comparée à une œuvre d'art sculptée par Dieu. Le réprouvé éprouve un sentiment intense à son égard : elle est une figure angélique en qui réside une certaine forme de danger (« l'éclair d'un glaive »). Son regard est désigné par deux termes oxymoriques : « chaste » et « brûlant » pour signifier l'intense passion qu'elle suscite. La réaction d'Idaméel peut sembler paradoxale : il « trembl[e] de bonheur ». Cela peut toutefois faire référence à la notion de sublime qui, selon Schiller s'accompagne à la fois d'un vif sentiment de bonheur et d'un frisson³¹¹. Idaméel fait l'expérience de l'amour et de l'absolu. Il contemple Sémida comme un œuvre d'art, une sculpture. Toutefois, l'incursion dans le monde invisible sera de courte durée. La création n'est pas qu'une image du divin, elle en est la manifestation. Or, Sémida s'apparentera à Dieu lui-même dans les propos d'Idaméel. Elle ne sera pas pour lui l'occasion de retrouver des rapports harmonieux avec le divin, elle finira par être l'occasion d'un blasphème supplémentaire. Là encore, cela montre l'incapacité du proscrit à percevoir les mystères de l'invisible. Il va s'attacher à la représentation sensible de Sémida sans percevoir que c'est Dieu lui-même qui se manifeste à travers elle. À cet artiste qui doit se contenter du beau sans pouvoir accéder au sublime, Soumet oppose le « Poète-Dieu », celui qui est un prophète élu et initié aux mystères de l'invisible :

Le poète, lui seul retrouve en son domaine

³¹⁰ *Op.cit.*, pp. 193-195.

³¹¹ « Le sentiment du sublime est un sentiment mixte. C'est à la fois un *état pénible*, qui dans son paroxysme, se manifeste par une sorte de frisson ; et un état joyeux, qui peut aller jusqu'au ravissement, et qui, sans être proprement un plaisir est préféré de beaucoup à toute espèce de plaisir par les âmes délicates », *Du sublime*, p. 18. L'auteur souligne.

Quelque titre perdu de la pensée humaine.
Lui seul peut entrevoir le mystère oublié,
Que suspend l'univers sur l'homme humilié ;
Lui seul peut le traduire en oracles de flamme,
Quand le ciel retentit sous le vol de son âme ;
Quand de ses pleurs sacrés sa lyre humide encor,
Aux pieds du Dieu vivant monte d'un seul accord³¹².

La répétition de l'expression « lui seul » témoigne de la position de supériorité du poète vis-à-vis des autres hommes et de ses pouvoirs. Il est un élu, un initié qui traduit le langage divin en « oracles de flamme » afin que l'homme ne soit pas foudroyé par une connaissance trop directe du divin. Le passage dessine également un schème ascensionnel allant du « mystère oublié » de la création, présent au sein de l'humanité, au ciel. Cependant, il est une puissance supérieure à celle du poète : Dieu. Le chant produit par le poète, fruit de ses souffrances (« pleurs ») s'élève jusqu'aux pieds de Dieu. Il y a donc ici une synthèse de la quête initiatique poursuivie par le poète : il est d'abord philosophe et a accès aux temps primitifs, à l'âge d'or duquel l'homme est à jamais exclu. Il est ensuite poète et, la création artistique, le chant de la lyre lui permettent de renouer avec le divin et de s'ouvrir aux puissances du monde invisible. L'unité entre la philosophie, la poésie et la religion est suggérée par l'harmonie qui émane des quatre éléments : la terre, point de départ de la quête de la connaissance, fait ensuite place aux « oracles de flammes » puis, grâce à la musique de la lyre, l'âme du poète peut s'élever jusqu'à Dieu. Philosophie, poésie³¹³ et religion³¹⁴ sont les paliers indispensables du parcours

³¹² *Op.cit.*, p. 12.

³¹³ Novalis souligne la supériorité de la poésie sur la science qui en serait « la forme accomplie » : la création artistique permettrait donc à la science de se réaliser pleinement. Il appelle monde « romantisé », l'espace où se réalise cette union. Novalis est cité par André Stanguenec, p. 56.

³¹⁴ André Stanguenec poursuit son raisonnement et évoque le lien entre la gnose-dans laquelle le mythe est révélateur d'une vérité –, la connaissance et la poésie. Le savoir deviendrait une source d'expiation des fautes : « la connaissance, par le fait même qu'elle nous unit à l'Absolu [puisque l'homme est une image de l'univers] ce qui [constitue] l'aspect mystique de la gnose, nous sauve

initiatique de l'artiste. À travers la contemplation de son œuvre, l'artiste rétablit le lien entre l'homme, prisonnier du monde sensible, visible et le divin, le monde aux mystères de l'invisible. On trouve cette posture du poète, interprète privilégié de Dieu dans *Les odes et Ballades* d'Hugo. La première section débute par le poème « Le poète dans les révolutions », texte initialement dédié à Soumet :

« On dit que jadis le Poète,
Chantant des jours encore lointains
Savait à la terre inquiète
Révéler ses futurs destins.
Mais toi, que peux-tu pour le monde ?
Tu partages sa nuit profonde :
Le ciel se voile et veut punir ;
Les lyres n'ont plus de prophète ;
Et la Muse, aveugle et muette,
Ne sait plus rien de l'avenir ! »

Le mortel qu'un Dieu même anime
Marche à l'avenir, plein d'ardeur ;
C'est en s'élançant dans l'abîme
Qu'il en sonde la profondeur.
Il se prépare au sacrifice ;
Il sait que le bonheur du vice par l'innocent est expié ;
Prophète à son jour mortuaire,
La prison est son sanctuaire,
L'échafaud est son trépid³¹⁵ !

du mal qui est la séparation d'avec le principe du Tout, l'enfermement théorique et pratique de nos particularités extérieures » (*op.cit.*, p. 59). Chez Soumet, le personnage d'Idaméel vit donc « la séparation d'avec le principe du Tout » : la connaissance ne sera pas la source d'une expiation puisqu'il n'est pas conscient de sa ressemblance avec le divin. Il ne perçoit que les bornes inhérentes à sa nature humaine et n'accède pas à la connaissance supérieure du monde. La connaissance n'est alors pas pour lui la source d'une expiation mais au contraire d'une malédiction.

³¹⁵ Victor Hugo, *Œuvres complètes, Poésie I*, « Odes et ballades », « le poète dans les révolutions », p. 73.

Durant tout le poème, un dialogue non dénué de tensions se tisse entre le poète et une voix anonyme qui dénonce l'impossibilité pour l'artiste de révéler les mystères du monde. Le lien serait rompu entre le monde visible et Dieu : le poète ne serait plus en mesure d'en être l'interprète privilégié. L'artiste riposte et conçoit les fautes et les vices qui émanent de son époque comme une expiation nécessaire. En devenant une victime qui monte « sur l'échafaud », il se mue en martyr chrétien et retrouve son statut de prophète. Hugo manifeste donc dans ce poème daté de 1821 le rôle du poète qui, à travers ses œuvres et grâce aux souffrances qu'il endure, renoue avec le divin et le monde céleste. La notion de progrès est toutefois présente (« marche à l'avenir ») et permet l'édification d'un futur dans lequel l'homme, grâce au poète aurait expié ses fautes.

On retrouve la figure du poète dans la quatrième section des *Odes et ballades* avec un poème intitulé « Le poète » et daté d'août 1823 :

Laissez-le [le poète] dans l'ombre où descend la lumière.-
Savez-vous qu'une Muse épurant sa poussière,
Y charme en secret ses ennuis ?
Et que, laissant pour lui les éternelles fêtes,
La colombe du Christ et l'aigle des Prophètes
Souvent y visitent ses nuits³¹⁶.

La notion de progrès est abandonnée mais la composante religieuse demeure : le poète est bien un élu de Dieu, un être à part qui doit rester dans l'ombre loin de l'agitation et des illusions du monde. « L'aigle des Prophètes » vient s'opposer à celui de Napoléon et souligner la puissance poétique de l'artiste qui peut percer les mystères du monde. Il est l'instrument d'une révélation divine.

Dans *les scrupules littéraires de Mme de Staël*, lorsque Soumet imagine un dialogue entre Rousseau et un sage visant à ce que le poète ne s'afflige pas des douleurs qui lui sont imposées mais qu'il voit au contraire qu'elle sont la source de ses œuvres, il

³¹⁶ Ibid., p. 200.

présente l'œuvre d'art comme un médium, comme un intermédiaire entre le monde visible et le monde invisible³¹⁷ :

Combien de mortels qui, flétris par le souffle de leurs semblables, ont besoin que le génie, comme un illustre médiateur vienne se placer entre leurs regards et ce merveilleux univers dont ils sont désenchantés³¹⁸!

L'artiste, le poète est donc celui par qui l'homme retrouve Dieu et le monde invisible. La contemplation de l'œuvre d'art permet de retrouver des rapports harmonieux avec le divin et d'accéder à une vision supérieure. L'expression « flétris par le souffle de leur semblable » témoigne de l'aspect mortifère de la prison que représente le monde visible. L'accès au « merveilleux univers » s'établit par le biais du génie qui donne à l'homme la possibilité de s'élever moralement et de se détacher du sensible.

De plus, les métaphores associant la religion et la poésie abondent. Le poète est par exemple présenté comme la lyre de Dieu³¹⁹. La hiérarchie entre le pouvoir divin et celui du poète est ainsi établi, point qui semble toutefois être parfois discutible chez Soumet. L'expression « Poète-Dieu » que l'on trouve dans *La Divine Épopée* au cours du chant « Le Ciel », témoigne du caractère sacré de la mission du poète mais également de la nature divine du créateur. À la fin de sa préface Soumet souligne d'ailleurs que le catholicisme et les images qui lui sont rattachées font l'objet d'une poétique. La création littéraire semble avoir pour lui le statut d'une véritable religion. Le sous-titre de sa pièce *Saül*, la lutte du sacerdoce et de la royauté, montre l'opposition entre l'orgueil d'un roi et la foi du jeune David, ascète dépourvu

³¹⁷ Cette idée se retrouve également chez Schiller qui voit en l'expérience du beau une mise en contact avec l'absolu qui n'est cependant pas d'ordre religieux pour lui.

³¹⁸ *Les scrupules littéraires de Mme de Staël*, p. 53.

³¹⁹ Auguste Viatte fait par exemple référence à Saint Martin dans son ouvrage *Les sources occultes du romantisme* (tome II, p. 195) : « l'homme est la lyre de Dieu même », [*Œuvres posthumes*, II, p. 316]. Il évoque également Dutoit (tome II, p. 121) : « tout l'univers est semblable à un instrument monté par le plus habile artiste, et qui forme tous les tons, sans qu'il y ait la plus petite dissonance ». [Dutoit, *Philosophie divine*, II, p. 272.]. La sacralisation du poète chez les romantiques y a donc trouvé une large contribution.

d'ambition. Toutefois, le pâtre est également poète et musicien. La tragédie pourrait alors être le symbole d'une lutte entre l'artiste, adepte des puissances de l'invisible et le roi, prisonnier du monde visible et de son illusoire pouvoir. Soumet présenterait alors l'écriture comme un véritable sacerdoce.

Le rôle du symbole et des figures de styles

Je n'aime le réel que soulevé (René Char)

À la reconquête du langage primitif

Comme il le précise dans la préface de sa *Divine épopée*, Alexandre Soumet place le langage poétique au dessus du langage quotidien de par sa faculté à retrouver le feu de la parole primitive qui unissait autrefois l'homme et Dieu. Après la chute, il est devenu incapable de déchiffrer les signes et les mystères du divin. Le poète, créateur et philosophe, agit alors comme un médiateur, un archéologue qui guette les traces de ce langage d'autrefois.

Ainsi, la dialectique entre le monde visible et invisible, entre l'univers sensible et absolu, trouve un écho dans une problématique dont le langage est le centre. Dans la tragédie, la confrontation entre le langage primitif et divin et le langage ordinaire est souvent la source d'une tension tragique. Ainsi, dans *le secret de la confession*, Élisabeth confie ses tourments à Achimelech qui fait figure de sage : elle est amoureuse de Don Carlos, le fils de son mari. Prise de remords et craintive que son secret ne soit découvert par le roi cruel, elle s'épanche auprès du prêtre qui ne manque pas de s'adresser à Dieu :

Si durant quarante ans, pour te servir toujours,
Je fis un abandon de chacun de mes jours,
Détourne, Dieu puissant, l'arrêt irrévocable,
Donne-moi la moitié du fardeau qui l'accable³²⁰.

La prière a un effet immédiat et amène Élisabeth à davantage de sérénité. La parole retrouve ses pouvoirs d'antan et se fait Verbe. Elle s'oppose au discours prosaïque de Philippe II empli de doute et par là-même, de poison.

³²⁰ *Le secret de la confession*, I,6.

Chez Soumet, l'importance accrue accordée au langage et à ses pouvoirs ésotériques est à mettre directement en lien avec la philosophie des illuminés. Le langage poétique et donc imagé agit comme un médiateur entre l'homme et l'absolu : le symbole détient les secrets du monde que le poète doit découvrir et transmettre à son lecteur. Les figures de style sont les clés de voûte d'un monde céleste et oublié desquelles émerge la parole primitive du créateur. Ainsi, dans *La Divine Épopée*, qui comme nous l'avons vu affiche sa préoccupation quant à la définition de la création littéraire, le langage rétablit le lien avec le divin :

Ces mots sont virtuels, ces mots sont tout-puissants ;
De la création germes phosphorescents,
Types mystérieux où la nature existe
Comme un chef-d'œuvre au fond des rêves de l'artiste,
Et qui seuls ont peuplé l'air et l'onde et les bois,
Quand Dieu les prononça pour la première fois.
Ces mots sont lumineux, et leurs flammes dorées
Évoquent des objets les formes éthérées ³²¹[...].

Si les analogies évoquées précédemment et assurant un lien entre l'écriture épique et la fable, permettaient d'intensifier l'effet pathétique de la trame tissée pour ses personnages, ici, le symbole, les figures de style ont un rôle plus significatif : il s'agit de ranimer le souffle de la poésie primitive. Le langage poétique retrouve ici son pouvoir d'antan et est en lien direct avec la création. Il est d'abord question de la genèse de la terre (« germes phosphorescents », « [ils] ont peuplé l'air et l'onde et les bois ») qui est rattachée à la création poétique : les merveilles de la nature sont directement mises en parallèle avec le génie poétique. La répétition de « et » souligne le pouvoir du langage à répandre un souffle de vie sur la terre. Le mot dans son immatérialité, avec son caractère vaporeux, prend possession de la terre, participe à sa création et semble libre. De plus, le « mot virtuel », employé en

³²¹ *La Divine Épopée*, tome I, pp 10-11.

tant que symbole, permet le rapprochement de deux réalités distinctes : la nature, réalité sensible, a été créé par le verbe divin, elle est ensuite chantée par le poète qui en souligne le mystère. La luminosité de ces mots (« lumineux », « phosphorescents », « flammes dorées ») s'oppose au mystère qu'ils renferment (« types mystérieux ») : les mots désignent la chose (le monde sensible) et sont dans le même temps une abstraction, un mystère. Ils sont une aspiration vers l'absolu et le monde invisible. L'évocation des objets en tant que « formes éthérées » manifeste le pouvoir du langage à établir un schème ascensionnel du monde sensible (« les formes ») vers l'univers absolu (« éthérées »). Par des « synonymies oniriques³²² », les mots « aux flammes dorées » rétablissent le lien entre le microcosme et le macrocosme et fonctionnent comme des talismans. Le poète peut ainsi être assimilé à un « alchimiste de la matière³²³ » : il retrouve la signification cachée du monde et la manifeste à travers le jeu entre les quatre éléments.

Dans l'extrait cité, le macrocosme témoigne d'une harmonie entre les éléments : l'« onde », « l'air », la terre et ses « bois » sont perçus de façon unitaire. Les « flammes dorées » de la création sont les garantes de la genèse du monde qui est, d'ailleurs, au travers des mots, vécue une seconde fois.

De plus, si l'on poursuit la lecture du texte, Soumet oppose la pensée qui ne mène qu'au doute et l'image où le divin se reflète :

³²² L'expression est de Gaston Bachelard qui voit dans les rêves la possibilité d'une créativité et d'une capacité à imaginer des sens différents pour les mots que ne lui donnerait pas le langage ordinaire : « la chambre du poète est pleine de mots, de mots qui circulent dans l'ombre. Parfois les mots sont infidèles aux choses. Ils tentent d'établir, d'une chose à une autre des synonymies onirique. On exprime toujours la fantomalisation des objets dans le langage des hallucinations visuelles », *La poétique de la rêverie*, éd. PUF, 1960, p.43. On retrouve le caractère mystérieux inhérent au langage et que Soumet a évoqué. Les « formes éthérées » des objets s'apparentent chez Bachelard à une « fantomalisation ». L'infidélité du mot à la chose désignée n'est pas perçue comme une impuissance du langage. Au contraire, ces « synonymies oniriques » permettent l'accès à un autre qui se détache du monde sensible. Le caractère évanescent du langage permet de saisir les mystères du monde et d'accéder à une réalité supérieure.

³²³ Gaston Bachelard met en parallèle le travail de l'alchimiste et celui du poète qui veille tous deux à percer les mystères du monde sensible et à chercher dans la nature (et donc la matière) les signes du monde invisible : « l'alchimiste est un éducateur de la matière. Et quel rêve de moralité première que celui qui redonnerait leur jeunesse à toutes les substances de la terre ! », *Op.cit.*, p.66. La régénération du monde dont il est question dans le texte de Soumet s'établit donc par le langage primitif retrouvé qui marque une harmonie au sein de la matière et des quatre éléments.

Et la pensée enfin, loin de tout esclavage,
Comme un condor aveugle aux fils de son grillage,
Ne vient plus se heurter aux réseaux épineux
Dont le doute autour d'elle avait tissu les nœuds.

Dans l'Éden jamais de nuages,
Jamais les erreurs de l'espoir !
On voit tout en Dieu !...Les images
Brillent de l'éclat du miroir.
Ici-bas, souvent tout se voile [...]
Une fleur nous cache une étoile,
La jeunesse nous cache Dieu³²⁴.

Le passage de l'alexandrin à l'octosyllabe manifeste l'opposition entre le monde sensible aux prises avec le doute et l'univers divin dans lequel l'image étend son pouvoir. Dans cet extrait, Soumet souligne la hiérarchie qu'il instaure entre la pensée et l'imagination poétique. La première, comparée à un condor prisonnier dans un grillage, symbole du piège que représente le doute, ne permet pas l'accès à une connaissance totale du monde. Son vol est brutalement interrompu, à l'image de la quête de la connaissance entreprise par Idaméel. La libération de la pensée et l'accès à la connaissance passent par l'image qui établit un lien avec le divin. La légèreté de l'octosyllabe comparée au « poids » de l'alexandrin manifeste l'élévation de la pensée et ouvre les portes de l'imagination. La reine des facultés éloigne l'esprit du doute. On accède à une vision supérieure du monde comme on peut le voir à travers le lexique de la lumière. La métaphore du miroir pour désigner le pouvoir de l'image instaure une identité entre la vérité qui est d'ordre divin et le langage poétique dans lequel elle se reflète.

³²⁴ *La Divine Épopée*, tome I, p.13, chant I.

Au contraire, dans le monde sensible, la vérité est voilée : « une fleur nous cache une étoile », l'enlisement dans les pièges de la matière empêche l'homme d'accéder à une vision supérieure du monde. Ici, le reflet dans le miroir n'a donc pas son acception platonicienne et ne s'apparente pas à une illusion. L'image poétique détient la vérité du monde et est à l'origine d'une élévation métaphysique. Elle se présente comme le siège de la connaissance. Ainsi, si Soumet a affirmé la nécessité que le poète soit philosophe, il ne s'agit que d'une étape dans sa quête esthétique et herméneutique. Le condor doit se muer en aigle, en mesure de supporter la contemplation du divin : l'image poétique en sera le garant.

Outre, dans le chant « le ciel », on remarque l'usage de la personnification : la bonne action se trouve « transfigurée » et douée de parole. Le langage poétique repousse donc les bornes de l'imagination pour ouvrir un monde autre au lecteur. Par cette personnification³²⁵, il suit l'ascension de la bonne action et la porte des cieux lui est également ouverte. Là, elle se retrouve face à son créateur dont elle est l'image. La « bonne action » pourrait en fait désigner la création littéraire, siège d'une ascèse morale. La métaphore de « la bonne action » en tant que désignation de l'œuvre poétique se traduit par la filiation établie entre le père-poète et sa fille (la bonne action) qui aurait le don de « [rendre] éternel l'instant qui [l'] a créé » : l'œuvre poétique et l'usage du symbole permettraient donc l'accès à une temporalité autre, dégagée des contingences du réel : l'éternité. La création littéraire en tant que

³²⁵ « Une bonne action, éclore sur la terre, [...] Apparait dans les cieux toute transfigurée ; De son nouveau royaume elle a pris la durée, Brille pour les élus dans sa virginité, Étale à leur regard dans son manteau de clarté, Grandit, passe et repasse, et se pose, immortelle, Aux pieds du bienheureux qui la créa si belle, En lui disant : « c'est moi, c'est moi, je t'appartiens ; Ne baisse pas les yeux, mes rayons sont les tiens. C'est moi, ta douce enfant, moi, ta fille adorée, Moi qui rends éternel l'instant qui m'a créée ; Oui ! je suis ton image et ton vivant miroir, Et dans mes traits bénis c'est toi que tu peux voir ! [...] Et je suis ta parure et ta joie et ton bien, Et je porte ton nom en te donnant le mien »
La Divine Épopée, tome I, p.27, chant I.

« bonne action » par ces vertus moralisantes permettrait l'accès à l'invisible et propulserait le créateur dans le monde de l'absolu. Cela rejoint ainsi la conception de l'art chère à Soumet : c'est un sacerdoce qui doit se défaire de tout rattachement au monde sensible. Ici, la personnification de la bonne action, elle-même métaphore de la création littéraire permet l'émergence d'un réseau d'images en mesure de procurer une ascèse morale et le sentiment du sublime : la transfiguration effective de la bonne action se transmet aussi aux « élus » évoqués par le texte qui profitent du rayonnement de l'œuvre littéraire. Le créateur et elle ne font qu'un. Ceci est perceptible à travers la référence au miroir : la bonne action est une image fidèle du créateur. Le ciel permet de concevoir l'œuvre d'art comme une représentation fidèle des choses. L'ouverture du sens dont l'origine est à relier à l'usage du symbole permet une représentation totale de l'univers. Elle met en évidence la manifestation des réalités du monde sensible mais également celles de l'univers suprasensible. Le symbole qui orne la création littéraire tient donc un rôle central dans la quête heuristique dans laquelle elle entraîne son lecteur. Il ne s'agit pas de reproduire le réel mais de le transfigurer, de l'élever dans une temporalité autre. Cette ascension est permise par une ascèse morale sans laquelle l'œuvre littéraire ne peut être transfigurée. Cette allégorie de la bonne action permet de rendre sensible une donnée morale³²⁶ mais également, par un second niveau de lecture, elle vient signifier les mystères de l'invisible auxquels l'œuvre d'art ne manque pas de s'ouvrir. Si la bonne action est assimilée à une création, elle provoque une ouverture du sens et amène le lecteur à travers les mystères du monde absolu. La lecture du texte poétique devient le siège d'une ascèse morale. Une analogie implicite vient mettre en parallèle la bonne action qui profite à la fois

³²⁶ Chateaubriand fait la distinction entre l'allégorie morale qui a sa place dans le discours poétique, contrairement à l'allégorie physique (comme par exemple personnifier les quatre éléments en leur donnant le nom des dieux grecs ou romains) qu'il assimile à un ornement : « L'allégorie *morale*, comme celle des *Prières* d'Homère, est belle en tout temps, en tout pays, en toute religion : le christianisme ne l'a pas bannie. Nous pouvons, autant qu'il nous plaira, placer au pied du trône du Souverain Arbitre les deux tonneaux du bien et du mal », *Le génie du christianisme*, tome I, p. 317. (L'auteur souligne)

à son instigateur et à son bénéficiaire, et la création littéraire qui conduit le poète et le lecteur à une forme d'ascèse.

Ainsi, le langage devient l'expression des temps primitifs et mythiques. Il est le lieu d'un départ et d'une projection du monde sensible vers le monde invisible. Lui seul semble en mesure de traduire l'indicible des mystères de l'univers et de la création. Le langage poétique est seul en mesure d'écrire la rêverie de cet ailleurs absolu³²⁷. Idaméel évoque d'ailleurs les temps reculés où divers langages ont commencé à émerger. Ils ne sont pas vécus comme l'édification d'une Babel chaotique. Ils ont tous la même source et sont garants de l'unité primordiale. Ainsi, l'arbre de la connaissance se mue en arbre du langage :

Un désir curieux sans cesse me ramène
Vers le lointain berceau de la parole humaine
Qui donna le sanscrit aux peuples d'Indostan
Et le celte à l'Europe, et le zend à l'Iran,
Ces trois premiers rameaux de l'arbre du langage
Dont la fraternité se lit sur leur feuillage³²⁸.

L'image de l'arbre dont chaque langage serait l'un des rameaux témoigne d'une certaine unité. L'édification de chacune des langues n'est en fait que le prolongement d'une langue primitive commune. La métaphore naturelle de l'arbre comme « berceau de la parole humaine » souligne l'harmonie de l'homme et de la nature : le microcosme (le langage) trouve un écho dans le macrocosme (la nature) par l'intermédiaire du langage poétique. Le terme « fraternité » évoque l'harmonie et la coexistence de ces différentes formes et des évolutions du langage primitif. James

³²⁷ Comme le précise G.Bachelard, le langage poétique et ses réseaux d'images permettent de traduire de façon indirecte mais néanmoins efficace les mystères du monde absolu : « notons d'ailleurs qu'une rêverie, à la différence du rêve, ne se raconte pas. Pour la communiquer, il faut l'écrire, l'écrire avec émotion, avec goût, en la revivant, d'autant mieux qu'on la récrit. Nous touchons là au domaine de l'amour écrit. », *op.cit.*, p.7.

³²⁸ *La Divine Épopée*, tome I, p.178, chant V.

