La Diotime shelleyenne

Quentin Aymonier

▶ **To cite this version:**

Quentin Aymonier. La Diotime shelleyenne. Littératures. Université Bourgogne Franche-Comté, 2019. Français. NNT : 2019UBFCC026 . tel-03032646

HAL Id: tel-03032646
https://theses.hal.science/tel-03032646

Submitted on 1 Dec 2020

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.

THÈSE DE DOCTORAT DE L'ÉTABLISSEMENT
UNIVERSITÉ BOURGOGNE FRANCHE-COMTE
PRÉPARÉE À L'UFR SLHS BESANÇON

École doctorale n° 594

Sociétés, Espace, Pratiques, Temps (SEPT)

Doctorat de spécialité langue et littérature anglaise

LA DIOTIME SHELLEYENNE

Présentée et soutenue publiquement par

Quentin Aymonier

Le 30 novembre 2019

Sous la direction de M. Pierre Jamet

Membres du Jury :

Mme Caroline Bertonèche, Professeure des universités, université Grenoble Alpes
M. Thomas Dutoit, Professeur des universités, université Lille 3
M. Jean-Marie Fournier, Professeur des universités, université Paris 7
M. Pierre Jamet, Maître de Conférences HDR, université Bourgogne Franche-Comté
M. Louis Ucciani, Maître de Conférences HDR, université Bourgogne Franche-Comté

Remerciements

Je souhaite tout d'abord remercier mon directeur de recherche, M. Pierre Jamet pour ses conseils, sa présence et son soutien tout au long de ce travail. Le laboratoire ISTA et son directeur M. le professeur Antonio Gonzales pour avoir mis à ma disposition ses locaux et l'expérience de toute une équipe de recherche. Je remercie également M. Rudy Chaulet d'avoir toujours eu pour moi un mot avisé et tous les membres du laboratoire qui ont, d'une manière ou d'une autre, facilité l'avancement de ce travail. Que soit également remercié à ce titre M. le professeur Vincent Giroud, qui m'a donné le goût de la recherche et a soutenu mon projet depuis le début. Je voudrais encore mentionner M. Frédéric Spagnoli, Thomas Pelletier, Florent Potier et les doctorants du laboratoire pour le soutien et la camaraderie dans et hors des murs de l'université.

Je souhaite tout particulièrement remercier Marianne Camus pour ses conseils et son soutien, ainsi que David Ball pour sa sagesse et les enrichissantes discussions que nous partageons sur la poésie.

Une pensée toute spéciale de gratitude et d'affection pour Marie-Cécile, Jean-Yves et Sylvie, Théo, Denis et Martine, Lucie et Baptiste, Colette et Marc, mes grands-mères, Bysshe et tous mes proches qui ont rendu, par leur présence, leurs

encouragements, leurs relectures, leur gentillesse et toutes les petites attentions, cette thèse possible.

Enfin, je remercie la bibliothèque Bodleienne d'Oxford pour son accueil et ses services, M. le professeur Arnaud Macé, pour ses relectures concernant la partie platonicienne, l'école doctorale SEPT, et plus particulièrement M. le professeur Thierry Martin, ainsi que l'université de Bourgogne Franche-Comté.

Principes éditoriaux

Le présent travail étant avant tout angliciste, les citations originales anglaises sont laissées sans traduction. Pour les autres langues, la traduction française est donnée dans le texte et l'original figure, à chaque fois qu'il fut jugé important, en notes.

Nous avons choisi de respecter les normes bibliographiques en vigueur dans la plus récente version du manuel de style de la *Modern Language Association* et toutes les références citées sont données en notes. Les références aux poèmes longs ou narratifs sont complétées, dans l'ordre suivant : numéro du chant, de strophe, et vers, à partir d'ouvrages de référence.

Les œuvres de Shelley sont citées dans l'édition critique Longman (4 vol., en cours), à l'exception des textes de 1822 et de l'œuvre en prose, cités dans l'édition de 2003, *The Major Works,* éditée par Michael O'Neil chez Oxford University Press.

Par souci de clarté, nous avons choisi de citer en italique les poèmes de Shelley dont la longueur dépasse les 400 vers, tels *Alastor* et *Epipsychidion*, tandis que les poèmes lyriques et les pièces plus courtes sont cités entre guillemets.

Table des matières

Remerciements **1**

Principes éditoriaux **3**

Table des matières **5**

Introduction **7**

Partie I - Prolégomènes : La Diotime philosophique, ou le mode de la révélation platonicienne **21**

I. L'identité mythique de Diotime **23**

1. Origines et représentations : vers une lecture poétique de Diotime ... 23
2. « Le lieu mythologique » : sur la provenance de Diotime 33

II. L'enseignement de Diotime comme base doctrinale de la philosophie de Platon **48**

1. Le contenu exotérique de l'enseignement de Diotime : l'amour et la perpétration du beau 48
2. La doctrine ésotérique : révélation et initiation 60
3. Le beau de Diotime et la poétique platonicienne 83

Partie II : L'expérience, ou la Diotime mystique 101

I. La Diotime amoureuse 103

1. Genèse littéraire du premier regard 103
2. Premier regard sur la muse ou l'événement poétique majeur 117
3. Le désespoir et l'imagination 144

II. Rêve et nature : méthodologie romantique de l'apparition 169

1. Théorie du rêve 169
2. Un lieu pour Diotime 190
3. Le langage de Diotime 214
4. L'espace du démonique 230

Partie III : Transcendance, ou la Diotime poétique 250

I. La déesse éthérée 252

1. The Fairy and the Soul, le modèle de *Queen Mab* 252
2. Le poème comme temple 301

II. L'Épipsyché 337

1. Premier moment : *Alastor; or the Spirit of Solitude* 337
2. Second moment : Explosion créatrice du modèle ou la Diotime romantique dans *Epipsychidion* 380

Conclusion 452

Bibliographie 462

Annexes 490

I. Dessin de Shelley représentant son assaillant de Tan-yr-Alt. 492

II. William Huggins, *The Poet's Vision, Canto I, Laon and Cythna*, huile sur panneau, 61x51 cm, 1852, collection privée. 493

III. Lettre de John Keats à Percy Bysshe Shelley, 16 août 1820, MS Abinger, c. 66, fols 72-73. 494

IV. Fac-similé de Bodleian, MS e. 19, p. 31. 497

V. Fac-similé de Bodleian MS adds. e. 12, p. 202 rev. 498

VI. Fac-similé de Bodleian MS adds. e. 12, p. 187 rev. 499

VII. Fac-similé de Bodleian MS adds. e. 12, p. 153-154. 500

VIII. Bodleian MS adds. e. 8, p. 109 502

Introduction

La femme envisagée comme révélation mystique et poétique est une obsession littéraire aussi ancienne et aussi persistante que la littérature elle-même. Elle est au cœur de l'idée de muse, qu'il s'agisse de la muse antique, inspiratrice divine et cosmologique – dont l'essence est de représenter les différents arts et de garantir leur possibilité et leur ancrage divin – à la muse personnelle de l'artiste, apparue au tournant de la Renaissance, jusqu'à la muse qui de nos jours n'est plus qu'un lieu commun, presque vide de sens. Ce travail, il faut le préciser d'emblée, n'est pas à proprement parler consacré à la muse, mais cherche plutôt à redéfinir et à redessiner les contours de la femme comme révélatrice à partir d'un autre modèle antique, celui de la « prophétesse » Diotime de Mantinée et de son enseignement. Il semble en effet nécessaire de trouver aujourd'hui de nouveaux outils pour comprendre des métaphores que le concept galvaudé de muse simplifie peut-être trop souvent. Dans le cas qui nous intéresse ici, celui du Romantisme et plus particulièrement celui de Shelley, la figure de la femme rêvée montre des qualités de révélatrice philosophique, d'initiatrice mystérique autant que d'inspiratrice de poésie. Son cas échappe alors aux attributs classiques de la muse et un autre modèle s'impose pour la définir. Diotime de Mantinée révèle à Socrate ce qu'est l'amour ; elle l'initie au cheminement philosophique et lui montre la réalité démonique de l'inspiration. Le personnage réunit ainsi tous les aspects qui intéressent notre propos

et surtout, apparaissant dans un dialogue aussi important dans la tradition philosophique que *Le Banquet*, elle est une figure bien connue de toute la tradition littéraire.[1]

Cette forme particulière de mystique, d'initiation et de révélation à travers la femme se retrouve dans de nombreuses œuvres littéraires de la Renaissance jusqu'au surréalisme. Julien Gracq en garde un souvenir troublant et nous donne dans *Le Rivages des Syrtes* matière à introduire la figure de Diotime telle qu'elle nous occupera dans cette thèse. En effet, toute la mécanique de son roman repose sur la rencontre du héros, Aldo, avec Vanessa, parce qu'elle force, d'une manière qui se révélera catastrophique, le poète en lui et représente à la fois l'autodestruction, l'horreur de l'immobilisme, l'impulsion, la jeunesse et la volonté de romanesque. En réalité, Gracq rend hommage aux romantiques et à leurs Diotimes en faisant de Vanessa une inspiratrice de romantisme. La Diotime, comme l'écriture chez Proust, est une métaphore de la recherche du sentiment poétique dans l'expérience, et non la recherche d'un résultat de l'expérience, d'une satisfaction finie. En outre, dans *Le Rivage des Syrtes*, Vanessa excite le romantisme d'Aldo, c'est-à-dire son besoin de poétiser le monde. Les Syrtes sont ainsi le lieu imaginaire, le paysage du rêve, qui contient la pleine révélation romantique de Vanessa. Aldo le pressent dans un passage qui illustre bien les thèmes de notre propos en donnant à voir ce qu'est la Diotime romantique :

> Quelque chose m'était promis, quelque chose m'était dévoilé ; j'entrais sans éclaircissement aucun dans une intimité presque angoissante, j'attendais le matin offert déjà de tous mes yeux aveugles, comme on s'avance les yeux bandés vers le lieu de la révélation.[2]

[1] Cette remarque a déjà été faite par de nombreux commentateurs de Shelley comme Nora Crook ou Teddi Chichester Bonca qui signalent la possibilité d'entendre la figure de Diotime comme un archétype féminin important de la poésie de Shelley mais jusqu'à présent aucune étude substantielle n'a été entreprise sur le sujet. Nora Crook, « Shelley and Women », *The Oxford Handbook of Percy Bysshe Shelley*, (ed.) Michael O'Neill (Oxford : Oxford University Press, 2013) ; Teddi Chichester Bonca, *Shelley's Mirrors of Love: Narcissism, Sacrifice, and Sorority* (Albany : State University of New York Press, 1999).

[2] Julien Gracq, *Le rivage des Syrtes* (Paris : J. Corti, 1951) 18.

Fatalité extrême, c'est Marino, qui s'inquiète pourtant des dispositions poétiques d'Aldo, qui le pousse dans les bras de Vanessa et provoque, dans la trame narrative, le souvenir de leur rencontre aux jardins Selvaggi. Les termes utilisés par Gracq pour décrire le magnétisme de la jeune femme envers Aldo sont exemplaires. Elle est évidemment décrite comme la « reine du jardin » et a sur le jeune homme l'effet d'un « happement », d'une « dépossession.[3] » En cela, elle s'impose à l'imagination car elle réunit les éléments d'une impression et ceux du souvenir, c'est-à-dire temps, espace, objet et sujet réunis en une seule image fascinante, obsédante et finalement aussi fuyante qu'un rêve. D'ores et déjà littéraire, elle s'imprime sur l'esprit en « termes presque emblématiques » : Vanessa est à la fois invitation et initiation à la poésie mais surtout, elle est et ne peut-être autre chose que poésie elle-même.[4]

C'est de cette même manière qu'il faut envisager la révélatrice qui nous occupe ici. Parce qu'elle est une poétisation de la réalité, une image purifiée dans l'imaginaire, elle s'impose tout d'abord comme symbole. Ce n'est pas la femme qui provoque le souvenir de la révélatrice pour faire de la révélation un langage ou pour la raconter ; c'est une rencontre, une situation, un paysage, un morceau de musique. Diotime est l'espace, le temps et l'objet de la rencontre et de la révélation amoureuse. Elle est le fond mythique dans la rencontre, une sorte de métaphore des profondeurs du sentiment amoureux. De fait, elle est elle-même une forme de poésie dynamique et créatrice de l'amour. Diotime parle de l'exaltation la plus haute qui soit permise à l'être humain. C'est pourquoi elle est philosophie et poésie. C'est également la raison pour laquelle elle est avant tout mystique et a souvent été confondue avec l'expérience religieuse.

L'étude de la révélatrice philosophique dans la poésie de Shelley ne peut être menée sans une contextualisation du platonisme de l'époque et sans une comparaison avec l'attitude d'autres Romantiques vis à vis du personnage, de la figure de Diotime. C'est ce qui motive le recours, toutefois limité dans cette étude, à

[3] Gracq 51.
[4] Gracq 51.

Novalis, Keats, Wordsworth, Coleridge et Hölderlin, que nous mobilisons afin de situer la Diotime shelleyenne dans le cadre global du Romantisme Européen.

Souvent vu comme le mouvement de l'inspiration débridée, de l'explosion sans formes de l'imagination, de l'enthousiasme – le fameux « schwärmerei » kantien – virant au fanatisme et à la folie, le Romantisme est loin d'être l'échauffement mental sans contenu, sans structure et sans philosophie que l'on imagine parfois. Au contraire, il s'attache en réalité aux causes premières et à la perfectibilité de l'humanité, dans ses idéaux sociaux à travers l'état juste, ou dans ses idéaux existentiels par une préfiguration de ce qui sera plus tard la théorie nietzschéenne de l'*Übermensch*.

Faute d'un langage de l'esprit qui exprimerait parfaitement un état de conscience élevé à la contemplation de la nature, c'est à la métaphore et à la poésie que les romantiques ont confié la tâche de réformer le monde et d'éduquer l'homme à l'intuition de l'éternité. Cette expérience romantique du divin marque toute la difficulté qu'il y a à comprendre la figure de Diotime et amplifie les différences d'interprétation entre Shelley et Platon. De fait, même s'ils la colorent différemment, c'est à une image de Diotime qu'ils confient l'éducation à la forme divine de la sagesse. Elle est celle qui parle pour la nature et qui révèle à celui qui peut l'entendre ce que sont la connaissance et le chemin qu'il lui faudra emprunter pour y accéder et partant, contempler la vérité. Elle est pour eux l'expression d'une philosophie, mais également d'une méthode : elle est à la fois poésie et philosophie, mystique et politique. Elle est un miroir de l'absolu qui gouverne leurs esprits et inspire leurs rêves de progrès et de réformes. Surtout, pour Shelley, elle se confond avec son sujet, l'amour, pour se manifester dans l'amante et pour faire de l'état amoureux le mode de la révélation du monde au poète.

Toute la philosophie occidentale s'occupe de la cause première et selon le mot de John Cowper Powys, de ses « caprices. » Contrairement aux sagesses orientales qui ne s'intéressent la plupart du temps qu'aux moyens de délivrance, le monde occidental cherche à comprendre l'origine et la condition ultime de la vie et de la connaissance. L'effort de méditation philosophique n'est pas dirigé vers autre chose que la compréhension métaphysique de l'origine de l'être et de la création.

Diotime est ainsi comprise comme le guide vers un cheminement intellectuel et spirituel visant à connaître pour être pleinement. Shelley raconte, à travers Diotime, le chemin parcouru pour parvenir à la philosophie d'une part et à son expression, nécessairement poétique, d'autre part. Aussi est-ce un parcours que nous allons tenter de retracer ici.

C'est poussé par un besoin d'exégèse et d'illustration philosophique que Platon crée une femme, la mystérieuse Diotime du *Banquet*, dans laquelle il place la possibilité même de la sagesse de Socrate. En effet, Diotime est la seule personne dont Socrate puisse se réclamer l'élève et c'est elle qui, par son discours, lui a révélé l'unique sujet dont il se dit savant, l'amour. Socrate admet donc à toute l'assemblée du *Banquet* avoir été mis sur chemin de la philosophie, il faut même dire initié, par une femme savante, et même quelque peu mystique dans sa ressemblance avec les prêtresses des mystères d'Éleusis. En elle, Platon enferme la métaphore d'un trésor de sagesse que convoiteront évidemment poètes et philosophes. Le Romantisme surtout, après les poètes mystiques de la Renaissance, prend à cœur de trouver le centre féminin de la connaissance, qu'il s'agisse pour certains de la muse, pour d'autres, lecteurs de Platon, d'une véritable Diotime. Il convient donc de dire que d'une certaine manière, c'est Platon lui-même qui crée l'objet de la quête d'absolu qui anime le platonisme romantique. Cependant, Platon ne facilite pas la tâche de ses disciples par le truchement d'éléments ésotériques et de symboles. Ainsi, les philosophes poursuivront l'aperçu conceptuel que l'auteur laisse entrevoir tout au long du *Banquet* par l'étude, tandis que les poètes poursuivront désespérément Diotime et brûleront de parvenir au seuil du temple dans lequel elle officie.

Cependant, il convient de remarquer que la Diotime romantique n'a, à première vue, rien à voir avec Shelley. Elle est l'obsession d'un autre romantique, allemand, son aîné de quelques années. Friedrich Hölderlin donne le premier à « Diotima » les couleurs littéraires à travers lesquelles nous pouvons interpréter son apparition chez Shelley. Dans la poésie d'Hölderlin, « Diotima » représente la maîtresse du poète, Suzette Gontard – amour inaccessible et rêvé – transmutée dans l'imaginaire en métaphore de la révélation. Elle est chez lui le thème de plusieurs poèmes et surtout l'héroïne du roman épistolaire *Hypérion*. Dans ce dernier,

Hölderlin, fidèle au nom qu'il lui a choisi, en fait la garante d'une certaine philosophie idéaliste et politique qu'elle révèle à travers le récit d'un rêve à son amant, un jeune révolutionnaire grec nommé Hypérion. Toutefois, le passage le plus explicite sur la nature de la révélatrice « Diotima », au sens où nous l'entendons dans ce travail, se trouve dans l'élégie « Ménon Pleurant Diotima » :

> Mais toi qui me montrais au carrefour, alors déjà,
> Consolante, quand je sombrai, beauté plus haute,
> Toi qui m'appris, inspiratrice, à voir les choses grandes
> Et, comme eux calme, à chanter plus gaiement les dieux,
> Me reviens-tu, leur fille, m'accueilles-tu comme jadis,
> M'enseignes-tu, comme jadis, leçon plus pure ?
> Vois, devant toi je ne sais que me plaindre, même si
> Pensant à ces nobles jours, l'âme en a honte.
> Si longtemps en effet sur les chemins las de la terre,
> Trop bien habitué à toi, je t'ai cherchée,
> Gardienne heureuse ! Mais en vain, et des années ont fui
> Depuis ces soirs dont l'éclat portait notre attente.[5]

La révélatrice tout entière est livrée dans cette strophe. Apparaissant au « carrefour », entre le rêve et la réalité, elle est l'image même et le symbole de la beauté. Hölderlin la peint comme muse, « inspiratrice », mais aussi professeure et « initiatrice » mystique de la beauté. Surtout, il fait d'elle une « Gardienne », ce qui, en termes platoniciens, veut dire qu'elle est législatrice de la cité et ainsi initiatrice politique. Notons également que la perte de la révélatrice et la fuite de l'amour entrainent une nostalgie, la douleur de l'attente vaine, la fulgurance du passage de la révélation et le désespoir de réentendre sa « leçon plus pure. » Il s'agit là des thèmes qui vont nous occuper dans l'étude de la révélatrice chez Shelley : la prophétesse athénienne – la femme démonique – qui montre, qui apprend et qui inspire, celle qui invite à contempler un ordre plus élevé de réalités mais dont la présence est fugace comme un songe au petit matin. C'est cette femme, ce « rêve de femme » que nous allons précisément rechercher à travers l'idée de la Diotime romantique.

[5] Friedrich Hölderlin, *Œuvres* (Paris : Gallimard, 1982) 797.

Cette recherche nous a été suggérée en premier lieu par la lecture du chapitre de Nora Crook dans *The Oxford Handbook of Percy Bysshe Shelley* et en second lieu par l'absence d'intérêt de la critique actuelle pour la figure philosophique de la révélatrice Diotime dans les œuvres de Shelley et ce malgré une mention écrite et spécifique du nom de la prophétesse athénienne dans ses manuscrits.[6] Plus tard, une rencontre avec Nora Crook a permis de raffermir l'idée de départ et sous ses encouragements, de poursuivre le présent travail. La question de la figure féminine a déjà été étudiée mais l'influence de la Diotime platonicienne est généralement éludée ou mal comprise. Nora Crook, tout en posant des jalons pour guider la future critique, l'assimile principalement au rôle de la mère de substitution, de la sœur absente ou de l'amante platonique. Ces catégories participent de la construction de Diotime chez Shelley mais ne sauraient suffire à donner d'elle une image pleinement satisfaisante. Cette compréhension trop succincte est probablement due à la méconnaissance en premier lieu de ce que représente la Diotime originale, chez Platon et dans la tradition platonicienne et ses diverses interprétations.

*

Le nom de « Diotime » qui donne son titre à ce travail de recherche est une référence explicite au mythe de l'éternel féminin et de la femme savante dont la première apparition sous ce nom se trouve rapportée dans le *Banquet* de Platon. Cette figure, bien que marginale dans l'œuvre de Platon puisqu'elle n'y apparaît qu'une seule fois, n'a jamais cessé de hanter l'imaginaire collectif des philosophes et des poètes sans pour autant avoir reçu de traitement universitaire précis. En réalité, il semblerait qu'elle rejoigne un fantasme de l'esprit qui, sous diverses formes, agit comme un catalyseur de pensée : à la fois prophétesse, éducatrice, muse et amante idéale, Diotime est une invitation à la philosophie comme à la rêverie poétique. Si cette étude se propose d'en étudier la fonction et les avatars résurgents dans la poésie romantique, il ne nous semblait pas moins important d'apporter dans les prolégomènes des précisions sur le modèle original. En effet, Diotime est avant tout un personnage intégré au mythe platonicien d'Éros dans *Le Banquet* et qui se veut une explication de l'origine de la philosophie dans un contexte intellectuel

[6] Crook 71.

politique et religieux. Dans la trame fictive du dialogue, elle doit pouvoir à elle seule porter toute la pensée platonicienne sans la trahir. L'étude de la résurgence d'un tel mythe, avec ses transformations et ses détours dans la poésie d'un auteur anglais ayant vécu quelques deux mille ans après Platon, exige toutefois une contextualisation et une étude sérieuse de ce que représente, dans la pensée de Shelley, la figure originale, la Diotime du *Banquet* de Platon.

Nous pensons qu'il est nécessaire d'étudier aujourd'hui la figure de Diotime chez Shelley car elle semble expliquer un mythe, oublié des spécialistes, au fondement de son questionnement poétique et de sa théorie de l'amour. Shelley est connu, c'est là un véritable poncif, pour une écriture qu'il voulait transformative, mais non didactique. Il utilise pour cela le rapport actif au monde que l'imagination développe à travers le mythe. Claude Calame explique ainsi ce rapport général actif et transformatif du mythe dans le monde antique :

> Ce qui importe en effet, ce sont les relations complexes que le poème lui-même et, par son intermédiaire, le « mythe » établissent, par des moyens verbaux, avec leur monde de référence – qu'on le veuille ou non ! Ces relations sont d'ordre à la fois sémantique et figuré, syntaxique et logique, pragmatique et fonctionnel. Elles assurent en premier lieu les ressources symboliques d'un monde verbal (ou iconique) créé, fabriqué, fictif au sens étymologique du terme. Mais la cohésion sémantique et logique interne de ce « monde possible » dépend fortement, et paradoxalement, de la cohérence des rapports établis avec le monde naturel et social externe, au moment de la création. Par les moyens de l'imagination créatrice et poétique, par le biais de l'expression verbale et rythmée, par l'intermédiaire des procédures de désignation énonciative et pragmatique offertes par toute langue, le mythe grec se révèle être un puissant moyen d'action poétique et musical. Dans des formes poétiques cadencées et des formes de « performance » ritualisées (à composante également « ludique »), le récit héroïque grec est un opérateur essentiel de construction symbolique, « anthropopoïétique », de l'être social dans son identité culturelle et religieuse ; ceci dans des situations de réception institutionnelles qui varient suivant la conjoncture politique et la constellation

culturelle qui en fournissent le contexte, qui en constituent le monde de référence.[7]

Rapporté à la poésie romantique, dans son contexte de révolution industrielle, politique et religieuse, on imagine bien l'intérêt d'un tel outil pour une écriture qui se veut « transformative » et « active » sur le réel. Blake le manie à merveille et Shelley le comprend d'autant plus intimement qu'il connaît parfaitement le monde grec. Le seul exemple de *Prometheus Unbound* suffit à donner de cette relation entre mythe et poésie chez Shelley une idée forte. Par conséquent, il est utile de s'intéresser à la question du mythe dans la poésie de Shelley. Il est peut-être une réponse à la conclusion unanime de la critique contemporaine de l'élasticité trop raide du langage et son aporie dans sa poésie.[8] Shelley s'empare du mythe pour transcender cette aporie et ancrer son rapport de poète au monde dans lequel il vit. Le mythe devient alors une illustration augmentée de la réalité, un grossissement symbolique du monde, voire un monde au delà du monde, dans l'imaginaire. Pour Shelley, le recours au mythe n'est pas une fuite dans un passé fantastique et n'efface pas le rapport au monde réel et contemporain de l'écriture. Au contraire, le langage symbolique du mythe réactive le rapport du poète avec sa réalité. Si l'on demeure dans l'idée que le langage poétique est à l'origine du problème qui empêche le poète d'humaniser la Nature, c'est-à-dire de la faire vibrer selon l'esprit, les joies et les souffrances de l'homme, on manque invariablement la question que sous-tend l'imagination symbolique. Ce n'est pas l'inaptitude du langage mais l'impossibilité d'intérioriser le mythe qui induit l'échec représentatif du poète. Ici, la question est épineuse ; il faut tâcher d'accepter la difficulté de notre mentalité intellectuelle et logicienne à saisir le contenu symbolique du mythe. Il s'agit là de la grande théorie de Bergson qui voit l'intelligence prendre le dessus sur l'intuition et l'inévitable fausse route de nos lectures contemporaines des textes du passé. Cet obstacle nous force trop souvent à nous rabattre sur le vernis des textes, sur le moyen d'exprimer faute d'avoir accès au contenu exprimé. La langue poétique ne manque pas son but ;

[7] Claude Calame, « Fiction référentielle et poétique rituelle : pour une pragmatique du mythe (Sappho 17 et Bacchylide 13) », *Mythe et fiction*, (eds.) Danièle Auger, Charles Delattre (Nanterre : Presses universitaires de Paris Nanterre, 2010) 118.

[8] Denis Bonnecase, *Shelley ou Le complexe d'Icare* (Paris : Presses universitaires de Lyon, 1990) 188 ; Mark Sandy, « Quest Poetry, *Alasto*r and *Epipsychidion* », *The Oxford handbook of Percy Bysshe Shelley*, éds. Michael O'Neill, Anthony Howe (Oxford : Oxford University Press, 2013) 285.

ce serait plutôt la compréhension et la manipulation de ce contenu qui nous échappe et ce parce que nous n'avons pas conscience que derrière le mythe, il y a une expérience. Expérience qui permet l'entendement du contenu symbolique : une intuition donc.

Ce problème était certainement déjà connu de Shelley qui dans la préface d'*Epipsychidion* livre la clé de son écriture. Il ne la destine plus qu'à cette « class of readers » que sont les « esoteric few » capables, parce qu'ils ont fait, ou ont eu l'intuition de l'expérience traduite dans le poème, d'en comprendre la signification.[9]

Le recours de Shelley au mythe de la révélatrice platonicienne relève donc d'une complexité critique engageante et qui nécessite de s'étendre longuement sur les possibilités représentatives de la Diotime de Platon telle qu'elle pouvait être comprise, à l'époque, par la génération des Romantiques et de là, par Shelley. Sans une compréhension précise de Platon, il est vain de vouloir comprendre l'intégration de Diotime dans la poésie de Shelley. Sans passer par Platon, nous ne pourrions atteindre que le vernis poétique de la reprise de Diotime par Shelley, sans comprendre sa véritable valeur symbolique dans les poèmes.

Nous aurons l'occasion d'y revenir mais précisons d'emblée que Shelley, en tant que traducteur de Platon mais également en tant que lecteur assidu, et ce depuis son plus jeune âge tandis qu'il était à Eton sous la houlette du Dr Lind, fréquente les mythes platoniciens et les incorpore à ses propres réflexions.[10] Il ne peut y avoir de poésie sans mythe, sans imagination, et ce rapport de l'imaginaire au monde est tout à fait patent chez Shelley. De plus, Platon pousse encore plus loin ce paradigme. Pour lui, il ne peut y avoir de philosophie sans mythe. Or, pour un philosophe qui veut pourtant chasser le poète de la cité, il passe beaucoup de temps à écrire en poète et en mythographe. Shelley n'est pas le seul à l'entendre mais il est l'un des premiers à écrire sans complexe : « Plato was a poet.[11] » C'est ce Platon poète que nous allons entreprendre de décrypter dans notre première partie à travers sa

[9] Percy Bysshe Shelley, *Letters*, vol. II (Oxford : Clarendon Press, 1964) 263.

[10] Richard Holmes, *Shelley : The Pursuit* (New York : E. P. Dutton, 1975) 26.

[11] Percy Bysshe Shelley, *The Major Works* (New York : Oxford University Press, 2003) 701.

Diotime et en collant le plus possible à son interprétation romantique. Cette étude préliminaire est nécessaire à la définition contextualisée de Diotime et à son introduction dans la poésie de Shelley. De fait, le message de Diotime se résume à l'explication d'un cheminement philosophique amoureux qui s'élève de la beauté des corps réels à la beauté intellectuelle et idéelle des formes. Notre étude de Shelley se structure ainsi en deux parties. La première se consacre à l'étude de l'émergence d'une Diotime mystique dans l'amour et les rêves, correspondant au degré de beauté physique de la révélation de Diotime. La seconde partie quant à elle, inventorie les images poétiques de Diotime dans les œuvres du poète et replace la théorie shelleyenne de l'« épipsyché » dans le cadre conceptuel platonicien de la révélatrice Diotime, qui est celui de toute la poésie shelleyenne, depuis ses débuts jusqu'à sa fin tragique en Italie. Cette figure développe l'aspect poétique et transcendant du symbole devenu guide spirituel et métaphore de l'absolu, muse, éternel féminin, déesse, mère, sœur en Diotime-Béatrice. Nous tenterons également de montrer finalement l'impossibilité de la quête philosophique shelleyenne, non pas de par son impossible langage, mais de par la radicalité de son présupposé absolu. Diotime est l'image voulue réelle d'Asie : la régénératrice du monde et l'impossible amante symbolique du poète.

Nous allons tâcher, au fil de ces pages, d'apporter un éclairage original sur Shelley afin d'amorcer l'idée d'une universalité romantique de la figure de Diotime après celle d'Hölderlin. Il ne s'agit pas de révolutionner les études romantiques, ou plus particulièrement shelleyennes, mais de compléter des interprétations désormais largement acceptées en y ajoutant une nouvelle direction métaphorique et philosophique. Il ne s'agit pas non plus de conformer l'œuvre de Shelley à la Diotime de Platon, mais plutôt de préciser les contours de la femme idéale, de son symbole littéraire, du moins un de ses avatars : la révélatrice, telle qu'elle apparaît dans son originalité et dans sa relation avec le *Banquet*. Le nom que nous donnons ainsi à ce symbole poétique, celui de Diotime, ne sert qu'à nommer une idée qui en dépasse largement le cadre. Ce travail n'est qu'un point de départ et n'a vocation qu'à poser des jalons pour l'étude du concept relativement inexploré de la femme philosophique chez Shelley. Il s'appuie sur les repérages de la critique, qui malheureusement s'en désintéresse dès les années 1980. De ce point de vue le travail

de Jean Perrin fait état de somme et reste sur la question des attributs et images de la femme idéale une base sûre.[12] Aussi, nous avons voulu réaffirmer dans notre travail l'approche d'une « école française » de critique shelleyenne dans sa spécificité et en exprimant des affinités et des divergences avec ses conclusions. Le livre *La Mystique du Prometheus Unbound*, a été important pour notre démarche puisque nous avons voulu faire pour la figure de Diotime (de la femme) ce que La Cassagnère a fait pour Prométhée : retrouver une forme de méthodologie poétique et mystique de la révélation dans les poèmes qui se prêtaient le plus à cette recherche, *Queen Mab*, *Laon and Cythna*, *Alastor* et *Epipsychidion*.[13] Ce choix s'explique principalement par la valeur symbolique des poèmes et le fait que tous mettent directement en scène l'inspiration et la révélation au poète. Pour ce qui est du grand texte de Shelley, *Prometheus Unbound*, nous renvoyons à l'étude de La Cassagnère et n'en commentons que la potentialité d'un rapprochement entre Asie et Diotime.

Nous nous attachons à trouver dans la singularité d'une œuvre, d'un poète, l'universalité d'une posture littéraire et la réciprocité des auteurs entre eux. Nous avons essayé de trouver une position qui nous inscrive dans une forme de tradition humaniste qui anime la littérature. En effet, ce travail cherche avant tout à dégager une « ligne » de pensée qui traverse les époques et à laquelle chacun contribue à sa manière, dans son temps et avec ses moyens propres. La tradition philosophique et littéraire aime à construire des ponts et des miroirs. Dans *A Defence of Poetry*, Shelley explique que chaque poète apporte sa pierre à l'édifice commencé par ses prédécesseurs dans le but d'offrir à l'homme le chemin menant vers la perfection, vers un nouvel âge d'or, et nous livre l'expression la plus aboutie de ce qu'aurait été sa propre *République* : « Poets are the unaknowledged legislators of the world.[14] » Ces poètes qui participent donc à une histoire de l'humanité particulière, à une histoire de l'humanité symbolique, grandie, magnifiée, s'entrecroisent dans les miroirs de la littérature. Pour Rilke, « la littérature dessine une grande arche de solitaire à solitaire.[15] » Cette grande arche est un espace, un miroir dans lequel

[12] Jean Perrin, *Les structures de l'imaginaire shelleyen* (Saint-Martin-d'Hères : Presses Universitaires de Grenoble, 1973).

[13] Christian La Cassagnère, *La mystique du* Prometheus Unbound *de Shelley : Essai d'interprétation* (Paris : Minard, 1970).

[14] Shelley, *The Major Works*, 701.

[15] Rainer Maria Rilke, *Journaux de jeunesse*, trad. Philippe Jaccottet (Paris : Seuil, 1989) 37.

chacun de ces solitaires se reflète pour former l'image protéiforme qu'est la littérature. Diotime est l'une de ces images qui, prises dans les reflets de la littérature, nous révèlent un peu plus ce qui sous-tend l'esprit humain en tant qu'il est un créateur, un faiseur de mythes. C'est pourquoi il nous paraissait plus sûr de déterminer d'abord le fond mythique – la trame qui est sous-jacente à l'image de Diotime – afin de se focaliser ensuite sur le rendu particulier de cette trame chez Shelley.

En outre, si nous interprétons Platon avec Shelley, il s'agit ensuite de l'interpréter, à son tour, avec Platon. Nous adoptons ainsi une attitude philosophique devant la littérature en même temps qu'une attitude littéraire devant la philosophie. Nous tenterons d'écrire, selon la formule de Shelley, « fiercely » et sans coller de près ou de loin à un quelconque mouvement de pensée philosophique ou critique. Si toutefois on nous demandait de manière soutenue de décrire par quelques mouvances l'approche qui est la nôtre dans ce travail, qu'il nous soit permis de dire qu'elle est strictement humaniste et ne se réclame d'aucune autre école que celle dont nous avons héritée depuis des siècles, d'Homère à Powys et de Socrate à Bergson. Relevons simplement une citation du grand critique shelleyen Earl Wasserman qui rappelle : « a work of art takes place in its own assumptions, not in the critic's; and if we persist in observing it in some alien framework it must perform incompletely, or clumsily, or not at all.[16] »

[16] Earl R. Wasserman, « Adonais : Progressive Revelation as a Poetic Mode » *ELH* 4, 21 (1954) : 275.

Partie I - Prolégomènes : La Diotime philosophique, ou le mode de la révélation platonicienne

« Le sensible n'est qu'un reflet de l'intelligible ; les phénomènes de la nature et les événements de l'histoire ont tous une valeur symbolique, en ce qu'ils expriment quelque chose des principes dont ils dépendent, dont ils sont des conséquences plus ou moins éloignées. Ainsi tout art peut, par une transposition convenable, prendre une valeur ésotérique. »
(**René Guénon**, *L'Ésotérisme de Dante*)

« … it was she who taught me the science of things relating to Love. »
(**Platon**, *Le Banquet*, dans la traduction de Shelley)

I. L'identité mythique de Diotime

1. Origines et représentations : vers une lecture poétique de Diotime

Le nom de « Diotime » qui donne son titre à ce travail de recherche est une référence explicite à la notion figurative de la révélatrice et de la femme savante dont la première apparition sous ce nom se trouve rapportée dans le *Banquet* de Platon. Cette figure, bien que marginale dans l'œuvre de Platon puisqu'elle n'y apparaît qu'une seule fois, n'a jamais cessé de hanter l'imaginaire collectif des philosophes et des poètes sans pour autant avoir reçu de traitement universitaire particulier. En réalité, il semblerait qu'elle rejoigne un fantasme de l'esprit qui, sous diverses formes, agit comme un catalyseur de pensée : à la fois prophétesse, éducatrice, muse et amante idéale, Diotime est une invitation à la philosophie comme à la rêverie poétique. Si cette étude se propose d'en étudier la fonction et les avatars résurgents dans la poésie romantique, il ne nous semblait pas moins important dans cette première partie, d'apporter en guise de prolégomènes, des précisions sur le modèle original.

Mystérieux personnage du *Banquet* de Platon et éducatrice de Socrate en matière d'amour, Diotime de Mantinée ne semble avoir existé historiquement que par et à travers ce texte tout aussi mystérieux parmi les œuvres de Platon puisqu'il ne s'agit pas à proprement parler d'un dialogue. En effet, les protagonistes du banquet, qui sont Aristodème, Phèdre, Pausanias, Éryximaque, Aristophane, Socrate et leur hôte Agathon, décident plutôt que de discuter en buvant force vin, de produire chacun un discours visant à faire l'éloge de l'amour. D'autre part, l'événement et les discours sont rapportés de manière indirecte par Apollodore, un jeune disciple de Socrate, lui-même les tenant d'Aristodème qui était présent et aurait également raconté le déroulement du banquet à un certain Phénix, fils de Philippe. Aussi, avec ce « récit des disciples », Platon cherche-t-il à donner le

sentiment de la présence d'une tradition orale autour de Socrate, que lui-même fixera par l'écriture tout en assurant sa perpétuation au sein de l'Académie. Cette tradition d'une transmission entre disciples privilégiés perdurera de l'Antiquité à la Renaissance et jusqu'à l'ère romantique comme nous le verrons par la suite. L'oralité est un trait caractéristique du *Banquet* mais, comme le rappelle Andrea Nye, c'est également une composante de l'enseignement et de la culture grecque à l'époque Classique et dont notre culture de l'écrit minimise parfois l'importance :

> In a hyper-literate age, descriptions of hearing, remembering, making notes of, and retelling stories might seem no more than literary conceit, but fifth-century Greece was still a largely oral culture. Skill in memorizing and recalling myths, poetry, speeches, and his- tories, sometimes with the help of written notes, is noted many times in the dialogues.[17]

Cette remarque préalable est nécessaire pour envisager toute la maîtrise littéraire de Platon qui joue sur cette oralité pour donner de la profondeur et de la crédibilité à son récit. La forme du dialogue s'y prête tout à fait et dans le *Banquet*, comme dans le reste de son œuvre, cette oralité est véritablement mise en scène par Platon qui multiplie les effets de style et donne à son texte une dimension littéraire et dramatique.[18] Ainsi, Aristodème ne se rappelant visiblement pas de tout ce qui s'est fait et dit lors de cette nuit, Apollodore marque des pauses dans lesquelles il avoue l'état relativement fragmentaire de son récit : « Tel fut à peu près, selon Aristodème, le discours de Phèdre, d'autres parlèrent, qu'il ne se rappelait pas très bien. Il les laissa de côté, et me rapporta le discours de Pausanias […].[19] » Il ne s'agit ici que d'un exemple parmi les multiples occurrences de ruptures dans le temps et le lieu du récit qui donne au texte de Platon la dimension dramatique de l'oralité. Le caractère fragmentaire et parfois indéterminé du récit s'explique donc par une volonté littéraire mais également par un réel décalage temporel de plus de trente ans. Le banquet dont on parle ici se déroule au moment de la victoire

[17] Andrea Nye, *Socrates and Diotima: Sexuality, Religion and the Nature of Divinity* (New-York : Palgrave Macmillan, 2015) 3.

[18] Jean-Luc Périllé, *Mystères socratiques et traditions orales de l'eudémonisme dans les Dialogue de Platon* (Sankt Augustin : Academia Verlag, 2015) 61.

[19] Platon, *Le Banquet* (Paris : Les Belles Lettres, 2010) 31 « Φαῖδρον μὲν τοιοῦτόν τινα λόγον ἔφη εἰπεῖν, μετὰ δὲ Φαῖδρον ἄλλους τινὰς εἶναι ὧν οὐ πάνυ διεμνημόνευε: οὓς παρεὶς τὸν Παυσανίου λόγον διηγεῖτο. »

d'Agathon aux Lénéennes de 416 av. J.-C. alors que l'écriture du *Banquet* est datée approximativement entre 385 et 370 av. J.-C.[20]

La mise en scène des disciples par Platon, et plus particulièrement du narrateur, Apollodore, dit « le furieux », lui permet d'indiquer la provenance du récit tout en minimisant sa responsabilité dans les vives critiques qu'il comporte. Platon est ici plus que jamais écrivain et mystificateur. Feignant l'impartialité, il rapporte le discours de quelqu'un qui se présente comme un « fou » en plein « délire » et dans lequel la moitié des élites les plus reconnues de l'Athènes de jadis sont moquées voire parfaitement ridiculisées.[21] Chacun dans sa spécialité reçoit le coup de bâton de l'ironie platonicienne. Aristophane par exemple, est victime d'un effet de style comique car pris d'un fâcheux hoquet alors qu'il doit prendre la parole, il est contraint de passer son tour. Éryximaque, en bon médecin, distingue un amour mauvais et un amour bon mais oublie d'en faire l'éloge pour faire celui de la médecine qui permet l'harmonie entre ces deux formes contraires. Agathon, le poète célébré par tous, veut un amour qui soit conforme à ses aspirations, c'est-à-dire jeune et beau. Socrate lui-même, bien qu'il inspire de la révérence, se trouve durement mis en face de son échec à réaliser ce qu'il professe dans son discours lors de l'entrée en matière de son « élève ». En effet, c'est à ses propres dépens qu'Alcibiade fait l'éloge de Socrate, car bien qu'il tâche de rétablir l'honneur de son maître, lui-même se couvre de ridicule et prouve que s'il n'a pas su comprendre l'enseignement, Socrate n'a pas non plus su le lui transmettre. C'est ce que dit Christian Savès pour qui le discours d'Alcibiade serait dans le *Banquet*, un symbole de « l'échec pédagogique » de Socrate.[22] Néanmoins, il semblerait qu'il s'agisse également d'une dramatisation littéraire du récit, le climax du *Banquet* si l'on veut, dont le but est d'illustrer le fait que l'éducation socratique vise d'abord à éveiller la volonté de l'élève qui devra ensuite s'efforcer de gravir les degrés du beau et de la vertu par lui-même. C'est de cette volonté que manque visiblement le jeune Alcibiade. Ainsi, Platon pourrait défendre Socrate contre ceux qui l'accusent de cet échec en renvoyant la culpabilité des erreurs d'Alcibiade sur ce seul dernier. Seulement, il nous semble qu'il se dégage quelque chose de plus complexe dans *le*

[20] Richard Hunter, *Plato's Symposium* (New York : Oxford University Press, 2004) 3.

[21] Platon, *Le Banquet*, 7 « μαίνομαι και παραπαίω ».

[22] Christian Savés, *La Prémonition de Socrate : nihilisme et démocratie* (Paris : Éditions Publibook, 2014) 56.

Banquet et qui en somme, unirait ces deux aspects contradictoires : Pour Savès, Platon défend son maître mais lui reproche néanmoins d'avoir négligé un aspect dans la transmission de la doctrine de l'amour. C'est là tout l'intérêt du *Banquet* et de la figure qui nous intéresse ici, Diotime. Cependant, une autre interprétation est possible qui voit cette fois Alcibiade, parce qu'il échoue, valider la pratique de l'initiation de Diotime par Socrate lorsque celle-ci dit que tous ne sont pas capables d'y parvenir. C'est l'hypothèse retenue par Jean-Luc Périllié. Pour lui, Alcibiade démontre la mise en pratique de l'enseignement de Diotime : l'amour des corps devant être dépassé pour atteindre l'amour de la Beauté, d'où la frustration du jeune éphèbe.[23] La mise en scène invite donc des commentaires différents et propose un enchevêtrement complexe d'idées et de possibles interprétations dont nous allons tenter d'examiner celles qui furent les plus à même d'avoir influencé la pensée de Shelley.

Aussi cette mise en scène littéraire et ironique masque-t-elle un contenu profondément philosophique et complexe, disséminé dans les différentes interventions mais toutefois rassemblé dans le discours de Diotime. Cette centralité du discours et de la figure de Diotime fonde son importance et son rôle de clef de compréhension et de révélation du dialogue.

En effet, lorsque la parole passe à Socrate, plutôt que de faire directement l'éloge de l'amour, il rapporte les entretiens qu'il a eus à ce sujet avec une certaine Diotime. Aussitôt il décrit cette femme savante comme une prêtresse, venue de la ville de Mantinée en Arcadie jusqu'à Athènes et qui, par ses prières aurait réussi à retarder la « grande peste » de 430 de dix ans. Aussi, sa présence à Athènes remonte-t-elle logiquement à 440 et c'est à ce moment que Socrate, alors âgé de 29 ans, aurait été initié par elle aux mystères de l'amour.[24] Ce qui explique selon John Sikouris, Diotime étant sans doute plus âgée que Socrate, le ton condescendant qu'elle emploie avec lui.[25] Anne-Gabrièle Wersinger a également très bien vu cet aspect du dialogue et fourni à ce propos de claires explications :

[23] Périllié 101.

[24] John P. Anton, « The Secret of Plato's Symposium », *The Southern Journal of Philosophy*, 12, 3 (1974) : 278. Le principe de cette initiation et le contenu des mystères ne peuvent être que conjecturés mais il semble qu'ils présentent de larges similitudes avec les mystères de Déméter à Éleusis auxquels Socrate devait être initié. Nous y reviendrons au cours de ce travail.

[25] Anton 281.

> Elle corrige ses fautes de logique, comme en 201e8 : « *Ouk euphèmèseis* » (tu ne parles pas bien) ; elle se moque avec condescendance de certaines de ses réponses (202b8) […] elle souligne son manque d'expérience qui le fait s'étonner de ce qui est pourtant évident (205b3) ; elle doute de ses capacités (210a2).
>
> De son côté, Socrate témoigne à l'égard de Diotime du respect des plus jeunes à l'égard des plus âgés. Il ne se vexe pas de sa condescendance, bien au contraire, il s'adresse à elle comme à un maître : « si je le savais, je ne m'étonnerais pas devant ton savoir et je ne te fréquenterais pas (*ephoitôn*, 206b5), pour m'instruire sur ce sujet » ; il lui donne le nom de maître d'école (*didaskalon*, 207c2-4) ; il souligne de façon récurrente l'étendue de sa science (201d3) en la comparant aux plus grands des sophistes (208b10).[26]

La réussite de Diotime dans le retardement de la peste et la révérence qu'elle inspire à Socrate semble indiquer une certaine importance et pourtant, le *Banquet* mis à part, aucune œuvre ne mentionne son nom. Mary Ellen Waithe remarque à juste titre que ses actes auraient dû lui valoir un paragraphe dans Thucydide, une réplique chez Aristophane et plus logiquement encore une place dans le *Banquet* de Xénophon. Or, on ne trouve trace d'elle dans aucun de ces ouvrages.[27] Cette exclusivité platonicienne ne manque pas de susciter de vifs questionnements et jette un sérieux doute sur la possibilité de l'existence réelle de Diotime.

C'est ainsi que si *Le Banquet* revêt étrangement des allures de mythe en soi, de récit légendaire raconté entre disciples comme un épisode dans l'épopée de la sagesse, la figure de Diotime n'en est pas moins troublante. Il semble d'ailleurs très difficile, comme nous venons de le voir, de répondre à la question de sa réalité historique, car malgré les arguments rassemblés par Waithe en faveur de son existence en tant que philosophe à part entière ou la volonté d'interprétation religieuse et matérialiste de Nye, le défaut de mention autre qu'en référence au texte de Platon suggère le contraire.[28] Aussi Diotime n'échappe-t-elle pas, dans

[26] Anne-Gabrièle Wersinger, « La voix d'une "savante" : Diotime de Mantinée dans le Banquet de Platon (201d-212b) », *Cahiers « mondes anciens »*, 3 (2012) : 4.

[27] Mary Ellen Waithe, *A History of Women Philosophers* (Dordrecht : Nijhoff, 1987) 1, 98.

[28] Waithe 83, Nye 48.

l'interprétation générale, à la dimension littéraire du *Banquet*. En effet, la tradition philosophique considère généralement Diotime comme un personnage absolument fictif, inventé par Platon pour représenter indirectement Socrate et lui permettre de « dialectiser son discours ». De cette manière, Socrate relate son dialogue avec Diotime à la manière dont Platon relate ceux de Socrate. De ce fait, il y aurait non seulement un rappel littéraire du style dialectique habituel de Platon, mais également un second niveau d'enchâssement du discours, en plus de celui qui constituait le récit transmis entre disciples, associé à une seconde mise en scène : le dédoublement de Socrate en Diotime. Dans ce schéma d'interprétation, Diotime n'est plus que le Socrate interrogateur en face du Socrate naïf, porte-parole des autres participants, soit le schéma classique de l'ironie socratique du trompeur et du trompé. Pierre Hadot, développe dans ce sens l'image du Silène, employée par Alcibiade en 216d (*silènôdes*, σιληνωδες), pour illustrer le fait que Socrate cache son véritable jeu. Diotime serait alors un masque dissimulant le visage de Socrate et lui permettant de s'identifier lui-même au dieu Éros. Ainsi, Éros est dépeint comme un philosophe « va-nu-pieds » chassant et prenant au piège les belles et jeunes âmes dans le but d'imprimer en eux un désir de perfectionnement.[29]

Toujours dans ce sens, Taylor, bien qu'il refuse de considérer Diotime comme un personnage seulement fictif, n'hésite pas à affirmer l'identité entre le discours de Socrate et celui de la prêtresse de Mantinée.[30] Là encore, le personnage de Diotime, même réel, ne sert que de prétexte pour la pensée de Socrate.

D'autres encore, détectant une légère différence conceptuelle entre le beau de Diotime et celui de Socrate, estiment que l'invention de Diotime pourrait également répondre à une volonté de personnifier la pensée du jeune Socrate (ou du jeune Platon) en ce qui concerne l'eros. C'est en tout cas, ce que propose Stanley Rosen, pour qui Diotime n'est que la métaphore platonicienne d'un état antérieur de la pensée de Socrate.[31] Cette idée est intéressante mais paraît quelque peu hasardeuse

[29] Platon, *Le Banquet*, 106-107 « il va nu pieds » (ἀνυπόδητος). Voir également : Aristophane, *Nuées* (Paris : Les Belles Lettres, 2009) 12-13. Il s'agit d'une réplique de Phidippide à partir du vers 104 : « de ces va-nu-pieds, dont font partie ce misérable Socrate et Chéréphon » (τοὺς ὠχριῶντας τοὺς ἀνυποδήτους λέγεις, / ὧν ὁ κακοδαίμων Σωκράτης καὶ Χαιρεφῶν). Pierre Hadot, *Éloge de Socrate* (Paris : Allia, 2014) 47-53.

[30] A. E. Taylor, *Plato: The Man and His Work* (Londres : Methuen, 1955) 243 : « To all intents and purposes, we shall not go wrong by treating the "speech of Diotima" as a speech of Socrates ».

[31] Stanley Rosen, *Plato's Symposium* (New Haven : Yale University Press, 1968) 221.

compte tenu du fait qu'elle impliquerait chez Platon une volonté de « sérialisation » des dialogues, avec une signalisation nette (même si métaphorisée) de l'évolution de la pensée socratique ainsi que de Socrate en tant qu'individu.[32] Or, l'établissement d'un ordre de lecture « ascendant » des dialogues est précisément un des problèmes auxquels se heurte l'exégèse depuis ses débuts et qui, semble-t-il, ne trouvera peut-être jamais de solution en tout point satisfaisante. Notons simplement à titre d'exemple les nombreuses possibilités d'ordre initiatique de lecture des dialogues, depuis les néo-platoniciens de l'Antiquité tardive, avec Thrasylle de Mendès ou encore la *Synagogê* de Jamblique, jusqu'aux cercles de la Renaissance et plus particulièrement dans les tentatives d'interprétation et de réconciliation philosophique et mystico-religieuse de Marsile Ficin.[33]

Une autre question sur laquelle la modernité philosophique et littéraire se penche avec raison et qui va de pair avec celle que nous venons d'évoquer, repose sur le problème du genre de Diotime.[34] Pourquoi Platon aurait-il introduit dans un contexte purement masculin, la voix d'une femme savante ? La réponse la plus simple, postule l'existence réelle de Diotime et résout ainsi les deux questions. Seulement, dans le cas d'un choix symbolique et métaphorique de Platon, il devient nettement plus complexe d'interpréter avec certitude la raison de ce choix.

Jean-François Mattéi explique le fait que Diotime soit une femme par la fidélité de Platon à Parménide dont l'initiation à la pensée est exposée allégoriquement par l'intervention de la Déesse de la vérité. Aussi, pour lui la véritable révélation passe inévitablement par le principe féminin, « comme si, à l'orée de la philosophie, c'était à une femme qu'était dévolue l'idée d'initiation amoureuse à la vérité.[35] » Cette idée est particulièrement intéressante pour notre propos puisqu'elle postule une forme d'initiation philosophique par l'inspiration, à la manière des Muses. La notion est d'ailleurs très clairement exprimée chez des

[32] Waithe 95.

[33] Marsile Ficin, *Commentaire sur « Le Banquet » de Platon, « De l'amour »* (Paris : Les Belles Lettres, 2002) xxxi.

[34] En effet, bien que ce problème engage des réflexions qui ne seront pas les nôtres dans ce travail, il nous semblait relativement important d'en donner deux possibles résolutions sous l'autorité de commentateurs reconnus.

[35] Jean-François Mattéi, *La Pensée antique* (Paris : Presse Universitaire de France, 2015) 31.

platoniciens tardifs comme Boèce, qui parle dans *La Consolation de Philosophie*, de muses de la philosophie.

D'autre part, si l'on considère comme Wersinger et Anton que le *Banquet* contient l'enseignement qui prépare la *République* et plus largement les *Lois*, « l'étrange féminité » de Diotime, d'ailleurs décrite comme « étrangère », semble plutôt opérer un contraste désapprobateur aux thèses pédérastiques de Pausanias. En effet, remplaçant l'amour du beau par son équivalent de la *République*, le bien, on comprend que le but de l'amour des jeunes gens est de les former à la vertu et ainsi à la juste et bonne gouvernance, lesquelles excluent l'amour homosexuel, jugé contre-nature par Platon.[36] C'est une des thèses généralement reçues par la critique mais celle-ci est néanmoins contestée par les théories psychanalytiques et les apports critiques des travaux philosophiques de Michel Foucault sur l'histoire de la sexualité.[37] La nouvelle critique, inspirée par le féminisme et les études de genre, s'oppose violemment à toute réduction de la figure Diotime à une dénonciation de l'amour et de l'éducation homosexuels. Halperin notamment, critique cette thèse sous l'argument qu'elle « collabore avec ces sempiternelles traditions de la culture occidentale qui définissent chaque "sujet" comme masculin et qui tendent à voir le féminin comme une simple absence de masculin.[38] » Cependant, Halperin en vient, à la fin de sa réflexion à rapporter une fois de plus Diotime à Socrate, comme le résultat d'une volonté platonicienne de représenter en Socrate la « réciprocité et l'amour (pro)créatif de la relation philosophique (masculine) ». Il continue en affirmant que « femme » et « homme » ne sont que des figures du discours masculin et termine son article par l'aveu que la question à laquelle sa réflexion voulait répondre, « pourquoi Diotime est-elle une femme ? », demeure absolument

[36] Anton 286. « The specific aim of eros in this case may be said to be the rebirth of the *politeia*. In the Republic, eros functions to give birth in the Good rather than the Beautiful since what is needed is to know the ideal of the good polis. Thus Plato concentrates his efforts on the problem of how to envisage and build the good state or, if one prefers, to re-generate the glorious city of Athens. To this effect he assigns a leading role to eros as philosopher and to the education of those youths who have the requisite affinity for the Forms. »

[37] David M. Halperin, John J. Winkler, Froma I. Zeitlin (eds.), *Before Sexuality: the Construction of Erotic Experience in the Ancient Greek World* (Princeton : Princeton University Press, 1990) 260.

[38] Halperin, Winkler, Froma 261 « But to leave matters there would be, in effect, to collaborate with these age-old traditions of Western culture that define every "subject" as male and that tend to construe woman as a mere absence of male presence. »

insoluble, nous ne le lui disputerons pas.[39] D'autre part, nous ne voulons pas dans cette étude prendre part au débat sur la construction des genres et la place de la femme dans la société masculine grecque car notre Diotime n'est envisagée qu'en tant que ce qu'elle représente philosophiquement et poétiquement d'un point de vue non pas matérialiste mais idéaliste.

De ce fait, en ce qui nous concerne, il s'agit moins de spéculer sur la raison de son genre ou de répondre à la question de la réalité historique de Diotime que de comprendre sa fonction métaphorique de révélatrice dans le *Banquet* et la fascination qu'elle a pu inspirer par la suite. Seulement, le problème des interprétations que nous venons d'évoquer, dans le cas de figure qui nous préoccupe ici, est qu'elles réduisent la figure de Diotime à un simple tour de passe-passe ironique de la part de Platon ou à une volonté de rétablir un matérialisme amoureux et sexuel facile. Que Diotime ait existé ou non, sous ce nom ou un autre, cela n'a finalement que peu d'importance car, compte tenu des circonstances et de la dimension littéraire du texte de Platon, il ne fait aucun doute que son intervention et ses attributs sont aussi symboliques. L'explication culturelle que propose Andrea Nye nous semble convenir. bien qu'elle ne satisfasse pas tous les questionnements soulevés par la critique moderne, son matérialisme rationnel est une base stable pour envisager une analyse critique de la figure de Diotime. D'autre part, son étude substantielle *Socrates and Diotima* est une source inestimable et inédite puisqu'elle prend au sérieux la figure de Diotime, généralement relayée au second plan par les philosophes, et en donne un aperçu ouvertement féministe et qui retrouve en bien des point, nous le verrons l'interprétation de Shelley. Voici comment Nye explique l'intérêt symbolique représenté par une femme et une prêtresse dans l'esprit et la culture grecque classique :

> In the Phaedrus, Socrates praised the role of Greek priestesses in conciliation and peace making: "When they were divinely inspired the Prophetess at Delphi and the priestesses at Dodona achieved much for which both states and individuals in Greece are grateful" (244b). In the Meno, he acknowledged

[39] Halperin, Winkler, Froma 297 « "Diotima", in short, is a trope for "Sokrates": "she" is a figure by means of which Plato represents the reciprocal and (pro)créative erotics of (male) philosophy. »

> "wisdom" he had acquired from "priests and priestesses of the sort who are able to give an account of the functions they perform" (81a). Women kept the keys to many temples and sanctuaries. They officiated at festivals. They supervised young girls who served for periods of time in sanctuaries dedicated to Aphrodite, Artemis, and Athena. Sometimes but not always pledged to celibacy, priestesses might be widows or in some cases married. Hardly cloistered, they were charged with managing orchards, vineyards, and estates associated with temples. A place was reserved for them in festival processions. Ceremonial seats were kept for them in the front rows of theaters. Priestesses from wealthy families spent large sums of money to build, maintain, and repair sanctuaries. In these and many other ways, priestesses transmitted beliefs, values, laws, and rituals that maintained, enhanced, and perpetuated the sacred "harmonia" that allowed communities to flourish. We do not know what were the sacrifices, prayers, hygienic measures recommended by Diotima. Whatever they were, for ten years after her visit the city escaped contagion and was able to fend off attack from Sparta.[40]

Pour Nye, Platon n'a pas le choix que d'introduire une femme car elle garantit l'aspect religieux et mystérique qu'il veut donner à l'initiation reçue par Socrate : mieux, elle le légitimise. Parce qu'elle est une femme capable de conduire les rites religieux, elle peut introduire Socrate aux mystères de l'amour. C'est un aspect symbolique très fort qui, même si Nye s'y refuse, invite une lecture ésotérique et même religieuse du *Banquet* qui tranche ici encore avec les interprétations philosophiques classiques du texte de Platon. Nous y reviendrons.