Dauphiné remarque d'ailleurs la double signification³²⁹ du mythe de Babel, l'une est associée au chaos et à la révolte contre Dieu, l'autre est liée à l'histoire de la communication. Ici, c'est la seconde acception qui est privilégiée. Toutefois, la révolte contre Dieu gronde également dans l'esprit orgueilleux et tourmenté du personnage. Cette référence au mythe de Babel, signe d'une harmonie première cache, en fait, une colère envers le divin. Son « désir curieux » se muera en une quête avide et vaine de la connaissance. La richesse étymologique de Babel permet donc de rendre compte de la complexité de la nature d'Idaméel. Le mythe par ses différentes acceptions est à même de suggérer la psychologie de l'homme de façon précise. Il met à jour les invisibles méandres du cœur humain.

De plus, le langage poétique dont l'essence est symbolique affirme également sa supériorité quant à l'histoire. Ainsi, lorsqu'Idaméel entreprend d'élargir ses connaissances, il voyage autour du globe comme pour en saisir la totalité. Il effectue également un périple au sein de l'histoire. A travers le symbole, Idaméel semble être parvenu à rompre toute forme de frontières temporelles. L'image permet la mise en place d'une atemporalité qui renoue, là aussi avec la poésie primitive.

À ses temps fabuleux Cécrops m'invite à croire.

Le symbole est partout frère aîné de l'histoire !

Partout l'allégorie aux voiles transparents,

A conduit par la main ses Alcides errants.

³²⁹ « Alors que Babel, en mésopotamien, signifie la porte des dieux, dans la *Genèse* ce nom, à la suite d'une erreur d'étymologie (*Babel* dérivera du verbe hébreu *b'bil* signifiant confondre) a pris le sens de confusion. L'étymologie hébraïque masque le sens véritable de Babel et l'on peut supposer que le *malentendu babélien* commence précisément là, avec cette erreur. Par ailleurs, on remarque que dès l'Antiquité ce mythe a reçu deux interprétations : si en tant que mythe nemrodien il désigne la révolte luciférienne des hommes, en tant que mythe herméneutique il s'inscrit dans une histoire de la communication », *Mythe et littérature*, textes recueillis par Pierre Brunel, « le mythe de Babel », Presse de l'université de Paris-Sorbonne, Recherches actuelles en littérature comparée, 1994,p.64.

Pour régler les états, vastes hiérarchies,
Sept rois fictifs, au seuil des vieilles monarchies,
M'apparaissent de loin, législateurs pieux,
Et sculptent l'avenir sous le ciseau des dieux³³⁰.

Le symbole est « frère aîné » de l'histoire : il permet de déplacer l'événement historique, soumis au règne du monde visible et sensible au sein de l'atemporalité : il devient mythe, symbole et son sens s'agrandit, accède à un univers métaphysique. L'histoire échappe ainsi aux contingences et se libère des affres du sensible et de sa temporalité. Les « sept rois fictifs » imaginés par Idaméeel « sculptent l'avenir » : la transfiguration de l'histoire en mythe permet l'émergence du futur. Le symbole permet le retour aux temps primitifs et l'apparition d'une temporalité autre qui se dégage des affres du présent. La référence à Cécrops, fondateur d'Athènes invite le lecteur à se plonger au sein des temps primitifs. L'allégorie « aux voiles transparents » donne accès à une connaissance accessible indirectement mais de façon efficace. L'image des « Alcides errants » à qui l'allégorie tient la main indique bien le rôle de guide que tient l'imagination. Elle est ainsi supérieure à la politique. La rime « croire »/ « histoire » souligne la suprématie de l'imagination et de « ses temps fabuleux » et primitifs. Toutefois, pour Idaméeel, la poésie primitive est d'origine païenne : l'avenir ainsi établi est créé sous le « ciseau *des* dieux » (je souligne). Le héros poursuit ensuite son périple et s'arrête devant l'esprit du moyen-âge qui fait l'objet, là encore, d'une allégorie :

Une autre ère refait les héros homériques.
Je suivais, aux lueurs des flambeaux historiques,
Ces coups réparateurs de la société
Que la hache du temps porte à l'humanité.
L'esprit du moyen-âge, aux forces imposantes,
Plein d'amoureux rayons, d'extases renaissantes,

³³⁰ *La Divine Épopée*, tome I, p.173, chant V.

Sous mon œil ironique un moment s'arrêtait.
La fée aux cheveux d'or dans ses rêves chantait,
L'honneur brûlait son sein ; mais des lois fanatiques
L'environnaient partout de terreurs fantastiques.
C'était la cathédrale aux pilastres puissants,
Qui renferme des feux, des hymnes, de l'encens,
De suaves tableaux dans ses tours octogones,
Et porte sur ses murs des réseaux de gorgones³³¹.

Le moyen-âge est perçu dans sa réalité historique mais, par l'intervention du symbole, il entre dans l'univers mythique. Tout comme Idamée, il devient un personnage homérique et le langage poétique entend en retranscrire la nature. L'allégorie du moyen-âge, par la concentration de son réseau d'images, entend à donner à voir ce qui n'est plus et à faire entrer le moyen-âge dans l'atemporalité. Le mode de pensée de l'époque est ainsi retranscrit. Le personnage onirique de la fée vient évoquer le monde des superstitions qui s'oppose à celui de la religion représentée par l'imposante cathédrale. La fée « aux cheveux d'or » se définit par son chant et par sa légèreté induite par le rêve. Au contraire, la cathédrale « aux pilastres puissants » fait référence aux « forces imposantes » du moyen-âge. L'époque est donc saisie dans sa totalité par la superposition de deux métonymies contrastées : la fée et la cathédrale. Les « flambeaux historiques » sont relayés par ceux de la création littéraire et permettent de rendre la vie à une époque révolue. Le caractère imposant de la cathédrale par opposition à l'onirisme de la fée vient signifier l'incapacité de la religion à construire des images aériennes : le catholicisme semble devoir s'éloigner des ostentations du monde sensible et vivre à travers l'image. La force de suggestion de l'allégorie du moyen-âge permet donc d'accéder à l'invisible et de donner à voir au lecteur l'essence de cette époque.

³³¹ *La Divine Épopée*, tome I, p.175.

De plus, la figure de Napoléon, personnage historique, verse dans l'atemporalité mythique. Dans une courbe ascendante, le réel peut ainsi prétendre au sacré. Lors du chant « l'enfer », suite aux treize visions infernales, le poète se livre à une description de sa défaite en Russie. Par une allégorie, Moscou prend vie, Napoléon se mue en géant : le combat se place alors sous le signe du mythique.

Tel, quand Moscou levant sa torche indépendante,
Se faisait, pour sa mort, une chapelle ardente,
Un géant, qu'ombrageaient cent drapeaux frémissants,
Dans le cercle embrasé tordait ses bras puissants.
Il explore en fureur le réseau de ses murailles,
Où son aigle, surpris dans les brûlantes mailles,
Interrompait ce vol dont l'arc universel
S'appuyant sur Cadix, penchait vers Archangel.
Il a vu contre lui s'allumer sa conquête.
Tout labouré de feux, de sa base à son faite,
Il lutte ; et le Kremlin, du sol déraciné,
Tombe, heurté par lui, sur Moscou calciné.
Mais ce combat éteint, un autre le remplace ;
La mer de feux le jette à l'ouragan de glace. [...]
O chute d'un héros ! Fatidique naufrage !
L'âme de l'avenir gémit dans cet orage.
A force d'augmenter son poids de demi-dieu,
Du char de la victoire, il a rompu l'essieu ;
Et comme cette neige au vent glacé du pôle,
Le monde qu'il créait en poussière s'envole³³².

³³² *La Divine Épopée*, tome I, p.119, chant III.

Ici, le cadre réel est maintenu avec la mention à Moscou et à Cadix. Cependant, peu à peu, on glisse dans le monde mythique et symbolique. Les deux adversaires sont un géant et Moscou personnifiée. La défaite de Napoléon contre les Russes se mue en l'écriture d'une scène mythologique. Deux véritables colosses sont en train de lutter. La désignation de l'empereur par le terme « géant » et l'usage de la personnification de Moscou qui fait figure d'adversaire, tendent à faire de ce combat un affrontement grandiose, à la hauteur de la démesure des conquêtes du personnage. Ainsi, il n'est pas question de canons ni de poudre qui replaceraient le combat au sein de son caractère événementiel et historique : le combat devient cosmogonique et déchaîne tous les éléments. Napoléon doit d'abord lutter contre le feu, puis contre l'eau et la glace, enfin, son aigle échoue à maîtriser les airs. Cette perte de contrôle des divers éléments qui se retourne un à un contre lui va amener à la défaite contre le dernier élément : la terre, le monde qu'il avait créé devient poussière. Toutefois, Napoléon perd son statut de simple mortel : il devient un demi-dieu dont l'essieu se brise. Cette image manifestant sa soif de grandeur et de puissance replonge le lecteur à l'époque gréco-romaine des courses de char. La chute du personnage dont l'aigle ne peut poursuivre son vol renoue avec Icare.

De plus, cette image de l'aigle emprisonné par les murailles reprend celle du condor aveugle commenté précédemment : aux prises avec les mailles d'un filet, il ne peut accéder à l'absolu. De la même façon, Napoléon voit son orgueil et ses rêves démesurés se briser. Au contraire, Moscou est perçue comme un phœnix renaissant toujours de ses cendres (« mais ce combat éteint, un autre le remplace »). On retrouve donc la symbolique de l'oiseau : d'un côté Moscou est associée à un oiseau qui vole de victoire en victoire, de l'autre, le géant est affublé d'un aigle dont la défaite est clairement affichée. Le géant, nouveau Goliath, trouve un adversaire à sa taille. La multitude des références mythologiques permet donc d'effacer l'historicité de l'événement raconté. Le poète retrouve le souffle primitif et la poésie des anciens pour magnifier le réel. Même s'il s'agit du récit de la défaite historique de l'empereur, elle devient mythe. Il ne s'agit pas d'un énième récit historique. Les

deux adversaires sont aussi grandioses l'un que l'autre. L'incarnation de Napoléon en géant permet de signifier à la fois la grandeur de ses conquêtes mais aussi celle de son ambition et de son orgueil. Il représente cependant l'homme qui se heurte aux limites de la société et, nouveau Prométhée, il sera puni par l'exil et la mort. Cependant, il s'agit ici d'un Prométhée à qui on refuse la flamme que Moscou contrôle. L'épopée napoléonienne devient mythe. Elle témoigne ainsi d'une ouverture à plusieurs niveaux de sens : le passage cité peut être dans un premier temps « une histoire pour enfant », c'est-à-dire la lutte entre deux personnages mythologiques, à un second niveau, par sa référence à Prométhée et au feu dérobé (dont Napoléon ne parvient pas à se saisir), elle devient « une théorie de la connaissance ³³³ » qui se mue en malédiction si elle est motivée par l'orgueil (on accède alors à un sens ontologique et moral du mythe).

De façon analogue, *La Divine Épopée*, vaste récit aux innombrables références mythiques, peut se lire selon divers niveaux de lecture. La lecture littérale invite à suivre le parcours de Sémida et d'Idaméel porteurs d'une passion amoureuse d'ordre tragique qui déclenche une vive opposition entre le ciel et l'enfer. Dans un second temps, l'œuvre invite à s'attacher au dévoilement de son langage symbolique. Il y a alors une fusion entre le personnage d'Idaméel qui se lance dans une quête effrénée de la connaissance et le lecteur qui part à la conquête du sens du texte. L'épopée peut ensuite évoquer l'homme aux prises avec la société privée d'idéal. Elle raconterait alors l'histoire de l'homme et des relations entretenues avec le sacré : elle adopterait là une perspective ontologique. Enfin, ce récit a aussi une vocation métatextuelle. Il réfléchit sur la création littéraire, en lien étroit avec le

³³³ Michel Tournier évoque le mythe de la caverne de Platon pour lequel il reconnaît plusieurs acceptions : « le mythe, c'est tout d'abord un édifice à plusieurs étages qui reproduisent tous le même schéma, mais à des niveaux d'abstraction différents. [...] Raconté de cette façon, le mythe n'est qu'une histoire pour enfant, la description d'un guignol qui serait aussi théâtre d'ombres chinoises. Mais à un niveau supérieur, c'est toute une théorie de la connaissance, à un étage plus élevé encore cela devient morale, puis métaphysique, puis ontologique, etc. sans cesser d'être la même histoire », *Le vent Paraclet*, Paris, Gallimard, 1977, p. 188, cité par Marie Christine Huet Brichard, *Littérature et mythe*, éd. Hachette supérieur, p. 9.

divin et accède à son sens métaphysique. L'œuvre de Soumet reprend donc les différents paliers de significations du mythe pour construire celui du poète-créateur.

Le dernier chant de son œuvre ouvre en effet sur une adresse à la poésie. Elle reprend le mouvement ascensionnel suggéré par l'ensemble de l'œuvre. L'aigle foudroyé par l'orage présent dès le prologue du texte, est à présent en mesure de contempler l'absolu sans être foudroyé. La quête initiatique du poète lui a permis d'accéder à l'éternité et de retrouver « la flamme première » :

Poésie, aigle immense, oh ! Dérobe à la terre
De ton vol infini l'éblouissant mystère ;
Ravis- moi, contemplons de la hauteur des airs,
Ce monde mis à nu sous un de tes éclairs.
Traversons tous les deux sur tes ailes de flamme,
Sans être foudroyés, l'orage ardent de l'âme.
Trompons les pas du temps, et viens fixer mes yeux
Sur l'immortalité, ce soleil de tes cieux³³⁴ !!

L'aigle du texte préliminaire qui se brisait sous l'orage et qui était rattaché au monde sensible, se demandant s'il pourrait en être le roi, prend son envol et devient l'emblème de la poésie. Loin des conquêtes napoléoniennes qui ont signé la chute de l'empereur, l'aigle est ici le signe d'une élévation spirituelle et métaphysique que permet la poésie. L'animal n'est plus présenté comme une victime de l'orage du monde sensible, il accède à un monde plus vaste dont sa quête initiatique lui a permis de supporter le regard. L'âme « aux flancs de la tempête » du départ s'est ouverte au poète qui a pu faire de l'orage de son âme un objet de création littéraire. La symbolique du vol de l'aigle en tant qu'élévation spirituelle et le regard du poète qui peut contempler l'absolu sans se brûler les ailes témoignent d'une quête platonicienne de la connaissance. Avec la poésie, le poète s'est détaché peu à peu du monde sensible qu'il peut alors saisir dans sa totalité par une vision

³³⁴ *La Divine Épopée*, tome II, p.292, chant XII.

surplombante et supérieure (« contemplons de la hauteur des airs / Le monde mis à nu sous un de tes éclairs »). La poésie s'élève en commençant par s'apparenter à un acte de connaissance « dérobe à la terre/ De ton vol infini l'éblouissant mystère ». On assiste ici à un renversement du mythe de Prométhée. Si l'homme voulait voler la flamme divine et était voué à se révolter contre Dieu, inversement, la poésie « vole » le monde sensible en levant le voile sur ses mystères et s'élève pour rejoindre Dieu. Le terme « ravis-moi » dont le sens fort correspond à une expérience religieuse, témoigne du lien intrinsèque qui unit la poésie à Dieu. La poésie de Soumet se livre bien à un mysticisme du cœur puisque elle consiste en un dévoilement de l'âme. Après avoir sondé les mystères du monde sensible, la poésie puise dans les profondeurs de l'âme humaine pour mieux s'élever ensuite. La poésie est par la suite assimilée à une « amante de quinze ans » et est associée à l'amour et à la volupté :

Amante de quinze ans, ô jeune poésie !
Viens dénouer sur moi tes cheveux d'ambroisie.
A l'heure où sur mon luth la volupté s'endort,
Sous tes baisers fleuris berce mes songes d'or³³⁵.

La personnification de la poésie en jeune amante traduit son appartenance au monde sensible et fait référence à la poésie primitive de l'idylle. Les cheveux qu'elle dénoue, charment le poète tout comme Sémida lorsqu'elle défait ses tresses devant Idaméel. Cependant, Idaméel demeure dans une création marquée par la fatalité de « l'âge du fer » alors que le poète aboutit à une rêverie d'or. Cela traduit bien la réussite de la quête initiatique du poète. L'amour et ses voluptés sont donc l'une des sources de l'inspiration poétique mais elles ne sont efficaces qu'après être passées par une idéalisation. On remarque alors la présence d'un double mouvement : vers le bas pour sonder l'âme humaine, puis vers le haut pour renouer avec le divin. C'est exactement le plan suivi par *la Divine épopée*. L'aigle au vol

³³⁵ *Op.cit.*, p.292 , chant XII.

désorganisé du départ, symbolise l'homme (et le poète) aux prises avec l'orgueil, sa volonté de puissance et ses illusions. Peu à peu, le poète sonde son âme à travers sa création, il se détache du monde sensible en parvenant à le sonder : il en acquiert la connaissance. Puis, « l'aile de flamme » de la poésie emporte le poète vers une atemporalité, loin des orages de l'univers visible. Il est à présent en mesure de contempler le divin, de même que son lecteur. L'acte poétique est donc bien vécu par Soumet comme un sacerdoce comme en témoigne la suite du passage cité précédemment :

Poésie, ô bel arbre ! Arbre aux feuilles sacrées !
Verse sur mes langueurs tes ombres inspirées. [...]
Que mes jours, grain par grain, rosaire d'espérance,
Avec tes visions et tes songes flottants,
Se suspendent légers à tes rameaux chantants.
Poésie, ange saint, force, flamme première !
De la foi qui nous luit fraternelle lumière ;
Illumine ma nuit à ton regard vainqueur ;
Sois le buisson ardent rallumé dans mon cœur,
La parole éternelle, et viens à ton oracle
De ma création contempler le miracle³³⁶.

L'arbre biblique de la connaissance est donc devenu celui du langage (et donne accès au langage primitif) pour ensuite devenir celui de la poésie. L'imaginaire biblique est largement mis à contribution et permet l'accès au monde du beau et du sublime pour la poésie de Soumet qui est alors sacralisée. L'image du cœur du poète qui se mue en buisson ardent, ses journées symbolisées par les grains d'un rosaire tendent à détacher le poète du monde sensible. Il accède à une nature d'ordre divin. Les racines de l'arbre puisent dans la terre (le monde sensible) mais ses branches contemplant le ciel (l'absolu). L'image retranscrit donc les liens que la poésie tisse

³³⁶ *La Divine Épopée*, tome II, p.293, chant XII.

entre le monde visible et invisible. Elle est une vision totale du monde. La dialectique platonicienne de l'ombre et de la nuit se mue ici en une image de la création, soulignant toutefois le rapport intrinsèque entre la connaissance et Dieu. L'arbre, contemplant les rayons de Dieu de façon directe, transmet dans un premier temps au poète le souffle divin à travers son ombre bienfaisante. Cela correspond à la situation initiale du poète dont le regard ne pouvait soutenir la contemplation de l'absolu. Puis, le mouvement ascensionnel des jours du poète qui viennent se suspendre à ses branches traduit la quête initiatique esthétique et métaphysique subie par le poète. Ses jours assimilés aux fruits de l'arbre de la poésie traduisent le dévouement et l'activité créatrice du poète. La création ne peut alors que se muer en une « flamme première » : la poésie a retrouvé son souffle primitif et s'est détachée des contingences du monde réel. L'obscurité première dans laquelle se trouvait le poète s'est muée en une lumière mystique et divine (« buisson ardent », « lumière fraternelle »). La « parole éternelle » était donc à rechercher dans le détournement du mythe des origines. Par la multitude des significations données à chaque symbole (celui de l'aigle, du cygne, de la perle par exemple), l'écriture poétique pourrait suggérer l'édification d'une Babel littéraire, chaque sens différent étant le signe d'une confusion supplémentaire. Or il n'en est rien. La multiplicité des acceptions associées à chaque symbole converge en fait vers un sens unique qui ouvre les portes de l'absolu au poète et au lecteur.

Si l'image de l'aigle en tant qu'émanation de l'orgueil humain (miroir du microcosme) se mue en une évocation du poète qui contemple l'éternité (le macrocosme), c'est pour mieux signifier l'unité retrouvée³³⁷ entre le monde sensible et le monde divin. Le langage primitif est en fait un retour à l'âge mythique de la

³³⁷ Véronique Gély-Guédira souligne la capacité du langage à saisir le monde et à l'unifier malgré sa confusion apparente : « Écrire n'est pas uniquement accorder vie à l'absurde, ne serait-ce pas plutôt faire vivre Babel, découvrir au sein de ce mythe inépuisable une source de création et de sagesse, et probablement en dépit de sérieuses réserves un encouragement à vaincre par les mots les confusions de la création et le tohu-bohu du monde », « L'illustration mythologique dans la poésie », in *Mythes et littérature*, textes recueillis par Pierre Brunel, Presse de l'université de Paris-Sorbonne, Recherches actuelles en littérature comparée, 1994, p.54.

création. Il s'apparente à un rétablissement du lien unissant Dieu et le poète. Le mythe (qu'il s'agisse de celui de Prométhée, de l'arbre de la connaissance, de Babel,...) est donc à la fois un écho des temps anciens et une manifestation réactualisée par le symbole³³⁸, par le sens que l'on peut donner à ce mythe ou par sa réécriture détournée. S'ouvrent alors les portes de l'avenir et la construction d'un monde autre.

L'édification d'un monde régénéré

Ainsi, le mythe permet d'abolir les distances temporelles, de faire coexister le passé, le présent et le futur. En effet, il est un récit primordial qui fait référence au monde des origines. Il est le centre autour duquel gravite une signification première. Puis, cette histoire est réactivée au cours d'époques diverses et variées ce qui peut entraîner une modification du sens premier du mythe. Enfin, par cette modification, émerge un récit autre qui conserve les thématiques essentielles du mythe de départ mais qui, dans le même temps lui assigne une signification symbolique sensiblement autre³³⁹. La littérature s'en trouve ainsi régénérée. Chez

³³⁸ « [Gilbert Durand in *Structures anthropologiques de l'imaginaire*] souligne le caractère problématique du mythe en postulant qu'il est un « être hybride », relève tout à la fois de la « diachronie », qui est le lot du récit, et de la « synchronie » qui est le propre du symbole. Ainsi, conclut Gilbert Durand, « le mythe apparaît toujours comme un effort pour adapter le diachronisme du discours au synchronisme des emboîtements symboliques », en sorte que sa structure « tente d'organiser dans le temps l'intemporalité des symboles », *Mythes et littérature*, textes recueillis par Pierre Brunel, Presse de l'université de Paris-Sorbonne, Recherches actuelles en littérature comparée, 1994, « À propos de l'Atlantide de Gerhart Hauptmann (1912) : récit mythique, récit symbolique », Chantal Foucier, p.120.

³³⁹ On peut renvoyer à ce sujet à l'article de Régis Boyer « Existe-t-il un mythe qui ne soit pas littéraire. Il note la présence d'une image « magnétique, phosphorescente » qui constitue le sens premier du mythe. Puis, il évoque le récit et enfin son interprétation symbolique qui, selon l'époque considérée s'en trouve modifiée. Il souligne ainsi la composition tripartite du mythe : « un mythe, pour moi, se fonde sur trois éléments, en vérité indissociables [...]. Il tient d'abord à une *image* comme magnétique ou phosphorescente [...] puissamment symbolique ou synthétique [...]. Cette image, à son tour, repose sur, est engendrée par ou engendre une *histoire* exemplaire, paradigmatique [...]. Cette histoire est de nature toujours symbolique, elle appelle des

Soumet, nous avons pu constater et analyser les deux versants de la création littéraire. Il y avait d'une part le poète qui puisait son inspiration dans la contemplation du divin et, d'autre part, celui dont l'œuvre d'art était stérile de par son inadéquation et sa rupture avec Dieu. Ces deux figures de la création littéraire sont en fait le résultat d'un affrontement et d'un détournement de deux mythes essentiels : Orphée et Prométhée. Dans *Saül*, Soumet met en avant l'opposition entre David dont la lyre a des accents divins de nature orphique et le roi déchu qui est trop attaché au pouvoir. Prométhée n'est pas expressément nommé. Seules la révolte et l'orgueil du personnage mythique ont été conservés. David, dont la lyre a un pouvoir néanmoins limité puisqu'elle ne guérit pas Saül, est un avatar orphique qui ne parvient pas à s'imposer totalement. Dans *le secret de la confession*, Philippe II a lui aussi un goût prononcé pour le pouvoir et le trône. Toutefois, il exprime son désir de tout voir et de tout connaître. Cette prétention à la vision totale du monde pourrait être mise en relation à la fois avec le mythe d'Orphée, symbole du poète-voyant mais aussi avec Prométhée et sa soif de connaissance. Philippe II reste fortement attaché aux préoccupations du monde sensible. De son point de vue, il s'agit de savoir ce qui se trame entre sa femme Élisabeth et son fils Don Carlos. Le mythe d'Orphée semble ici dégradé. Cela traduit l'impossibilité du roi à se dégager de ses préoccupations purement prométhéennes. Lors de l'acte I, Don Carlos traduit la même hésitation que son père entre les deux figures mythologiques. Ainsi, il est amoureux d'Élisabeth. Cela rappelle la relation entre Orphée et Eurydice. Cependant, alors qu'il s'assied sur un rocher non loin de la grotte d'Alvarès, sa colère et sa révolte envers son père exultent. Ainsi, si le père est en opposition permanente avec le fils, ils ont toutefois en commun cette oscillation entre les deux figures mythologiques. Le mythe est donc ici employé de

lectures et des interprétations multiples selon les lieux et les âges, mais elle recouvre toujours un message universel et fondamental », *Mythes et littérature*, textes recueillis par Pierre Brunel, éd. Presse de l'université de Paris-Sorbonne, Recherches actuelles en littérature comparée, 1994, pp 153-154.

façon résiduelle et seules certaines caractéristiques inhérentes à la psychologie humaine ont été conservées.

La régénération de l'écriture passe également chez Soumet par la réactivation et le prolongement de certains mythes d'origine littéraire. Ainsi, si le *Don Juan* de Molière évoque la destinée du personnage aux multiples conquêtes et à l'esprit libertin (dans le sens de libre penseur), Soumet modifie la fin de ce récit mythologique. En effet, Don Juan ne meurt pas au cours du festin de pierre du commandeur :

Don Juan au cœur noble, à l'ardente paupière,
N'a pas trouvé la mort entre deux bras de pierre ;
Et Satan sut choisir un autre ambassadeur
Plus digne de mon nom que ce froid commandeur³⁴⁰.