Considéré du point de vue de ce qu'il apporte symboliquement au dialogue, le personnage de Diotime n'échappe pas à la lecture littéraire à laquelle est soumis tout personnage écrit et repensé, quel que soit son niveau de fiction, sa valeur philosophique, morale ou sa réalité. Cette analyse littéraire consiste à étudier, comme l'avait fait Shelley pour la totalité de l'œuvre de Platon, la valeur littéraire et poétique de Diotime ; c'est ce que nous avons proposé dans l'introduction comme moment d'histoire littéraire de la philosophie.

Cependant, il nous semble nécessaire de ne pas négliger son importance au vu de la valeur philosophique de ce qu'elle révèle et des conséquences que porte cette révélation. En effet, nous avons vu que Diotime en tant que prophétesse, prend

[40] Nye 6.

une part active dans l'initiation de Socrate aux mystères de l'amour et subséquemment à son éducation philosophique. Cette éducation qui pose comme principe l'idée du démonique, intermédiaire entre l'homme et Dieu, correspond finalement bien à la figure prophétique de Diotime. Ainsi peut-on envisager une lecture de Diotime au sein d'un mythe platonicien de plus grande ampleur. Ne serait-elle pas elle-même ce *daïmon* qui montre la voie du ciel, et femme, en analogie avec les muses et les déesses qui inspirent les poètes ? Voilà ce qu'il nous faut examiner et, à ce sujet, la provenance de Diotime semble apporter quelques précisions.

2. « Le lieu mythologique » : sur la provenance de Diotime

Dans l'économie du symbole, l'enracinement du lieu ou « la poétique de l'espace » comme le dit Bachelard, est une importante donnée. Si l'on pense la symbolique du texte de manière spatiale, on se rend vite compte qu'une cartographie sous-jacente se dessine en amont de l'interprétation des métaphores. Cette idée est d'autant plus vraie en ce qui concerne le monde antique où l'esprit hérite d'emblée de la construction *a priori* d'un espace et d'un temps mythologique au sein duquel il pourra puiser d'impérissables images. En outre, cette construction étant universelle, chacun des récepteurs possède en lui la clef d'interprétation des paysages symboliques dérivant de la construction originelle. C'est pourquoi le paysage poétique a toujours été pensé comme la peinture du monde dans lequel vit le poète ; c'est un regard descriptif et singulier mais que la métaphore a projet de rendre universel. Nous retrouvons ainsi le sens, merveilleusement simple, de la célèbre phrase de Stéphane Mallarmé : « L'explication orphique de la Terre, qui est le seul devoir du poète et le jeu littéraire par excellence.[41] »

En effet, la « Terre orphique » est absolument irréelle et pourtant « plus proche » de cette réalité intérieure et si vraie qui pousse chaque poète à se retrouver dans la poésie. C'est à la fois l'infinitésimal et l'immensité, le partout et le nulle part. Parce qu'il est une construction de l'imaginaire collectif, le « lieu » est un espace de rencontre de tous, la mise en commun d'un possible de communication

[41] Stéphane Mallarmé, *Œuvres complètes,* vol. I (Paris : Gallimard, 1998) 788.

dans lequel une image connue et partagée se forme. Dans la littérature, ces lieux sont divers, on trouve la Grèce pastorale ou guerrière, la Bretagne enchantée ou encore le Paris mondain. Le poème, dans sa forme même, est un espace symbolique et commun auquel chaque génération et chaque poète contribuent. Cette optique d'une communauté séculaire de poètes contributeurs se retrouve de Virgile à Sir Phillip Sidney et de Shelley à Mallarmé. Ainsi, les lieux de la poésie, qui s'inspirent d'ailleurs des lieux mythologiques, sont un socle commun que la tradition compose et recompose comme les mythes eux-mêmes. Mais, si les « lieux mythologiques » ne sont partagés aujourd'hui que par les poètes, ils étaient durant l'Antiquité, connus de tous.

Dans le cas de Diotime, l'incertitude et le mystère que représente son lieu d'origine ajoute à la question de son existence. Lorsqu'elle veut présenter la mantinéene en évoquant sa réalité et son origine, Andrea Nye ne peut que passer, avec les précautions que cela implique, par les « lieux communs » laissés par la tradition et le folklore :

> Along with Aspasia, the advisor and lover of Pericles, and Sappho whose poetry was praised by Socrates, Diotima is one of the few women whose ideas are represented in the dialogues. Aspasia and Sappho are historical figures, well documented from other sources; the lack of such sources in the case of Diotima makes her existence less certain. According to Socrates, she was from Mantinea, an Arcadian city known for its many temples, oracular sites, and religious traditions. Remote and rugged, the region resisted the Dorian invasions and kept many of its ancient traditions. Its population spoke an Arcado-Cypriot dialect closer to Mycenaean Linear B than to classical Greek, and its windswept shrines were popular with those in spiritual or medical trouble.[42]

Cette description de l'Arcadie ancienne, la région d'où vient la prophétesse Diotime, montre d'emblée ces « lieux communs » sur lesquels l'imagination est passée, modelant un des espaces mythologiques les plus significatifs de la littérature occidentale. Cette vision d'un lieu primitif et préservé invite à considérer l'Arcadie

[42] Nye 4-5.

d'un œil anthropologique comme une société ayant gardé un lien profond avec la magie, les rites et la superstition. En d'autres mots, l'Arcadie conserve quelque chose du passé, d'un âge d'or. Il s'agit là d'une description classique de l'Arcadie et son développement historique n'est pas anodin. En effet, parmi les multiples occurrences de ce nom dans l'histoire on trouve, entre autres, un regroupement d'intellectuels de la Renaissance qui porte le nom d'Arcadie, un fameux tableau de Nicolas Poussin ou encore un long récit de Sir Phillip Sidney. La région bénéficie également d'une entrée dans l'Encyclopédie par Diderot lui-même, qui en décrit la géographie comme une « province du Péloponnèse, qui avoit l'Argolide ou pays d'Argos au levant, l'Élide au couchant, l'Achaïe propre au septentrion, et la Messinie au midi.[43] » Mythe des origines, d'un peuple de bergers bénis des dieux, l'évocation éternelle de l'âge d'or, voilà ce que symbolise pour la tradition l'Arcadie ancienne. C'est pourquoi, cet aspect « terrestre » de Diotime, dont peu de commentateurs sinon Andrea Nye semblent conscients, nous paraît pourtant d'importance pour la compréhension pour les générations postérieures à Platon de son personnage ; ce qui est d'autant plus important si l'on considère Diotime comme un personnage, sinon fictionnel, du moins figuratif et chargé de métaphores. En effet, le paysage mythologique d'Arcadie est une construction littéraire progressive, ce qui implique que même s'il n'est pas encore parfaitement délimité et déterminé au moment où Platon écrit, il agit par le truchement des représentations successives sur l'interprétation de Diotime dans les siècles postérieurs. D'autre part, il nous semble nécessaire d'anticiper notre propos en précisant dans ce contexte, que le personnage figuratif de Diotime s'est également construit au fil des siècles et des œuvres qui s'en sont inspirées, et qu'en ce sens, il échappe à Platon. Nous verrons néanmoins comment, à partir d'un simple indice spatial, la ville de Mantinée, le personnage de Diotime s'est chargé d'une dimension symbolique mythique qui ne le quitte plus.

Tout d'abord, il convient d'apporter à la fois une correction et une précision lexicographique à ce que nous avons dit plus haut. Aussi, on peut trouver Diotime décrite partout dans la littérature comme une prophétesse venue de la ville de Mantinée. Pourtant, le texte de Platon ne mentionne pas directement ce statut de

[43] Diderot et d'Alembert, *Encyclopédie*, vol. I (Paris : Briasson, 1751) 602.

prophétesse mais seulement sa provenance comme *gunaikos mantinikè* (γυναικὸς μαντινικη) c'est à dire, « femme de Mantinée ». Cependant, le jeu de mots avec *mantikè* (μαντικη) soit, « celle qui connaît la science divinatoire » semble incontournable, d'autant qu'elle dirige « les sacrifices » dans la ville d'Athènes.[44] Il est ainsi possible d'imaginer que les lecteurs et continuateurs de Platon déduisaient la pertinence du jeu de mots à partir du contexte fourni, de la provenance de Diotime et peut-être de l'étymologie de son nom *Dio*/*timé* (Διο/τιμη) qui signifie l'« honorée de Zeus ». De fait, une première supposition nous conduit à penser que Diotime serait une prêtresse du père des dieux, Zeus. Plotin donne d'ailleurs une place très importante à Zeus dans son exégèse du mythe platonicien d'Éros en faisant de lui l'Intelligence qui présida à son enfantement.[45] Néanmoins, ce n'est pas le dieu que l'on voit habituellement associé à l'Arcadie, province vierge et naturelle, et il nous semble important, pour tenter de comprendre la raison symbolique de la provenance de Diotime, de nous attarder quelque peu sur les indices que la littérature et l'archéologie fournissent à ce sujet.

En effet, l'Arcadie est décrite comme un lieu sauvage et très en deçà de la civilisation par Homère qui souligne dans l'*Iliade* son manque d'organisation et de puissance militaire.[46] Elle ne semble pas le lieu idéal pour enfanter une prophétesse savante en ce qui concerne l'amour. Paradoxalement, au V^e^ siècle av. J.-C., Mantinée était reconnue comme une ville démocratique et même politiquement avancée, puisque « servie par d'excellentes lois.[47] » De plus, la tradition arcadienne se révèle empreinte d'une très grande religiosité et d'un riche passé mythologique dans lequel on retrouve le mythe de la venue au monde du premier homme, Pelasgos, qui donna son nom à une immense forêt s'étendant au sud de Mantinée, aujourd'hui disparue. D'ailleurs, les arcadiens se considéraient comme « prélunaires » puisque descendant du Titan Pallas, lui-même père de Séléné, la

[44] Platon, *Le Banquet*, 98.

[45] Plotin, *Troisième Ennéade* (Paris : Les Belles Lettres, 1999) 139. Nous reviendrons sur ce commentaire complexe dans notre partie concernant l'interprétation néoplatonicienne du discours de Diotime.

[46] Tanja Sheer,« "They that held Arkadia" : Arkadian Foundation Myths as Intentional History in Roman Times », *Intentional History: Spinning Time in Ancient Greece*, eds Lin Foxhall, Hans-Joachim Gehrke et Nino Luraghi (Stuttgart : Verlag, 2010) 275.

[47] Yves Lafond et Ernst Meyer, "Mantinea", Brill Reference online. En ligne. Internet. 17 fév. 2015. Disponible : http://referenceworks.brillonline.com/entries/brill-s-new-pauly/mantinea-e721580 ».

pleine Lune.[48] L'archéologie et les textes nous renseignent sur cette grande religiosité et les découvertes de lieux de cultes, plus ou moins mystérieux, sont nombreuses. Ces découvertes scientifiques indiquent que de nombreux dieux sont associés à cette terre et principalement Hermès, son fils Pan, et Artémis.

Aussi, une seconde supposition guiderait nos pas vers une possible affiliation entre Diotime et le dieu Hermès. De fait, le « lieu mythologique » nous permet d'émettre cette hypothèse puisque dans la littérature l'hymne homérique « À Hermès » fait acte de la naissance du messager des dieux en Arcadie, sur le Mont Cyllène, qui se trouve à environ trente kilomètres au nord de Mantinée dans le territoire de Corinthie. En effet, dès les premiers vers de l'hymne, le poète décrit le dieu en tant que principale déité régnante de la région :

> Muse, chante un hymne à Hermès, fils de Zeus et de Maïa, roi du Cyllène et de l'Arcadie riche en moutons, messager bienfaisant des immortels, à Celui qu'enfanta après s'être unie d'amour à Zeus, Maïa, la nymphe aux belles tresses, Déesse vénérée.[49]

Outre ses origines arcadiennes, le dieu présente, dans l'hymne, des similitudes frappantes avec Éros tel que celui-ci est présenté par Diotime dans le *Banquet*. En effet, nous disions plus haut qu'Éros (et par analogie Socrate) est un va-nu-pieds rusé et trompeur qui passe son temps à tendre des pièges aux jeunes gens, description proche de celle d'Hermès dans la suite de l'hymne :

> […] la Nymphe mit au monde un fils ingénieux et subtil, – le Brigand, le Ravisseur de bœufs, L'Introducteur des songes, le Guetteur nocturne, Le Rôdeur de portes – qui devait bientôt manifester parmi les Dieux immortels des actions éclatantes.[50]

---

[48] Pierre Chuvin, *La Mythologie grecque : du premier homme à l'apothéose d'Héraclès* (Paris : Fayard, 1992) 43-44.

[49] Homère, *Hymnes* (Paris : Les Belles Lettres, 1936) 116 « Ἑρμῆν ὕμνει, Μοῦσα, Διὸς καὶ Μαιάδος υἱόν, / Κυλλήνης μεδέοντα καὶ Ἀρκαδίης πολυμήλου, / ἄγγελον ἀθανάτων ἐριούνιον, ὃν τέκε Μαῖα, / νύμφη ἐυπλόκαμος, Διὸς ἐν φιλότητι μιγεῖσα, / αἰδοίη […] ».

[50] Homère, *Hymnes*, 116 « καὶ τότ᾽ ἐγείνατο παῖδα πολύτροπον, αἱμυλομήτην, / λῃστῆρ᾽, ἐλατῆρα βοῶν, ἡγήτορ᾽ ὀνείρων, / νυκτὸς ὀπωπητῆρα, πυληδόκον, ὃς τάχ᾽ ἔμελλεν / ἀμφανέειν κλυτὰ ἔργα μετ᾽ ἀθανάτοισι θεοῖσιν. »

L'affiliation de Socrate (et de Platon) à Hermès est une des plus importantes clefs de l'interprétation néoplatonicienne des écrits de Platon. En effet, les néoplatoniciens, et plus particulièrement les Florentins de la Renaissance, pensaient que la philosophie platonicienne était le maillon d'une chaîne, qui débutait avec Hermès Trismégiste – considéré comme un des premiers pharaons qui aurait doté les Égyptiens de 30 000 volumes représentant la connaissance absolue – et se propageait avec Orphée et Pythagore jusqu'à Platon au sein d'une doctrine de forme ésotérique à laquelle seuls les disciples élus avaient accès. Malheureusement, cette thèse est douteuse puisque l'on considère généralement le nom de trismégiste (« trois fois grand ») comme dérivé de l'identification d'Hermès au dieu égyptien Thot après la conquête de l'Égypte par Alexandre le Grand en 331 av. J.-C. et donc, résultant d'une mixité qui intervient bien après la mort de Platon.[51] Cependant, cette idée d'une filiation entre Hermès et Socrate rencontrera un très vif succès dans l'histoire de la pensée occidentale et montrera une influence très particulière sur le Romantisme, c'est pourquoi nous n'en négligerons pas l'étude dans ce travail. D'autre part, nous avons vu que des références au dieu Hermès peuvent d'ores et déjà être repérées dans le texte de Platon – ce qui d'une certaine façon pourrait changer la considération de la date des travaux du trismégiste, Platon ayant lui-même voyagé en Égypte – et c'est Alcibiade qui joue plus particulièrement le rôle de connecteur grâce à sa comparaison de Socrate au Silène.

De plus, si l'on remarque une légère assonance entre les termes grecs de « Silène » (*silènos*, σιληος), employé par Alcibiade pour définir Socrate-Éros et « celui qui est né du Cyllène » (*Kullènès*, Κυλλήνης), le Silène n'est pas moins lié à Hermès en tant qu'il est considéré comme le fils de celui-ci ou parfois, comme le fils de Pan (lui-même fils d'Hermès). On en trouve la définition dans la bouche même d'Alcibiade :

> Je déclare donc qu'il est tout pareil à ces silènes qu'on voit exposés dans les ateliers des sculpteurs, et que les artistes représentent un pipeau ou une flûte à

[51] Alexander Roob, *Le Musée hermétique: alchimie & mystique* (Cologne : Taschen, 2014) 8.

la main ; si on les ouvre en deux, on voit qu'ils contiennent, à l'intérieur, des statues de dieux.[52]

Il faut comprendre dans cette association que Socrate, rugueux et laid en surface, possède un trésor intérieur inestimable qu'il peut le moment venu dévoiler en « s'ouvrant » à ses disciples. Mais ce n'est pas tout, ce trésor intérieur est aussi ce que Socrate cherche à révéler chez ses interlocuteurs, chacun étant, selon lui, un semblable Silène attendant son ouverture, sa sortie au jour. Il cherche, par les diverses ruses qu'il glisse au sein de ses répliques à opérer subrepticement et même secrètement, une transformation chez ses interlocuteurs et à les amener à la contemplation d'une vérité cachée en eux. C'est aussi ce que fait Hermès lorsqu'il dérobe quelque chose, (en grec le verbe *kleptô*, κλεπτω, peut signifier « dérober » mais aussi « tromper », « ruser ») puisqu'il cherche en réalité à exhumer des trésors cachés et à les interpréter, d'où le sens de l'herméneutique.[53] En effet, par ce rapport à Hermès à travers le Silène, Platon ne fait peut-être rien d'autre que mettre la méthode herméneutique de Socrate en exergue. Aussi, en rattachant Diotime à Hermès, on retrouve d'une certaine manière la théorie qui l'associe directement à Socrate.

Cependant, une autre question semble promouvoir l'idée qu'un lien symbolique unit Hermès et Socrate dans le *Banquet* et c'est une fois de plus Alcibiade dans son image du Silène qui nous la fournit. Dans sa biographie d'Alcibiade, Plutarque explique que ce dernier en plus d'avoir été accusé de la profanation des mystères d'Éleusis (initiation au culte de Déméter et Perséphone) aurait été impliqué dans le scandale des Hermocopides en 415 av. J.-C. Les *Hermaï* sont des bornes surmontées d'une tête d'Hermès et présentant ses attributs virils, lesquels auraient été martelés par Alcibiade et ses complices.[54] Le discours ridicule d'Alcibiade, que Platon semble-t-il n'appréciait guère, pourrait bien faire implicitement référence à ce scandale. En effet, Alcibiade est montré ivre et sans

[52] Platon, *Le Banquet*, 143 « Φημὶ γὰρ δὴ ὁμοιότατον αὐτὸν εἶναι τοῖς σιληνοῖς τούτοις τοῖς ἐν τοῖς ἑρμογλυφείοις καθημένοις, οὕστινας ἐργάζονται οἱ δημιουργοὶ σύριγγας ἢ αὐλοὺς ἔχοντας, οἳ διχάδε διοιχθέντες φαίνονται ἔνδοθεν ἀγάλματα ἔχοντες θεῶν. »

[53] Pierre Brunel, *Dictionnaire des mythes littéraires* (Monaco, Paris : Éditions du Rocher, 1988) 706.

[54] Plutarque, *Vies* (Paris : Les Belles Lettres, 1964) 139.

respect aucun pour la bienséance, on pourrait même affirmer que, bien que cela amuse les convives, il est tout à fait le genre d'homme à se compromettre dans des scandales et des profanations. D'autre part, nous avons vu qu'Alcibiade lui-même associe Socrate à Hermès en faisant de lui ce Silène hideux qui renferme des trésors cachés, mais surtout, il lui reproche d'avoir manqué d'intérêt sexuel pour lui et ainsi d'avoir frustré ses attentes. L'émasculation des stèles d'Hermès pourrait en ce sens être reprochée à Alcibiade par Platon comme une sorte de vengeance en même temps qu'un signe de son échec à devenir un philosophe. Dans ce cas, l'utilisation satirique d'un fait politique récent de la cité, montrerait – en plus de l'extraordinaire maîtrise de la trame dramatique du *Banquet* – la parfaite maîtrise d'une forme de comique par Platon, qu'il dispute une fois de plus, sous couvert du dialogue, à Aristophane.

Dans ce sens, et puisque c'est à Socrate que Diotime renvoie dans le cadre d'un rapprochement avec Hermès, nous pouvons également rattacher Diotime à Déméter dont Alcibiade aurait également profané les mystères à Éleusis, crime pour lequel il sera banni d'Athènes. La référence à Déméter, et plus particulièrement aux mystères initiatiques de son culte, semble très probable, autant du point de vue du contenu de l'enseignement de Diotime que de sa symbolique locale. En effet, Victor Magnien estime qu'on célébrait à Mantinée, comme à Éleusis, les mystères de la déesse.[55] Il faut dire que l'idée d'assimiler Diotime à Déméter est tentante puisque la déesse aurait, certes révélé aux hommes le secret de l'agriculture, mais aussi ceux de la « perfection de la vie », c'est-à-dire dans un sens, de la vie philosophique.[56]

D'autre part, la féminité de Diotime pourrait être un indice supplémentaire puisque les mystères de Déméter étaient ouverts à presque toutes les couches de la population : pouvaient y être initiés des femmes et même des étrangers et des esclaves. Ce principe d'universalité (moyennant finance) propose un modèle dont Socrate s'est probablement inspiré pour sa philosophie, sur la forme plus que sur le fond, pour concevoir ses enseignements. En réalité, et nous détaillerons ce point

[55] Victor Magnien, *Les Mystères d'Éleusis: leurs origines, le rituel de leurs initiations* (Paris : Payot, 1950) 20.

[56] Magnien 73.

dans notre partie sur le contenu ésotérique du discours de Diotime, c'est la structure, et non le contenu des mystères d'Éleusis qui modèle la transmission platonicienne de la philosophie. Déméter trouve donc sa juste place dans la formation de l'enseignement ésotérique qui fonctionne en parallèle de la figure, dans la bouche de Diotime, mais ne saurait décrire toute la complexité de la révélatrice.

Les quelques remarques que nous venons de faire ne sont cependant pas suffisantes à rendre le contexte mythologique spatial dans lequel Platon fait apparaître Diotime et il semble nécessaire de considérer à présent les éléments qui lieraient son personnage à la déesse Artémis. Roger Godel, connu pour son rapprochement de la philosophie de Socrate et de la sagesse indienne, indique la domination religieuse à Mantinée des jumeaux Artémis et Apollon et de divinités proches telles Asclépios ou Léto tout en soulignant les liens importants entre la ville d'Arcadie et le sanctuaire de Delphes. Cette hypothèse séduisante rapproche Diotime du fameux Γνῶθι σεαυτόν du Temple de Delphes, fondement de la philosophie de Socrate. Selon lui, Diotime pourrait faire partie d'un collège de hiérophantes, prêtresses du Dieu de l'harmonie, de la justice et de la mesure :

> Elle s'insère dans une longue chaîne de femmes absorbées dans la vie intérieure. Peut-être remonte-t-elle au fil de ces générations d'hiérophantes jusqu'aux lointaines étrangères venues d'Égypte dont Hérodote fait mention. Quelle matière à spéculation la religion grecque – particulièrement la mythologie de la Haute Plaine mantinique – pouvait-elle offrir à l'esprit philosophique d'une hiérophante d'Apollon ? Celle qui instruisit Socrate savait mêler à sa dialectique l'imagerie subtile des mythes. […] Cette matière s'offrait à elle avec une abondance de poésie et de musique ; autour de Mantinée la campagne déployait sur un tapis chatoyant de sanctuaires antiques, de sources, de bois sacrés, un jeu de drames divins toujours en action.[57]

Au-delà du charme de ces propositions, il semble que Godel ne fasse pas suffisamment de place à la fonction purement symbolique dont Platon dote Diotime. De fait, ce n'est pas directement Socrate qui raconte son entrevue avec la Mantinéenne mais Platon qui l'utilise pour illustrer une idée philosophique.

[57] Roger Godel, *Socrate et Diotime* (Paris : les Belles Lettres, 1955) 35.

Toutefois, l'idée d'une affiliation avec les jumeaux de Zeus et Léto paraît tout à fait plausible et judicieuse, particulièrement en ce qui concerne la divine chasseresse Artémis. Ici, nous nous rangeons à l'opinion de Robert Graves selon laquelle Diotime ne peut être l'intermédiaire, nous pouvons même dire le canal prophétique, que d'une divinité féminine, rappelant la Grande Déesse primitive, gardienne de la vérité et de la poésie. En se basant sur les théories de Frazer, Graves affirme que le lien avec le mythe orphique de la castration de Cronos par Zeus passe par les Bois Sacrés où officiaient les prêtresses de « Diana », c'est à dire de celle qu'il appelle « the Great Goddess ». En effet, c'est dans les rites des Bois Sacrés que se rejouent symboliquement l'histoire des dieux, la castration et le couronnement d'un nouveau « roi ». Cette théorie voit le sacrifice et le renouvellement annuel du « roi » sous l'égide de prêtresses dans une société matriarcale violente. Graves établit clairement le lien entre Zeus et les prêtresses de la déesse :

> Zeus' was at one time the name of a herdsmen's oracular hero, connected with the oak-tree cult of Dodona in Epirus, which was presided over by the dove priestesses of Dionë, a woodland Great Goddess, otherwise known as Diana. The theory of Frazer's Golden Bough is familiar enough to make this point unnecessary to elaborate at length, though Frazer does not clearly explain that the cutting of the mistletoe from the oak by the Druids typified the emasculation of the old king by his successor – the mistletoe being a prime phallic emblem. The king himself was eucharistically eaten after castration, as several legends of the Pelopian dynasty testify; but in the Peloponnese at least this oak-tree cult had been superimposed on a barley-cult of which Cronos was the hero, and in which human sacrifice was also the rule. In the barley-cult, as in the oak-cult, the successor to the kingship inherited the favours of his Goddess mother's priestesses.[58]

Cette intuition n'est pas vérifiable et même si elle retrouve l'étymologie du nom de Diotime de manière commode, elle reste soumise à caution car personne ne peut dire si Platon avait connaissance d'un éventuel lien symbolique entre sa Diotime et des rites primitifs, ni s'il avait tout simplement connaissance d'une permanence symbolique de ces rites primitifs. Toutefois, au delà de ces hypothèses

[58] Robert Graves, *The White Goddess: A Historical Grammar of Poetic Myth* (New-York : Farrar, Strauss and Giroux) 60-61.

lointaines, des références à Artémis et à la triple déesse sont identifiables dans le texte et dans des faits culturels et cultuels avérés nécessairement connus de Platon. Dans ce sens, Pausanias, rapporte un fait tout à fait anecdotique et presque comique, mais qui se révèle pour nous, très intéressant pour expliquer l'origine mythique de Diotime puisqu'il situe dans le contexte d'Arcadie l'idée d'une prêtresse, versée dans les arcanes de l'amour par la pratique d'abord et la mystique ensuite :

> Il existe un sanctuaire d'Artémis dit *Hymnia* (des Hymnes) ; il est aux frontières du territoire d'Orchomène, du côté de la Mantinique ; depuis les temps les plus anciens, la totalité des arcadiens vénèrent Artémis *Hymnia.* Une jeune fille vierge exerçait encore la prêtrise de la déesse à cette époque-là. Comme Aristokratès essayait de séduire la jeune fille et qu'elle lui résistait toujours, à la fin il la déshonora alors qu'elle s'était réfugiée dans le sanctuaire auprès d'Artémis. Quand le forfait fut porté à la connaissance de tous, les Arcadiens le lapidèrent, et dès lors la loi aussi fut changée : au lieu d'une vierge, ils donnèrent comme prêtresse à Artémis une femme qui a eu suffisamment de relations avec les hommes.[59]

Ainsi, une troisième supposition – et non la moindre dans le sens de l'imagerie poétique – sur la fonction religieuse de Diotime, au vu de sa ville d'origine, conduit nos regards du côté de la vierge Artémis, fille de Zeus et de Lêto et sœur d'Apollon. Dans ce sens, son personnage s'imprègne d'une forte symbolique de la chasteté qui justifie et appelle la défense dans le *Banquet* d'un amour spirituel et divin. De plus, si l'on en croit Pausanias, l'expérience amoureuse valorisée par les Arcadiens dans le choix de leur prêtresse viendrait expliquer ses connaissances dans le domaine de l'amour. D'autre part, si l'on observe de plus près les témoignages du passé en ce qui concerne la ville de Mantinée, plusieurs éléments liés à la déesse se distinguent nettement. Notons tout d'abord que Mantinée est bordée de forêts et de montagnes dont, à quelque distance au sud-ouest, le célèbre Mont Ménale, véritable

[59] Pausanias, *Description de la Grèce* (Paris : Les Belles Lettres, 1998) 26-27 « ἔστιν Ἀρτέμιδος ἱερὸν Ὑμνίας ἐπίκλησιν. τοῦτο ἐν ὅροις μέν ἐστιν Ὀρχομενίων, πρὸς δὲ τῇ Μαντινικῇ: σέβουσιν ἐκ παλαιοτάτου καὶ οἱ πάντες Ἀρκάδες Ὑμνίαν Ἄρτεμιν. ἐλάμβανε δὲ τὴν ἱερωσύνην τῆς θεοῦ τότε ἔτι κόρη παρθένος. Ἀριστοκράτης δέ, ὥς οἱ πειρῶντι τὴν παρθένον ἀντέβαινεν ἀεὶ τὰ παρ᾽ αὐτῆς, τέλος καταφυγοῦσαν ἐς τὸ ἱερὸν παρὰ τῇ Ἀρτέμιδι ἤσχυνεν. ὡς δὲ ἐς ἅπαντας ἐξηγγέλθη τὸ τόλμημα, τὸν μὲν καταλιθοῦσιν οἱ Ἀρκάδες, μετεβλήθη δὲ ἐξ ἐκείνου καὶ ὁ νόμος: ἀντὶ γὰρ παρθένου διδόασι τῇ Ἀρτέμιδι ἱέρειαν γυναῖκα ὁμιλίας ἀνδρῶν ἀποχρώντως ἔχουσαν. »

havre pastoral, où vivait la Biche aux Pieds d'Airain d'Artémis. [60] À l'est de la ville, se dresse le Mont Artémision où ladite biche fut pourchassée par Hercule et dont le nom évocateur est de toute évidence un hommage à la déesse.[61] D'autres preuves sont apportées par l'archéologie, qui a révélé les traces de deux temples superposés, probablement dédiés à Artémis, sur la colline de Gortsouli, c'est-à-dire sur le site même de l'antique ville de Mantinée.[62]

D'autre part, nous savons que tous les ans au mois de juin, les *Bendidies* (d'origine Thrace, soit la fête de *Bendis*), avaient lieu en l'honneur de la déesse Artémis au Pirée.[63] Il est alors possible que Diotime se soit rendue à Athènes pour conduire cette fête avant de diriger les sacrifices qui retardèrent la peste. De plus, Platon y fait référence explicitement, puisque c'est pour voir les préparatifs de cette fête que Socrate se rend au Pirée au début de la *République*.[64] Peut-être s'agit-il d'un hommage de Platon à la Déesse et d'une manière à demi cachée de signaler une inspiration divine et féminine dont Diotime serait l'image et la messagère mortelle. Il y a là des pistes pour poursuivre l'interprétation de Platon dans un contexte nouveau. Toutefois, nous laissons cette exploration éventuelle aux spécialistes et nous nous bornerons aux éléments de la pensée platonicienne en rapport avec Diotime.

Un autre aspect très intéressant, suppose un autre lien symbolique entre Diotime et la déesse dans le contenu même de son discours dans *Le Banquet*. En effet, Diotime utilise tout un vocabulaire et des métaphores issus du champ lexical de l'accouchement, et part d'un principe qui est celui d'« enfantement dans le

[60] Virgile, *Bucoliques* (Paris : Les Belles Lettres, 1967) 85. Dans la huitième églogue, Virgile répète en guise d'invocation à la poésie bucolique et par la voix de Damon le refrain suivant : « *Incipe Maenalios mecum, mea tibia, uersus* » (« Commence avec moi, ô ma flûte, les vers du Ménale »). Il poursuit : « *Maenalus argutumque nemus pinosque loquentis semper habet ; semper pastorum ille audit amores Panaque, qui primus calamos non passus inertis*. » (Le Ménale a toujours son bois harmonieux et ses pins éloquents ; toujours il entend les amours des bergers, et Pan qui le premier ne laissa pas les roseaux silencieux.).

[61] Les informations géographiques sur la Mantinée antique sont tirées de : Pausanias 29.

[62] Mary Voyatzis, « The Role of Temple Building in Consolidating Arkadian Communities », *Defining Ancient Arkadia*, (eds.) Thomas Heine Nielsen, James Roy (Copenhague : The Royal Danish Academy of sciences and letters, 1999) 133.

[63] Platon, *Œuvres complètes*, vol. I (Paris : Gallimard, 1977) 1385.

[64] Platon, *Œuvres complètes*, I, 858.

beau », qu'il s'agisse d'un accouchement physique ou de l'esprit.[65] Or c'est précisément un des très nombreux attributs d'Artémis, dite dans ce cas *Lochia* (Λοκία) dérivant de l'épithète *lochios* (λόχιος) signifiant « en rapport avec l'accouchement », puisqu'elle aurait dès sa naissance, aidé sa mère à mettre au monde son frère jumeau, Apollon. Cet aspect particulier de la déesse est évoqué parmi d'autres dans l'hymne orphique qui lui est dédié :

> Écoute-moi, ô reine, fille illustre de Zeus,
> Grondante Titanide et vénérable Archère,
> Déesse porte-flambeau et rétiaire des fauves,
> Soutien des accouchées toi qui jamais n'as accouché,
> Secours des parturientes, enthousiaste, consolatrice,
> Véloce chasseresse, nocturne vagabonde […][66]

Dès lors, le concept philosophique de maïeutique, qui est l'apanage de la méthode socratique et que Platon attribue ici à Diotime, pourrait également confirmer l'hypothèse d'un renvoi mythique de la prophétesse mantinéene à la déesse de la virginité et de la chasse. En effet, cet aspect fait fusionner le paysage de l'Arcadie antique, terre maternelle, berceau des hommes et des dieux, avec l'idée d'une déesse accoucheuse, mère mais éternellement vierge, dans la figure et dans le discours même de Diotime. Mieux encore, l'hymne orphique ajoute qu'elle est à la fois la consolatrice et la « divine nourrice des mortels.[67] » La phrase grecque emploie ici le terme *daïmon* (δαῖμον) qui nous renvoie directement au discours de Diotime et à la nature d'Éros telle qu'elle nous l'explique. Artémis prendrait donc pour un temps la forme d'une divinité « intermédiaire », accessible aux hommes et, comme Diotime avec Socrate, prête à les élever de l'enfance à la maturité. En cela, elle partage des attributs également associés à Déméter, parfois considérée en Arcadie comme la mère d'Artémis, et par analogie à Isis. Ces images – que l'on retrouve évidemment dans la Vierge Marie – ne cesseront de fertiliser l'imagination

---

[65] Platon, *Le Banquet*, 124 « τόκος ἐν καλῷ ».

[66] Orphée, *Hymnes* (Paris : Imprimerie nationale, 1995) 110-111 « Κλῦθί μου, ὦ βασίλεια, Διὸς πολυώνυμε κούρη, / Τιτανίς, βρομία, μεγαλώνυμε, τοξότι, σεμνή, / πασιφαής, δαιδοῦχε, θεά Δίκτυννα, λοχεία, / ὠδίνων ἐπαρωγὲ καὶ ὠδίνων ἀμύητε, / λυσίζωνε, φίλοιστρε, κυνηγέτι, λυσιμέριμνε, / εὔδρομε, ἰοχέαιρα, φιλαγρότι, νυκτερόφοιτε, […] ».

[67] Orphée 110 « βροτῶν κουροτρόφε δαῖμον » (je traduis).

collective et trouveront au fil des époques de nombreux peintres pour leur rendre hommage.

Il faut également noter qu'Artémis est très souvent associée au croissant de la Triade lunaire avec Séléné, ou la lune pleine, nourricière, et Hécate qui symbolise la nouvelle lune ou lune noire et de ce fait la mort. Notons, toujours dans ce sens, que le croissant de lune sera utilisé dans les représentations picturales de la Vierge pour symboliser l'immaculée conception ; Dürer, notamment, en fournit de très beaux exemples. Aussi ces divers aspects nocturnes finiront-ils par se confondre dans la tradition poétique avec une Artémis/Diane/Marie aux multiples facettes, à la fois symbole de la nature, de la vie mais aussi de la mort. Déesse des monts et forêts sauvages de l'Arcadie antique, de l'effroyable lac Stymphale, de l'initiation nocturne, de la naissance, de la femme chaste, du mystère et de la mort, Artémis possède tous les attributs qui allaient façonner le concept d'Éternel Féminin, et le lien qui unit la figure mythologisée de Diotime à la déesse à travers les siècles n'en deviendra que plus vif et saisissant ; il suffit de penser à l'*Endymion* de Keats pour s'en faire une idée, mais aussi à Shelley et Novalis qui construiront leurs figures de révélatrices sur ce schéma nocturne et maternel. L'affiliation de Diotime à Artémis sous sa forme triple trouve également une résonnance directe dans le *Banquet* lorsque Diotime évoque le nom des divinités Moira, Eileithyia et Kalloné sous l'égide desquelles est placé l'amour véritable.[68] Andrea Nye révèle cette importante donnée et explique cette référence aux trois formes de la triade de la manière suivante :

> Sacred images weave throughout Diotima's explanations. Moira, a term of ancient Minoan/Mycenaean origin, is fate and limit, the fabric of experience entangling a man or woman in a course of a life with an allotted end. Eileithyia is the miracle of childbirth and midwifery, associated with the delivery and emergence of the newly born child. Both are ruled by Kalloni, beauty that arouses erotic desire and shapes the course of a life.[69]

[68] Platon, *Le Banquet*, 116 (206c) « Μοῖρα οὖν καὶ Εἰλείθυια ἡ Καλλονή ». Aucune traduction française ne cite à ma connaissance les noms des trois divinités mais se perdent en gloses qui obscurcissent plus le texte qu'elles ne l'éclairent. Ainsi Paul Vicaire traduit, non sans volonté poétique « la Beauté c'est la Parque et la Déesse de l'acouchement ».

[69] Nye 32.

Ce que Nye cherche à montrer, et ce à quoi nous adhérons totalement, voudrait que dans le discours de Diotime transparaissent des éléments religieux et rituels destinés à donner l'idée que cet enseignement est plus qu'une simple pensée mais bien la base initiatique d'une pratique, philosophique certes, mais également éthique et sociale. Nous avons vu que différentes divinités pouvaient être appelées mais que, comme Graves l'avait vu, c'est dans la triade féminine qu'il faut chercher. Pour Nye, il est clair que cette triade est une triple forme d'Aphrodite et ce d'abord du point de vue du contenu amoureux de l'initiation de Diotime. Nous ne contestons pas la possibilité et la validité de cette thèse mais nous avons voulu montrer, en passant par la terre et la mythologie, que la richesse symbolique du *Banquet* permettait bien d'autres affiliations. De plus, cette richesse textuelle est l'objet d'interprétations dans le platonisme dès son origine au sein même de l'Académie. Plotin y contribuera beaucoup et plus tard Ficin ajoutera à sa dimension ésotérique. De ce fait, elle n'échappe pas à l'interprétation de Shelley dans sa traduction du *Banquet* qui, sans doute influencé par Ficin, rend cette triade par les divinités romaines « Fate and Juno Lucina.[70] » La complexité symbolique et littéraire de Diotime est donc loin d'être résolue.

Il s'agissait pour nous de proposer ici un point de départ pour comprendre la possibilité d'une identification divine de Diotime dans une lecture symbolique du texte de Platon. Par ailleurs, dans les croisements que les néoplatonismes et la tradition poétique opéreront entre la philosophie de Platon et les mythes grecs et égyptiens, l'origine divine de Diotime sera reliée à la déesse qui réunit toutes les autres, le symbole de la révélation, de la déesse égyptienne Isis à la déesse primordiale du panthéon celte dont parle Robert Graves tout au long de son livre *The White Goddess.* Cependant, avant d'élaborer cet aspect plus mystique que mythologique et de considérer l'évolution de Diotime dans les platonismes, il convient d'apporter des précisions sur le contenu de son enseignement lui-même, dans le texte de Platon d'abord et dans ses premières interprétations au cours de l'Antiquité.

[70] Plato, *The Symposium of Plato: the Shelley Translation*, (ed.) David K. O'Connors (South Bend : St Augustine's Press, 2002) 51.

II. L'enseignement de Diotime comme base doctrinale de la philosophie de Platon

1. Le contenu exotérique de l'enseignement de Diotime : l'amour et la perpétration du beau

À présent que l'assise symbolique du personnage de Diotime chez Platon a été posée, nous pouvons tenter d'en exposer le discours. D'emblée, il semble que, dans le contenu même de l'explication de Diotime, deux niveaux d'enseignement puissent être dégagés. Un premier niveau, centré sur Socrate et sur l'idée d'éducation des jeunes gens à la vertu, c'est-à-dire sur la philosophie elle-même, se manifeste comme contenu immédiat, à la fois apologie du maître et, suivant la règle du banquet, éloge, exposé de l'origine, de la nature et des fonctions d'Éros. Nous parlerons dans ce cas d'un enseignement exotérique, par opposition, comme c'est déjà le cas dans le pythagorisme, à l'enseignement ésotérique du *Banquet* que nous développerons ensuite.

Diotime est présentée par Socrate comme le professeur, (διδάσκαλος, *didaskalos*) qui l'aurait éclairé quant « aux choses de l'amour », or pour quelqu'un qui ne se reconnaît généralement pas de maître, ni ne veut être considéré comme tel, il y a là un aveu troublant.[71] En effet, s'il n'est pas rare de voir Socrate feindre de se mettre à l'école de ceux qui se disent compétents dans tels ou tels domaines, il finit généralement par leur faire admettre qu'en réalité, ils n'en savent rien. C'est là le principe même de la méthode dialectique dont nous avons un court exemple dans le *Banquet* lorsque Socrate, après une première tentative avortée par Phèdre (194d), entreprend de préparer son discours en questionnant Agathon. Ainsi fait-il admettre

[71] Cet aspect est largement corroboré par un regard sémantique sur le discours de Diotime. En effet, on remarque dans le texte que Diotime est associée au champ lexical du verbe enseigner (διδάσκειν, *didaskein*), tandis que Socrate se décrit lui-même à travers celui du verbe apprendre (μανθανειν, *manthanein*). Notons que le terme διδάσκαλος peut également être traduit, dans un contexte théâtral, par « metteur en scène » – c'est-à-dire, le poète lui-même – ce qui n'est pas dénué d'intérêt pour notre propos.

à celui qui, par son discours et parce qu'il est le poète victorieux des Lénéennes, semblait le plus savant au sujet de l'amour, que tout ce qu'il vient d'attribuer au dieu Éros est en fait un non-sens.

> […] l'Amour ne devrait-il pas être amour de la beauté, et non point de la laideur ? Agathon en fut d'accord. N'avons nous pas admis qu'il aime ce dont il manque, et qu'il ne possède pas ? – si dit-il. – L'Amour manque donc de beauté, et n'en possède pas ? – Forcément, dit-il. – Mais quoi ? Ce qui manque de beauté et ne possède en aucune façon la beauté, est-ce que toi tu l'appelles beau ? – Non point. – Dès lors, es-tu encore d'avis que l'Amour est beau, s'il en est ainsi ? – Je risque fort, dit Agathon, d'avoir parlé sans savoir ce que je disais. – Pourtant ce que tu as dit était très beau, Agathon. Mais encore une petite question : les choses bonnes ne sont-elles pas en même temps belles, selon toi ? – Elles le sont, à mon avis. – Alors, si l'Amour manque de ce qui est beau et si les choses bonnes sont belles, il doit manquer aussi de ce qui est bon. – Pour moi, Socrate, dit Agathon, je ne suis pas taillé à te contredire : qu'il en soit comme tu dis.[72]

Or, Socrate ne réfute ni ne refuse le savoir de Diotime. Au contraire, ces remarques préliminaires, sur lesquelles il veut s'entendre avec Agathon, lui permettent en réalité d'asseoir les thèses de l'étrangère devant toute l'assemblée. Il déclare même que ce n'est pas lui qu'Agathon ne saurait contredire mais « la vérité », (ἀλήθεια, *alètheia*). Cette vérité est celle que Diotime lui a révélée et qu'il s'apprête lui-même à révéler aux autres convives. En effet, le discours de Diotime, même s'il en présente les contours, n'est pas dialectique mais dogmatique. Il ne s'agit pas, comme c'est le cas habituellement dans les dialogues platoniciens, de donner matière à réflexion sans forcément apporter de réponse, mais bien de délivrer un contenu précis. Dès lors, puisqu'il met en place un certain nombre de principes

[72] Platon, *Le Banquet*, 98-100 « ἄλλο τι ὁ Ἔρως κάλλους ἂν εἴη ἔρως, αἴσχους δὲ οὔ; ὡμολόγει. οὐκοῦν ὡμολόγηται, οὗ ἐνδεής ἐστι καὶ μὴ ἔχει, τούτου ἐρᾶν; – ναί, εἰπεῖν. – ἐνδεὴς ἄρ' ἐστὶ καὶ οὐκ ἔχει ὁ Ἔρως κάλλος. – ἀνάγκη, φάναι. – τί δέ; τὸ ἐνδεὲς κάλλους καὶ μηδαμῇ κεκτημένον κάλλος ἆρα λέγεις σὺ καλὸν εἶναι; – οὐ δῆτα. – ἔτι οὖν ὁμολογεῖς ἔρωτα καλὸν εἶναι, εἰ ταῦτα οὕτως ἔχει; – καὶ τὸν Ἀγάθωνα εἰπεῖν κινδυνεύω, ὦ Σώκρατες, οὐδὲν εἰδέναι ὧν τότε εἶπον. καὶ μὴν καλῶς γε εἶπες, φάναι, ὦ Ἀγάθων. ἀλλὰ σμικρὸν ἔτι εἰπέ: τἀγαθὰ οὐ καὶ καλὰ δοκεῖ σοι εἶναι; – ἔμοιγε. – εἰ ἄρα ὁ Ἔρως τῶν καλῶν ἐνδεής ἐστι, τὰ δὲ ἀγαθὰ καλά, κἂν τῶν ἀγαθῶν ἐνδεὴς εἴη. – ἐγώ, φάναι, ὦ Σώκρατες, σοὶ οὐκ ἂν δυναίμην ἀντιλέγειν, ἀλλ' οὕτως ἐχέτω ὡς σὺ λέγεις. »

donnés, nous pouvons parler ici de révélation et non de discussion. À ce titre, Diotime est même accusée, dans son exposé, d'user de la langue des sophistes :

> Ce langage me remplit d'étonnement, et je lui dis : – Eh quoi ? Sage Diotime, en est-il vraiment ainsi ? Elle me répondit à la manière des sophistes : – Tu dois en être certain, Socrate.[73]

Ainsi est-il question pour elle, et pour Platon, de convaincre que ce qu'elle dit est vrai, d'où l'étonnement de Socrate qui s'émerveille comme un enfant devant les lumières qu'il reçoit et évoque avec émotion et véhémence. D'autre part, cette connaissance de l'amour, qu'il tient de Diotime, est précisément la seule que Socrate prétende connaître assurément puisqu'il « déclare ne rien savoir hors de ce qui touche à l'amour.[74] » Il prétend même, à la manière des sophistes, être « un grand expert en amour.[75] » Ces affirmations sont un autre gage de l'importance centrale de ce discours dans tout le corpus platonicien. Cette seule connaissance – avec l'aspect doctrinal qu'elle présente – pourrait alors constituer le socle de la pensée platonicienne et même, d'une certaine façon, la base doctrinale de la philosophie ; c'est-à-dire à la fois son point de départ et sa condition. C'est ainsi que dans sa forme, et nous le verrons dans son contenu également, le discours de Diotime pose d'abord la question de la philosophie et de son enseignement vus par Platon. Marie-France Hazebroucq développe dans ce sens l'idée que le rôle de Diotime dans *Le Banquet* est de symboliser l'origine de la philosophie socratique et le moment de sa transmission à Socrate.[76] Dès lors, le vieux maître rejoint lui aussi la métaphore en devenant le disciple type : curieux, impatient et dont la réussite n'est pas assurée.

---

[73] Platon, *Le Banquet*, 120-121 « Καὶ ἐγὼ ἀκούσας τὸν λόγον ἐθαύμασά τε καὶ εἶπον: "εἶεν, ἦν δ᾽ ἐγώ, ὦ σοφωτάτη Διοτίμα, ταῦτα ὡς ἀληθῶς οὕτως ἔχει;" καὶ ἥ, ὥσπερ οἱ τέλεοι σοφισταί: "εὖ ἴσθι, ἔφη, ὦ Σώκρατες. […] ».

[74] Platon, *Le Banquet*, 21 (177d) « οὔτε γὰρ ἄν που ἐγὼ ἀποφήσαιμι, ὃς οὐδέν φημι ἄλλο ἐπίστασθαι ἢ τὰ ἐρωτικά ».

[75] Platon, *Le Banquet*, 89 (198d) « ἔφην εἶναι δεινὸς τὰ ἐρωτικά ». Le traducteur a rendu δεινὸς par « expert », ce qui rend compte du sens, mais il faut néanmoins noter que ce terme qui signifie initialement « qui inspire de la crainte » était utilisé par les sophistes eux-mêmes et pour décrire leur habileté en matière de savoir. L'emploi de ce terme ici souligne l'ironie de Socrate qui feint de ne pas être à la hauteur des autres dans son discours et moque sa prétendue connaissance. bien sûr, c'est là une autre mise en scène de Platon, qui prépare le lecteur à l'introduction de Diotime.

[76] Marie-France Hazebroucq, « La leçon de Diotime », *Philosophie,* 2 (1993) 10.

> Voilà sans doute, Socrate, dans l'ordre de l'amour, les vérités auxquelles tu peux être, toi aussi, initié. Mais la révélation suprême et la contemplation qui en sont le but quand on suit la bonne voie, je ne sais si elles seront à ta portée. Je vais parler pourtant, dit-elle, sans ménager mon zèle. Essaye de me suivre, toi-même, si tu en es capable.[77]

Pourtant, il ne s'agit pas pour Diotime de donner un cours magistral au sens où nous l'entendons aujourd'hui. Il n'est pas question pour elle de livrer à son élève un savoir prêt à l'emploi. C'est pourquoi il ne faut pas comprendre cette « doctrine » comme une somme de connaissances données, car Socrate devra en effet, s'élever par degrés et ce cheminement, il le fera seul. Aussi cette « doctrine » consiste-t-elle simplement à montrer le chemin, à donner la nécessaire impulsion vers la philosophie et la connaissance. Dès lors, l'élève possède un commencement et devra s'efforcer de poursuivre dans la direction indiquée par la savante, celle de la philosophie. C'est pourquoi la compréhension réelle de l'enseignement de Diotime est nécessairement rétroactive, son discours mystérieux pousse à la découverte d'une forme d'ascèse philosophique et contemplative mais ne se dévoile pleinement qu'à celui qui aura réalisé cette ascèse. De la sorte, Platon revient à la fameuse inscription du temple de Delphes, Γνῶθι σεαυτόν (*gnôthi seautov*) « connais-toi toi-même », mais également « connais par toi-même », pour définir à travers la seule connaissance assurée de l'amour, l'origine et la raison de la philosophie.

Seulement, il ne suffit pas d'exposer la méthode littéraire employée par Platon pour exposer le point de départ de l'acte de philosopher, il faut également en comprendre les éléments. De fait, à présent qu'il est entendu avec Agathon qu'Éros ne peut être beau puisqu'il désire la beauté et que les choses belles sont, par analogie, identifiées comme bonnes, Socrate peut introduire l'enseignement qu'il a reçu de l'étrangère en réutilisant cette discussion préalable. En effet, Platon transpose dans la bouche du jeune Socrate les propres opinions d'Agathon que Diotime va réfuter ; la transition suit donc un effet de miroir qui renforce l'identité

[77] Platon, *Le Banquet*, 126-127 « Ταῦτα μὲν οὖν τὰ ἐρωτικὰ ἴσως, ὦ Σώκρατες, κἂν σὺ μυηθείης: τὰ δὲ τέλεα καὶ ἐποπτικά, ὧν ἕνεκα καὶ ταῦτα ἔστιν ἐάν τις ὀρθῶς μετίῃ, οὐκ οἶδ᾽ εἰ οἷός τ᾽ ἂν εἴης. Ἐρῶ μὲν οὖν, ἔφη, ἐγὼ καὶ προθυμίας οὐδὲν ἀπολείψω: πειρῶ δὲ καὶ σὺ ἕπεσθαι, ἂν οἷός τε ᾖς. »

entre Socrate et Diotime, sans pour autant retirer à celle-ci sa symbolique d'origine de la philosophie. Il faut noter l'importance de ce préambule car il donne le plan de l'argumentation de l'étrangère et contient en germe une des grandes thèses du *Banquet*, à savoir, que l'amour est désir du beau et par analogie, du bien.

Ainsi, Platon commence par poser l'attitude préalable du philosophe en statuant à travers Diotime qu'Éros, ni beau, ni bon, n'est pas non plus un dieu. Pour autant, elle explique qu'il n'est pas non plus laid et mauvais, ni qu'il est un être humain. En réalité, il tient le milieu entre ces extrêmes et se trouve, comme le philosophe, entre l'ignorant et le savant.[78] Éros est un intermédiaire, c'est-à-dire un *daïmon*.[79] Nye décrit ce *daïmon* en tant qu'« in-betweeness », cet entre-deux que Parménide ne voulait pas admettre dans son poème et qui viendra alimenter la notion chrétienne de démons chez Saint-Augustin.[80] La croyance en ces derniers fut d'ailleurs un des principaux chefs d'accusation imputés à Socrate et Platon les décrit dans l'*Apologie de Socrate* comme quelques esprits, « enfants bâtards des dieux nés des nymphes ou d'autres mères.[81] » Diotime en donne dans le *Banquet,* une description plus complète :

> C'est un démon, Socrate. En effet, tout ce qui a le caractère du démon est un intermédiaire entre le mortel et l'immortel. […] Il traduit et transmet aux dieux ce qui vient des hommes, et aux hommes ce qui vient des dieux : d'un côté les prières et les sacrifices, de l'autre les ordres et la rétribution des sacrifices, et comme il est à mi-chemin des uns et des autres, il contribue à remplir l'intervalle, de manière que le Tout soit lié à lui-même. De lui procède tout l'art divinatoire, l'art des prêtres en ce qui concerne les sacrifices, les initiations, les incantations, tout ce qui est divination et sorcellerie. Le dieu ne se mêle pas aux hommes, mais, grâce à ce démon, de toutes les manières les dieux entrent en rapport avec les hommes, leur parlent, soit dans la veille soit dans le sommeil. L'homme savant en ces choses est un être démonique, tandis

[78] Platon, *Le Banquet*, 109.

[79] On trouve dans les traductions et dans la littérature plusieurs orthographes possibles pour transcrire δαῖμον : démon, *daemon*, *daïmon*. Nous avons choisi ici l'orthographe francisée *daimon,* plus proche du grec original, afin de garder l'idée qu'il s'agit d'un symbole philosophique et éviter toute confusion avec les connotations religieuses du terme « démon ».

[80] Nye 15-26.

[81] Platon, *Œuvres complètes*, I, 154 « εἰ δ' αὖ οἱ δαίμονες θεῶν παῖδές εἰσιν νόθοι τινὲς ἢ ἐκ νυμφῶν ἢ ἔκ τινων ἄλλων ὧν δὴ καὶ λέγονται […] ».

> que l'homme savant dans un autre domaine – art, métier manuel – n'est qu'un ouvrier. Ces démons sont nombreux et de toute sorte : l'un d'eux est l'Amour.[82]

Ainsi, les *daïmones* jouent un rôle de médiation et d'inspiration entre le divin et le commun, d'où qu'ils demeurent « dans l'intervalle », c'est-à-dire selon Apulée, dans l'air, espace médian entre l'inaccessible monde des dieux et le monde des hommes :

> Or il existe des puissances divines intermédiaires, qui habitent cet espace aérien, entre les hauteurs de l'éther et les bas-fonds terrestres, et qui communiquent aux dieux nos souhaits et nos mérites.[83]

Ce même Apulée, dont le *De Deo Socratis* est le plus systématique et le plus complet traité de démonologie platonicienne qui nous soit parvenu, poursuit son interprétation en distinguant deux types de *daïmon*. Il explique d'abord que l'âme humaine est également une sorte de *daïmon* qui se serait logé dans un corps et serait alors comme des « Génies de l'âme » (*Genii*), dictant selon leurs penchants, la vertu ou le mal ; détachée du corps, elle n'en est pas moins encore une espèce de *daïmon*, que les latins appellent Lémures (*Lemures*) et qui habitent ainsi le monde.[84] Cette première catégorie est décrite par Platon dans le *Cratyle* notamment et constitue le devenir de l'âme de l'homme juste, dont l'avènement est expliqué dans le *Phèdre*. Apulée montre toutefois que, ces espèces de *daïmones* (qui semblent en fait n'être que des modes d'existence de l'âme dans la culture latine) n'ont rien à voir avec les *daïmones* supérieurs dont Platon fait état dans le *Banquet*, le *Phèdre* ou encore dans l'*Apologie de Socrate*, et qui sont en réalité les « messagers divins » dont parle

---

[82] Platon, *Le Banquet*, 104-105 « δαίμων μέγας, ὦ Σώκρατες: καὶ γὰρ πᾶν τὸ δαιμόνιον μεταξύ ἐστι θεοῦ τε καὶ θνητοῦ. […] Ἑρμηνεῦον καὶ διαπορθμεῦον θεοῖς τὰ παρ᾽ ἀνθρώπων καὶ ἀνθρώποις τὰ παρὰ θεῶν, τῶν μὲν τὰς δεήσεις καὶ θυσίας, τῶν δὲ τὰς ἐπιτάξεις τε καὶ ἀμοιβὰς τῶν θυσιῶν, ἐν μέσῳ δὲ ὂν ἀμφοτέρων συμπληροῖ, ὥστε τὸ πᾶν αὐτὸ αὑτῷ συνδεδέσθαι. Διὰ τούτου καὶ ἡ μαντικὴ πᾶσα χωρεῖ καὶ ἡ τῶν ἱερέων τέχνη τῶν τε περὶ τὰς θυσίας καὶ τελετὰς καὶ τὰς ἐπῳδὰς καὶ τὴν μαντείαν πᾶσαν καὶ γοητείαν. Θεὸς δὲ ἀνθρώπῳ οὐ μίγνυται, ἀλλὰ διὰ τούτου πᾶσά ἐστιν ἡ ὁμιλία καὶ ἡ διάλεκτος θεοῖς πρὸς ἀνθρώπους, καὶ ἐγρηγορόσι καὶ καθεύδουσι: καὶ ὁ μὲν περὶ τὰ τοιαῦτα σοφὸς δαιμόνιος ἀνήρ, ὁ δὲ ἄλλο τι σοφὸς ὢν ἢ περὶ τέχνας ἢ χειρουργίας τινὰς βάναυσος. Οὗτοι δὴ οἱ δαίμονες πολλοὶ καὶ παντοδαποί εἰσιν, εἷς δὲ τούτων ἐστὶ καὶ ὁ Ἔρως. »

[83] Apulée, *Opuscules philosophiques : du dieu de Socrate* (Paris : Les Belles Lettres, 1973) 26 « *Ceterum sunt quaedam divinae mediae potestates inter summum aethera et infimas terras in isto intersitae aeris spatio, per quas et desideria nostra et merita ad eos commeant*. »

[84] Apulée 34-35.