Les « deux bras de pierre » et le « froid commandeur » symbolisant la présence d'un dieu vengeur sont remplacés par une figure féminine, image de la femme fatale. L'opposition entre la pierre et la volupté qu'inspire le personnage féminin traduit un déplacement du sens de la punition de Don Juan. Ce n'est pas Dieu qui punit son sujet mais Satan qui le tente. L'accent est donc mis sur le goût de Don Juan concernant les conquêtes féminines. Soumet imagine alors le personnage d'Esméralflor, qui causera la perte du séducteur. Attiré par la réputation de la beauté de la jeune femme et de ses chants, il arrive dans sa ville, pensant la rencontrer. Elle est cependant décédée depuis la veille. Au cours de la nuit, il est frappé par l'étonnante rencontre avec une femme à la beauté prodigieuse en train de tisser.

Elle laissait flotter la tunique azurée
Qu'attachait mollement sa ceinture nacrée.
Sous ses agiles doigts venaient s'entremêler

³⁴⁰ *La Divine Épopée*, tome I, p.154, chant V.

De longs fils transparents qu'elle faisait voler :
Et comme un tisserand, sans s'incliner à peine,
Elle trainait le lin sur un métier d'ébène³⁴¹.

Soumet imagine donc la rencontre de Don Juan avec son destin de séducteur. La jeune femme qu'il se met à suivre fait ici référence aux mythes des Parques, représentées avec un métier à tisser, symbole du destin des hommes. Le caractère évanescent de cette rencontre mystique apparaît avec la présence d'un vocabulaire aérien (« flottant », « mollement ») et d'une allitération en [l] donnant une certaine fluidité au texte : cela contribue à donner au personnage son caractère éthéré. Puis, la jeune femme disparaît de façon mystérieuse ce qui contribue à donner à ce récit une dimension onirique. La régénération de l'écriture émerge donc de la rencontre improbable entre deux mythes : l'un est littéraire et la fin a dû en être modifiée, l'autre, appartenant à la mythologie grecque, a donné lieu à une métamorphose : les Parques ont été réduites à l'existence d'un seul personnage qui est de nature humaine, du moins en apparence. La réécriture du mythe de Don Juan se poursuit et se confronte au mythe biblique du jardin d'Éden.

J'allai, je m'enfonçai de jardin en jardin,
Dans un bois tout rempli des songes de l'Éden.
Mille arbres toujours verts y versaient en ombrage
Leur immortalité de fleurs et de feuillages.
Sous des rameaux penchés, de leurs vagues concerts
D'invisibles oiseaux alanguissaient les airs³⁴².

Le trajet de Don Juan qui s'apparente finalement à une échappée belle au sein de la mythologie, le conduit aux portes de ce qu'il prend pour le paradis. Le

³⁴¹ *La divine Épopée*, tome I, p.155, chant V.

³⁴² *Op.cit*, p. 157, chant V.

mythe des Parques se poursuit. Il semble être passé de « l'autre côté » et faire l'expérience d'une temporalité autre : les termes « toujours verts », « immortalité » signalent clairement le détachement vis-à-vis du monde des hommes. L'onirisme du récit (« invisibles oiseaux », « songes d'Éden ») tend également à signifier le départ de Don Juan du monde sensible. S'il pense être parvenu dans le jardin d'Éden, la présence du bois à la profondeur manifeste (« mille arbres », « ombrages ») vient signaler l'existence d'un danger diffus que souligne également la multitude des jardins qui donnent l'impression que Don Juan se perd : le jardin se mue en labyrinthe. Il continue de poursuivre la jeune femme jusqu'à parvenir à lui parler. Là, il découvre avec stupéfaction qu'il s'agit du spectre d'Esméralflor qui a toutefois gardé les charmes de son corps d'autrefois. On découvre en elle un double féminin du séducteur :

« Contraindre mes désirs n'étaient pas ma vertu ;
Cette heure m'appartient, me la demandes-tu ?
Es-tu ce Don Juan, dont l'ardente inconstance
Donne à la volupté ce qu'il a d'existence,
Et qui, parmi les fleurs couronne de son front,
Doit un jour voir éclore un hymne de Byron ?
Regarde ! je suis belle, et sous ses doigts difformes
La mort n'a point blessé le pur contour des formes :
Elle a laissé leur charme à mes embrasements.
Mon œil avait des feux qui tuaient mes amants ;
Et, fièvre de mes sens, cette lave embrasée
En passant aux enfers ne s'est pas apaisée ! ... »
Je ne répondis point... Je baisai ses genoux,
Et mon trépas ne fut qu'un dernier rendez-vous³⁴³ !!

³⁴³ *Op.cit*, p. 159, chant V.

La référence métatextuelle au *Don Juan* de Byron témoigne d'une écriture consciente de sa volonté de donner au mythe littéraire un souffle nouveau. Don Juan semble ici être confronté à son double féminin. Un mythe autre de l'androgynie est sous-jacent et désigne cette fois un amour maléfique. À l'« ardente inconstance » de Don Juan répond « le charme de[s] embrasements d'Esméralflor. Ils sont tous deux incapables de « contraindre [leur] désir ». Les références au corps de la jeune femme abondent (« je suis belle », « de pur contour des formes », « leur charme ») et soulignent le rattachement des deux amants maudits au monde sensible, à la terre. Toute idée de transcendance est écartée. Esméralflor est également une figure de Méduse puisque « [son] œil avait des feux qui tuait [ses] amants ». Toutefois, face à l'évidence de cet amour fatal et rattaché à la volupté, émergent des traces d'un amour relié à la tradition pétrarquiste et à l'amour courtois. En effet, Don Juan n'a jamais vu Esméralflor auparavant et, sa motivation à la rencontrer naît uniquement de sa réputation. Lorsqu'il la rencontre dans cet étrange jardin il lui lance « mon regard t'a révélé mon nom ». On retrouve là l'influence de la tradition pétrarquiste (qui se nourrit des textes de Platon) et de l'amour courtois qui privilégiaient une relation platonique. Don Juan se contente de baiser les genoux de sa conquête en signe d'acceptation de son sort. Il accepte la mort mais avec une certaine ironie puisqu'il l'assimile à un rendez-vous. Il est donc un personnage maudit mais dépourvu de tragique. En poussant Don Juan « de l'autre côté » Esméralflor renoue avec le mythe des Parques mais elle peut également être perçue comme une allégorie de la mort elle-même. La réécriture du mythe de Don Juan passe donc par la mise en relation de deux conceptions complètement différentes de l'amour : les références platoniciennes et bibliques (le jardin d'Éden) sont gangrénées par l'émergence d'un amour charnel qui assimile les amants à des personnages maudits. Cependant, la concomitance des mythes païens (les Parques, Méduse), platonicien (l'androgynie) et biblique (le jardin d'Éden) concourent à la régénération du mythe littéraire de Don Juan. Soumet fait à son

tour office de tisserand : il noue ensemble des mythes de natures diverses pour voir émerger une œuvre autre. Il fait de Don Juan non une victime de Dieu mais un adepte de Satan.

De plus, le mythe du paradis perdu est, à de nombreuses reprises modifié et détourné dans l'épopée de Soumet. En effet, dès le départ, Sémida se trouvant dans le ciel et ayant obtenu son salut, se met à regretter les bienfaits de la terre qu'elle assimile au jardin d'Éden. La végétation luxuriante et la présence d'un bonheur parfait et enfantin font de cette référence une réécriture du mythe biblique qui voit en la terre un espace privilégié qui devient l'objet du désir de la jeune femme. La réécriture du mythe du paradis perdu s'effectue également au sein des propos d'Idaméel. Lorsque Sémida appelle Éloïm à son secours pour ne pas succomber à l'envie d'accepter l'hymen avec Idaméel, celui-ci établit une analogie entre ce mythe et leur situation actuelle:

Lorsque Ève succomba sous l'ennemi rampant,
L'âme de Lucifer était dans le serpent ;
Des ennuis de l'Éden il distrayait la femme,
Changeait son esclavage en révolte de flamme.
Ève fut excusable, et de sa liberté
Sa chute lui conquit le trésor agité.
Ainsi que moi, livrée à la soif de connaître,
Sous l'arbre de la mort elle acheva de naître ;
Et cueillant de sa main un fruit mystérieux,
Fit manquer pour toujours la récolte des cieux.
Mais toi, d'un Dieu jaloux tu sers la tyrannie ;
Tu livres à sa faim le fruit de mon génie !
On te voit Sémida vers le dôme étoilé
Fuir du dernier Adam l'exil inconsolé,
Lui donnant pour rival dans cette grande guerre,

Au lieu de Lucifer un archange vulgaire³⁴⁴.

On assiste à une relecture luciférienne du mythe. Le sens en est déplacé voire perverti. La chute d'Ève dans le monde des hommes est valorisée et est perçue comme un bienfait : elle gagne sa liberté. La vie au sein du jardin est assimilée à un « esclavage », le bonheur primitif n'est qu'ennui et l'arrivée du serpent est présentée comme providentielle pour sortir de cet asservissement et de cet enlèvement. Idaméel voit en Ève son double féminin avec qui il partage un vif désir de connaissance. Il ne la présente pas comme coupable. Il réécrit le mythe du jardin d'Éden dans le but de pervertir Sémida. Il se place de façon astucieuse et stratégique du point de vue d'Ève qu'il excuse. Il est en fait plutôt dans la position du serpent qui vient ici tenter Sémida, seconde Ève. Par cette réinterprétation du mythe biblique, Idaméel somme Sémida de choisir la liberté, comme Ève et de le suivre dans sa soif de puissance. Le mythe réactivé est ici la source d'une parole destinée à pervertir l'innocence de la jeune femme. Idaméel se présente ensuite à elle sous son vrai visage : celui d'un démiurge qui veut rivaliser avec Dieu. Il compare en effet le monde qu'il a créé au fruit du jardin d'Éden, qui a perdu Ève. Sémida se voit accusée d'avoir « livr[er] le fruit de [s]on génie » à la tyrannie divine. Il se présente comme une victime de la jeune femme. Le réprouvé perçoit la décision de la jeune femme de mourir dans les bras d'Éloïm comme une réécriture avilie du mythe biblique. La rivalité originelle entre Adam et le serpent (Lucifer) qui supposait un combat d'une certaine ampleur se mue ici en un affrontement qu'Idaméel juge commun. Il aurait souhaité se mesurer à Dieu lui-même et non à un « vulgaire archange ». Cette relecture luciférienne du mythe du jardin d'Éden permet en fait une réécriture, biblique cette fois, du mythe : Sémida se trouve face au serpent pour lequel Ève a succombé. Cependant, la jeune femme refuse de reproduire la faute originelle de sa mère et demeure pure. On assiste alors à la rédemption de la femme qui, par l'écriture de Soumet est délivrée du poids du mal.

³⁴⁴ *La Divine Épopée*, tome II, p.44, chant VII.

Cette réactivation du mythe, luciférienne au départ, donne finalement l'occasion à Sémida de racheter les fautes passées et d'obtenir le salut d'Ève. Elle est un miroir de la femme fautive mais elle est en même temps l'objet d'une réécriture mythique qui régénère le personnage féminin et qui l'expie de ses péchés. La femme porte donc pour Soumet l'espoir d'une régénération d'un monde duquel le péché originel serait banni. Elle est l'emblème d'un nouveau monde, pur et en harmonie avec le divin. L'objectif sera confirmé dès lors que Satan, en reconnaissant le Christ, entamera sa rédemption et obtiendra son salut. Cela aboutira finalement à une régénération des enfers.

La réécriture des mythes littéraires permet à l'imagination de Soumet de s'élargir et de donner naissance à un récit à la fois autre et identique. Cependant cette thématique apparaît également de façon plus large et concerne *La divine épopée* dans son ensemble. En effet, le texte s'appuie sur le courant idéaliste d'Origène qui voyait en l'écriture de l'Apocalypse³⁴⁵ de Saint Jean, l'arrivée du jugement dernier, l'expiation des péchés des hommes et l'édification d'une nouvelle Jérusalem. Dans sa préface Soumet ne dément pas cette filiation entre ce texte et son épopée mais il a la prudence d'indiquer que cela ne reflète pas sa pensée : cela agit comme une stimulation pour son imaginaire³⁴⁶. Il prône une liberté totale de l'imagination contre laquelle les catholiques dogmatiques ne doivent pas s'insurger. Il se projette donc dans une période toute autre qui voit le monde s'éteindre pour qu'un nouvel envol soit possible pour la terre. Cette régénération fait également parti des pensées de l'illuminisme qui concevait le destin de l'homme selon trois étapes successives : ses fautes devaient être expiées par l'intermédiaire de la souffrance et de l'amour, la mort finalisait l'expiation des péchés, puis, s'édifiait alors un monde nouveau et pur. Cet espoir d'un univers dont le mal serait banni se combine avec la présence d'une

³⁴⁵ La thématique de la régénération est présente à travers l'étymologie du terme Apocalypse qui veut dire révélation.

³⁴⁶: « Je n'ignore pas que les paroles de Saint Chrysostome ont été différemment interprétées par l'Église ; je n'ignore pas qu'une opinion d'Origène, puisée dans les théogonies indiennes, s'anéantit devant le jugement des Conciles, et je hasarde comme une simple fiction ce qu'il enseignait comme une vérité », *La Divine Épopée*, préface, p.17.

quête initiatique de la connaissance : l'homme doit avoir été l'objet d'une révélation divine intérieure puis, peu à peu les mystères voilés du monde qui l'entoure se révèlent à lui : c'est aussi le sens étymologique du mot « apocalypse » qui s'entend comme un dévoilement des mystères de Dieu.

Un parallèle peut alors se tisser avec le mythe d'Isis, la déesse voilée. Si l'on en croit l'ouvrage *Les Métamorphoses* d'Apulée, le héros Lucius après avoir dérobé un onguent à une sorcière est transformé en âne (alors qu'il pensait devenir un oiseau). Tout comme Idaméel, il est sujet à un vif désir de savoir, de connaître. Il est cependant ici puni de sa curiosité. Il doit manger une rose pour pouvoir retrouver sa forme humaine. Au début du onzième livre, après un certain nombre d'aventures, il contemple la lune qui émerge au dessus de la mer. Il s'agit en fait d'Isis, qui lui annonce qu'au cours d'une cérémonie rituelle auprès d'un prêtre, il mangerait la rose qui lui permettrait de retrouver son apparence. Elle lui jure protection dans ce monde et dans l'au-delà pourvu qu'il s'engage à se livrer à un rituel initiatique. Plutarque signale également la présence d'une inscription sous une statue assimilée à Isis au sein du temple de Saïs : « Moi, je suis tout ce qui a été, ce qui est et sera, et aucun mortel n'a encore soulevé mon voile »³⁴⁷. L'origine du mythe et de la célébration de la déesse Isis inscrit donc la nécessité d'un parcours initiatique et la présence d'un voile sur les choses : la vérité n'est pas accessible de façon immédiate. Soumet exploite largement le mythe d'Isis dans son œuvre. Si au niveau de la structure de *La divine épopée*, il reprend le schéma des philosophes illuminés (faute-expiation-rédemption), la trajectoire d'Idaméel se lit comme un parcours initiatique qui, comme nous l'avons vu précédemment, lui permet de comprendre le sens des hiéroglyphes et des mystères du monde. On retrouve la métaphore du voile, attribut de la déesse qui s'est conservé dans les évocations successives du mythe. Les mots surgissent de l'obscurité et se muent en « mots

³⁴⁷ Concernant les origines et l'évolution du traitement littéraire du mythe d'Isis, on se réfère à l'article de Stéphanie Jacques « Isis, Métamorphose littéraire », in *Métamorphoses du mythe*, sous la direction de Peter Schnyder, éd Orisons, 2008, pp. 217-229.

brillants » pour le héros. Idaméel envisage ensuite de créer une nouvelle Saïs dont le temple est voué au culte de la déesse.

Or, je me dis un jour ; fondons une cité
Digne du nouveau dieu par mon peuple adopté.
Choisissons pour porter ces colonnes hautaines,
La place où s'élevait Saïs, mère d'Athènes ;
La puissante Saïs qui détacha du roc
Un temple tout entier, taillé dans un seul bloc :
Afin d'y consacrer, merveille illuminée,
La fête des flambeaux à la nouvelle année.
Fondons une citée dont les plans inouïs,
Surpassant tout l'effort des temps évanouis,
Dans son enceinte immense et sous l'arc de ses voûtes
Étalent des splendeurs qui les renferment toutes ;
Forçons l'antique Égypte, aux décombres épars,
À quitter le désert pour orner mes remparts. [...]
Chaque siècle renaît, chaque siècle fournit
Son débris triomphal de bronze ou de granit,
Ses autels, ses grands dieux au front paré d'étoiles,
Et d'Isis souterraine on profane les voiles³⁴⁸.

La « nouvelle Saïs » d'Idaméel est en fait l'édification d'une nouvelle Babel à l'image de la soif de grandeur et de l'orgueil démesuré du personnage. La régénération est en fait un prétexte pour assouvir sa soif de puissance. Les multiples références à la terre (« roc », « bloc », « colonnes hautaines ») la place sous le signe du monde sensible : il ne s'agit pas de la nouvelle Jérusalem attendue dans les textes de l'Apocalypse. L'immensité de la cité (« enceinte immense », « arc de ses voûtes ») aux « plans inouïs » ne manifeste que la soif de puissance d'Idaméel qui est

³⁴⁸ *La Divine Épopée*, tome I, p.241.

dépourvu de vertu morale. Il ne s'agit pas d'édifier une ville purifiée dans laquelle les hommes auraient expié leur faute, mais de défier Dieu, de construire une ville dont les temples et les colonnes seraient en mesure de toucher le ciel. De plus, le désir de puissance d'Idaméel ne se fait pas sans violence. On peut relever les termes « forçons » et « profane » qui indiquent que la volonté du personnage entre en collision avec le divin. Il ne s'agit pas d'une régénération étique et morale du monde mais au contraire de la réaffirmation de sa déchéance. Stéphanie Jacques³⁴⁹ souligne d'ailleurs en se référant à Pascale Auraix-Jonchière que le mythe lié à la « déesse voilée » peut conduire à « une révélation négative ». C'est ainsi que s'est terminée la quête de la connaissance du personnage : elle n'a fait qu'exacerber son orgueil et nourrir son envie de mettre dieu au défi. On comprend alors que cette régénération qui prend naissance suite à une « révélation négative » conduise la création d'Idaméel à une éternelle stérilité : son « germe défaillant », le mal et l'orgueil, se renouvellent sans cesse et ne peuvent conduire le personnage à une réelle recreation du monde. L'évocation de « la nouvelle Saïs » ne donne lieu qu'à une régénération mortifère établie sous les débris des siècles passés : « chaque siècle fournit son débris triomphal de bronze ou de granit ». La référence au bronze et au granit présente l'édification du nouveau monde comme un vaste tombeau : cet univers ainsi créé par la force et par la profanation des voiles d'Isis semble donc placé sous le signe d'une malédiction. La référence à l'illuminisme (« merveille illuminée ») ne conduit pas à une révélation divine qui consacrerait une connaissance du sens caché du monde obtenue grâce à une élévation morale. Elle est au contraire le signe et la réactivation de l'orgueil d'Idaméel et donc des péchés de l'homme. Cette assimilation des voiles d'Isis à « une révélation négative » se

³⁴⁹ «On remarque d'ores et déjà un premier trait, à savoir qu'Isis évolue dans un clair obscur illustrant son mystère et sa complexité, clair obscur qui étend le voile jusqu'à envelopper l'identité même de la déesse. Les labyrinthes préfigurant les épreuves de l'initiation, les pyramides, les hiéroglyphes, l'Égypte monumentale étendant ses ombres sont autant d'éléments caractérisant positivement ou négativement les ténèbres entourant Isis. [...] L'importance de ce voile et la réduction topique ultérieure de la figure isiaque à cette opacité parfois ambiguë, le paradoxe d'une quête qui culmine dans une révélation en négatif ont été abondamment analysés », *op.cit.* , p.221-222.

retrouve également dans *La divine épopée*, lorsque la déesse voilée vient personnifier la mort elle-même. En effet, dans l'extrait précédemment cité et évoquant la réécriture du mythe de Don Juan, le personnage d'Esméralflor tisse un voile, ce qui est en fait, nous l'avons vu, une évocation du mythe des Parques. Cependant, ce voile qu'elle lève devant Don Juan peut également faire référence à celui d'Isis même si elle affirme qu'il s'agit d'un voile d'hymen. En effet, la jeune femme lève finalement le voile et le mystère quant au sort qui sera réservé au séducteur. Il ne s'agit plus de connaître les merveilles voilées du monde mais de découvrir ce qu'il se passe ensuite, dans « l'autre monde ». Esméralflor, figure diaboliquement isiaque, dévoile à Don Juan les mystères liés à la mort. Se perdant dans les jardins successifs qu'il doit traverser avant de pouvoir lui parler, Don Juan s'égaré en fait dans les méandres des mystères isiaques. De plus, la représentation d'Isis comme déesse de la mort³⁵⁰ est également présente au début de la description des enfers. La mort est tout d'abord allégorisée. Elle raconte ses exactions et son opposition avec le Christ. Elle finit par se définir elle-même comme une « déesse voilée » :

Ils [les mourants] me jetaient, ainsi qu'une gerbe épineuse,
Leurs jours que ramassait la pâle moissonneuse ;
Et venaient sur mon sein dormir leur grand sommeil,
Sans savoir pour quelle ombre ils quittaient le soleil.
Ils adoraient en moi la déesse voilée,
Tant je régnaï déjà sur leur âme troublée³⁵¹.

L'opposition entre la lumière du jour, symbole de la vie, et l'obscurité, témoin du passage dans « l'autre monde » réitère le motif des mystères isiaques. Cependant, on observe un déplacement quant à la nature des connaissances en jeu : il ne s'agit plus de connaître le monde mais de faire l'expérience certes, mystérieuse, mais

³⁵⁰ Cette assimilation d'Isis à la mort se retrouve également dans *La fin de Satan* d'Hugo qui assimile d'ailleurs l'Égypte à un pays mortuaire.

³⁵¹ *La Divine Épopée*, tome I, p. 77, chant III.

également tragique, de la mort. On comprend qu'ici, les mourants préfèrent que la mort demeure « voilée » : ils se montrent peu pressés d'en dévoiler les mystères.

Ainsi, la référence à Isis met ici en jeu « une révélation négative ». Le dévoilement des connaissances que la déesse cache dans son antre est associé à une malédiction. De plus, elle est rattachée à une régénération illusoire. Si la nouvelle Saïs dont le créateur est Idaméel s'apparente à une régénération, elle n'est en fait que la réaffirmation de son orgueil et de son caractère de proscrit. Cependant, on voit se dessiner en filigrane la présence diffuse d'une régénération véritable associée à une révélation cette fois « positive ».

En effet, le chant « le ciel » fait lui aussi état du caractère symbolique des mots dont la puissance n'est pas démentie. Toutefois, c'est sous le patronage d'Hermès que l'on se place dans ce texte, déjà cité, mais qui peut susciter des commentaires supplémentaires :

Ces mots sont virtuels, ces mots sont tout-puissants,
De la création germes phosphorescents,
Types mystérieux où la nature existe [...]
L'antique hiéroglyphe, oracle du passé,
De la voix fugitive éternelle peinture
Nous montre sur la forte et calme architecture, [...]
Les constellations dont les feux protecteurs
Guidaient dans le désert la marche des pasteurs ;
Hermès, roi des beaux-arts ; le soleil roi du monde,
Qui pleure en larmes d'or, sur le sol qu'il féconde ;
Et prêtant un langage à tant d'objets divers,
L'alphabet créateur a pour voix l'univers³⁵².

³⁵² *La Divine Épopée*, tome I, p. 11.

Ici, la régénération est induite par le langage lui-même : le mot retrouve sa puissance originelle et est véritablement Verbe. La référence à Hermès est beaucoup plus positive que celle en lien avec Isis. En effet, même s'il peut faire office de guide au sein des enfers, il est aussi le messager et l'interprète de Zeus : il permet ici d'assurer symboliquement un va-et-vient entre le monde sensible et l'univers divin. De plus, certaines interprétations font de lui le détenteur d'une science cachée ; les alchimistes du moyen-âge s'en remettaient d'ailleurs à lui quand il s'agissait de mettre à jour des vérités cachées. La révélation est ici positive et amène à une véritable recréation du monde. L'alphabet est « créateur », le soleil « féconde » le sol. La connaissance n'est pas issue d'une profanation comme dans l'extrait précédent, elle est volontairement montrée à l'initié et permet une régénération positive ce qui est suggéré par l'usage du champ lexical de la lumière.

Ce nécessaire dévoilement des mots entre dans la poétique de Soumet. On lui a souvent reproché son hermétisme ou la gratuité de l'emploi de mots savants ou inventés : cette pratique est à rapprocher d'une initiation à laquelle le lecteur doit se livrer. On peut par exemple penser au chant « le ciel » qui abonde en « trouvailles » langagières. La faune et la flore ainsi décrites par des mots techniques ou issus de l'imagination de Soumet lui permettent d'édifier un monde nouveau, « incréé » qui fait place au monde sensible et borné dans lequel l'homme évolue.

Le mythe de la transfiguration

Oui, en écoutant certains mots, comme l'enfant écoute la mer en un coquillage, un rêveur de mots entend les rumeurs d'un monde de songes³⁵³.

L'imaginaire d'Alexandre Soumet se présente comme un édifice protéiforme qui emprunte tantôt les sentiers du merveilleux chrétien, tantôt ceux du merveilleux païen. Fidèle à l'idéologie développée dans *Le génie du christianisme*, l'imaginaire grec ou romain n'est pas employé à titre ornemental. Au sein de certaines tragédies, la tension entre les deux univers est même l'objet d'une tension dramatique et constitue l'un des ressorts de l'intrigue.

Dans la tragédie *Saül*, le sujet biblique est annoncé dès le titre. Le roi déchu sera aux prises avec le mal qui trouve sa source dans son orgueil et sa soif de pouvoir. David vit quant à lui selon les préceptes de Dieu. Cependant, la pièce ne s'en tient pas à un pur sujet biblique. Le personnage shakespearien de la Pythonisse d'Endor s'immisce et ramène l'écriture du poète sur les chemins de l'univers païen. Associée à Saül dont elle est un double, la Pythonisse est le symbole du mal, de l'exacerbation des travers, voire des vices du personnage. Son incursion dans le monde païen répond à la révolte, au désir ardent de vengeance de Saül qui redoute plus que tout d'être détrôné. L'opposition entre l'imaginaire biblique et païen au sein de la pièce se traduit en fait par la présence d'un combat d'ordre moral entre le bien et le mal. L'univers biblique reste la norme et la présence de la Pythonisse d'Endor est le signe de la transgression de cette norme qui sera fatale à Saül.

³⁵³ Gaston Bachelard, *La poétique de la rêverie*, éd. PUF, 1960, p. 43.

En outre, la tragédie *Norma*, dont le sujet, d'après son titre, s'inscrit dans l'univers païen, fait toutefois appel à un personnage chrétien quoique fort discret : celui de la nourrice chrétienne Clotilde. La religion de la jeune femme figure dès la présentation des personnages et permet de l'identifier et de la définir. Cette présence en filigrane de la religion chrétienne au sein d'un univers gaulois et romain peut sembler étrange et l'on pourrait s'interroger quant à l'utilité de cette caractéristique du personnage. Néanmoins, au fil de l'histoire, lorsque Clodomir et Agénor entrevoient dans un songe oraculaire, l'infanticide de Norma, Agénor va ensuite trouver refuge auprès de la servante chrétienne :

Agénor

Dans ta religion est-il des dieux amis
Qui protègent le soir les enfants endormis ?

Clothilde

Non pas des dieux mon fils, mais des anges fidèles.
Ils placent les berceaux à l'ombre de leurs ailes. [...]
Ils ne sont pas pareils aux dieux que tu vois.
Notre cœur devant eux brûle comme une flamme ;
Mais l'on ne peut les voir qu'avec les yeux de l'âme :
Pour soutenir nos pas, ils avancent la main,
Et nous montrent du ciel l'invisible chemin³⁵⁴.

Les propos de Clotilde soulignent l'existence d'un dieu bienveillant dont les anges sont chargés de protéger les hommes. Cela s'oppose au déchaînement des passions sanguinaires d'Irminsul. Elle met également à jour la présence d'un monde invisible, qui se détache du monde sensible dans lequel l'homme évolue. Une vision autre est évoquée, peut-être celle dont Agénor et Clodomir sont capables puisqu'ils entrevoient le futur. Toutefois, ils ne sont pas en mesure d'interpréter leur rêve et d'en comprendre la portée : ils ne sont pas chrétiens comme le regrette d'ailleurs

³⁵⁴ *Norma*, III, 1.

Agénor³⁵⁵. Deux types de mystère sont alors à l'œuvre : il y a d'une part le monde invisible et transcendant qui surplombe l'univers humain et d'autre part, le mystère de leur mort future qu'entrevoient les enfants avec horreur. Les religions chrétienne et païenne sont mises dos à dos mais chaque personnage conserve sa croyance initiale. Finalement, cette illusion tragique va provoquer la chute et la mort des enfants de Norma : l'opposition entre la religion chrétienne et païenne devient ainsi l'un des ressorts de l'intrigue et mène, finalement à une intensification de l'effet dramatique. Le personnage de Norma, gouvernée par la passion, qu'il s'agisse de l'amour ou de la haine envers Pollion, est à l'image du dieu qu'elle sert : elle ne peut réfréner la violence qui l'assaille. La religion chrétienne se présente alors comme le garant d'une certaine morale. Comme le précise Clotilde,

Que sont près de ce Dieu tes dieux imaginaires ?

Lui ne réclame pas d'offrandes sanguinaires³⁵⁶.

Le passage du singulier « Dieu », affublé d'une majuscule, au pluriel « dieux », avec une minuscule, témoigne de la supériorité de la religion chrétienne : la scène se mue alors en une sorte de plaidoyer tacite en faveur de la religion chrétienne. Cette croyance en des dieux païens semble avoir précipité la chute des fils de Norma et avoir permis l'accomplissement du songe funeste des deux enfants. Au lieu de se trouver entre les mains de la Providence, ils n'ont pu que subir les affres de la fatalité. La présence de cette servante chrétienne qui n'a pas un rôle véritablement déterminant au sein de l'intrigue a, par conséquent, une consonance symbolique. Elle est une sorte d'îlot auprès duquel Agénor peut se réfugier, elle est porteuse d'un univers autre, gouverné par la morale chrétienne et qui refuse la violence omniprésente dans l'univers païen. Cependant, les personnages demeurent fidèles à Irminsul et sont entraînés à leur perte. Le monde chrétien, apparaissant en filigrane, serait alors une solution alternative qu'ils n'auraient pas choisie : le maintien de leur

³⁵⁵ « Pourquoi ma mère, hélas ! n'est-elle pas chrétienne ?/ J'aurais besoin d'un dieu qui rassure et soutienne », *ibid.*

³⁵⁶ *Ibid.*

immersion dans la culture païenne déclenche l'engrenage de la fatalité et conduit à la scène d'horreur finale.

L'opposition entre l'univers païen et chrétien est également largement exploitée dans la tragédie *Le Gladiateur*. Ces deux idéologies mises en présence permettent d'ailleurs à la pièce d'élargir l'espace dramatique et de faire place à l'épopée. L'action a une portée symbolique ce qui aboutit à un agrandissement du sens. Elle met en scène des personnages issus du monde païen et romain comme Faustine, mue par l'orgueil, le pouvoir et la cruauté, Flavien qui, par l'intermédiaire de Néodémie s'ouvre à une forme d'amour chrétien, néanmoins on note la présence d'Origène, qui témoigne des prémices du christianisme, qui a converti Néomidie et lui a servi de père. Les violences et la déchéance du monde romain sont mises à jour. Faustine a fait appel à l'Émonide pour devenir mère. Cette dernière exige que Faustine arrache dans le ventre de sa mère l'enfant dont le gladiateur est le père, Néomidie. Elle s'exécute et son fils César vivra autant de jours que Néomidie. La jeune fille est ensuite enlevée à son père et devient esclave mais conserve une marque sur le front, témoin de l'horreur vécue enfant. Cet épisode qui est largement antérieur au début de la pièce met en lumière la cruauté extrême qui anime le monde païen. L'univers chrétien est au contraire auréolé d'une certaine forme de vertu qui est « contagieuse ». L'acte II se caractérise par la présence d'un décor³⁵⁷ qui semble un hymne à Bacchus. Le luxe et l'opulence de la demeure de Flavien témoignent du caractère ostentatoire du personnage. Les matières précieuses et rares abondent et inscrivent les personnages dans le monde de la pure matérialité. Il est entouré de deux convives, Octavius et Lucius. La scène 1 est placée au départ sous le signe de la décadence.

³⁵⁷ « Le théâtre représente de vastes jardins au bord du Tibre. Des statues de marbre de Paros, les plus rares arbustes de l'Orient les décorent. Sous les ombrages à gauche des spectateurs s'élèvent des lits de bronze et de nacre incrustés d'or et d'écaillés de tortue. Une table de lapis, supportée par trois sphinx d'ivoire, est couverte de fruits, de fleurs et de coupes précieuses. Six jeunes esclaves portent des urnes d'albâtre et de vermeil servent les convives ».

Octavius

Je bois à Flore

Lucius

Je bois à tous les dieux.

Flavius

Oui, même à l'Euménide ?

Lucius

Et pourquoi pas rebelle ?

À l'Euménide encor, si l'Euménide est belle.

Flavien

Tu ne la crains donc pas ?

Lucius

Non, même chez les morts.

Ma coupe peut suffire à noyer mes remords³⁵⁸.

La répétition de « Je bois » qui scande les propos des convives et la référence à la beauté de l'Euménide témoignent des préoccupations purement matérielles voire blasphématoires des convives. Flavien ne semble toutefois pas partager (ou plutôt il ne semble *plus* partager) leur position décadente. Il évoque alors son amour pour Néodémie :

L'amour qu'on a pour elle enseigne la vertu !
J'ai livré tout mon cœur à son charme suprême ;
Je ne suis libre, moi que depuis que je l'aime !
Autrefois, d'un désir vers un autre emportés,
Mes sens avaient subi le joug des voluptés ; [...]
Rome avait moins de dieux que je n'avais d'amours !
Mais aujourd'hui l'amour sous sa puissante flamme
A changé mes destins, m'a révélé mon âme. [...]

³⁵⁸ *Le gladiateur*, II, 1.

C'est l'amour plus réel et plus beau que la gloire !
Néodémie en moi a fait naître cette ardeur :
Son front mélancolique et voilé de pudeur
Brille comme une étoile aux mortels inconnue ;
C'est Vesta tutélaire en mon palais venue³⁵⁹.

L'évocation de l'amour de Flavien pour Néodémie ouvre une brèche dans ce décor bachique. L'opulence et le luxe, apanage du monde sensible mais illusoire, passent au second plan et se trouvent supplantés par le spirituel. Dès lors que Flavien témoigne de son amour pour la jeune chrétienne, la scène se détache du monde matériel et met à jour l'intimité du personnage. Son âme (c'est-à-dire Dieu ?) lui a été révélé. Loin des préoccupations prosaïques, il semble entrer en contact avec l'essentiel, avec son propre cœur, avec lui-même. Par ce détachement du monde visible, il acquiert la véritable liberté qu'il ne manque d'ailleurs pas d'évoquer et d'associer à son amour pour Néodémie. Il lui oppose celle, illusoire, qui naît de la volupté. Conformément aux invectives de l'illuminisme, on reconnaît les vertus de l'amour salvateur, en mesure d'expier les fautes et les péchés. De plus, la liberté qui sera d'ailleurs envisagée à de nombreuses reprises dans le courant de la pièce, est ici comprise comme une donnée spirituelle et morale. Elle est associée à la vertu et ne correspond pas à une valeur sociale. Loin d'être une simple poétique, le christianisme est donc pour Soumet l'occasion de formuler les idéaux moraux qui doivent permettre l'élaboration d'un univers autre. Le monde païen dans lequel la violence et la décadence déferlent, lui rappellent peut-être celui de l'après révolution : un monde détaché de Dieu et donc privé, selon lui de valeurs morales. Toutefois, concernant le personnage de Flavien, on peut se demander si sa « conversion » est totale et durable. Si une comparaison aérienne (« son front brille comme un étoile ») matérialise l'élévation spirituelle de Flavien, la métaphore de la Vesta vient rappeler son appartenance à l'univers païen. Et, Faustine désirant

³⁵⁹ *Ibid.*

l'épouser ne manquera pas de flatter son orgueil et sa soif de pouvoir en lui proposant de partager le trône avec elle.

La présence du christianisme permet aussi le grandissement du caractère des personnages et les apparente ainsi à de véritables héros. Néodémie, esclave affranchie par Flavien, a la possibilité de voir son espoir comblé : elle est sur le point d'épouser son amant. Afin de déjouer les plans machiavéliques de Faustine pour empêcher ce mariage, Flavien en avance la date d'un jour et se retrouve avec sa promise au sein du temple. Cependant, le prêtre vient de faire arrêter Origène, le père spirituel de Néodémie qui l'a convertie au christianisme. Cela donne lieu à une violente altercation dont l'intensité est retranscrite par des stichomythies.

Le prêtre de Junon

On dit que du regard tu menaçais ce temple ?

Origène

Vos murs s'ébranlent donc lorsque je les contemple ?

Le prêtre de Junon

L'orgueil t'inspire seul ces mots blasphémateurs.

Origène

L'orgueil est la vertu de tes adorateurs.

Le prêtre de Junon

Il faut à leur niveau que tu courbes ta tête.

Origène

Au niveau de la hache ou du glaive...elle est prête.

Le prêtre de Junon

Le front sur la poussière, adore dans ce lieu...

Origène

Non, la poussière ici sert à former le dieu³⁶⁰.

³⁶⁰ *Op.cit.*, III, 6.

A chaque fois, Origène marque sa supériorité quant au prêtre païen. Il use de l'ironie (« Vos murs s'ébranlent donc lorsque je les contemple ? », « L'orgueil est la vertu de tes adorateurs ») et met à mal la puissance de la religion païenne. Il fait référence à la fragilité de ces temples tout comme de ces dieux apparentés à de la poussière qui marque l'incursion de cette religion dans le monde sensible et qui témoigne de la faible intensité de son influence. Face à l'intervention d'Origène et à son arrestation, Néomédie ne peut rester de marbre. Elle est sur le point d'épouser son amant et de voir son statut social s'affirmer mais elle refuse ces bonheurs terrestres : elle avoue sa chrétienté. Flavien proteste et entre en rivalité avec Origène, « porte-parole » de Dieu. Le jeune homme autrefois frappé par la vertu de l'amour chrétien retrouve ses valeurs païennes et entend obliger Néomédie à l'épouser³⁶¹. Origène, en revanche, clame la liberté de la jeune femme³⁶². Le christianisme joue ici un rôle de choix et parvient à intensifier la tension tragique. Le renoncement de Néomédie à toutes les espérances liées à son bonheur humain mène la jeune femme à une forme d'héroïsme non pas guerrier mais vertueux. À la manière des personnages cornéliens, l'honneur lié à l'affirmation de sa chrétienté l'empêche de saisir l'opportunité qui lui est offerte avec Flavien. Elle est alors emprisonnée et condamnée à servir le spectacle du cirque romain. Le christianisme, vecteur d'une forme de rectitude morale est donc également le centre névralgique de la tension tragique de la pièce alors que le titre annonçait un sujet romain. Lors de la scène finale, Néomédie se retrouve face à son père qui ignore tout du lien de son lien de filiation avec la jeune femme : sa position de gladiateur le contraint à l'exécuter, poussé par les clameurs de la foule. Cependant, il reconnaît sa fille grâce à la marque ornant son front, cicatrice du crime affreux perpétré par Faustine et qui a coûté la vie à sa mère. Il ne peut se résoudre à l'exécuter. Faustine réagit également face au dévoilement de l'identité de Néomédie : si elle meurt, son fils mourra à son tour dans la mesure où leurs destins sont liés l'un à l'autre.

³⁶¹ « Tu m'appartiens, enfant ; à moi tu t'es donnée, / [...] Je suis ton seul époux, et ton maître et ton dieu », III, 4. On retrouve ici des traits de caractère du personnage d'Idamée qui se pose en rival du Christ et d'Éloïm.

³⁶² « Elle est libre », III, 4.

Cependant, malgré ses protestations, elle ne peut résister à la pression de la foule cruelle. Néomédie engage son père à la frapper pour éviter d'être la proie du peuple avide de sang. Elle s'offre alors en martyre chrétienne au sein du théâtre de l'horreur qu'est devenu le cirque, lieu de prédilection des romains païens. Le caractère versatile de la foule, impatiente que le sang coule, souligne la cruauté de cet univers et met d'autant plus en avant la vertu chrétienne qui mène à la fin de la pièce Flavien et le gladiateur sur le chemin de la conversion :

Néomédie

Sur le monde en ruine un autre monde se lève !

Flavien

Je l'adore avec toi !!!

Néomédie, à son père

Qu'il soit aussi le tien !

(elle meurt)

Le gladiateur

Je veux que ce poignard, sur un autel chrétien,

Mêle, glorifiant tout ce que l'on révère,

Une goutte de sang à celui du Calvaire.

(Montrant Néomédie)

J'offre au Dieu pauvre et nu son martyre et le mien !

Je veux que ce poignard, sur un autel chrétien,

Rappelant quel forfait épouvanta notre âge,

Au monde rajeuni dise : plus d'esclavage³⁶³ !!!

Si la conversion de Flavien est encore discutable de par l'usage du verbe « adorer », empreinte du monde païen, celle du gladiateur paraît imminente. Le sacrifice de sa fille s'inscrit dans une perspective chrétienne et aboutit à l'édification d'un monde régénéré qui portera des valeurs autres. La présence du christianisme

³⁶³ *Op.cit*, V, 7.

semble combler le gouffre tragique, seul échappatoire des personnages et met à jour l'édification d'un avenir dans lequel l'esclavage et le monde païen sont exclus. La tragédie paraît faire place à l'épopée : *La Divine Épopée* dont la première édition paraît en 1840, soit un an avant la première représentation du *Gladiateur*, a laissé une empreinte chrétienne bien particulière au sein de l'écriture de Soumet dont la dernière œuvre, publiée à titre posthume par sa fille est significativement *Jeanne d'Arc*. Le gladiateur prône la liberté qui est en fait intrinsèquement liée à la rencontre avec Dieu. On ne peut la trouver que dès lors que la vertu nous porte. L'écriture de *la Divine Épopée* a donc modifié la façon de concevoir l'espace tragique pour Soumet. Contrairement à *Saül*, tragédie dans laquelle on assiste à la déchéance d'un roi usurpateur, l'émergence d'un monde autre semble probable. Si dans la pièce, écrite au début de sa carrière littéraire, la possibilité de David d'échapper à l'anathème lié au pouvoir est discutable, ici, la conversion du gladiateur et le sacrifice de Néomédie ne semblent pas vains. Tout comme dans *la divine épopée*, la construction d'un avenir épuré de ses exactions n'est pas chimérique et paraît plausible.

Le travail de longue haleine inhérent à l'écriture du texte épique de Soumet a donc laissé une empreinte indélébile et a accordé au christianisme une place de choix. Toutefois, cela n'était pas pour contenter les dogmatiques catholiques qui ont vu, pour certain, dans ce texte un sacrilège dans la mesure où il se présente comme le prolongement de l'écriture sainte. La référence au texte de l'Apocalypse de Saint Jean est prise comme point de départ, puis, l'imagination de Soumet bâtit un monde autre susceptible de constituer une forme de transcendance jusqu'alors refusée par l'écriture tragique. Avant la publication de *La Divine Épopée*, cette dernière se caractérise en effet par la présence d'un gouffre, d'un précipice qui piège les personnages sans véritablement leur accorder de salut. Le lien avec le divin semble rompu. Néanmoins, dans son texte épique, Soumet se projette d'emblée dans le futur, dans un univers qui succède à l'Apocalypse et au jugement dernier. Le monde divin, qui se dérobe au sein de l'écriture tragique, ouvre l'épopée. Il ne

paraît cependant satisfaisant aux yeux de Sémida qui perçoit le monde terrestre comme un nouvel Éden.

Comme nous avons pu le voir précédemment, Soumet réécrit le mythe biblique du paradis perdu. La femme n'est pas coupable. Le serpent est Idaméel, rongé par l'orgueil et par une vive colère envers Dieu. Tout comme Ève, Marie-Madeleine a obtenu son salut ce qui est perceptible par le jeu de l'onomastique : elle se nomme désormais Madeleine-Marie. Ce renversement et cette évolution du personnage biblique qui a nourri l'imagination de Soumet, s'apparentent à la volonté de l'auteur de considérer la femme comme rédemptrice et médium pour guider les hommes vers le salut. On peut constater l'évolution de Madeleine-Marie dès le début du texte puisqu'elle a obtenu sa place au ciel, au côté du Christ. Elle est sa compagne et a été frappée par l'amour divin. En effet, lorsque Sémida déplore l'absence du Christ et d'Idaméel, elle se languit de leur présence physique. Elle est encore attachée au monde sensible et à un amour humain. En revanche, Madeleine-Marie a accédé à un autre type d'amour, elle refuse d'accompagner Sémida dans son périple pour retrouver le Christ. Pour elle, c'est inutile. Elle est liée à lui par un amour divin, qui se passe de toute présence physique.

En régénérant le monde et les enfers, en utilisant des mythes bibliques et en remodelant les personnages, Soumet parvient à nourrir son imaginaire, malgré les références multiples à Dante, Klopstock, Milton... Il écrit sa version de l'« après-Apocalypse ». Si le christianisme est au cœur de son écriture, il a pu avoir pour certain des accents blasphémateurs : qui est-il pour se permettre de poursuivre l'œuvre de la sainte écriture ? Toutefois, le détournement des mythes bibliques est à mettre en relation avec la fonction sacrée qu'il attribue à l'écriture poétique. Détachée des contingences du monde sensible, elle est un cheminement qui mène à la transcendance.

Dans *La Divine Épopée*, la quête initiatique semble avoir atteint son objectif. La tragédie est prisonnière de l'événementiel, elle est engluée dans le passé qui

provoque le malheur présent des personnages poursuivis par la fatalité. Le texte épique propose quant à lui un va-et viens temporel. Il débute dans le futur, dans une époque non connue ce qui stimule l'imaginaire de Soumet. Cependant, le retour en arrière est assuré par les tables d'airain d'Idaméel, avatar des tables de la loi de Moïse. Du ciel, le lecteur est entraîné dans une chute vertigineuse vers les enfers puis il est ramené sur la terre, avant qu'elle ne soit réduite à néant. Il ne s'agit pas d'un piège duquel les personnages vont être prisonniers. On revient ensuite dans le ciel que le Christ n'hésite pas à quitter pour tenter de convaincre Idaméel de se repentir. Cette mobilité spatiale traduit la puissance du divin qui sera en mesure, à la fin, d'édifier un monde autre.

De plus, comme le précise Chateaubriand, le christianisme est à la fois une quête de la connaissance de Dieu et de l'homme. Les deux types de mystères sont intrinsèquement reliés. Par le large usage des mythes bibliques au sein de *la Divine épopée* et la présence de personnages humains comme Idaméel ou Sémida qui semble appartenir à la fois au monde des hommes et aux cieux, Soumet rétablit le contact entre l'homme et Dieu, ce qui, avant 1840, semble impossible en passant par le genre tragique. L'écriture de Soumet entre alors en lien avec le monde idéal et se détache des contingences.

Le christianisme est une religion pour ainsi dire double : s'il s'occupe de la nature de l'être intellectuel, il s'occupe aussi de notre propre nature : il fait marcher de front les mystères de la Divinité et les mystères du cœur humain : en dévoilant le véritable Dieu, il dévoile le véritable homme³⁶⁴.

Ce lien entre la connaissance de Dieu et l'homme que Chateaubriand évoque, apparaît dès la préface de *La Divine Épopée*. Soumet revendique la place de Dieu dans la société positiviste et matérialiste de son époque : la science ne suffit pas pour expliquer le monde. Il associe l'âme humaine à une « Pythonisse sainte ». Soucieux de faire en sorte que l'écriture soit pour lui l'occasion d'une ascension, de

³⁶⁴ Chateaubriand, *Le génie du christianisme*, Livre II, chap. 1, éd. G.F, 1966, p. 245.

l'accès à une forme de transcendance, il l'associe à une quête religieuse voire ésotérique. Dévoiler le cœur de l'homme, mettre à jour son âme, revient à trouver Dieu. Cependant, Soumet ne manque pas de noter la difficulté de cette entreprise : l'homme et Dieu semblent beaucoup plus éloignés, aux premiers abords, au sein du christianisme que dans l'univers païen.

L'alliance des deux mondes, comme on l'a souvent fait observer, était facile aux poètes du paganisme. Leur Olympe ne dépassait pas la région des nuages ; la ceinture de Vénus était faite à la taille d'Hélène, et la lance des héros atteignait facilement les immortels. Mais chez les modernes, les choses ne sont pas ainsi : le sanctuaire divin s'ouvre à une plus grande hauteur, la terre disparaît devant l'immensité des cieux ; aucune fable humaine ne peut s'élever au dessus de Jéhova ; et, désespérant de franchir la distance qui sépare les deux mondes, le poète l'anéantit. Il se place, de plein vol dans le merveilleux ; il ne regarde qu'avec l'œil de la foi ; il ne croit qu'aux réalités de l'inconnu, il ne chante que ce qu'il voit dans son âme³⁶⁵.

Au sein de la tradition païenne, les héros de type humain côtoient et combattent les dieux. Ils évoluent au sein du même espace. Le poète chrétien doit faire face à une difficulté supplémentaire et mettre en scène à la fois le monde des hommes et celui de Dieu en dépit de l'inextricable distance qui les sépare. Elle ne peut s'anéantir que par l'usage du merveilleux et par le dévoilement de l'âme du poète. Par ce prolongement de l'écriture biblique que constitue *La divine épopée*, Soumet brise la frontière entre l'univers divin et humain : la terre n'est plus, elle ne subsiste que dans les tables d'airain d'Idaméel. Le lecteur est d'emblée placé dans le monde de Dieu même si Sémida et Idaméel conservent leurs caractéristiques humaines. Fidèle aux recommandations de Chateaubriand, Soumet maintient un équilibre entre les deux instances.

Nous verrons à l'appui de cette vérité que plus le poète, dans l'épopée, garde un juste milieu entre les choses divines et les choses humaines, plus il devient *divertissant*, pour parler comme Despréaux. *Divertir afin d'enseigner*, est la première qualité requise en poésie³⁶⁶.

Cet équilibre est effectivement difficilement plausible dans la tragédie qui raconte souvent le clivage entre l'homme et Dieu et leur impossible réconciliation. Dans *le*

³⁶⁵ *La Divine Épopée*, préface, pp. 11-12.

³⁶⁶ Chateaubriand, *op.cit.*, p.236. L'auteur souligne.

Gladiateur, on peut toutefois remarquer que l'on tend vers l'épopée, justement grâce à l'intervention de la dimension chrétienne et de la conversion finale du gladiateur et de Flavien.

De plus, si le merveilleux chrétien, employé face au merveilleux païen, peut être la source de tension tragique et faire parti intégrante des ressorts dramatiques de l'intrigue, il est également une occasion de peindre les vices et les vertus des personnages. Comme le précise Chateaubriand qui assimile le christianisme à une poésie, l'intervention du merveilleux chrétien ne doit pas se limiter à l'exaltation des vertus³⁶⁷ : il faut également évoquer les vices qui sont les témoins de l'éloignement des personnages de Dieu³⁶⁸. Cela en dénonce d'autant plus les dangers et l'intrigue s'en trouve par là-même agrémentée. L'élaboration des caractères des personnages a alors une consonance chrétienne. On trouve ainsi des personnages démoniaques dont le cœur est perverti par l'orgueil et le pouvoir, des figures de martyrs et un personnage qui touche à la beauté idéale de la rédemption : Satan. Si Soumet s'est peut-être inspiré de Vigny concernant la thématique du salut de Satan³⁶⁹, l'écriture du rachat de l'ancien proscrit n'en demeure pas moins un passage intéressant³⁷⁰. Le personnage est au départ détrôné par Idaméel qui ne manque pas de l'emprisonner et de régner sur les enfers à sa place. Satan est privé de liberté comme pour

³⁶⁷ Cela rejoint ce qui a été dit lors de la seconde partie de cette étude dans laquelle nous avons décelé la présence d'une esthétique noire et sombre.

³⁶⁸ « La religion chrétienne est si heureusement formée, qu'elle est elle-même une sorte de poésie, puisqu'elle place les caractères dans le beau idéal : c'est ce que prouvent les martyrs chez nos peintres, les chevaliers chez nos poètes, etc. Quant à la peinture du vice, elle peut avoir dans le christianisme la même vigueur que celle de la vertu, puisqu'il est vrai que le crime augmente, en raison du plus grand nombre de liens que le coupable a rompus », Chateaubriand, *op.cit.*, p. 268.