Diotime, ou encore des sortes de gardiens complètement indépendant des corps. C'est à ce gardien personnel que Socrate ferait référence lorsqu'il parle de son *daïmon*, ou prétend entendre une voix qui le guide et le conseille lorsqu'il rencontre une difficulté comme c'est le cas dans le *Phèdre*, après son premier discours.

> J'allais traverser la rivière, mon ami, quand j'ai perçu le signal divin qui m'est familier : il vient toujours pour m'arrêter quand je vais faire quelque chose. J'ai cru entendre une voix, qui venait de lui : elle m'interdisait de partir sans m'être acquitté d'une pénitence en raison d'une faute contre la divinité.[85]

Malgré sa technicité quelque peu rebutante, le *De Deo Socratis* d'Apulée nous permet de cerner les différents aspects du *daïmon* de l'Antiquité et donne par là une occasion de mieux comprendre le discours démonique du *Banquet.* De plus, l'explication qu'il donne du *daïmon* personnel de Socrate, « guide prophétique » (*praemonitor*) et « gardien » (*tutator*), semble confirmer l'idée d'une magistrale personnification littéraire du *daïmon* socratique en Diotime, qui sera la clef de voûte de toute l'architecture poétique qui nous intéresse ici.[86]

En effet, cette description du *daïmon* par Diotime, complétée par l'interprétation et les ajouts d'Apulée, est d'une importance cruciale pour comprendre le mécanisme de l'inspiration démonique que nous retrouverons fréquemment dans la poésie et notamment chez Shelley. De fait, il n'est pas rare d'assister à des scènes où le poète relate sa rencontre avec ce médiateur et révélateur de la vérité divine et bien souvent, comme Diotime le dit elle-même, cette rencontre a lieu dans le sommeil, au sein du rêve. De fait, le *daïmon* est associé à la vision mystique, à la fois révélatrice et créatrice, qui émane d'une inspiration et même d'une visitation par un être extérieur « divin. » Platon fait également état de ce phénomène de possession démonique dans d'autres dialogues, notamment dans le *Phèdre,* ou pour décrire la fonction des poètes*,* transmetteurs privilégiés et premiers interprètes des divinités dans la chaîne magnétique de la pierre d'Héraklée. De la

[85] Platon, *Phèdre* (Paris : Les Belles lettres, 1998) 44 « ἡνίκ᾽ ἔμελλον, ὠγαθέ, τὸν ποταμὸν διαβαίνειν, τὸ δαιμόνιόν τε καὶ τὸ εἰωθὸς σημεῖόν μοι γίγνεσθαι ἐγένετο ἀεὶ δέ με ἐπίσχει ὃ ἂν μέλλω πράττειν – καί τινα φωνὴν ἔδοξα αὐτόθεν ἀκοῦσαι, ἥ με οὐκ ἐᾷ ἀπιέναι πρὶν ἂν ἀφοσιώσωμαι, ὡς δή τι ἡμαρτηκότα εἰς τὸ θεῖον. »

[86] Apulée 36.

même manière, Éros est un inspirateur divin, son rôle est de créer chez celui qu'il visite, le « délire d'amour » qui le poussera vers le beau et vers la philosophie. Diotime précise même qu'il est un « grand *daïmon* » (δαίμων μέγας, *daïmon megas*) qui, parce que lui-même désire le beau et le bien dont il souffre du manque, insuffle dans les âmes ce désir d'absolu divin.

Cette situation de manque est expliquée dans le *Banquet* par le mythe de la naissance d'Éros que Platon relate pour asseoir symboliquement la thèse démonique de Diotime. En effet, Éros serait né lors d'un banquet donné par Zeus en l'honneur de la naissance d'Aphrodite. La déesse Pénia (le manque), aurait profité de l'ivresse de Poros (l'abondance), qui s'était retiré dans le jardin de Zeus et s'y était endormi, pour s'unir à lui. De cette union est né Éros, le *daïmon* ailé qui sera le compagnon de la déesse Aphrodite car conçu le jour de la naissance de celle-ci.[87] D'autre part, étant l'intermédiaire entre le manque et l'abondance, il n'est jamais entièrement nécessiteux mais jamais non plus entièrement comblé. Diotime dit qu'« il se tient entre savoir et ignorance » et c'est ce pourquoi il est philosophe. En effet, s'il était tout à fait ignorant, il ne chercherait pas le savoir, se figurant le connaître ; et au contraire, s'il était savant, il posséderait déjà ce savoir et n'aurait de raison de se fatiguer à sa recherche. Car, le but de l'amour selon Diotime est bien la possession de la sagesse, du bonheur et de ces « choses belles » qui nous font défaut et qu'Éros nous fait désirer. De plus, suivant le rapport d'identité entre le beau et le bien énoncé au début de son discours, Diotime poursuit et explique qu'« en somme, […] l'amour est le désir de posséder toujours ce qui est bon. [88] » Le résultat de cet ardent désir est annoncé par l'étrangère comme un « enfantement dans la beauté, soit selon le corps, soit selon l'âme », ce qui distingue d'ores et déjà deux possibilités de réponse à l'amour.[89] La première, dirigée vers les femmes, est matérielle et correspond à la procréation et à la perpétuation physique de sa lignée dans la volonté de parfaire la beauté de l'espèce. La seconde, tournée vers « les jeunes gens » (παιδεραστεῖν, *paiderastein*) idéelle et considérée comme la plus noble par Platon, consiste en la perpétuation de la pensée, transmise à ce que l'on pourrait appeler un enfant spirituel

[87] Platon, *Le Banquet*, 105-107.

[88] Platon, *Le Banquet*, 115 « Ἔστιν ἄρα ξυλλήβδην, ἔφη, ὁ ἔρως τοῦ τὸ ἀγαθὸν αὑτῷ εἶναι ἀεί. »

[89] Platon, *Le Banquet*, 115 « Ἔστι γὰρ τοῦτο τόκος ἐν καλῷ καὶ κατὰ τὸ σῶμα καὶ κατὰ τὴν ψυχήν. »

dans une perspective d'enseignement. C'est de cette seconde possibilité d'inspiration amoureuse que naissent les hommes illustres, poètes, politiciens, qui élèvent leurs idées à la postérité et deviennent immortels par leur réputation. Ces hommes sont ceux que Platon, par la bouche de Diotime, appelle les hommes démoniques. L'amour est donc recherche de l'immortalité, du corps dans un cas, de l'âme et de la pensée dans l'autre. Cependant, Diotime avoue que la recherche d'une âme belle pour la génération selon l'esprit commence tout de même par la recherche de beaux corps :

> Or quand un de ces hommes, dès ses jeunes années, a la fécondité de l'âme parce qu'il y a du dieu en lui, et quand, l'âge venu, il sent le désir d'enfanter, de procréer, il cherche lui aussi, je crois, de tous les côtés, le beau pour y procréer – car jamais il ne voudra procréer dans la laideur. Son affection va donc aux beaux corps plutôt qu'aux laids, par cela même qu'il est fécond et s'il y rencontre une âme belle, généreuse et bien née, il donne toute son affection à l'une et l'autre beauté […].[90]

Il faut à nouveau noter dans ce passage l'idée que le désir, élevé et noble, d'enfanter par l'esprit est le résultat d'une présence démonique chez celui qui le ressent car « il y a du dieu en lui ». D'autre part, si l'attachement aux beaux corps assure un premier choix dans la foule des jeunes gens et fournit la base d'une pratique d'enseignement exclusive et élitiste, ces remarques permettent avant tout à Diotime d'amorcer sa théorie des degrés d'initiation au beau. En effet, au fil de son discours, Diotime révèle le véritable but de l'amour et son enseignement se focalise finalement sur ce qu'on pourrait appeler la forme contemplative de l'amour. Il s'agit non plus simplement de s'assurer l'immortalité par la procréation ou par la réputation, mais d'un réel travail philosophique tourné vers le bien, c'est-à-dire d'une véritable éthique. Paul Allen Miller écrit à ce propos, à partir des travaux de Sarah Kofman : « the whole story of philosophy can be found in Diotima's speech in

[90] Platon, *Le Banquet*, 125 « Τούτων δ᾽ αὖ ὅταν τις ἐκ νέου ἐγκύμων ᾖ τὴν ψυχὴν θεῖος ὢν καὶ ἡκούσης τῆς ἡλικίας, τίκτειν τε καὶ γεννᾶν ἤδη ἐπιθυμῇ, ζητεῖ δὴμμ, οἶμαι, καὶ οὗτος περιὼν τὸ καλὸν ἐν ᾧ ἂν γεννήσειεν: ἐν τῷ γὰρ αἰσχρῷ οὐδέποτε γεννήσει. Τά τε οὖν σώματα τὰ καλὰ μᾶλλον ἢ τὰ αἰσχρὰ ἀσπάζεται ἅτε κυῶν, καὶ ἂν ἐντύχῃ ψυχῇ καλῇ καὶ γενναίᾳ καὶ εὐφυεῖ, πάνυ δὴ ἀσπάζεται τὸ συναμφότερον […] ».

the Symposium.[91] » La philosophie serait donc pour Platon une pratique (*praxis*) de l'amour avant même d'être un exercice intellectuel.

L'amour est alors compris comme une force morale qui pousse vers la réalisation de soi mais également de la justice politique et d'une forme d'égalité des sexes.[92] C'est cette interprétation du platonisme qui retient l'attention de Shelley. Elle se retrouve dans l'œuvre du poète à travers la révolte du héros shelleyen, dont l'exemple type sera Prométhée, qui cherche à se réaliser dans l'amour et à réformer le monde. En cela, et c'est la thèse de Nye, la leçon de Diotime peut être comprise comme une base pour une morale intemporelle, un réenchantement rituel du monde non religieux, mais philosophique :

> Diotima's final vision is of empowered transcendence, the knowledge that human life can change and grow better with human initiative and response to visible beauty that energizes erotic energy.[93]

En outre, celui qui recherche l'initiation aux plus grands mystères de l'amour comprend alors que ceux-ci s'atteignent par une forme d'ascèse intellectuelle et spirituelle qui commence au niveau le plus bas, dans le sensible. En effet, Diotime explique à Socrate que dans l'ordre des contemplations de la beauté, la contemplation des beaux corps, c'est à dire de la beauté des choses sensibles, doit être considérée comme la première étape vers le but ultime que Diotime appelle la « science du beau » (καλοῦ μάθημα, *kalou mathèma*).

> Suivre, en effet, la voie véritable de l'amour, ou y être conduit par un autre, c'est partir, pour commencer, des beautés de ce monde pour aller vers cette beauté-là, s'élever toujours, comme par échelons, en passant d'un seul beau corps à deux, puis de deux à tous, puis des beaux corps aux belles actions, puis des belles actions aux belles sciences, jusqu'à ce que des sciences on en vienne

[91] Paul Allen Miller, *Diotima at the Barricades: French Feminists Read Plato* (Oxford: Oxford University Press, 2016) 221.

[92] Nye 188.

[93] Nye 191.

enfin à cette science qui n'est autre que la science du beau, pour connaître enfin la beauté en elle-même.[94]

Diotime expose ici le cœur de sa doctrine de l'amour en détaillant les différents degrés de l'initiation jusqu'à ce que l'âme, enfin, touche le beau éternel et véritable. Il s'agit réellement de s'élever, de quitter le sol sensible pour voyager dans des sphères plus hautes, l'effort est considérable mais représente l'accomplissement le plus total de l'aspiration divine de l'âme. Geneviève Rodis-Lewis remarque d'ailleurs « que la voie est si difficile qu'elle a besoin de l'élan de l'amour.[95] » Il faut comprendre ainsi que l'amour est la force qui permet de traverser ces degrés d'initiation, ce que Ficin avait bien montré, pour embrasser finalement, d'un seul regard, la beauté éternelle et totale. Keats, pour anticiper quelque peu notre propos, a merveilleusement rendu ce truchement des ordres de la beauté dans l'ouverture d'*Endymion* :

A thing of beauty is a joy for ever:
Its loveliness increases; it will never
Pass into nothingness; but still will keep
A bower quiet for us, and a sleep
Full of sweet dreams, and health, and quiet breathing.[96]

Le jeune poète – qui pourtant n'est pas le plus philosophe des romantiques anglais – nous montre comment de la contemplation d'un simple bel objet, il s'élève jusqu'à la considération de la beauté éternelle à laquelle cet objet ne participe finalement que de manière infime. C'est le chemin même dont parle Diotime, que le poète parcourt et qu'il réalise dans son extase, jusqu'à cette constance parfaite qu'il conçoit comme un sommeil serein. Cependant, cette extase n'est pas certaine et Diotime met Socrate en garde : « Mais la révélation suprême et la contemplation qui

[94] Platon, *Le Banquet*, 130-131 « Τοῦτο γὰρ δή ἐστι τὸ ὀρθῶς ἐπὶ τὰ ἐρωτικὰ ἰέναι ἢ ὑπ᾽ ἄλλου ἄγεσθαι, ἀρχόμενον ἀπὸ τῶνδε τῶν καλῶν ἐκείνου ἕνεκα τοῦ καλοῦ, ἀεὶ ἐπανιέναι, ὥσπερ ἐπαναβασμοῖς χρώμενον, ἀπὸ ἑνὸς ἐπὶ δύο καὶ ἀπὸ δυοῖν ἐπὶ πάντα τὰ καλὰ σώματα, καὶ ἀπὸ τῶν καλῶν σωμάτων ἐπὶ τὰ καλὰ ἐπιτηδεύματα, καὶ ἀπὸ τῶν ἐπιτηδευμάτων ἐπὶ τὰ καλὰ μαθήματα, καὶ ἀπὸ τῶν μαθημάτων ἐπ᾽ ἐκεῖνο τὸ μάθημα τελευτῆσαι, ὅ ἐστιν οὐκ ἄλλου ἢ αὐτοῦ ἐκείνου τοῦ καλοῦ μάθημα, καὶ γνῷ αὐτὸ τελευτῶν ὃ ἔστι καλόν. »

[95] Geneviève Rodis-Lewis, « Platon, les Muses et le beau », *Bulletin de l'Association Guillaume Budé*, 1, 3 (1983) : 274.

[96] John Keats, *The Complete Poems* (Harmondsworth : Penguin, 1988) 107.

en sont le but quand on suit la bonne voie, je ne sais si elles seront à ta portée.[97] » Dès lors, que Socrate y parvienne ou non, la méthode lui est donnée. Le but, la contemplation du beau absolu, n'est cependant qu'esquissée et son entendement est inscrit par Platon dans un niveau de lecture plus fermé et dont la formule demande un examen plus approfondi.

Ainsi, l'enseignement exotérique immédiat de Diotime ne pose de contenu réel que celui d'une protreptique et d'une méthodologie philosophique sans assurance de succès. C'est aussi pourquoi l'amour n'est pas la fin de la philosophie mais le moyen qui la guide. Ici aussi, la figure de Diotime est l'allégorie de son propre discours, semblable à Éros, elle ne fait que placer dans le cœur de son interlocuteur le désir de se mettre en route sur le chemin du beau. Le discours préliminaire fait alors place à la véritable initiation et, même si elle refuse l'interprétation ésotérique sur laquelle nous allons à présent nous concentrer, Andrea Nye admet sans conteste la réalité d'une initiation derrière le discours de Diotime :

> In previous sessions, Socrates has been "instructed" or "taught." As he approaches the final lessons, he is μυηφείης, "initiated" into a sacred mystery. Instruction must proceed "properly" in sequenced stages one after the other so as to reach the τέλεα and εποπτικά, the "final things" and "things seen," when a proselyte becomes a επόπτης, one having seen. Initiation into the mysteries of Demeter at Eleusis took place over the space of a week, with sacrifices, purifications, and a ritual procession from Athens to Corinth. Initiation into the mysteries of love might take as long as a lifetime.[98]

Diotime veut simplement donner des clefs, et une de celle-ci consiste en l'impulsion vers la philosophie, une invitation à suivre le chemin du beau, à en gravir les différents degrés et à propager l'enseignement – les romantiques, et plus particulièrement les Anglais, ne l'oublieront pas. Cependant, il semble que d'autres clefs symboliques, et ouvrant à des mystères plus grands demeurent en filigrane dans ce prodigieux discours.

---

[97] Platon, *Le Banquet*, 126-127 « τὰ δὲ τέλεα καὶ ἐποπτικά, ὧν ἕνεκα καὶ ταῦτα ἔστιν ἐάν τις ὀρθῶς μετίῃ, οὐκ οἶδ᾽ εἰ οἷός τ᾽ ἂν εἴης. »

[98] Nye 42.

2. La doctrine ésotérique : révélation et initiation

Dans les nombreuses interprétations que l'antiquité laisse de Platon, le *Banquet* et ainsi la doctrine de l'amour, tiennent une place considérable. Les néo-platoniciens surtout ont cherché à percer le secret qu'ils entrevoyaient derrière les paroles mystérieuses de la prophétesse Diotime de Mantinée. L'argument de cette recherche vient du truchement littéraire des différentes personnalités. Derrière le discours de Diotime se cache un discours de Socrate mais surtout un discours de Platon. Nietzsche dira que « Platon s'est servi de Socrate comme d'une sémiotique pour Platon.[99] » Mais, il ne semble pas que le voile puisse être définitivement et assurément levé, du fait que Platon, comme Descartes, avance masqué. Pierre Hadot cite également Nietzsche, lequel en effet, le philosophe allemand avait déjà analysé :

> Tel était, je crois, le charme diabolique de Socrate. Il avait une âme, mais par-derrière une autre encore, et par-derrière encore une autre. Dans la première, Xénophon s'installe pour dormir, dans la deuxième, Platon, dans la troisième, encore Platon, mais Platon avec sa seconde âme à lui. Platon, à son tour, est un homme tout plein d'arrière-cavernes et de façades.[100]

Il paraît également intéressant de chercher un savoir non plus manifeste mais ésotérique au sens où Pythagore, dont l'influence est significative chez Platon, l'entendait dans le cadre de ses enseignements. De plus, Clément d'Alexandrie, considérant cet aspect de la pensée grecque, explique que les « Pythagoriciens et Platon cachent leurs dogmes » et surtout « qu'ils ne permettent pas à tout le monde de manier les livres où ils sont exposés.[101] » Dès lors, si Socrate se cache derrière l'ironie, Platon, derrière Socrate, et que les dogmes sont dissimulés derrière des façades, il y a fort à penser que sous les dialogues, un savoir plus secret se révèle à qui peut l'entendre. Pour Jean-Luc Périllié, le dialogue platonicien implique plus que ce qu'il dit et nécessite une écoute, une prise en compte de son oralité et surtout une pratique spécifique pour en saisir un fond non explicite :

---

[99] Friedrich Nietzsche, *Ecce homo, wie man wird, was man ist* (Paris : Gallimard, 2012) 207.
[100] Hadot 20.
[101] Magnien 10.

> La communication orale du sôcratikos logos est donc, certes, intellectuelle mais se joue aussi à d'autres niveaux, plus voilés, plus souterrains, nécessitant une implication personelle de l'individu, une autre orientation de l'esprit, une autre sensisibilité, un changement de valeur et de genre de vie.[102]

Le texte platonicien n'est pas un manuel et il ne représente une fin. Au contraire, il demande un examen radical de soi, de son regard et un apprentissage que l'oralité mise en scène vise à symboliser. Pour Périllié, le dialogue est à l'image même de Socrate, un silène orphique dont le message se révèle en plusieurs couches plus ou moins accessibles au profane mais dont le dernier niveau ne peut-être atteint que dans la transmission orale, c'est-à-dire par le dialogue entre maître et disciple. Pour comprendre, il faut posséder ce qui est nécessaire à la compréhension, être déjà sur le chemin dont parle Diotime. Il rejoint en ce sens l'idée développée par Nye dans ce qu'elle considère comme la lecture néoplatonicienne de l'enseignement philosophique dont la source est l'interprétation plotinienne du *Banquet* :

> As such, the final vision of divine Beauty is for the privileged few "lovers of knowledge" able to see with the "eye of the mind." Many will be blind to the beauty of abstract justice or courage. Only a few will grow the soul wings of the Phaedrus: Although the ordinary person might have some idea of virtue, the vision of divine beauty is only possible for the philosopher who falls in love with Goodness itself, not for the ordinary person in love with the beauties of physical life.[103]

Cependant, Nye refuse la lecture plotinienne du *Banquet* pour valoriser une introduction des « Mystères » dans un but plus matériel et rituel qu'intellectuel.[104] Toutefois, cette lecture ouvre, pour nous, la voie vers une compréhension plus claire de la vision de Shelley sur la philosophie de Platon. Lorsque Shelley écrit à propos d'*Epipsychidion* que le poème ne s'adresse qu'aux « esoteric few » capables d'en saisir le sens « ésotérique » réel, il fait montre de sa familiarité avec interprétation

[102] Périllié 31.
[103] Nye 133.
[104] L'approche de Nye se focalise principalement sur un réinvestissement de la féminité en philosophie à travers Diotime, et ce en vue d'une véritable praxis amoureuse et d'une refonte sociale et politique basée sur cette praxis philosophique de l'amour.

mais également de son sentiment d'appartenir à la caste de ceux qui savent ce qu'est l'amour : des initiés de Diotime.[105] Il est donc possible de dire, en nous appuyant sur l'autorité de Périllié qu'il existe dans le corpus platonicien un enseignement caché qui ne saurait se donner qu'à celui qui, au préalable, aurait été initié et aurait reçu les clefs de son interprétation. C'est cet enseignement même qui se trouve dans le fondement oral de la philosophie de Socrate et que l'écrit platonicien, s'il le met en scène, ne restitue qu'à demi :

> Le modèle de l'oralité pour l'écrit, comme c'est le cas pour les *sôkratikoi logoi* rédigés par Platon et d'autres auteurs socratiques, implique donc nécessairement la capacité de rétention de l'information : ne sera donc pas vraiment invité à prendre connaissance des Grands Mystères celui qui ne peut pas comprendre, d'autant plus qu'il ne veut pas comprendre. De même que la transmission orale implique la capacité de se taire, de même la rédaction de *dialogues* doit impliquer la capacité de dissimuler l'information.[106]

Ces remarques servent d'introduction à ce qui va suivre, elle fondent avant tout le socle et la ligne critique que nous souhaitons emprunter. Nous n'avons cependant pas la prétention d'élucider le mystère de la possibilité d'un enseignement ésotérique ou purement oral dans la tradition platonicienne. La présence en filigrane de cette question (qu'elle soit fictionnelle ou réelle) ajoute nécessairement au charme du corpus platonicien, et nous ne ferons que soulever les implications de ce possible ésotérisme dans le discours de Diotime et ce dans le but d'approcher au plus près – avec la prudence que cela implique – une vision « Romantique », et plus spécifiquement shelleyenne, de ces questions. Donc, parmi les multiples interprétations que nous laisse une riche tradition d'exégèse, nous ne retiendrons que trois aspects ésotériques du discours de la prophétesse qui nous semblent fondamentaux pour comprendre l'intérêt de Shelley pour la figure de Diotime. Tout d'abord, nous traiterons d'un aspect, que nous pouvons qualifier de politique, dont le modèle est l'organisation sociale pythagoricienne et sur lequel se forme directement le second aspect, qui concerne la mystique religieuse et la mystique profane. Le dernier aspect, que nous traiterons dans une partie à part par souci de clarté, est

[105] Alan M. Weinberg, *Shelley's Italian Experience* (Londres : MacMillan, 1991) 142.
[106] Périllié 32.

quant à lui propre à l'interprétation poétique de l'acte créateur de l'amour ainsi que Diotime le sous-entend dans son exhortation à la philosophie.

Dans le discours de Diotime, mais plus généralement chez Platon, on est guidé sur le chemin de la révélation et ce guide ne répond que de ceux qui sont « initiés ». En effet, à partir du moment où une volonté de dissimulation d'un contenu dans un autre est repérable, on assiste à une opposition entre ésotérisme et exotérisme et donc, entre initiés et non-initiés. L'opposition se trame ainsi sur le plan de la connaissance mais aussi sur le plan social. C'est pourquoi nous pouvons parler de politique ésotérique du discours car, dans la visée pédagogique du *Banquet*, il y a un principe d'organisation des symboles et des métaphores qui filtre la transmission de la connaissance, délivre un savoir ou, au contraire le rend tout à fait opaque. De cette façon, la voie suivie par Diotime dans le *Banquet* présente des éléments qui rappellent la forme ésotérique de l'enseignement pythagoricien.[107]

Nous savons à ce propos que l'influence du pythagorisme sur la philosophie platonicienne est certaine. Diogène Laërce, parmi d'autres commentateurs antiques, raconte que Platon lui-même aurait été lors de son voyage en Italie, l'élève des pythagoriciens Philolaos et Eurytos.[108] Cette affirmation de Diogène pourrait expliquer les nombreux thèmes que les textes platoniciens partagent avec la culture pythagoricienne et plus particulièrement en termes de politique d'enseignement. Cependant, ces parallélismes ne peuvent prétendre résoudre exhaustivement le symbolisme caché derrière le personnage de Diotime et son mystérieux discours, ce pour quoi nous examinerons ensuite d'autres sources, notamment les mystères religieux de Déméter à Éleusis.

Tout d'abord, la notion de révélation mystique qui constitue peut-être le cœur même du *Banquet*, est également un thème central du pythagorisme ancien. Pythagore était considéré comme un dieu ou du moins, comme une âme divine dans un corps d'homme. En effet, on trouve chez Jamblique l'idée que le nom de Pythagore lui aurait été donné par sa mère après une apparition d'Apollon Pythien,

[107] Nye 98. Pour elle, l'ésotérisme pythagoricien est une tendance aggravée des successeurs de Platon à l'Académie sur laquelle ont surenchéri les néoplatoniciens.

[108] Diogène Laërce, *Vie de Platon* (Paris : Les Belles lettres, 1999) 6-7.

ce qui, d'une certaine manière, fait de lui un être démonique et le rapproche également du rôle de prophète que tient la Pythie de Delphes.[109] D'autre part, la croyance aux *daïmones*, dans le cadre de l'inspiration divine, est également un trait particulier de la secte pythagoricienne et, si l'on en croit Marcel Detienne, un fondement de leur doctrine. En effet, tout comme Socrate qui le tenait peut-être d'eux, les pythagoriciens estimaient qu'il existait des âmes-démons et des démons personnels, faisant de cette croyance « le point de départ [de leurs] spéculations morales.[110] » Le même Detienne poursuit en insistant, à la fois sur le côté démonique de la tradition pythagoricienne, et sur l'idée que la connaissance première découle d'une révélation :

> Nous savons que les pythagoriciens distinguaient quatre catégories d'êtres raisonnables (dieux, démons, héros, hommes) dont trois étaient de l'espèce divine. Nous pourrions hésiter entre démon et héros, n'était-ce que jamais, à notre connaissance, Pythagore ne passe pour un héros. Nous interpréterions donc le τὸ δὲ οἷον Πυθαγόρας comme une allusion à la nature démonique de Pythagore. […] Pythagore était considéré comme un démon descendu sur la terre. En effet, les pythagoriciens prétendaient que « sous forme humaine » il était apparu aux hommes pour leur apporter le salut et la rédemption.[111]

Ces indications font immédiatement penser à la figure du Christ mais également, pour ce qui nous intéresse, au *daïmon* de Diotime, exhortant au salut par l'amour, ainsi qu'à la figure providentielle de la prophétesse qui avait retardé la grande peste à Athènes. Néanmoins, si ces quelques éléments soulignent déjà un certain nombre de pistes qui relient Diotime, honorée de Zeus, à Pythagore, l'apollonien, c'est bien le « *logos* diotimien » qui permet le mieux de voir l'influence pythagoricienne sur la pensée de Platon et sur le *Banquet.* Proclus affirmait que Diotime était pythagoricienne, sans doute à cause de ce côté mystérieux qui semble en même temps indéchiffrable et parfaitement évident.[112] Mais aussi du fait que, si, comme l'affirme Jamblique, « Pythagore est le premier à

[109] Alexandre Hasnaoui, *Pythagore: un dieu parmi les hommes* (Paris : Les Belles Lettres, 2002) 37.

[110] Marcel Detienne, « Sur la démonologie de l'ancien pythagorisme », *Revue de l'histoire des religions*, 155, 1 (1959) : 25.

[111] Detienne 27-28.

[112] Detienne 31.

s'être appelé lui-même philosophe », terme qu'il aurait d'ailleurs inventé, Diotime dans la mesure où elle initie à la philosophie à travers un langage mystérique et symbolique, se place directement dans la lignée pythagoricienne.[113] Ce rapport d'identité est une facette cruciale de Diotime pour en comprendre la symbolique, puisque c'est justement ce qui chez elle demande à être recomposé, déchiffré et dévoilé qui fascinera et fera d'elle un fondement poétique et philosophique.

En effet, la particularité de l'enseignement pythagoricien (et par là, de Diotime) réside dans le secret, ce qui permet de distinguer d'emblée initiés et non initiés. Les premiers devaient garder le silence envers les seconds et ne devaient en aucun cas leur divulguer le savoir du maître. En effet, toute violation de ce principe de silence et de dissimulation était considérée comme un crime grave et ses auteurs étaient immédiatement bannis de la secte. Pour les membres, ces règles se justifiaient par la nécessité de préserver le caractère divin et initiatique du savoir que Pythagore leur avait transmis. Ce principe de secret pythagoricien est expliqué par Jamblique dans sa *Vie de Pythagore*, citée ici dans l'édition d'Alexandre Hasnaoui :

> De fait, les membres de son école, […] ne rendaient pas d'emblée compréhensible à leurs destinataires, en utilisant la langue commune, ordinaire et comprise de tout le monde, dans le but de rendre facilement accessible ce qu'ils voulaient dire, leurs discussions et leurs entretiens mutuels, leurs mémoires et leurs notes, et même les écrits qu'ils avaient déjà composés et ceux qu'ils avaient diffusés (dont un bon nombre d'ailleurs est parvenu jusqu'à nous), mais, obéissant à la règle des mystères divins, que leur avait prescrite Pythagore, suivant laquelle il faut « tenir sa langue », ils recouraient au secret pour parler devant des non-initiés et dissimulaient au moyen de symboles les discussions qu'ils avaient entre eux comme leurs écrits.[114]

Ainsi, les pythagoriciens pratiquaient le mystère et codaient leurs communications et leurs écrits à travers des « symboles » (Συμβολον, *Symbolon*), dont le sens étymologique est défini dans le dictionnaire Bailly comme « signe de reconnaissance ». Ce *symbolon* était considéré comme le signe qui permettait de

[113] Hasnaoui 49.
[114] Hasnaoui 75-76.

rapprocher ou de reconnaître deux choses qui avaient préalablement été séparées et désignait premièrement un objet rompu, partagé entre deux familles et que celles-ci réunissaient en gage d'amitié et d'hospitalité.[115] Dans la doctrine et l'enseignement ésotérique, le symbole est une clef d'interprétation, c'est la grille qui permet de décoder le message préalablement crypté. Dans un ordre d'idée presque identique, selon Philippe Gauthier, le *symbolon* doit être considéré comme « un objet incomplet qui doit être rapproché d'un autre pour prendre toute sa signification […] et comme dans un puzzle, seules les parties du même objet pourront coïncider.[116] » Dans le cas du discours, il s'agit de séparer le signifié et le signifiant, en l'associant avec un signifiant inhabituel, afin que les initiés qui possèdent la clef de lecture puissent en recomposer le sens. Nous suivons à nouveau Jamblique :

> Et à moins de les interpréter et de les [saisir] au moyen d'une interprétation qui ne donne pas prise au sarcasme, après avoir fait un choix parmi les symboles en question, ce qu'ils disent apparaîtrait au commun ridicule et digne d'histoire de bonne femme, plein de niaiserie et de bavardage. En revanche, lorsqu'ils sont interprétés comme doivent l'être des symboles, au lieu de rester obscurs pour la plupart des gens, ils deviennent transparents et lumineux, comparables à des prophéties ou aux oracles d'Apollon Pythien ; ils révèlent une pensée étonnante et produisent une inspiration démonique chez ceux des amateurs d'études qui se sont donné la peine de les comprendre.[117]

Il est donc notoire que les pythagoriciens recouraient à une codification symbolique de leurs rapports oraux ou écrits. Ce « symbolisme » qui les rendait « niais » aux yeux du monde, mais dissimulait des trésors de profondeur, il semble que Novalis, dans le magistral et inachevé *Heinrich Von Ofterdingen*, l'ait compris mieux que quiconque. C'est que Novalis, comme tous les autres poètes, est membre de cette confrérie du *symbolon* poétique, de cette tradition dont le flambeau se transmet de génération en génération. C'est la puissance véritable du symbole, il partage ceux qui s'y confrontent pour ne rassembler, en union avec le texte, que ceux qui se sont montrés capables de le comprendre. Nous aurons l'occasion de revenir sur ce thème tout à fait central dans notre développement. De fait, si ces

[115] Hasnaoui 15.
[116] Philippe Gauthier, *Symbola* (Nancy : Presse Universititaires de Nancy, 1972) 65.
[117] Hasnaoui 76.

symboles en apparence inoffensifs peuvent en réalité jouer un rôle d'« inspiration démonique », l'intérêt que leur porte un Socrate ou un Platon, et à leur suite toute la tradition poétique, n'est pas du tout surprenant.

D'autre part, les pythagoriciens utilisaient leur connaissance de l'allégorie pour expliquer les grandes œuvres poétiques au sein desquelles, ils estimaient trouver d'utiles développements, notamment certains passages d'Homère, Hésiode et Orphée. Aussi Armand Delatte montre-t-il l'emploi fréquent de l'allégorie par les pythagoriciens dans l'exégèse des *Hymnes Homériques* par exemple, tout comme dans leurs propres leçons.[118]

Une fois de plus, ce sont les humanistes de la Renaissance qui donneront à cette pratique de l'Antiquité un souffle neuf à travers les « emblèmes », ces images énigmatiques qui, une fois déchiffrées, délivrent un adage allégorique moral et dont le succès fut retentissant dans l'Europe baroque. Mais Plotin déjà, se sert de la définition du *symbolon* pour expliquer ce qu'il convient de faire face à un mythe, et pour en exposer le sens caché, il n'utilise rien de moins que la méthode pythagoricienne. Il s'y emploie d'ailleurs, comme nous le verrons, dans son commentaire du mythe d'Éros, lui conférant un sens mystérieux et rapprochant là aussi, Diotime de la secte pythagoricienne. C'est que dans le *Banquet*, l'idée et la définition même du *symbolon* est donnée de manière subtile dans le discours d'Aristophane. En effet, le poète comique décrit l'amour comme le moyen de recomposer la nature humaine originelle, de rassembler les corps divisés à cause de leur impiété et de leur suffisance. De plus, son propos veut développer, à travers l'amour, un véritable électuaire à la condition déchue de l'homme :

> C'est évidemment de ce temps lointain que date l'amour inné des hommes les uns pour les autres, celui qui rassemble des parties de notre nature ancienne, qui de deux êtres essaye d'en faire un seul, et de guérir la nature humaine.[119]

[118] Armand Delatte, *Études sur la littérature pythagoricienne* (Genève : Slatkine, 1974) 113.

[119] Platon, *Le Banquet*, 64-65 « Εστι δὴ οὖν ἐκ τόσου ὁ ἔρως ἔμφυτος ἀλλήλων τοῖς ἀνθρώποις καὶ τῆς ἀρχαίας φύσεως συναγωγεὺς καὶ ἐπιχειρῶν ποιῆσαι ἓν ἐκ δυοῖν καὶ ἰάσασθαι τὴν φύσιν τὴν ἀνθρωπίνην. »

De ce fait, comme les néoplatoniciens comprenaient l'ensemble des discours du *Banquet* comme la préparation dialectique à la révélation finale, il faudrait entendre le discours d'Aristophane comme une préparation au discours de Diotime, dans le sens où il en livrerait la clef de déchiffrage symbolique. Le mythe d'Éros se livrerait donc comme un *symbolon* que le lecteur averti devait recomposer à partir d'une grille allégorique que nous ne connaissons malheureusement plus. Ainsi, Plotin qui l'avait bien compris, s'est essayé à cet exercice de déchiffrage dans son commentaire « De l'Amour » (*Ennéades*, III, 5) ; nous le traiterons dans la suite de notre développement.

Bien sûr, ces remarques demeurent tout à fait hypothétiques et ne concernent qu'une interprétation du texte platonicien. Seulement, ces interprétations étant les plus proches du temps où Platon écrivait, il semble intéressant de ne pas les négliger. En les suivant quelque peu d'un regard attentif, elles dessinent toutes, de Plotin et Jamblique à Proclus, l'idée d'un enseignement allégorique et symbolique qui découvrait tous ses secrets à l'intérieur de l'Académie. Cet aspect qui appuie la distinction entre le profane et le philosophe au sens où Platon l'entendait, propose une probable organisation de l'école de Platon selon les principes de celle de Pythagore. Ce qui implique une pédagogie du secret dont les fondements reposent sur une organisation sociale et politique dont la *République* reste le principal témoin.

De fait, Pythagore avait fondé son école sur un principe d'initiation et distinguait deux types d'enseignement selon qu'il s'adressait à ses disciples ésotériques, c'est-à-dire membres à part entière de la « secte », où à des disciples exotériques, qui suivaient néanmoins les leçons du Maître mais ne pouvaient pas le voir. En effet, pour être en mesure de recevoir l'enseignement du maître il fallait d'abord s'en montrer digne en réussissant les épreuves d'initiation et d'admission.

Hasnaoui explique à ce sujet, que Pythagore utilisait la « physiognomonie », c'est-à-dire qu'il examinait les corps pour découvrir la personnalité du postulant, dont le corps « devient un langage et ses traits physiques les symptômes de ses traits de caractère, et des vertus de son âme.[120] » Cette période d'examen et de considérations préalables durait trois ans, et c'est seulement alors que le postulant

[120] Hasnaoui 12.

rejoignait la secte en tant que « disciple exotérique » pour suivre les leçons que le maître donnait derrière un voile opaque. Cette première forme d'initiation à proprement parler durait cinq ans et demandait que le disciple demeure complètement silencieux, dans la seule écoute des préceptes. De la réussite de ces épreuves dépendait l'entrée du disciple dans les rangs supérieurs des « disciples ésotériques », au sein d'une secte-école particulièrement hiérarchisée et structurée, à l'instar d'une microsociété religieuse cénobite.

Aussi le fonctionnement de l'école emprunte-t-il également aux cultes à mystères, basés sur une initiation et un langage symbolique, que Pythagore aurait découvert en Égypte, réputée mystique et exerçant une grande fascination sur les Grecs et sur des courants de pensée – tel l'hermétisme, très influencé par le pythagorisme – mais également la philosophie de Platon lui-même, comme nous le verrons encore plus bas. Microsociété religieuse certes, mais également politique et sociale, la secte pythagoricienne regroupait en effet, des individus en quête de connaissance et d'initiation au sein d'une communauté qui fonctionnait administrativement et de manière organisée comme n'importe quelle cité. À la fois exclusive et universelle, la communauté pythagoricienne acceptait aussi bien les hommes que les femmes, sans distinction de rangs, et il y a fort à penser que son système organique de partage des tâches ait été le modèle de ce que Platon dans la *République* estime être une cité juste et idéale. Dans le modèle platonicien, chacun trouve en effet sa place et sa fonction, et les philosophes initiés qu'il appelle les « Gardiens » peuvent être, à parts égales, des hommes ou des femmes dès lors qu'ils vivent dans la vertu que leur inspire la contemplation. Il y a ainsi, dans l'enseignement de Diotime, un principe de sélection politique par la philosophie, inspiré de Pythagore, et Socrate le premier doit s'en montrer digne. Cet aspect de Diotime est rarement mis en lumière, pourtant il permet de sentir l'harmonie structurelle sous-jacente des dialogues de Platon. Les images poétiques postérieures de Diotime que nous étudierons ne font en tout cas que très rarement l'économie de cette fonction d'idéalisation et d'harmonisation politique que Platon avait insufflée à sa prophétesse mantinéenne.

Cet aspect proprement politique et social se complète néanmoins d'un aspect religieux dont l'esprit et la lettre sont similaires, au point qu'ils se confondent dans leurs inspirations, fonctions et implications philosophiques. Proclus invite à une exégèse religieuse des dialogues dans sa *Théologie platonicienne*. En outre, selon lui la philosophie de Platon, en tant qu'elle initie aux mystères divins, « a fait sa première apparition par la grâce de la volonté pleine de bonté des dieux. »[121] Comme le hiérophante des cultes à mystère, il guide « les âmes qui se sont détachées des régions terrestres » et leur dévoile les mystères de la philosophie. Proclus poursuit la métaphore, faisant de Platon le révélateur de la « lumière » et des platoniciens des prêtres de cette lumière « qui jeta ses feux en tous lieux et fit partout paraître les illuminations qui résultent de ses apparitions divines.[122] »

En ce qui concerne cette mystique religieuse dans le *Banquet*, nous avons déjà vu que la provenance mantinéenne de Diotime pouvait, entre autres, indiquer une relation directe à certaines divinités comme Artémis, Zeus ou Déméter. Mais, si cette identification n'était pas clairement possible à travers les attributs du personnage de Diotime, la forme mystique que revêt son enseignement semble en revanche présenter des similarités avec l'initiation aux mystères d'Éleusis qui dépendaient de la déesse de la fertilité et des moissons et de sa fille Perséphone.

Ces mystères visaient en premier lieu la purification de l'âme et consistaient en une mort symbolique permettant de renaître meilleur.[123] D'autre part, parce qu'elle avait enseigné ses secrets aux hommes, Déméter était également considérée au sein du culte comme une médiatrice, donnant accès, à travers l'initiation, à une certaine proximité avec le divin.[124] Ainsi, Diotime partagerait avec la déesse le rôle de « mystagogue », ou d'initiatrice dans le cadre de mystère religieux, puisque dans les deux cas, le but de l'initiation est, en quelque sorte, une béatitude divine. D'autre part, le vocabulaire employé par Platon dans le discours est saturé de termes relatifs au mysticisme religieux grec. On trouve tout au long de ses explications, en lien avec « ce qui concerne l'amour », ερωτικά (*erôtika*), l'emploi d'un vocabulaire

[121] Proclus, *Théologie platonicienne* (Paris : Les Belles Lettres, 1968) 5.
[122] Proclus 6.
[123] Magnien 200.
[124] Nancy Evans, « Diotima and Demeter as Mystagogues in Plato's Symposium », *Hypatia*, 21, 2 (2006) : 13.

d'ordre mystique avec des termes spécifiques comme τέλεα (*telea*), « l'accomplissement » et, plus clairement encore de εποπτικά (*epoptika*), « la contemplation des mystères » mais également, le plus haut degré dans l'initiation d'Éleusis.[125] Pour Evans, il est certain que les lecteurs antiques de Platon faisaient immédiatement le lien entre la doctrine amoureuse de Diotime (ερωτικά) et le rite religieux du culte de Déméter (μυστικά, *mustika*) à travers cette notion de « contemplation finale » de l'Être (εποπτικά) c'est à dire, la rencontre de la divinité.[126] De ce fait, le parallèle s'impose d'abord au sein du langage même de Diotime, bien qu'il gagne vite la sphère du sens lorsqu'elle explique que l'initiation à l'amour est essentiellement passive. En effet, lors de la célébration des mystères, les futurs initiés sont guidés par un mystagogue sur le chemin de la révélation. Dans le cas de la révélation de l'amour, la situation est similaire. Diotime explique que « l'homme guidé jusqu'à ce point sur le chemin de l'amour contemplera les belles choses […].[127] » Elle reprend ce thème plus loin en montrant que, pour accéder à la contemplation éternelle du beau, il faut commencer par « suivre, en effet, la voie véritable de l'amour, ou y être conduit par un autre.[128] » Diotime endosse donc la fonction de guide spirituel en complément de celle de philosophe. Dès lors, les interprétations convergent vers l'idée émise par Evans et selon laquelle « Diotime serait une mystagogue pour Socrate et lui, par extension, mystagogue pour les autres au banquet d'Agathon.[129] »

Aussi Platon aurait-il emprunté au langage des mystères d'Éleusis, qu'il connaissait bien, pour construire au sein du discours de Diotime une métaphore religieuse. Mais dans quel but ? Au premier abord, en considérant la popularité des mystères, il est possible que cette utilisation de références au culte de Déméter ait un but pédagogique. Chacun pourrait faire le lien et entendre l'initiation au beau platonicien en rapport avec celle qu'il aurait reçue au Temple. Néanmoins, cela semble quelque peu réducteur. En outre, en poursuivant la réflexion d'Evans – qui

[125] Platon, *Le Banquet*, 126.

[126] Evans 19.

[127] Platon, *Le Banquet*, 128 « ὃς γὰρ ἂν μέχρι ἐνταῦθα πρὸς τὰ ἐρωτικὰ παιδαγωγηθῇ, θεώμενος ἐφεξῆς τε καὶ ὀρθῶς τὰ καλά. »

[128] Platon, *Le Banquet*, 130 « Τοῦτο γὰρ δή ἐστι τὸ ὀρθῶς ἐπὶ τὰ ἐρωτικὰ ἰέναι ἢ ὑπ᾽ ἄλλου ἄγεσθαι. »

[129] Evans 19 « Diotima serves as mystagogue for Socrates and, by extension, Socrates serves as mystagogue for the others at Agathon's Symposium, and even for us. »

considère l'expérience religieuse dans un rapport privilégié avec le féminin – une seconde hypothèse viendrait relier le langage éleusinien de Diotime à sa féminité et de ce fait, il s'agirait pour Platon d'universaliser la philosophie en développant un aspect féminin et mystique.[130] D'autant plus que cette idée de « féminité religieuse » est déjà présente dans le *Catalogue des Femmes* d'Hésiode. En effet, le poète y considère l'union entre les femmes mortelles et les dieux comme le pont entre les deux mondes, par l'intermédiaire de ceux qu'elles mettent au monde et qui sont les héros.[131] L'aspect féminin de la révélation et, par voie d'analogie, du démonique est donc attesté bien avant Platon et demeurera son principal attribut dans la tradition poétique, comme cette étude essayera de le montrer par la suite.

Cependant, l'idée de renaissance, principe de l'initiation dans les mystères, n'est pas directement présente dans le *Banquet.* Elle participe néanmoins à la théorie platonicienne de l'amour exposée dans le *Phèdre* et plus particulièrement en ce qui concerne les réincarnations de l'âme. En effet, l'initiation aux mystères de l'amour et à la contemplation du beau, qui sont les chemins vers la philosophie, permet non seulement d'améliorer son rang lors de la réincarnation suivante mais surtout, de se rapprocher plus rapidement de la nature divine de l'âme : l'âme ailée et désincarnée, dans sa forme démonique.

> Dans toutes les incarnations, l'homme qui a mené une vie juste reçoit un meilleur lot, et un lot moins bon dans le cas contraire. En effet, chaque âme ne revient à l'endroit d'où elle était partie qu'au bout de dix mille ans : elle ne reçoit pas d'aile avant tout ce temps-là, si elle n'appartient à un homme qui fut un loyal ami du savoir, ou qui a chéri les jeunes gens d'un amour philosophique.[132]

En effet, à l'origine, l'âme ailée suit le cortège d'un dieu dans la sphère de l'intelligible, lorsqu'elle choit, elle se rattache à un corps pour devenir un vivant.

---

[130] Evans 21.

[131] Sarah Burges Watson, « Orpheus' Erotic Mysteries: Plato, Pederasty, and the Zagreus Myth in Phanocles F 1 », *Bulletin of the Institute of Classical Studies*, 57, 2 (2014) : 49.

[132] Platon, *Phèdre*, 65 « Ἐν δὴ τούτοις ἅπασιν ὃς μὲν ἂν δικαίως διαγάγῃ ἀμείνονος μοίρας μεταλαμβάνει, ὃς δ' ἂν ἀδίκως, χείρονος: εἰς μὲν γὰρ τὸ αὐτὸ ὅθεν ἥκει ἡ ψυχὴ ἑκάστη οὐκ ἀφικνεῖται ἐτῶν μυρίων: οὐ γὰρ πτεροῦται πρὸ τοσούτου χρόνου, πλὴν ἡ τοῦ φιλοσοφήσαντος ἀδόλως ἢ παιδεραστήσαντος μετὰ φιλοσοφίας. »

Dans le cas d'une vie qui ne s'attache ni au savoir ni à la beauté, le cycle de l'âme est de dix mille ans avant qu'elle ne retrouve sa vraie nature. Pour celui qui vit dans la vertu et la contemplation, après trois mille ans et trois incarnations de suite au plus haut rang, celui de la philosophie, l'âme peut retrouver ses ailes et s'en retourner au dieu auquel elle est liée.[133] Tout ce développement, qui invite d'ailleurs de nombreux parallèles entre le sage socratique et le sage hindou, est également au centre d'un des dogmes principaux du gnosticisme, dont nous tâcherons de montrer plus loin l'influence sur la pensée de Shelley. Platon confirme cette idée dans le *Cratyle* où, commentant Hésiode, il explique que le destin de l'âme de l'homme de bien est de retrouver son état de *daïmon*, ou de « race d'or ». Le caractère mystérieux et religieux du culte d'Éleusis trouve donc un véritable écho dans l'idée de « purification de l'âme » que vise la doctrine platonicienne de l'amour. Néanmoins, dans le *Banquet* le rapport entre le contenu philosophique des discours et la mystique religieuse est essentiellement méthodologique et structurel. Platon calque le fonctionnement et l'ossature de l'initiation aux mystères de Déméter pour construire ses propres mystères de l'amour et leur donner une assise symbolique. C'est ce que développe notamment Jean-Luc Périllié qui dépasse même cette idée pour proposer un modèle réel de transmission de la philosophie, qui ressemble à des mystères socratiques et qui remonteraient à des pratiques réelles du maître avec ses disciples :

> Les *Mystères érotiques* dont parlent Diotime dans le *Banquet* (209e-210a) ne relèvent pas uniquement d'une invention platonicienne mais renvoient, à l'origine, à des pratiques initiatiques instaurées au sein du cercle socratique du V^e^ siècle, avec, pour hiérophante, non pas le Socrate philosophiquement transformé par les disciples mais celui-là même de la période héroïque. […] Or ce stade, déjà passablement évolué, celui de l'*erotikôs anèr tetelesmenos*, ne correspondra plus qu'à une étape transitoire dans le parcours initiatique total que Platon, dans sa première maturité, désormais en possession de sa doctrine des Idées, va mettre en place de son côté. […] Il lui a fallu d'abord replacer cette nouvelle voie initiatique plus complète dans son domaine « érotique »

[133] Voir également au sujet du jugement des âmes, le mythe d'« Er le Pamphylien » développé dans la *République*. Platon, *La République* (Paris : Flammarion, 2004) 512-521.

> d'origine en créant, pour la représenter concrètement, un personnage plus évolué que Socrate qui n'est autre, évidemment, que la fameuse Diotime.[134]

Pour Périllié, l'aveu d'Alcibiade, délié par le vin et qui montre un Socrate froid envers les aspirations sexuelles de ces jeunes auditeurs, celà pour les tourner vers l'amour spirituel, est une preuve de la pratique réelle de ces mystères érotiques. Fondées sur une pratique religieuse attestée à Éleusis, ces mystères de l'école socratique présenteraient une initiation érotique à la philosophie selon l'enseignement de Socrate. Diotime serait alors, comme l'affirme Périllié, un personnage inventé par Platon pour symboliser la totalité de cet enseignement ésotérique sous forme de mystères. Cependant, elle pourrait également, comme le pense Nye, être la hiérophante originale à laquelle Socrate doit cette pratique. Les mystères érotiques socratiques seraient donc non seulement une initiation aux mystères philosophiques mais également, la réactivation d'une tradition dont la figure tutélaire serait une femme. Diotime serait alors le symbole de l'origine féminine de la philosophie, et comme déliant de la parole et ferment de l'oralité, Platon aurait choisi Dionysos, le vin. La proximité de ces descriptions avec la dimension initiatique et parfois orgiaque des mystères rendues aux divinités féminines, comme Isis ou Démeter, est ici frappante.

En effet, n'oublions pas que dans la plupart des cultes à mystères, une bonne partie de l'initiation est remise entre les mains de Dionysos et que les participants sont en état d'ébriété. Dans ce cas de figure, la comparaison avec le *Banquet*, dont le titre original Συμποσιον (*sumposion*) signifie étymologiquement « beuverie » plutôt que repas, est évidente. Rappelons également que le discours final, montrant un Socrate inhabituel et tâchant, en se détournant des corps physiques de mettre en œuvre l'initiation de Diotime et de la propager, est prononcé par un Alcibiade tout à fait ivre. À cela s'ajoute la dimension orphique de l'initiation d'Éleusis. En effet, on dit qu'Orphée lui-même, le chantre de Dionysos, serait l'instigateur des mystères de Déméter, d'où leurs liens avec le dieu du vin. Car en réalité, c'est peut-être autour d'Orphée, dont les multiples facettes semblent cimenter entre eux les différents aspects de l'enseignement ésotérique de Diotime, que se construit l'espace symbolique du *Banquet* et, à plus d'un niveau, la philosophie générale de Platon. Le

[134] Périllié 101.

lien entre Socrate et le silène dont il faut découvrir les couches successives avant d'en percer le sens réel, la clef du symbolon oral, fait bien de Socrate une sorte de hiérophante, tout comme sa maîtresse Diotime. En ce sens, Ils sont tous deux des individus proprement mystérieux, orphiques même. C'est en tout cas à travers Orphée, et l'idée de doctrine secrète que les premiers commentateurs modernes ont généré le lien entre Platon et l'hermétisme ancien.

En effet, les néoplatoniciens, plus particulièrement les Florentins de la Renaissance, avaient vu dans le platonisme un écho de la doctrine hermétique et considéraient le platonisme comme le maillon d'une chaîne de pensée qui remontait à Hermès en passant par Pythagore et Orphée. À propos d'Hermès Trismégiste, affilié au dieu égyptien Thot, nous ne savons rien. Le mystère que l'hermétisme souhaitait jeter sur ses savoirs est toujours aussi épais. Eugenio Garin transmet ce texte de Ficin :

> Parmi les philosophes, il fut le premier à se tourner des questions physiques et mathématiques vers la contemplation du divin ; le premier à parler avec une grande sagesse de la majesté de Dieu, de l'ordre des démons, des vicissitudes des âmes. Et c'est à cause de cela qu'il fut appelé le premier théologien ; il fut suivi par Orphée, qui initia Aglaophème aux saintes vérités, et Pythagore succéda en théologie à Orphée, qui fut suivi par Philolaos, maître de notre Platon.[135]

Le philosophe florentin donne du mystérieux personnage philosophique d'Hermès Trismégiste une description qui en fait la figure originale du philosophe et le premier grand penseur métaphysique. Aujourd'hui, nous savons que cette interprétation est erronée du fait que l'exégèse moderne du *Corpus Hermeticum* a établi son écriture aux premiers siècles après Jésus-Christ, environ six siècles après Platon.[136] Cependant, rien ne nous empêche de penser, d'une part, que dans la première antiquité le savoir hermétique existait sous une forme non écrite, et d'autre part, que l'influence qu'eut cette théorie sur l'interprétation des écrits de Platon jusqu'au milieu du dix-neuvième siècle est trop importante pour que nous la

[135] Eugenio Garin, *Hermétisme et Renaissance* (Paris : Allia, 2001) 16.

[136] Gilles Quispel, *The way of Hermes: The Corpus Hermeticum*, Hermès Trismégiste (Londres : Gerald Duckworth & Co., 1999) 9.

négligions dans le cas de la compréhension romantique de l'enseignement platonicien. Shelley, parce qu'il suivait d'abord Ficin, adhérait à cette ligne d'interprétation et sa propre vision de Diotime en est très largement teintée.[137] En effet, le savoir hermétique trouverait son origine dans la haute antiquité égyptienne et, étant l'apanage des scribes et des prêtres, suivrait une structure initiatique et strictement religieuse. L'hermétisme philosophique serait alors né de la rencontre de ce savoir religieux traditionnel avec la culture grecque. En effet, les Grecs assimilèrent Thot, le dieu égyptien de l'écriture et de la révélation, à Hermès dont Platon dit dans le Cratyle qu'il est l'« interprète » qui « trama le langage.[138] »

Que ces échanges aient eu lieu bien après la mort de Platon ne fait pas de doute, néanmoins, il est tout à fait probable que quelques influences égyptiennes aient joué sur la pensée grecque avant cette période, le voyage en Égypte étant un thème récurrent de la vie de tout philosophe grec qui se respecte. Diogène dit d'ailleurs de Platon qu'« il gagna l'Égypte, auprès des prophètes » pour parfaire son savoir, et même si la réalité de ce voyage est douteuse, l'intérêt de Platon pour l'Égypte est certain.[139] À ce titre, la révélation que les prêtres égyptiens de Saïs font à Solon dans le *Timée* fournit un exemple marquant. Dès lors, la fonction révélatrice de Diotime pourrait très bien trouver sa source dans une pédagogie initiatique que Platon aurait empruntée à l'Égypte. Car l'Égypte est bel et bien présente dans l'œuvre de Platon, qu'il s'y soit rendu lui-même, ou comme le suggère Luc Brisson, qu'elle ne soit que le fantasme d'une lecture d'Hérodote.[140] De cette façon, nous pouvons envisager que le mode de la révélation employé par Platon à travers Diotime, ou dans *Timée* à travers les prêtres de Saïs – médiateurs d'une connaissance révélée par Isis/Athéna ou la triple déesse lunaire Artémis/Démeter/Hécate – partage avec les écrits hermétiques une origine égyptienne. L'hermétisme serait donc doublement tributaire, à la fois d'une tradition directement égyptienne et de l'influence du platonisme, qui empruntait déjà à l'Égypte quelques thèmes choisis.

---

[137] Stephanie Nelson, « Shelley and Plato's Symposium : the Poet's Revenge », *International Journal of the Classical Tradition* 14 (2007) : 101.

[138] Platon, *Œuvres complètes*, I, 645.

[139] Diogène Laërce 6-7 « ἔνθεν τε εἰς Αἴγυπτον παρὰ τοὺς προφήτας. »

[140] Luc Brisson, « L'Égypte de Platon », *Les Études philosophiques*, 2/3 (1987) : 153.

Ce qui est intéressant pour nous ce n'est pas de faire jouer l'anachronisme ou de confondre hermétisme et platonisme, mais bien d'illustrer, à travers des textes qui s'en sont inspirés, les mécanismes ésotériques du discours de Diotime. Aussi, n'affirmons-nous pas que Platon est un disciple d'Hermès via la grande chaîne florentine, mais que les textes attribués à Hermès peuvent tout à fait faire œuvre de commentaires de certains passages du corpus platonicien. En effet, ce qui rapproche Diotime d'Hermès se concentre autour de ce qu'André-Jean Festugière, éminent traducteur et commentateur du *Corpus Hermeticum,* a appelé le « *logos* hermétique d'enseignement.[141] » Nous donnons ici un exemple, issu du célèbre *Asclepius*, de ce qui dans les écrits hermétiques est presque systématique. bien que la seule version de ce texte qui nous soit parvenue soit une traduction latine d'un original grec perdu, la tonalité socratique y est tout à fait remarquable.