³⁶⁹ Max Milner précise dans son ouvrage *le diable dans la littérature française* la difficulté de savoir si Soumet a eu l'idée du rachat de Satan avant Vigny et son *Éloa*. Le plan de *la divine épopée* commence à se dessiner dès 1814 selon Anna Beffort même si la publication n'aura lieu qu'en 1840. De plus, chez Vigny, la tentative de salut de Satan initiée par Éloa échoue. Elle est effective chez Soumet mais elle échoue également pour Idaméel.

³⁷⁰ Cependant, le repentir de Satan et le rachat des enfers n'a pas manqué de susciter quelques émois au sein de la communauté des fervents catholiques. Biret et Grimaud rapportent les propos de Vitet qui avait pourtant fait l'éloge de Soumet lors de son discours de réception à l'académie française : « « Non, lui a répondu depuis M. Vitet, ce critique d'un goût si délicat et pur, dans son discours de réception à l'Académie où il examinait la vie et les œuvres de l'auteur de *La Divine Épopée*, [...]non, la lyre ne peut pas chanter tout ce que l'âme rêve : il faut avant tout que le rêve soit digne d'être chanté » », *op.cit.*, p.165.

matérialiser son ancienne révolte contre Dieu : avide de pouvoir, attaché (et donc prisonnier) au monde sensible, il bâtit un règne illusoire qui l'enserme loin des sentiers de Dieu. Personnage dans un premier temps laissé pour compte, oublié dans la geôle dans laquelle Idaméel le retient, il est maintenu dans l'ombre mais loin des gloires chimériques auxquelles le nouveau proscrit s'astreint. Lorsque Jésus Christ pénètre dans les enfers et qu'il se présente devant les réprouvés, tous sont dans l'erreur concernant son identité : on le prend pour Louis XVI, Ninus, Abel,... Seul Satan sera en mesure de le reconnaître. Touché par la grâce divine, il n'est plus l'adepte de l'ombre, maintenu dans les carcans de l'erreur. Il accède à la vérité d'un ordre supérieur et semble même remettre en cause la puissance d'Idaméel :

Satan se relève et soupire,
Et semble en se dressant reconquérir l'empire ;
Et de ce mouvement, jusqu'au faite ébranlé,
Le mont, comme un homme ivre, a longtemps chancelé,
Sur ces rocs décharnés conservant avec crainte
Des membres du vieux roi l'indélébile empreinte.
Oh ! du sein de Satan quel sanglot s'élança,
Quand le triple étranger jusqu'à lui s'avança,
Apportant avec soi son atmosphère blanche,
Ainsi qu'une aube au loin qui dans les cieux s'épanche ;
Et calme et l'œil levé sur le front du géant,
Comme l'astre des nuits sur le sombre Océan.
Ô Lucifer ! Ô roi de l'ombre et du blasphème !
Tu contemples enfin un autre que toi-même ;
Quel regard !!! Oh combien il éclaire ta nuit,
Et qu'il emporte haut celui qui le suit !
Tu te traînes aux pieds de l'envoyé sublime !
Adorant la poussière où sa trace s'imprime,

Et sous ses pas vainqueurs, dans un muet effroi,
Dépliant tes remordss comme un tapis de roi,
Tu viens de tes flancs nus lui montrer la blessure,
Tu viens toucher ses mains, ses bras, sa chevelure.
Pour ta foi qui grandit de moment en moment,
Un nouvel éclair sort de chaque attouchement ;
Une sueur de sang sur tes membres ruisselle. [...]
Tu tombes plein du nom que le remords t'apprit,
Criant aux réprouvés : - Mes fils, c'est Jésus-Christ³⁷¹ !!

Satan se redresse, se trouve grandi. Cependant, le péché d'orgueil, qui a causé sa perte, n'est plus de mise ici. L'ancien réprouvé « contemple enfin un autre que [lui]-même ». Le mythe de Narcisse est rompu et aboutit à l'élévation spirituelle du personnage qui est perceptible de par « l'atmosphère blanche » venant briser le règne des ténèbres et du mal. Le regard que lance Satan au Christ est assimilé par le jeu de la comparaison à une étoile susceptible de le guider au sein de la nuit des enfers. Sa blessure morale imputée à l'orgueil devient une blessure physique que le Christ serait en mesure de guérir conformément à ce qui précisé dans la Bible. La reconnaissance visuelle du Christ est ensuite relayée par une reconnaissance d'ordre tactile comme si l'ancien réprouvé voulait s'imprégner physiquement de la foi et de la grâce divine : Dieu est donc présent spirituellement parlant mais aussi physiquement. Il règne à la fois sur le monde sensible et invisible. Cette expérience métaphysique est soulignée par la présence d'une image cosmogonique : le Christ est comparé à la lune qui observe Satan, le sombre océan. Cette opposition entre les ténèbres dans lesquelles le réprouvé était jusqu'alors retenu au sens propre (il était prisonnier dans les enfers) comme au sens figuré (dans la mesure où il évoluait au sein des ténèbres de l'erreur), et la clarté de la lune, lumière émise par le Christ, témoigne de l'évolution du prisonnier d'Idaméel. De plus, Satan n'est plus ce

³⁷¹ *La Divine Épopée*, tome II, pp. 106-107, chant VII.

révolté avide de puissance : il « [déplie] [ses] remords comme un tapis de roi » afin de rendre hommage au « triple étranger ». Cette scène de reconnaissance métaphysique souligne l'assujettissement de Satan au Christ comme le montre cette comparaison. Ce n'est plus la puissance de Satan qui grandit mais sa foi. Le sang qui ruisselle témoigne de l'expiation de ses fautes, symbole qui fait à la fois parti de l'univers chrétien et païen. Si, à la fin du passage, Satan « tombe », il ne s'agit plus d'un avilissement, d'une chute dans le monde de la déchéance et de l'orgueil : il reconnaît la puissance de Dieu et ne songe plus à le défier. Son cri n'est plus un cri de révolte mais un cri de reconnaissance guidé par le remords et le repentir. Cette aptitude à découvrir l'identité réelle du « triple étranger » témoigne du changement qui s'opère au sein du personnage. Il quitte le royaume des ombres et de l'illusion guidée par l'orgueil pour la vérité qui étincelle. L'atmosphère blanche qui envahit le paysage ainsi que les éclairs soulignent l'accès du personnage au monde du vrai et du bien. L'évolution de l'ancien réprouvé est perceptible aussi bien physiquement avec le sang qui ruisselle et sa position humble, inclinée devant le Christ ; que spirituellement comme le souligne son cri de reconnaissance. Ce renversement des mythes païens de Narcisse et de Prométhée aboutit à la construction d'une image biblique : celle de la rédemption. Soumet utilise donc encore une fois l'imaginaire gréco-romain pour traduire les vices de ses personnages et le glissement vers le mythe biblique témoigne de la grâce qui vient de toucher Satan. Les éclairs ne sont plus ceux de la vengeance et de la colère de Zeus mais ceux de la foi qui envahit Satan. Il n'est plus le prisonnier d'Idaméel : il marche sur les sentiers de la vérité et a trouvé Dieu. Cette libération par la foi rejoint la thématique de la liberté développée dans la tragédie *le Gladiateur* : quoiqu'esclave, Néomédie est libre dès lors qu'elle affirme sa foi et s'offre en tant que martyre chrétienne. La liberté obtenue par l'affranchissement délivré par Flavien ne sera qu'illusoire.

La rédemption de Satan va ensuite se traduire au niveau de ses actes. Lorsque Sémida descend dans les enfers et qu'elle tente de fléchir Idaméel afin qu'il se repente, elle échoue et, pire encore, elle manque de demeurer captive au sein des

enfers : Idaméel veut la convaincre de régner à ses côtés. Comme à l'époque où elle vivait sur terre, elle se trouble, elle est sur le point de céder à la tentation. Elle appelle Éloïm, l'ange qui la protège mais qui cette fois ne peut lui porter secours : elle s'est trop éloignée du ciel. Satan va alors à son tour s'ériger en protecteur vis-à-vis de la jeune femme. Il agit en quelque sorte comme un substitut d'Éloïm ce qui témoigne de sa véritable rédemption. Satan s'adresse à Idaméel :

Écoute ton captif, Idaméel, écoute.
Du fond de mon cercueil je surveillais ta route ;
Et moi qui me repens, je puis sans être roi,
Faire hors de l'abîme, un pas de plus que toi³⁷².

Si Satan est toujours physiquement détenu prisonnier par Idaméel, il est libre spirituellement parlant. Son appartenance au monde invisible et divin fait de lui un être supérieur à Idaméel. L'expression « je puis sans être roi » souligne le caractère illusoire de la gloire et des honneurs liés à l'exercice du pouvoir. L'usage du verbe « pouvoir » témoigne de la suprématie de Satan et confirme sa supériorité vis-à-vis du nouveau roi des enfers qui est celui qui veut mais qui ne peut pas. Satan acquiert de plus le droit à la parole : muet jusqu'à sa rédemption, ses propos n'en ont que plus de valeur. Même s'il ne parvient pas à convaincre Idaméel, il va permettre à Sémida de regagner le ciel et de s'échapper des enfers.

Mais Satan
Sur le dos monstrueux du chaos haletant,
Pose un pied formidable, un moment s'y balance,
Plus haut que son rival dans un autre air s'élance ;
Ses ailes, déployant au nom de Jéhova
Cette nuit que la foudre en leurs longs plis grava,
Cachent la vierge aux yeux qui se posaient sur elle ;

³⁷² *Op.cit*, p. 161.

Sémida monte et fuit...

Ainsi la tourterelle

Qui voit briller sous l'herbe un œil de diamant,

Invitée à mourir quitte le firmament.

Le lézard, séducteur à la crête pourprée,

Fait reluire au soleil sa robe diaprée ;

Il enchante sa proie, et l'œil fascinateur

Voit du vol tournoyant décroître la hauteur. [...]

Mais si quelque autre oiseau passe, et coupe en passant

Du charme empoisonné le rayon caressant,

La tourterelle enfin s'échappe, libre et forte [...]³⁷³.

Idaméel traite Satan d'esclave : il n'en demeurera pas moins l'ange salvateur de Sémida. Il passe définitivement du statut de réprouvé à celui d'ange touché par la rédemption. L'image de Satan déployant ses ailes et permettant à Sémida de fuir et de se libérer de l'emprise du regard du nouveau démon fait pratiquement office de tableau. Si Satan ne peut s'enfuir de la prison dans laquelle l'a jeté Idaméel, il use de ses ailes pour redonner la liberté à Sémida. Elles sont le symbole de son affranchissement du joug de l'orgueil et du mal. Satan n'est plus un personnage monstrueux : le monstre est à présent assimilé à l'empire bâti par Idaméel (« sur le dos monstrueux du chaos haletant »). Il est décrit par ses pieds et ses ailes : il a retrouvé son statut d'ange à par entière. L'analogie d'Idaméel au lézard qui charme et qui enchante par son regard et ses couleurs trompeuses traduit la défaite du nouveau proscrit : son charme n'a pas la puissance du serpent qui envoûta Ève. Son pouvoir ne repose que sur un miroir aux alouettes et peut être contré par un quelconque oiseau. Le lézard serait alors un avatar affaibli du serpent du mythe originel. Soumet réécrit donc l'écriture sainte et donne un pouvoir moins important au malin. Même si Idaméel nécessitera l'intervention de Dieu pour régénérer les

³⁷³ *La Divine Épopée*, tome II, pp. 163-164, chant IX.

enfers, son impact sur Sémida, seconde Ève, est rendu caduc par l'intervention de Satan. En filigrane se dessine également une référence au mythe de Méduse³⁷⁴. Cette fois, le regard pétrifiant et maléfique est attribué à un personnage masculin ce qui confirme la volonté de Soumet de nier la faute originelle de la femme. Il réécrit donc les mythes bibliques en détournant également les mythes païens. Finalement, Satan acquiert même le statut de martyr chrétien. Sémida a échappé à Idaméel par sa faute et il se venge :

Dans son funèbre espoir Idaméel trompé,
Se replonge aux enfers d'ombres enveloppé ;
Et de cent nœuds d'airain charge dans la nuit noire,
Lucifer renversé du haut de sa victoire³⁷⁵.

Idaméel est présenté comme « trompé » dans ses attentes puisqu'il pensait pouvoir célébrer un maléfique hymen avec Sémida. Cependant, il s'illusionne aussi sur la défaite de Satan qu'il pense « renvers[er] ». Idaméel est environné d'ombres et vit dans l'erreur. Son règne est illusoire : la « défaite » de Satan le transforme en une victime sacrificielle qui a toutefois permis de rendre la liberté à Sémida.

³⁷⁴ Le regard charmeur et envoûtant de Satan est également présent dans le poème *Éloa* et sera un piège pour la jeune femme de la même façon que pour Sémida :

« [Satan] la vit prête à s'enfuir vers les cieux de lumière.

Comme un tigre éveillé bondit dans la poussière,

Aussitôt en lui-même, et plus fort que jamais,

Ce noir esprit du mal qu'irrite l'innocence,

Il rougit d'avoir pu douter de sa puissance,

Il rétablit la paix sur ce front radieux,

Rallume tout à coup l'audace de ses yeux,

Et longtemps en silence il regarde et contemple

La victime du Ciel qu'il destine à son temple,

Comme pour lui montrer qu'elle résiste en vain,

Et s'endurcir lui-même à ce regard divin. »

Op.cit., p. 39. Idaméel peut donc être perçu comme un avatar du Satan de Vigny. Tous deux piègent l'ange du ciel par la puissance de leur regard. Cependant, chez Soumet, la jeune femme est sauvée par l'intervention de Satan frappé par les puissances de la rédemption et du salut. Le mal ne parvient pas à emprisonner l'envoyé du Ciel.

³⁷⁵ *Op.cit.*, p. 164.

La jeune femme conserve ses caractéristiques humaines et peut être soumise à la tentation : par deux fois, elle manque de céder aux imprécations d'Idaméel³⁷⁶. Par deux fois, elle est secourue. Ses chances de salut ne sont à aucun moment remises en question. Elle est cette nouvelle Ève, innocente, qui est mise en relation avec le malin. Cependant, Sémida représente également une force rédemptrice qui, par l'amour qu'elle inspire aurait pu sauver Idaméel. L'orgueil et la révolte haineuse contre Dieu auront finalement raison de lui. Il ne lui voua qu'un amour blasphématoire et maléfique qui s'oppose au véritable amour, divin celui-là, que Sémida lui porte.

Cette dialectique entre ces deux formes d'amour est présente à l'échelle de l'ensemble de l'œuvre de Soumet. Si l'on considère la tragédie *Jane Grey* représentée en 1844 et écrite en collaboration avec sa fille, on note la présence d'une rivalité amoureuse entre la reine et sa cousine, Jane Grey qui ont toutes deux jeté leur dévolu sur Guilfort. Ce dernier vit un amour passionné avec Jane, il ne convoite pas le trône. À l'amour intense et passionné que vivent les deux personnages qui se sont mariés en secret pour ne pas prendre le risque de voir leur union refusée par la reine, s'oppose le personnage de Marie, mue par l'orgueil lié à ses nouvelles fonctions. Le discours des deux femmes concernant l'amour diffère de façon très marquée.

Jane Grey (*à Guilfort*)

Écoute, il est un mot tout empreint de délire,
Un mot que, hier encor, je n'eus point osé dire ;
Ce mot a pour nos cœurs d'ineffables accords ;
Le ruisseau qui murmure en caressant ses bords,
Les soupirs du ramier, le chant mélancolique
De la brise des nuits sur la harpe éolique,
La musique d'un rêve éveillant dans les airs

³⁷⁶ De la même manière, Éloa tente par deux fois d'échapper à Satan. À la différence de Sémida, personne ne viendra la secourir.

Un écho fugitif des célestes concerts,
 Les sons des luths divins que le poète adore,
 De ce mot enchanté n'approchent point encore.
 Veux-tu savoir ce mot Guilfort ?...Amour ! Amour !
 Dieu vient le prononcer pour évoquer le jour³⁷⁷ [...]

Ce passage lamartinien (avec la présence de la harpe éolique et du cœur en tant qu'instrument de musique) met en pratique l'expression « la musique peut chanter tout ce que l'âme rêve » incluse dans les *Méditations* et à laquelle Soumet fait référence dans l'épithaphe de *la Divine épopée*. Le mot « amour » relie le macrocosme divin et le microcosme. Il se répand au sein de la nature entière et décrit un schème ascensionnel jusque dans les cieux par l'intermédiaire de la musique mélodieuse qui résonne lorsqu'on prononce le mot « amour ». Le vocabulaire lié à la musicalité abonde : « ineffables accords », « murmure », « chant mélancolique », « harpe éolique », « musique d'un rêve », « écho fugitif », « célestes concerts », « le son des luths ». Ce champ lexical est d'ailleurs relayé par une musicalité au sein des vers : les rimes riches sont récurrentes ainsi que les assonances marquées par une forte présence des nasales. Ce passage met en scène le poète lyrique qui est cette fois un personnage féminin. Si Sémida refuse d'être la muse d'Idaméel et de prendre part à la création (certes mortifère) de son amant, Jane Grey se livre toute entière à la poésie : son cœur est vertueux et empli d'amour. Elle ne peut qu'y puiser une inspiration idyllique et en lien avec le divin. Elle compose d'ailleurs une élégie³⁷⁸ en

³⁷⁷ *Jane Grey*, II, 1.

³⁷⁸ « Pauvre fleur ! tes belles compagnes,
 Tes compagnes, fleurs comme toi,
 Du miel de leur parfum enivrent nos campagnes,
 Et pour prendre les tiens, fleur, tu n'as plus que moi !
 Console-toi fleur bien aimée,
 Qui de mon nom était nommée !
 Seule comme une reine, entre toutes mes fleurs ;
 Sous ton beau diadème aux changeantes couleurs
 Sous ton vêtement de rosée,
 À ton premier réveil l'orage t'a brisée ;
 La fleur est morte ; oh, peine amère ! [...]

l'honneur de Guilfort qui sera cependant trouvé par la reine qui va alors découvrir leur relation jusqu'alors secrète. Entre les mains de Marie, le poème de la pure Jane Grey semble profané, souillé. Il est toutefois le dépositaire d'une projection concernant le destin tragique de la jeune femme. Il est également le témoin de l'amour naturel et cosmogonique qui unit Jane à Guilfort. Dans cette élégie, la comparaison de la fleur avec la reine (« seule comme une reine, entre toutes mes fleurs ») implique un signe de distinction et marque la différence de cette fleur-femme au sein de la nature. Il ne s'agit pas d'évoquer un quelconque pouvoir. « Le vêtement de rosée » dont est affublé la reine « naturelle » s'oppose au « manteau royal³⁷⁹ », image utilisée par Marie pour évoquer les rapports de faux semblants qu'implique la fonction royale. Á cet amour de Jane et Guilfort célébré au sein de la nature entière, s'oppose celui éprouvé par la reine :

La reine (*à Jane*)

Lis dans mon cœur ouvert, ce cœur n'est plus à moi ;
S'il se tait, il succombe à l'espoir qui l'enivre,
Il épuise en un jour tout le bonheur de vivre !
Et comment donc régner sur un peuple à genoux,
Lorsqu'un seul souvenir commande et règne en nous ?
Qu'il dévore nos nuits par un rêve de flamme ;
Qu'il absorbe nos jours qu'un empire réclame ;
Qu'il impose son joug à qui dicte des lois ;
Qu'il fait saigner le cœur sous la pourpre des rois ;

O pauvre fleur, fleur désolée,
Aux regards du printemps voilée,
Oh console-toi de ton sort ;
Et pour échapper à l'orage,
Repose près de mon image,
Sur le cœur aimé de Guilfort », *Jane Grey*, I,1.

³⁷⁹ « Eh ! Qui sait ? Qui le sait ? C'est ce doute qui tue, / Quand d'un manteau royal la femme est revêtue », II,2. Cette réplique de la reine met à jour l'impossible réconciliation de la femme et de la reine et le doute qui s'installe quant à la sincérité des relations amoureuses : l'amant aime-t-il la femme, la véritable personne ou le statut social qu'elle occupe ? Cependant, si la reine déplore l'artificialité des rapports humains qu'implique sa fonction, elle ne manque pas d'en user dès lors qu'il s'agit de tenter de pousser Guilfort à l'épouser.

Et monter, lorsqu'un mot le tourmente ou le brave,
Sur un front couronné la rougeur de l'esclave³⁸⁰ !

Le mot « amour » qui était pour Jane musical, poétique, qui résonnait au sein de la nature entière, évolue ici dans l'espace restreint du cœur de la reine. Ce resserrement de l'espace amène la tourmente et le trouble de la reine. Le vocabulaire musical est totalement absent, il n'y a pas d'harmonie cosmogonique qui naît de l'évocation de ses sentiments amoureux. Le lexique de l'amour est gangréné par celui du pouvoir et à l'unité de l'amour idyllique évoqué par Jane succède les méandres d'une relation de force. Le règne de la reine sur le peuple entre en contradiction avec les sentiments qu'elle nourrit pour Guilfort. Ils agissent comme une présence vampirique et mortifère. Dans l'élégie de Jane, la fleur a également un destin tragique : cependant, elle est frappée par l'orage c'est-à-dire par une tierce personne (la reine). Elle n'est pas victime de son amant. En revanche, le discours de la reine met à jour le caractère tragique de l'amour en soi : il ne s'agit pas de savoir si Guilfort l'aime et d'être désespérée de ne pas le voir partager ses sentiments, le tragique réside dans le fait même d'aimer. Le statut social élevé de Marie, le pouvoir qui lui permet de régner sur le peuple est remis en question par son statut d'« esclave » dès lors qu'il s'agit de considérer sa vie de femme. « Le pourpre des rois » s'oppose au cœur qui saigne et provoque « la rougeur de l'esclave ». La couleur rouge traditionnellement associée à l'amour devient ici le signe de la souffrance et de l'assujettissement du personnage. L'amour « épuise en un jour tout le bonheur de vivre » : cela entre en totale contradiction avec le bonheur céleste auquel conduit la relation de Guilfort et Jane. La reine et sa cousine fonctionnent en fait comme un miroir inversé : l'une est conditionnée pour imposer son pouvoir, l'autre pour vivre sa passion avec intensité. D'ailleurs, Jane est satisfaite de sa condition et refuse tous les affres du pouvoir qu'elle considère comme une malédiction. Or, le roi Edouard, le frère de Marie, rédige un testament en faveur de

³⁸⁰ *Op.cit.*, II, 2.

Jane qu'il veut voir régner à sa mort en raison de la déchéance morale de ses sœurs. Le père de Guilfort a ce testament en sa possession et voit un intérêt tout particulier à célébrer le mariage de son fils et de Jane dans l'ombre. Il aspire au pouvoir et espère régner en manipulant la jeunesse et l'innocence de Jane. L'accès futur au trône enclenchera la mécanique tragique et fatale qui entraînera la mort des deux amants. Contrainte de cacher le mariage à sa cousine et de se passer de son autorisation royale, Jane déclenchera la fureur de Marie, fureur redoublée puisqu'elle a épousé celui auquel la reine prétendait. Lorsque Jane monte sur le trône, elle sait que l'« orage » mentionné dans son élégie va faire fureur et la conduire au trépas. Elle est loin des complots et des stratégies politiques : elle fait preuve de clémence envers sa cousine qu'elle refuse d'emprisonner. Jane demeure vertueuse...elle ne gardera donc pas le trône très longtemps ! Marie reprendra l'avantage et mettra son pouvoir au service de sa vengeance. Finalement, Jane est emprisonnée. Pour la sauver, Guilfort signe un document proclamant son divorce et fait mine d'accepter d'épouser la reine en échange de la liberté de son amante. Tremblante et égarée, Jane signe et constate avec effroi que Guilfort a avalé du poison : il ne pouvait se résoudre à agir contre son cœur. Ces accents shakespeariens (Le personnage de Mac Beth est d'ailleurs évoqué par Jane pour illustrer son propos concernant la malédiction liée au trône) conduisent les deux amants à célébrer un amour mystique et divin qui plane bien loin au dessus des complots et des crimes liés à l'exercice du pouvoir. Ils sont tous deux transfigurés en martyrs chrétiens. Leur amour n'en est que grandi et acquiert une véritable transcendance.

Si Soumet refuse dans ses œuvres de se livrer au mélange des genres et à l'incursion de personnages issus du peuple, il propose une dialectique entre des personnages à la vertu chrétienne et fidèle aux enseignements de l'illuminisme qui mettent l'amour en avant, et des personnages en proie aux affres de la passion et qui se détachent de la morale : ils s'inscrivent donc plutôt dans le monde païen. Il s'agit peut-être là de mettre en pratique, d'une certaine manière, la théorie du

sublime et du grotesque développée par Hugo au sein de la préface de *Cromwell*. Soumet utilise la confrontation entre le vice et la vertu en tant que ressort dramatique. Dans la tragédie *Jane Grey*, l'amour qui unit Guilfort à la cousine de Marie n'en paraît que plus sublime dès lors qu'on le compare à celui éprouvé par la reine dont la déchéance morale est effective en raison d'un orgueil trop manifeste. La vertu sublime et le vice avéré participent également du rythme de la tragédie *Le Gladiateur*. Cette fois, le ressort dramatique tourne autour de deux types d'amour filial : celui du gladiateur, auréolé de chrétienté à la fin et qui conduit à l'édification de sa fille en tant que martyre chrétienne ; celui de Faustine qui fait appel à l'Émonide, et qui place sa maternité sous le signe crime. L'extraction de Néomédie du ventre de sa mère par Faustine va totalement à l'encontre de la représentation de la mère traditionnelle et ne peut que glacer d'horreur. Toutefois la noirceur de la figure de la mère incarnée par Faustine (dont le prénom n'est pas de bon augure...) permet de sublimer la représentation paternelle inhérente au gladiateur. Ce contraste anime les ressorts dramatiques de l'intrigue et satisfait l'idéologie chrétienne prônée par Soumet.