> C'est Dieu, oui, Dieu ô Asclépius, qui t'a guidé vers nous pour te faire prendre part à un entretien divin, tel qu'à bon droit, de tous ceux que nous eûmes jusqu'ici ou que nous inspira la puissance d'en haut, il paraîtra, par sa scrupuleuse piété, le plus divin. Si tu te montres capable de le comprendre, ton esprit sera pleinement comblé de tous les biens, – si du moins il y a plusieurs biens et non pas un seul, qui les contient tous. Car on discerne entre l'un et l'autre termes une relation réciproque – tout est dépendant d'un seul et cet Un est Tout – : ils sont si étroitement liés qu'on ne saurait séparer l'un de l'autre. Mais ceci, mon discours même va te l'apprendre si tu y prêtes une oreille attentive. Cependant, Asclépius, va, la course n'est pas longue, va appeler Tat, pour qu'il soit des nôtres.[142]

Dans cet incipit au dialogue, Hermès lui-même invite Asclépius et Tat à participer en petit groupe à la conférence. Il s'agit en fait d'une occurrence exemplaire du « *logos* » hermétique qui consiste en un discours du maître à ses

[141] André-Jean Festugière, « Le "logos" hermétique d'enseignement », *Revue des Études Grecques*, 55, 259 (1942) : 77-108.

[142] Hermes, *Corpus hermeticum* (Paris : Les Belles Lettres, 1954) 2, 296 « *Deus deus te nobis, o Asclepi, ut diuino sermoni interesses adduxit, eique tali, qui merito omnium antea a nobis factorum uel nobis diuino numine inspiratorum uideatur esse religiosa pietate diuinior. Quem si intellegens uideris, eris omnium bonorum tota mente plenissimus – si tamen multa sunt bona et non unum, in quo sunt omnia, alterum enim alterius consentaneum esse dinoscitur, omnia unius esse aut unum esse omnia ; ita enim sibi est utrumque conexum, ut separari alterum ab utro non possit. Sed de futuro sermone hoc diligenti intentione cognosces, tu uero, o Asclepi, procédé paululum, tatque, nobis qui intersit, euoca*. »

disciples et qui se caractérise généralement par un positionnement tripartite, c'est-à-dire le Maître, le disciple discutant et le disciple écoutant. Dans le *Banquet*, ce schéma est déjà à l'œuvre, même si le discours est rapporté, puisqu'on trouve le maître, Diotime, Socrate en disciple discutant et le reste des convives en disciples écoutant. De plus, ce « logos » se construit d'abord par une mise en situation où, par un jeu de questions et de réponses, les protagonistes se mettant d'accord sur un certain nombre de notions et de définitions pour évoluer ensuite vers le moment de la révélation en propre. Le discours de Diotime suit le même mouvement et Festugière ne manque pas d'en faire « l'amorce » du discours hermétique :

> Enfin, c'est à de tels morceaux comme la révélation de Diotime, qu'on rapporterait, avec quelque vraisemblance, les *logoi* de l'hermétisme philosophique. De part et d'autre, on entend une révélation : l'auteur est inspirée, Diotime à titre de prêtresse, le Trismégiste comme dieu ou comme prophète. Cette révélation découvre la doctrine la plus sublime, sur la nature de Dieu, sur le moyen de l'atteindre par la reconnaissance et l'amour. De part et d'autre encore, c'est un entretien privé, de maître à disciple.[143]

Le discours de Diotime sert ainsi de modèle à un enseignement de la philosophie, et plus tard à l'hermétisme qui mélange révélation égyptienne et dialectique grecque et gnose chrétienne. Ces deux aspects correspondent aux deux faces du discours : Diotime, une étrangère, et Socrate, un Athénien de souche : la rencontre divine et la perfection de l'âme au contact de la philosophie. L'hermétisme a vu dans le discours de Diotime, à la fois une méthode philosophique, une invitation supplémentaire à se tourner vers l'Égypte, mais aussi, un contenu révélé qui ne concerne plus uniquement le beau mais Dieu, et la possibilité de participer à la gnose, c'est-à-dire à l'Idée de Dieu. Dès lors le discours de Diotime reçoit le rôle d'expliquer la possible place du philosophe dans le cosmos et son union avec la nature. C'est de cette manière également que les commentateurs de la Renaissance chercheront à comprendre l'invitation du *Banquet*.

Aussi, il n'est pas étrange que Cosme en prescrivant la traduction de Platon à Ficin, lui enjoint de commencer par traduire les textes hermétiques, d'où l'idée

[143] Festugière 80.

persistante de l'antériorité des textes hermétiques sur les dialogues de Platon. C'est ainsi que Ficin développera une lecture des degrés d'initiation à l'amour dont parle Diotime à la fois comme le résultat de l'activité du philosophe en marche vers le bien et comme une élévation de type gnostique. Pour Ficin, philosopher signifie s'élever dans l'ordre des contemplations de la beauté du corps à celle de l'âme, puis « de l'âme à l'ange et de l'ange à Dieu », et la révélation, telle que l'entend Diotime, consiste à dévoiler les fondements de cet accomplissement qui se trouvent dès la naissance dans une âme belle, mais que celle-ci n'a jamais exploités.[144]

> Mais toute la fécondité de notre âme réside en ceci qu'au plus profond d'elle-même resplendit cette lumière éternelle de Dieu, archipleine des raisons et des idées de toutes choses ; vers cette lumière, chaque fois qu'elle le veut, notre âme se tourne, aidée par la pureté de sa vie et par l'attention intellectuelle la plus vive, et tournée vers elle brille des étincelles des idées.[145]

Pour Ficin, comme pour Plotin, il existe une dualité de l'âme, à la fois éternelle et soumise au devenir en tant qu'elle meut le corps et ordonne l'existence, ce que Platon semblait déjà affirmer dans le *Phèdre* avec la question de l'âme démonique. Dès lors, le travail du philosophe repose sur la redécouverte de cette partie démonique de l'âme pour s'élever par la pensée jusqu'à la sphère de l'« Intelligible » et y contempler la vérité dans toute sa splendeur. C'est également sur cette base que Plotin avait cherché à articuler son exégèse du mythe d'Éros, mais en expurgeant l'idée de révélation mystique qu'il n'appréciait guère (malgré ses origines égyptiennes) pour le soumettre à un examen rationnel.[146] Plotin décrit lui-même ce qu'il convient de faire pour interpréter un mythe platonicien dans son traité de « De l'Amour » :

> Les mythes, s'ils sont vraiment des mythes, doivent séparer dans le temps les circonstances du récit, et distinguer bien souvent les uns des autres des êtres qui sont confondus et ne se distinguent que par leur rang ou par leur puissance ;

---

[144] Ficin 184.

[145] Ficin 182 « *In hoc plane tota anime consistit fecunditas, quod ineius penetralibus lux illa dei fulget eterna, rerum omnium rationibus ideisque plenissima, ad quam anima, quotiens uult, uite puritate et summa studii intentione conuertitur, conuersa scintilis emicat idearum*. »

[146] Festugière 105.

(d'ailleurs, même où [Platon] raisonne, il fait naître des êtres qui n'ont pas été engendrés, et il sépare des êtres qui n'existent qu'ensemble). Mais après nous avoir instruits comme des mythes peuvent instruire, ils nous laissent la liberté, si nous les avons compris, de réunir leurs données éparses.[147]

La possibilité d'un enseignement ésotérique se trouve donc, selon Plotin et dans le même sens que le *symbolon* pythagoricien, enchâssée au sein des mythes et doit se recomposer avec ce qui se comprend immédiatement. La particularité de Plotin consiste dans leur interprétation, tâche complexe, qui chez lui, doit tendre à quelques explications rationnelles. Seulement, l'amour se défend de la raison et pour le comprendre, Plotin doit passer par une explication allégorique. De fait, il décompose le mythe en essayant d'en dégager des représentations symboliques qui finalement ne font guère que le reformer sous un angle différent. En effet, Plotin assigne à chaque personnage du mythe un concept de l'intelligible dans le but de peindre, à la fois le monde idéel dans lequel intervient la naissance d'Éros mais également, en jouant sur un effet de miroir entre le sensible et l'intelligible, le *daïmon* qui assure le lien entre eux. En effet pour Plotin, tout comme il y a une « double Aphrodité », céleste et terrestre, il y a un double Éros pour accompagner chacune des manifestations de celle-ci.[148] Cette distinction était déjà employée par Pausanias dans le *Banquet*, pour faire l'éloge de ce qu'il appelle l'amour « Uranien » (Οὐράνιον), c'est à dire l'amour homosexuel issu de l'Aphrodite Céleste (Οὐρανίαν) par opposition à l'amour « Pandémien » (Πάνδημον), ou vulgaire, hétérosexuel et dont le but est la reproduction.[149]

Cependant l'usage que Plotin fait de cette distinction est différent. En effet, il ne s'agit pas pour lui d'illustrer deux pratiques sexuelles mais de concilier les affirmations paradoxales de Platon qui font d'Éros un dieu, fils d'Aphrodite dans le *Phèdre* (242d-e) et un démon, fils de Poros et de Pénia dans le *Banquet*. Il conçoit ainsi, un premier Éros-dieu, né du regard amoureux de l'Aphrodite Céleste, âme du

[147] Plotin, *Troisième Ennéade*, 140-143 « Δεῖ δὲ τοὺς μύθους, εἴπερ τοῦτο ἔσονται, καὶ μερίζειν χρόνοις ἃ λέγουσι, καὶ διαιρεῖν ἀπ΄ ἀλλήλων πολλὰ τῶν ὄντων ὁμοῦ μὲν ὄντα, τάξει δὲ ἢ δυνάμεσι διεστῶτα, ὅπου καὶ οἱ λόγοι καὶ γενέσεις τῶν ἀγεννήτων ποιοῦσι, καὶ τὰ ὁμοῦ ὄντα καὶ αὐτοὶ διαιροῦσι, καὶ διδάξαντες ὡς δύνανται τῷ νοήσαντι ἤδη συγχωροῦσι συναιρεῖν. »

[148] Plotin, *Troisième Ennéade*, 122-127.

[149] Platon, *Le Banquet*, 30-31 (180d-e).

ciel, vers son père Cronos-Ouranos et pure hypostase, c'est-à-dire, principe idéel fondamental, extérieur au monde et parfaitement dématérialisé. Pour Plotin, qui souligne la proximité étymologique entre Éros et « la vision », le sens de la vue (ὄρασις, *orasis*), le dieu étant né d'un regard, il devient le principe visuel de l'amour, dans le sens où lui-même ne peut que voir et se réjouir, il contemple et c'est là son essence :

> Tel est donc l'Éros de l'âme supérieure ; il voit et il reste en haut, parce qu'il est le suivant de cette âme, qu'il est né d'elle et advenu à elle, et qu'il trouve sa satisfaction à contempler les dieux. Or cette âme qui, la première, illumine le ciel, est séparée de la matière ; donc, Éros en est également séparé.[150]

Ainsi, à cet Éros-dieu extérieur, Plotin oppose l'*eros-daïmon* en tant que manifestation de l'amour à l'intérieur du monde. Celui-ci est donc attaché à l'Aphrodité « âme du monde » qui suit son double Céleste et correspond à l'Éros de Diotime dont Plotin doit expliquer la naissance.[151] La difficulté du texte de Plotin réside justement dans le fait qu'il cherche un fond rationnel dans une forme discursive mythique. Il excave les symboles qui sont cachés derrière le mythe d'*eros-daïmon* pour en reconstruire le sens dans une sorte de mystique métaphysique et rationnelle dont le principal but est, selon Pierre Hadot, « d'identifier les différentes figures du mythe avec les entités […] qui correspondent à la vie intellectuelle des âmes individuelles.[152] » En effet, Plotin décode le mythe de la naissance d'Éros de la manière suivante : « Aphrodité » est l'âme, Zeus (qui prête son jardin) est l'Intelligence, Poros est la Raison universelle et Pénia, la Matière besogneuse et désireuse. De ce fait, le jour de la naissance de l'âme, la Raison poussée par l'Intelligence, car c'est Zeus qui a fait couler le nectar dont Poros s'est enivré, pénètre dans le jardin de celle-ci et s'y endort. Dès lors, la Matière désireuse entre à son tour dans le jardin et s'unit à la Raison. C'est alors, explique Plotin, que

---

[150] Plotin, *Troisième Enneade*, 124-125 « Ὁ μὲν δὴ τῆς ἄνω ψυχῆς Ἔρως τοιοῦτος ἂν εἴη, ὁρῶν καὶ αὐτὸς ἄνω, ἅτε ὀπαδὸς ὢν ἐκείνης καὶ ἐξ ἐκείνης καὶ παρ´ ἐκείνης γεγενημένος καὶ θεῶν ἀρκούμενος θέᾳ. Χωριστὴν δὲ ἐκείνην τὴν ψυχὴν λέγοντες τὴν πρώτως ἐλλάμπουσαν τῷ οὐρανῷ, χωριστὸν καὶ τὸν Ἔρωτα τοῦτον θησόμεθα. »

[151] Plotin, *Troisième Enneade*, 127. Sur la distinction que Plotin établit ici entre les deux parties de l'âme, à savoir, l'âme supérieure ou céleste, et l'âme inférieure ou engagée dans le monde.

[152] Pierre Hadot, « Théologies et mystiques de la Grèce Hellénistique et de la fin de l'Antiquité », *École pratique des hautes études, Section des sciences religieuses*, 95, 91 (1982) : 345.

« le besoin et le désir en se rencontrant dans l'âme avec le souvenir des raisons, produisent en elle une activité, orientée vers le bien, qui est Éros.[153] » Ainsi, l'Intelligence a placé dans l'âme à peine née la Raison, objet de la recherche du Désir, pour que de leur union naisse l'instrument de cette recherche : Amour, le compagnon infatigable d'« Aphrodité », son regard et son agent.

D'autre part, pour Plotin, il y a un Éros pour chaque âme humaine et celui-ci reflète la nature de chacune. En effet, il faut comprendre que recevant le même Éros-*daïmon* chaque âme génère, comme à travers un prisme, sa propre forme d'Éros ; ce pourquoi, selon l'inclinaison de leurs âmes, certains désireront générer selon le corps et d'autres, désirant contempler, seront guidés par leurs *daïmones* vers l'âme du monde puis vers l'âme céleste. L'*eros-daïmon* dès lors est bien entendu selon une double nature, il est « L'âme dans l'âme », Shelley dira l'« Epipsychidion », qui selon l'expression de Plotin à la fin du traité « est un démon né de l'âme, en tant que l'âme manque du bien et aspire à lui.[154] »

L'évidence pour Shelley et l'ennui pour Plotin, c'est que pour faire parler Diotime, il paraît nécessaire de passer par la poésie. Louis Ucciani montre que ce que nous connaissons de l'amour ce sont avant tout « des histoires », d'où la primauté du poète sur le philosophe et ainsi, la prépondérance et la nécessité du mythe. C'est pourquoi Plotin doit déroger à ses habitudes et s'atteler à fournir une explication allégorique avec laquelle il n'est pas parfaitement à l'aise.[155] Diotime est poète et son discours ne se soumet qu'alors qu'il est regardé comme profondément poétique, ce que de tout temps, les poètes ont très bien compris. En effet ce démon individuel, qui pousse l'âme à vouloir le bien et que Platon définit comme l'impulsion philosophique, ne serait-il pas finalement poétique et philosophique, voire la poésie elle-même ? Puisque les poètes semblent les seuls à pouvoir saisir et rendre la réalité d'Éros qui pousse la philosophie aux confins du mythe, sur des terres étrangères. Ces poètes, qui de Sidney à Shelley, se réclament de Platon

[153] Plotin, *Troisième Ennéade*, 143 « Ἐκ Πόρου οὖν καὶ Πενίας λέγεται εἶναι, ᾗ ἡ ἔλλειψις καὶ ἡ ἔφεσις καὶ τῶν λόγων ἡ μνήμη ὁμοῦ συνελθόντα ἐν ψυχῇ ἐγέννησε τὴν ἐνέργειαν τὴν πρὸς τὸ ἀγαθόν, ἔρωτα τοῦτον ὄντα. »

[154] Plotin, *Troisième Ennéade*, 142-143 « Οὕτω τοι ὁ Ἔρως ὑλικός τίς ἐστι, καὶ δαίμων οὗτός ἐστιν ἐκ ψυχῆς, καθ´ ὅσον ἐλλείπει τῷ ἀγαθῷ, ἐφίεται δέ, γεγενημένος. »

[155] Louis Ucciani, *Sur Plotin : la gnose et l'amour* (Paris : Kimé, 1998) 112-113.

comme l'un des leurs. Aussi, il y aurait dans Diotime, plus qu'une simple allégorie de la philosophie, une herméneutique ésotérique politique, mais surtout, mystique et poétique.

3. Le beau de Diotime et la poétique platonicienne

Au début de la *Consolation de Philosophie*, Boèce fait apparaître une femme, qu'il appelle tout simplement « Philosophie », et celle-ci renvoie immédiatement les mauvaises muses qui tournaient autour de lui pour faire entrer ses muses à elle. Voyant les « muses de la poésie » elle fustige immédiatement ces « petites catins de scène » (*scenicas meretriculas*) : « Allez-vous-en plutôt, Sirènes douces jusqu'à la mort, et laissez mes propres muses le soigner et le guérir ![156] » La philosophie serait donc un art et dépendrait de muses ou d'une incarnation divine ? C'est ce que dit notamment Empédocle lorsqu'il convoque la bonne Muse face à des muses trompeuses et propose un point de départ intuitif à la pensée logique. Platon ne semble pas le contredire ; bien que comme Boèce, il paraisse vouloir combattre la poésie, on la retrouve presque à chaque fois nécessaire. Pour preuve, la douce dame Philosophie de Boèce s'exprime régulièrement en vers et Platon pare ses idées de la forme du dialogue littéraire ; nous en trouvons l'argument, formulé sous la plume de sir Philip Sidney vers 1580 :

> And truly even Plato whosoever well considereth, shall find that in the body of his work though the inside and strength were philosophy, the skin as it were and beauty depended most of poetry. For all standeth upon dialogues; wherein he feigneth many honest burgesses of Athens to speak of such matters that, if they had been set on the rack, they would never have confessed them; besides his poetical describing the circumstances of their meetings, as the well-ordering of a banquet, the delicacy of a walk, with interlacing mere tales, as Gyges' Ring and others, which who knoweth not to be flowers of poetry did never walk into Apollo's garden.[157]

[156] Boèce, *La consolation de philosophie* (Paris : Librairie générale française, 2008) 47-49. « *Sed abite potius, Sirenes usque in exitium dulces, meisque eum Musis curandum sanandumque relinquite !* »

[157] Philip Sidney, *Sidney's* The Defence of Poesy *and Selected Renaissance Literary Criticism*, ed. Gavin Alexander (Londres : Penguin, 2004) 5.

Certes, nous avons souvent à l'esprit un Platon fustigeant l'art et les poètes. C'est mal comprendre Platon. Au livre X de la *République* Socrate entend, en effet, chasser les poètes de la cité idéale qu'il construit avec son interlocuteur. Néanmoins, Platon précise à maintes reprises au cours de la discussion (595a-608d) qu'il s'agit des poètes imitateurs. En effet, Platon demande « de n'accueillir en aucune manière toute poésie de caractère imitatif » car, précise-t-il plus loin, « les compositions ayant ce caractère sont faites pour contaminer le jugement de ceux qui les écoutent.[158] » Platon reproche à cet aspect de la poésie, qu'il associe tout particulièrement aux tragiques, d'être immoral parce qu'il ne cherche qu'à satisfaire les exigences de la foule et ne dépeint ainsi que des personnages vicieux.[159]

Il est donc possible qu'une forme différente de poésie remplisse des fonctions élevées à condition de ne pas être simplement imitative et de se mêler de philosophie, mais Platon ne juge pas nécessaire d'en donner d'exemple, ni ne nomme de poète « véritable », sinon Solon. On peut penser à Orphée bien sûr, qui relie entre elles les parties ésotériques du discours de Diotime à travers les mystères, mais rien ne l'affirme. De son côté, Sidney prend le parti d'inscrire Platon dans une tradition de philosophes s'exprimant en vers :

> This did so notably show itself, that the philosophers of Greece durst not a long time appear to the world but under the masks of poets. So Thales, Empedocles, and Parmenides sang their natural philosophy in verses; so did Pythagoras and Phocylides their moral counsels; so did Tyrtæus in war matters, and Solon in matters of policy; or rather they, being poets, did exercise their delightful vein in those points of highest knowledge which before them lay hidden to the world. For that wise Solon was directly a poet it is manifest, having written in verse the notable fable of the Atlantic Island which was continued by Plato.[160]

De fait, pourrait-on dire, pour reprendre l'expression de Paul Éluard, que Platon fait de la « poésie involontaire », investissant sans le savoir un legs

[158] Platon, *Œuvres complètes*, I, 1204-1205.
[159] Platon, *Œuvres complètes*, I, 1218.
[160] Sidney 5.

ancestral ? En réalité, Platon poétise consciemment, dans une tradition qui s'éloigne de Socrate ; Platon écrit, Socrate refuse l'écriture. Aussi, il ne cherche pas à bannir toute poésie de la cité mais seulement une poésie qui s'est attachée à l'ornement et au divertissement plutôt qu'à faire grandir l'âme. Cette interprétation est celle des poètes eux-mêmes qui chercheront, comme Sidney, à réconcilier le beau et le Juste, le *Banquet* et la *République*, en s'efforçant d'être des poètes-philosophes. Il faudra donc, selon eux, promouvoir des poètes éducateurs et mettre en pratique la fameuse exhortation d'Aristophane à la fin des *Grenouilles* selon laquelle les poètes reçoivent une inspiration divine qui leur permet de dicter ses lois à la cité :

> D'abord, accordez un bon voyage au poète qui s'en va et se lève vers la lumière, divinités souterraines ; à la Cité inspirez de bonnes pensées, source de grands biens. Nous serons ainsi complètement délivrés de grands chagrins et de douloureux rassemblements en armes.[161]

Toutefois, le point de vue d'Aristophane semble, à première vue, contraire à celui de Platon : l'un voudrait des poètes pour dicter les lois de la cité et l'autre, des philosophes. Pourtant, Solon, dont Platon respecte l'exemple et qui figure dans plusieurs dialogues importants tels que la *République* et le *Timée*, était reconnu à la fois comme un poète et comme un grand politicien d'Athènes. D'autre part, si Platon précise que les poètes imitateurs nuisent au bon fonctionnement politique car ils n'ont de véritables compétences dans aucun des domaines dont ils parlent, n'est-ce pas aussi le cas des philosophes ? C'est pourquoi il faut, ce me semble, regarder dans une autre direction, celle que nous indiquent ces poètes-philosophes, au rang desquels, si nous anticipons un peu notre propos, se trouve Shelley, lorsqu'il s'écrie « Plato was essentially a poet—the truth and splendour of his imagery and the melody of his language is the most intense that it is possible to conceive.[162] »

Dans cet ordre d'idée, Aristophane, dont l'influence sur Platon a été trop souvent négligée par la critique, peut apporter quelques éléments de réponse. Le

---

[161] Aristophane, *Aristophane*, vol. IV (Paris : les Belles Lettres, 1928) 156-157 « Πρῶτα μὲν εὐοδίαν ἀγαθὴν ἀπιόντι ποιητῇ / ἐς φάος ὀρνυμένῳ δότε δαίμονες οἱ κατὰ γαίας, / τῇ δὲ πόλει μεγάλων ἀγαθῶν ἀγαθὰς ἐπινοίας. / Πάγχυ γὰρ ἐκ μεγάλων ἀχέων παυσαίμεθ᾽ ἂν οὕτως / ἀργαλέων τ᾽ ἐν ὅπλοις ξυνόδων. »

[162] Shelley, *The Major Works*, 679.

poète comique nous l'avons vu, occupe une place importante dans le *Banquet* puisqu'il révèle la clef méthodologique du discours mystique de Diotime. Mais surtout il écrit tour à tour sur les philosophes, avec les *Nuées* en 423 et sur les poètes, avec les *Grenouilles* en 405, où il ne ménage ni les uns ni les autres. Dans les *Nuées*, il met en scène une parodie de Socrate qui ne parvient pas à rendre vertueux le fils débauché d'un vieil homme qui, pour se venger, brûlera le *phrontistèrion* (le pensoir), l'école de Socrate. Dans les *Grenouilles*, Dionysos, ulcéré par la nullité des poètes contemporains (dont Agathon est la figure de proue), descend aux enfers pour ramener Euripide et sauver la poésie. Mais après avoir pesé les vers des différents poètes morts, il s'avère que ceux d'Eschyle sont les plus lourds. C'est donc lui qui reviendra à Athènes avec le dieu. En effet pour Aristophane, Euripide est l'incarnation de ce qu'il veut combattre dans la poésie : la perversion des valeurs et de l'âme, couplée à l'irrévérence religieuse. Lorsqu'Eschyle invoque pieusement Déméter d'Éleusis, Euripide invoque l'Éther des sophistes ioniens. L'interprétation de ces pièces montre qu'Aristophane n'est ni un fervent défenseur de la poésie de son temps, ni un détracteur féroce de la philosophie, même si visiblement, il ne fait pas tout à fait confiance à Socrate. Au contraire, sa critique porte sur un défaut de puissance et de réelle efficacité de la pensée de son époque qu'il voudrait plutôt réformer pour que le poète puisse prétendre à ce rôle d'éducateur qu'il souhaiterait lui attribuer.

Il est tout à fait possible que Platon, même s'il était enfant lors de la représentation des *Nuées* en 423, ait assisté à ces pièces (ou les ait lues) et que son désir d'écrire lui-même des tragédies était d'abord dû à sa fréquentation du théâtre. Tout comme Aristophane, Platon combat les sophistes car ils corrompent la jeunesse et trahissent l'amour de la vérité par des discours vides et trompeurs. bien qu'aux yeux de Platon Aristophane se soit trompé sur Socrate en l'affiliant aux sophistes, certains de ses raisonnements semblent présents en écho chez le philosophe.[163] Platon aurait nourri envers les poètes « malades », les tragiques et les sophistes,

[163] Dans l'*Apologie de Socrate* Platon range Aristophane, dont il cite le nom, au rang des accusateurs de Socrate et estime que son jugement dans les *Nuées* aurait contribué à former une image pervertie de Socrate qui l'aurait conduit à la mort. « Vous avez vu [dans la comédie d'Aristophane] un certain Socrate qu'on faisait circuler sur la scène, déclarant qu'il s'élève dans les airs, et racontant mille sornettes sur des sujets auxquels, ni peu, ni prou, je n'entends rien ! ». Platon, *Œuvres complètes*, 1, 150.

souvent maîtres des premiers, la même aversion que le poète comique et il les accuse des mêmes vices.

D'autre part, peu d'informations nous sont parvenues du Socrate historique et chacun semble en donner une image fantasmée. Rien ne nous empêche alors de penser que l'ironie et la raillerie du personnage des dialogues platoniciens soient des apports que Platon emprunte au poète comique. Aristophane ne serait-il pas, tel qu'il est présenté dans le *Banquet*, celui qui connaît une partie du raisonnement exact, une première partie du *symbolon*, dont Diotime (et Socrate) représente l'autre moitié ? Cette question, probablement sans réponse, a au moins le mérite de nous lancer sur une piste poétique que nous allons à présent développer. Cette piste poétique est aujourd'hui largement écartée par les historiens de la philosophie, sous le coup d'une erreur d'interprétation du *Banquet* et du *Ion*, due notamment à Shelley.[164] C'est pourquoi elle nous intéresse d'autant plus. Que le poète sème le trouble chez les philosophes nous semble un phénomène des plus intéressants pour comprendre ce qui nous occupe ici. Aussi, c'est donc cette méprise que nous allons examiner à présent.

Précisons tout d'abord que cette réintroduction du médium poétique comme puissance active de pensée demeure néanmoins souterraine chez Platon. En effet, il ne pouvait pas risquer d'affirmer une prépondérance des poètes sans quoi il se serait livré à tous les sophistes et rhapsodes, pseudo-versificateurs et tragédiens qu'il voulait avant tout combattre. Qu'il nous suffise pour le moment de dire que Platon se sert de la poésie à travers des effets de style littéraire qu'il emprunte au théâtre et notamment à Aristophane, pour donner à sa pensée un écrin et faire jouer les mots dans un but pédagogique.

Le but de l'amour selon Diotime est d'enfanter par le corps ou, dans le cas qui nous intéresse, par l'esprit. L' « érotique » à proprement parler correspond donc à une génération et mieux, à une forme de création, de *poesis*. Cette définition, et ce qu'elle implique, n'échappe pas à l'analyse de Nye :

---

[164] Suzanne Stern-Gillet, « On (Mis)interpreting Plato's "Ion" », *Phronesis*, 49, 2 (2004) : 192-198. Selon elle, les commentateurs modernes en faveur d'une théorie de l'inspiration poétique chez Platon : « are misled by Shelley's translation and interpretation of the dialogue [*Ion*] » (198).

> Ερoτικα, "matters of love." How hard it is to make sense of the name Diotima gives to her teaching when the meaning of "erotika" has narrowed to denote no more than the jaded images of pornography. Diotima's "erotica" encompasses all the generative energy that moves and empowers mortal life.[165]

Cette « énergie créatrice » de l'érotique que défend Diotime lui confère une position autrement plus intéressante que celle de simple interlocutrice de Socrate en ce qui concerne une théorie philosophique de l'amour. Pour Nye, l'érotique de Diotime est la force qui conduit la vie même. Elle est d'une certaine manière la révélation du pouvoir de la Nature. Il faudra dire alors avec Pierre Hadot que ce que révèle Diotime se confond avec l'idée du soulèvement du voile d'Isis, c'est-à-dire la révélation de la Nature dans ses plus profonds mystères.[166] Toutefois, ce n'est pas encore ce qui est le plus intéressant pour notre propos car dans cette même « generative energy » se trouve imbriquée l'idée que l'amoureux, parce qu'il est amoureux, est lui-même un créateur :

> In conversation and in shared activities and pursuits, parents "give birth" to thoughtfulness and intelligence in themselves and in their children. Similarly, creators, innovators, artists of all kinds, inventors, and discoverers are in love, finding in collaboration useful techniques and new understandings. If the desire for immortality and the good that survives drives on child rearing, it also drives on literature, poetry, music, inventions, and designs that ease and beautify human life.[167]

Il y a donc, selon Nye, dans le discours de Diotime une justification amoureuse de la poésie en tant qu'elle est justement inspirée par l'amour véritable. C'est bien sûr cette inspiration poétique de l'amour qui va nous occuper dans la suite de ce travail et il semble que Nye, dans cette analyse se montre très proche de Shelley et entend le discours de Diotime comme une défense de la création en tant

---

[165] Nye 34.

[166] Nye 36.

[167] Pierre Hadot, *Le Voile d'Isis : Essai sur l'histoire de l'idée de Nature* (Paris : Gallimard, 2004) 310.

qu'embellissement du monde, c'est-à-dire comme force morale, politique mais également poétique.

Dès lors, il faut définir ce qu'est cette *poesis* platonicienne. Nous avons déjà dit qu'elle s'opposait à l'art imitatif et corrupteur et nous pouvons compléter cette première définition grâce à Aristote. En effet, le Stagirite semble construire sa *Poétique* contre Platon, bien qu'il ne le nomme nulle part dans le traité, et tente de faire de la poésie un champ d'analyse philosophique.[168] En réalité, s'il prend une fois de plus le contre-pied de la pensée de son maître, c'est parce qu'il veut défendre la « poésie imitative » que Platon attaquait. De fait, Aristote considère tout art comme « imitation » et stipule des règles qui permettent de réaliser de bonnes imitations, c'est-à-dire, comme l'art des anciens Égyptiens, une œuvre parfaitement normée.[169]

> Puisque le poète est imitateur, tout comme le peintre ou tout autre faiseur d'images, il doit nécessairement toujours imiter l'une de ces trois situations : ou bien les choses qui ont été ou existent, ou bien les choses qu'on dit ou qui semblent exister, ou bien celles qui doivent exister. Et il les révèle au moyen de l'expression qui comprend le mot exotique, la métaphore et les multiples altérations de l'expression, puisque nous accordons cela aux poètes.[170]

Le but poursuivit par Aristote est de « sauver » la poésie imitative, et surtout la tragédie, en démontrant que Platon avait tort puisqu'étant morale, celle-ci peut servir à éduquer les hommes.[171] La poésie peut même, selon le Stagirite, agir de concert avec la philosophie du fait que, étant tournée vers l'avenir, elle est plus philosophique que d'autres champs, comme l'histoire par exemple.[172] Néanmoins, il ne faudrait pas croire qu'il veut confondre les deux et donner autant de poids à la poésie qu'à la philosophie. Cette dernière pouvant prétendre englober la poésie dans ses objets d'études et en donner les règles de composition, occupe ainsi une place

[168] Aristote, *Poétique* (Paris : Les Belles Lettres, 1997) x.

[169] Ernst Hans Gombrich, *Histoire de l'art* (Paris : Phaidon, 2006) 54-55.

[170] Aristote 103 « Ἐπεὶ γάρ ἐστι μιμητὴς ὁ ποιητὴς ὡσπερανεὶ ζωγράφος ἤ τις ἄλλος εἰκονοποιός, ἀνάγκη μιμεῖσθαι τριῶν ὄντων τὸν ἀριθμὸν ἕν τι ἀεί, ἢ γὰρ οἷα ἦν ἢ ἔστιν, ἢ οἷά φασιν καὶ δοκεῖ, ἢ οἷα εἶναι δεῖ. Ταῦτα δ' ἐξαγγέλλεται λέξει ἐν ᾗ καὶ γλῶτται καὶ μεταφοραὶ καὶ πολλὰ πάθη τῆς λέξεώς ἐστι: δίδομεν γὰρ ταῦτα τοῖς ποιηταῖς. »

[171] Aristote 59.

[172] Aristote 35.

plus élevée dans la hiérarchie des domaines de l'esprit. Aussi, le principal argument avancé par Aristote repose sur le fait que pour lui, l'imitation est un penchant humain naturel et que par là, elle jouit d'une meilleure efficacité pédagogique dans la première éducation de l'homme.

> Dès l'enfance, les hommes sont naturellement enclins à imiter (et l'homme diffère des autres animaux en ceci qu'il est plus enclin qu'eux et qu'il acquiert ses premières connaissances par le biais de l'imitation) et tous les hommes trouvent du plaisir aux imitations. Un indice est ce qui se produit dans les faits : nous prenons plaisir à contempler les images les plus précises des choses dont la vue nous est pénible dans la réalité comme les formes des monstres les plus répugnants et les cadavres. Et la raison en est qu'apprendre n'est pas seulement agréable aux philosophes, mais également aux autres hommes, même si, de ce point de vue, ils ont peu de points communs[173].

L'avantage de ce « sauvetage » pour le philosophe est bien visible, il relègue la poésie au rang de penchant primitif et lui demande d'éduquer le peuple qui n'a ni la curiosité, ni les capacités nécessaires à l'apprentissage philosophique. Il s'agit donc bien pour lui de faire de la poésie imitative quelque chose d'utile et de bénéfique pour la cité, même si elle demeure inférieure à la philosophie et principalement à la métaphysique. Contrairement à une opinion répandue, c'est sur ce point précis que le texte d'Aristote marque son plus grand désaccord avec Platon. En réalité, en ce qui concerne la possibilité d'éduquer et la force morale, la même valeur est accordée à la poésie par Platon et Aristote – mais, ce n'est pas de la même poésie qu'il s'agit. Cette possible erreur d'interprétation d'Aristote (n'oublions pas qu'il ne cite jamais Platon dans son texte), est due au fait que le sens même que Platon donne à la poésie lui échappe de par la rigidité scientifique et rationaliste de ses raisonnements. Pour lui, elle ne peut être qu'imitation bien réglée alors que dans le sens platonicien, elle est forcément plus libre (même si elle obéit à des exigences morales), novatrice, immatérielle et surtout insolite. Si poésie vraie il y a chez

[173] Aristote 13 « Τό τε γὰρ μιμεῖσθαι σύμφυτον τοῖς ἀνθρώποις ἐκ παίδων ἐστὶ (καὶ τούτῳ διαφέρουσι τῶν ἄλλων ζῴων ὅτι μιμητικώτατόν ἐστι καὶ τὰς μαθήσεις ποιεῖται διὰ μιμήσεως τὰς πρώτας), καὶ τὸ χαίρειν τοῖς μιμήμασι πάντας. Σημεῖον δὲ τούτου τὸ συμβαῖνον ἐπὶ τῶν ἔργων: ἃ γὰρ αὐτὰ λυπηρῶς ὁρῶμεν, τούτων τὰς εἰκόνας τὰς μάλιστα ἠκριβωμένας χαίρομεν θεωροῦντες, οἷον θηρίων τε μορφὰς τῶν ἀτιμοτάτων καὶ νεκρῶν. Αἴτιον δὲ καὶ τούτου, ὅτι μανθάνειν οὐ μόνον τοῖς φιλοσόφοις ἥδιστον ἀλλὰ καὶ τοῖς ἄλλοις ὁμοίως, ἀλλ᾽ ἐπὶ βραχὺ κοινωνοῦσιν αὐτοῦ. »

Platon, c'est un délire divin, inspiré par les dieux, les *daïmones* ou les Muses, et dont le sens est toujours quelque peu énigmatique. Tout comme la philosophie des dialogues, la poésie ne donne pas directement les réponses aux questions qu'elle apporte, mais invite à prendre le chemin de la réflexion vers la contemplation divine, qui permet, à la fin, d'embrasser la vérité du monde d'un seul regard. De plus, elle est, dans ce cas, tout à fait conforme à l'enseignement de Diotime.

La poésie demeure donc, en filigrane, une préoccupation importante pour Platon. Le discours de Diotime dans le *Banquet* en apporte la preuve dans le sens où il renferme une véritable poétique de la création, qui semble justement apporter le pendant de la critique de la *République*. En effet, une partie de son discours est saturée par le champ lexical de la ποίησίς (*poièsis*), soit de la création, comme l'atteste également l'emploi du terme δημιουργοι (*dèmiourgoi*), l'artisan, terme qui rappelle néanmoins le « Démiurge », créateur de l'univers dans le *Timée*.[174] Ce recours à la poésie prépare une analogie par laquelle Diotime veut expliquer les effets de l'amour :

> Tu sais que l'idée de création, de *poésie*, est très vaste. En effet, la cause du passage du non-être à l'être, dans quelque cas que ce soit, c'est la *poésie* ; aussi les ouvrages des arts, dans tous les domaines, sont des *poésies*, et les artisans qui les exécutent sont tous des *poètes*. – C'est vrai. – Pourtant, dit-elle, tu sais qu'on ne les appelle pas *poètes*, mais qu'ils portent d'autres noms. De la *poésie* dans son ensemble on a détaché une partie, celle qui se rapporte à la musique et à la métrique, et on lui donne le nom du tout. Cette partie seulement se nomme *poésie*, et ceux dont elle est le domaine sont les *poètes*.[175]

Il y a là, une évidente allusion au discours d'Agathon, qui voulait faire d'Éros un poète, et du poète un amoureux. Ficin dans son commentaire d'Agathon du *De*

[174] Contrairement à la définition gnostique du « Démiurge » en tant que principe créateur mauvais, que nous rencontrerons plus loin dans ce travail, le terme ne présente pas chez Platon d'orientation idéologique et morale et demeure une puissance neutre.

[175] Platon, *Le Banquet*, 112-113 « Ὥσπερ τόδε. Οἶσθ᾽ ὅτι ποίησίς ἐστί τι πολύ: ἡ γάρ τοι ἐκ τοῦ μὴ ὄντος εἰς τὸ ὂν ἰόντι ὁτῳοῦν αἰτία πᾶσά ἐστι ποίησις, ὥστε καὶ αἱ ὑπὸ πάσαις ταῖς τέχναις ἐργασίαι ποιήσεις εἰσὶ καὶ οἱ τούτων δημιουργοὶ πάντες ποιηταί.—Ἀληθῆ λέγεις.—Ἀλλ᾽ ὅμως, ἦ δ᾽ ἥ, οἶσθ᾽ ὅτι οὐ καλοῦνται ποιηταὶ ἀλλὰ ἄλλα ἔχουσιν ὀνόματα, ἀπὸ δὲ πάσης τῆς ποιήσεως ἓν μόριον ἀφορισθὲν τὸ περὶ τὴν μουσικὴν καὶ τὰ μέτρα τῷ τοῦ ὅλου ὀνόματι προσαγορεύεται. ποίησις γὰρ τοῦτο μόνον καλεῖται, καὶ οἱ ἔχοντες τοῦτο τὸ μόριον τῆς ποιήσεως, ποιηταί. »

Amore prolonge cette réflexion en faisant de la poésie l'expression des trois grâces, qu'il cite par la bouche d'Orphée, « La splendeur, la verdeur et la joie débordante ». Ces grâces constitutives de la véritable beauté sont atteintes à travers le truchement des sens quand ils perçoivent des « sons », des « figures » ou de la « vertu » et que par ces intermédiaires, l'âme se hisse jusqu'au divin. Selon lui, en associant à la splendeur « la grâce et la beauté de l'âme qui réside dans l'éclat de la vérité et de la vertu ; la verdeur le charme de la figure et de la couleur » Orphée fait de la « joie ce plaisir pur, sain et durable que nous éprouvons à la mélodie musicale.[176] »

Mais le rapport le plus intéressant mis au jour par Ficin, pour qui l'unité des discours est une préoccupation majeure, rapproche la remarque de Phèdre selon laquelle « Éros est un des dieux les plus anciens » et celle d'Agathon, voulant qu'il soit au contraire « le plus jeune des dieux.[177] » De cette apparente contradiction, le philosophe florentin conclut de manière particulièrement perspicace et brillante que « l'Amour est principe et fin, le premier et le dernier des dieux.[178] » Ainsi, Éros est à la fois son propre principe et sa fin, « l'alpha et l'oméga », l'artisan et l'œuvre de la nature. Agathon le dit poète, mais ce n'est pas suffisant ; Platon nous dit qu'il est poète et poésie, mais également philosophe. Nous y reviendrons.

Ce rapport préfigure et prépare l'analogie entre amour et *poesis* que Diotime utilise pour illustrer les multiples occurrences et manières d'êtres de l'amour, et qui ne sont pourtant pas le véritable amour, et ne sont pas appelées l'amour. Pour elle, la définition la plus large que l'on peut donner à l'amour est le « désir de posséder toujours ce qui est bon », c'est-à-dire le bonheur.[179] Seulement ce désir prend des formes différentes selon chacun et contribue à donner une idée fausse de ce qu'est l'amour. Aussi borne-t-elle sa définition à la fameuse expression qui veut que l'amour soit un désir « d'enfantement dans le beau », c'est-à-dire au sens figuré, de

---

[176] Ficin 88-91 « Ἀγλαίη τε Θάλεια και Εύφροσύνη πολύολβε / *Splendor, Viriditas, Letitiaque uberima. / Splendorem uocat gratiam illam et pulchritudinem animi que in ueritatis et uirtutis claritate consistit. Viriditatem uero, figure colorisque suauitatem. Hec enim summopere in iuuentutis uiriditate florescit. Letitiam denique sincerum illud et salubre et perpetuum, quod in musica melodia sentimus oblectamentum.* »

L'interprétation de Ficin est importante pour nous car, nous allons le voir, elle est une des grandes références auxquelles Shelley se réfère dans son travail de traduction du *Banquet*.

[177] Platon, *Le Banquet*, 23 « Ἔρος ἐν τοῖς πρεσβύτατος εἶναι. » ; 77 « νεώτατος θεῶν. »

[178] Ficin 118 « *Igitur amor principium est et finis, deorum primus atque nouissimus.* »

[179] Platon, *Le Banquet*, 115 « Ἔστιν ἄρα συλλήβδην, ἔφη, ὁ ἔρως τοῦ τὸ ἀγαθὸν αὐτῷ εἶναι ἀεί. »

s'astreindre à une conduite vertueuse et d'en inspirer les autres.[180] À la fin de son discours, Diotime révèle le degré suprême de l'amour, soit la renaissance de soi par la contemplation des œuvres divines contenues dans le monde intelligible et l'enfantement d'une œuvre de vertu véritable.

> Ne penses-tu pas, dit-elle, qu'alors seulement, quand il verra la beauté par l'organe qui le rend visible, il pourra enfanter non point des simulacres de vertu, car il ne s'attache pas à un simulacre, mais à une vertu véritable, car il s'attache à la vérité ? Or s'il enfante la vertu véritable et la nourrit, ne lui appartient-il pas d'être aimé des dieux et, entre tous les hommes, de devenir immortel ?[181]

Pour un ésotériste comme Ficin ou un poète comme Shelley, le parallèle avec la poésie est immédiatement perceptible : le poète qui contemple philosophiquement n'est plus un imitateur qui produit des faux, des images éloignées de la vérité, mais un créateur qui produit des œuvres vertueuses dont la postérité sera de parfaire à l'éducation des hommes. D'autre part, celui qui est aimé des dieux et des Muses et qui reçoit d'eux les délires divins et les visions d'éternité n'est autre que le poète. Cette idée trouve un écho dans le *Phèdre*, lorsque Platon théorise les quatre grands délires qui sont, dans l'ordre, les délires prophétique, mystérique, poétique et amoureux. Le délire poétique, en troisième position, précède directement le délire amoureux et va de pair avec lui, comme le prophétique avec le mystérique. Il s'agit de l'inspiration que les Muses accordent par amour à une âme démonique pour que cette âme s'exalte et devienne éducatrice. Lorsque le poète est touché par la grâce de la muse, son âme ailée le porte aux demeures célestes et dès lors, contemplant les formes éternelles, il devient ce philosophe dont l'expression touche le cœur, celui qui écrit pour l'avenir. Le poète qui au contraire, se voit refuser l'inspiration divine, n'écrira que de pauvres et artificiels vers, et ne sera jamais que le poète imitateur, méprisé et chassé de la *République.*

---

[180] Platon, *Le Banquet*, 115 « Ἔστι γὰρ τοῦτο τόκος ἐν καλῷ. »

[181] Platon, *Le Banquet*, 133 « Ἦ οὐκ ἐνθυμῇ, ἔφη, ὅτι ἐνταῦθα αὐτῷ μοναχοῦ γενήσεται, ὁρῶντι ᾧ ὁρατὸν τὸ καλόν, τίκτειν οὐκ εἴδωλα ἀρετῆς, ἅτε οὐκ εἰδώλου ἐφαπτομένῳ, ἀλλὰ ἀληθῆ, ἅτε τοῦ ἀληθοῦς ἐφαπτομένῳ: τεκόντι δὲ ἀρετὴν ἀληθῆ καὶ θρεψαμένῳ ὑπάρχει θεοφιλεῖ γενέσθαι, καὶ εἴπέρ τῳ ἄλλῳ ἀνθρώπων ἀθανάτῳ καὶ ἐκείνῳ; »

> La troisième forme de possession et de délire vient des Muses. Si elle trouve une âme sensible et préservée, elle l'éveille, elle l'exalte, et la fait s'exprimer en odes et en poésies de toutes sortes, elle glorifie par milliers les exploits des Anciens, et instruit la postérité. Mais l'homme qui, sans le délire des Muses, arrive aux portes de la poésie en étant convaincu que le métier suffira pour qu'il soit bon poète, est un poète manqué, et la poésie composée de sang-froid est éclipsée par la poésie de ceux qui délirent. […] Nous ne devons pas redouter cet état, ni nous laisser troubler par une doctrine qui veut nous faire peur et nous amener à croire qu'il faut préférer à l'homme qui délire l'homme qui est maître de soi. […] Et nous, nous devons montrer à l'inverse que les dieux leur accordent cette forme de délire pour leur plus grand bonheur : cette démonstration ne convaincra sans doute pas les esprits forts mais elle convaincra les sages.[182]

Parmi les sages convaincus, se trouve une fois de plus, Marcile Ficin qui dans le commentaire de la partie d'Alcibiade du *Banquet* semble revenir à ce passage du *Phèdre*. En effet, Ficin n'y fait presque pas mention d'Alcibiade, utilise Lucrèce, philosophe malheureux entre tous, comme le contre-exemple de ce qu'il faut faire et s'occupe principalement d'expliquer les délires divins dont il donne un ordre quelque peu différent. Ainsi, le délire poétique, dépendant des Muses prend la première place en tant qu'il chasse la discorde dans l'esprit et apporte accord et harmonie dans toutes les parties de l'âme ; il prépare l'âme. Le délire mystérique, dépendant de Dionysos, vient ensuite unifier toutes ces parties par l'initiation pour permettre l'unité intellectuelle de l'âme. Le délire prophétique sous l'égide d'Apollon fait connaître l'avenir et permet à l'âme de toucher l'essence divine pour qu'elle s'engage pleinement vers la fusion avec la divinité. Enfin le dernier délire qui infuse tous les autres mais ne devient complet qu'à la fin du processus, gouverné par la Vénus céleste et le désir de la suprême beauté et l'ardeur vers le bien, est le délire amoureux ; c'est-à-dire l'unité parfaite et simple, au dessus même de

[182] Platon, *Phèdre*, 53 « τρίτη δὲ ἀπὸ Μουσῶν κατοκωχή τε καὶ μανία, λαβοῦσα ἁπαλὴν καὶ ἄβατον ψυχήν, ἐγείρουσα καὶ ἐκβακχεύουσα κατά τε ᾠδὰς καὶ κατὰ τὴν ἄλλην ποίησιν, μυρία τῶν παλαιῶν ἔργα κοσμοῦσα τοὺς ἐπιγιγνομένους παιδεύει. Ὃς δ᾽ ἂν ἄνευ μανίας Μουσῶν ἐπὶ ποιητικὰς θύρας ἀφίκηται, πεισθεὶς ὡς ἄρα ἐκ τέχνης ἱκανὸς ποιητὴς ἐσόμενος, ἀτελὴς αὐτός τε καὶ ἡ ποίησις ὑπὸ τῆς τῶν μαινομένων ἡ τοῦ σωφρονοῦντος ἠφανίσθη. […] Ὥστε τοῦτό γε αὐτὸ μὴ φοβώμεθα, μηδέ τις ἡμᾶς λόγος θορυβείτω δεδιττόμενος ὡς πρὸ τοῦ κεκινημένου τὸν σώφρονα δεῖ προαιρεῖσθαι φίλον: […] Ἡμῖν δὲ ἀποδεικτέον αὖ τοὐναντίον, ὡς ἐπ᾽ εὐτυχίᾳ τῇ μεγίστῃ παρὰ θεῶν ἡ τοιαύτη μανία δίδοται: ἡ δὲ δὴ ἀπόδειξις ἔσται δεινοῖς μὲν ἄπιστος, σοφοῖς δὲ πιστή. »

l'essence[183]. Aussi, chez Ficin, cette théorie des délires divins est très importante tout comme la place qu'il attribue à la poésie. C'est que pour lui, une progression par degrés, inspirée par la progression amoureuse de Diotime des différents délires, est nécessaire et la poésie en est la base et l'accompagnant. Aussi, le poème donnera l'impulsion et mettra l'homme en chemin vers son accomplissement ; nous dirons alors que le poème devient philosophie. En effet, à travers l'inspiration amoureuse défendue par Diotime, la philosophie se pare du zèle poétique pour devenir semblable à une parole divine, à la fois familière et distante, insolite et exceptionnelle.

Le *Banquet* et le *Phèdre* semblent donc bien confirmer une image de Platon en poète-philosophe. Même si Socrate finit par retourner la situation en faveur des « dialecticiens », la définition des dialecticiens et de Socrate en « amoureux des divisions et des synthèses » nous ramène à ce *symbolon* mythique et poétique, produit et déchiffré par des poètes et dont nous avons déjà évoqué certains problèmes. Peut-être faut-il voir alors, dans ces dialogues, les idées platoniciennes les plus éloignées de la pensée de Socrate. Pour Leo Strauss, il faut distinguer plusieurs Socrate, ou plusieurs stades de sa pensée, parfois opposés les uns aux autres.[184] Geneviève Rodis Lewis poursuit cette idée en posant sans doute la bonne question : « Conviendrait-il ici de distinguer le Socrate des premiers dialogues et le philosophe idéal auquel il prête encore son nom ?[185] » En effet, le *Phèdre* paraît contrecarrer l'argument froidement rhétorique et judiciaire que Socrate prononce contre les poètes lors de son procès dans l'*Apologie de Socrate* (22c).[186] En cela, il ne se dévoile que difficilement, au prix d'une lecture qui n'est plus strictement philosophique. Dans cet ordre d'idées, Jacques Brunschwig explique, dans sa préface à l'édition du dialogue aux Belles Lettres, que le *Phèdre*, par son imagerie poétique et son enthousiasme enchanteur, est le dialogue qui pose le plus de problèmes aux critiques les plus rationalistes. Ceux-ci essayeront même dès l'Antiquité, de le ranger parmi les premiers dialogues d'un Platon encore sous l'influence de ses expérimentations poétiques. Un raccourci plutôt commode mais

[183] Ficin 242.
[184] Leo Strauss, *Socrates and Aristophanes* (Chicago : University of Chicago Press, 1966) 3.
[185] Rodis-Lewis 268.
[186] Platon, *Œuvres complètes*, I, 155.

que les commentateurs contemporains ne considèrent plus comme plausible, il faut donc revoir notre lecture comme l'écrit avec une grande sensibilité Brunschwig :

> Dans ce dialogue hors les murs, où l'on sent pour une merveilleuse fois la présence des corps, la chaleur et la soif, l'ombre et le repos, la présence des divinités des arbres et des sources, le crissement des cigales et le souffle du vent dans les feuillages, Platon est poète, ce qui veut dire comme il l'a écrit lui-même, « chose légère, ailée, sacrée » (*Ion*, 534b). Comme le dira La Fontaine, en mémoire évidente de ce passage, il va « de fleur en fleur, et d'objet en objet ». D'un coup d'aile il s'envole ; il couvre en se jouant tout l'espace qui sépare le badinage et la profondeur, les rives de l'Ilissos et le lieu supracéleste.[187]

D'autre part, le Platon poète du *Phèdre* n'est pas isolé dans ce seul dialogue et dans le *Banquet*. Cébès dit dans le *Phédon* que Socrate lui-même avait composé des poèmes alors que dans sa prison il attendait l'heure ou l'offrande revenant de Crète, il serait exécuté[188]. La poésie se trouve également défendue dans les *Lois* où comme le remarque Rodis Lewis, Platon « appelle à inventer de nouvelles tragédies exaltant l'excellence de véritables héros », et ces héros ne sont autres que les véritables exemples de la vertu, les initiés de Diotime, que sont les poètes-philosophes.[189] Dans ce même passage des *Lois*, Platon défend explicitement une forme de poésie philosophique qu'il juge bonne et dont il est garant contre cette poésie pauvre et imitative qu'il a définitivement chassée de la cité idéale. Il imagine que des poètes viennent frapper aux portes de la cité pour y faire jouer leurs tragédies, et Platon de rétorquer que celle-ci possède déjà un chœur qui répond à ses exigences politiques et morales, et qui crée, sous l'égide des Muses, les meilleures tragédies. Néanmoins, il leur propose d'« exposer devant les magistrats leurs chants » afin que, s'ils s'avèrent aussi bons, ou même meilleurs, que ceux des poètes qui s'y trouvent, la cité leur ouvre ses portes.[190]

---

[187] Platon, *Phèdre*, Jacques Brunschwig, introduction, ix.
[188] Platon, *Œuvres complètes*, 1, 769.
[189] Rodis-Lewis 272.
[190] Platon, *Œuvres complètes*, vol. II (Paris : Gallimard, 1977) 907.

Que pouvons-nous déduire, grâce à ces remarques, de la figure de Diotime dans le *Banquet* ? Pour répondre, revenons d'abord à la mise en scène. Le *Banquet* se déroule pendant la nuit, et les convives se sont enivrés dans une ambiance de discussion dont le but était de faire l'hommage du dieu Éros, c'est-à-dire de faire œuvre poétique en produisant des hymnes. Le contexte est donc fortement imprégné de présence divine, de mysticisme et se place d'emblée sous l'inspiration dionysiaque du vin. Néanmoins, seul Socrate semble réellement inspiré et produit un discours poétique à travers Diotime. Alcibiade, vient mettre un terme à la « cérémonie », illustrant dans son discours ce qu'est un mauvais poète et que même l'ivresse ne sauve du ridicule. Robert Graves nous signale la dimension orphique de ce genre de scène dans *The White Goddess* et rappelle que la racine étymologique d'Orphée, *ereph*, signifiant ce qui est mystérieux et caché, renvoie à la nuit et donc à la vigilance de la triple déesse lunaire Diane, Hécate, Séléné.[191] Que cette triple déesse soit présente dans le *Banquet*, Graves n'en doute pas et nous l'avons vu avec Nye, mais selon lui, elle n'est présente que dans le discours de Diotime, par la bonne intelligence de Platon qui, de par sa sensibilité de poète, avait bien compris le sens final de tout acte poétique. Le passage est relativement long mais fournit une interprétation parlante et des plus intéressantes pour notre propos, nous le citons donc en entier :

> Socrates, in turning his back on poetic myths, was really turning his back on the Moon-goddess who inspired them and who demanded that man should pay woman spiritual and sexual homage: what is called Platonic love, the philosopher's escape from the power of the Goddess into intellectual homosexuality, was really Socratic love. He could not plead ignorance: Diotima Mantinice, the Arcadian prophetess who magically arrested the plague at Athens, had reminded him once that man's love was properly directed towards women and that Moira, Hithyia and Callone—Death, Birth and Beauty—formed a triad of Goddesses who presided over all acts of generation whatsoever: physical, spiritual or intellectual. In the passage of the *Symposium* where Plato reports Socrates' account of Diotima's wise words, the banquet is interrupted by Alcibiades, who comes in very drunk in search of a beautiful boy called Agathon and finds him reclining next to Socrates. Presently he tells

[191] Graves 95.

> everyone that he himself once encouraged Socrates, who was in love with him, to an act of sodomy from which, however, he philosophically abstained, remaining perfectly satisfied with nightlong chaste embraces of his beloved's beautiful body. Had Diotima been present to hear this she would have made a wry face and spat three times into her bosom: for though the Goddess as Cybele and Ishtar tolerated sodomy even in her own temple-courts, ideal homosexuality was a far more serious moral aberrancy—it was the male intellect trying to make itself spiritually self-sufficient. Her revenge on Socrates—if I may put it this way—for trying to know himself in the Apollonian style instead of leaving the task to a wife or mistress, was characteristic: she found him a shrew for a wife and made him fix his idealistic affections on this same Alcibiades, who disgraced him by growing up vicious, godless, treacherous and selfish—the ruin of Athens. She ended his life with a draught of the white-flowered, mousey-smelling hemlock, a plant sacred to herself as Hecate, prescribed him by his fellow-citizens in punishment for his corruption of youth.[192]

Puisqu'elle s'est éloignée de la pensée strictement « socratique », concluons que c'est Platon qui parle par la bouche de Diotime, et qu'ainsi, elle n'est plus simplement l'éducatrice partiellement réelle de Socrate mais devient l'objet de la vision métaphorique de Platon. En tant qu'illustration du *daïmon*, elle intervient pour inspirer l'amour et montrer le chemin de la philosophie. Mais, dans l'interprétation « traditionnelle », Diotime est également la messagère de cette déesse primordiale à laquelle sont attachés les poètes et à ce titre, Diotime est également muse. L'intérêt philosophique du *Banquet* est donc qu'il fait intervenir une allégorie poétique de l'inspiration en lui conférant une dimension pédagogique. Aussi, si comme nous le disions, le *Banquet* est en partie consacré à préciser les bases de l'éducation philosophique, celles-ci sont étroitement liées aux mythes et à la poésie dans le sens où elle se veut, elle aussi, l'expression de la beauté divine.

Aussi, la philosophie de Platon, qui s'exprime par l'œuvre poétique sous forme de dialogues, est le résultat de la contemplation, de l'inspiration divine et de l'amour. Ce dernier étant un guide sur le chemin du beau, lequel mène du sensible à

[192] Graves 7-8.

l'intelligible. C'est pourquoi, amour, poésie et philosophie sont différents aspects d'une même chose : l'aspiration au divin, le désir d'absolu. Ainsi, nous pouvons affirmer qu'elle n'est autre que cette partie de la poésie qui n'est pas imitative mais toujours inhabituelle, prophétique et inspirée. Le philosophe de Platon est protéiforme. Il invite des discussions et des interprétations multiples. Il n'est pas comme le prêtre de la raison d'Aristote, il est parfois poète et parfois même prophète de la philosophie. C'est également de cette manière qu'il faut comprendre l'introduction des Muses philosophiques de Boèce. Comme la déesse de Graves opère l'union de la philosophie avec la poésie, la pensée vient de la déesse et la poésie est la déesse. Que ce soit dans le *Phèdre* ou dans le *Banquet*, Platon poétise selon l'enseignement qu'il met dans la bouche de sa vision. Parce que Diotime est la véritable poésie du *Banquet*, Diotime se confond avec la déesse, elle devient tour à tour l'objet, le sujet et l'agent de l'amour. De ce fait, c'est elle qui intéresse d'abord le Romantisme. Elle n'existe que dans l'esprit, elle dévoile, elle pousse l'âme vers la recherche de l'absolu philosophique dont l'expression passe par un absolu du langage, nécessairement poétique, et dont les romantiques tâcheront de parfaire l'expression. Mircea Eliade explique qu'« il n'y a pas mythe s'il n'y a pas dévoilement d'un mystère », c'est-à-dire « révélation d'un événement primordial.[193] » Or Diotime peut être entendue comme un mythe. Elle est alors la reprise platonicienne d'une forme de révélation bien plus ancienne dont l'origine remonte aux prémices du langage et de la poésie. De ce fait, elle représente beaucoup plus que la muse galvaudée du poète, elle est un rêve, l'origine d'une pensée : elle est un commencement.

[193] Mircea Eliade, *Mythes, rêves et mystères* (Paris : Gallimard, 1957) 14.

Partie II : L'expérience, ou la Diotime mystique

« C'est l'homme qui crée la femme. De quoi donc ? D'une côte de son Dieu – de son "idéal"… »
(**Nietzche**, *Le Crépuscule des idoles*)

« L'adorable Chevalier me laissera-t-il vieillir aveugle et paria dans cette société bourgeoise ? Je suis belle, belle, belle ! comme un regard incarné ! »
(**Jules Laforgue**, *Lohengrin, fils de Parcifal*)

« Happy are they who live in the dream of their own existence, and see all things in the light of their own minds; who walk by faith and hope; to whom the guiding star of their youth still shines from afar. »
(**William Hazlitt,** *A Reply to the Essay on Population*)

I. La Diotime amoureuse

1. Genèse littéraire du premier regard

Il peut sembler malaisé de commencer l'analyse et l'interprétation d'une métaphore par sa dimension la plus transcendante et pourtant cette approche nous semblait la plus conforme à la logique de notre méthode critique. En effet, pour étudier un phénomène quel qu'il soit, il faut d'abord le faire apparaître. Or, c'est là le propre de Diotime. Elle est une apparition, une image poétique évanescente au milieu du tourbillon de l'imagination créatrice. C'est pourquoi il semble nécessaire de chercher en premier lieu à comprendre la fonction et le fondement de cette image, c'est-à-dire découvrir les étapes et les raisons de sa formation dans l'esprit du poète, déterminer ce qu'elle doit à un héritage et enfin, dégager les éléments originaux apportés par le poète lui-même. Il s'agit donc d'étudier en premier lieu les conditions mêmes d'apparition de l'image poétique de Diotime dans la pensée de Shelley ainsi qu'à titre de comparaison et d'ouverture, dans celle de Novalis.

D'autre part, cette apparition n'étant pas anodine, mais réservée aux esprits qu'elle touche de sa grâce, il nous semblait approprié d'employer ici l'idée d'une mystique. Celle-ci pouvant être religieuse, comme c'est le cas chez Novalis, ou profane, nous dirons même humaniste, dans le cas de Shelley.

Néanmoins, le terme « mystique » renvoie traditionnellement aux mystères religieux, soit à un savoir caché et divin qui ne devient accessible que par une initiation ou par une révélation. Nous avons vu que l'aspect initiatique et mystérique se trouvait déjà dans la Diotime de Platon, notamment par la proximité de son discours avec les initiations reçues à Éleusis, mais surtout par le don qu'elle fait à Socrate : la révélation d'une mystique amoureuse ouvrant les portes de la contemplation et de la philosophie. Il s'agissait ainsi de donner à Diotime la valeur d'expérience concrète de l'amour, d'où peut-être le choix d'un personnage féminin.

Dans la quête d'absolu du Romantisme dont témoigne par exemple l'*Alastor* de Shelley ou l'énigmatique *Heinrich von Ofterdingen* de Novalis, le but – et en même temps l'inatteignable cime – de la méditation poétique repose bien sur cette révélation de l'amour, du beau et de sa contemplation éternelle. En effet, la mystique romantique de Diotime suit généralement celle de Platon en ce qu'elle n'est pas directement religieuse mais repose sur des éléments profanes issus de l'expérience de la réalité humaine. Elle s'en écarte cependant sur un point crucial du fait qu'elle agit en sens inverse. Plutôt que de faire d'un possible une nécessité, elle se rapporte à une sorte d'alchimie des perceptions qui confond la nécessité dans le possible. Ainsi Platon conçoit Diotime dans le but de valider une expérience : l'éducation à la philosophie par le beau et l'amour. Par cette personnification du premier concept de sa philosophie, Platon insuffle du réel au virtuel et donne à voir une femme pour une idée. La mystique romantique au contraire, consiste à créer Diotime à partir de l'expérience, la charger de significations inspirées par une tradition et un idéal, pour enfin chercher à la réincarner dans l'expérience.

Cependant, avant d'aller plus avant dans ces considérations philosophiques, il nous faut déterminer ce réel qui émeut la pensée et stimule l'imagination romantique au point de faire du poète un nouveau Pygmalion. Cette réalité, qui est celle du premier regard amoureux – transformée par le génie poétique en quête spirituelle, trouve sa première expression à la Renaissance chez des poètes admirés par les romantiques, Dante, Pétrarque, Colonna en Italie, Spenser et Sidney en Angleterre, mais également en France, chez Maurice Scève et sa *Délie*, injustement méconnue. En effet, le regard est l'instant premier de l'Amour, c'est un déclencheur. Dans son immense *Anatomy of Melancholy,* Robert Burton cite un mot d'Aristote qui illustre parfaitement ce propos : « No man loves, but he that was first delighted with comeliness and beauty.[1] » C'est le regard tombant soudain sur un objet de beauté saisi comme sublime qui déclenche l'amour. Ce regard esthétique, ce saisissement de l'autre comme objet sublimé par celui qui voit, est appelé *eros* par Marie-Line Bretin qui l'oppose à l'*érotique*, qu'elle définit comme deux regards qui

[1] Robert Burton, *The Anatomy of Melancholy* (New York : New York Review of Books, 2001) III, 12.

se reconnaissent pour accueillir un désir mutuel.[2] Elle développe avec Sartre une philosophie réaliste dans laquelle ce premier échange des regards qui constitue l'*érotique* serait « une renaissance à soi-même comme chair sensible en vue d'une relation d'intimité avec l'autre.[3] » L'exemple mobilisé par la philosophe illustre aussi bien son propos qu'il permet d'introduire le nôtre. Dans les *Souffrances du jeune Werther*, livre romantique en dépit de son auteur, la passion unilatérale qu'entretient Werther pour Charlotte, nous explique Bretin, n'envisage la jeune femme que comme un « spectacle », un tableau de « beauté séduisante ». Ce n'est qu'à la fin de l'œuvre que Charlotte, plongeant enfin son regard dans celui de Werther, lui offre le vertige de l'échange. Malheureusement les sentiments que la jeune femme traduit par ce regard ne sont pas à la mesure de ceux du jeune enthousiaste : à sa « passion », répond la « compassion » de Charlotte.[4] Ici, l'échange détruit l'espoir. S'il avait été question d'un échange réellement *érotique*, l'espoir aurait été réalisé et Charlotte serait tombée dans les bras de Werther. Néanmoins, dans les deux cas, l'échange détruit l'*eros* esthétique et de ce fait met un terme à l'œuvre – une fois l'amour réalisé ou définitivement enterré (par le suicide généralement), le poète se tait car il s'agit non plus de dire mais de vivre. Sans une tension amoureuse irrésolue, la muse disparaît et comme le jeune Werther, le poète s'effondre. Aussi, nous le verrons, c'est bien souvent l'errance de l'amoureux, sa solitude et son espoir mélancolique qui caractérise la recherche de la muse et dans ce qui nous intéresse ici, de Diotime.

Dans l'expérience du regard amoureux chez le poète, c'est toujours l'*eros* qui agit le premier, et souvent tout à fait seul. L'amour poétique demeure principalement esthétique, c'est pourquoi ce premier regard d'amour, à défaut de voir une amante, s'essaie à contempler une muse. L'histoire de la poésie n'est pas avare d'exemples à ce sujet et fournit une architecture d'influences relativement facile à suivre.

[2] Marie-Line Bretin, « Des formes érotiques de l'amour », Thèse de philosophie, Université de Franche-Comté, 2013, I, 146.

[3] Bretin I, 147.

[4] Bretin I, 140-141.

En accord avec ce que nous venons de dire, Denis de Rougemont précise dès les premières pages de son livre *L'amour et l'Occident* que « l'amour heureux n'a pas d'histoire. Il n'est de roman que de l'amour mortel, c'est-à-dire l'amour menacé et condamné par la vie même.[5] » Mais surtout, il propose une origine à cette vision de l'amour esthétique et malheureux dans la poésie des troubadours, influencés selon lui par le catharisme des XII^{e} et XIII^{e} siècles, soit par des idées proches de celles de la gnose. Nous reviendrons à cette idée un peu plus tard ; contentons-nous de dire pour l'instant, que les troubadours ont largement répandu le thème d'un amour transcendant jamais satisfait et qui consistait à entretenir un désir chaste envers une dame qui demeurait distante et inaccessible. Cette dame des pensées, – la métaphore est prégnante, nous retrouvons là notre muse – ne sera pas moins que le sujet, le destinataire et la cause de la poésie. Somme toute, les troubadours n'ont gardé de l'amour qu'un seul et déterminant premier regard.

Néanmoins, la plus importante apparition du regard amoureux comme garant de l'acte d'art par la contemplation de la muse se trouve chez Dante dans la *Vita Nova.* Inspiré par les troubadours et le *Dolce Stil Novo*, Dante fait de Béatrice l'inspiratrice de ses vers et la raison de sa vie. De plus, on retrouve chez lui le motif important du coup de foudre qui marque la transition de l'homme au poète. Le regard change quelque chose au sein même de l'esprit et l'attitude au monde en est radicalement transformée, comme l'écrit à ce propos Louis-Paul Guiges dans son introduction à la *Vita Nova* :

> Son nom était Bice, nous dit Boccace. Elle avait neuf ans. L'âge, à quelque chose près, de Dante. Dès qu'il voit Bice, *vêtue de très noble couleur, d'un humble et chaste rouge… ceinte et ornée ainsi qu'il convenait à son très jeune âge,* Dante sentit que l'esprit de la vie, *lequel demeure en la plus secrète chambre du cœur* commença à trembler si fort qu'il se manifesta terriblement dans les moindres de ses veines. C'en est fait : le destin de Dante est noué.[6]

[5] Denis de Rougemont, *L'Amour et l'Occident* (Paris : Plon, 1972) 15.

[6] Dante Alighieri, *Vita nova*, Louis Paul Guiges, introduction (Paris : Gallimard, 1974) 14. Les italiques sont de l'auteur.

Il est question de « destin » en effet, car c'est un changement d'essence qui se traduit par le premier regard, nous le verrons pour Shelley, pour qui le « petit livre » de Dante a été une influence vitale. Aussi c'est la vue qui détermine ce bouleversement de l'essence même, comme l'action d'un levier secret qui donne à l'esprit ses pleins pouvoirs et pourvoit en retour le regard de nouvelles aptitudes plus intérieures. Au début de la *Vita Nova*, Dante écrit que la rencontre et le mouvement des yeux jouent le premier rôle dans sa béatitude :

> En ce point, l'esprit animal, lequel demeure en la plus haute chambre dans laquelle tous les esprits sensitifs portent leurs perceptions, commença à fort s'émerveiller et, parlant spécialement aux esprits de la vue, il dit : *Apparuit iam beatitudo vestra*.[7]

Cette idée est confirmée et explicitée dans la *Divine Comédie* de manière claire et concise :

> On peut voir par là comment se fonde
> l'être bienheureux dans l'acte de voir,
> non dans celui d'aimer, qui vient en second.[8]

Il est donc question pour Dante de fonder la première béatitude, terrestre et miroir de l'éternité, garante de l'acte d'écriture à travers le premier regard amoureux. C'est parce que Béatrice a été vue que son image s'est imprimée sur les sens du petit garçon de neuf ans, qu'elle a pris corps dans l'imagination du poète pour devenir l'image même de la Beauté et de la divinité.

Cependant, celle qu'il aime semble bien plus une muse dématérialisée que la jeune fille de chair qui lui prête son nom ; ce d'autant plus que la révélation mystique qui prépare le poète à la vision de la *Divine Comédie* n'intervient qu'après la mort de Béatrice. Il semble donc nécessaire que la muse soit d'abord vue et qu'elle demeure ensuite proche mais également suffisamment éloignée pour que

[7] Dante 30 « À présent votre béatitude vous est apparue » (je traduis).
[8] Dante Alighieri, *La Divine Comédie* (Paris : Flammarion, 2010) 480 (XXVIII, 109-111).

l'inspiration touche le poète. Elle doit toujours être l'inaccessible étoile dans la nuit de la poésie. Dès lors, la muse devient partie prenante dans l'imaginaire et dans la vie imaginée de chaque poète.

Cependant, c'est surtout Pétrarque, dans le *Chansonnier*, qui consacre la facette bien connue d'un amour mélancolique néanmoins garant de l'inspiration du poète. Danielle Boillet le souligne dans la préface à l'*Anthologie bilingue de la poésie italienne* :

> La Modernité du *Chansonnier*, et la source même de sa longue influence, réside dans la découverte des ressources stylistiques du chant « doux amer », qui naît de la tension irréductible entre des contraires. Aux raffinements de l'eros courtois, à la spiritualisation de la louange stilnoviste, succède un art d'aimer qui, pour être source de poésie, a besoin de ne rien obtenir afin de toujours vaguement désirer, délicieusement souffrir et mélancoliquement se repentir.[9]

Dès lors, on voit bien que si l'amour élève le poète à la muse, celle-ci ne ramène pas le poète à l'amour, mais l'élève encore, cette fois à l'art. En effet, moins mystique que Béatrice, la Laure de Pétrarque révèle au poète son art poétique là où chez Dante la révélation s'élargit d'une dimension proprement divine et cosmologique. Aussi, notre propos s'efforcera de montrer que c'est justement lorsque la muse élève non seulement à l'art mais à une sagesse divine qu'elle est Diotime. En outre, la muse est chargée, depuis Dante, d'une signification personnelle. Elle n'est plus universelle mais singulière et chaque poète doit alors trouver la sienne afin d'être guidé sur l'échelle de l'art. D'un point de vue philosophique, cette conception de l'amour esthétique en tant que poésie élévatrice et menant à la sagesse est héritée non plus directement de Platon mais de l'interprétation de celui-ci par les philosophes de la Renaissance – qui avaient bien évidemment lu Dante – et plus spécifiquement Bruno, Pic de la Mirandole et Ficin. En effet, du premier regard et du phénomène amoureux qui s'ensuit, souvent relié au

[9] Danielle Boillet (ed.), *Anthologie bilingue de la poésie italienne*, introduction, (Paris : Gallimard, 1994) xviii.

concept majeur de fascination célébré par la poésie italienne, Giordano Bruno écrit dans le *Candelaio* :

> La fascination opère par la vertu d'un esprit brillant et subtil qui, produit par la chaleur du cœur à partir du sang le plus pur, est émis par les yeux ouverts, à la manière d'un rayonnement ; lorsqu'on regarde intensément l'objet dont on forme l'image, les rayons viennent blesser celui-ci, atteignent le cœur et s'en vont *afficere* le corps et l'esprit d'autrui, qui peut alors éprouver de l'amour, de la haine, de l'envie, de la mélancolie ou toute autre espèce de qualité passible. Il y a fascination amoureuse quand de très nombreux échanges de regards, intenses dans leur instantanéité, font que l'œil s'unit à l'autre, que les rayons visuels se rencontrent, que l'éclat du regard s'accouple à l'éclat du regard. Alors l'esprit se joint à l'esprit ; et l'éclat supérieur guidant l'inférieur, ils viennent scintiller à travers les yeux, courant jusqu'à l'esprit interne qui est enraciné dans le cœur : voilà comment ils allument l'incendie de l'amour. C'est pourquoi, si l'on veut éviter la fascination, il faut être extrêmement prudent et prendre garde aux yeux, qui dans la pratique amoureuse plus qu'en toute autre sont les fenêtres de l'âme.[10]

Bruno définit ici une certaine matérialité du regard. Le rayonnement dont il parle, et qui unit les yeux de ceux qui se regardent, possède des qualités physiques. Pour lui, le regard d'amour accomplit déjà une forme d'union entre les amoureux. La fascination est alors une cause de l'amour car elle agit comme une étincelle qui « allume » la passion dans le cœur. Selon Bruno, cette fascination joue le double rôle d'une cause physique et métaphysique dans l'amour. Nous verrons comment cette idée d'une matérialité du regard se retrouve dans les images poétiques convoquées par Shelley. Ainsi, l'idée d'un regard amoureux provoquant l'éveil de l'âme à l'amour et à la communion se répand largement en Europe dans les cercles platoniciens. En Angleterre, elle trouva sa consécration dans le traitement que les poètes élisabéthains firent des théories néoplatoniciennes de leur époque et de l'influence de poètes comme Dante et Pétrarque. Robert Ellrodt précise néanmoins que Platon et les néoplatoniciens étaient rarement lus au temps de Spenser, mais que d'une certaine façon, leurs théories répondaient à une demande grandissante. Elles

[10] Giordano Bruno, *Chandelier* (Paris : Les Belles Lettres, 1993) 94.

étaient ainsi comme dans l'air du temps, se propageant à travers des ouvrages généraux, circulant librement et devenant même de véritable « lieux communs »[11]. En ce qui concerne la vision de l'amour et surtout de ce qui peut être considéré comme le premier regard amoureux sur la muse, le célèbre *Il Cortegiano* de Castiglione, traduit en 1561 par Thomas Hoby, eut sans aucun doute une grande influence sur la poésie en Angleterre. En effet, le discours de Bembo à la fin de l'ouvrage explique le déroulement de la rencontre sentimentale en des termes parfaitement néoplatoniciens et proches de ceux de Diotime, sans négliger bien sûr de prodiguer quelques conseils vertueux. Ce manuel de l'amoureux commence par l'exposition de ce qu'est ce premier regard :

> Therfore when an amiable countenance of a beautifull woman commeth in his sight, that is accompanied with noble conditions and honest behaviours, so that as one practised in love, he woteth well that his hew hath an agreement with hers, as soone as he is aware that his eyes snatch that image and carrie it to the hart, and that the soule beginneth to beholde it with pleasure, and feeleth within her selfe the influence that stirreth her and by litle and litle setteth her in heate, and that those lively spirits, that twinkle out through the eyes, put continuall fresh nourishment to the fire: hee ought in this beginning to seeke a speedy remedie and to raise up reason, and with her, to sense the fortresse of his hart, and to shutt in such wise the passages against sense and appetites, that they may entre neither with force nor subtil practise.[12]

Ainsi retrouve-t-on Aristote et le premier plaisir que la beauté imprime par l'intermédiaire des yeux, contrebalancé néanmoins par une mise en garde et un appel à utiliser la raison pour se garder d'un désir dangereux. Castiglione ne s'arrête pas à cette analyse « matérialiste » du premier regard. Mobilisant Platon, il rappelle que « the body […] is not the fountaine from which Beauty springeth » mais que celle-ci ne brille qu'en ce qu'elle reflète la beauté céleste de l'âme.[13] Cette beauté céleste est le premier pas d'une intériorisation « idéaliste » de l'amour qui s'échappe du sensuel pour s'épanouir dans la sphère intellectuelle. Ainsi, dans *Il Cortegiano* comme dans la *Vita Nova* de Dante, nous retrouvons une expression de l'amour

[11] Robert Ellrodt, *Neoplatonism in the Poetry of Spenser* (Genève : E. Droz, 1960) 11.
[12] Baldassare Castiglione, *The Book of the courtier* (Londres : Dent, 1975) 312-313.
[13] Castiglione 313.

courtois et chevaleresque, bien connu en Angleterre, notamment à travers le roman de chevalerie arthurien et la chanson de geste médiévale dont *La Morte D'Arthur* de Thomas Malory, publié par William Caxton en 1495, est un des derniers représentants. Néanmoins le texte de Castiglione, par son développement des théories platoniciennes, assure le lien entre l'amour chevaleresque d'un Malory et l'amour idéalisé d'un Spenser :

> To enjoy beautie without passion, the courtier by the helpe of reason must full and wholly call backe againe the coveting of the bodie to beautie alone, and (in what he can) beholde it in it selfe simple and pure, and frame it within in his imagination sundred from all matter, and so to make it friendly and loving to his soule, and there enjoy it, and have it with him day and night, in every time and place, without mistrust ever to lose it: keeping alwaies fast in minde, that the bodie is a most diverse thing from beautie, and not onely not increaseth, but diminisheth the perfection of it.[14]

Ces recommandations doivent être scrupuleusement suivies par le courtisan s'il désire s'élever à l'idée de plénitude et toucher le Paradis. À l'inverse, le malheur sera le lot de celui qui ne voit la beauté que dans les corps.[15] On comprend ainsi à quel point les possibilités dessinées par ce texte furent importantes pour l'esprit poétique de la Renaissance. L'idée même de muse est exprimée dans *Il Cortegiano* à travers la notion d'inspiration et de transe qui sont ici l'expression des plus hautes vertus. Castiglione retrouve ainsi l'idée de la fascination éprouvée comme *fascinatio divina,* et touche à l'aspect mystique de ce regard intense dont l'objet vient anoblir l'esprit. L'image idéale de la femme garante de l'art et de la pensée d'un artiste élu commence à trouver son acception moderne :

> Because the influence of that beautie when it is present, giveth a wondrous delite to the lover, and setting his hart on fire, quickeneth and melteth certaine vertues in a traunce and congeled in the soule, the which nourished with the heate of love, flow about and goe bubbling nigh the hart, and thrust out through the eyes those spirits which bee most fine vapours made of the purest and

[14] Castiglione 317.
[15] Castiglione 316.

clearest part of the bloud, which receive the image of beautie, and decke it with a thousande sundrie furnitures.[16]

Aussi, qu'il s'agisse de Castiglione, d'ouvrages de philosophie générale, de néoplatoniciens ou de Platon lui-même, l'influence du platonisme dans la conception de l'amour et de la muse est manifeste dans la poésie britannique de la Renaissance, laquelle fut un modèle important, tant formel qu'idéologique, pour le romantisme. Dans la suite de sonnets titrés *Astrophel and Stella* (1591), Sir Philip Sidney raconte les amours de deux jeunes gens avec pour toile de fond philosophique les leçons platoniciennes de son époque. Il est question dès le premier sonnet de l'intervention de la muse à travers les lamentations mélancoliques de l'amant : « "Foole" said my muse to me, "looke in thy heart and write".[17] » Cependant l'ouverture de l'œuvre sous couvert de l'invocation d'une muse n'a rien de platonicien mais répond ici à un canon poétique hérité directement de l'antiquité. D'autre part, il semble que ce soit plutôt à Pétrarque que songeait Sidney en admettant ici que les émotions du cœur sont des élans poétiques et qu'il suffit de les suivre pour aboutir à l'écriture. En réalité, c'est une fois de plus par le premier regard que Sidney rejoint Platon dans le sonnet XXV :

The wisest scholler of the wight most wise
By *Phœbus*' doome, with sugred sentence sayes,
That Vertue, if it once met with our eyes,
Strange flames of *Love* it in our soules would raise;

But for that man with paine this truth descries,
Whiles he each thing in sense's ballance wayes,
And so nor will, nor can, behold those skies
Which inward sunne to *Heroicke* minde displaies,

Vertue of late, with vertuous care to ster
Love of her selfe, takes Stella's shape, that she
To mortall eyes might sweetly shine in her.

[16] Castiglione 316.
[17] Philip Sidney, *Astrophel et Stella* (Paris : Aubier-Montaigne, 1957) 46 (sonnet I).

It is most true, for since I her did see,
Vertue's great beautie in that face I prove,
And find th'effect, for I do burne in love.[18]

Dans ce sonnet, Sidney convoque directement Platon, « the wisest scholler » et son maître Socrate, « the wight most wise » pour expliquer les effets de la rencontre amoureuse sur le poète Astrophel. « Beauty is a spiritual radiance » explique Ellrodt et elle émane de la volonté d'incarner la beauté absolue dans l'image de sa dame.[19] Ainsi, la dame devient à la fois l'« object de plus haulte vertu » comme l'écrit Maurice Scève mais également la dispensatrice de cette vertu au poète.[20] Il s'agit donc d'un premier pas vers l'identification de la muse, celle qui inspire, à Diotime, celle qui élève à la contemplation par l'Amour et par le beau. Cette identification amorcée à la Renaissance sera manifeste au XVIII^{e} chez certains alchimistes, dans les œuvres de Franz Hemsterhuis entre autres, puis chez les romantiques.

La poétique de la femme aimée en tant que miroir des choses divines trouve également une place importante chez Spenser, dont l'influence sur le second romantisme anglais fut immense, dans *Amoretti* (1595) et même dès le premier livre de *The Faerie Queene* (1590). En effet, la vénération que le peuple de la forêt voue à Una dans le sixième chant repose sur l'éblouissante beauté de la jeune femme, c'est-à-dire sur ce que sa vue inspire. Elle fascine. Même le dieu Sylvalus, se demandant ce qui émeut son peuple, tombe sous le charme dès l'instant où ses yeux se posent sur elle :

Far off he wonders, what them makes so glad,
Or *Bacchus* merry fruit they did invent,
Or *Cybeles* franticke rites have made them mad;
They drawing nigh, unto their God present
That flowre of fayth and beautie excellent.
The God himselfe, vewing that mirrhour rare,
Stood long amazd, and burnt in his intent.[21]

[18] Sydney 70 (sonnet XXV).
[19] Ellrodt 141.
[20] Maurice Scève, *Delie: object de plus haulte vertu* (Genève : Droz, 2004).
[21] Edmund Spenser, *The Faerie Queene,* vol. I (Indianapolis : Hackett, 2006) 91 (I, VI, 15).

Una est alors comparée à Vénus, puis à Diane qui, par sa chasteté, soutient mieux la comparaison. C'est en effet la vertu qui caractérise d'abord la belle dame de Spenser. Cependant, elle est également montrée en tant que « miroir rare » du divin, comme le reflet terrestre de la sagesse éternelle. Ce reflet de l'intelligible dans le sensible est exactement ce que décrit Diotime lorsqu'elle explique, dans le *Banquet,* « qu'à partir de ce qui est ici bas, on s'élève » et que dès « qu'on commence d'apercevoir cette beauté-là, on n'est pas loin de toucher au but. [22] » Cette dimension platonicienne est manifeste dans la suite du récit et tout particulièrement lorsque le poète raconte la rencontre entre Una et le chevalier *Satyrane* :

> He wondred at her wisedome hevenly rare,
> Whose like in womens witt he never knew;
> And when her curteous deeds he did compare,
> Gan her admire, and her sad sorrowes rew,
> Blaming of Fortune, which such troubles threw,
> And joyd to make proofe of her crueltie,
> On gentle Dame, so hurtlesse, and so trew:
> Thenceforth he kept her goodly company,
> And learnd her discipline of faith and veritie.[23]

Una n'est plus seulement la jeune fille dont la beauté fascine et émeut l'âme, elle devient l'incarnation de la sagesse divine. Spenser écrit qu'elle n'est à nulle autre femme pareille et que ses paroles transmettent la foi et la vérité. bien que son nom ne soit jamais explicitement cité dans les œuvres de la Renaissance, il s'agit là des attributs de Diotime. Professeure en sagesse et divinité fascinante par sa beauté, voilà ce qu'est la Diotime « renaissante ».

D'autre part, il faut également noter que cette figure n'est pas en reste dans la Renaissance allemande et qu'ici encore ses contours imaginaires sont dessinés par un premier regard poétique. bien qu'elle apparaisse surtout dans les textes

[22] Platon, *le Banquet*, 130-131 Ὅταν δή τις ἀπὸ τῶνδε, […] ἐκεῖνο τὸ καλὸν ἄρχηται καθορᾶν, σχεδὸν ἄν τι ἅπτοιτο τοῦ τέλους.

[23] Spenser I, 96 (I, VI, 31).

alchimiques et mystiques de Paracelse et de Jakob Boehme, que Novalis connaissait très bien, sa trace poétique peut néanmoins être repérée dès le XII^{e} siècle dans la poésie des minnesingers qui composaient des chants d'amour courtois proche de la tradition et des thèmes des troubadours provençaux. On en trouve un exemple frappant dans ces vers attribués à Tannhäuser :

> Onc ne vis si belles formes pour ensorceler mon cœur,
> Tout en elle est perfection ;
> Dès que je vis la noble dame, je devins très bon parleur.[24]

Ici encore il est question d'un premier regard en même temps que de l'inspiration qui en émane : une illustration de la muse en somme. Néanmoins, il est intéressant de relever que l'action chez Tannhäuser est immédiate, la vue provoquant spontanément l'afflux de poésie. Autrement dit, ce sont une fois de plus les yeux qui suscitent dans l'âme le sentiment amoureux et libèrent la voix qui se met, en quelque sorte, à chanter d'elle-même. D'autre part, bien que ce soit les formes terrestres de la dame qui enflamment le cœur de l'amant, philosophiquement, l'idée de beauté des formes indique surtout la réflexion de la Beauté divine dans une forme sensible. C'est que le regard transforme la réalité et donne la « perfection » à l'objet de l'amour par le truchement de l'imagination dans une sorte de rêverie créatrice – c'est l'âme libérée et enthousiaste qui parle chez l'inspiré comme dans le rêve. Ludwig-Heinrich von Jakob, se souvenant de ses lectures, dira plus tard que le « rêve n'est rien d'autre que poésie involontaire.[25] » C'est également vrai de celui qui est inspiré, et dont l'involontaire poésie se pare, comme l'a dit Baudelaire, d'un contenu essentiellement, bien qu'involontairement, philosophique.[26]

Ce regard du rêve, ce regard rêvé, et dont le souffle porte l'âme aux lèvres, traversera toute la mystique allemande de Boehme à Quirinus Kuhlmann et trouvera,

---

[24] Jean-Pierre Lefebvre (ed.), *Anthologie bilingue de la poésie allemande* (Paris : Gallimard, 1995) 56-57 « schoener forme ich nie gesach diu min cor hat besezzen: / an ir ist elliu volle. / Do ich die werden crest sach do huop sich min parolle. » (traduction Danielle Buschinger et Jean-Pierre Lefebvre).

[25] Albert Béguin, *L'âme romantique et le rêve : essai sur le romantisme allemand et la poésie française* (Paris : José Corti, 1937) 10.

[26] « La poésie est essentiellement philosophique ; mais comme elle est avant tout *fatale*, elle doit être involontairement philosophique. » Charles Baudelaire, *Œuvres complètes* (Paris : Gallimard, 1976) II, 9

nous le verrons en détail dans notre développement, son expression la plus poétique dans les élans romantiques de Novalis.

C'est également à travers ce motif de révélation, par la beauté aux yeux de l'amant et à travers le rêve de l'âme désincarnée, que John Donne fera sa profession de foi platonicienne dans *The Ecstasie*, un poème riche de significations plurielles néanmoins très populaire. Écrit entre 1633 et 1635, le poème témoigne d'un long regard entre deux amants qui provoque au lieu d'un désir sensuel, la fusion des âmes en dehors des corps :

> If any, so by love refin'd
> That he soul's language understood,
> And by good love were grown all mind,
> Within convenient distance stood,
> He (though he knew not which soul spake,
> Because both meant, both spake the same)
> Might thence a new concoction take
> And part far purer than he came.[27]

Cet extrait témoigne de la volonté de faire de l'amour terrestre, et plus particulièrement du regard amoureux, une porte métaphysique vers l'absolu. De ce poème que Coleridge admirait pour sa vigueur intellectuelle et la justesse de son inclinaison métaphysique, Ezra Pound dira d'ailleurs qu'il s'agit de « platonism believed. [28] » C. A. Patrides tient quant à lui pour certaine l'influence de Giordano Bruno, que Donne avait lu, sur le thème principal, l'amour métaphysique et spirituel.[29] Néanmoins, si Platon et la méthode idéale de Castiglione ne sont pas loin, ce que Donne exprime, à la fin du poème notamment, c'est une volonté de demeurer attaché au sensible, au réel de l'expérience. Donne ne conçoit pas un amour divin détaché de l'amour terrestre mais veut confondre les deux formes d'amour, celui de Platon et celui de Pétrarque, pour constituer le fondement de l'amour poétique. Cette vision est clairement exprimée dans le poème *Loves growth* dont le titre semble comparer l'amour à une plante. Ainsi, l'amour grandit sur terre

[27] John Donne, *The Complete English Poems* (Londres : Random house, 1991) 100.
[28] Donne 29-30.
[29] Donne 31.

et ne peut s'épanouir vers les cieux sans posséder de racines profondément ancrées dans le sol :

> Love's not so pure, and abstract, as they use
> To say, which have no Mistress but their muse,
> But as all else, being elemented too,
> Love sometimes would contemplate, sometimes do.[30]

De fait il ne s'agit pas seulement de platonisme. Celui-ci n'est que le vêtement poétique donné à une expérience sans doute vécue en premier lieu par le poète en tant qu'être humain. Néanmoins, c'est à partir de ce bagage traditionnel que les romantiques créeront leur propre image de Diotime, image qui commence ici encore par un premier regard, une esquisse esthétique de l'amour. Nul doute alors qu'animés par leurs lectures, les poètes romantiques ont cherché dans l'amour, dans le regard d'amour, cette transcendance que décrivaient leurs aînés et dont ils espéraient être dignes. Il s'agira donc, dès à présent de tracer chez Shelley ainsi que chez Novalis l'expérience et la volonté de cette première rencontre avec la beauté, avant même que ne se dessine dans leurs pensées l'image idéalisée de Diotime.

Aussi, quand bien même la biographie serait quelque peu mobilisée, ce sont les réactions littéraires à ce premier regard amoureux – genèse de la vision poétique du guide féminin vers l'absolu – qui occuperont la plus large part de notre propos.

2. Premier regard sur la muse ou l'événement poétique majeur

Il est important de dire qu'il n'est pas question ici de Diotime à proprement parler mais d'une première muse dont l'image chargée au fil des expériences prendra petit à petit avec les lectures platoniciennes de Shelley l'aspect d'une véritable Diotime. Toutefois, on trouve dans la poésie juvénile de notre poète, bien avant qu'*Alastor* apporte une première maturité à ce concept, une image naissante de femme révélatrice à travers l'idéalisation poétique de sa jeune cousine Harriet Grove. De toute évidence le premier amour de Shelley, Harriet Grove peut être

[30] Donne 79.

considérée comme l'incarnation originale de la muse pour le jeune poète, la première du moins à forcer chez lui le besoin d'écrire. Desmond Hawkins situe leur rencontre, d'après Charles Grove, lors d'une visite estivale des Shelley à leurs cousins en 1804, alors que Percy Bysshe avait 12 ans.[31] Néanmoins, il semblerait que ce soit à partir de 1808, lors d'une visite d'Harriet aux Shelley à Field Place que les deux cousins ont débuté leur idylle et ont décidé de correspondre. Cette correspondance volumineuse nourrira les débuts littéraires de Shelley, qui envoyait fréquemment des poèmes à la jeune femme, et marquera l'écriture de ses deux romans gothiques *Zastrozzi* et *St Irvyne*.

Cependant, selon Richard Holmes, l'effet immédiat du premier regard ne sera qu'unilatéralement perçu par le jeune homme. Aussi, l'amour que le poète entretint pour la jeune fille ne fut qu'épistolaire et probablement jamais plus qu'esthétique. Ce sont les yeux de Shelley qui ont aimé la jeune fille qui n'est devenue idéale qu'à travers le prisme de l'imagination et des lectures du jeune homme. À ce titre, Richard Holmes précise que lors de leurs rencontres les deux jeunes gens n'ont que peu échangé (« they hardly spoke to each other ») et que la passion amoureuse ressentie par Shelley à ce moment n'était guère plus que les accents juvéniles d'un garçon excitable qui s'ennuyait dans la solitude que lui imposait alors une santé fragile.[32] Il développe dans ce sens un résumé de l'histoire de la relation entre Shelley et Harriet Grove qui montre bien l'asymétrie entre les deux jeunes gens, mais également l'étrange comportement d'un Shelley maladroit et désireux de faire forte impression :

> Harriet tacitly agreed to act as his muse, and the friendship brought him both kudos and self-confidence. He continued to write to her regularly in Wiltshire, but his letters instead of being full of romantic declarations, were packed out with Shelley's strange mixture of grim, gothic fantasies and poems, and lumps of ill-digested Condorcet and Lucretius. By September, Harriet had grown both alarmed and slightly bored with the correspondence, and she showed some of it to her parents who advised her to break it off. Shelley was piqued rather than upset by this development, but he continued to address her as a convenient

[31] Desmond Hawkins, *The Grove Diaries: the Rise and Fall of an English family, 1809-1925* (Newark : University of Delaware Press, 1995) 41.

[32] Holmes 23.

> muse in the poems which he was writing with Elizabeth, and in the following spring [1810] he met her again at Field Place. […] Shelley himself was sulking, and she found his behaviour strange and odd, but they walked again at St Irving's and Strood, and had "a long conversation", in which nothing very constructive seemed to emerge. They had little in common, and it was only in her absence that Shelley could feel very strongly about her.
> For her part Harriet certainly did not take the matter very seriously, and by the end of the year she had announced her formal engagement to a local gentleman farmer, William Helyer.[33]

Il se dégage de cette description un sentiment de décalage propre à faire croire à un pur et simple fantasme de Shelley. Néanmoins, bien que les réactions de la jeune fille dans son journal soient nettement moins enthousiastes et élevées que celles que le jeune homme développe dans ses écrits, il semble qu'elle prenait tout de même très à cœur sa relation écrite avec Shelley et son rôle de muse. On trouve à la lecture du journal de 1809 de nombreuses expressions d'excitation à l'idée de revoir « my dear *Bysshe* », d'anxiété de ne pas recevoir de lettres, ou même de cette joie mêlée de crainte d'être découverts et qui trahit les idylles adolescentes :

> [Sun 16, April 1809], Dear Bysshe & Mr Shelley arrived here the former I am very glad to see—I think Mr Shelley appears cross <--------> for what reason I know not.[34]

Tout porte à croire que la relation de Shelley avec Harriet n'était pas aussi imaginaire que le décrit Richard Holmes. Cependant, les réactions de Shelley demeurent parfaitement disproportionnées par rapport à celle d'Harriet. Holmes transcrit d'ailleurs nombre d'anecdotes à ce sujet, qui témoignent d'un jeune homme surexcité et multipliant les maladresses et les déconvenues. En effet, en présence de la jeune femme, le poète se sent pousser des ailes qui le trahissent plus qu'elles ne le

[33] Holmes 29. Quant au comportement « strange and odd » de Shelley, Holmes fait référence ici à l'entrée du 17 avril dans le journal de 1810 d'Harriet Grove :

« Still more odd, Walked (sic) to Horsham saw the old House St Irvyne
had a long conversation but more perplexed than ever
walked in the evening to Strood by moonlight. »

Cependant, on ne peut pas affirmer que le sentiment corresponde à l'attitude de Shelley et il pourrait très bien s'agir d'une sensation perçue par la jeune fille elle-même. À ce sujet et pour la citation, voir Hawkins 74.

[34] Hawkins 48.

soulèvent en société. Lors d'une importante réception par exemple, Shelley, agité et désireux de se faire remarquer, renversa son verre de madère sur la nappe de la vieille maîtresse de maison qui en fut passablement irritée. La plus jeune sœur du poète, Helen Shelley, se souvenant de cet épisode, écrira malicieusement quelques années plus tard : « there was much ado to calm the spirits of the wild boy.[35] »

Aussi, bien que problématique, cette passion certes juvénile entretenue par Shelley est néanmoins formatrice en tant qu'elle marque ses premières tentatives poétiques. Contrairement à ce que concluent Jones et Hawkins, le premier amour de Shelley ne joue pas, à notre sens, un rôle mineur dans sa formation littéraire. Kenneth Neil Cameron l'avait déjà vu et à sa suite Teddi Chichester Bonca :

> Although as her diary reveals, Harriet was in many ways an ordinary young woman transformed by her cousin's needs and desires into his muse and soul mate — a pattern he would repeat many more times — Shelley's love for her was obviously genuine. Moreover, the circumstances under which the engagement broke off and the fact that Harriet bore a remarkable resemblance to him converted this romantic disappointment into something of a far greater impact on Shelley's theories of love and selfhood as well as his actual relationships.[36]

Bonca invite à comprendre le premier amour déçu de Shelley comme l'origine de sa pensée de l'amour et de l'autre soi, ou *epipsyche*. Même s'il n'est question que d'un début, d'une ébauche de cette philosophie, le premier amour de Shelley joue déjà le rôle d'une Diotime muette. En accord avec Bonca et dans la suite même de ce qu'elle affirme, nous avons fait de cette idée un point central de notre argumentation. En réalité ce premier amour est, nous le croyons sincèrement, un des événements poétiques majeurs qui conditionnent au départ le sens de l'œuvre du poète. Il façonne l'attitude (véritablement « l'être au monde ») du poète et fournit la clef de compréhension de toute la formation de la Diotime shelleyenne. C'est pourquoi nous voulons en examiner à présent le détail.

---

[35] Holmes 29.
[36] Bonca 11-12.

Au fil des poèmes de cette époque, Shelley façonne les thèmes qu'il développera tout au long de sa vie et à travers le regard amoureux du poète, Harriet acquiert cette forme vague, éthérée et idéalisée, plus tard caractéristique de la muse et de la Diotime shelleyenne. Le roman gothique *Zastrozzi*, écrit en collaboration avec sa sœur Elisabeth et publié en 1810, fournit en effet une ébauche de cette image féminine dont on pourra ensuite suivre l'évolution au fil de la production de Shelley. Au moment où Verizzi, à qui l'on veut faire croire que sa bien-aimée Julia est morte, s'abandonne au désespoir, on peut lire ce passage en tout point programmatique :

> Julia indeed […] was his constant theme ; he spoke of her virtues, her celestial form, her sensibility, and by his ardent profession of eternal fidelity to her memory, unconsciously almost drove Mathilda to desperation.[37]

Cette description somme toute très classique de l'infatuation d'un jeune amoureux joue sur le tragique et le *pathos* de l'impossible réciprocité et bien qu'elle sonne quelque peu artificielle et pastiche, elle n'en est pas moins intéressante dans le choix des thèmes employés, car tous sont déployés et développés dans la poésie ultérieure de Shelley. « Virtues », « celestial form », « sensibility », « eternal fidelity to her memory» sont des « constant themes » de la figure féminine de Shelley. Parmi les exemples les plus frappants de poétisation du modèle féminin shelleyen, on trouve notamment Cythna et le personnage d'Asie dans *Prometheus Unbound*.[38] Shelley poursuit ces caractères impossibles d'une femme à la fois « céleste », « sensible » et disparue dans *Alastor* et *Epipsychidion*, en les imputant à l'image de la révélatrice, sa Diotime. Plutôt que son expression purement symbolique dans *Laon and Cythna* et *Prometheus Unbound*, c'est la relation de cette femme avec l'écriture et le poète, telle qu'elle est exprimée dans ces deux poèmes, qui intéressera surtout notre propos. Cependant, il faut demeurer prudent en attribuant l'inspiration, ou les contours de cette image à Harriet Grove. À cette époque, l'imagination de Shelley jouait encore avec la très forte influence de la littérature gothique florissante, et particulièrement, *Zofloya; or the Moor* de Charlotte Dacre et *The Monk* de Lewis qui développent des images féminines à peu

[37] Percy Bysshe Shelley, *Zastrozzi, a Romance* (Peterborough : Broadview press, 2002) 105.

[38] Percy Bysshe Shelley, *The Poems of Shelley,* vol. II (Harlow : Longman, 2002) 573-575 (II, v, 72-110) ; La Cassagnère, *La mystique du Prometheus Unbound,* 129-133.

près similaires.[39] Le fait que Shelley ait puisé une bonne part de l'idée de cette figure féminine dans ses lectures gothiques ne fait pas de doute, notamment du fait de la dichotomie entre l'ange et le démon que le roman pose à travers les figures féminines de Julia et de Mathilda, ainsi que l'atmosphère noire et, disons-le, parfois tout à fait sordide qui se dégage de ses fictions adolescentes. Néanmoins, même si ces fictions de jeunesse s'apparentent à des imitations plutôt qu'à des œuvres originales, Shelley conservera dans ses textes de maturité quelque chose du sordide et du macabre de ses années d'apprentissage gothique.[40]

En effet, le roman joue sur une opposition marquée entre deux principes, l'innocence persécutée et la vengeance aveugle. Dans ce schéma structurel, Harriet pourrait très bien être figurée par Julia et les forces qui s'opposent à elle, Mathilda et Zastrozzi, une préfiguration de la machinerie sociale contre laquelle Shelley n'aura de cesse de lutter. Ce qui est certain en revanche, c'est que les attributs de Julia, à savoir, jeunesse, beauté et vertu, tous trois facteurs de l'inspiration la plus pure, sont ceux avec lesquels Shelley décrit sa jeune cousine à ses amis.[41]

Les lettres dans lesquelles il fait mention de la jeune femme sont à ce propos explicites, notamment la lettre du 7 avril 1809 écrite à Field Place et adressée à son camarade d'Eton, James Thomas Townley Tisdall. Le nom d'Harriet n'y est pas directement cité mais la date à laquelle Shelley fait référence, le 16 avril, correspond à une invitation des Groves à Londres.

> I have an excellent subject for a poem, & in these 'wood & wilds & solitary groves' will apply to the muse, & send you what she dictates to me — tomorrow — I shall be in London on the 16th at the Opera on Tuesday — observe who I am with, & I will ask your opinion at some future period […].[42]

---

[39] Diane Long Hoeveler, « Prose Fiction : Zastrozzi, St Irvyne, The Assassins, The Coliseum », *The Oxford handbook of Percy Bysshe Shelley*, éds. Michael O'Neill, Anthony Howe (Oxford : Oxford University Press, 2013) 199.

[40] David Brookshire, « Introduction », *Percy Shelley and the Delimitation of the Gothic*, éd. David Brookshire (Nov. 2015) : § 9. En ligne. Internet. 23 Mars 2019. Disponible : https://romantic-circles.org/praxis/gothic_shelley/praxis.gothic_shelley.2015.intro.html.

[41] Holmes 29-32.

[42] Percy Bysshe Shelley, *Letters*, vol. I (Oxford : Clarendon Press, 1964) 4.

On peut dès lors conjecturer que le sujet du poème en question n'est autre que l'expression de cette nouvelle fascination qui occupe l'esprit du jeune homme et semble lui ouvrir tant de fenêtres sur son propre esprit. De plus, si c'est dans des « solitary groves » que Shelley veut chercher cette muse, le poète décrit, nous le verrons, son futur environnement créatif en même temps qu'il nomme la jeune fille. L'image n'est pas anodine.

Ainsi, le jeune Shelley amoureux découvre une nouvelle forme de sensibilité qui le pousse ostensiblement vers la littérature. Une première image de muse se forme à travers cette fascination nouvelle et qui agit dans l'esprit de Shelley comme une œuvre d'art, comme un catalyseur du sentiment esthétique. Thomas Medwin, sous le charme, ne manquera pas de décrire Harriet comme une véritable « Madonna of Raphael.[43] »

La présence d'Harriet Grove dans les poèmes dits « de jeunesse » se manifeste également par ce rapport esthétique à la vue et à ce que celle-ci inspire. En outre, si ces premiers poèmes montrent encore une forme de goût pour un certain « matérialisme de la rencontre » hérité en partie de Shakespeare, la désincarnation, que lui reprochait parfois Godwin, s'opère très vite.[44] On en trouve une trace flagrante dans un poème probablement écrit au printemps de 1810 et dans lequel l'importance des yeux et du regard dans la recherche de la vérité exprimée par l'âme prend un trait tout à fait particulier :

> How eloquent are eyes!
> Not the rapt Poet's frenzied lay
> When the soul's wildest feelings stray

[43] Holmes 29.

[44] En effet, le coup de foudre est, pour Shakespeare, un événement qui entraîne des conséquences dramatiques parce que l'amour ne pousse pas vers l'abstraction mais vers sa réalisation concrète. C'est toute la question du *Romeo and Juliet* mais on trouve également une expression intéressante, proche de Tannhäuser, de Dante et de la théorie de la fascination de Bruno, dans *The Tempest*:

> Hear my soul speak:
> The very instant that I saw you, did
> My heart fly to your service; there resides,
> To make me slave to it; and for your sake
> Am I this patient log-man. (III, 1)

Godwin reprochait notamment au jeune Shelley de ne pas comprendre la véritable essence poétique en préférant au sérieux de Shakespeare et Milton « a perpetual sparkle and glittering as are to be found in Darwin, Southey, and Scott and Campbell ». Holmes 181.

Can speak so well as they.
How eloquent are eyes!
Not music's most impassioned note
On which love's warmest fervours float
Like they bid rapture rise.[45]

Shelley cherche ici, comme Dante, le moment du regard qui précède et touche l'amour. Toutefois, ce regard se désincarne des yeux pour devenir sonore et même verbal (« eloquent »). Le rythme du poème est soutenu et accéléré par un fort recours à l'enjambement, quatre vers forment généralement une phrase, encadré par des rimes embrassées. L'écriture cherche l'état de ravissement (« rapture ») qu'elle décrit. On touche à l'extase, au rythme naturel du cœur et au son même que fait l'émotion lorsque le verbe se déprend de l'oreille pour être perçu par l'œil. On note l'emploi de « lay », « speak », de « music » et de « note » pour décrire ce regard qui parle plus fort que la bouche et s'entend plus doux que la musique. Le lecteur est appelé à se déprendre des perceptions habituelles des sens. En effet, Shelley file, dans tout le passage cité, une image synesthésique qui mélange l'ouïe et la vue. Dans son commentaire de *Prometheus Unbound*, Christian La Cassagnère définit la synesthésie dans l'œuvre de Shelley :

> La synesthésie est la tentative qui consiste à abolir ces modes sensoriels isolés et stériles et à leur substituer, par le truchement et le pouvoir magique du langage, un mode unique qui opère la synthèse et la fusion de tous les sens et qui par là même se mettent au diapason de la qualité unitive de la substance réelle du monde.[46]

Certes, le degré de puissance ultime de la synesthésie décrit dans cet extrait par La Cassagnère n'est pas encore atteint dans le poème. Pourtant, Shelley montre déjà, et sans doute intuitivement, une certaine maîtrise du procédé, synthétisant un regard en une sonorité, celle que produit l'amour dans les yeux de l'amant. Plus

[45] Percy Bysshe Shelley, *The Poems of Shelley,* vol. I (Harlow : Longman, 1989) 91. Le dernier vers ne semble pas grammaticalement correct, Rossetti propose pour l'expliciter : « awakens rapture comparable with eyes ». Néanmoins, le choix de Shelley a certainement été forcé par des contraintes stylistiques et notamment par les assonances et allitérations qui corsètent ici les vers de part et d'autre.

[46] La Cassagnère, *La mystique du Prometheus Unbound*, 189.

qu'un simple son, l'image se développe en discours et même en musique. C'est-à-dire que ce regard peut construire une forme, acquérir un sens mélodique matériel et par là, une texture vibratoire. Ce qui s'accroche alors ce cette unité sensorielle n'est autre que ce qui, pour Shelley, est de l'ordre de la poétique. La Cassagnère voit justement dans la synesthésie une marque importante de la poétique shelleyenne qu'il définit comme « modalité sensuelle » de son imagination. C'est cette modalité qui lui permet de rassembler les données des sens pour percer « l'unité secrète » plotinienne du monde.[47] Nous y reviendrons.

Déjà présente dans ce poème de jeunesse, cette forme de synesthésie musicale est tout à fait typique de Shelley, et cela même dans ses œuvres majeures, ses matériaux synesthésiques préférés étant, comme le note Jean Périrn, « lumière, parfums, musique et mouvement.[48] » Shelley poétise les données sensibles et veut que nous écoutions ce regard qu'il entend dans la plus vive passion comme le chant de l'âme amoureuse : c'est toute la première rencontre qui s'épanche dans ce regard éloquent, dans ce murmure sentimental des yeux. C'est lui qui fait de l'amante, une ébauche de révélatrice car c'est dans ce premier regard que l'amour dérègle les perceptions et donne à voir le monde autrement. Il faut remarquer que le poète ne s'étend pas uniquement sur les effets que la vision de son amour lui procure, qui ne sont dans le cas présent que secondaires, mais surtout sur le fait que c'est la contemplation des yeux par les yeux qui rend possible une communication plus élevée et plus proche de l'âme. Car la synesthésie ne prend ici tout son sens que dans la double comparaison en « not » avec le discours délirant du poète et la musique. Les yeux, s'ils deviennent verbe, s'ils deviennent musique, disent plus que les perceptions ordinaires, par l'ouïe, des paroles et des notes. La synesthésie est alors une perception augmentée du réel, un pouvoir supérieur d'unification. En effet, le son joue dans ce cas un rôle d'intermédiaire, rôle démonique, comme celui de Diotime, entre les yeux. Il met en relation. Aussi, l'amour qui se trouve pris dans cette vibration musicale prend corps lui aussi et « flotte » littéralement dans l'air réchauffé par les regards. Comme chez Bruno, il y a une impression physique dans le regard tel que Shelley en convoque l'image. Le regard d'amour provoque un changement d'état atomique. Il est en quelque sorte matérialisé entre les amants.

[47] La Cassagnère, *La mystique du Prometheus Unbound*, 190.
[48] Perrin 693.

Shelley l'exprime à la fin de l'extrait cité lorsqu'il écrit : « Not music's most impassioned note / On which love's warmest fervours float ». C'est que viennent se confondre dans l'imagination poétique, le regard, l'amour, les paroles et les notes. La synesthésie est presque totale.

Shelley se souvenait peut-être au moment de l'écriture de ce passage du célèbre poème « The Extasie » de John Donne, dont le motif principal joue sur les effets d'une situation similaire. De plus, la « parole » des yeux surpasse même celle du poète, pourtant messager de l'âme, et celle de la musique. Ce détail peut s'expliquer par la mise en abîme des deux jeune gens, le poète étant bien évidemment Shelley et la musique, la jeune Harriet. Pour Jessica Quillin, Shelley associe étroitement la musique à son premier amour et explique que même si tout porte à penser que la jeune fille ne possédait guère de talent musical, elle fit forte impression sur le jeune homme.[49] D'une certaine manière, à travers les yeux, l'amour vient transcender chacun et rend possible une découverte de l'autre – et de soi – qui dépasse toute manifestation sensible. Ce thème sera d'ailleurs constamment sollicité dans l'œuvre de Shelley, tout comme le seront également les femmes musiciennes. Il suffit de penser à Claire Clairmont, demi-sœur de Mary Shelley ou à Jane Williams, et ces « many voicèd fountains » dont l'emprise émotionnelle fut extrêmement forte sur le poète tout au long de sa vie.[50] Dès lors, il n'est pas impossible que cette passion lui ait été inspirée par Harriet mais dont les yeux étaient plus « éloquents » encore parce qu'à eux seuls, ils exprimaient une forme d'au-delà de la connaissance.

De fait, ce que Shelley développe ici, avant même de bien connaître Platon, est une volonté de rechercher une connaissance spirituelle dans l'amour, qui donne à Harriet les contours encore qu'esquissés de Diotime. Aussi, l'espace de révélation qui se déroule dans le champ mutuel des regards agit dans les deux sens : il dessine une Harriet parée de l'habit de l'idéalisation poétique, mais révèle également l'amour que la jeune femme voue à son cousin. Le poète poursuit en montrant que

[49] Jessica K. Quillin, *Shelley and the Musico-Poetics of Romanticism* (Londres, New York : Routledge, 2016) 11.

[50] Shelley, *The Major Works*, 600. Shelley avait acheté un piano pour Claire et alla même jusqu'à offrir une guitare à Jane Williams, laquelle se trouve actuellement dans la collection de la Bodleian Library à Oxford. Nous avons pu la voir en exposition à la bibliothèque au printemps 2017. Les informations sur cet instrument, des photographies et un extrait sonore sont disponible sur le site de la Bodleian library : http://shelleysghost.bodleian.ox.ac.uk/guitar?item=594#.

s'il s'agit de regarder soi-même avec amour, il est également question de sentir sur soi le regard amoureux de l'autre :

> Love! Look thus again,
> That your look may light a waste of years,
> Darting the beam that conquers care
> Through the cold shower of tears!
> Love! Look thus again,
> That Time the victor as he flies
> May pause to gaze upon thine eyes
> A victor then in vain![51]

En effet, le poète cherche ici à retrouver l'étreinte d'un regard aimant lorsqu'il implore l'amour de le « regarder à nouveau ainsi ». Car ce regard d'amour dans lequel le poète se coule « illumine » et établit une connexion qui invite à la reconsidération. Aussi donne-t-il du sens à ce qui semblait vain, à une existence dont les années, dit-il, paraissaient avoir été gaspillées. C'est également le regard de consolation qui s'affranchit du temps et fait entrer dans l'expérience de la pure durée, où espace et temps sont abolis et dans laquelle les souvenirs se mêlent au présent. C'est cette expérience que permet le regard d'amour et qui caractérise la première étape de la construction de Diotime. L'expérience amoureuse crée un espace qui accroît le champ des possibles et semble démultiplier les capacités d'analyse de l'esprit. Toutefois, ce regard augmenté et augmentant est immédiatement perdu, d'où la lamentation « look thus again ». C'est du fait de cette perte initiale que le premier regard constitue bien souvent un objet privilégié de la quête poétique d'absolu. Comme le personnage d'Éros dans le *Banquet* de Platon, le poète est fils de Pénia et cherche partout à combler le manque que ravive le souvenir de ce premier regard. Shelley en est visiblement conscient très vite, la poésie se confronte au « Temps victorieux » pour ranimer le fantôme de l'amour perdu. Diotime est une émanation de cet instant de grâce, et bien qu'elle rappelle inévitablement la leçon de la perte de cet instant, elle invite en même temps à le dépasser philosophiquement. De la même manière, la révélatrice de *Laon and Cythna* fait surgir du désespoir du narrateur la volonté d'accomplir le voyage

[51] Shelley, *The Poems*, I, 91.

initiatique en rappelant simplement qu'à travers le rêve qui l'a conduit devant elle, il doit dépasser sa peine : « To grieve is wise, but the despair / Was weak and vain which led thee here from sleep.[52] »

Mais déjà, on ressent dans les vers cités plus haut comme une sentence arrêtée, une insidieuse mélancolie, accentuée dans cette seconde strophe et signalée par le ton de regret que prend le vers « Love! Look thus *again* », répété comme un refrain. Et paradoxalement, tandis que les rimes s'embrassent, l'image implorée prend une irrémédiable distance. À la vue, qui produit l'image mentale dans le souvenir, succède l'imagination et la métaphore : Harriet Groves disparaît dans le poème, c'est le souvenir qui lui donne forme et la poésie qui lui donne voix. Les mots que Shelley employait pour Julia dans *Zastrozzi* retrouvent ici une pleine résonance puisque Harriet elle-même acquiert la « forme céleste » mais sensible du souvenir.[53]

Il n'y a aucun doute que la situation décrite ici par le poète implique une réminiscence du séjour que sa jeune cousine a passé chez les Shelley en avril 1810 et que les biographes considèrent unanimement comme le point culminant de la brève relation entre Shelley et Harriet.[54] Cette idylle quelque peu fantasmée se distinguait surtout par les fréquentes visites à la ruine de St Irvyne, non loin de Field Place et qui habitait largement l'imagination gothique de Shelley à cette époque. La première transformation poétique de l'expérience amoureuse et d'Harriet trouve d'ailleurs sa réalisation pleine dans la romance *St Irvyne or the Rosicrucian* qui mêle détails macabres, romance gothique et parfois quelques traits théoriques annonçant les sujets de réflexion présents dans toutes les œuvres postérieures de Shelley. Aussi y trouve-t-on un écho qui complète et confirme ce que nous avons observé dans le poème « How Eloquent are Eyes ».