La pièce *Cléopâtre* propose un périple au sein du cœur tourmenté de la reine d'Égypte. Toute comme le personnage de Marie Tudor, elle est gouvernée par l'orgueil qui la conduira à sa perte. Cependant, ce fléau qui met en route la mécanique de la fatalité est également présent chez Antoine, l'amant de Cléopâtre et Octave. Il domine la scène et l'amour filial d'Octavie pour son fils et ses sentiments pour son mari Antoine ne sont que trop brièvement évoqués pour qu'ils puissent conduire les personnages à une quelconque élévation. Antoine ne partageant pas les sentiments d'Octavie, il n'y a pas de véritable ascèse comme lors de la scène finale de l'œuvre *Jane Grey*³⁸¹. Cette absence de sublime conduit les mécanismes de l'intrigue à rester dans une certaine continuité : l'orgueil aveuglera la reine, victime d'illusions tragiques. L'amour unissant Antoine et Cléopâtre est sans

³⁸¹ On trouvera la tableau de Paul Delaroche ayant servi de décor à la pièce en annexe 4, p. 361. Le contraste entre les couleurs claires utilisées pour peindre Jane s'oppose au personnage qui est en train de l'exécuter qui, lui est particulièrement sombre.

cesse mis en concurrence avec les obligations liées au pouvoir et il s'en trouve ainsi dévalué³⁸².

Antoine (*à Cléopâtre*)

Moi déserteur de Rome et traître à mon armée ;
Moi qui, loin des combats vous cherchant sur les eaux,
Enseignai, comme vous la fuite à nos vaisseaux ;
Moi, qu'on a vu toujours, de ma honte idolâtre,
Prostituer ma gloire aux pieds de Cléopâtre,
Au joug des voluptés m'asservir lâchement,
Au lieu d'être empereur, n'être que votre amant³⁸³.

La flotte de Cléopâtre a dû prendre la fuite face à l'armée romaine. Antoine est parti à sa recherche, abandonnant le combat contre la flotte égyptienne. L'anaphore de « moi » confirme à chaque fois la honte qu'il éprouve. Tirillé entre sa posture de héros épique et d'amant, il valorise le statut de guerrier qu'il ne parvient pas à assumer au détriment de ses sentiments. Les termes « déserteur », « honte idolâtre », « fuite », soulignent l'avalissement du personnage dont la grandeur épique ne peut qu'être remise en question. La dévalorisation de son amour pour Cléopâtre va jusqu'à l'emploi du terme « prostituer » : Antoine vend dans une certaine mesure son âme de guerrier pour satisfaire les désirs de Cléopâtre dont il dit être l'esclave. Le système féodal reproduit au sein de l'amour courtois n'est ici plus de mise. L'amour n'est pas un sentiment noble qui conduit à l'élévation des personnages. Il n'est pas perçu dans sa dimension chrétienne et est dépourvu de pureté. Le pouvoir, le désir de monter sur le trône constituent un obstacle majeur pour l'accès à cet amour sublime dont les personnages n'ont même aucune idée. Le statut

³⁸² Cette dévaluation de l'amour au profit du pouvoir qui flatte l'orgueil des personnages correspond à l'opposition évoquée par Chateaubriand entre le monde, païen, de l'antiquité et l'univers chrétien qui prône l'amour et l'humilité : « Pour nous, la racine du mal est la vanité, et la racine du bien la charité ; de sorte que les passions vicieuses sont toujours un composé d'orgueil, et les passions vertueuses un composé d'amour », *Le génie du christianisme*, livre troisième, chap.1, éd. G.F, p. 283.

³⁸³ *Cléopâtre*, I, 6.

d'amant, qu'Antoine occupe malgré lui, se substitue à celui d'empereur, ce qu'il n'accepte aucunement (« au joug des voluptés m'asservir lâchement »). Les personnages évoluent au sein d'un univers païen (la pièce s'ouvre d'ailleurs par un prologue de la déesse Isis) dans lequel les valeurs guerrières, l'orgueil et le pouvoir dominant. L'amour, valeur associée dans l'illuminisme à une élévation spirituelle, est sans cesse refusé aux personnages dont la fierté les conduira sans cesse à l'illusion tragique. Cléopâtre va par exemple souscrire à la rumeur selon laquelle Antoine veut faire monter sa femme Octavie sur le trône suite à sa victoire. Elle va donc comploter contre lui avec Octave pour le vaincre. Elle découvre finalement qu'il n'en est rien et que c'est bien elle qu'Antoine voulait consacrer et voir régner à ses côtés. L'orgueil, la crainte démesurée de voir le trône lui échapper seront, finalement, plus forts que ses sentiments amoureux. Cléopâtre est donc assaillie tout au long de la pièce par un amour païen qu'elle considère comme un obstacle à son statut de reine. Quant à Antoine, s'il partage cet amour néfaste envers Cléopâtre, il est un moment tenté de renouer avec Octavie et de retrouver son statut de père. Son fils Marcellus, qu'il a abandonné à sa naissance lui voue une admiration sans borne susceptible de lui faire retrouver un semblant de dignité et de reconstruire son identité. Son fils le connaît par l'intermédiaire de sa renommée guerrière. Il ignore tout de sa relation coupable avec Cléopâtre. Le regard qu'il jette sur son père semble, seul, lui permettre de retrouver une image positive de sa personne.

Antoine

Je ne me connais plus ;

Mon courage...

Marcellus

Il vivra, mon amour m'en assure.

Ton cœur va se rouvrir au cri de la nature.

La mort d'entre nos bras ne pourra t'arracher ;

Dieux, donnez-moi des pleurs qui puissent le toucher.

Octavie

Au nom de ma douleur si longtemps solitaire,
Par mes genoux tremblants attachés à la terre,
Rends-toi, daigne abjurer ton horrible dessein.

Antoine

Où suis-je ? Et quelle voix se réveille en mon sein ?
Ô nature ! Ô remords !...J'avais pu méconnaître...
Venez, qu'entre vos bras je puise un nouvel être ;
Dieux ! Descendez vous-même en ce cœur combattu,
Pour qu'il s'élève encor jusqu'à tant de vertu.
Tu viens de remporter une victoire entière
Mon fils, et tu me rends aux larmes de ta mère³⁸⁴.

La nécessité d'édifier un univers régénéré apparaît avec la volonté d'Antoine de « puis[er] un nouvel être », vertueux, cette fois. La reconstitution de la cellule familiale d'Antoine, garante de la reconstitution de son identité propre est cependant associé aux divinités païennes comme en témoigne la répétition de « Dieux » dans les propos des personnages. De plus, Octavie manifeste son appartenance à la terre (« par mes genoux tremblants attachés à la terre ») et remet en question la possibilité d'une quelconque élévation spirituelle. La possibilité d'édifier un monde autre passe par un changement au niveau des croyances religieuses et par la reconnaissance du christianisme et des vertus dont il est le porteur. On comprend alors que la volonté d'Antoine de recomposer sa cellule familiale dans laquelle il occupe la place centrale du père, ne soit que temporaire. Il ne pourra aller jusqu'au bout de ce projet et sera à nouveau sous l'influence de sa passion envers Cléopâtre. La chute et la mort d'Antoine et de Cléopâtre à la fin de la pièce symbolisent le passage d'un système de valeur païen à un système de valeur

³⁸⁴ *Op.cit.*, III, 4.

chrétien comme en témoignent les propos de la déesse Isis constituant l'épilogue de la pièce :

Tous mes voiles font place aux voiles de l'oubli
Mais le dragon du Nil dans l'ombre enseveli,
Doit aux remords du monde ouvrir ses catacombes :
Et pour le Dieu nouveau, j'élargirai mes tombes³⁸⁵.

Les mystères sombres et démoniaques de la déesse Isis sont remplacés par « les voiles de l'oubli » et la présence du remords, d'ailleurs éprouvé par Antoine à la vue de son fils, marque une étape décisive et permet la mise en place du monde chrétien. L'amour marital et filial avoue donc sa défaite face à la passion dépourvue de vertu entre Cléopâtre et Antoine : les personnages ne sont alors pas en mesure d'échapper à la fatalité. Ils ne peuvent être touchés par la Providence comme Guilfort et Jane Grey. L'amour chrétien et sublime, menant à une certaine forme de transcendance est donc refusé aux personnages. Toutefois, la mort d'Antoine et de Cléopâtre signe la fin des divinités païennes : la chrétienté est l'avenir sous lequel se ferme la tragédie. L'idéologie et la morale associée au christianisme font cruellement défaut aux personnages mais sont présentes en germe dans les propos d'Octavie et de son fils. Ils ne trouveront un écho qu'après la mort des deux orgueilleux qui peuvent alors s'apparenter à des victimes sacrificielles : les fautes sont expiées et un monde autre peut s'édifier.

La confrontation entre l'univers païen et chrétien stimule donc les intrigues et sont des ressorts dramatiques efficaces. Qu'il s'agisse de mettre en scène l'opposition du vice et de la vertu, de l'amour chrétien et sublime et de la passion qui dévaste, les deux systèmes nourrissent efficacement l'imaginaire de Soumet. On remarque toutefois que, si la chrétienté apparaît dans les pièces du début de sa carrière (comme dans *Saül* par exemple), elle s'affirme davantage au sein même du caractère des personnages après l'écriture de *La Divine Épopée*. Le premier

³⁸⁵ *Op.cit.*, épilogue.

romantisme était nostalgique de la spiritualité qui se dégageait du catholicisme avant la Révolution. Soumet semble s'être fixé le but de réintroduire une forme de transcendance par le prisme de l'écriture poétique et d'avoir effectué diverses tentatives pour y parvenir. Lorsque le « second » romantisme émerge, il est soucieux de dénoncer les injustices sociales et de se faire le miroir du monde sensible. Quant à Soumet, il demeure dans ses préoccupations initiales et introduit les valeurs chrétiennes, surtout après la publication de son texte épique : la fatalité fait alors place à « la providence du beau »³⁸⁶. Si Chateaubriand considère que le chevalier est la figure du héros chrétien par excellence (il devait dire la vérité, être pauvre, défendre les nécessiteux et agir en suivant les règles de l'honneur), Soumet tente d'insuffler à certains de ces personnages (comme Sémida, Néomédie, Jane, ...) des valeurs chrétiennes : ils sont alors magnifiés, grandis et ils conduisent le lecteur à une forme d'ascèse et à une transcendance. Les portes de l'idéal qui se sont si souvent dérobées devant lui sont alors définitivement ouvertes devant ses yeux ébahis³⁸⁷.

Au cours de cette seconde partie, l'importance du mythe d'Orphée (aux multiples visages) au sein de l'écriture poétique d'Alexandre Soumet a été soulignée. Dans un premier temps, c'est l'Orphée civilisateur et en quête de la connaissance du monde invisible qui a été étudié. La présence du motif duel de la caverne, susceptible de mener à une connaissance divine ou de nature infernale a été reliée à la figure en clair obscur qui pouvait se dessiner au sein des œuvres de notre poète. Refusant de « choisir » (contrairement à William Blake), Alexandre Soumet demeure dans une perpétuelle hésitation esthétique entre une inspiration infernale

³⁸⁶ L'expression est empruntée à Chateaubriand et à son *Génie du christianisme*.

³⁸⁷ Chateaubriand vante les vertus chrétiennes qui sont seules, susceptibles de fournir des ressorts dramatiques qui charment le lecteur. La morale détachée du christianisme est pour lui artificielle et « froide ». Elle ne mène pas à une forme de transcendance : « Les vertus purement morales sont froides par essence : ce n'est pas quelque chose d'ajouté à l'âme, c'est quelque chose de retranché de la nature ; c'est l'absence du vice, plutôt que la présence de la vertu. Les vertus religieuses ont des ailes, elles sont passionnées. Non contentes de s'abstenir du mal, elles veulent faire le bien : elles ont l'activité de l'amour, et se tiennent dans une région supérieure, et un peu exagérée. Telles étaient les vertus des chevaliers », *Le génie du christianisme*, seconde partie, livre II, éd. G.F, p.277.

et divine. Cela n'est pas sans créer une certaine dynamique dramatique dans *La Divine Épopée* même si par moment, l'imaginaire de notre poète aurait peut-être gagné en liberté s'il avait su opérer un véritable choix entre ces deux sources d'inspiration. De plus, le drame mystique de Soumet participe lui-même à la construction d'une connaissance pour le poète mais aussi pour le lecteur. L'initiation orphique et prônée par les illuminés serait établie par la tentative d'élucidation du sens des symboles et des figures de style. Se dessinerait alors un univers régénéré permettant au poète (et à son lecteur) d'atteindre le monde invisible et la transcendance espérée.

CONCLUSION

Les fondements théoriques de l'imaginaire de Soumet

Ainsi, nous avons pu observer l'initiation du poète Alexandre Soumet, qui, toute sa carrière durant, n'a cessé de se remettre en question afin de réaliser ses idéaux poétique et philosophique.

Après des ouvrages dont l'imaginaire était fortement orienté vu qu'il s'agissait de répondre à des concours littéraires, qui lui ont valu un certain prestige mais dont les qualités imaginatives sont par là-même limitées, nous nous sommes intéressées à certains opus théoriques se présentant comme les germes qui devaient ensuite trouver une réalisation effective dans les œuvres fictives d'Alexandre Soumet. Dans *Les Scrupules littéraires de Mme de Staël*, notre poète esquisse les fondements d'une esthétique qui se détacherait des contingences du monde sensible et qui permettrait une élévation aussi bien morale que philosophique et religieuse.

On aime à voir l'homme obligé de croire en lui-même³⁸⁸, et, emporter avec lui son univers ; on aime à le voir, prisonnier de ses propres perceptions, cherchant à s'affranchir de l'espace et du temps³⁸⁹ afin de laisser pénétrer jusqu'à lui quelques notions de l'infini et de l'éternité, et se débattant sous un immense réseau, entre les images du monde physique et les pressentiments du monde idéal³⁹⁰.

L'homme ainsi décrit par Soumet aux prémices de sa carrière littéraire peut être perçu comme une figure du poète livrant un spectacle aux accents tragiques devant un public fasciné par les déchirements qui l'assaillent entre le « monde physique » et

³⁸⁸ C'est peut-être justement ce qui manque à Soumet : « croire en lui-même ». Comme nous l'avons vu, il sera incapable de croire en sa réussite après la publication de *La Divine Épopée*.

³⁸⁹ Cet affranchissement de l'espace et du temps trouve sa réalisation effective à travers l'écriture de *La Divine Épopée* puisque l'histoire débute dans le futur, après le jugement dernier, alors que la terre n'existe plus et, les retours dans le passé contant la rencontre puis la séparation de Sémida et d'Idaméel sont rendus possibles. On aboutit ensuite lors du dernier chant à une atemporalité dans laquelle la poésie a retrouvé ses lettres de noblesse. Le combat tragique suggéré par la citation de Soumet trouve une certaine résonance avec celui d'Idaméel qui s'oppose à Dieu et au monde céleste et, qui ne parvient jamais réellement à se défaire de ses attaches au monde sensible.

³⁹⁰ Alexandre Soumet, *Les scrupules littéraires de Mme de Staël*, p. 48.

« les pressentiments du monde idéal ». L'usage du terme « images » permet cette assimilation entre l'homme et le poète. Et, le fait que le personnage ainsi décrit n'ait que l'intuition de l'existence d'un monde supérieur suggère une initiation d'une large ampleur et la difficulté d'atteindre cet idéal.

De plus, si l'évocation de l'homme qui se débat « sous un immense réseau » est en adéquation avec bon nombre de personnages émanant de la plume de notre poète, il est également une projection d'Alexandre Soumet lui-même, en proie à de nombreuses tensions internes. Ainsi, dans cet opus critique, il évoque la nécessité de s'octroyer des libertés formelles plus importantes encore que celles prônées par Mme de Staël comme par exemple le passage à la prose.

Cependant, des tensions manifestes apparaissent entre, d'une part, les textes théoriques de Soumet et, d'autres part, les œuvres de nature fictionnelle. L'abandon du vers pour la prose ne trouvera qu'une seule réalisation effective avec le drame *Émilie* dont Soumet demeurera fortement insatisfait puisqu'il ne le publiera pas.

Le lecteur perçoit également une tension voire une hésitation entre d'une part l'école classique et d'autre part, l'école romantique et, les critiques n'ont pas manqué de le souligner³⁹¹.

³⁹¹ À propos de la réception de la tragédie *Jeanne d'Arc*, Anna Beffort souligne l'indécision des critiques quant à la détermination de l'école littéraire à laquelle elle appartient. Les critiques du *Journal des débats* voient en elle une tragédie classique alors que ceux travaillant pour *Le Nain* considèrent que Soumet lui a malicieusement donné l'apparence d'une tragédie classique alors qu'elle répond en fait aux exigences de l'esthétique romantique : « Sa tragédie de *Jeanne d'Arc*, jouée à l'Odéon pour la première fois le 14 mars 1825, n'est classique que de forme, en dépit du *Journal des Débats*, qui voit dans *Jeanne d'Arc* une tragédie ex-classique. *Le Nain* raconte avec un malicieux sourire que « Soumet, académicien a joué un tour sanglant à la majorité de ses collègues en créant une tragédie romantique, ce qui doit avoir moult molesté le bénin et classique Auger » », *Op.cit*, pp16-17.

Vers une résolution des tensions ?

Ainsi, si l'on considère la tragédie écrite avec la collaboration de Belmontet, *Une fête de Néron*, la parenté avec la tragédie de Racine, *Britannicus* (1669) est manifeste. Le texte se présente comme un prolongement, comme une suite de la tragédie classique, illustrant sans aucun doute la volonté de synthétiser chez Soumet le classicisme et le romantisme au sein d'une même pièce. Loin de s'annihiler, les deux écoles coexistent brillamment dans l'œuvre de Soumet et de Belmontet. La pièce reçut d'ailleurs un accueil très favorable du public³⁹². Même si *Une fête de Néron* se situe chronologiquement après la mort de Britannicus, des similitudes perdurent avec le *Britannicus* de Racine.

Tout d'abord, la thématique de la passion aveugle est prépondérante. Dans les deux cas, elle est le ressort dramatique et tragique qui pousse le personnage de Néron à agir. Dans le texte de Racine, Néron, repoussé et trahi par Junie³⁹³ décide d'assassiner son rival Britannicus. Il est un obstacle pour le tyran démoniaque : rien ne doit le séparer de Junie. Dans *Une fête de Néron*, la passion de Néron pour Poppée va le conduire sur les traces d'Oreste et provoquer le meurtre d'Agrippine. Cependant, dans la tragédie de Racine, le personnage de Junie voue un amour sincère à Britannicus et elle se présente comme une proie facile pour Néron, contrainte après la mort de son amant de se réfugier chez les vestales pour échapper à un mariage forcé avec Néron.

³⁹² Comme le signale Le Roy dans son ouvrage *L'aube du théâtre romantique*, la pièce connut une centaine de représentations puis fut reprise en 1862.

³⁹³ Junie est contrainte par Néron de feindre la froideur devant Britannicus : la vie de son amant dépend de cette « scène » orchestrée par Néron. Mais, elle finit par révéler à Britannicus le stratagème imaginé par le tyran.

Il n'en est pas de même pour Poppée : elle est cette femme ambitieuse et manipulatrice qu'a très bien su cerner Agrippine. Elle profite des sentiments qu'elle inspire à Néron afin de monter sur le trône. Si Racine met plutôt en avant les affres de la passion amoureuse, Soumet et Belmontet choisissent de mettre simultanément en scène deux passions inhérentes à la nature humaine : l'ambition et la ferveur des sentiments amoureux. Il y a donc à la fois un héritage assumé avec le texte classique mais également une volonté de le dépasser.

Ainsi, le personnage d'Agrippine a profondément évolué. Si Néron souhaite toujours se départir du joug de sa mère, l'héroïne tyrannique de *Britannicus* se mue dans *Une fête de Néron* en une figure de la rédemption incarnée par une assimilation au personnage antique de Clytemnestre : les allusions à Oreste sont d'ailleurs nombreuses. Néron et Poppée se risquent même à jouer devant Agrippine la scène où Oreste va tuer sa mère afin de l'effrayer quant à son destin si elle s'oppose au mariage de son fils. Si elle est un personnage haineux qui va jusqu'à maudire sa progéniture dans le texte de Racine, son caractère est adouci dans la pièce proposée par Soumet et Belmontet. Elle s'oppose au mariage de son fils avec Poppée parce qu'elle en a percé la duplicité.

Cependant, le caractère de Néron semble immuable. Fatalement conduit à subir les affres de la passion amoureuse aveugle, il répond immanquablement par l'assassinat dès lors qu'il trouve un obstacle à l'accomplissement de son désir. L'horreur et la violence du meurtre paraissent par contre s'intensifier : il tue son demi-frère Britannicus dans la version classique puis, sa folie meurtrière l'amène à faire assassiner sa propre mère dans le texte moderne. D'ailleurs, la dernière scène de la tragédie *Une fête de Néron* n'a pas manqué de provoquer quelques réserves chez les critiques³⁹⁴ déplorant le spectacle révoltant de la mort d'Agrippine, venant

³⁹⁴ Le Roy rend compte des retours critiques suite aux représentations de la pièce : « parmi les éloges chaleureux de la presse, *la Quotidienne* du 31 décembre 1829 formula une réserve au sujet de ce dénouement réaliste : « le succès n'a pas été un moment contesté jusqu'à la dernière scène, où la vue d'une large plaie sanglante a excité quelques murmures... Horreur pour horreur, mieux vaut encore l'oreiller d'Othello ». *Le Figaro* eut également une note de moralité historique : « Ce qu'il y

mourir sur scène après avoir été poignardée, pour s'adresser au buste de Néron. La rupture avec l'esthétique classique est ici totale et de forts accents romantiques se font entendre³⁹⁵ :

Anicétus

Néron, la victime t'est due.

Tout son sang va couler aux pieds de ta statue.

(Il la frappe dans la coulisse)

Meurs !...

Agrippine frappée, vient en chancelant tomber aux pieds de la statue au milieu des gardes.

Agrippine, *embrassant la statue.*

Je reçois, mon fils, ce don de ton amour :

Néron devait la mort à qui le mit au jour.

Mon ombre en gémissant va joindre tes victimes,

Et montrer aux enfers le plus grand de tes crimes³⁹⁶.

On assiste ici à une scène fortement théâtralisée dans laquelle une tension sous-jacente est perceptible entre le hors scène et l'espace visible par les spectateurs. Si le meurtre d'Agrippine, orchestré par Néron mais perpétré indirectement par ses hommes de main à savoir, Lénas, Anicétus et « d'autres assassins » comme le précise la didascalie initiale de la scène, son agonie est bien visible : l'horreur s'invite sur la scène et vient combler les attentes d'un public féru des frasques du drame romantique. L'expression « tout son sang » insiste sur

a de plus remarquable, c'est l'insouciant abandon avec lequel les auteurs se sont livrés à la peinture des mœurs de débauche et de sang qui ont épouvanté le règne des empereurs. » », *Op.cit.*, p. 126.

³⁹⁵ Quelques lignes plus loin, Le Roy confirme la rupture de la pièce avec l'esthétique classique : « Soumet et Belmontet ont recours à une couleur locale et à des teintes sombres que le pur classicisme n'eût point avouées. Burrhus a cédé la place à Sénèque, plus verbeux en sa philosophie impuissante ; l'insidieux Narcisse est suppléé par Locuste, l'empoisonneuse, spécialiste émérite. L'empereur, soumis à la volonté de la courtisane Poppée, après un infructueux essai pour qu'Agrippine soit noyée au large, la fait égorger par Lénas. Elle vient –et c'est une hardiesse romantique –mourir au pied de la statue de Néron qu'elle embrasse désespérément. », *Ibid.*, p.126.

³⁹⁶ *Une fête de Néron*, V, 3.

la dimension visuelle du spectacle terrifiant qui se joue devant le public et, la chute d'Agrippine au pied la statue de son fils va ensuite « montrer aux enfers le plus grand de[s] crimes [de Néron] » : là encore, la mise en scène vient souligner encore davantage la cruauté du matricide ordonné par le tyran.

Avec l'écriture de cette pièce, une synthèse entre l'écriture classique et romantique semble à l'œuvre³⁹⁷. Toutefois, Soumet l'a écrite avec la collaboration de Belmontet et, avec l'échec du passage à la prose lors de la représentation du drame *Émilie* en 1828, on peut douter de la possibilité de Soumet de réaliser un équilibre aussi réussi entre l'esthétique classique et les audaces du romantisme ambiant³⁹⁸.

De plus, il semble que notre poète prenne peu à peu conscience de la vacuité et de la stérilité de la « bataille » formelle entre les classiques et les romantiques. L'acception française de cet engouement pour la modernité paraît associée à une volonté de transgresser les règles imposées par les Anciens. Cependant, Soumet semble davantage convaincu par l'acception allemande du terme romantique qui vise à une synthèse entre la philosophie, la poésie et la religion. La soif d'idéal de notre poète sera alors portée par l'illuminisme et devra passer par une initiation avant de se trouver transposée au sein d'une création littéraire : *La Divine Épopée*. Il est un romantique à la manière de Novalis.

³⁹⁷ Le Roy rapporte dans son ouvrage des propos tenus par Francisque Sancey, lors de la reprise de la pièce : « En 1862, quand *Une fête de Néron* fut reprise à l'Odéon sans paraître trop démodée, Francisque Sarcey, arbitre impartial, porta dans le feuilleton de l'*Opinion Nationale* un jugement favorable : « C'est une œuvre, dit-il, curieuse, parce qu'elle marque un moment de notre histoire dramatique. Le goût de la tragédie était encore très vif dans le public. La révolution faite à grand fracas par Victor Hugo était proche ; quelques uns s'y essayaient par avance, de façon plus timide. *Une fête de Néron* est une de ces tentatives, un compromis entre la sévérité nue de la tragédie classique et ces aspirations secrètes au tumulte et à l'éclat du drame, qui bouillonnait alors en certains esprits. » », *op.cit.*, pp 126-127. La tension entre l'école classique et romantique est mise en évidence par les propos du critique. Et, le terme « compromis » évoque une synthèse réussie entre les deux écoles.

³⁹⁸ On peut toutefois évoquer le cas de la pièce *Clytemnestre* qui est de facture classique mais qui réserve la même scène terrifiante à la fin de l'acte V, qu'*Une fête de Néron*.

L'utopie d'un spectacle total

Au fil de la carrière littéraire de Soumet, la volonté de synthèse entre l'école romantique et classique va se doubler d'un désir d'allier la musique, la poésie et le théâtre. Cette union des arts, conformément à la doctrine néoplatonicienne l'acheminerait au terme de sa quête philosophique, poétique et religieuse.

Avec la pièce *Saül*, il s'essaie à la tragédie lyrique et obtient les faveurs du public. Il renoue avec le modèle de la tragédie antique puisqu'il réintroduit la présence du chœur tout en prenant ses distances par rapport à l'écriture sainte dont est issu son personnage principal. Le modèle avoué de la pièce est l'*Athalie*³⁹⁹ de Racine mais, l'œuvre de Soumet accorde une place importante à l'élément visuel, conformément aux attentes d'un public moderne, sans pour autant verser dans l'horreur comme dans *Une Fête de Néron*. La superposition⁴⁰⁰ des modèles antique et moderne (même si ce dernier reste relativement discret) est réalisée.

Cependant, il s'agit également de la première pièce de Soumet qui met en scène des personnages bibliques mais aussi la figure du poète par l'intermédiaire du personnage de David. La question de la création est pour la première fois abordée par Alexandre Soumet ailleurs que dans un ouvrage théorique. Le jeune berger

³⁹⁹ Le modèle avoué par Soumet est bien l'*Athalie* de Racine en raison d'un certain nombre de thématiques communes mais Le Roy y voit plutôt un lien avec *Esther* : « Chez ce David adolescent qui abat Goliath, supplante la Pythonisse d'Endor, apaise les fureurs de Saül et ne laisse pas indifférente la fille du roi, les élans de mysticité se mêlent aux humaines tendresses. Par là l'œuvre de Soumet n'a pas l'incomparable sainteté d'*Athalie* mais quelque chose de la grâce attendrissante d'*Esther* », *Op.cit.*, p. 127.

⁴⁰⁰ Victor Hugo reconnaît d'ailleurs le double héritage de Soumet, à la fois ancien et moderne : « Cet ouvrage entièrement original, sévère comme une pièce grecque et intéressant comme un drame germanique, révélera du premier coup toute la hauteur de Soumet », in *Correspondance*, 17 janv 1823, cité par Le Roy, *op.cit.*, p.119. Il est tout à fait significatif que Victor Hugo évoque l'ascendance germanique au sein de l'œuvre de Soumet. Sa pièce répond finalement aux attentes d'un spectacle total qui mêle le théâtre, la poésie (avec les passages lyriques évoqués par Michol et relatant sa rencontre avec David) et la musique.

munit de sa lyre aux accents divins va devoir se mesurer à la haine et à la folie de Saül. L'opposition entre Dieu et le diable qui sera l'un des ressorts dramatiques de *La Divine Épopée*, est déjà exploitée dans cette tragédie par l'intermédiaire de la confrontation entre Saül et David. La problématique du langage, pierre de voûte de la philosophie de l'illuminisme dans la mesure où il recèle les secrets du monde invisible, est abordée de façon relativement succincte par l'intermédiaire du personnage inquiétant de la Pythonisse d'Endor. Elle est l'interprète des puissances infernales dont elle déchiffre les oracles. La thématique de la connaissance, s'apparentant à une malédiction, affleure puisque, cédant aux provocations de Saül qui la met au défi de profaner la tombe de Samuel pour connaître l'identité de celui qui viendra le détrôner, la Pythonisse plonge dans les abîmes infernaux pour n'en remonter jamais : seul Saül en revient mais il est maudit et deviendra infanticide à la fin de la pièce. Soumet reste ici fidèle au mythe biblique de l'arbre de la connaissance qui est perçu de façon négative. En effet, l'ignorance concernant sa naissance plonge David dans une absence de savoir qui lui est profitable. Loin d'être mu par la soif intarissable de la connaissance, souvent, d'ailleurs associée à l'orgueil, David conserve un rapport privilégié et direct avec Dieu qui lui dicte la musique s'échappant de sa lyre. Toutefois, la puissance de ce nouvel Orphée est remise en question de par son incapacité à apaiser réellement la haine de Saül. La musique divine s'apparente à un leurre, à un espoir irréel qui ne vient pas à bout du malin.

De plus, tout au long de la pièce, deux genres littéraires se livrent bataille : celui de l'épopée et de l'idylle. Comme nous avons pu le voir au cours de la première partie de notre étude, la figure du guerrier vient concurrencer celle du poète. Michol, la fille de Saül, présente sa rencontre avec David comme un événement passé et révolu voire onirique. Leur amour ne semble plus être en mesure de reprendre vie au sein de l'espace infernal qui se dessine autour de Saül. Leur mariage est d'ailleurs annulé par la sortie de Saül des entrailles de la terre : la dimension joviale et festive de la scène laisse place à la colère et à la folie du tyran.

De plus, David porte à la fin la panoplie complète du guerrier avec le casque de Jonathas (ce qui donnera lieu à la méprise tragique du roi qui tuera son fils à la place de David). L'âme du poète a cédé sa place à celle du guerrier avec tous les risques que cela comporte, comme le souligne la réplique finale de Saül qui promet à David un sort aussi tragique que le sien. La lutte entre l'épopée et l'idylle se solde finalement par l'élaboration d'une tragédie, symbole de l'absence de résolution des questionnements esthétiques mais aussi philosophiques de Soumet : il ne semble pas être en mesure de trouver la forme littéraire susceptible de porter ses idéaux.

Toutefois, le passage par la tragédie lyrique, par l'insertion de musique au sein de l'espace scénique conduira l'écriture de Soumet vers l'opéra avec la création en 1825 de *Pharamond* puis, en 1826 du *Siège de Corinthe*. S'il s'agit bien d'un spectacle total dans la mesure où poésie, musique et théâtre coexistent sur l'espace scénique, la problématique autour du langage et de la connaissance s'étiolle jusqu'à disparaître. Poésie, philosophie et religion peinent et échouent à trouver une quelconque harmonie et union⁴⁰¹. La quête esthétique, philosophique et religieuse de Soumet ne peut trouver matière à se satisfaire complètement : les réalisations poétiques émanant de la plume de Soumet doivent gagner en intériorité pour aboutir peut être à une forme de spectacle silencieux, pour l'âme, voire un théâtre que l'on pourrait qualifier de « mental ».

⁴⁰¹ Or, comme le précise Novalis au sein du fragment 31 de la section « Poésie » du recueil *Semences*, la poésie se présente comme l'aboutissement, la fin de la philosophie et vient donner à voir le monde invisible qui se déploie au-delà de l'homme, cantonné sinon au monde visible : « La poésie élève chaque singularité en la rattachant étroitement à tout le reste-et quand la philosophie, en légiférant, prépare tout d'abord le monde à l'influence des idées, la poésie est en somme la clef de la philosophie, son but, sa signification. [...] L'individu vit dans le tout et le tout dans l'individu. Par la poésie se développe la plus haute sympathie et la coactivité, la plus intime communion entre le fini et l'infini », (l'auteur souligne), *Semences*, « Poésie », éd. Allia, 2004, p. 130. La poésie est donc supérieure à la philosophie qui n'est finalement qu'un passage obligé qui lui donne naissance. Cependant, la philosophie n'en est pas pour le moins inutile : elle est l'étape de la quête initiatique qui permet de s'élever et de progresser jusqu'à la création poétique. De plus, la poésie permet l'élévation de l'individu et la réalisation effective de la synthèse entre le monde sensible et invisible. Dans *La Divine Épopée*, cette union semble bel et bien réalisée puisque les repères du monde terrestre n'apparaissent que lors du récit rétrospectif contant les aventures d'Idaméel et de Sémida. L'espace du texte épique de Soumet se situe bien « au dessus » du monde visible ou plus exactement, « après » sa disparition.

Avec *La Divine Épopée*, les recherches génériques de Soumet auraient pu (et auraient dû) prendre fin. Qualifiée de « drame mystique » par opposition au « drame romantique » qui ne peut proposer qu'un spectacle pour et du monde visible, la référence au théâtre est claire et évidente. L'adjectif « mystique » vient signifier le caractère abstrait du « spectacle » qui va défiler les yeux du lecteur qui fera alors l'expérience du monde invisible. De plus, la référence au théâtre se poursuit puisqu'une section du texte de Soumet se nomme « Drame » et vient désigner le moment où Sémida et Idaméel se retrouvent au sein des enfers. La confrontation tragique des personnages condamnés à ne jamais pouvoir vivre leur amour constitue un excellent ressort dramatique. L'hésitation cornélienne de Sémida (à deux reprises !) à suivre Idaméel sur les sentiers infernaux réserve au lecteur des moments privilégiés sur les planches imaginaires du « spectacle » imaginé par Soumet.

Comme nous avons pu le constater, le genre de la fable affleure également et vient proposer des enseignements usant de l'analogie. Enfin, loin des effets spectaculaires de l'opéra, Soumet opte cette fois pour une musicalité d'ordre poétique et n'hésite pas à insérer des passages témoignant d'une forme de résurgence des chœurs antiques⁴⁰² dans son texte épique. Finalement, Alexandre Soumet est ici le créateur d'une œuvre qui joue avec l'ensemble des genres⁴⁰³ en

⁴⁰² On peut par exemple penser au passage dans lequel l'ange des mers, l'ange de l'air et l'ange des forêts et des fleurs déplore la mort de Sémida. La musicalité des vers et la vocation plaintive du texte font songer au chœur antique. Les anges prononcent ensuite des paroles tous ensemble.

⁴⁰³ Il est à noter que Novalis perçoit Goethe comme celui qui est parvenu à réaliser dans ses créations une synthèse aussi bien générique que temporelle : « De même que les périodes épique, lyrique et dramatique se sont succédées dans l'histoire de la poésie grecque, les périodes antique, moderne, synthétique se détachent de l'histoire universelle de la poésie. [...] Il semble qu'on trouve chez Goethe un noyau de cette réunion. Celui qui devina son origine a rendu possible une histoire complète de la poésie », *Op.cit.*, « Poéticisms », fragment 42, p. 134. Soumet semble également avoir poursuivi ce but dans son œuvre épique à travers notamment l'usage puis le dépassement des mythes bibliques et la superposition des genres tragique, épique et de la fable. Avec le mythe d'Adam et Ève, de l'arbre de la connaissance mais aussi avec le mythe de Don Juan, Soumet fait référence à des données intertextuelles que son imaginaire dote d'acceptions nouvelles : le passé et le présent se trouvent synthétisés et accèdent par la même à une forme d'atemporalité.

présence, sans réellement être subordonnée aux règles qui les définissent. L'imagination peut alors se déployer de façon plus libre.

Au sein du vaste espace ouvert par le genre du « drame mystique⁴⁰⁴ », l'œuvre et l'imagination de Soumet gagnent en puissance onirique. Le personnage d'Idaméel est l'objet d'un vaste réseau symbolique : il est à la fois l'homme orgueilleux, qui a une soif intarissable de connaissance et qui défie perpétuellement Dieu : la symbolique du personnage est alors d'ordre ontologique⁴⁰⁵. Il est également une nouvelle figure démoniaque qui vient supplanter Satan. Il est, enfin, le poète orphique qui envoûte, enchante, ensorcelle mais dont la création n'est qu'un leurre. Il s'oppose au Poète Christ, dépositaire de ce que Pierre Brunel nomme en faisant référence à Socrate « l'inspiration divinatoire⁴⁰⁶ » émanant d'Apollon. Et, s'il obtient sur le fils de Dieu une victoire momentanée (on peut se souvenir par exemple du moment où le Christ demeure silencieux, incapable de créer face à Idaméel), l'amour et la présence de Sémida à ses côtés lui manquent pour accéder au statut de

⁴⁰⁴Dans son ouvrage *Mythopoétique des genres*, Pierre Brunel établit un lien entre le genre de l'épopée et du drame, et la philosophie : « la philosophie pourrait n'être conçue que comme « le poème de la raison » [L'expression provient du fragment 29 de Novalis dans le recueil *Semences*] , une forme intellectualisée du lyrisme ; elle pourrait avancer à grand renfort de visions, de *muthoi* et cette manifestation du lyrisme lui donnerait l'allure d'une épopée, comme dans certains grands traités du XIX^{ème} siècle. Mais on peut aussi la concevoir comme un drame, quand elle est déchirée par la contradiction, ou du moins la confrontation des contraires, chez Hegel. La triade philosophique, recouvrant la triade esthétique, est en quête d'une synthèse, donc d'une manière de dénouement », *Mythopoétique des genres*, éd P.U.F, 2003, p. 226.

⁴⁰⁵ Dans le fragment 42, Novalis évoque précisément cette dimension philosophique et ontologique de la poésie qui permet à l'homme de dépasser les limites imposées par le monde sensible : « La poésie agit à sa guise avec la douleur et l'envie –le plaisir et le déplaisir- l'erreur et la vérité- la santé et la maladie-, elle mêle tout cela pour en faire le but suprême -l'élévation de l'homme par-dessus lui-même », *op.cit.*, « Poésie », p.132.

⁴⁰⁶ « Si l'on s'en tient au délire divin (*theia mania*), une nouvelle distinction s'impose, que Socrate établit devant Phèdre. Il rapporte à Apollon l'inspiration divinatoire (*mantiké* ; le mot est de la même racine que *mania*) ; à Dionysos l'inspiration mystique (*telestikè*, celle qui se déploie dans le lieu des cultes à mystères) ; aux Muses l'inspiration poétique (*poiètikè*, c'est à dire au sens très large où Aristote emploiera le terme, l'aptitude à créer de belles choses) ; à Aphrodite et à Eros l'inspiration érotique (*érôtiké mania*) », *Ibid.*, p. 62. Dans sa *Divine Épopée*, on peut considérer que Soumet a doté le Poète Christ de l'inspiration divinatoire et qu'au contraire, Idaméel est doté de « l'inspiration mystique » de Dionysos puisqu'il est un créateur appartenant au royaume mystérieux et obscur des enfers. Enfin, Sémida pourrait être assimilée à la Muse puisqu'elle est celle dont Idaméel a besoin pour créer.

véritable créateur. Ainsi, la puissance de l'amour virginal et pur émanant de Sémida est intrinsèquement rattachée à la création poétique conformément à la religion catholique et à l'illuminisme : philosophie, poésie et religion font donc l'objet d'une remarquable synthèse dans cette œuvre épique de Soumet.

Le mythe d'Orphée : de la lumière divine à la résignation

Le génie est suprêmement poétique. Là où le génie a produit quelque chose, il l'a fait de façon poétique. L'homme authentiquement moral est poète.

Novalis, Fragment 49, *Semences*.

La figure du poète s'est avérée centrale tout au long de l'œuvre de Soumet. Loin des questions d'appartenance d'école littéraire, il a tenté de mener à bien sa quête initiatique et de renouer avec les pouvoirs ancestraux émanant de la poésie. L'illuminisme lui a permis de contrer le matérialisme ambiant et de nourrir sa poésie dans le but de lever le voile sur les mystères divins.

Au fil de sa carrière et des multiples personnages qu'Alexandre Soumet a vu naître de sa plume, le lecteur aura pu constater une certaine métamorphose du mythe orphique. En effet, l'on se souvient du jeune David dans la tragédie Saül et du pouvoir de sa lyre remis en question face à l'emprise démoniaque dont est victime Satan. La mélodie divine se trouve en forte difficulté face au chant satanique qui résonne dans l'esprit du roi déchu. La malédiction finale du roi s'apparente à une profonde dissonance d'autant que David semble métamorphosé (et presque « déguisé » en guerrier) : il n'est plus question d'user de sa lyre lors de la scène finale.

Prenant conscience de l'importance que peut jouer la musique, Soumet se lance dans la tragédie lyrique avec *Norma* qui inspirera Bellini. Là encore, la voix joue un

rôle important et le mythe d'Orphée perdue. En effet, la voix aliénante qu'entend Norma, la pousse à commettre l'irréparable même si la mélodie de la voix de Pollion, la ramène, de façon momentanée, au réel lors de l'ultime scène. À la musicalité de ses vers, Alexandre Soumet va ajouter un changement d'ordre générique : le passage à l'opéra avec, notamment, l'adaptation de *Saül, David*. Cependant, les ressorts dramatiques sont quasi inexistantes. Les personnages ont perdu de l'épaisseur en raison du rétrécissement de l'intrigue, réduite aux amours de David et de Michol. Il manque à cette œuvre la piquante alternance entre une mélodie divine et satanique, qui a le don d'effrayer Soumet⁴⁰⁷.

Cet équilibre parfait se réalise au sein de *La Divine Épopée*, qui, malgré les critiques qui l'assaillent, nous semble le texte qui semble le mieux réaliser la quête poétique, philosophique et religieuse de Soumet. En effet, c'est dans cette épopée que le personnage est le plus présent et ce, de manière diffractée. D'une part, le lecteur peut se laisser gagner par la mélodie infernale que propose Idamée, cette

⁴⁰⁷ Pierre Brunel fait référence à Paul Valéry et évoque une lettre écrite à l'époque de *Charmes*. Le texte est, certes, bien postérieur à Alexandre Soumet mais il témoigne du parcours initiatique et effrayant que le poète doit réaliser en lui-même : « L'idée d'inspiration, si l'on se tient à cette image naïve d'un souffle étranger, ou d'une âme toute-puissante, substituée tout à coup pour un temps à la nôtre, peut suffire à la mythologie ordinaire des choses de l'esprit. Presque tous les poètes s'en contentent. Bien plutôt, ils n'en veulent point souffrir d'autre. Mais je ne puis arriver à comprendre que l'on ne cherche pas à descendre en soi-même le plus profondément qu'il soit possible. Il paraît que l'on risque son talent à tenter d'en explorer les Enfers. Mais qu'importe ce talent ? Ne trouvera-t-on pas *autre chose* ? », *Op.cit.*, p.91.

Paul Valéry reconnaît donc l'existence d'un versant démoniaque de la création dont le poète aurait lieu de s'inquiéter puisqu'il irait jusqu'à détruire son talent poétique. Cette dialectique entre création et destruction a été précisément étudiée lors de la seconde partie de notre étude et, il semble que l'exploration des Enfers par Soumet ait eu pour conséquence directe la posture « suicidaire » du poète au sein de Jeanne d'Arc « trilogie nationale ». De plus, l'expression « autre chose » de Paul Valéry qui tend à qualifier ce qu'on peut trouver en « descendant en soi » est de nature inquiétante et mystérieuse : on sait qu'on va sacrifier son talent sans pour autant savoir à quoi on va ensuite se trouver confronté. Cependant, la raison qui pousse Soumet à placer le poète dans une posture des plus fâcheuse dans sa trilogie nationale peut également être attribuée à la crainte de Soumet d'aller plus avant dans les abîmes infernales. C'est plutôt à cette seconde hypothèse que nous souscrivons.

figure de l'homme révolté face à Dieu. Alexandre Soumet se laisse en effet aller à une sorte de fascination pour les beautés infernales qui lui permettent au passage de revisiter les mythes littéraires (comme Don Juan) ou bibliques (Adam et Ève, le jardin d'Éden, l'arbre de la connaissance). Face à ce périple satanique, le lecteur peut se trouver charmé par la création d'origine christique qui vient s'interposer. Le duel poétique entre Idaméel et le Poète-Christ est au cœur de la dynamique de l'œuvre. De plus, sur le plan de la connaissance, ce texte est le témoin d'une exploration complète du monde : le visible, l'invisible, le Ciel, les Enfers. À travers ces deux personnages, Alexandre Soumet exploite les deux versants de la création qui permettent l'accès au Beau.

Cependant, il persiste à se montrer insatisfait même à la suite de la publication de son texte épique. Avec l'écriture de la version remaniée de *Jeanne d'Arc*, il abandonne les libertés qu'il s'était octroyées avec *La Divine Épopée* aussi bien sur le plan générique qu'au niveau de l'imaginaire. À la manière du Tasse, il se livre à un véritable « suicide littéraire ». Prêtant trop d'intérêt aux critiques qu'on lui assène, manquant de clairvoyance quant à son talent poétique, il se range « en bon élève » à l'avis général. On trouve son langage trop imagé : il le simplifie. On l'accuse de ne pas respecter les dogmes du catholicisme : il rompt avec le versant de la création démoniaque (du moins en partie).

Il est finalement fort regrettable qu'Alexandre Soumet n'est pu percevoir qu'avec *La Divine épopée*, il était parvenu au terme de la quête rude et difficile qu'il s'était fixée : se muer en poète philosophe et prophète et convier son lecteur au dévoilement des mystères du monde, loin du matérialisme ambiant. En effet, (et ce sera notre dernier mot) , c'est bien dans cet ouvrage que

La lyre peut chanter tout ce que l'âme rêve⁴⁰⁸.

⁴⁰⁸ *La Divine Épopée*, citation liminaire.

ANNEXES

**Annexe n°1 : Lot de deux estampes représentant incarnant la
Pythonisse d'Endor et incarnant David / Hautecoeur
Martinet, Paris, 1822**

N^o 518

Costume de M^{lle} Georges Weimer, rôle de la PYTHONISSE D'ENDOR,
dans Saül, Tragedie de M^r Alex. Soumet,
second Th. Français.



Chez Martinet.

Molureau del'et Sculp^r

Tu veux voir Samuel; tremble! tu le verras!

Acte III. Scène VI.

Source gallica.bnf.fr / Bibliothèque nationale de France

N^o 519.

Costume de M^{lle} Wenzel rôle de DAVID,
dans Saül, Tragédie de M^r Alex. Soumet.

Second Th. Français.



J. M. Martinet

Delavigne del. et sculp.

Peuple, adorez le Dieu que mon regard contemple !
Et prêtez à ma voix les harpes du Saint temple.

Acte II. Scène V.

Source gallica.bnf.fr / Bibliothèque nationale de France

Annexe n°2 Quelques estampes du décor de la pièce *Le Gladiateur*, acte I et IV



Source gallica.bnf.fr / Bibliothèque nationale de France



Source gallica.bnf.fr / Bibliothèque nationale de France

Estampe parue dans *Le Monde Dramatique*, *Le Gladiateur*, acte IV, Ligier et Melle Doze



Source gallica.bnf.fr / Bibliothèque nationale de France

Esquisse de décor de l'acte IV, Charles Cambon et Humanité René Philastre, 1841

Annexe n°3

L'exécution de Jane Grey, Paul Delaroche, 1833, conservé à la National Gallery de Londres depuis 1902. Décor de la pièce Jane Grey d'Alexandre Soumet.



BIBLIOGRAPHIE

I Œuvres d'Alexandre Soumet⁴⁰⁹

• Œuvres dramatiques

**Clytemnestre*, tragédie, représentée à la Comédie-Française le 7 novembre 1822, 2^{ème} éd. Ponthieu, 1822, 88p. ; puis rééd. in *Œuvres complètes d'Alexandre Soumet*, Comptoir des imprimeurs unis, 1845.

**Saül*, tragédie en 5 actes et en vers, tirée de l'écriture sainte, représentée au théâtre de l'Odéon le 9 novembre 1822, 2^{ème} édition Ponthieu et Barba, 1822, 88p.

**Cléopâtre*, tragédie en cinq actes et en vers, représentée pour la première fois sur le Théâtre royal de l'Odéon, 1824, éd. Barba, 1825, 76p.

**Jeanne d'Arc*, tragédie représentée pour la première fois à Paris sur le théâtre royal de l'Odéon, le 14 mars 1825 puis reprise sur le Théâtre Français le 4 mars 1846, éd J. N Barba, 1825, 83p. Publication la même année dans le recueil *La France dramatique au dix-neuvième siècle*, éd. J-N Barba, 1825.

**Pharamond*, opéra en trois actes en collaboration avec Jacques Ancelot et Alexandre Guiraud, musique de François-Adrien Boieldieu, représenté à l'opéra de Paris le 10 juin 1825, imprimerie de M. Tasta, 1825, 57p.

**Le siège de Corinthe*, tragédie lyrique en trois actes représentée pour la première fois sur le théâtre de l'Académie royale de musique le 9 octobre 1826, en collaboration avec Luidgi Balocchi, musique de Giachino Rossini, éd. Rouillet 1828, 32p.

**Émilie*, forme manuscrite disponible à la bibliothèque de la Comédie Française à Paris, drame (une seule représentation), inspiré du roman *Kenilworth* de Walter Scott, 1827, 150p.

**Le secret de la confession* (titre initial) puis *Élisabeth de France*, représentée pour la première fois le 2 mai 1828, éd Boucher, Delaforest, Barba, 1828 ; éd. Boucher, Delaforest, J.N Barba, 1828, 2^{ème} éd, Delaforest, 1829, 110p.

⁴⁰⁹ Les titres d'œuvres précédés d'un astérisque indiquent ceux qui ont été utilisés pour notre étude.

**Une fête de Néron*, tragédie en cinq actes en collaboration avec Louis Belmontet, 1829, prolongement du *Britannicus* de Racine, représentée pour la première fois à Paris sur le théâtre royal de l'Odéon, le 28 décembre 1829, publication au sein du recueil Théâtre français moderne, 1831, 132p ; publication au sein du recueil *La France dramatique au 19^{ème} siècle*, vol.5, éd. Tresse 1834, puis rééd. en 1841 au sein du même recueil.

**Norma ou l'infanticide*, tragédie en cinq actes, en vers, représentée au théâtre de l'Odéon le 16 avril 1831, éd. J-N Barba, 1831, 87p.

**Le Gladiateur*, tragédie en collaboration avec sa fille Gabrielle Soumet, représentée à la Comédie Française le 24 avril 1841, publication dans le recueil *Une soirée au théâtre français le 24 avril 1841*, éd. H-L Delloye, 1841, 186p.

**Le chêne du roi*, comédie en collaboration avec sa fille Gabrielle Soumet, représentée à la Comédie-Française le 24 avril 1841 la même soirée que *le Gladiateur*, publication dans le recueil *Une soirée au théâtre français le 24 avril 1841*, éd. H-L Delloye, 1841.

**Jane Grey*, tragédie en cinq actes et en vers, en collaboration avec sa fille Gabrielle d'Altenheim, représentée pour la première fois à Paris sur le second théâtre français (Odéon) le 30 mars 1844, publié dans le recueil *Le magasin théâtral*, vol 37, éd. Marchant 1844, 23p.

**David*, opéra en 3actes, avec la collaboration de Félicien Mallefile ; musique de M.Mermet, représentation à titre posthume, éd. J-A Lelong 1846, 32p.

- **Œuvres poétiques**

Ouvrages imprimés séparément

Dithyrambe au conquérant de la paix, présenté à S. M. l'impératrice-reine, par Alex. Soumet, Paris, Marchands de nouveautés, 1808, brochure in-8°, 16 p.

**L'Incrédulité, poème*, par Alexandre Soumet, 2e édition, Paris, Michaud frères, 1810, in-18, 175 p., planche (la première édition semble introuvable)

Ode sur les drapeaux envoyés au Corps législatif par S. M. l'Empereur et Roi, Paris, impr. de Michaud frères, 1810, brochure in-8°, 7 p.