Les *romances* de jeunesse de Shelley ont été très souvent rejetées par la critique en tant que balbutiements infantiles et sans intérêt. Lors de leurs premières publications, les journaux n'avaient pas manqué d'en attaquer violemment les thèmes et la forme. Le *Critical Review* voyait en Zastrozzi le personnage le plus sauvage et démoniaque que pût créer « a diseased brain », tandis qu'à propos de *St Irvyne*, le *Anti-Jacobin Review and Magazine* concluait péjorativement, avec la

[52] Shelley, *The Poems*, II, 72 (I, XX, 311-312).
[53] Shelley, *Zastrozzi*, 105.
[54] Shelley, *Zastrozzi*, 90. Voir en particulier la note introductive.

suffisance misogyne de l'époque, que l'auteur devait être une « "Miss" in her teens.[55] » Néanmoins, ces dernières années ont marqué un retour en grâce de ces deux œuvres – principalement à travers une édition commentée de Stephen Behrendt – soit pour l'indication étonnante de direction poétique qu'elles apportent, soit pour souligner, comme le fait Tilottama Rajan, le jeu d'influences et de représentations entre le gothique et le romantique.[56] Surtout, ces deux *romances* replacent Shelley dans un processus de création et d'évolution littéraire qui permet d'entrevoir non pas un simple brouillon, mais l'origine brute de la plupart des thèmes importants qui lui sont rattachés. Ces premiers thèmes, qui sont d'ordre esthétique plutôt que politique ou idéologique, demeurent en gestation et représentent à notre sens, comme un instantané de l'imagination shelleyenne prise à un moment particulier de son développement. C'est ce qu'il en est de la figure féminine dont les traits sont petit à petit ceux d'une Diotime propre à Shelley et qui débute, nous l'avons entrevu, par la transposition visuelle et émotionnelle d'Harriet Grove dans le champ de l'œuvre.

Aussi allons-nous commenter quelque peu la seconde *romance*, *St Irvyne*, qui semble également pertinente dans l'analyse de la conception de Diotime chez Shelley, principalement dans l'élaboration d'une théorie de l'amour qui se dessine en filigrane aux abords du texte. En outre, la complexité générale de la *romance* est intéressante car elle révèle les nombreuses influences et lectures gothiques de l'adolescence du poète en y mêlant quelques aspects originaux et personnels. Ces derniers, bien que marginaux, n'offrent pas moins quelques coups d'éclat théoriques ou poétiques comme le souligne Peter Finch, pour qui ce second essai narratif de Shelley est bien plus intrigant et accompli que *Zastrozzi*.[57] À ce sujet et à titre d'exemple d'un effort poétique réussi, on peut souligner la puissante description de la tempête, que les mots déroulent scéniquement devant les yeux et qui semble brasser le lecteur dans son grondement dès l'*incipit*.

[55] Long Hoeveler, 195.

[56] Tilottama Rajan, « The Gothic Matrix: Shelley Between the Symbolic and Romantic » (nov. 2015) : § 4. En ligne. Internet. 13 jan. 2016. Disponible : https://www.rc.umd.edu/praxis/gothic_shelley/praxis.gothic_shelley.2015.rajan.html/.

[57] Peter Finch, « Monstruous Inheritance: The Sexual Politics of Genre in Shelley's St Irvyne », *Keats-Shelley Journal* 48 (1999) : 36.

> Red thunder-clouds, borne on the wings of the midnight whirlwind, floated, at fits, athwart the crimson-coloured orbit of the moon; the rising fierceness of the blast sighed through the stunted shrubs, which, bending before its violence, inclined towards the rocks whereon they grew: over the blackened expanse of heaven, at intervals, was spread the blue lightning's flash; it played upon the granite heights, and, with momentary brilliancy, disclosed the terrific scenery of the Alps, whose gigantic and mishapen summits, reddened by the transitory moon-beam, were crossed by black fleeting fragments of the tempest-clouds. The rain, in big drops, began to descend, and the thunder-peals, with louder and more deafening crash, to shake the zenith, till the long-protracted war, echoing from cavern to cavern, died, in indistinct murmurs, amidst the far-extended chain of mountains.[58]

Ce passage reflète bien le style visionnaire, favori de Shelley jusqu'au *Triumph of Life*. La description d'un paysage sous une nuit d'orage, même si elle est un *topos* romantique, n'acquiert pas moins dans ce texte de jeunesse des caractères déjà très shelleyens. Le poète accumule les effets descriptifs et poétiques et ce principalement en donnant du mouvement à ce qu'il peint. En effet, dans les tableaux de Shelley, tout est mouvant, tout va très vite. La fulgurance, ou comme l'analyse Sophie Laniel-Musitelli « la célérité », sont de ses signatures les plus reconnaissables.[59] Laniel-Musitelli analyse cette idée, particulièrement développée dans *Prometheus Unbound*, comme une application poétique de la physique newtonienne avec pour fin une « régénération », une vitalisation poétique de la matière dans le texte, soit un « devenir poésie de la matière »[60]. Dans le même ordre d'idée, Jean Perrin écrit de l'imagination shelleyenne qu'une de ces principales caractéristiques est que « tout y prend vie, animation, réalité et signification.[61] » Dans ce passage, on ne peut pas encore parler de « devenir poésie de la matière », seulement de nature, mais l'approche de Laniel-Mussitelli est cruciale pour comprendre l'effet de transfert de la texture matérielle dynamique sur le langage. Une poétique d'accélération et de vitalisation du sensible exprimé induit une volonté de vitaliser et d'accélérer au même titre le langage qui l'exprime. Laniel-Musitelli

[58] Shelley, *Zastrozzi,* 159.

[59] Sophie Laniel-Musitelli, *« The harmony of truth », sciences et poésie dans l'oeuvre de Percy B. Shelley* (Grenoble : ELLUG, Université Stendhal ; Lyon : PUL, 2012) 94.

[60] Laniel-Musitelli 94.

[61] Perrin 8.

parle alors d' « énergie verbale.[62] » Pour revenir au passage cité, le paysage, loin d'être figé, est constamment tourmenté et rendu instable par des choix lexicaux (« thunder », « whirlwind », « blast », « tempest-clouds », « crash ») et grammaticaux (« borne » « blackened », « reddened », « echoing », « began ») qui déroulent la description dans le temps et dans l'espace. Shelley est coutumier du fait ; nous pensons par exemple aux vers introductifs de *Laon and Cythna*. Ici, on note que c'est la lueur bleutée des éclairs qui par « flashes » vient se révéler et éclairer des morceaux de décor. Ceux-ci apparaissent et disparaissent (« at fits », « intervals », « transitory ») et sont reliés par la teneur fantomatique et le côté effrayant de l'ensemble (« midnight », « moon-beam », « black fleeting fragments », « indistinct murmurs »). La description est déjà exemplaire d'une manipulation, presque alchimique, de l'acte langagier envisagé comme une transformation, un passage par différents états transitoires d'une matière verbale qui fait corps avec son signifié. D'ores et déjà, Shelley décompose et dissèque, recompose et brasse les éléments dans un tourbillon d'images. Nous voyons là une ébauche de cette puissance, de cette « énergie verbale » qui inondera les grandes œuvres du poète. Puisqu'il s'agit de représenter dans toute sa violence le dynamisme de la nature, le tourment du poète s'ajoute à la tempête de ses représentations. Toutefois, il est aussi une forme d'énergie et de volonté de mouvement dans lequel, nous le verrons pour *Queen Mab*, Diotime apparaît comme un élément de personnification : la révélation de la nature. C'est l'énergie vitale dans la nature qui, devenue « verbale » pousse le poète à dépasser ses perceptions sensibles pour les dynamiser. Cette force devient ainsi un reflet du propre tourment du poète et par répercussion, de celui de ses personnages.

Ce travail de description visionnaire est une des particularités de la peinture romantique de la nature, et sa force tourmentée est, en effet, presque toujours l'écho maladif de celui des personnages ou même parfois de la narration elle-même.[63] La trame narrative de *St Irvyne* n'échappe pas au tourment de la tempête qui en ouvre le chemin. Tout d'abord, la forme même semble relativement bancale, la *romance* enchevêtrant deux épisodes apparemment distincts : celui proprement gothique de

[62] Laniel-Musitelli 97.

[63] Shelley excelle dans ces descriptions de la nature tourmentée qui sont légion dans son *Prometheus Unbound* et dont on trouve un exemple frappant et moins connu dans l'évocation violente du début de *Laon and Cythna,* lorsque ciel et terre sont remués par le combat de l'aigle et du serpent.

Wolfstein et l'épisode romantique de l'orpheline Éloïse de *St Irvyne*, mais que Shelley relie abruptement et de manière peu convaincante en quelques lignes à la fin de l'ouvrage.[64] Ensuite, les détails gothiques, sadiques et macabres parsemés tout au long du texte et dont les effets ne semblent pas toujours maîtrisés par l'auteur achèvent de tourmenter la trame.

L'histoire de Wolfstein s'ouvre sur son errance dans les Alpes, due à quelques épisodes antérieurs si atroces qu'ils ne peuvent être relatés, et son entrée au sein d'une troupe de brigands. Alors que les brigands détroussent et tuent un comte italien, Wolfstein aperçoit la belle Megalena, la fille du défunt comte que le chef des brigands enlève dans le but de l'épouser. Sa vision se suspend à son esprit et ne le quitte plus :

> In spite of his attempts to think upon other subjects, the image of the fair Megalena floated in his mind. Her loveliness had made too deep an impression on it to be easily removed; and the hapless Wolfstein, ever the victim of impulsive feeling, found himself bound to her by ties, more lasting than he had now conceived the transitory tyranny of woe could have imposed. For never had Wolfstein beheld so singularly beautiful a form; — her figure cast in the mould of most exact symmetry; her blue and love-beaming eyes, from which occasionally emanated a wild expression, seemingly almost superhuman; and the auburn hair which hung in unconfined tresses down her damask cheek — formed a resistless *tout ensemble*.[65]

Thème récurent et majeur de la poésie de Shelley, l'impression – quasi photographique – d'une image « sur les plaques sensibles du cerveau » prend déjà ici un caractère obsédant et l'imagination du protagoniste se met immédiatement en

[64] Rajan § 2 « Indeed this unprocessed dimension of the characters and "figures" that "rise on the bubble" of Gothic experimentation only to be cast off (*Triumph* 248-50), is evident in the hasty algebra with which *St. Irvyne* ends:

> "Ginotti is Nempere. Eloise is the sister of Wolfstein. Let then the memory of these victims to hell and malice live in the remembrance of those who can pity the wanderings of error; let remorse and repentance expiate the offences which arise from the delusion of the passions, and let endless life be sought from Him who alone can give an eternity of happiness." (252)

With these pious clichés Shelley throws away a project with which he has grown impatient. »

[65] Shelley, *Zastrozzi*, 167.

branle pour idéaliser et déformer l'original.[66] On peut même parler d'une tyrannie de l'image visuelle sur l'esprit qui n'a de cesse alors de se représenter l'objet qui le fascine. On retrouve néanmoins l'idée d'une correspondance des regards par le tour réciproque que prend la fascination lorsqu'au banquet suivant l'enlèvement, Megalena est traînée à la table du chef des brigands et croise le regard brûlant de Wolfstein :

> Her eye was frequently fascinated, as it were, towards the youthful Wolfstein, who had caught her attention the evening before. His countenance, spite of the shade of woe with which the hard hand of suffering had marked it, was engaging and beautiful; not that beauty which may be freely acknowledged, but inwardly confessed by every beholder with sensations penetrating and resistless; his figure majestic and lofty, and the fire which flashed from his expressive eye, indefinably to herself, penetrated the inmost soul of the isolated Megalena.[67]

La notion de beauté intérieure, et pourtant décelée par l'œil, dont nous parle ici le narrateur est particulièrement étonnante dans sa préfiguration des poèmes écrits par Shelley entre 1814 et 1816, et plus particulièrement *Alastor* et « Hymn to Intellectual Beauty ». Ce n'est pas seulement l'image mais le regard de l'autre qui perce l'âme. Pour le poète, le coup d'œil lorsqu'il se reconnaît dans l'autre devient le coup de foudre et rend ainsi possible entre les amants cet espace de fascination qui révèle une autre forme de connaissance. Cet espace de l'expérience amoureuse qui décuple les possibles est celui que l'on pourrait appeler du démonique. En effet, à travers le regard amoureux, une forme de *daimon* descend et opère directement sur l'esprit à travers l'imagination. Il agit alors comme un miroir déformant et renvoie l'image idéalisée de chacun à l'autre et à soi, car quelque chose du divin est partagé à l'homme qui est inspiré. Aussi le narrateur réinvestit-il les thèmes considérés plus haut et parle d'une « Celestial Megalena » pour décrire l'irréel vêtement avec laquelle les yeux de Wolfstein la parent désormais.[68]

---

[66] L'expression est de Serge Gainsbourg.
[67] Shelley, *Zastrozzi*, 169.
[68] Shelley, *Zastrozzi*, 175.

Ce démonique qui apparaît dans le regard se double, comme l'a montré Jean Perrin d'un « rayonnement », c'est-à-dire d'une illumination, d'un jaillissement lumineux.[69] Les yeux sont presque toujours chez Shelley la source d'une lumière irréelle, révélatrice ou épouvantable. Ce rayonnement est pour Jean Perrin le lieu d'une « cosmicité de l'œil » qui joue sur le caractère orbital et planétaire de l'organe et lui confère son aspect prodigieusement absolu. Le côté céleste de Megalena s'explique aussi par celui de l'organe qui la perçoit, mais plus encore dans l'alchimie du croisement de regards qui dévoile comme une voie lumineuse entre les âmes. Jean Perrin cite à propos ces vers de *Queen Mab* :

> Joy to the Spirit came, -
> Such joy as when a lover sees
> The chosen of his soul in happiness
> And witnesses her peace
> Whose woe to him were bitterer than death;
> Sees her unfaded cheek
> Glow mantling in first luxury of health,
> Thrills with her lovely eyes,
> Which like two stars amid the heaving main
> Sparkle through liquid bliss. [70]

Pour Perrin, la réciprocité entre les yeux et les étoiles est de l'ordre de la correspondance entre l'anthropomorphisme et la cosmicité.[71] Il faudrait donc comprendre que Shelley voit dans le regard l'équivalent humain de l'étoile, vue comme organe divin. Cette explication est intéressante et invite à pousser jusqu'à l'idée d'un regard liquide, donc matérialisé, qui ferait le lien entre un contenu spirituel ressenti et le monde physique vécu. De fait, la vue rend possible une relation entre un objet regardé et un sujet regardant. Sa dimension propre est donc de l'ordre d'un passage. En transformant le regard en un intermédiaire entre le cosmique et l'humain, Shelley touche à l'aspect proprement démonique de l'acte de voir. Citons encore, pour appui, ces mots de Perrin :

---

[69] Perrin 56.
[70] Cité dans Perrin 56 (*Queen Mab*, VIII, 31-40).
[71] Perrin 57.

> L'œil est un carrefour important de l'univers spirituel shelleyen, et le regard apparaît essentiellement comme une ligne de force, comme un lien, comme une source ou une aspiration. C'est un moyen d'expression, une irradiation et un canal d'enrichissement.[72]

Il faudrait ajouter, mais cela est tacite dans ces lignes, que l'œil est aussi une source d'inspiration et de révélation. Néanmoins, Perrin emploie ici une expression formidable lorsqu'il voit dans le regard shelleyen « un canal d'enrichissement » : ce canal est précisément ce que nous entendons par le nom de Diotime. Ce canal est l'intermédiaire qui révèle, qui porte une connaissance et un but, qui renferme la conception à la fois idéale et sensible de l'amour.

L'expérience de la première révélation amoureuse est donc dans sa poésie comme dans sa relation avec Harriet Grove (il faudrait d'ailleurs étendre cette idée à ses autres relations amoureuses) une expérience principalement visuelle. C'est pourquoi, nous le verrons, il matérialisera ce premier regard d'amour en lui donnant corps et en le confondant avec son objet même : révélation et révélatrice en un même regard révélées.[73]

Toutefois, et Shelley le développe plus tard, la « lumière » démonique du regard peut prendre plusieurs aspects. L'inspiration poétique et la connaissance suprême – au sens platonicien – sont des possibilités, la frénésie en est une autre et Wolfstein n'est ni poète ni philosophe. La jalousie le consume et sa folle passion le pousse à tuer le chef des bandits qui devait épouser la jeune fille. Son acte n'échappe pas à un autre regard, « démoniaque » nous le verrons, celui de l'étrange Ginotti et Wolfstein est forcé d'avouer son crime. Ginotti le bannit de la communauté, Megalena parvient à s'échapper et après s'être retrouvés ils décident de s'enfuir pour Gênes. Cette fuite pour l'Italie, presque programmatique si l'on songe au propre exil italien de Shelley en mars 1818, permet néanmoins au narrateur de glisser dans la bouche de Wolfstein une des définitions même de l'amour shelleyen : « There, entirely devoted to each other, we will defy the darts of misery.[74] » En effet, la dévotion réelle et complète des amants l'un à l'autre dans une sorte d'égalitarisme

[72] Perrin 50.
[73] Voir : Seconde partie, II, 4.
[74] Shelley, *Zastrozzi*, 184.

absolu est un des points centraux de la vie en couple tel que l'envisage Shelley. Si l'on imagine aisément que Shelley se soit exprimé en des termes analogues lors de sa première fuite amoureuse avec Mary en juillet 1814, c'est également la base de la relation idéale qu'il développe dans *Laon and Cythna* entre les deux amants qui sont de ce fait symboliquement décrits comme frère et sœur. Ici, le pacte est scellé par un regard de Megalena, « a look of else inexpressible love », qui rappelle inévitablement le regard aimant de « How Eloquent are Eyes », si cher à Shelley parce qu'il déclenche un processus d'imagination vitale qui se caractérise par l'inspiration démonique. Aussi le poète médite-il dès *St Irvyne*, une théorie basée sur un regard d'amour réciproque mais dont l'action serait de descendre sur l'âme pour y combler un manque :

> Ere I knew you, a void in my heart, and a tasteless carelessness of those objects which now interest me, confessed your unseen empire; my heart longed for something which now it has attained.[75]

Megalena confesse que quelque chose qui en elle était vide est à présent rempli par la seule existence de Wolfstein et sa présence dans sa vie. Elle insiste d'ailleurs sur l'aspect révélé de cette transformation, mais aussi sur sa pleine réalisation – réalisation qui semble encore en devenir comme le souligne ici l'emploi du « present perfect ». En effet, très vite dans la suite du texte, le narrateur nous informe que l'amour entre Megalena et Wolstein n'est pas celui dont il fait l'éloge, mais un fantôme de celui-ci. Il ne manque pas pour autant de développer sa théorie, dont l'importance n'est pas moindre pour nous. L'idée d'un vide dans l'âme que l'amour vient combler se trouve être une des pierres de touches de la philosophie de l'amour telle que Shelley la construit au fil de sa vie. On en trouve l'expression dans le court essai *On Love*, habituellement daté de 1818, et dans lequel Shelley explique que l'amour est l'attirance irrésistible qui nous conduit vers l'objet de notre désir : « when we find within our own thoughts the chasm of an insufficient void.[76] » De plus, ce passage contient en germe l'expression de l'idée de l'inspiration démonique dans les termes « empire invisible » (« unseen empire ») que le poème de 1816 « Hymn to Intellectual Beauty » transformera en véritable *daimon*, (« unseen

[75] Shelley, *Zastrozzi*, 189.
[76] Shelley, *The Major Works*, 631.

power »). De cette façon, par l'apparition de quelque chose qui découvre un vide dans l'âme ou qui le comble, un changement d'état est amorcé, une altération qui porte sur l'essence même et qui révèle la présence d'un autre dont l'« empire » était déjà en nous mais sans que nous le sachions. Le *daimon,* nous l'avons vu, est celui qui révèle à soi, mais ici sa présence est elle-même révélée aux protagonistes par le regard, tout comme la « puissance invisible » de l'hymne est révélé parce qu'il est avant tout l'esprit de la beauté. Diotime ne dit pas autre chose lorsqu'elle explique à Socrate que c'est par la beauté qu'il s'élèvera à la véritable philosophie qui est amour et contemplation. Nous aurons l'occasion de revenir sur ces questions.

De fait, nous avons dit que les deux protagonistes de la romance ne répondent pas aux exigences de l'amour véritable tel que Shelley le définit dans *St Irvyne* en tant qu'« union de l'âme » et qu'il situe au sein d'une philosophie largement optimiste :

> What can break the bond joined by congeniality of sentiment, cemented by an union of soul which must endure till the intellectual particles which compose it become annihilated? Oh! never shall it end; for when, convulsed by nature's latest ruin, sinks the fabric of this perishable globe; when the earth is dissolved away, and the face of heaven is rolled from before our eyes like a scroll; then will we seek each other, and, in eternal, indivisible, although immaterial union, shall we exist to all eternity.[77]

En effet, le narrateur explique que l'amour que Wolfstein vouait à Megalena était en réalité une fulgurance cosmique : « Like the blaze of a meteor at midnight which glares amid the darkness for awhile, and then expires.[78] » D'ailleurs, ils ne tarderont pas à revenir de leurs premières illusions car la vue seule n'a pas le pouvoir d'apporter le soulèvement de l'âme, que seul peut l'« amour intellectuel » :

[77] Shelley, *Zastrozzi*, 189.
[78] Shelley, *Zastrozzi*, 189-190.

> Megalena's charms had now no longer power to speak comfort to his soul: ephemeral are the friendships of the wicked, and involuntary disgust follows the attachment founded on the visionary fabric of passion or interest.[79]

La vision de l'amour exprimée ici par Shelley est plutôt équivoque. En réalité, il voulait sans doute mettre en scène un amour proprement gothique dont le caractère principal est la violence. Ce trait se traduit d'abord par la première passion foudroyante, puis elle devient cette violence gothique, sournoise et jalouse dont la cruauté se manifeste souvent par des actes abominables. L'épisode de la nymphomane Ophelia, amoureuse de Wolfstein, et dont Megalena exige le meurtre témoigne de ce dérèglement passionnel, bien loin de la théorie exprimée plus haut, et qui aura finalement corrompu la jeune femme. Il faut remarquer à ce propos que les dégénérescences amoureuses gothiques sont portées par des femmes, tout comme le modèle d'amour vertueux. La passion nymphomane et sans frein de Mathilda (*Zastrozzi*) ou d'Ophelia et la corruption de Megalena sont contrebalancées par la beauté et le bien triomphant en Julia et Eloise de *St Irvyne*. Cependant, il ne faut sans doute y voir que le respect du modèle gothique de la dualité féminine comme l'avait notamment promulgué Lewis.

D'autre part, si les yeux chez Shelley symbolisent, comme chez Bruno, les fenêtres du cœur et subliment une fascination superbe, ils peuvent également retenir l'attention par ce qu'il exprime d'un délabrement intérieur ou exprimer l'horreur la plus terrible. De la même manière que dans the *Rime of the Ancient Mariner*, les yeux peuvent captiver, capturer même, par une sorte de magie étrange, empreinte de sincérité chez Coleridge mais qui peut être particulièrement effroyable chez Shelley.[80] En effet, une seconde fascination, macabre cette fois, est traduite dans *St Irvyne* par le regard foudroyant de Ginotti dont le « Strangely and fearfully gleaming eyeball » lui vaut l'appellation de « scrutineer ».[81] Shelley en fait par la suite le pendant diabolique de Megalena. Là où les yeux de la jeune femme avait pu

[79] Shelley, *Zastrozzi*, 221.

[80] Coleridge fait notamment des « glittering eyes » du Vieux Marin un objet de fascination et de peur. Samuel Taylor Coleridge, *Poetical Works* (Oxford : Oxford University Press, 1969) 187 ; 196, (3 ; 13 ; 228). Voir également : Samuel Taylor Coleridge, *Biographia Literaria or Biographical Sketches of my Literary Life and Opinions* (Londres : Dent, 1967) 187.

[81] Shelley, *Zastrozzi*, 190.

exprimer une tendresse par cette « inexpressible love » qu'ils signifiaient, les terribles yeux de Ginetti « flashed with coruscations of inexpressible fire.[82] »

Toutefois, il n'est pas moins évident que l'idée du premier regard est liée, dès les œuvres juvéniles de Shelley, à une théorie de l'amour émanant qui rejoint celle dont Dante définit les contours lorsqu'il place l'acte de voir comme précédant celui d'aimer. De fait, une fois l'influence gothique dissipée, Shelley concentre sa pensée sur le mode visionnaire de l'amour. Ce que l'amour apporte ici, nous le répétons, c'est une sensation de compréhension complétement différente des choses, le monde semble s'ouvrir à l'esprit et les yeux, au lieu de se cantonner à voir des contours flous ou des ombres projetées, percent la surface pour regarder au dedans. Il en résulte un sentiment d'extase et de puissance car dans ce bref moment où les regards se dévoilent, c'est la nature même qui s'offre à voir, Isis relevant une partie de son voile. C'est là qu'est le lien entre l'amour, le regard et la connaissance, que Platon et avant lui les mythologies anciennes avaient bien compris. Ce lien, perceptible à travers tous les âges et transmis en droite ligne par les poètes et certains philosophes depuis l'Antiquité, définit la poésie visionnaire (et platonisante) dans laquelle s'inscrit à notre sens Shelley. Cette forme poétique privilégiée s'apparente à une mystique profane, une mystique de l'homme dont les racines profondes sont l'objet d'un développement ultérieur. Qu'il nous suffise pour l'instant de comprendre son point de départ dans une mystique de la rencontre débutant le processus de l'imagination à laquelle s'associe, de près ou de loin, l'image de la femme en révélatrice. L'amour et la conscience de l'amour, que Shelley découvre avec Harriet Grove, conditionnent fortement sa vision et la description poétique qu'il en donne dans son œuvre. Cette vision, si elle est fortement inspirée de cette expérience, est également imprégnée des lectures de Shelley, c'est-à-dire d'une tradition qui a pensé ce phénomène avant lui.

Sans ce premier mouvement, l'œuvre ne peut pas toucher Diotime. C'est le regard amoureux qui a rendu visible le *daimon* Éros aux yeux de Shelley, sa poésie s'essaie donc à le dessiner et, d'une certaine manière ses traits empruntent à celle qui aura permis ce premier regard.

[82] Shelley, *Zastrozzi*, 195.

Néanmoins, ce sentiment d'extase révélé par le regard d'amour n'est bien souvent perceptible qu'*a posteriori* et c'est là toute la trame de la poésie et son attachement constant à la mélancolie. Dans *St Irvyne*, cette mélancolie est exprimée sous la forme d'un récit au ton très personnel et qui semble faire intrusion dans le texte comme une réminiscence soudaine de l'auteur qui laisse de côté le narrateur pour un temps :

> How sweet are the scenes endeared to us by ideas which we have cherished in the society of one we have loved! How melancholy to wander amongst them again after an absence, perhaps of years; years which have changed the tenour of our existence, — have changed even the friend, the dear friend, for whose sake alone the landscapes lives in the memory, for whose sake tears flow at the each varying feature of the scenery, which catches the eye of one who has never seen them since he saw them with the being who was dear to him.[83]

La référence que le texte fait un peu plus loin à la ruine de St Irvyne, et bien sûr le titre de l'œuvre, sont des réminiscences des jours passés là avec Harriet Grove ; réminiscences dont le tour devient douloureux. En effet, sur le conseil de ses parents, la jeune fille s'éloigne de son cousin peu de temps après la fameuse visite du printemps 1810 et se fiance à l'automne avec un jeune propriétaire agricole, William Helyer.[84] Il est probable que Shelley apprit la nouvelle sinon du nouvel engagement d'Harriet, de son irrévocable rejet juste avant son entrée à Oxford en octobre 1810.[85] Étant donné la publication de *St Irvyne* en décembre 1810 et l'impatience d'en finir que son état d'achèvement trahit, il est peu probable que Shelley ait fait beaucoup d'amendements au texte original, peut-être même par dégoût ou dépit devant sa soudaine disgrâce. Néanmoins, il n'est pas impossible que quelques remarques aient été insérées à ce moment et qui seraient l'expression d'un sentiment de vague tristesse ou d'une volonté de dénouement rassurant.

L'utilisation de l'espace et du temps dans le but de donner au tout l'aspect du souvenir semble en effet indiquer un amendement tardif, d'autant que le caractère d'apposition du passage insiste sur une certaine indépendance vis-à-vis de l'histoire.

---

[83] Shelley, *Zastrozzi*, 208.

[84] Holmes 29.

[85] Donald H. Reiman et James Bieri, « Shelley and the British Isles », *The Oxford Handbook of Percy Bysshe Shelley*, (ed.) Michael O'Neil (Oxford : Oxford University Press, 2013) 18.

Toujours dans ce sens, une seconde intrusion de l'auteur-narrateur quelques pages plus loin, réaffirme la mélancolie romantique profonde et surtout momentanée du passage en question. De cette façon, nous avons l'impression particulièrement vivace qu'un apport textuel, qui est ici la douce lamentation d'un colibri, donne matière à une réflexion très personnelle de l'auteur :

> Ah! With what enthusiastic ecstasy of melancholy does he whose friend, whose dear friend, is far, far away, listen to such strains as these! Perhaps he has heard them with that friend, — with one he loves: never again may they meet his ear. Alas! Tis melancholy.[86]

Sans compter que Shelley écrivait à peu près au même moment un poème sur les tours de la demeure négligée de St Irvyne, dans lequel la jeune fille est nommée et où l'on retrouve l'idée de la perception *a posteriori* du bonheur amoureux, lorsque l'évocation d'un paysage dans le souvenir se pare d'un halo lumineux que la réalité ne possède plus et qui révèle alors tout son sens mélancolique :

> When with Harriet I sat on the mouldering height,
> When with Harriet I gazed on the star-spangled sky
> And the August moon shone through the dimness of night?
> How swiftly the moment of pleasure fled by.[87]

Ainsi, la mélancolie profonde et le sentiment de perte qui se dégage déjà dans ces vers semblent montrer toute la portée du passage d'Harriet dans la vie et dans la formation poétique du jeune homme. C'est la répétition de « when with Harriet » qui induit précisément l'intérêt tout particulier que le monde prenait aux yeux du poète et qui, sans sa présence, perd tout de son charme et de sa puissance d'évocation émotionnelle. Le poème, par spéculation daté de 1804 mais dont la date a été récemment revue aux environs de février 1810 par Cameron, a pu être composé juste avant l'entrée de Shelley à Oxford dans le sens où il figure l'éloignement d'Harriet d'une manière qui ne retient pas uniquement la distance mais bien plutôt la perte irrémédiable et définitive :

---

[86] Shelley, *Zastrozzi*, 226.
[87] Shelley, *The Poems*, I, 85.

How oft have we roamed, through the stillness of eve,
Through St. Irvyne's old rooms that so fast fade away;
That those pleasure-winged moments were transient I grieve,
My soul like those turrets falls fast to decay.[88]

Tandis que St Irvyne lui apparaît dans son état réel de décrépitude, le poète voit son amour crouler lentement vers un similaire délabrement. Son âme lui paraît avoir été dérobée, se décomposant comme un corps mort, car plus rien ne lui semble enjoué par la beauté que ses yeux ont pu voir lorsqu'Harriet parcourait avec lui ces lieux abandonnés. Aussi le poète a-t-il réellement perdu Harriet et le sentiment extatique que lui procurait sa présence s'est dissipé. D'autre part, cette perte se double de celle d'un véritable enchantement du monde. L'âme romantique vibre avec ce qui l'entoure et le paysage est le reflet poétique des fluctuations de l'esprit. La mélancolie qui traverse l'âme du jeune homme est aussi responsable de l'écroulement progressif du vieux manoir et la jeune imagination se délecte de ces correspondances.

Le coup fatal est porté à l'édifice lorsqu'au vers suivant le poète déclare brusquement :

My Harriet is fled like a fast-fading dream
Which fades ere the vision is fixed on the mind,
But has left a firm love and lasting esteem
That my soul to her soul must eternally bind.
When my mouldering bones lie in the cold chilling grave,
When my last groans are borne o'er Strood's wide lea
And over my tomb the chill night tempests rave
Then, loved Harriet, bestow one poor thought on me.[89]

La proximité de ces vers avec le début du poème « Catharina » de William Cowper, relevée par Matthews et Everest, doit aussi indiquer un écho dans la signification qu'ils portent.[90] À ce titre, la comparaison appuie l'idée que le poème

[88] Shelley, *The Poems*, I, 85.
[89] Shelley, *The Poems*, I, 85-86.
[90] Geoffrey Matthews et Kelvin Everest, notes dans Shelley, *The Poems*, I, 85.

de Shelley recense sa rupture définitive avec Harriet, thème sur lequel le poème de Cowper ne laisse peu de doute.[91] Ce sentiment est accentué par l'utilisation à deux reprises, à travers un effet de miroir, des verbes « to fade » et « to flee » associés au thème final de la mort. En effet, cette mort, ici plus douce que l'exil dans le souvenir, ne réclame finalement de son amour rien d'autre qu'une « pauvre pensée ». Il est alors assez difficile de croire ce poème écrit dans une période où rien ne trahissait l'impossibilité de l'idylle entre les deux cousins. Il est bien plus probable que la sentence soit d'ores et déjà connue de Shelley, ou du moins largement pressentie, car il n'y a plus d'extase, mais seulement une profonde nostalgie.

C'est que le songe est passé, et le réveil à la réalité, comme plus tard pour le jeune homme d'*Alastor,* se fait dans une froide lumière qui semble avoir perdu sa clarté affective. Toutefois, cette lumière est celle de l'idéalisation. Cristallisée par l'imagination, l'événement poétique majeur que représente ce premier regard amoureux ne trouve sa formule définitive qu'en traversant les déserts terribles du désespoir.

Aussi, c'est le regard qui agit comme premier catalyseur de l'inspiration. Il s'agit d'un processus de création que l'on rencontre chez Shelley et chez d'autres romantiques, comme Novalis. Cependant, ce regard poétique qui change le monde et qui donne à sentir une connaissance absolue et toute proche, s'il est un *topos* de la création poétique, n'en est pas moins peu étudié car peu compris. Serait-ce un simple fantasme d'auteur transmis de génération en génération pour justifier d'une forme de particularité, d'originalité littéraire ? Certainement pas. C'est plutôt une disposition d'esprit, un regard qui puise dans les expériences leurs propres transformations métaphoriques. Puisque c'est le regard qui perçoit d'abord les formes, il faut que ce soit ce même regard qui les transforme pour nous donner à voir autre chose. En ce qui nous concerne, cette disposition semble se débloquer après un passage par le sentiment et le regard amoureux. Il s'agit presque d'un rite

[91] William Cowper, *The Poetical Works of William Cowper* (Londres : Thomas Tegg, 1845) 366 « She came — she is gone — we have met — / And meet perhaps never again; / The sun of that moment is set, / And seems to have risen in vain. / Catharina has fled like a dream, / (So vanishes pleasure, alas!) / But has left a regret and esteem / That will not so suddenly pass. »

de passage qui souligne en soi les débuts de la transformation de l'homme en poète. De fait, cette transformation, bien que différente toutefois, est encore plus flagrante et plus documentée chez Novalis que chez Shelley. La psychanalyse trouvera sans doute ces réponses trop complaisantes, mais elles trouvent un appui psychologique dans le témoignage de la tradition poétique occidentale et dans la littérature en soi. Le regard amoureux comme catalyseur de l'imagination est d'ailleurs observable jusque chez les surréalistes. André Breton, par exemple, expérimente plusieurs facettes de ce regard amoureux et créateur dans les *Vases Communicants*. En effet, il fait mention tout au long de son récit de son attirance toute particulière pour les yeux des femmes qui le subjuguent et l'obsèdent, notamment, les fameux yeux violets, dont on trouve également une trace dans les poèmes de Valery Larbaud ; ces yeux de sphinx qui seraient en quelque sorte le point de départ de sa quête continuelle de mystère – et d'écriture – à travers le regard.[92] De plus, il décrit son impression, alors qu'il cherchait justement quelque regard amoureux pour remédier à son isolement, d'avoir été comme transposé dans un rêve insufflé par une espèce de solitude qui excitait son esprit et créait autour de lui les visions surréelles de véritables émanations idéales.[93] Voilà qui est un privilège de poète, une mélancolie de poète. Car c'est bien la mélancolie, le désespoir même, qui transforme ce premier regard de la jeune fille, en premier regard sur la muse. Il faut nécessairement une distance pour que l'esprit idéalise ce qui l'a touché. Aussi, c'est dans la nostalgie d'un état amoureux où tout semblait s'ouvrir à l'esprit que s'esquisse la première forme originale de Diotime en tant que muse, en tant qu'expérience sensible du réel et de l'amour : une Diotime mystique.

3. Le désespoir et l'imagination

bien que Shelley et Harriet Grove se soient fiancés d'un accord tacite, leur amour reste à l'état de rêve où il s'accroît d'un pouvoir idéalisé, par le refus des Grove, et sans doute d'Harriet elle-même, de laisser la relation se poursuivre. D'une

[92] André Breton, *Les vases communicants* (Paris : Gallimard, 1996) 120 ; Valery Larbaud, *Les Poésies de A.O. Barnabooth* (Paris : Gallimard, 1997) 26.

[93] Breton 122-124. Il faut dire que Breton, avec Nadja, connaît bien ce sentiment de connaissance qui s'apparente à la présence de Diotime.

certaine manière, la perte douloureuse joue le rôle de catalyseur final de l'imagination et c'est dans le but de pallier un désespoir latent qu'elle donne à la bien-aimée les contours du rêve. Aussi, l'image est le fruit d'une double fuite vers l'imaginaire, une sublimation par la poésie. Deleuze avait d'ailleurs bien cerné le lien très étroit qui relie l'acte créateur et révolutionnaire à une espèce de fuite.[94] En effet, un acte créateur est toujours le fruit d'une tension entre le réel et l'imaginaire, il ne peut s'affirmer que dans une sortie de la réalité. La magie de la rencontre et la découverte d'un espace de connaissance qui ne se révèle qu'à l'amoureux ne suffisent pas et ce principalement du fait que cet espace semble se refermer aussi vite qu'il est apparu. C'est pourquoi il faut ensuite tenter de recomposer hors du monde cet espace tant désiré et c'est à l'imagination à proprement parler que cette tâche est confiée. Dès lors, la recherche de l'état amoureux, dont les conditions ne sont plus remplies, notamment du fait de la rupture, installe la pensée dans un passé mélancolique. On peut alors parler de première fuite, hors du temps, dont le rôle est de retrouver les conditions de l'état amoureux, afin de les recréer ailleurs, c'est-à-dire de les peindre dans la mémoire. Cette fuite, qu'on appelle aujourd'hui nostalgie, est proprement mélancolique, et n'a pas d'autre définition que la virtualisation d'un passé confortable ou extatique. Il s'agit donc d'abord d'un acte d'imagination mémoriel mais dont l'issue n'est pas encore poétique.

En effet la poésie n'intervient qu'à travers une seconde fuite, véritablement hors de la réalité cette fois, et dont la destination revêt l'immédiate étrangeté du rêve – de l'imaginaire vrai. Là, le poète transcende sa mélancolie car il s'en échappe. L'imagination opère cette fois non par recréation mais par transformation. C'est le véritable génie et c'est aussi ce qui fait dire à Gille Deleuze que la littérature, au lieu d'être un symptôme, est « une entreprise de santé.[95] » Alors apparaît la véritable rencontre métaphorique, symbolique et mystique qui est celle de l'imagination poétique. La Diotime romantique naît d'un acte créateur poétique mais aussi philosophique. Dans cette perspective, la révélatrice naît dans un regard amoureux puis dans la fuite à la fois réelle, conceptuelle et symbolique qui émane de la privation de ce regard. Une fuite hors du sensible vers l'Idée pure, mais aussi hors du monde vers un imaginaire qui en universalisant une situation individuelle crée la

[94] Gilles Deleuze et Félix Guattari, *L'anti-Œdipe* (Paris : Éditions de minuit, 1972) 329.
[95] Gilles Deleuze, *Critique et clinique* (Paris : Éditions de Minuit, 1993) 14.

littérature. Sans oublier la sensible fuite d'une mélancolie profonde, d'une tristesse, d'une frustration, qui vient compenser un impossible en le transformant en expérience poétique. Chez Shelley, cette fuite se dessine comme la montée vers un Temple aérien et idéal, là où d'autres romantiques, à l'instar de Novalis, descendent dans le Temple chaleureux et obscur des profondeurs de la terre. Dans les deux cas, nous pouvons parler avec Jean Perrin d'une forme de « refuge » de l'âme dans l'image, dans l'évocation poétique.[96]

Tout ceci est bien connu et ne présente rien de bien nouveau. Néanmoins, trop user de la psychanalyse nous empêche de considérer la seconde fuite dans sa pleine signification qui est un affranchissement de la réalité. Il faut bien comprendre que l'imagination créatrice, si elle garde un lien avec l'événement en ce qu'il est le fondement de la création, s'en déprend nécessairement en l'idéalisant. Dans l'acte créateur, le point de départ biographique, ou simplement événementiel, n'est plus que pure pensée et devient un matériau brut prêt à être mélangé et transformé. C'est pourquoi, il faut considérer le produit de l'imagination, non pas comme un simple indicateur symptomatique d'un état de réalité biographique mais comme une réalité en soi, à la fois dépendante et indépendante, comme un satellite qui, une fois lancé, gravite autour de son point de départ sans jamais se confondre avec lui.

Mais avant d'entreprendre l'étude de la Diotime de l'imaginaire, nous devons poursuivre l'analyse de ses conditions d'apparition dans l'anatomie poétique de la mélancolie qui, chez nos poètes, suit de près l'événement majeur de la rencontre. Il nous faut d'abord comprendre la valeur philosophique de la mélancolie, et son dépassement, pour en déterminer l'action au niveau de la stimulation de l'imagination poétique.

Le rapport entre la mélancolie et l'imagination est une véritable institution littéraire, et l'on en connaît les éléments depuis fort longtemps. Dans une langue superbe et pleine de détails concernant la pensée physiologique et la théorie des humeurs de la Renaissance, Robert Burton montre comment à partir d'une cause mélancolique l'imagination va amplifier et grossir le sentiment original :

[96] Perrin 502.

> The pure spirits forthwith flock from the brain to the heart by certain secret channels; and signify what good or bad object was presented; which immediately bends itself to prosecute or avoid it, and withal, draweth with it other humours to help it: so in pleasure, concur great store of purer spirits; in sadness, much melancholy blood; in ire, choler. If the imagination be very apprehensive, intent, and violent, it sends great store of spirits to or from the heart, and makes a deeper impression and greater tumult; as the humours in the body be likewise prepared, and the temperature itself ill or well disposed, the passions are longer and stronger; so that the first step and fountain of all our grievance in this kind is *laesa imaginatio* […].[97]

Comme Bruno, Burton s'exprime en penseur de la Renaissance et relie la cause métaphysique de la mélancolie amoureuse à une cause physique, l'envoi de « spirits » dans et depuis le cœur. Toutefois, c'est le rapport entre la mélancolie et l'imagination qui nous intéresse dans ce compte-rendu classique de la mélancolie. Burton explique que les symptômes de la mélancolie sont plus « violents » quand l'imagination est plus développée et que certains individus imaginatifs ressentent de fait des passions « plus fortes ». C'est le cas du poète qui voit sans doute sa passion décuplée à l'aune de son imagination mais qui, parce qu'il l'utilise pour créer, peut également produire des images plus puissantes lorsque ses émotions sont plus vives.

C'est ainsi que l'imagination du poète récupère sa mélancolie pour la transformer en quête poétique, par l'afflux soudain de sentiments si violents qu'ils ne peuvent se traduire que par un changement de direction. Quand l'amour est impossible, le poète peut encore le réaliser par l'idéalisation et ainsi, tourner son regard non plus vers l'ici-bas mais vers le haut, vers une idéalité infinie et consolatrice.

Lorsqu'il évoque le désespoir dû à un manque de « nécessité », dans lequel le désespéré poursuit sans relâche « un possible » jusqu'à s'oublier et se perdre dans l'océan des possibles, Kierkegaard définit avec beaucoup de clarté l'impossible quête amoureuse romantique, la quête de Diotime, dont Shelley développe le thème dans *Alastor*. Le philosophe danois propose pour illustrer son propos une image de conte chevaleresque fort à propos :

[97] Burton I, 252.

> Le possible vraiment contient tous les possibles, donc tous les égarements, mais profondément deux. L'un, à forme de désir, de nostalgie, et l'autre, de mélancolie imaginative (espérance, crainte ou angoisse). Comme ce chevalier, dont parlent tant de légendes, qui voit soudain un oiseau rare et s'entête à le poursuivre, s'étant cru d'abord près de l'atteindre… Mais l'oiseau toujours de repartir jusqu'à la nuit tombée, et le chevalier, loin des siens, ne sait plus sa route dans sa solitude : ainsi le possible du désir. Au lieu de reporter le possible dans la nécessité, le désir le poursuit jusqu'à perdre le chemin du retour à lui-même. – Dans la mélancolie, le contraire advient de la même façon. L'homme d'un amour mélancolique s'engage à la poursuite d'un possible de son angoisse, qui finit par l'éloigner de lui-même et le faire périr dans cette angoisse ou dans cette extrémité même, où il craignait tant de périr.[98]

L'image développée ici n'est pas sans rappeler la « Belle Dame sans Merci » de Keats et Kierkegaard explique parfaitement ce que la mélancolie amoureuse provoque dans un esprit romantique. Pour le philosophe danois, l'homme sujet à « l'amour mélancolique » se condamne à l'errance. L'esprit romantique, qui pêche par l'infini de son désir d'absolu, peut tomber dans l'un ou l'autre des deux « égarements » de Kierkegaard, mais la plupart du temps, c'est la seconde, la « mélancolie imaginative » qui l'emporte. En effet, lorsque l'angoisse provoquée par la perte, ici de l'amour, place l'individu face à une forme du néant, l'infini des possibilités qui est la définition même du néant chez Kierkegaard crée une sorte de vertige à peu près similaire à celui de l'amour et qui est son pendant destructeur. Dès lors, le poète s'installe dans une mélancolie confortable qui pousse vers la réalisation de sa fin à travers l'infini du rien, c'est-à-dire comme poussé par sa propre volonté de néant à travers une mélancolie morbide dont l'issue est bien souvent le suicide. En outre, si le manque procède d'un gouffre qui sans cesse se creuse, la recherche de l'objet du désir dans l'errance le creuse immanquablement toujours plus. C'est la malédiction absolue, sujet inépuisable pour le poète et que l'on retrouve dans *Alastor*, ou chez Keats dans *Endymion* et plus particulièrement, dans « La Belle Dame sans Merci ».

[98] Søren Kierkegaard, *Traité du désespoir* (Paris : Gallimard, 1988) 101.

I saw pale kings and princes too,
  Pale warriors, death-pale were they all;
They cried—"La Belle Dame sans Merci
  Hath thee in thrall!"

I saw their starved lips in the gloam,
  With horrid warning gaped wide,
And I awoke and found me here,
  On the cold hill's side.

And this is why I sojourn here,
  Alone and palely loitering,
Though the sedge is wither'd from the lake,
  And no birds sing.[99]

Les vers de Keats rappellent que le monde où conduit l'imagination et le désespoir, s'il révèle parfois Diotime, peut se montrer plus cruel encore que la réalité. La quête poétique n'a pas de pire fin que l'errance dans les limbes imaginaires telles que les réminiscences chevaleresques visitées par la ballade de Keats. Ce monde est mort, et ceux qui le parcourent sont des fantômes, le chevalier comme le narrateur. À ce titre, le poème exemplifie le sentiment de perte puisque Keats l'écrit peu de temps après la mort de son frère Tom. Il semble également très influencé par Burns, « the passion-torn bard », et médite sur les ravages d'une passion qui cède à la misère.[100] La répétition des trois derniers vers du premier quatrain « Alone and palely loitering… » à la fin du poème accentue la dimension dramatique et morbide de la quête amoureuse transformée en errance.

C'est ce que pense Robert Graves lorsqu'il assimile une partie de la symbolique du poème à la mort et à la perdition que force la tuberculose dont Keats ressent les premiers effets. Toutefois, Graves ajoute l'idée que cette *Belle Dame* peut être à la fois une représentation de la relation complexe du poète avec les femmes, Jane Cox et Fanny Brawne, mais également de sa relation avec l'inspiration et la poésie.[101] Elle ressemble ainsi à la « Veilèd Maid » d'*Alastor* et induit une quête

[99] Keats 334 (37-48).
[100] Nicholas Roe, *John Keats, a New Life* (New Haven : Yale University Press, 2012) 315.
[101] Graves 422.

poétique de la femme idéale qui se révèle impossible. Dans tous les cas, il s'agit pour Graves d'une fonction de représentation de la Déesse initiale qui habite la poésie, laquelle est, chez Shelley, tantôt révélée (*Queen Mab*), tantôt révélatrice (*Laon and Cythna*) et apparaît, nous le verrons, sous les traits d'une Diotime platonicienne.

Néanmoins, pour le poète, il ne s'agit pas de périr mais au contraire, de transformer son angoisse, de « substituer au modèle du vrai la puissance du faux comme devenir » selon l'expression de Deleuze.[102] En somme, la mélancolie est la transition qui ouvre le champ des possibles et invite à se plonger dans l'océan merveilleux de la création.

Chez Shelley, la fuite s'engage dans une voie qui, si elle n'exclut pas la vision mystique, trouve son point de départ dans une sublimation beaucoup plus matérialiste. En effet, la perte de son amour est difficilement vécue mais Shelley temporise par une charge politique et antireligieuse particulièrement virulente. La mélancolie ne dessine pas tout de suite une mythification de la femme aimée, qui interviendra plus tard, au moment de plonger dans l'écriture poétique et par le biais du rêve. En effet, si ce sont ses idées bizarres et radicales qui offusquent la jeune fille et provoquent sa fuite, son rejet contribue à le radicaliser d'autant plus, mais cette fois, politiquement. Shelley apprend à la fin de l'année 1810 les fiançailles d'Harriet et du « gentleman farmer » William Helyar et passe toutes les vacances de Noël 1810-1811 abattu et dans un tel état de tristesse qui atteindra jusqu'à sa santé. Hogg écrit même que Shelley lui aurait confié qu'il tenta de mettre fin à sa vie en ingurgitant de l'arsenic mais que son estomac l'aurait rejeté.[103]

Tout ceci est sans doute quelque peu exagéré. Toutefois, la vision soutenue par Holmes qui lit tout l'épisode comme une mise en scène l'est à notre avis tout autant.[104] Le presque délire de persécution qui s'empare de l'imagination de Shelley et le jette contre les murs de l'Église, s'il découle de cette situation, nous semble intervenir un peu plus tard. Il est néanmoins certain que le jeune poète joue très vite sur le pathétique d'une situation nouvelle pour lui et qui déclenche des émotions

[102] Gilles Deleuze, *Pourparlers: 1972-1990* (Paris : Éditions de Minuit, 1990) 94.

[103] James Bieri, *Percy Bysshe Shelley: A Biography: Youth's Unextinguished Fire, 1792-1816* (Newark : University of Delaware Press, 2004) 148.

[104] Holmes 45.

conflictuelles. De fait, on ne peut pas ne pas y accorder un certain crédit, sachant qu'elle marque le début d'une instabilité qui définira le reste de son existence. Le 11 janvier 1811, Shelley écrit encore dans un sursaut de mélancolie : « She is gone, she is lost to me forever—she is married, married to a clod of earth, she will become as insensible herself all those fine capabilities will moulder.[105] » Comme le souligne James Bieri, Shelley invite l'hyperbole car Harriet n'est pas encore mariée et ne le sera pas avant la fin de l'année 1811. Il pense que cette emphase délibérée avait pour but de détourner les plaidoiries incessantes de Hogg, qui tentait par l'intermédiaire d'Elisabeth Shelley de convaincre Harriet de revenir sur sa position.[106] Peut-être est-ce voir trop de malice dans ce qui pourrait également être un honnête aveu de regret et de tristesse. La répétition (« she is gone, she is lost ») de la perte de l'autre et le double « married », inéluctable, montre que la porte est définitivement fermée, que le destin, de ce côté-ci du moins, est scellé. Une chose est certaine, la déception est à son comble et Shelley cherche à imputer son malheur à un coupable qui ne serait ni lui, ni la jeune fille. C'est à ce moment crucial que le ton de Shelley change du pathétique à la colère et que la mise en scène décrite par Holmes se met véritablement en place.

Pensant qu'il subit une terrible injustice infligée par l'ignorance et la stupide religiosité des Grove, il commence à détester profondément la religion et l'attaque vigoureusement. Quelques mois plus tard, le 25 mars 1811, il sera expulsé d'Oxford pour avoir publié avec Hogg le fameux pamphlet « The Necessity of Atheism », virulente critique, pas seulement du christianisme mais de l'idée même de Dieu, distribuée à tous les membres de la faculté. Dès lors, tout se précipite. Ce que l'on pouvait déjà lire de ses projets dans une lettre adressée à Hogg datée du 20 décembre 1810 devient emblématique de sa correspondance de la première moitié de 1811 :

> Oh! I burn with impatience for the moment of Xtianity's [sic] dissolution, it has injured me; I swear on the altar of perjured love to revenge myself on the hated cause of the effect which *even now* I can scarcely help deploring.—Indeed I think it is to the benefit of society to destroy the opinions which *can*

[105] Shelley, *Letters*, I, 41.
[106] Bieri, *Youth's Unextinguished Fire*, 144.

> annihilate the dearest of its ties. Inconveniences would now result from my *owning* the novel which I have in preparation for the press. I give out therefore that I will publish no more; every one here, but the select few who enter into its schemes believed my assertion—I will stab the wretch in secret.—Let us hope that the wound which we inflict tho' the dagger be concealed, will rankle in the heart of our adversary.[107]

La fuite mélancolique de Shelley le pousse donc à chercher des coupables et provoque chez lui une colère qu'il dirige contre la bigoterie d'abord puis contre tout ce que représente la religion. Aussi faut-il parler, en premier lieu, d'une fuite « politique » qui aura un fort impact sur la représentation poétique de Diotime dans sa pensée. Dans sa volonté de démystifier la figure angélique que les Victoriens ont laissée du poète, Holmes explique que la réaction de Shelley à la nouvelle du mariage d'Harriet a été jouée et presque mélodramatisée par le truchement de la fiction gothique et macabre de ses lectures avec la réalité. Selon lui, Shelley s'est soudain identifié à ses personnages fictifs, confondant la réalité et le pur produit de son imagination et succombant ainsi à une sorte de délire paranoïaque.[108] Le ton furieux de ses lettres à Hogg semble en témoigner, en particulier l'extrait cité et la fin de cette même lettre où dans un paroxysme de rage il fustige la religion mais en réalité le principe même du monde religieux en citant le mot de Voltaire en français : « Écrasez l'infâme, écrasez l'impie ». S'il s'agit certes de Voltaire, ce mot fut aussi un cri de ralliement pour les illuministes jacobins des années 1790. Pour Holmes, c'est un indicateur du transfert du monde de *Zastrozzi* sur la réalité.[109] Shelley réagirait d'une manière typiquement enfantine en gonflant la réalité à travers son imagination. Toutefois, c'est également la preuve d'un travail de dépassement et du transfert politique de la mélancolie de Shelley, qui se rattache à une tradition souterraine car elle répond à un état d'esprit et résonne en harmonie avec des convictions qu'il se découvre. La présence extrême de ces thèmes dans l'imaginaire de Shelley et leurs liens constants avec la figure de Diotime invite à considérer également l'aspect politique qu'implique la mystique romantique de Diotime.

[107] Shelley, *Letters*, I, 29-31.
[108] Holmes 45-46.
[109] Holmes 46-47.

Bieri argumente, et nous lui emboîtons le pas, que la fureur politique de Shelley, née de son dépit amoureux, ne se concrétise que lorsque Shelley, alors « déiste », confronte son radicalisme à l'athéisme concret et pensé de Hogg.[110] Bieri cite un extrait d'une autre lettre à Hogg, celle-ci datant du 12 janvier 1811, au lendemain de la déclaration mélancolique vue plus haut :

> When Shelley angrily wrote to Hogg that he would " ensanguine" the "breast of my adversary" with the "hearts blood of Xt's hated name," Harriet was writing in her diary of hearing a "very good" sermon. Elisabeth was now questioning her brother's beliefs and Shelley wrote Hogg, "never will I forgive Christianity !... Oh How I wish I were the Antichrist, that it were mine to crush the Demon… she [Elisabeth] is no longer mine, she abhors me as a Deist, as what *she* was before." Shelley was a deist at that point, as this same letter to the more atheistic Hogg makes clear. Wanting " the word 'god'… erased from the nomenclature of philosophy", he said "it does not imply 'the Soul of the Universe the intelligent & *necessarily* beneficent actuating principle'—This I believe in."[111]

Pour Bieri, il s'agit de montrer le cheminement qui, dans l'esprit de Shelley, le conduit du déisme à une forme brutale d'athéisme. La lettre en question indique clairement qu'en janvier 1811, alors qu'il écrivait avec Hogg le pamphlet the *Necessity of Atheism*, l'esprit de Shelley n'était pas tout à fait convaincu. Il est clair alors que la tristesse de la perte d'Harriet, retournée aux « sermons », ait jouée un rôle dans la décision de publier le pamphlet en février. Cette tristesse était nécessairement augmentée, et terriblement, par la perte de sa première proto-Diotime, sa sœur Élisabeth, qui était une source et un écho de sa propre pensée. En effet, Timothy Shelley, devenu de plus en plus intransigeant avec son fils, refusait de le laisser voir ses sœurs. Shelley fait face à un sentiment d'abandon moral qu'il vit difficilement et qu'il intellectualise, soit pour le mieux comprendre, soit pour tenter de s'en défaire. La réflexion et le bain théorique qui en découle ne pouvaient aboutir qu'à une scission. Le déisme lucrétien qu'il partageait avec sa sœur est fragilisé et se brise finalement au printemps 1811 lorsque Shelley, gonflé de

[110] Bieri, *Youth's Unextinguished Fire*, 143.
[111] Bieri, *Youth's Unextinguished Fire*, 143.

ressentiment et de haine devient, pour un temps, disciple d'un athéisme radical. Nous verrons plus tard comment un déisme, plus spinoziste, se réintroduit dans son esprit par le concept platonicien de l'âme du monde.