À Napoléon le Grand et à Marie-Louise, ode par Alexandre Soumet, Paris, impr. de Michaud frères, 1810, brochure in-8°, 12 p.

**L'Illusion, ode* par Alexandre Soumet, Paris, impr. de Michaud frères, 1810, in-8°, 8 p.

**La Naissance du roi de Rome, ode* par Alexandre Soumet, Paris, impr. de Michaud frères, 1811, brochure in-8°, 7 p.

**Les embellissements de Paris* par M. Alexandre Soumet, Paris, impr. de L.-G. Michaud, 1812, brochure in-8, 15 p.

La Découverte de la vaccine, par Alexandre Soumet, poème couronné par la seconde classe de l'Institut, le 5 avril 1815, s. l. , impr. de F. Didot, s. d., brochure in-4°, 11 p.

Les Derniers moments du chevalier Bayard, par M. Alexandre Soumet, poème couronné par la seconde classe de l'Institut impérial, le 5 avril 1815, s. l., impr. de F. Didot, s. d. , brochure in-4°, 7 p.

Les Derniers moments du chevalier Bayard, par Alexandre Soumet, poème couronné par la seconde classe de l'Institut, le 5 avril 1815, Paris, Marchands de nouveautés, 1815, brochure in-8°, 8 p.

La Guerre d'Espagne, ode à S. A. R. le duc d'Angoulême., s. l., impr. de Huzard-Courcier, s. d. [1823], in-4°, 12 p. (il s'agit de « l'Expédition d'Espagne », janvier-novembre 1823)

Ode à P.-P. Riquet de Bonrepos, auteur du canal de Languedoc, à l'occasion de l'obélisque qui lui est élevé par ses descendants, Toulouse, impr. de J.-M. Douladoure, s. d. [1825], in-8°, 7 p. (l'érection de l'obélisque dédié à Riquet au Seuil de Naurouze eut lieu en 1825)

Cantate exécutée à l'hôtel de ville de Paris à l'occasion des fêtes du sacre de S. M. Charles X le 8 juin 1825, paroles de M. Alex. Soumet, musique de M. Lesueur, Paris, impr. Royale, 1825, in-folio.

Le Buste de Charles X, s. l. [Paris], impr. de A. Boucher, s. d. [1827], brochure in-4°, 11 p. (concerne le buste de Charles X, sculpté par Brosio)

La Divine Epopée, par Alexandre Soumet, Paris, Arthus Bertrand, 1840, 2 vol. in-8°, XVIII-288, et 339 p.

Le Baptême du comte de Paris, ode. [Signé : L'auteur de la tragédie *Une fête de Néron* (Alexandre Soumet.) Paris, impr. de Mahaut, s. d. [mai 1841], brochure in-4°, 7 p., autographié.

**La Divine Épopée*, par Alexandre Soumet,, Paris, H.-L. Delloye, 1841, in-18, XL, 440 p., coll. « Bibliothèque choisie ».

La Divine Épopée, par Alexandre Soumet, Paris, H.-L. Delloye, 1842. 3^e éd., in-18, XL-441 p.

La Divine Épopée, [suivi de *Les scrupules littéraires de Mme la Baronne de Staël*], Genève, Slatkine-Reprints, [910] p., 22 cm, fac-sim. de l'éd. de Paris, Delaunay, 1814 et A.Bertrand, 1840 (l'ouvrage rassemble les tomes I et II de *La Divine Épopée* publ. chez A. Bertrand en 1840 et *Les scrupules littéraires de Mme la Baronne de Staël* publ. chez Delaunay en 1814)

**Jeanne d'Arc, trilogie nationale, dédiée à la France* par Alexandre Soumet, Paris, Firmin-Didot frères, 1846, XXIII-561 p, in-8^o (préface signée Jules Le Fevre-Deumier)

De nombreux ouvrages de Soumet, parus en recueils, n'ont pas été imprimés séparément. Une anthologie très partielle a été publiée tardivement par sa fille, avec ses propres poésies :

**La Croix et la lyre*, par Mme d'Altenheim-Gabrielle Soumet, suivies d'un choix de poésies d'Alexandre Soumet, Paris, E. Ducrocq, 1858, 444 p., in-18 (contient, outre un beau portrait du poète jeune, sous le titre de *La Vierge de Domrémy sous Charles VII*, 9 fragments de *Jeanne d'Arc* et 20 autres morceaux, dont quelques extraits des œuvres dramatiques)

Au début de la carrière du poète, on trouve des vers de Soumet notamment dans

Les *Recueils des Jeux floraux*, en 1807 (*Le vieux chêne*, idylle), 1809 (*Le Messie*, poème), 1810 (*L'Illusion*, ode), 1811 (*Ode au Roi de Rome ; Madame de La Vallière*, hymne à la Vierge), 1813 (*L'Italie*, ode ; *Les Passions*, ode ; *La jeune exilée*, hymne à Vierge ; *Atala mourante*, hymne à la Vierge) et 1816 (*Milton*, ode)

L'Hymen et la Naissance ou Poésies en l'honneur de Leurs Majestés Impériales et Royales, Paris, Firmin Didot, 1812 (ode sur *La Naissance du Roi de Rome*, précédemment parue en brochure)

L'Almanach des Muses pour 1811 (*L'Illusion*, ode couronnée aux Jeux floraux).

- **Autre**

**Les scrupules littéraires de Mme de Staël*, [1814], rééd. *Les Cahiers Staëliens*, n°51 « Mme de Staël du XIXème siècle à l'agrégation », 2000 pp 29-61.

II) Ouvrages critiques⁴¹⁰

- Généralités

Jolles (André), *Formes simples*, traduit de l'allemand par Antoine Marie Buget, éd. Seuil, coll. Poétique, 1972, 212p.

Larthomas (André), *Le langage dramatique*, P.U.F, 1980, 478p.

Millet (Claude), *Le légendaire au 19^{ème} siècle*, P.U.F, 1997, 280p.

Milner (Max), *Le diable dans la littérature française*, éd. José Corti, 2007, 960p.

⁴¹⁰ Sauf indications contraires, le lieu d'édition se situe à Paris.

- **Sur le Romantisme**

OUVRAGES

Textes antérieurs à 1850

Baour Lormian, *Le classique et le romantique*, éd. Urbain, Dupont et Roret, 1825, 45 p.

Goethe, Schiller, *Goethe- Schiller : Correspondance 1794-1805*, tome II, traduction et avant-propos de Lucien Herr, nouvelle édition revue, augmentée et présentée par Claude Roëls, éd. Gallimard, 1994, 595 p.

Lamartine (Alphonse de), *Cours familiers de littérature*, extraits choisis par Jean des Cognets, éd. Garnier, 1926, 399 p.

Mme de Staël, *De l'Allemagne*, éd. GF, 1968, 511 p.

Stendhal, *Racine et Shakespeare*, éd. GF, 1970, 250 p.

Autres textes critiques

Cellier (Léon), *L'épopée humanitaire et les grands mythes romantiques*, Sedes, 1971, publié une première fois sous le titre *L'épopée romantique*, PUF, 1954, 370 p.

Duhamel (Roger), *Aux sources du romantisme français*, éd. de l'université d'Ottawa, Canada, 1964, 231 p.

Egglé (Edmond), *Schiller et le romantisme français*, thèse pour le doctorat ès lettres présentée à la faculté de lettres de Strasbourg, tome I et II, Librairie universitaire, Paris, 1927, 652 p et 670 p.

Estève (Edmond), *Byron et le romantisme français*, éd Hachette, 1907, 550 p.

Marsan (Jules), *La bataille romantique*, tome I, éd. Hachette, 1912-[1924], 323 p.

Viatte (Auguste), *Les interprétations du catholicisme chez les Romantiques*, Boccard éditeur, 1922, 395 p.

ARTICLES

Textes antérieurs à 1850

Schiller (Friedrich), « Sur l'utilité morale des moeurs esthétiques », *Textes esthétiques*, choix, introduction et notes par Nicolas Briand, éd Vrin, 1998.

Schiller et Goethe, « Sur la poésie épique et dramatique », *Textes esthétiques*, choix, introduction et notes par Nicolas Briand, éd Vrin, 1998.

Autres textes critiques

Kelley (David) « L'esthétique : l'harmonie immense qui dit tout », *Romantisme*, vol.5, 1973.

Juden (Brian), « L'art : l'harmonie du beau et de l'utile », *Romantisme*, vol 5, 1973.

« Byron », *Revue de la société des études romantiques*, numéro 7, 1974.

« Byron en France », *Revue de littérature comparée*, avril-juin 1990, numéro 2.

- **Approche générique**

Brunel (Pierre), *Mythopoétique des genres*, éd P.U.F, 2003, 302 p.

Combe (Combe), *Les genres littéraires*, éd Hachette supérieur, 1992, 175 p.

Schaeffer (Jean-Marie), *Qu'est-ce qu'un genre littéraire ?*, éd. Seuil, Paris, 1989, 184 p.

-Théâtre

OUVRAGES

Gengembre (Gérard), *Le théâtre français au 19^e siècle*, ed.Armand Colin, 1999, 350 p.

Hubert (Marie-Claude), *Les grandes théories du théâtre*, édité pour la première fois en 1998, éd. Armand Colin, 2008, 302 p.

Sherer (Jacques), *La dramaturgie classique en France*, éd. Nizet, 2001, 492 p.

Triau (Christophe), *Le monologue dans une dramaturgie intersubjective*, Mémoire de D.E.A sous la direction d'Anne-Françoise Benhamou, Université Paris III, 1996, 295 p.

Ubersfeld (Anne), *Le drame romantique*, éd. Belin Sup, 2008, 191 p.

Le théâtre français du 19^{ème} siècle, Anthologie de l'avant scène théâtre, 2009, 566 p.

ARTICLES

Textes antérieurs à 1850

Schiller (Friedrich), « Sur le pathétique », in *Textes esthétiques*, choix, introduction et notes par Nicolas Briand, éd Vrin, 1998.

Schiller (Friedrich), « Sur l'art tragique », in *Textes esthétiques*, choix, introduction et notes par Nicolas Briand, éd Vrin, 1998.

Schiller (Friedrich), « Sur l'usage du chœur dans la tragédie », in *Textes esthétiques*, choix, introduction et notes par Nicolas Briand, éd Vrin, 1998.

Autres textes

Bec (Catherine), « Le patriotisme à la romaine », *Regards sur la tragédie*, éd. Presse Universitaire du Mirail, 2010.

Bret-Vitoz(Renaud), « L'Égypte pharaonique dans la tragédie du XVIIIème siècle : le renouvellement progressif et contrasté d'un imaginaire », *Regards sur la tragédie*, éd. Presse Universitaire du Mirail, 2010.

-Epopée

Backès (Jean-Louis), *Le poème narratif dans l'Europe romantique*, P.U.F, 2003.

Dumézil (George), *Mythe et épopée*, tome I, chap 1 et 2, éd. Gallimard, 1995, 1463 p.

Labarthe (Judith), *L'épopée*, ed.Armand Colin, coll.U Lettres, 2006, 357 p.

-Idylle

Brunel (Pierre), *L'Arcadie Blessée : le monde de l'idylle dans la littérature et les arts de 1870 à nos jours*, éditions inter-universitaires, 1996, rééd. Eurédit, 2005, 252 p.

Rabaté (Dominique), *Figure du sujet lyrique*, éd. P.U.F, 1996, 162 p.

- **Sur Alexandre Soumet**

Textes contemporains à A. Soumet

Gautier (Théophile), « *La divine épopée de M. Alexandre Soumet* » in *La revue des deux mondes*, 1841.

Puymaigre (Comte de), *Jeanne d'arc au théâtre : 1439-1890*, éd. Albert Savine, 1890, 130p.

Biré et Grimaud, *Les poètes lauréats de l'académie française*, éd. A. Bray, 1864, 416p.

Autre textes

Beffort (Anna), *Alexandre Soumet, sa vie, ses œuvres*, thèse de Doctorat [université et directeur de thèse non communiqués], imprimerie Joseph Beffort , Luxembourg, 1908, 103 p.

Dedieu (Joseph), « Alexandre Soumet » *Revue des Pyrénées*, 1913, éd Privat, Toulouse, 94 p.

Detalle (Annie) *Le merveilleux légendaire de la divine épopée de Soumet à la première légende des siècles*, thèse de doctorat sous la direction de Pierre Castex, université Paris IV, 1973, 693 p.

Equey (André), *La divine épopée, essai de critique littéraire*, thèse de doctorat soutenue à la faculté de Philosophie de l'université de Berne, Fribourg, imprimerie du progrès, 1906, 86 p.

Gengembre (Gérard), « Une immortelle timorée [à propos de Mme de Staël] : Alexandre Soumet ou le romantisme extrémiste », *Cahiers Staëliens* , « *Mme de Staël du XIXème siècle à l'agégation* », n°50, 2000.

Le Roy (Albert), *L'aube du théâtre romantique* , « Un demi-classique : Alexandre Soumet », pp. 111-131, Paris, Société d'éditions littéraires et artistiques, Librairie Paul Ollendorf, 1904, 496p.

Praviel (Armand), *Histoire Anecdotique des Jeux Floraux*, éd Privat, Toulouse, 1923, 373 p.

- **Sur le mythe**

OUVRAGES

Bachelard (Gaston), *La poétique de la rêverie*, ouvrage édité pour la première fois en 1960, éd. P.U.F, 2010, 183 p.

Bachelard (Gaston), *La terre et les rêveries de la volonté*, éd. Corti, 2004 (2^{ème} édition) 407 p.

Bachelard (Gaston), *L'eau et les rêves*, éd. Le livre de poche, 1942, 265 p.

Bachelard (Gaston), *L'air et les songes*, éd. Le livre de poche, 1943, 306 p.

Backès (Jean-Louis), *Le mythe dans les littératures d'Europe*, éd. du Cerf, 2010, 206bp.

Barthes (Roland), *Mythologies*, éd. du seuil, 1947, 267 p.

Brunel (Pierre), *Mythocritique, théorie et parcours* PUF, 1992, 294 p.

Carlier (Christophe), Griton-Rotterdam (Nathalie), *Des mythes aux mythologies*, éd. Ellipse, 2008, 153 p.

Durand (Gilbert), *Champs de l'imaginaire*, textes réunis par Danièle Chauvin, ELLUG, Université Stendhal, Grenoble, 1996, 261 p.

Huet-Brichard (Marie-Catherine), *Littérature et Mythe* éd. Hachette supérieur, 2001, 175 p.

Magnin (Charles), « *Prométhée de M. Edgar Quinet* » in *La revue des deux mondes*, t. XV, 1838.

Riffaterre (Hermine B.), *L'orphisme dans la poésie romantique-Thèmes et styles surnaturalistes*, ed. A-G Nizet, Paris, 1970, 306 p.

Thomas (Joël), *Introduction aux méthodologies de l'imaginaire*, éd. Ellipse, 1998, 319 p.

Trousson (Raymond), *Le thème de Prométhée dans la littérature européenne*, 3^{ème} édition, 2001, librairie Droz, Genève, 1^{ère} éd. ,coll. Histoire des idées et critique littéraire, 1964, 688 p.

Zeev (Schapira), *Le roi Saül et sa fortune littéraire à l'époque romantique*, thèse soutenue à l'UTM sous la direction de R.Couffignal, 1976, 350 p.

ARTICLES

Backès (Jean-Louis), « Quelles réécritures pour les mythes antiques ? », in *Métamorphoses du mythe*, éd. Orizons, 2008.

Bel (Jacqueline), « Métamorphose et réécriture du mythe : vecteur de mémoire et instrument de compréhension de la société », in *Métamorphoses du mythe*, éd. Orizons, 2008.

Beller (Manfred), « le père des hommes et des dieux : considérations sur les formes du mythe chez les Anciens et les Modernes », in *Métamorphoses du mythe*, éd. Orizons, 2008.

Bertrand (George A.), « Du mythe d'Adonis à celui de saint Sébastien. Les métamorphoses de la beauté, de la souffrance et de la mort », in *Métamorphoses du mythe*, éd. Orizons, 2008.

Boyer (Régis), « Existe-t-il un mythe qui ne soit pas littéraire ? », in *Mythes et Littérature*, textes recueillis par Pierre Brunel, Presse de l'université de Paris-Sorbonne, Recherches actuelles en littérature comparée, 1994.

Dauphiné (James), « Le mythe de Babel », in *Mythes et Littérature*, textes recueillis par Pierre Brunel, Presse de l'université de Paris-Sorbonne, Recherches actuelles en littérature comparée, 1994.

Dupuis (Silviane), « Le théâtre comme subversion des mythes : de *La seconde chute* au *Jeu d'Ève* », in *Métamorphoses du mythe*, éd. Orizons, 2008.

Foulquier (Laura), « Le remploi de l'Antiquité dans le Moyen-Âge chrétien », in *Métamorphoses du mythe*, éd. Orizons, 2008.

Férier (Béatrice), « De Samson à Dalila : transformation et reconstitution du mythe biblique (1717-1816) », in *Métamorphoses du mythe*, éd. Orizons, 2008.

Gineste (Marie-France), « Poétique du tissage féminin : quelques figures de tisseuses dans la poésie latine d'Ovide à Claudien », in *Métamorphoses du mythe*, éd. Orizons, 2008.

Jacques (Stéphanie), « Isis, déesse d'une métamorphose littéraire », in *Métamorphoses du mythe*, éd. Orizons, 2008.

Kossaifi (Christine), « Mythiques pastorales. Aux origines du mythe bucolique », in *Métamorphoses du mythe*, éd. Orizons, 2008.

Mortier (Daniel), « Mythe littéraire et esthétique de la réception », in *Mythes et Littérature*, textes recueillis par Pierre Brunel, Presse de l'université de Paris-Sorbonne, Recherches actuelles en littérature comparée, 1994.

Moureau (François), « Le mythe des origines », in *Mythes et Littérature*, textes recueillis par Pierre Brunel, Presse de l'université de Paris-Sorbonne, Recherches actuelles en littérature comparée, 1994.

Schnyder (Peter), « Métamorphoses du mythe. Réécritures anciennes et modernes des mythes antiques », in *Métamorphoses du mythe*, éd. Orizons, 2008.

- **Philosophie**

Textes antérieurs à 1850

Novalis, *Semences*, traduit de l'allemand, annoté par Olivier Schefer et précédé de *Fragments et Totalité*, éd. Allia, 2004, 345p.

Schiller, *Du sublime*, traduction d'Adolphe Régnier, éd. Sulliver, 2005, 121 p.

Autres textes

Citoleux (Marc), *La poésie philosophique au 19^{ème} siècle*, thèse de Doctorat, université et directeur de thèse non communiqués, [1905], éd Slatkin, Genève, 1973, 400 p.

Dumoulié (Camille), *Littérature et philosophie, le gai savoir de la littérature*, éd. Armand Colin, 2002, 192 p.

Stanguennec (André), *La philosophie romantique allemande*, éd Vrin, 2011, 224 p.

Viatte (Auguste), *Victor Hugo et les illuminés de son temps*, réimpression de l'édition de Montréal, 1942, Slatkine Reprints, Genève, 2003, 284 p.

Viatte (Auguste), *Les sources occultes du romantisme*, thèse, ed. Honoré champion, 1928, 331 p.

• Intertextes

Blake (William), *Le Mariage du ciel et de l'enfer*, in *Œuvres de William Blake*, édition biligüe, texte traduit par Pierre de Leyris, éd Aubier-Flammarion, 1980, 427p.

Cornille, *Médée*, in *Théâtre complet*, vol 1, éd. Bordas, 1993, 1155 p.

Dante, *La divine comédie*, éd. G.F, 2010, 504 p.

Goethe , *Faust* , traduit par Gérard de Nerval, éd. GF, 1964, 154 p.

Hugo (Victor), *La légende des siècles*, éd. Le livre de poche, 2000, 574 p.

Hugo (Victor), *Amy Robsart*, in *Œuvres Complètes* , le Cercle du bibliophile, 1866, 576 p.

Hugo (Victor), *La préface de Cromwell* éd. GF, 1968, 104 p.

Hugo (Victor), *Odes et ballades*, in *Oeuvres complètes, poésie I*, éd. Robert Laffont, coll. Bouquins, 1985, 1118 p.

Hugo (Victor), *Les orientales*, *ibid.*

Hugo (Victor), *Les voix intérieures*, *ibid.*

Hugo (Victor), *Les rayons et les ombres*, *ibid.*

Hugo (Victor), *La fin de Satan*, éd. Gallimard, 2008, 317 p.

Hugo (Victor), *Littérature et philosophie mêlées*, éd. Hetzel et Boussiaux, 1869, 400 p.

Klopstock, *la Messiade* , traduction de Madame La Baronne A.de Carlowitz, , Paris, éd. Charpentier, 1842, 484p.

Lamartine (Alphonse de), *Les méditations*, Paris, éd. Gallimard, 2004, 477p.

Milton (John), *Le Paradis perdu*, traduction de Chateaubriand, éd. Poésie Gallimard, 1995.

Racine, *Athalie*, in *Théâtre de Racine*, Tours, éd. Alfred Mame et fils, 1877, 385p .

Racine, *Britannicus*, éd. Presse Pocket, 1993, 156 p.

Schiller, *Don Carlos*, traduit par Xavier Marmier, éd. Folio théâtre, 2003, 397 p.

Schiller, *La pucelle d'Orléans*, traduit par Brice Germain, éd. de l'Arche, 2011, 154 p.

Le Tasse, *La Jérusalem délivrée*, traduction de Charles-François Lebrun (1774), éd. G.F, 1997, 585 p.

Vigny (Alfred de) « *Eloa* », in *Poésies antiques et modernes, Les destinées*, éd. Payot, 1928, 303 p.

- **Littérature et musique.**

Bret-Vitoz (Renaud), « Du corps sonore au paysage symphonique dans la tragédie du XVIIIème siècle », in *Les relations musique théâtre : du désir au modèle*, actes du colloque international IRPALL du 25, 26, 27 octobre 2007, Université Toulouse Le Mirail, textes réunis par Frédéric Sounac et Muriel Plana, éd. L'harmattan, 2010.

Deslauriers (Rosaline), « Vers une poïetique de théâtre musical : racines et ramifications d'un art hybride », in *Les relations musique théâtre : du désir au modèle*, actes du colloque international IRPALL du 25, 26, 27 octobre 2007, Université Toulouse Le Mirail, textes réunis par Frédéric Sounac et Muriel Plana, éd. L'harmattan, 2010.

Louvat (Bénédicte), *Théâtre et musique. Dramaturgie de l'insertion musicale dans le théâtre français*, éd. Champion, 2002, 632 p.

Marron (David), Partitions-écritures et espaces de représentation, in *Les relations musique théâtre : du désir au modèle*, actes du colloque international IRPALL du 25, 26, 27 octobre 2007, Université Toulouse Le Mirail, textes réunis par Frédéric Sounac et Muriel Plana, éd. L'harmattan, 2010.

Pujante Gonzales (Domingo), La musique dans le théâtre de Fernando Arrabal : pour une poétique de la (*con*)fusion artistique, in *Les relations musique théâtre : du désir au modèle*, actes du colloque international IRPALL du 25, 26, 27 octobre 2007, Université Toulouse Le Mirail, textes réunis par Frédéric Sounac et Muriel Plana, éd. L'harmattan, 2010.

Tibi (Laurence), *La lyre désenchantée, L'instrument de musique et la voix humaine dans la littérature française*, éditions Honoré Champion, 2003, 608 p.

Table des matières

REMERCIEMENTS	3
SOMMAIRE	5
INTRODUCTION	7
Présentation d'une figure oubliée du XIXème siècle.	9
Imaginaire et philosophie chez Alexandre Soumet.....	12
Le temps des interrogations et des doutes.....	21
Quelques échos de la critique de <i>La divine épopée</i> d'hier à aujourd'hui.....	25
L'héritage classique et moderne	34
Etude générique et quête initiatique	36
L'écriture tragique.....	37
L'opéra	38
Le drame mystique	39
Orphée : Une figure centrale de l'imaginaire de Soumet.	40
PREMIERE PARTIE	43
A la recherche de la poésie primitive	43
La tentative d'un retour à l'épopée : de l'ode à la tragédie.....	45
<i>Le passage par l'ode : le début de la carrière de Soumet et de ses interrogations poétiques</i>	45
<i>Le locus horribilis</i>	50
<i>Le locus amoenus</i>	60
Un « je (u) » de dupe : déconstruction (et reconstruction ?) des personnages et de la figure du poète.....	66
La musicalité chez Alexandre Soumet : du spectaculaire à l'intériorité.....	86
Le cas de La Divine Epopée et de Jeanne d'Arc.....	104
<i>Le drame mystique ou la renaissance de l'épopée</i>	104
<i>La « trilogie nationale » Jeanne d'Arc : mythe, légende et histoire</i>	143
DEUXIEME PARTIE	187
Orphée et ses démons intérieurs	187
Illuminisme, platonisme, orphisme : vers une quête de la connaissance	190
<i>Le mythe de la caverne revisité</i>	190
<i>Connaître l'autre, se connaître, connaître Dieu : de Faust à Orphée.</i>	202
<i>La Divine épopée</i> : une épopée de l'homme et du poète créateur.....	219
<i>L'imaginaire de la flamme</i>	219
<i>Le double visage de la création</i>	232

<i>Alexandre Soumet : philosophe, poète, prophète</i>	259
Le rôle du symbole et des figures de styles.....	277
<i>À la reconquête du langage primitif</i>	277
<i>L'édification d'un monde régénéré</i>	294
<i>Le mythe de la transfiguration</i>	309
CONCLUSION	341
Les fondements théoriques de l'imaginaire de Soumet	343
Vers une résolution des tensions ?	345
L'utopie d'un spectacle total	349
Le mythe d'Orphée : de la lumière divine à la résignation	354
ANNEXES.....	357
Annexe n°1 : Lot de deux estampes représentant incarnant la Pythonisse d'Endor et incarnant David / Hautecoeur Martinet, Paris, 1822	359
Annexe n°2 Quelques estampes du décor de la pièce <i>Le Gladiateur</i> , acte I et IV	362
Annexe n°3	367
<i>L'exécution de Jane Grey</i> , Paul Delaroche, 1833, conservé à la National Gallery de Londres depuis 1902. Décor de la pièce <i>Jane Grey</i> d'Alexandre Soumet.....	367
BIBLIOGRAPHIE.....	369