Le passage à l'acte que représente l'impression et la distribution du pamphlet « The Necessity of Atheism », plus tard recyclé dans les notes de *Queen Mab*, achève de disgracier Shelley aux yeux de sa famille, mais aussi à ceux insensibles de la bonne société anglaise. Séparé de son « complice » Hogg et presque abandonné dans un appartement de Poland Street à Londres, il est à présent seul et en proie à la plus totale incertitude. Néanmoins, l'idée que c'est la superstition religieuse qui lui a retiré l'amour et sa famille est plus que jamais présente. En témoigne le poème inséré dans la lettre à Hogg du 28 avril 1811 dont les derniers vers, également cités par Holmes, héroïsent Shelley qui sacrifie son amour sur l'autel du préjudice :

> For in vain from the grasp of Religion I flee
> The most tenderly loved of my soul
> Are slaves to its hated control
> It pursues me, it blasts me! Oh where shall I fly
> What remains but to curse it, to curse it & die.[112]

Ainsi, Shelley reproche au christianisme, au Christ même, d'être la cause de ses profonds malheurs et d'avoir perverti l'entière société. Surtout, il ne supporte pas que la religion puisse avoir détourner de lui sa chère sœur Elizabeth et son premier amour Harriet Grove, décrites alors comme des « esclaves » sous « contrôle ». Shelley cherche néanmoins à dominer ses sentiments, sans cependant rentrer dans l'ascèse philosophique et idéaliste d'un Donne ou d'un Novalis. Il veut plutôt appuyer ses propres convictions et se placer en figure de sage hédoniste souffrant, prodiguant pour lui-même des conseils afin de supporter l'injustice. Shelley s'identifie, d'une certaine manière, avec l'objet de ses plus virulentes invectives et se pose en Christ, rejeté par les préjugés d'une tradition. Notons qu'il réhabilite, dès *Prometheus Unbound*, la figure du Christ dont il ne ménage en rien les fidèles dans *Queen Mab* et dans *Laon and Cythna*. Ces remarques ont déjà été faites par des critiques comme Stuart Sperry et Teddi Bonca qui ont notamment relevé

[112] Shelley, *Letters*, I, 73.

l'ambivalence de Shelley quant à la figure du Christ.[113] Bonca trace l'origine de ce rapport à l'échec de sa relation avec Harriet Grove.[114] Même si l'identification de Shelley avec le Christ nous paraît exagérée, le fait que Bonca appuie l'importance de la rencontre avec Harriet et de l'échec de leur amour nous semble essentiel. Toutefois, on trouve à propos de cette figure de sage souffrant un exemple frappant de la résignation presque confiante et en somme assez christique, que Shelley adopte à ce moment dans la lettre à Hogg du 26 avril 1811. Curieusement, Shelley semble chercher à la fois à réconforter son ami tout en essayant de se convaincre lui-même de l'attitude à adopter face à leur situation. Sa démonstration, bien que très emphatique, demeure désillusionnée et particulièrement sceptique. Il est cependant ferme quant à l'idée qu'ils ne doivent pas succomber au désespoir et évoque équivoquement l'argument spinoziste de la nécessité :

> I fear the despair which springs from dissapointed hope, is a passion too which is least of all reducible to reason. But it is a passion, it is independent of volition, it is the necessary effect of a cause which must I fear continue to operate—wherefore then do I ask *why* you indulge despair. And what shall I tell you, which can make you happier, which can alleviate even solitude & regret? Shall I tell you the truth?—Oh you are too well aware of that, or you would not talk of despair! Shall I say that the time may come when happiness shall dawn upon a night of wretchedness? Why should I be a false prophet if I said this? I do not know, except on the general principle that the evils in this world powerfully overbalance its pleasures; how, then, could I be justified in saying this? You will tell me to cease to think, to cease to feel; you will tell me to be anything but what I am; and I feel I must obey the command before I can talk of hope.[115]

Shelley lit, osons le dire, trop idéalement l'idéalisme de Spinoza. Il semble que pour le jeune poète, il soit philosophiquement nécessaire de s'en tenir à ses idéaux, et cela bien qu'ayant lancé contre lui une lourde machine sociale, il soit submergé par les conséquences désastreuses de ses actions. En outre, Shelley ne semble pas vraiment regretter son activisme, persuadé que c'est la connaissance de

[113] Bonca 41.
[114] Bonca 43.
[115] Shelley, *Letters*, I, 68.

la vérité qui cause sa soudaine disgrâce. La corruption et le mensonge des forces sociales, monarchie et christianisme en tête, sont les bourreaux qui tentent d'exécuter les défenseurs de la liberté et de la vérité, à laquelle coterie Shelley et avec lui Hogg se sont rangés en proclamant courageusement leurs idées. Cette ferme résolution est perceptible dans les lettres que Shelley adresse à son camarade depuis Londres, où il est plus que jamais seul et en proie au désespoir. Shelley combat sa solitude et sa mélancolie par l'étude des philosophes radicaux français, Holbach, Voltaire, Rousseau et Condorcet, et par l'instinct d'appartenance communautaire à un mouvement de libération, c'est-à-dire une fois encore, à une ligne de fuite. Cette plaidoirie n'est pas moins contrebalancée par une attaque toujours systématique du christianisme, qui se joint à l'amère lamentation des effets que la connaissance de la vérité lui inflige dans une société injuste :

> I again assert, nor perhaps are you prepared to deny, much as your amiable motives might prompt you to wish it that Religion is the child of Prejudice & selfish fear; Love of God Xt or the H[oly] G[host] (all the same) certainly springs from the latter motive, is this *Love*. You know too well it is not, here I appeal to your own heart to your own feelings. At that tribunal I feel that I am secure, I once could *tolerate* Christ—he then merely injured me—he merely deprived *me* of all that I cared for, touching myself, on Earth, but now he has done more and I cannot forgive.[116]

Holmes attire l'attention sur la surdétermination littéraire de la colère de Shelley et sur l'exagération générale de son ton. Néanmoins, il semble peu probable que cette indignation soit uniquement feinte. Au contraire, il y a de fortes chances pour que cette colère de jeune homme ait déterminé Shelley dans ses conceptions et dans son écriture poétique, lesquelles concentrent une critique systématique du politique et de l'ordre religieux. Très vite, Shelley choisit un vocabulaire pour désigner ce qu'il considère comme un grand mal, « Perfidy » ou encore « the Fiend », et l'utilise comme un code dans ses poèmes pour traduire son ressentiment. Durant l'été 1811, Shelley lit et écrit des lettres dans lesquelles il glisse quelques morceaux de ses poèmes antérieurs et qui trahissent une humeur mélancolique causée par un sentiment de rejet et de perte de ses repères

[116] Shelley, *Letters*, I, 69.

sentimentaux. Ces poèmes sont généralement modifiés pour l'occasion, et Shelley y ajoute les marques de sa frustration comme dans le poème qu'il envoie à Hogg le 16 juin 1811 :

> Hopes that swell in youthful breasts,
> Live not thro' the waste of time?—
> Love's rose a host of thorns invests;
> Cold, ungenial is the clime
> Where its honours blow.
> Youth says—The purple flowers are mine—
> Which die the while they glow
>
> Age cannot Love destroy
> But Perfidy can blast the flower
> Even when in most unwary hour
> It blooms in Fancy's bower.
> Age cannot Love destroy
> But Perfidy can rend the shrine
> In which its vermeil splendours shine.[117]

En plus d'un scepticisme à l'égard de la possibilité même de l'amour et de ses jeunes atours, Shelley désigne clairement celui qu'il considère coupable. C'est la religion, « the Perfidy », qui empêche l'amour idéal et qui en détruit les avatars terrestres. L'amour « vrai » qui déjà ne semble pouvoir survivre que dans l'imagination, y « fleurir » et s'épanouir, se voit couper dans son jeune élan par une société religieuse iconoclaste, qui lui refuse une représentation terrestre. Tandis que même le temps n'a pas le privilège d'annihiler les « autels » élevés à Éros, le christianisme reçoit le pouvoir d'anéantir à la fois l'amour et tous les espoirs qu'il fait naître dans les « youthful breasts ». Une idée similaire, expurgée toutefois de références religieuses, est exprimée à travers une formulation et des vers parfois semblables dans la dernière strophe de « How Eloquent are Eyes » au sein d'une atmosphère évanescente où l'amour brille « around a dream of joy.[118] » De fait, le poème envoyé à Hogg est sans aucun doute une réécriture dans laquelle Shelley

[117] Shelley, *Letters*, I, 107-108.
[118] Shelley, *The Poems*, I, 92.

mélange les deux poèmes pour rendre le résultat plus conforme à ses aspirations du moment.

Ainsi, il est important de noter que ce même poème, intitulé avec un léger changement « Hopes that Bud in Youthful Breasts » et accompagné de la date « 1810 », développe une fin beaucoup plus optimiste dans le manuscrit *Esdaile*. De prime abord, le changement de verbe entre « swell » et « bud » détourne à lui seul la perception du poème. Ce n'est plus tant le fait que des espoirs gonflent le sein d'une jeune personne mais bien les espoirs que le poète voit fleurir dans les seins de cette même jeune personne. Le point de vue est, en effet, retourné de l'objet au sujet. La teneur sensuelle est définitivement différente, la légèreté se pose sur ce qui était alors une plainte pour devenir une évocation printanière d'un amour de jeunesse. Le moins que l'on puisse en dire est que le ton, beaucoup plus aérien, ne dissimule aucune référence vengeresse à un désespoir latent ou à un quelconque esprit malveillant, ce qui tend effectivement à indiquer une date de composition antérieure aux évènements de 1811 :

> The pure soul lives that heart within
> Which Age cannot remove
> If undefiled by tainting sin,
> A sanctuary of love
> Where its Blossoms blow,
> Where, in this unsullied shrine
> They fade not while they glow.[119]

Le changement drastique de contenu indique que Shelley cherchait sans doute à ajuster la tonalité d'un poème écrit dans la joie de la rencontre à la tristesse de la rupture. On note particulièrement l'inversion de polarité entre les deux versions, « lives » devient « destroy », « unsullied » est transformé en « rend ». De la même manière, ce qui fleurissait réellement dans la version antérieure devient le fruit de l'imagination, « Fancy », dans la seconde version. Toutefois, il est remarquable que le génie de Shelley ait su préserver et les rimes et les allitérations (« Blossoms blow », « bloom in Fancy's bower » ; « this unsullied shrine », « Perfidy can rend

[119] Shelley, *The Poems*, I, 93-94.

the shrine »). Ce genre de modifications se manifeste à plusieurs reprises dans les poèmes que Shelley retravaille et envoie à ses proches correspondants. Ce fait est assez significatif en ce qui concerne le développement de sa poésie à cette époque et la manière dont il traite, au gré de ses états d'âmes, des textes écrits en de particulières occasions.

En outre, il ne faut pas négliger la virulence que Shelley déploie à l'aube de sa carrière littéraire comme un simple caprice d'adolescent. Au contraire, bien des idées, thèmes et notions développés et soutenus par Shelley au long de ses œuvres émanent directement de cette expérience de l'adversité. De plus, la femme révélatrice, qui se modèle à ce moment chez lui sous les traits d'Harriet Grove, est toujours un emblème de la lutte politique et sociale. La figure « self-reflected » d'*Alastor* ou la première femme de *Laon and Cythna* sont directement conçues à partir de cette expérience de l'injustice et de la stupide bigoterie. Cette adversité, qu'il provoque, se meut rapidement en pur rejet social et rejoint dans l'esprit de Shelley le rejet de son amour par Harriet. Tout est finalement rassemblé, dans sa pensée d'abord, en une femme idéale qui serait à la fois belle, subtile, libre – évanescente aussi, dans le sens où elle lui échapperait à chaque instant. Dans cet élan, Shelley attribuera à sa Diotime les idées révolutionnaires qu'il défend, lui donnant, de même qu'Hölderlin avant lui, une forte dimension politique.

Il est important de comprendre que l'idéalisation, c'est-à-dire ici l'intériorisation de la politique, signe la rupture de l'imagination avec le réel. Il n'y a pas de doute que cette intériorisation soit l'origine du poète et par là, elle explique également que Shelley n'ait jamais eu le moindre succès en tant que propagandiste, penseur politique ou révolutionnaire de terrain. L'intériorisation poétique de son combat lui enlevait toute possibilité de réalisation immédiatement concrète. Cette intériorisation influence également la représentation de l'amour, dans laquelle Harriet Grove se dissout en une esquisse imaginaire idéale qui comprend les rôles de muse, de Diotime et d'Amante, et que le poète cherchera, sinon dans la vie, du moins à travers ses poèmes. Il est d'ailleurs fort possible que Shelley ait voulu faire d'Harriet Westbrook l'image idéalisée et donc révolutionnaire d'Harriet Grove, transformant sa frustration en formant comme Pygmalion, une femme à l'image de ses rêves, positivant les aspects négatifs de son premier amour ; nous le verrons.

L'autre fait biographique qui contribue à la formation de l'idée de cette femme idéale naît de la solitude que Shelley connut dans son isolement londonien. Il est seul dans son « sitting room » et se trouve selon l'expression de Holmes dans « les limbes » de son existence.[120] Cette solitude, thème récurrent de ses œuvres, prend rapidement pour Shelley un terrible caractère d'aliénation à la fois physique, sociale et spirituelle, mais dont il comprend très vite l'implication dans le processus de création littéraire. Cette expérience, qui lui donne à voir le mécanisme de son propre esprit, le fascine et le terrorise.[121] Les interrogations qu'il nourrit à ce sujet sont telles que l'on en trouve une formidable empreinte dans les poèmes qu'il écrit au fort de sa carrière, entre 1814 et 1822. En effet, la solitude est le thème principal d'*Alastor: or The Spirit of Solitude*, mais Shelley discute également ce sujet dans *The Wandering Jew*, dans *Laon and Cythna*, ou encore dans *Epipsychidion*. De ce point de vue, l'idéalisation d'Harriet Grove vient également pallier une absence. En outre, la douleur – qui se révèle néanmoins une inspiration forte pour son écriture et sa philosophie et que provoque le sentiment d'isolement – imprègne le jeune homme d'un profond dégoût pour la capitale ; dégoût qu'il manifeste dans plusieurs textes, notamment *Peter Bell The Third*, où les Londoniens sont décrits comme des citoyens corrompus et abjects tandis qu'il destine la ville à ne devenir que « ruins in the midst of an unpeopled marsh.[122] » Il ne manque pas non plus d'exprimer ses pensées et ses maux dans ses lettres à Hogg, désormais son seul allié sur terre :

> Solitude is the most horrible; in despite of the *άφιλαυτια* which perhaps vanity has a greater share in, but certainly not with my own good will I cannot endure the horror the evil which comes to *self* in solitude. […] I think were I compelled to associate with Shakespeare's Caliban with any wretch, with the exception of Lord Courtney, my father, B[isho]p Warburton or the vile female who destroyed Mary [personnages de *Leonora* de Hogg] that I should find something to admire; what strange being I am, how inconsistent, in spite of all my boasted hatred of self—this moment thinking I could so far overcome nature's law as to exist in complete seclusion, the next shrinking from a moment of solitude, starting from my own company as it were that of a fiend,

[120] Holmes 61.
[121] Holmes 64.
[122] Reiman et Bieri 22.

> seeking any thing rather than a continued communion with *self*—Unravel this mystery—but no. I tell you to find the clue which even the bewildered explorer of the cavern cannot reach […].[123]

Cette lettre montre à elle seule à quel point Shelley est meurtri et se perd entre la réalité et l'imaginaire. Il expose toute sa détresse et révèle sa fragilité face à la solitude et l'abandon. La lettre contient des commentaires psychologiques pertinents, « *ἀφιλαυτια* [absence d'amour-prore] which perhaps vanity has a greater share in », et des réflexions sur son état et sur sa détresse, « not with my own good will I cannot endure the horror. » Cependant Shelley est confus. Il rapproche réalité et fiction en citant pêle-mêle, Lord Courtney, son père et Bishop Warburton et des personnages de fiction comme Caliban ou un personnage créé par Hogg, Mary. Il est prêt à chercher la sympathie de ceux qu'il déteste plutôt que de rester seul avec lui-même, « with self. » Ce moment de doute et de déréliction quant au principe du soi joue probablement un rôle dans la construction de sa théorie de l'« autre soi », sans qui l'être n'est jamais comblé mais toujours creux. L'épreuve reste une forme de catalyseur intellectuel et Shelley parle de l'esprit humain comme d'un mystère dont la clef demeure cachée. En outre, la référence platonicienne à ce « bewildered explorer of the cavern » doit être comprise ici comme une allégorie de la recherche de la connaissance, mais également de l'exploration intérieure de l'esprit humain. Nous verrons que ce thème de la caverne est très souvent utilisé par Shelley pour signifier des épreuves initiatiques de lutte et de surpassement de sa propre intériorité. Il est nécessaire de rappeler encore que Shelley connaissait déjà les œuvres de Platon, en ayant eu une première et décisive lecture sous l'égide de son premier vrai maître, le docteur Lind à Eton. Aussi, bien que la référence ne soit pas ici *le Banquet* mais l'allégorie du livre VII de la *République*, l'exploration de quelques cavernes de l'âme coïncide bien souvent avec l'apparition de Diotime. Pour Stuart Peterfreund, le platonisme de Shelley est toujours plus ou moins latent lorsqu'il y a révélation et manifestation dans cette « microcosmic cave of the human wisdom.[124] » En effet, l'idéalisation mystique de l'Amante en révélatrice lui donne le pouvoir de montrer ce qui se trouve caché au fond de l'âme en même temps

[123] Shelley, *Letters*, I, 78.

[124] Stuart Peterfreund, *Shelley Among Others: the Play of the Intertext and the Idea of Language* (Baltimore : John Hopkins University Press, 2002) 145.

qu'elle ouvre les portes de la caverne vers les vérités idéelles du ciel extérieur. Cette révélation est donc double. Montrant à la fois le soi et le monde, elle est transformée d'une expérience en une conscience de l'amour. L'évolution de la perception de l'amour par degrés, comme l'enseigne Diotime, se reflète dans le trajet poétique de Shelley. L'initiation qui veut que l'on gravisse les marches de l'expérience du beau singulier et de l'amour d'un objet vers la conscience de l'amour et du beau absolu est en cours. Elle se montrera entièrement dans les choix de traductions de Shelley pour *le Banquet* :

> When any one, ascending from a correct system of Love, begins to contemplate this supreme beauty, he already touches the consummation of his labour. For such as discipline themselves upon this system, or are conducted by another beginning to ascend through these transitory objects which are beautiful, towards that which is beauty itself, proceeding as on steps from the love of one form to that of two, and from that of two to that of all forms which are beautiful; and from beautiful forms to beautiful habits and institutions, and from institutions to beautiful doctrines; until, from the meditation of many doctrines, they arrive at that which is nothing else than the doctrine of the supreme beauty itself, in the knowledge and contemplation of which at length they repose.[125]

Ce passage est un miroir de la volonté d'idéal qui traverse l'existence et les choix littéraires de Shelley. À cette époque, son platonisme balbutiant se trouve d'abord dans son militantisme et sa volonté de progrès social et intellectuel. Mais ce platonisme « étonien » encore mal digéré invite également le poète à idéaliser sa vie et ce de manière parfois tragique. Mary le remarque déjà dans l'introduction à l'édition de 1839 des poèmes de Shelley :

> He loved to idealize reality; and this is a taste shared by few. We are willing to have our passing whims exalted into passions, for this gratifies our vanity; but few of us understand or sympathize with the endeavour to ally the love of abstract beauty […] with our sympathies with our kind. In this, Shelley

[125] Plato, *The Symposium of Plato*, 57-58.

> resembled Plato; both taking more delight in the abstract and the ideal than in the special and tangible.[126]

Pour Muriel Spark, c'est ce « platonic element in Shelley » qui le rendait « unique » aux yeux de Mary mais aussi « difficile » pour ses contemporains.[127] L'élément platonique, c'est l'idéalisation du monde, c'est la poétisation constante du réel qui deviendra pure magie dans *Prometheus Unbound*. C'est une force pour le poète et une faiblesse pour l'homme. Le rapport que Shelley entretient avec les œuvres de Platon nourrit de fait et dès ses plus jeunes années ses propres réflexions philosophiques. Mary montre que ces réflexions imprègnent sa vie et s'invitent dans son activité poétique. Avant de devenir un étudiant du platonisme, Shelley est en affinité philosophique avec l'élément central de la philosophie de Platon : l'idéal. C'est notamment à travers l'expérience que cet élément se révèle au poète ; l'expérience de l'amour d'une part, la réflexion sur cette expérience d'autre part. Diotime, nous allons y revenir, est une de ces réflexions idéelles et sa construction est longue et complexe. Avant de se dessiner sous les traits d'une véritable Diotime, elle est d'abord l'Amante idéale des premières années.

Un indice suffisant de l'idéalisation de l'image de l'Amante chez Shelley se trouve curieusement dans la rencontre avec celle qui fut sa première femme, Harriet Westbrook. La fréquentation des sœurs Westbtrook est selon Holmes le résultat direct de la solitude de Shelley à Londres.[128] Si l'esprit de l'aînée, Elizabeth, lui paraît au départ le plus intéressant, parce que plus mature, il préférera la cadette, une autre Harriet, plus jeune, plus jolie et plus aisément modelable aux idées du jeune poète que sa grande sœur. Bien que largement fortuite, la récurrence de ce nom très répandu dans l'Angleterre de l'époque implique néanmoins une impression de recommencement dans la première vie amoureuse de Shelley. Il est tout à fait possible que Shelley vit en Harriet Westbrook une seconde chance, une « seconde Harriet » qu'il pourra cette fois arracher à la religion et à la tyrannie bienséante de son foyer. D'une certaine manière, la radicalisation politique définitive de Shelley

---

[126] Percy Bysshe Shelley, *The Poetical Works*, vol. I, (ed.) Mary Shelley (Londres : E. Moxon, 1839) xi.

[127] Muriel Spark, *Mary Shelley* (Londres : Constable, 1988) 219.

[128] Holmes 66.

coïncide avec la naissance de ses sentiments pour Harriet, et de toute évidence, il projette sur elle sa vision ainsi que ses propres problèmes. En effet, Shelley sera dès lors comme Pygmalion sculptant ce qu'il entend être la femme idéale. On pourrait aller jusqu'à dire, si l'on peut se permettre un peu de spéculation psychologique, qu'Harriet Westbrook aura été pour Shelley une sorte de tentative – finalement ratée – d'incarnation de son propre idéal.

C'est sans doute à partir de cette époque que Shelley commence à penser sa philosophie de l'amour comme l'expression d'une « soul within a soul » au sein d'un concept réfléchissant de « l'autre-soi ». Cette idée, proche du mythe de l'androgyne qu'Aristophane professe dans le *Banquet*, exprime la volonté de Shelley de projeter, comme dans un miroir, sa propre perfectibilité à travers l'image de l'Amante. L'amour est ce qui permet de se « compléter », d'aspirer à la perfection de soi et de l'autre, comme il l'écrira quelques années plus tard dans son court essai « On Love » :

> We are born into the world, and there is something within us which, from the instant that we live, more and more thirsts after its likeness. […] We dimly see within our intellectual nature a miniature as it were of our entire self, yet deprived of all that we condemn or despise, the ideal prototype of every thing excellent and lovely that we are capable of conceiving as belonging to the nature of man. Not only the portrait of our external being, but an assemblage of the minutest particles of which our nature is composed; a mirror whose surface reflects only the forms of purity and brightness; a soul within our own soul […].[129]

Ces lignes ne sont pas sans rappeler la correspondance que Shelley débute en 1811 avec Elizabeth Hitchener, une institutrice de dix ans son aînée. « Miss Hitchener » était pour Shelley l'expression presque parfaite de la femme idéale : intelligente, sensible à ses idées, protectrice et surtout lointaine. Shelley la rencontre en mai 1811 lors d'une visite à son oncle maternel, le capitaine Pilfold, à Cuckfield. Leur relation n'a pas réellement dépassé la conversation et l'échange de lettres, ce qui a permis au poète une idéalisation complète de l'institutrice, qui peut-être

[129] Shelley, *The Major Works*, 621.

espérait autre chose. En tout cas, Shelley était toujours plus enflammé dans ses lettres à Hitchener que dans celles qu'il écrivait à Harriet Westbrook, l'appelant sa « soul sister » et lui écrivant très souvent pour connaître ses sentiments à propos de nombre de sujets divers.[130] De ce fait, il est fort probable que cette relation distante ait eu un impact fort sur la construction de la Diotime shelleyienne.

Sur un plan plus littéraire, outre le *Banquet*, Shelley découvre dans ses innombrables lectures des formes de révélatrices dans toute la tradition européenne, de l'antiquité à Coleridge. Curieusement, c'est la lecture en 1811 du roman de Lady Morgan, *The Missionary,* aujourd'hui complètement oublié et très peu étudié dans son rapport à Shelley, qui pose le plus clairement les bases de cette image dans l'imagination du jeune homme. Holmes explique à ce propos que Shelley méditait le caractère divin du personnage de Luxima, qui hanta son esprit durant tout l'été 1811 parce qu'elle lui semblait l'idéal même de l'imagination, mais il ne pousse pas la comparaison plus loin.[131] Luxima est une forme latinisée par Morgan du nom de la divinité Hindou « Lakshmi » et qui signifie « la lumière de l'Asie.[132] » La prêtresse brahmane Luxima n'est pas seulement la lumière dans ce roman, mais l'illumination qui guide un moine franciscain portugais, Hilarion, vers le secret de l'humanité, à savoir l'amour. Hilarion tombe amoureux d'elle mais, aveuglé par son entêtement doctrinaire à vouloir la convertir à tout prix et en faire une nonne chrétienne, il dresse contre lui-même toute une série d'obstacles. En fin de compte, ils sont tous les deux sacrifiés sur l'autel du préjudice religieux à cause de leur amour. Rejetée par les Hindous, Luxima fuit avec lui vers les cités chrétiennes coloniales où, au bout de ses forces physiques et spirituelles, la rigidité de l'Église la condamne. Luxima morte, la légende veut qu'Hilarion se soit retiré dans une grotte pour vénérer sa bien-aimée et finir sa vie dans la contemplation de l'amour. Aussi est-ce exactement ce que Luxima décrit comme étant le principe même de sa religion :

> Such is that doctrine of mystic love, by which our true religion unites its followers to each other, and to the Source of all good; for we cannot cling to the hope of infinite felicity, without rejoicing in the first daughter of love to

[130] Reiman et Bieri 22.

[131] Holmes 70.

[132] Nigel Leask, *British Romantic Writers and the East: Anxieties of Empire* (Cambridge : Cambridge University Press, 1992) 128.

> God, which is charity toward man. […] Even here, in a dark forlorn state of separation from our beloved, we live solely in him, in contemplating the moment when we shall be reunited to him in endless beatitude.[133]

Aussi, d'une manière qui rappelle fortement la voix de Diotime, le pouvoir de l'amour, décrit par la prêtresse Luxima, est de produire une élévation extatique conduisant à une union parfaite avec le divin. L'amour doit produire un état de l'âme et la porter vers une connaissance révélée et intime des vérités supérieures. Luxima explique un peu plus loin que cette connaissance divine est partagée aux hommes, « personnifiée même » dans un sens qui est l'absolu inverse de la connaissance chrétienne : « Father, with us the divine wisdom is not personified, as cold, severe, and rigid; but as the infant twin of love.[134] » L'amour et la connaissance sont donc le miroir l'un de l'autre, et chercher cette révélation revient d'une certaine manière à être amoureux de l'amour lui-même, d'un double idéal comme Shelley le définit dans son essai et l'illustre dans ses poèmes de jeunesse.

Bien sûr, la vision de la religion hindoue développée par Lady Morgan est gonflée de préjugés et d'ignorance qu'elle tient de sa lecture des travaux des orientalistes de son époque, tels ceux de William Jones. Néanmoins, c'est la volonté de description symbolique, que marque l'utilisation de l'orient dans la littérature européenne de cette époque, qui est intéressante pour nous, et non l'inexactitude de ses avatars. De fait, outre la dimension politique coloniale et suprématiste qui est l'angle habituel d'approche de ce texte, le symbolisme amoureux et idéaliste, omniprésent dans le roman, frappe par sa teneur déjà très romantique. Il faut retenir le fait singulier que l'amour entre les deux protagonistes est entravé et même définitivement éradiqué par la religion, et particulièrement par un christianisme obscurantiste : il y a là de quoi intéresser Shelley et exciter, notamment, ses sympathies antireligieuses. Nous aurons l'occasion d'en reparler. Cependant, c'est surtout Luxima qui l'intrigue, sans doute parce qu'elle précise une image qui se formait vaguement dans sa tête. bien qu'il ne cherche pas à démontrer la formation d'une révélatrice féminine à l'image de Diotime mais à tracer les contours de

[133] Lady Morgan, *The Missionary, an Indian Tale* (Paris : Baudry's European library, 1834) 69.

[134] Lady Morgan 79.

l'orientalisme romantique, Nigel Leask signale, dans un sens proche du nôtre, l'omniprésence de cette image-divinité féminine dans les poèmes :

> Luxima's nature-worship and exquisite sensibility had a great impact on Shelley, who in 1881, thought *The Missionary* to be "a divine thing… Since I have read this book I have read no other—but I have thought strangely." […] Shelley's radical scepticism regarding Hindu culture was offset by his admiration for Luxima, a character-type to which he returned obsessively in his oriental poems.[135]

Cette obsession est réelle. De *Queen Mab* à *Epipsychidion,* l'image de Diotime vient symboliser à la fois la porte vers l'au-delà mais aussi l'impossible amour idéal tracé par l'imagination. Ce que Diotime révèle au poète, c'est qu'il ne peut être amoureux d'elle car être amoureux de l'amour est une quête sans fin, une malédiction. C'est ce que décrit *Alastor* avec ironie. L'image est un rêve et la quête, si elle n'aboutit pas à la contemplation, ne peut mener qu'à la mort.

Cette année 1811 marque le moment de la genèse de cette femme idéale, une Diotime qui embrasserait à la fois les vues religieuses du jeune Shelley et serait en mesure de lui fournir la vision poétique dans laquelle ses conceptions philosophiques seront cristallisées. Cette image, il voudra l'incarner en faisant d'Harriet Westbrook un second lui-même, sa sœur idéale. L'échec évident de cette tentative que révèle *Alastor* réduira l'image à son statut poétique de symbole, un fantasme de l'imagination littéraire. En outre, les idées politiques de plus en plus godwiniennes de Shelley vont modeler sa volonté d'inscrire la révélatrice au centre d'une communauté politique idéale et radicale où elle puisse tenir lieu de figure dominante. Pour ce faire, il faut d'abord libérer la femme. Cette nécessité de libération, impossible pour Harriet Grove et ratée pour Harriet Westbrook, se tourne alors vers la jeune Mary Godwin. Fille du philosophe tant admiré et de Mary Wollstonecraft, elle ne pouvait qu'envoûter le jeune poète. Aussi, l'idéal des poèmes, qui sera l'objet précis de notre troisième partie, et qui s'inspire sans doute de la réalité agit ensuite en sens inverse et dessine un modèle pour la quête de la révélatrice dans la réalité.

[135] Leask 102.

Nous avons donc tracé l'origine de la construction de cette figure fictive mais plausible qui serait à l'image du poète, tout en lui restant inaccessible. Diotime est l'amour, celle qui en montre le chemin et celle que le poète se fabrique pour atteindre l'idée d'absolu amoureux qu'il s'est fixé. Il faut que le poète ait été amoureux, et qu'après la désintégration réelle de cet amour, il en ait imaginé une forme idéale pour s'échapper de la mélancolie de la perte. C'est alors que l'image définit la quête amoureuse – qui devient une quête esthétique – et c'est dans le rêve que prend place l'élément visionnaire qui donnera à Diotime son vêtement mystique et révélateur.

Pour Platon, Diotime est garante de la possibilité d'une intuition intellectuelle. Aussi, par sa volonté de se dépasser et d'entrer de plain-pied dans un monde autre, celui de la révélation immédiate, le poète se dépasse et réaffirme, à travers l'expérience de l'amour disparu, la position platonicienne.[136] De fait, comme l'écrit Novalis « le monde devient rêve, le rêve se fait monde.[137] » C'est ce qui se joue lorsque l'image du premier amour est éternellement soumise au regard intérieur. L'expérience sensible de l'amour est dépassée pour se réaliser, cette fois, dans le rêve. La réalité sensible semble alors une illusion de la raison tandis que seule l'imagination peut contenir la vérité : la véritable muse, la Diotime proprement mystique est née.

[136] Sur la question de l'interdit kantien quant à la possibilité d'une intuition intellectuelle pure et ses tentatives de dépassement par l'idéalisme allemand, voir Xavier Tilliette, *Recherches sur l'intuition intellectuelle de Kant à Hegel* (Paris : J. Vrin, 1995).

[137] Novalis, *Henri d'Ofterdingen* (Paris : Aubier-Montaigne, 1958) 354-355 « Die Welt wird Traum, der Traum wird Welt. »

II. Rêve et nature : méthodologie romantique de l'apparition

1. Théorie du rêve

Depuis l'origine des temps, l'humanité s'est penchée avec émerveillement et fascination sur les phénomènes du rêve. De nombreuses théories se sont succédées sans que jamais personne ne soit parvenu à trouver une explication satisfaisante. Peut-être est-ce aussi parce qu'une telle force mystérieuse recouvre le monde onirique que nous ne voulons pas en dissiper la magie par une froide connaissance scientifique de ses effets ? En outre, les rêves sont le domaine d'Arnheim du poète, le jardin des délices dans lequel l'imagination puise l'eau qui l'abreuve et bien que nous puissions les décrire en termes de stimuli ou autre résidus rétiniens, ils ne sont pas moins une puissante image littéraire de l'intuition divine. De fait, les peuples anciens donnaient au rêve une origine mystique et y voyaient le moyen suprême de communiquer avec les forces d'en haut. Les rêves étaient interprétés comme des messages venant des dieux ou du royaume des morts, c'est-à-dire en tant que passerelles entre le réel et le surnaturel. Mais surtout, ils étaient l'attache et le symbole qui reliaient l'homme à ses croyances religieuses. Certaines révélations, certains sortilèges et même quelques malédictions pouvaient se manifester par un rêve ou bien être jetés à travers lui. D'autre part, dès l'Antiquité, les médecins se sont intéressés aux récits que leurs patients leur donnaient des rêves qu'ils avaient faits afin d'y déceler des symptômes de telles ou telles maladies. En réalité, les aspects proprement physiologiques, médicaux ou psychologiques des rêves avaient déjà fait l'objet de méticuleuses études par les civilisations anciennes plusieurs millénaires avant que la psychologie, psychiatrie et psychanalyse modernes n'en redécouvrent les implications. Pourtant, malgré toutes les découvertes et avancées qui sembleraient dévoiler l'origine et la fonction des rêves, leur omniprésence dans toutes les sphères de pensées, religieuse, littéraire, scientifique, politique et le besoin

compulsif que tous les âges ressentent d'écrire à leurs sujets et d'en donner une explication rassurante, indique que d'un point de vue théorique la lumière reste à faire sur l'étonnant pluriformisme des phénomènes du rêve. C'est parce qu'il est flou et malléable que le rêve est un matériau privilégié de l'imagination. Néanmoins, c'est aussi parce qu'il est le véhicule d'une intuition que la conscience vigile n'atteint pas, un témoin de ce qui en nous échappe à la raison, que le romantisme en a fait son principal aliment poétique. En effet, cette définition du rêve était bien connue des romantiques, qu'ils y soient parvenus à travers la tradition philosophique et poétique de l'Antiquité et de la Renaissance, ou par les traités de la psychologie naissante, le rêve est intimement lié dans leurs œuvres à une forme plus pure de vision, sans laquelle il ne peut y avoir d'image de Diotime.

En Grèce ancienne, tandis que la Pythie de Delphes rendait ses oracles dans un état semi-conscient et apparemment droguée par les vapeurs éthyliques qu'exhalait une faille géologique du Mont Parnasse, une science toute spécialement dédiée à l'interprétation des rêves se vouait en parallèle à l'explication sibylline des songes. Cette activité est déjà mentionnée par Homère au premier chant de l'Iliade, lorsque les Achéens font appeler un *oneiropolon*, un interprète des songes, afin de comprendre la colère divine qui s'abat sur eux.[138] En outre, ces interprètes des rêves étaient présents dans toutes les cités grecques et proposaient leurs services en échange d'une certaine somme d'argent. Ces psychanalystes avant l'heure étaient appelés *oneirokritès*. Le plus frappant témoignage qui nous soit parvenu de ces personnages est le célèbre ouvrage écrit au II^{e} siècle de notre ère par Artémidore d'Éphèse et intitulé *Oneirocritica*, que l'on a traduit par *Clef des Songes*. Artémidore était proche de la tradition stoïcienne et plus particulièrement de Cicéron dont il partage l'idée selon laquelle la plupart des rêves sont des manifestations explicables liées aux événements de la vie éveillée ou à l'activité corporelle du dormeur.[139] Cependant, et c'est la principale thèse de son livre, il distingue entre les rêves non-divinatoires qui répondent parfaitement à la définition précédente et les songes divinatoires qui sont la manifestation des dieux ou des mânes. Il base son

[138] Homère, *Iliade* (Paris : les Belles Lettres, 1967) 4 « ἢ καὶ ὀνειροπόλον, καὶ γάρ τ' ὄναρ ἐκ Διός ἐστιν ».

[139] Claes Blum, *Studies in the Dream-Book of Artemidorus* (Uppsala : Almqvist & Wiksell, 1936) 58-59.

argumentation sur une abondance d'exemples qu'il commente, explicite et classifie selon leur importance et leurs genres. L'importance de ce traité repose également sur le fait qu'il résume à lui seul à peu près tout ce que la tradition des *oneirokritès* (interprètes des songes) a pu dire au sujet de la relation que les anciens Grecs entretenaient avec les phénomènes du sommeil et des rêves avant même la naissance de la philosophie. Artémidore désigne les rêves comme étant tout à fait personnels, uniques et appelant une interprétation à chaque fois différente. Selon lui, ils émanent de conditions réelles et parfois même affectent la réalité par leurs contenus directs ou par ce qu'ils suggèrent. Il distingue des rêves somatiques qui sont la manifestation du manque ou de l'excès exprimée par le corps, et des rêves psychiques dirigés par la crainte ou l'espoir. Ces rêves (*eunuption*) doivent être distingués des songes (*oneiros*) qui affectent l'âme et sont des annonces divines. « Le songe, écrit-il, est un mouvement ou un modelage multiforme de l'âme, qui signifie les évènements – bon ou mauvais – à venir.[140] » Les songes sont rangés en deux catégories spécifiques : les songes « théorématiques » dont l'accomplissement réel est en tout point fidèle à la vision rêvée et les songes « allégoriques » et symboliques dont le sens doit être démêlé. Enfin, de ces songes « allégoriques » il faut déterminer ceux qui sont « personnels » et n'affectent que l'individu ou son proche cercle, « non-personnels » et affectent un autre que soi. Ensuite, les songes « communs » concernent un groupe d'individu, les songes « politiques » une communauté, et les songes « cosmiques » l'ordre même de la nature.[141] C'est à propos de ces derniers qu'il faut parler de révélation. L'auteur met néanmoins en garde son lecteur contre l'aspect incomplet de ces définitions qui, compte tenu du caractère imprévisible et changeant des songes, peuvent se révéler dans certains cas inadéquates. Aussi, l'intérêt de la *Clef des Songes*, au-delà de son intuition proto-psychanalytique, est également de donner une foule d'images et de symboles qui sont parmi les favoris de la poésie. De fait, outre l'aspect divinatoire accordé aux songes, c'est surtout, en affirmant que leur expression est métaphorique et en rapprochant ainsi sur le plan théorique le rêve de la littérature qu'Artémidore joue un rôle de premier ordre dans l'articulation de l'antiquité avec le monde moderne.

[140] Artémidore d'Éphèse, *La clef des songes* (Paris : Arléa, 1998) 21.
[141] Artémidore 22-23.

bien qu'il présente ses théories comme parfaitement scientifiques et issues de l'expérience uniquement, le monde gréco-romain et à sa suite le monde médiéval abandonneront Artémidore pour les conceptions plus matérialistes d'Aristote. Le caractère divin et divinatoire des rêves disparaît des traités savants et ne survit qu'à travers les superstitions populaires. Il faut attendre la Renaissance pour que cette question retrouve quelque crédit auprès des doctes et ce sont une fois de plus les cercles néoplatoniciens d'Italie et d'Angleterre qui se prêteront plus particulièrement à cette étude. Ainsi, le traité d'Artémidore est redécouvert et publié à Venise en 1518. Une traduction latine paraît en 1539, suivie d'une multitude d'éditions et de traductions à travers toute l'Europe, gage du succès de ce livre dont la réponse aux rêves de chacun séduit le public cultivé.[142] Cette influence se fait sentir jusqu'au Romantisme et plus tard dans les travaux de Freud, et ce malgré le triomphe de la pensée rationaliste inspirée de Descartes, qui retourne aux idées aristotéliciennes et force le recul de la théorie mystique des rêves.

En effet, parmi les théories anciennes du rêve la plus influente de l'histoire des idées est sans doute celle d'Aristote. Afin de répondre de ce phénomène, le Stagirite étend sa définition de l'imagination et explique le rêve en tant que mouvement de l'esprit excité par la complète ou partielle recréation en lui d'un objet qui n'est plus immédiatement perçu par les sens et qu'il considère en tant qu'« images » (*phantasma*) et « résidu des sensations en actes.[143] » Tout d'abord, Aristote ne distingue pas, comme Artémidore, les rêves et les songes. Il n'utilise pas le terme d'*oneiros* mais seulement celui d'*eunuption* et indique ainsi qu'il ne traite pas du caractère religieux et mystique des songes mais simplement du phénomène du rêve se produisant dans le sommeil. Le philosophe explique que dans un premier temps, les rêves trouvent leur origine dans les sensations qui demeurent quelque part au sein de la mémoire et réémergent pendant le sommeil ou le repos des facultés

[142] Artémidore d'Éphèse, *Le Livre des Songes* (Damas : Institut français de Damas, 1964) xii.

[143] Aristote, *Petits traités d'histoire naturelle* (Paris : Les Belles Lettres, 1953) 85 « Chacune de ces apparences, comme on l'a dit, est un résidu des sensations en acte, et quand la sensation véritable a disparu, il en reste quelque chose et il vrai que c'est comme Coriscus, mais sans être Coriscus. »

« Τούτων δὲ ἕκαστόν ἐστιν, ὥσπερ εἴρηται, ὑπόλειμμα τοῦ ἐν τῇ ἐνεργείᾳ αἰσθήματος· καὶ ἀπελθόντος τοῦ ἀληθοῦς ἔνεστι, καὶ ἀληθὲς εἰπεῖν ὅτι τοιοῦτον οἷον Κορίσκος, ἀλλ΄ οὐ Κορίσκος. »

mentales à travers l'imagination (*phantasia*).[144] Ils représentent certaines excitations qui peuvent être psychologiques, un souvenir par exemple, sensibles, tels qu'un bruit ou un rayon de lumière ou encore physiques, comme une douleur ou une pression. Il résulte donc de son analyse que les rêves ne sont que des images, des apparences prenant leurs sources dans la réalité mais se détachant de celle-ci du fait qu'elles sont rejouées par l'imagination et ainsi, vouées à l'erreur et à l'illusion. Pourtant, l'interprétation des paroles d'Aristote demeure quelque peu ambivalente. D'un côté, l'explication la plus matérialiste et physiologique a de quoi séduire les rationalistes du fait de sa simplicité et de sa véracité immédiate. De fait, celle-ci permet de considérer qu'étant exclus de la sensibilité en acte mais représentés par une fonction de l'imagination, les rêves ne sont pas appréhendables par la conscience raisonnante et peuvent donc être systématiquement rejetés comme de simples illusions fantastiques et sans intérêt. Néanmoins, d'un autre côté, Aristote présente clairement les rêves comme étant liés à la sensibilité par l'imagination qui est un mouvement de la sensation en acte et de ce fait, lui-même ne les rejette pas comme purement illusoires. D'autre part, s'il explique que le point de départ du rêve se trouve dans la sensation et son traitement dans l'imagination, Aristote ne parvient pas à donner de la nature du rêve une définition satisfaisante, laissant de ce côté une part mystérieuse et se contentant de dire du rêve qu'il est « une sorte d'image.[145] » Ainsi, l'aspect créatif du rêve en ce qu'il y a de l'imagination en lui, reste tout à fait possible même chez Aristote. Le rêveur est en quelque sorte un créateur qui modèle ses rêves à partir de la glaise des sensations et les adapte au monde de la pensée. L'image du poète comme sculpteur de ses rêves se trouve d'ailleurs dans *Epipsychidion* : « the dreaming-clay.[146] » C'est très exactement sur ce point que le

[144] Aristote, *Petits traités*, 79 « Puisque qu'on a parlé de l'imagination dans le *Traité de l'âme*, que l'imagination est identique à la sensibilité, leur manière d'être étant différente, que l'imagination est le mouvement produit par la sensation en acte, que le rêve semble être une sorte d'image (car nous appelons rêve l'image produite durant le sommeil, soit absolument, soit d'une certaine façon), il est évident que le rêve appartient à la sensibilité, en tant qu'elle est douée d'imagination. »

« Ἐπεὶ δὲ περὶ φαντασίας ἐν τοῖς Περὶ ψυχῆς εἴρηται, καὶ ἔστι μὲν τὸ αὐτὸ τῷ αἰσθητικῷ τὸ φανταστικόν, τὸ δ΄ εἶναι φανταστικῷ καὶ αἰσθητικῷ ἕτερον, ἔστι δὲ φαντασία ἡ ὑπὸ τῆς κατ΄ ἐνέργειαν αἰσθήσεως γινομένη κίνησις, τὸ δ΄ ἐνύπνιον φάντασμά τι φαίνεται εἶναι (τὸ γὰρ ἐν ὕπνῳ φάντασμα ἐνύπνιον λέγομεν, εἴθ΄ ἁπλῶς εἴτε τρόπον τινὰ γινόμενον, φανερὸν ὅτι τοῦ αἰσθητικοῦ μέν ἐστι τὸ ἐνυπνιάζειν, τούτου δ΄ ᾗ φανταστικόν. »

[145] Aristote, *Petits traités*, 86 « Ἐκ δὴ τούτων ἁπάντων δεῖ συλλογίσασθαι ὅτι ἐστὶ τὸ ἐνύπνιον φάντασμα μέν τι καὶ ἐν ὕπνῳ ».

[146] Percy Bysshe Shelley, *The Poems of Shelley*, vol. IV (Abington, New York : Routledge, 2014) 157 (338-341).

rêve devient intéressant pour le Romantisme qui s'en inspire et tire du monde onirique des images. Le rêve est alors une véritable source pour l'art et devient l'objet d'une esthétique plutôt que d'une psychologie. C'est cet aspect créateur de monde et visionnaire qui donne au rêve toute son importance dans la poésie de Shelley et il est nécessaire de remonter à la source philosophique de cette pensée. Notons d'abord, que cet aspect créateur des rêves et son lien avec la littérature, s'ils étaient bien connus dans l'antiquité, sont absents de la plupart des théories philosophiques jusqu'à la fin du XVIII^{e} siècle, lorsque les reconsidérations de quelques psychologues allemands ouvrent le champ à l'interprétation élargie qui sera celle des Romantiques.

Si la seconde moitié du XVIII^{e} siècle fut particulièrement importante pour les théories du rêve, c'est que la question se trouve de nouveau sur le devant de la scène philosophique et psychologique. Occultés par le courant rationaliste, les aspects divinatoires et mystiques des rêves ont survécu à travers les philosophies hermétiques, les néoplatoniciens comme Ficin ou Pic de la Mirandole, le folklore et les superstitions populaires. Néanmoins, face au succès du déterminisme scientifique et du mécanisme issus de Descartes, ces traditions de pensées se sont perpétuées dans l'ombre. En effet, dans les *Méditations Métaphysiques*, Descartes se sert du rêve pour illustrer le doute radical dans lequel son investigation de la réalité le plonge au début de sa réflexion, juste avant d'introduire la fiction du dieu trompeur et du malin génie « qui a employé toute son industrie à [le] tromper.[147] » Si nous suivons la dynamique que Foucault déploie dans son *Histoire de la folie à l'âge classique* en étendant au rêve ce qu'il affirme à propos du rôle décisif de Descartes dans le discrédit jeté sur les fous, nous pouvons dire qu'il en a fait de même pour les rêves.[148]

[147] René Descartes, *Méditations métaphysiques* (Paris : Garnier-Flammarion, 1979) 75.

[148] L'argument développé par Foucault et qui sera ensuite combattu par Derrida est que par la célèbre phrase des méditations : « Mais quoi ? Ce sont des fous et je ne serais pas moins extravagant, si je me réglais sur leur exemple » (Descartes 69), Descartes ouvre la voie à la psychiatrie moderne et au rejet systématique du fou dans les sociétés occidentales. Michel Foucault, *Histoire de la folie à l'âge classique* (Paris : Gallimard, 1998).

> Ce qui arrive dans le sommeil ne semble point si clair ni si distinct que tout ceci. Mais, en y pensant soigneusement, je me ressouviens d'avoir été souvent trompé, lorsque je dormais, par de semblables illusions.[149]

Ainsi, tandis qu'il cherche un point d'appui solide qui ne laisse pas de doute sur sa réalité, Descartes semble réduire le rêve à une illusion. Pourtant, et il en est de même pour l'argument de la folie, il montre bien que ni les sens durant la veille, ni l'imagination du dormeur ne peuvent rendre assurément compte de la réalité car le doute radical traite le rêve, comme la raison, en tant qu'éventuels trompeurs. Certes, le livre de Descartes finit par admettre que la raison est seule en mesure d'appréhender la vérité. Toutefois, il est intéressant de constater que toute la méthodologie de Descartes, et qui consiste donc en « méditations », repose sur un « lâcher prise » de la pensée très proche de l'idée de « rêverie » qui sera développée par Rousseau. Le fameux *Cogito* cartésien tel qu'il nous est présenté dans les *Méditations Métaphysiques*, même s'il est habillé et vérifié *a posteriori* par l'appareil logique de Descartes, n'est pas moins le résultat d'une intuition que seul un état rêvant peut engendrer. Aussi, l'influence de Descartes sur les théories du rêve du siècle des Lumières est double. D'abord, l'idée du corps comme une machine répondant à des impératifs physiologiques et matériels est une des pierres de touche du rationalisme encyclopédique du XVIII^{e} siècle. Ensuite, la méditation cartésienne eut sans doute une influence considérable sur la méthodologie de la « rêverie » rousseauiste qui, à son tour eut un impact majeur sur la pensée romantique.

En effet, c'est paradoxalement le siècle des Lumières qui rend possible la méthodologie romantique du rêve car de ce point de vue le Romantisme constitue autant une continuation qu'une rupture. De fait, bien que les penseurs des Lumières soient avant tout inspirés de la science moderne naissante, du mécanisme cartésien et de la physiologie aristotélicienne, Albert Béguin souligne que ces rationalistes étaient avant tout intrigués par la curieuse et irritante résistance que le rêve oppose à son explication rationnelle. Ils s'accordaient, explique-t-il, sur le postulat selon lequel « le sommeil est dû à l'épuisement des « sucs nerveux […] nécessaires au

[149] Descartes 69.

mouvement comme à la sensation. […] Si les sucs nerveux n'ont pas tous été employés, nous rêvons.[150] » Ainsi, ces scientifiques envisageaient une ressource physiologique, une énergie ou un fluide vital, qui permettrait au corps et à l'esprit de fonctionner et expliquerait l'activité cérébrale et sensible au cours des rêves. Au regard de cette théorie, le sommeil est d'autant plus profond que l'énergie vitale a été consumée et à l'inverse les rêves sont plus vifs proportionnellement à ce qu'il reste d'énergie à dépenser. L'intérêt de cette théorie demeure principalement dans sa fécondité, notamment au regard du vitalisme et des penseurs tels que Maine de Biran, William James ou encore Bergson. Néanmoins, elle pose un problème moral dans le sens où elle suppose que seul les inactifs rêvent. Elle exclut de ce fait qu'il puisse y avoir quelque chose de véritablement créatif et de productif dans le rêve. C'est sur ce point que le spiritualisme du Romantisme diffère du rationalisme des Lumières.

Forts d'avoir en partie résolu la question des origines physiologiques du rêve, les penseurs des Lumières ont cherché à expliquer ses implications psychologiques avec la même efficacité scientifique. Le problème principal était de comprendre ce qui dans l'activité de l'esprit différait entre l'état de veille et l'état de rêve tout en conservant l'unité du Moi, l'idée de dualité, qui constitue à elle seule la révolution freudienne, étant proprement impensable à l'époque. Les psychologues allemands Dorsch, Mendelssohn et Nudow ont déterminé que la solution se trouvait être un simple corollaire de la *loi d'association* développé par Christian Wolff et qui définit les associations d'idées comme ne résultant pas d'un simple hasard mais d'un strict déterminisme de cause à effet. Ce corollaire permet de distinguer entre les associations objectives qui sont celles de l'état de veille et les associations subjectives qui sont l'apanage du rêve. Ainsi, lorsque nous rêvons, l'esprit recompose des pensées à partir de données qu'il collecte selon un principe d'analogie et de similitude au lieu de présenter les relations causales réelles entre ces données.[151] D'une certaine manière, cette nouvelle définition du rêve alliant psychologie et physiologie n'est techniquement qu'une réécriture d'Aristote. Elle combine un point d'origine physiologique et un développement à travers des

[150] Béguin 6.
[151] Béguin 7-8.

fonctions cognitives qui sont en réalité celle de l'imagination. Cependant, l'introduction de la raison comme marqueur de l'opposition dans l'activité psychique entre la vieille et le rêve est une très importante contribution. Pour les Lumières, la vie diurne est séparée de la vie nocturne par une véritable frontière : le contrôle ou non de la raison sur les mouvements de l'esprit. Cette séparation est à la fois le succès théorique et la limite de la conception rationaliste du rêve qui sera dépassé à la toute fin du XVIII^{e} siècle dans les travaux de deux philosophes allemands, Ludwig Heinrich von Jakob et G. E. Maass. La base sur laquelle reposent leurs idées veut qu'il y ait une constante interpénétration entre la réalité du jour et les désordres de la nuit. Maass, plus particulièrement, a cherché à démontrer qu'il n'y avait pas de place pour le jugement de valeur rationaliste ni de hiérarchie définie entre les pensées du rêve et celles de la veille : en réalité elles s'influencent et se comportent comme des jumelles.[152] En cela, il est un précurseur évident de Freud et de la notion d'interpénétration du conscient et de l'inconscient. En outre, à la même époque le philosophe spiritualiste français Maine de Biran a bien montré à quel point les émotions jouaient un rôle significatif dans la fabrication des rêves mais surtout comme ces derniers pouvaient influer sur les émotions en retour. De fait, comme l'explique Anne Devarieux, Maine de Biran avait déjà un pied dans le romantisme en faisant du rêve une puissante inspiration pour l'art :

> Biran, dans l'analyse des rêves et de l'affectivité en général, semble issu tout autant des préoccupations psychophysiologiques de son temps que précurseur d'un certain romantisme, de cette part du romantisme qui affirme qu'il y a un nous-même autre que la conscience que le rêve révèle. C'est par ce biais que l'individu rentre en contact symbiotique avec le monde. Il y a dans l'œuvre de Biran, une poésie involontaire du rêve, du songe et de la création. Le rôle assigné par Biran à l'imagination en art, comme dans le domaine moral, nous semble en relever.[153]

Aussi Maine de Biran ouvre-t-il la voie aux Romantiques d'une réévaluation du rêve comme espace de création et d'expression naturelle de l'imagination. Le rêve devient pour toute une génération la clef de l'autre soi-même, celui du poète et

[152] Béguin 11.

[153] Anne Devarieux, *Maine de Biran : l'individualité persévérante* (Grenoble : J. Millon, 2004) 390.

du visionnaire. Les Romantiques rejettent l'explication strictement mécaniste de l'esprit humain et, s'inspirant de la méditation cartésienne et du sentimentalisme rêveur de Rousseau, ils refusent de croire qu'une simple collection de faits expérimentaux puisse expliquer la nature. Profondément déçus par le froid empirisme de leurs pères qui a coupé l'homme de ses racines transcendantales en faisant de lui un animal doué de raison, ces jeunes esprits rebelles vont faire de l'idéalisation un standard et intégrer la pensée nostalgique de Rousseau et de l'Âge d'or dans une intuition originelle.

D'un point de vue philosophique et théorique, le romantisme semble de prime abord être un phénomène allemand. De fait l'Allemagne, au tournant du XVIII^{e} siècle, est regardée comme le centre philosophique le plus fécond d'Europe en ce qui concerne la question de l'unité et de l'universalité de la nature. En réaction à la multiplicité des interprétations et des expériences scientifiques qui tendent à désolidariser l'homme de son milieu, la philosophie postkantienne essaie de réconcilier l'homme et la nature, mais également l'homme avec lui-même. Ces intérêts s'accompagnent d'un regain d'importance pour les cosmologies antiques mélangées à l'héritage philosophique de Spinoza. L'homme vit dans la nature en tant qu'il est une partie composante de celle-ci et qu'il participe de la même unité, le cosmos. Cette interpénétration de toutes choses au sein du même grand Tout, qui se retrouve chez des penseurs comme Fichte ou dans la « Naturphilosophie » de Schelling, semble réfléchir cette aspiration profonde d'un retour aux anciennes notions d'harmonie naturelle. La jeune génération de Romantiques, nourrie de ces thèmes et prête à s'épanouir en sortant de l'université de Iena où elle a pu suivre les cours de ces éminents philosophes, voudra aller plus loin encore dans la recherche d'une symbiose de l'homme avec son élément originel. Aussi ne trouvera-t-elle de meilleur véhicule à cette recherche que la poésie, une poésie subtile dans laquelle ils peuvent dessiner le monde qu'ils désirent habiter. Habiter la poésie où à l'inverse « habiter poétiquement le monde » comme le propose Hölderlin, un rêve si profond et investit d'une telle puissance qu'il se révélera par essence inaccessible.

Pour ce qui est du rêve, les poètes romantiques du cercle de l'Athenaeum à Iena, dont Novalis faisait partie, se sont à nouveau penchés sur les interprétations

anciennes et sur les poèmes d'Homère dans le sens où les rêves, croyaient-ils, ont toujours quelques vérités à révéler, non seulement sur soi-même mais également sur le monde et sur la nature des choses. Ils se sont souvenus que si Jupiter a envoyé à Agamemnon un songe trompeur, lui demandant d'attaquer Troie immédiatement et le poussant à la défaite, les rêves peuvent aussi parler des vérités qui gravitent dans les sphères supérieures de la pensée et auxquelles la raison n'accède pas. En effet, s'il y a un domaine dans lequel le Romantisme parvient à briser l'édifice rationaliste, il s'agit bien de la théorie du rêve. Ils retournent d'une certaine manière à l'*oneirophron* (rêve révélateur) souvent mentionné par les tragiques grecs et, contre la thèse des rêves illusoires, ils affirment que le rêve peut bien contenir plus de réalité que la conscience vigile.

Comme nous le disions, la plus profonde des explorations du rêve comme méthode et outil littéraires par excellence se trouve dans les œuvres de la première école romantique allemande. C'est-à-dire, Hegel, Hölderlin, Tieck, Schlegel, Novalis et tous ces jeunes lettrés qui ont hérité de la force du *Sturm und Drang*, qui admiraient Goethe et notamment *Les souffrances du jeune Werther* et ont assisté aux cours de Schiller, Fichte et Schelling à l'université de Iena. Surtout, ils étaient prêts à plonger dans la grande nuit de l'humanité et à rechercher à l'intérieur d'eux-mêmes pour faire ce grand voyage alchimique dans les profondeurs de la conscience. *Der Traum* était considéré comme le matériau suprême à la fois d'une expérience sensible et d'un retour symbolique à ce qu'ils pensaient être l'origine de notre culture. Dans cet ordre d'idée, le rêve devient un guide mystérieux et mystique, conduisant à travers un long et difficile travail littéraire et symbolique du langage, vers un niveau plus élevé de connaissance : La transmutation de l'ordinaire en vérité suprême. Selon ces jeunes poètes allemands, le genre le plus approprié à cette exploration du rêve est le conte, *Märchen*, dont Tieck, Von Arnim et surtout E. T. A. Hoffmann sont les représentants les plus reconnus. De fait, le *Märchen* fait appel à un certain sentiment primitif du merveilleux et fonctionne par le truchement de plusieurs niveaux de réalité pour créer un domaine instable qui ressemble au rêve mais dépouillé de tout caractère personnel. En réalité, le *Märchen* et son langage poétique s'imposent chez les romantiques comme l'expression la plus absolue du sentiment universalisant et humanisant de la littérature. Le rêve y est comme la trace

que l'enfance laisse en chacun des hommes et qui, parce qu'elle rend leurs sensibilités connexes, permet un dialogue au-delà de la simple intelligence. Le conte représente alors un moyen de communiquer avec le rêveur en chacun de nous, c'est-à-dire de trouver un espace d'échange, débarrassé des contraintes matérielles, où l'âme puisse s'exprimer pleinement.

Pour le poète et germaniste Armel Guerne, ce qui obsédait véritablement les Romantiques est bien plus qu'un simple rêve mais une volonté cosmique d'embrasser l'univers dans le langage. Langage qui devait exprimer l'engeance surnaturelle du monde invisible et les aspirations mystiques que les poètes découvraient dans le ciel de la philosophie idéaliste. Au fond, toute poésie se fonde d'abord sur cette recherche inévitable d'une demeure, d'un lieu imaginaire et lointain où le poète pourra faire son nid et décrire ses visions surréelles. Ainsi, selon Guerne, les Romantiques allemands ne rêvaient pas le *Märchen*, ils l'habitaient :

> Il leur fallait un lieu poétique, un lieu fabriqué, théorique abstrait, qui n'appartint rigoureusement à aucun lieu des réalités entrevues, un lieu en dehors de tout lieu pour y résoudre tous les problèmes posés ailleurs et jamais épuisés tout à fait sur place. Les *Nacht und Nebel*, de nouveau, la nuit et les brouillards, non plus cette fois de la pensée mais de la grâce.[154]

Ce lieu poétique est celui du rêve, lequel sera peuplé par les apparitions, les fantômes et les lois que développeront les Romantiques allemands dans la nuit profonde dans laquelle ils s'enfoncent. Hoffmann lui-même définit la quintessence de cette volonté d'investir le rêve et de s'y établir dans le conte intitulé *Don Juan* :

> Ouvre-toi, royaume des esprits inconnu et lointain, Djinnistan plein de splendeur où une douleur inexprimable, céleste comme la joie la plus indicible de l'âme ravie accomplit au-delà de toute mesure toutes les promesses terrestres. Permets-moi d'entrer dans le cercle de tes gracieuses visions. Puisse le rêve que tu as choisi à l'intention des hommes comme messager tantôt

[154] Guerne 49.

effrayant, tantôt bienveillant, puisse-t-il conduire mon esprit vers les champs éthérés quand le sommeil enchaîne le corps dans ses liens de plomb ![155]

Dans ce conte total, Hoffmann fait évoluer son narrateur entre trois plans définis qui sont le rêve individuel, la fiction de l'opéra et la réalité. L'interpénétration des trois modes de représentation que sont la vision poétique, la musique et la peinture fabrique une irréalité réelle dans laquelle le voyageur-narrateur finit par se perdre. Pourtant, son rêve n'est pas dénué de sens. Il dessine, comme nous le verrons dans les œuvres de Shelley, par la brève relation qu'entretiennent le narrateur et la cantatrice Donna Anna, une figure rêvée de révélatrice dont il expose les traits dans le développement de son interprétation de l'œuvre de Mozart et Da Ponte. Hoffmann explique à travers le voyageur que « Donna Anna a été destinée par le Ciel à faire reconnaître à Don Juan la nature divine qui lui est immanente dans l'amour qu'il a perdu à cause des artifices de Satan ».[156] Une interprétation tout à fait subjective qui ancre le grand solitaire allemand dans le mythe de la révélatrice romantique et réaffirme son lien avec le monde du rêve et de la nuit.

Les conceptions de Novalis en ce qui concerne les rêves sont intéressantes pour notre propos sur Shelley et dépendent également de ce « moment allemand » de la psychologie onirique. Il ne fait pas de doute que pour Novalis le rêve soit l'espace idéal de la littérature, un lieu où l'imagination se déploie sans limite et qui épouse parfaitement la physionomie de la révélation mystique. L'importance du rêve dans ses écrits a d'ailleurs été bien vue et Laurent Ferec ne manque pas de remarquer que le « voyage à l'intérieur de l'âme (*Gemüt*) est indissociable d'une volonté d'habiter le rêve et d'en faire le lieu de la poésie.[157] » Aussi, Novalis ne manque pas

[155] Ernst Theodor Amadeus Hoffmann, *Don Juan* (Paris : Librairie générale française, 1991) 70-71 « Schließe dich auf, du fernes, unbekanntes Geisterreich – du Dschinnistan voller Herrlichkeit, wo ein unaussprechlicher, himmlischer Schmerz wie die unsäglichste Freude der entzückten Seele alles auf Erden Verheißene über alle Maßen erfüllt! Laß mich eintreten in den Kreis deiner holdseligen Erscheinungen! Mag der Traum, den du bald zum Grausen erregenden, bald zum freundlichen Boten an den irdischen Menschen erkoren – mag er meinen Geist, wenn der Schlaf den Körper in bleiernen Banden festhält, den ätherischen Gefilden zuführen! »

[156] Hoffmann 66-67 « Wie, wenn Donna Anna vom Himmel dazu bestimmt gewesen wäre, den Juan in der Liebe, die ihn durch des Satans Künste verdab, die ihm inwohnende göttliche Natur erkennen zu lassen ».

[157] Laurent Férec, introduction, *Henri d'Ofterdingen* de Novalis (Paris, Imprimerie Nationale, 1996) 14.

d'expérimenter cette voie dans son roman *Heinrich von Ofterdingen* dans lequel il donne au conte une place privilégiée. Qu'il s'agisse du récit du vieux mineur ou du conte du poète et de la princesse raconté par les marchands, Novalis investit toujours un lieu fantasmatique et rêvé aux couleurs de paradis originel. Le conte de Klingshor, la plus magistrale expression métaphorique du rêve dans l'œuvre de Novalis, invite même à se projeter dans un monde à la fois étrange, humide et lumineux dans lequel l'âme du poète semble trouver sa place. N'oublions pas que ce conte clôt la première partie de l'ouvrage qui toute entière repose sur la recherche d'une fleur bleue (*blaue Blume*) aperçue en rêve, et dont l'onirisme aquatique se reflète dans les lieux magiques du conte de Klingshor.

Il n'est pas étonnant que l'introduction du roman *Heinrich von Ofterdingen* se confonde avec le rêve perceptuel de la fleur bleue dans lequel le jeune Henri se voit révéler le sens de sa vie future. Le rêve reçoit ainsi le rôle d'espace d'initiation en même temps qu'il définit l'imbrication des épisodes de l'histoire. En effet, comme pour le *Manuscrit trouvé à Saragosse* de Jean Potocki, le foisonnement de protagonistes, de contes, et d'histoires rapportées invite à parler de roman à tiroirs où les expériences se succèdent de la même manière que dans les rêves. Cette méthode onirique appliquée à la littérature vient de la confiance que la philosophie postkantienne a témoignée envers la faculté de l'imagination. Fichte explique que l'imagination est capable d'appréhender simultanément les choses que la raison décompose, oppose et ne peut concevoir que successivement. Shelley fait la même démonstration en des termes presque similaires dans *A Defence of Poetry*. Il s'agit là d'une opération que l'on retrouve également dans les rêves et qui opère la transformation de la réalité en symboles. Dans le même temps, l'idée de Fichte, que Novalis réfléchit tout au long du roman et selon laquelle l'univers sensible serait le reflet du moi, présente une analogie manifeste avec l'onirisme. De fait, le monde ne peut exister sans la conscience éveillée qui le construit de la même manière que la construction du rêve dépend de l'activité de l'esprit pendant le sommeil. La connaissance de ce mécanisme de l'esprit est le fruit d'une intuition intellectuelle qui révèle la double réflexivité du moi : je suis dans le monde car le monde est en moi. D'une certaine manière, l'idéalisme renoue avec la tradition de la pensée mythique dont le but est de donner une origine pour révéler le monde. Si l'on suit

Eliade, le mythe, c'est-à-dire la conscience primitive, en tant que « seule révélation valable de la réalité » confirme l'idée fichtéenne selon laquelle le Moi construit le monde.[158] C'est ce parallélisme qui permet à Novalis de s'affranchir de toute réalité pour transmuter, à travers des symboles universels, les données de la conscience en expériences d'une authenticité absolue et qui renoue avec la simplicité naïve et primitive du rêve. À ce propos, Laurent Ferec écrit dans sa présentation de *Heinrich von Ofterdingen* :

> Là où l'intellect jouait chez Fichte un rôle primordial, Novalis fait entrer en jeu la notion plus globale de *Gemüt*, au fond intraduisible car elle renvoie à l'ensemble des facultés, aussi bien l'âme que « les esprits », tout ce qui vibre en l'être, le cœur aussi. Par l'intermédiaire de ce *Gemüt*, qu'il a tout de même fallu rendre le plus souvent par âme, c'est non seulement l'intuition, mais aussi l'amour et le rêve qui permettent d'accéder à la connaissance du monde et du moi.[159]

Car chez Novalis, la connaissance passe en effet par le rêve de la grande nuit primitive, la nuit des *Hymnes*, cette nuit divinisée, belle, nourricière mais également terrible, qui fait apparaître Diotime et qui rappelle la triple déesse lunaire Séléné-Diane-Hécate. Chez Novalis, le rêve est avant tout ce rêve des profondeurs de la nuit allemande dans lequel l'exaltation et l'initiation promulguées par la révélation de Diotime prennent tout leur sens mythique. En effet, nous disions plus haut que l'apparition de Diotime dans l'imaginaire du poète correspondait à une fuite du regard amoureux de la terre vers un espace plus rassurant et plus intime. Il ne fait alors aucun doute que ce lieu soit celui que décrit le rêve, l'espace médiéval fantasmé d'un âge d'or qui est celui du conte. Aussi Novalis nous aide-t-il à entrer dans ce monde en introduisant le conte non par le traditionnel « il était une fois » mais par une indication plus claire : « la longue Nuit venait de commencer.[160] » Novalis cherche à faire entrer le lecteur dans la subjectivité de l'obscurité, de l'intériorité, dans le cœur de cette douce et maternelle protectrice que la nuit représente pour lui, ainsi que la terre comme nous le verrons plus loin.

---

[158] Eliade, *Mythes, rêves et mystères*, 22.

[159] Férec 30.

[160] Novalis, *Henri d'Ofterdingen*, (1958), 288-289 « Die lange Nacht war eben angegangen. »

C'est au cœur du rêve que Novalis établit le décor de son œuvre et, dans le mouvement général du Romantisme allemand, c'est vers cet ailleurs qu'il dirige ses pas. Aussi la mystique de la poésie de Novalis est-elle complètement imprégnée de cette « longue nuit » du conte de Klingshor, longue nuit de l'humanité qui définit la quintessence du rêve et de l'œuvre du poète allemand.

Mais si le Romantisme allemand plonge dans les profondeurs de la grande nuit de l'humanité pour s'imprégner de son obscurité et demeurer dans ses ombres fantastiques, les romantiques anglais eux aussi ont cherché à pénétrer l'insondable mystère du rêve bien que de manière quelque peu différente de celle de leurs homologues continentaux. Pour sûr, et cela est d'autant plus vrai de la seconde génération de romantiques en Angleterre, les poètes anglais avait connaissance des travaux philosophiques – Kant, Schelling et Fichte au premier plan – et littéraires des Romantiques allemands, par l'intermédiaire de Coleridge qui, en excellent germaniste, a contribué à diffuser les idées allemandes outre-Manche. Sa *Biographia Literaria* témoigne d'ailleurs de l'intérêt que le poète vouait à la philosophie de Kant ainsi qu'à la *Naturphilosophie* du premier romantisme allemand puisqu'il en commente les idées et les intègre à son propre discours. L'influence de Coleridge sur la jeune génération de poètes n'est plus à démontrer et, dans son introduction, George Watson explique que Keats comme Shelley s'étaient précipités sur cet ouvrage théorique de Coleridge dès sa publication en 1817.[161] Thomas Love Peacock dans *Nightmare Abbey*, une satire amicale de Shelley, se moque des abstractions philosophiques allemandes qui emplissent la tête de Coleridge et qu'il dépeint sous les traits de Mr. Flosky :

> Mystery was his mental element. He lived in the midst of that visionary world in which nothing is but what is not. He dreamed with his eyes open, and saw ghosts dancing round him at noontide. He had been in his youth an enthusiast for liberty, and had hailed the dawn of the French Revolution as the promise of a day that was to banish war and slavery, and every form of vice and misery, from the face of the earth. Because all this was not done, he deduced that nothing was done; and from this deduction, according to his system of logic, he drew a conclusion that worse than nothing was done; that the overthrow of the

[161] Coleridge, *Biographia literaria*, xviii-xix.

> feudal fortresses of tyranny and superstition was the greatest calamity that had ever befallen mankind; and that their only hope now was to rake the rubbish together, and rebuild it without any of those loopholes by which the light had originally crept in. To qualify himself for a coadjutor in this laudable task, he plunged into the central opacity of Kantian metaphysics, and lay *perdu* several years in transcendental darkness, till the common daylight of common sense became intolerable to his eyes.[162]

Ce court exemple de l'humour piquant de Peacock nous révèle aussi bien l'attitude du Romantisme anglais face à la rêverie et la méditation philosophique, que le genre d'influence que Coleridge a pu exercer sur ces contemporains. C'est surtout à l'impact que les idées de Coleridge ont eu sur le jeune Shelley que Peacock fait ici référence puisque Flosky est un des maîtres à penser de Scythrop, le personnage représentant Shelley. Pour le satiriste, la nuit profonde et le brouillard de la métaphysique allemande avaient investi l'Angleterre à travers Coleridge et embrumaient les jeunes esprits idéalistes qui s'y intéressaient. Pourtant, les conceptions et les usages du rêve dans la tradition de pensée anglaise diffèrent de ceux de la pensée allemande. En fait, la distinction entre les Romantiques allemands et anglais sur cette question demeure difficile à dessiner avec précision, vu la proximité des deux courants, mais pour en donner une idée brève et incomplète, il faut dire que le Romantisme allemand plonge dans le rêve total et fait de la nuit son élément matériel, tandis que le Romantisme anglais conserve une forte relation avec la lumière du jour et se sert du rêve pour jeter une lumière nouvelle sur la réalité. Dans la vision anglaise, le rêve est une échappatoire momentanée et, alors que le lecteur des romantiques allemands est entraîné dans les profondeurs fantastiques du rêve pour y demeurer, le poète anglais vient habiter le rêve un instant puis s'en éveille et révèle à son lecteur que la réalité est encore là, sous-jacente et intransigeante. Dans le poème « To Romance », Byron exprime merveilleusement ce dilemme, cette fracture du rêve et du réel qui ne cesse de sourdre et de rappeler son fantasme au poète :

> And yet 'tis hard to quit the dreams
> Which haunt the unsuspicious soul,

[162] Thomas Love Peacock, *Nightmare Abbey* (Harmondsworth : Penguin, 1969) 44.

Where every nymph a goddess seems,
Whose eyes through rays immortal roll;
While Fancy holds her boundless reign,
And all assume a varied hue;
When virgins seem no longer vain,
And even woman's smiles are true.[163]

En d'autres termes, c'est plutôt une rêverie consciente, un rêve éveillé dont le retour à la réalité peut survenir à tout moment qui définit la poésie romantique anglaise. Cette position trouve peut-être son origine dans les particularités de l'héritage culturel de la tradition « bardique » anglaise. Là ou le Romantisme allemand s'était épris de l'imagerie médiévale dans ce qu'elle a de plus fantastique et surnaturelle, faisant de ses troubadours imaginaires, des mystiques à la manière des poètes orientaux, le « barde » des îles britanniques, même s'il tire son inspiration de sources supposées divines, n'est pas moins un propagateur d'idées politiques et concrètes. Aussi est-il intéressant de constater que le terme « bard » apparaît dans bon nombre d'œuvres romantiques et notamment chez Keats et Byron. Il est également employé par Shelley parfois, mais dans un sens qui semble faire le lien entre les visions anglaise et allemande puisqu'il unit le propagateur politique et l'initié à travers la figure d'un poète alchimiste. Néanmoins, la distinction entre les deux esprits est parfaitement résumée en un seul vers par Byron dans « Darkness » : « I had a dream, which was not all a dream.[164] » C'est parce que son rêve garde un franc contact avec le contexte matériel réel dans lequel il est écrit que Byron, contrairement à Shelley, représente à merveille l'esprit anglais de son époque. De cette manière, sa satire poétique *English Bards and Scotch Reviewers*, écrite à la manière d'Alexander Pope, démontre bien que l'Angleterre du début du XIX^{e} siècle continuait de préférer l'esprit critique, le « wit », aux effusions fantasmées et surréelles. Nous l'avons vu, tant que Shelley écrivait des romans gothiques, il n'était absolument pas considéré comme un auteur sérieux mais comme : « miss in her teens. » Ce facteur pourrait bien expliquer à la fois les moqueries d'un Peacock et le très peu de reconnaissance dont ont souffert Keats et Shelley durant leurs vies.

[163] George Gordon Lord Byron, *Poetical works* (New York : Oxford University Press, 1970) 30 (9-16).

[164] Lord Byron 95 (1).

La présence du rêve dans la première poésie romantique anglaise est diffuse et représentée par de très nombreux exemples. Le plus illustre reste sans doute le poème visionnaire et halluciné de Coleridge « Kubla Khan », dans lequel le rêve appelle le fantasme d'un Orient magique et révélé qui stimule l'imagination de toute une génération. En effet, « Kubla Khan » marque une rupture dans le mode énonciatif et l'atmosphère de la poésie anglaise en faisant du rêve l'origine du poème, son thème principal et son principe langagier. La force visionnaire du poème repose dans le charme évocateur et lancinant de sa progression et dans le flou général qu'il crée autour des sujets et des lieux qu'il décrit. De plus, son caractère fragmentaire, et Coleridge précise en effet dans le sous-titre qu'il s'agit de « Vision in a dream: a fragment », rapproche « Kubla Khan » de cette poésie immédiate, involontaire et totale que les Romantiques allemands de l'*Athenaeum* cherchaient également à travers le fragment. C'est d'ailleurs ce côté absolu et immédiat qui séduit d'emblée les jeunes Romantiques anglais et malgré une réception critique très négative, l'influence du poème sur Shelley, Keats ou encore Byron est tout fait sensationnelle. De fait, c'est ce dernier qui pousse Coleridge à publier son texte en 1816, sans le compléter mais en y ajoutant une préface explicative. Dans celle-ci Coleridge raconte que le poème a été composé dans un cottage près d'Exmoor au cours d'une nuit de 1797 durant laquelle il avait consommé du laudanum (de l'opium dilué dans de l'alcool), une drogue qu'il utilisait pour calmer les souffrances que lui infligeait la dysenterie. Le développement méthodologique que cette préface concentre autour du rêve est des plus décisif en ce qu'il approuve les choix poétiques que prend au même moment la seconde génération de poètes et peut, de ce fait, être considéré comme une sorte d'amendement au manifeste romantique que sont les *Lyrical Ballads*.

> The Author continued for about three hours in a profound sleep, at least of the external senses, during which time he has the most vivid confidence, that he could not have composed less than from two to three hundred lines; if that indeed can be called composition in which all the images rose up before him as things, with a parallel production of the correspondent expressions, without any sensation of consciousness of effort. On awaking he appeared to himself to

have a distinct recollection of the whole, and taking his pen, ink, and paper, instantly and eagerly wrote down the lines that are here preserved.[165]

Ce passage ainsi que les thèmes généraux développés dans le poème, particulièrement la figure révélée et révélatrice de l'« Abyssinian Maid » ont sans doute constitué pour Shelley, qui traite également et à la même époque ces questions dans *Alastor*, une sorte d'acquiescement de la part du « Maître ». De cette façon, le texte de Coleridge prolonge la réflexion allemande et assure aux jeunes romantiques qu'une voie poétique s'ouvre inexplorée devant eux, qui est celle des royaumes du rêve, de la vision mais aussi, en quelque sorte, de l'écriture automatique. Aussi « Kubla Kahn » préfigure tout un pan de la recherche poétique que poursuivront Shelley, les symbolistes et bien évidemment les surréalistes dont le dialogue avec le Romantisme européen demeure amplement sous-estimé.[166] En matière de forme, « Kubla Kahn » tranche effectivement avec l'unité et la légèreté des rythmes habituellement employés par Coleridge, mais le tétramètre iambique, fortement accentué, utilisé pour matraquer la description du pays halluciné de Xanadu, épouse avec cohérence l'idée fulgurante de la vision :

Five miles meandering with a mazy motion
Through wood and dale the sacred river ran,
Then reached the caverns measureless to man,
And sank in tumult to a lifeless ocean:
And 'mid this tumult Kubla heard from far
Ancestral voices prophesying war![167]

La seconde partie du poème n'est plus intrinsèquement descriptive mais introduit la propre voix du poète qui reçoit la vision de la jeune fille au dulcimer. Le ton plus intime de cette seconde phase implique un relâchement dans l'accentuation et s'achève presque en incantation magique comme si la narration suivait le cours du rêve. Coleridge affirme d'ailleurs que les quelque 50 vers de « Kubla Khan » sont

[165] Coleridge, *Poetical Works*, 296.

[166] Il faut noter à ce sujet l'abondante présence des Romantiques, et notamment de Novalis, dans les définitions du *Dictionnaire Abrégée du Surréalisme* : André Breton et Paul Éluard, *Dictionnaire abrégé du surréalisme* (Paris : José Corti, 1991), ainsi que dans les œuvres de Breton, et plus particulièrement dans les Manifestes.

[167] Coleridge, *Poetical Works*, 297-298.

tout ce que sa conscience vigile a pu produire des 200 à 400 vers que le rêve lui prédisait. Il n'y a ainsi pas à douter que la rupture narrative résulte de la prise de conscience du poète de sa propre présence au sein du rêve et ancre l'idée que la première partie représente le déroulement du paysage comme un spectacle devant ses yeux. Il est généralement admis que « Kubla Khan » est la peinture symbolique du délire provoqué par ce que Michaux appelle un « éveilleur », ici, l'opium. Mais c'est surtout la transcription apparemment fidèle d'un rêve et la démonstration de l'adéquation du langage poétique avec la vision, ce qui suppose une position théorique, qui se révélera d'une grande importance pour le Romantisme anglais et pour la transcription littéraire de Diotime.

L'idée que Coleridge défend, et peut-être sans en être tout à fait conscient, en publiant ce texte en 1816, n'est autre que le fait qu'il existe une méthodologie poétique dans le rêve et que les visions du rêve peuvent aboutir à la littérature. C'est une notion que Shelley avait déjà intégrée et qu'il illustre dans la plupart de ses poèmes majeurs. L'ouverture du premier chant de *Laon and Cythna* nous en offre un exemple particulièrement parlant :

> When the last hope of trampled France had failed
> Like a brief dream of unremaining glory,
> From visions of despair I rose, and scaled
> The peak of an aerial promontory,
> Whose caverned base with the vexed surge was hoary;
> And saw the golden dawn break forth, and waken
> Each cloud, and every wave:—but transitory
> The calm; for sudden, the firm earth was shaken,
> As if by the last wreck its frame were overtaken.[168]

La proximité de l'expression et de l'imagerie visionnaires développées dans ces vers avec « Kubla Khan » est frappante et ce, bien que Shelley ait choisi, non sans raison, la stance de Spenser, constitué de huit vers rythmés en pentamètres iambiques et d'un neuvième hexamètres iambique, soit un mètre plus long et immédiatement connotée comme « épique » (l'hexamètre est le mètre le plus

[168] Shelley, *The Poems*, II, 59-60, (I, 127-135).

représentatif de l'épopée puisqu'il est d'abord celui d'Homère). On retrouve dans cette première stance la rapidité de l'évocation fuyante et les images propres aux éléments de l'élévation visionnaire (« I rose » ; « scaled » ; « aerial promontory » ; « saw »). De plus, c'est la comparaison de la vision avec le rêve qui domine cette introduction (« like a brief dream »). Le Rêve représente la fureur avec laquelle la Révolution française s'est imposée au monde puis s'est éteinte. Mais il décrit également l'état de conscience du poète narrateur qui méditant ce rêve de la Révolution, se trouve pris tout à coup dans une sorte d'extase qui le place devant une nature tumultueuse. Le poète rêve, il est ravi par une force qui lui donne à voir des paysages sauvages et des tempêtes au milieu desquels apparaîtra finalement une femme dont la sagesse transportera le poète vers un second espace de révélation, « The Temple of the Spirit », en cela, elle est une première Diotime. D'une certaine manière, c'est la Révolution elle-même qui est donnée tout entière dans ce premier paysage du rêve. Paysage et nature sont de puissants outils suggestifs qui conditionnent le rêve poétique et ainsi l'apparition de la révélatrice. L'espace matériel qui conditionne le rêve, ou la rêverie, est donc une partie composante de l'expérience mystique de la révélation de Diotime. Il est une sorte de catalyseur qui déroule devant les yeux l'aspect et les éléments caractéristiques du lieu de la rencontre. Dans la méthodologie romantique du rêve, c'est le lieu de l'inspiration qui suggère celui de la révélation.

2. Un lieu pour Diotime

Nous avons vu l'importance symbolique de la provenance de Diotime dans *Le Banquet* de Platon et son lien avec la nature préservée et les racines primitives de la religion grecque dans la première partie de ce travail. Ce rapport privilégié avec la nature demeure dans la conception de la révélatrice chez Shelley. Nous allons alors examiner le lien entretenu entre l'imagination philosophique qui a donné naissance à la Diotime originale et l'imagination poétique qui, à partir d'une expérience singulière et de lectures diverses, la transforme et se l'approprie.

Aussi, l'on imagine très bien les grands espaces naturels autour du cottage de Coleridge influencer son imagination dans la peinture augmentée que le rêve donne de ces paysages et ce, de la même manière que la rencontre avec Harriet Grove a

dessiné les contours de la Diotime de Shelley. C'est que, comme le dit Bachelard, le passage par l'imagination et le rêve agit comme un miroir grossissant. Il explique que l'imagination est la « faculté de *déformer* les images fournies par la perception » à partir d'un environnement spécifique.[169] Pour lui, il y a un moment matériel dans la rêverie qui correspond à une sorte d'envoûtement ou de ravissement provoqué par ce qu'il appelle « des matières fondamentales.[170] » L'organisation de ces matières par l'imagination procède aussi du rêve par la décomposition et la recomposition désordonnée des éléments qui se présentent à la vue. À ce sujet, la méthode poétique s'inspire du rêve en ce que la transformation du visuel en vision émane d'une réorganisation de l'espace et du temps dans l'imagination. Néanmoins, il y a une difficulté majeure dans le traitement poétique de la vision due à son imprévisibilité et à sa fulgurance. En effet, la volonté de retranscrire la vision se heurte toujours, la plupart des poètes en témoignent, à la rapidité de l'imagination qui dépasse de beaucoup les capacités de préhension et d'organisation du cerveau. Aussi, les poètes visionnaires produisent beaucoup et travaillent vite. Pour exemple, *Laon and Cythna*, le poème le plus long écrit par Shelley et comportant près de 5 000 vers a été rédigé en six mois. Shelley, comme Keats, se plaignait souvent de ne pas avoir la force physique nécessaire pour écrire tout ce que son esprit lui suggérait et travaillait souvent dans l'urgence.[171] À ce propos, Mary Shelley dit de son époux qu'il ne sortait jamais sans livre, carnet et crayon afin de répondre à l'inspiration où et quand elle frappait. Toutefois, il ne faut pas croire du fait de ces remarques, que pour ces poètes, l'écriture coulait comme une source vive, car après ces phases de profuses rêveries, d'innombrables efforts de pensées étaient engagés pour retrouver et recomposer quelques bribes de l'abondant flux d'idées généré par le rêve. En outre, le binarisme du caractère de Shelley, à la fois poète et philosophe, se reflète dans sa manière de travailler, puisque d'un côté opère l'immédiateté du flux poétique et de l'autre la réflexion *a posteriori*. Les manuscrits illustrent cette dualité, sur lesquels Shelley exerçait une franche critique, commentant ses vers en marge, les retravaillant et parfois même directement en dessous de ce qu'il venait d'écrire. D'une certaine manière, ce travail rigoureux de réflexion et de retouches constitue la

[169] Gaston Bachelard, *L'air et les songes: essai sur l'imagination du mouvement* (Paris : Librairie Générale Française, 1992) 5.

[170] Bachelard 13.

[171] Bonnecase 133.

principale limite qui distingue les poèmes de Shelley d'un génial et impromptu flux de conscience.[172]

Ainsi, le poète romantique se coule dans la rêverie et approche sa production textuelle d'une manière qui préfigure les idées défendues un siècle plus tard par Yeats ou les Surréalistes. Les caractéristiques « physiques » de l'écriture de Shelley et la façon dont il traitait ses carnets apportent une indication supplémentaire dans ce sens. En effet, il est souvent difficile de déchiffrer l'écriture de Shelley, à cause de la rapidité du trait et parfois des couches successives de phrases, raturées ou réécrites, ce qui laisse à penser qu'il écrivait avec un certain empressement, peut-être même de fièvre. Les pages des carnets notamment sont bien souvent remplies de signes, symboles et de dessins qui recouvrent parfois des vers écrits dans toutes les directions et se mêlent aux différentes ratures et autres citations dans toutes les langues, du grec et du latin à l'allemand et au français. Il pouvait très bien arriver à court d'encre, oublier de tailler son crayon ou utiliser une plume abimée, ce qui importait visiblement était de poursuivre le flux d'inspiration. Le moins que l'on puisse dire est que Shelley ne semblait guère préoccupé par les conditions matérielles de l'écriture mais demeurait absorbé dans sa rêverie et pouvait finalement recouvrir une phrase écrite au crayon par une autre, sans lien apparent, cette fois à l'encre. De ce fait, la lecture et la compréhension des brouillons de Shelley sont rendues à la fois extrêmement complexes et stimulantes.[173] À ce sujet, Trelawny décrit dans son témoignage, sans trop d'exagération, une page de Shelley en ces termes : « It was a frightful scrawl… it might have been taken for a sketch of a marsh overground with bulrushes and the blots for wild ducks.[174] » Aussi, regarder les manuscrits de Shelley revient à faire l'expérience de l'immédiateté de son écriture mais c'est également le meilleur moyen de plonger dans le labyrinthe de ses rêveries.

En effet, Shelley considérait l'esprit humain comme un labyrinthe avec des « intricate paths » et il lui était souvent difficile de clarifier ses pensées subjectives

[172] Neville Rogers, *Shelley at Work: a Critical Inquiry* (Oxford : Clarendon Press, 1967) 14.

[173] Pour se faire une idée des manuscrits de Shelley, voir Annexes.

[174] Edward John Trelawny, *Records of Shelley, Byron and the Author* (Londres : Penguin Classics, 2013) 70.

pour en faire quelque chose d'objectif ou de scientifique.[175] Aussi cherchait-il un fil d'Ariane qui lui permette de se retrouver parmi les brumes de l'esprit. Ce guide, il le trouve dans l'effort constant de rendre ses rêveries par l'écriture et la cristallisation poétique de l'expérience par l'imagination. Ce guide, nous le verrons, est le *daïmon* dont la représentation poétique est Diotime. Mais contentons-nous de dire pour l'heure que la méthode de travail employée par Shelley partage avec le rêve poétique qu'elle cherche à transcrire un aspect désordonné et immédiat. C'est que le rêve et la poésie de Shelley sont en quelque sorte, selon le mot de Robert Herrick, de l'ordre du « delight in disorder », ou encore sous la plume de Rogers, « a method in his madness.[176] »

Ainsi, les manuscrits semblent démontrer que la volonté de Shelley de retranscrire les pensées que nourrissaient ses rêves est empêchée par la profusion des idées dans l'esprit du poète ce qui le force parfois à s'ancrer dans la réalité pour analyser et organiser ses pensées. En outre, Shelley a toujours défendu l'idée selon laquelle toute poésie devait être l'authentique expression de l'esprit et se refusait donc de trop réviser ses textes afin de ne pas perdre leur teinte originelle. Ce parti pris, s'il conserve l'esprit et la lettre d'une poésie spontanée, ajoute également en complexité et rend l'analyse d'autant plus ardue. Shelley se défend et explique lui-même ses choix dans sa préface à *Laon and Cythna* :

> The Poem now presented to the public occupied little more than six months in the composition. That period has been devoted to the task with unremitting ardor and enthusiasm. I have exercised a watchful and earnest criticism on my work as it grew under my hands. I would willingly have sent it forth to the world with that perfection which long labor and revision is said to bestow. But I found that if I should gain something in exactness by this method, I might lose much of the newness and energy of imagery and language as it flowed fresh from my mind. And although the mere composition occupied no more than six months, the thoughts thus arranged were slowly gathered in as many years.[177]

[175] Rogers 15.
[176] Rogers 1.
[177] Shelley, *The Poems*, II, 45-46 (233-242).

Le poète confesse ici, l'empressement avec lequel il a travaillé et en appelle à la bienveillance du lecteur quant aux imperfections que son poème contient. Ce ton d'autocritique et d'humilité, caractéristique des préfaces de Shelley, ainsi que l'habitude même de préfacer ses poèmes, indiquent clairement une crainte de ne pas être compris. Cette crainte est peut-être d'une part due à l'esprit intrinsèque de la rêverie et des visions que le poète donne à voir et Shelley espère ainsi remédier à la confusion qui les habite. Rogers cite le brouillon d'un dialogue inventé entre Shelley lui-même et un critique, dans lequel il écrit : « If we could for the sake of some truth as fair as Ariadne vanquish the monster of his thought.[178] » Rogers estime qu'il s'agit pour Shelley de donner une clef en indiquant l'existence d'une Ariane pour guider son lecteur dans le labyrinthe de sa pensée. Mais Shelley est plus précis et parle d'une « vérité *aussi belle qu'Ariane* » (je souligne). S'il a entrevu cette vérité particulière dans les méandres de son esprit c'est qu'il a lui-même fait l'expérience de la beauté qui y conduit : son Ariane à lui, ou en d'autre termes, sa Diotime. Comprendre cette figure d'Ariane dans l'esprit de Shelley serait comme posséder la clef de ses songes. Mais d'autre part, il est également possible que Shelley ne souhaite par là qu'indiquer son parti pris et justifier une poésie de l'instant qui abolit tout polissage et toute superficialité : en somme, un joyau brut. Cela semble ici particulièrement vrai de ce passage dans lequel il semble s'efforcer de justifier la spontanéité du texte contre un long et fastidieux travail de révision qui aurait privé le poème de son authenticité en l'encombrant de vanité. C'est également dans ce sens et en écho à cette préface que Shelley écrit, trois ans plus tard en 1820, dans son ode « To a Sky-lark » :

> Hail to thee, blithe Spirit!
> Bird thou never wert—
> That from Heaven or near it
> Pourest thy full heart
> In profuse strains of unpremeditated art.[179]

[178] Rogers 17.

[179] Percy Bysshe Shelley, *The Poems of Shelley*, vol. III (Harlow : Longman, 2011) 470 (1-5).

Ces vers résument une conception généralement reconnue en Angleterre depuis le *Paradise Lost* de Milton selon laquelle la poésie est un art nécessairement et authentiquement inspiré (« unpremeditated »). La poésie est donc considérée comme un instantané d'inspiration, comme le fruit d'une force qui, à un moment donné, traverse le poète. Cette force est de l'ordre du passage. L'oiseau se trouve : « [in] Heaven or near it. » C'est-à-dire dans l'éther entre les mondes d'en haut et d'en bas. Il est un intermédiaire, un *daïmon*. Le poète, qui est identifié à l'alouette, est par ce biais déjà considéré comme une partie intégrante de la nature mais surtout, il devient lui même une voix intermédiaire entre sa source d'inspiration artistique et ceux qui l'écoute. Contrairement à une interprétation classique tenue notamment par Harold Bloom et Anthony Easthope, qui voient dans l'alouette le « superego » du poète dans un monde imaginé où ses désirs sont réalisés, le symbolisme derrière l'ode dépasse la simple évocation narcissique de l'enfance du poète.[180] Pour nous, l'alouette réconcilie la nature et l'imagination du poète. Elle se pose en intermédiaire, en source d'inspiration poétique, et situe l'espace spirituel dans lequel le poète puise ses images : un espace du démonique. La voix de l'oiseau parle pour l'imagination poétique de la nature. Celle de Diotime, nous le verrons, exprime l'imagination philosophique de l'amour.

L'art est ainsi spontané, simple mais surtout, il est divin puisqu'en accord avec l'harmonie originelle de la nature. Comme l'alouette le poète doit apprendre à devenir lui-même une partie intégrante de la poésie. Il doit se faire symbole dans son propre élément, sur la terre. Le poète doit se donner entièrement à la poésie et vivre pour et dans la poésie car, pour reprendre un vers fameux de Friedrich Hölderlin, le poète, comme l'alouette dans les cieux, doit « poétiquement toujours, sur terre [habiter].[181] » En effet, l'alouette de Shelley, comme le coucou de Wordsworth, n'en est pas vraiment une mais plutôt ce « blithe Spirit » qui chante joyeusement dans les cieux et reçoit son inspiration de source divine. En outre effet, Shelley précise immédiatement : « bird thou never wert », et fait de l'alouette une essence spirituelle dont la réalité est ni matérielle ni terrestre. C'est pourquoi l'immédiateté du poème repose d'abord sur le sentiment de présence du poète dans un ailleurs, dans la

[180] Anthony Easthope, *Poetry and Phantasy* (Cambridge : Cambridge University Press, 1989) 131.

[181] Hölderlin 939. La traduction est d'André du Bouchet. Cette sentence d'Hölderlin est également au cœur du titre de l'« anthologie-manifeste » de Frédéric Brun, *Habiter Poétiquement le monde*, parue aux éditions Poesis en 2016.

rêverie, puis dans la poésie. En effet, la rêverie rappelle et redéfinit les éléments naturels qui composent l'environnement direct du poète au moment de l'écriture, ici le chant de l'oiseau. Pour Baker, l'oiseau : « hidden in the very light of his own thoughts », est comme le poète, dont les mots rassemblent et relient l'homme et son milieu par une forme de « white magic.[182] » Il poursuit son analyse en montrant que l'alouette vient rassurer une angoisse de perdition du monde et d'un irrémédiable détachement de l'homme et de la nature. Le chant de l'alouette, c'est-à-dire la poésie, est pour Baker le symbole d'une possible régénération du monde par l'esprit ou la pensée (« human thought »).[183] Il s'agit également pour Shelley de transformer la nature, réalité matérielle, en essence soit en une réalité immuable et éternelle. Aussi ne cherche-t-il dans « To a Sky-Lark » qu'à lier le réel et le domaine spirituel afin de faire de la poésie un pont entre les deux. L'alouette peut alors être entièrement comprise comme la voix du *daïmon* dont dépend la révélation divine de la poésie véritable :

> Teach us, Sprite or Bird,
> What sweet thoughts are thine;
> I have never heard
> Praise of love or wine
> That panted forth a flood of rapture so divine.[184]

Ce passage poursuit l'identification de l'alouette au *daïmon* socratique et demande même si l'oiseau n'est pas finalement un esprit ou plutôt un génie, (« Sprite »). De plus, Shelley impute à l'oiseau le rôle d'enseigner au poète (« teach us ») ses pensées sur « l'amour ou le vin. » Le vocabulaire rappelle inévitablement *le Banquet* de Platon : « Praise of love and wine », mais transforme Diotime en oiseau-esprit. Lorsque Shelley écrit le poème au début de l'été 1820, l'influence de Platon est certaine : le poète traduit *le Banquet* en 1818 et entreprend entre 1819 et 1820 de traduire le *Ion* et le *Phédon*.[185] Toutefois, même dans ses traductions, Shelley interprète et poétise les idées qu'il reçoit de Platon, ce que lui reproche la

[182] Baker 12.
[183] Baker 202.
[184] Shelley, *The Poems*, III, 475 (61-65).
[185] James Bieri, *Percy Bysshe Shelley: A Biography: Exile of Unfulfilled Reknown, 1816-1822* (Newark : University of Delaware Press, 2005) 180.

philosophie contemporaine.[186] Dans « Ode to a Skylark », ou « The Cloud », composés au même moment, le discours froid de l'enseignement philosophique devient une « inondation » de poésie « divine ». En effet, cette question de l'art « unpremeditated » comme véritablement divin et inspiré par une source céleste intermédiaire est également rattachée à la question de la Femme et à celle de l'authenticité de l'inspiration du poète. Milton avait bien senti le lien qui unissait le rêve, la femme-muse et cette notion essentielle d'art « non prémédité »:

> If answerable style I can obtain
> Of my celestial patroness, who deigns
> Her nightly visitation unimplored,
> And dictates to me slumb'ring, or inspires
> Easy my unpremeditated verse.[187]

Néanmoins, bien que le terme de muse soit évocateur et généralement accepté, la figure que Milton décrit comme garante de son inspiration dépasse la définition accordée à la muse. Dans ce passage, il est question d'une femme divine (« celestial patroness »), dont la présence dans les rêves (« to me slumb'ring ») est source d'une inspiration à la fois bienvenue et subie, (« unimplored »). Outre la question de convention poétique rappelant que le poète s'en remet à la Vierge Marie, cette « patrone » rappelle plutôt la femme aimée dont la fascination se poursuit en rêve. La divinité serait alors de l'admiration éperdue et l'inspiration, de l'amour converti. Dans les premiers vers de *Paradise Lost*, il parle d'un esprit (« Spirit ») mais surtout explique qu'une de ses fonctions consiste en une illumination, « what in me is dark illumine », lui conférant de ce fait le caractère réconfortant d'un éclairage ontologique de soi qui n'est plus de l'ordre de l'inspiration artistique.[188] En effet, il s'agit là d'un attribut de Diotime dans *Le Banquet* dont le rôle et d'éclairer Socrate sur les questions profondes de l'amour en lui révélant ce faisant le chemin de la philosophie. Nous retrouvons ce trait chez les révélatrices de Shelley. Aussi, sur une page du brouillon d'*Epipsychidion*, on trouve soudain, au centre de la page en caractères calligraphiés et appuyés le mot « illumine », comme si Shelley s'était

[186] Stern-Gillet 198.
[187] John Milton, *Paradise Lost* (Londres : Penguin books, 2003) 186 (IX, 20-24).
[188] Milton 3.

souvenu de la muse de Milton pour qualifier sa propre expérience d'écriture à ce moment précis.[189] Nous aurons l'occasion de revenir sur cette vertu profonde et mystique d'illumination de la Diotime romantique dans notre discussion.

Aussi, ni Milton, ni Shelley, ni non plus Novalis, n'auraient démenti Robert Graves lorsqu'il explique que toute inspiration poétique véritable vient de la « Grande Déesse » et que la nuit, ou le rêve éveillé, est le moment qu'elle préfère pour accorder ses visions.[190] Toutefois, si le privilège est imprévisible et la déesse capricieuse, le lieu où se déroule le rêve, dans la réalité autant que dans l'esprit, semble être un facteur de taille pour entendre la révélation. En effet, le poète est conscient que certains éléments matériels sont indispensables pour créer les conditions de la rêverie poétique. En regardant de plus près certaines pages des carnets de Shelley, la question de l'environnement apparaît clairement, sinon dans la méthode, au moins au sein du processus de composition. Parmi les vers raturés et les notes de travail du poète se trouvent plusieurs dessins qui montrent un Shelley songeur, arrêtant d'écrire pour saisir par le trait un instant de sa rêverie.

Sur une page en particulier, le poète s'est représenté lui-même de dos, comme si dans une profonde méditation il avait quitté son corps pour s'observer lui-même. Sur ce dessin esquissé au crayon puis repris à l'encre, le poète, absorbé dans ses pensées s'appuie contre ce qui semble un aulne sur le bord d'une rivière. Au-dessus de la tête du personnage, Shelley a dessiné un labyrinthe que Rogers interprète comme « the mind's wilderness of intricate paths » et pourrait représenter ce que pense le poète.[191] Ce dessin indique que le processus de travail pour Shelley consistait à chercher son chemin dans les méandres de son propre esprit. En outre, il montre bien que ce travail est saisi au cours d'une rêverie profonde et indissociable d'un espace naturel et particulier dans lequel l'esprit du poète est à son aise. L'émotion que dégage cette simple esquisse, presque enfantine, est tout à fait surprenante. Il semble que toute la sensibilité du poète soit à l'œuvre dans cet effort hors de soi pour peindre les conditions et la posture du poète au travail. Il faut remarquer que dans ce génial autoportrait le poète est comme dissout dans la nature.

[189] Voir annexe VIII.
[190] Graves 418.
[191] Rogers ii, (ill. b).

Dans sa solitude toute romantique, il s'inscrit dans la nature et se fond en elle, comme dans le sein d'une déesse protectrice et inspirante.

Cette idée est tout à fait prégnante dans la présentation bucolique de la vie pastorale des protagonistes au second chant de *Laon and Cythna.* En effet, Shelley présente Laon et Cythna comme des jumeaux, vivant dans la Grèce fantasmée d'un âge d'or, en parfaite harmonie et correspondance avec les éléments qui les entourent. Aussi, leur union – immédiatement récriée comme incestueuse – est un symbole avant tout spirituel, que nous pouvons considérer comme la vision métaphorique de l'appartenance à l'unité cosmique universelle de la nature.[192] Cette communion panthéiste avec la nature est souvent une des quêtes obsédantes du poète romantique et Shelley essaie à son tour d'internaliser la nature afin de se donner un point d'ancrage où trouver le fil d'Ariane qui lui permettra de sortir du labyrinthe de l'esprit.

L'amour de Shelley pour les espaces naturels et sa sensibilité aux paysages sont les premiers indicateurs de ses habitudes de travail. Aussi, l'environnement dans lequel il écrivait se révèle d'une grande influence sur son imaginaire et ses rêveries. bien sûr, Shelley travaillait également chez lui, mais nous savons, par les témoignages de ses proches, qu'il sortait la plupart du temps pour de longues promenades au cours desquelles il élisait quelques promontoires ou bosquets pour rêver, lire et écrire. L'élément le plus évocateur de cette habitude de travail reste sans doute la peinture de Joseph Severn, *Shelley composing Prometheus Unbound in the Baths of Caracalla*, datée de 1845 et conservée à la Keats and Shelley House de Rome. Le tableau représente Shelley écrivant au milieu des ruines des Thermes de Caracalla et se base, Severn peignant plus de vingt ans après la mort de Shelley, sur des témoignages, principalement celui de Mary Shelley dans son édition des poèmes de son époux, et la préface de *Prometheus Unbound*.

En effet, au printemps de 1818, Shelley vit à Rome, Via del Corso, puis Via Sistina – deux rues parallèles du centre de Rome – et a l'habitude de traverser toute la ville pour aller travailler dans les ruines des Thermes de Caracalla au sud.[193] C'est

[192] Shelley, *The Poems*, II, 93-110 (II).
[193] Holmes 485.

ainsi qu'il compose, non loin du cimetière où ce trouve aujourd'hui sa tombe et celle de Keats, dans le paysage vallonné de la Piscina Publica, la majeure partie du *Prometheus Unbound* comme il l'explique lui-même dans sa préface :

> This poem was chiefly written upon the mountainous ruins of the Baths of Caracalla, among the flowery glades, and thickets of odoriferous blossoming trees, which are extended in ever winding labyrinths upon its immense platforms and dizzy arches suspended in the air. The bright blue sky of Rome and the effect of the vigorous awakening of spring in that divinest climate, and the new life with which it drenches the spirits even to intoxication, were the inspiration of this drama.[194]

L'inspiration de Severn pour son tableau provient de ce passage, et peut-être même de ce passage seulement, dont elle semble l'illustration fidèle. En effet, le peintre paraît incorporer chaque mot à sa toile : la dimension montagneuse des ruines et la position surplombante du poète entouré de fleurs et d'arbres bourgeonnant dans le beau ciel bleu du printemps romain. Aussi Severn ancre-t-il l'image, qui demeure associée à Shelley, de l'antiquisant confirmé mais également poète de la nature. Le choix du peintre de représenter le poète de manière excentrée procède d'une volonté de confondre – comme le dessin que Shelley avait fait de lui-même au bord de l'eau – l'activité du poète avec le paysage, c'est-à-dire avec la nature. Ce choix n'a rien de fortuit mais démontre que la volonté du peintre était bien de mettre l'accent, non pas sur Shelley lui-même, mais sur la relation que le poète entretient avec son environnement de travail en utilisant le poème comme principale source. Il est certain que, de la même manière qu'il admirait Wordsworth en tant qu'il était pour lui : « Poet of nature who has wept to know that things depart which never may return », la nature autour de lui influait sur les rêveries poétiques de Shelley.[195] C'est ainsi que tout le *Prometheus Unbound* se déroule dans des espaces montagneux, abrupts et désolés en même temps que florissant et foisonnant de vitalité. Ces paysages bucoliques et montagneux, empreints de mythologie et de nostalgie invitent évidemment à la comparaison avec ce que nous disions de la provenance de Diotime dans l'Arcadie. Shelley renoue alors avec une intuition qui

[194] Shelley, *The Poems*, II, 473.
[195] Shelley, *The Poems*, I, 455.

est foncièrement la même que Platon en cherchant l'inspiration dans les lieux qui rappelle la provenance arcadienne Diotime et l'invite de ce fait dans la rêverie.

Toujours dans cet ordre d'idée, il convient de s'arrêter également sur la période de composition de *Laon and Cythna*, durant l'été de 1817, qui offre des témoignages intéressants pour la compréhension de l'environnement poétique de la rêverie shelleyenne. En effet, l'écriture du poème coïncide avec les derniers mois que Shelley passa sur sa terre natale dans un cottage de Marlow dans le Buckinghamshire non loin de la maison de son ami Thomas Love Peacock. Mary explique le choix du poète de s'installer à cet endroit du fait de la proximité de la ville avec Londres, où il espérait encore régler ses problèmes financiers, mais surtout pour son environnement naturel sur les rives de la Tamise.[196] Suivant son amour de la nature, le poète flânait dans cette campagne riante et sur les hauteurs verdoyantes de Bisham Wood et vaquait à ses occupations. Il composait beaucoup et lisait énormément, comme il l'écrit lui-même à Hogg en mai, et notamment les auteurs classiques parmi lesquels, Apulée, Lucien ou encore Plutarque.[197] Depuis la maison qu'il louait, il n'avait que quelque 300 mètres à parcourir pour déboucher sur les bords de la rivière, où il passa le plus clair de son temps au fond d'une barque, dérivant entre les roseaux et les branches et écrivant le brouillon de *Laon and Cythna*. Cette description hautement romantique est exprimée par André Maurois dans son ouvrage *Ariel ou la vie de Shelley* et dans lequel il explique que Shelley « allait travailler dans les petites îles de la Tamise, habitées seulement par les cygnes, et, couché au fond du bateau au milieu des hautes herbes, il cherchait des images dans le ciel changeant.[198] » Certes, la description que nous donne ici Maurois est exagérée tant elle est poétiquement idéale. Cependant, rien ne contredit cette charmante image qui suit parfaitement celle que fournit Mary Shelley et que Richard Holmes atteste dans sa biographie *Shelley: The Pursuit*.[199] Aussi, voilà ce qu'écrivait Mary Shelley pour introduire le poème dans la première édition des œuvres de Shelley dont elle avait la responsabilité :

[196] Percy Bysshe Shelley, *The Poetical Works*, vol. I, (ed.) William Michael Rossetti, (Londres, John Slark, 1881) 420.

[197] Shelley, *Letters*, I, 541-542.

[198] André Maurois, *Ariel ou La vie de Shelley* (Paris : Grasset, 1923) 237-238.

[199] Holmes 370.

> The poem was written in his boat, as it floated under the beech-groves of Bisham, or during wandering in the neighbouring country, which is distinguished for peculiar beauty. The chalk hills break into cliffs that overhang the Thames, or form valleys clothed with beech; the wilder portion of the country is rendered beautiful by exuberant vegetation.[200]

Rossetti précise toutefois dans son « Memoir of Shelley », incorporé à son édition des œuvres poétiques de Shelley, que *Laon and Cythna* : « was composed chiefly as the poet was seated on a high promontory of Bisham Wood, or was drifting in his boat[201] ». Cette explication présente un double intérêt en ce qu'elle confirme d'une part la relation significative entre l'imagination de Shelley et l'eau, mais d'autre part parce que là où tous les commentateurs ont privilégié les paysages de rivières, Rossetti présente d'abord celui du promontoire rocheux. En somme, il regarde l'imagination de Shelley comme une prise de hauteur avant d'être un abandon et les premiers vers du poème répondent parfaitement à cette hypothèse où le narrateur : « scaled the peak of an aerial promontory.[202] » Nous verrons un peu plus loin l'importance de cette hypothèse qui renverse tout un pan de la critique faisant de Shelley un poète de l'eau uniquement. De fait, si l'imagination de Shelley est tout à fait à l'aise dans les milieux aquatiques, la conclusion psychanalytique qui attribue à ce détail un facteur narcissique est insuffisante car elle omet l'importance de la vision, laquelle correspondrait dans la nomenclature de Bachelard, à l'air.[203] Nous aurons l'occasion de revenir sur la valeur poétique de l'eau, de la barque et de la montagne dans les rêveries et dans les apparitions de Diotime. Qu'il nous suffise pour le moment de garder à l'esprit l'importance des lieux et de la matérialité dans la méthode de composition poétique de Shelley. Il donnait d'ailleurs en épigraphe à *Laon and Cythna*, ainsi qu'à *Queen Mab* pour des raisons sans doute différentes, la célèbre phrase d'Archimède : « Δός μοι πᾷ στῶ καὶ τὰν γᾶν κινήσω » (que l'on me donne un point d'appui et je soulèverai le monde).[204] Ce « point d'appui » se trouve dans ce que l'environnement révèle au poète au moment de la création ; de là, il peut se plonger dans les visions et les rêves qui soulèveront le monde et feront tomber le voile de Diotime. De là que le poète trouve au cœur de son rêve un lieu pour voir

[200] Shelley, *The Poetical Works* (1881) I, 420-421.
[201] Shelley, *The Poetical Works* (1881) I, Rossetti, notice, 76.
[202] Shelley, *The Poems*, II, 59-60.
[203] Pour la thèse psychanalytique des miroirs et des eaux narcissiques, voir : Bonca chap. 1.
[204] Shelley, *The Poems*, I, 269.

Diotime, pour recevoir d'elle la révélation qu'elle porte. Apulée avait choisi pour Lucius de faire apparaître Isis au creux des vagues d'une plage de Cenchrées, la révélatrice de Shelley quant à elle, préfère les cours d'eau ou les espaces montagneux pour se glisser dans les rêveries du poète. C'est pourquoi il faut garder à l'esprit son rapport direct avec l'imagination et l'inspiration poétique, lesquelles méritent un éclaircissement dans ce sens puisqu'elles sont garantes de l'existence même de Diotime.

Bachelard définit la rêverie comme le premier acte de connaissance, la source première de l'activité de nos facultés psychologiques. De la sorte, il n'est pas surprenant que ce mode d'être au monde ait séduit les esprits romantiques désireux de retrouver un rapport plus originel avec la nature. Selon lui, il faut distinguer deux types différents d'imagination poétique découlant de la rêverie. Tout d'abord, il désigne l'« imagination formelle » comme tout ce qui est en rapport avec la nouveauté et tend à transformer le réel en images intellectuelles sophistiquées. Il s'agit avant tout d'un travail langagier, à partir des opérations de l'esprit, qui transfigure les données de l'expérience en symboles et métaphores[205]. Ensuite, Bachelard invite à considérer l'« imagination matérielle » qui repose directement sur l'Être, individuel ou universel, et dont les images reflètent directement l'environnement de l'imaginant. Cette seconde forme d'imagination représente le point de départ du voyage du poète dans son esprit. Elle est la première source de contenu pour le rêve ou la rêverie, toujours influencés par le lieu où ils se déroulent, qu'il s'agisse d'une chambre ou d'un paysage époustouflant. Dans le même ordre d'idée, Bergson montre dans son essai sur la question, que la matière et les formes physiques de l'environnement du rêveur sont les premiers matériaux du rêve et qu'elles définissent les images perçues à travers les sensations physiologiques et la mémoire.[206]

Ces deux modes d'imagination sont complémentaires mais leurs représentations varient d'un poète à l'autre. D'une manière générale, l'imagination matérielle agit en premier lieu pour faire jaillir une forme que l'imagination formelle

[205] Gaston Bachelard, *L'eau et les rêves: essai sur l'imagination de la matière* (Paris : Corti, 1942) 7.

[206] Henri Bergson, *L'énergie spirituelle* (Paris, Presses universitaire de France, 2009) 85-109.

habille par la suite en symboles. Pour Bachelard, seule l'imagination matérielle est véritablement créatrice tandis que l'imagination formelle, bien que cruciale pour l'écriture poétique, demeure principalement ornementale. Ce qui nous semble nécessaire de montrer ici avec Bachelard, c'est qu'il existe une relation importante entre la matière, l'environnement du poète et le texte lui-même. Ce rapport replace l'influence de la nature sur la création poétique romantique mais nécessite une réévaluation que nous allons tenter d'apporter dans ce développement. De fait, la distinction que Bachelard opère entre les deux modes d'imagination pose néanmoins un problème pour qui veut saisir l'unité de la démarche romantique car elle réduit à un simple jeu esthétique toute une réflexion sur l'imagination. Celle de l'apparition.

Dans la poésie romantique, la nature est bien souvent le moyen et l'agent de l'apparition de l'être universel, de ce que Plotin appelle l'Un et qui représente à la fois l'harmonie et le pouvoir illimité de l'univers, la source de l'âme et ce en quoi toute chose réside.[207] La relation du Romantisme avec la nature est bien connue, nous n'avons pas besoin de nous y attarder. Celle-ci, divinisée dans le déisme du XVIII^{e} siècle, est célébrée et adorée dans le panthéisme romantique de William Wordsworth. Considérée comme le seul sublime accessible de la vie terrestre et l'œuvre suprême de Dieu, la nature joue le rôle de modèle sur lequel l'homme doit conformer son existence. En outre, la nature représentait pour le premier Romantisme une véritable force morale, qui si l'homme y prêtait suffisamment attention, finirait par le restituer aux conditions paradisiaques des origines. Wordsworth illustre parfaitement ces conceptions à travers l'hommage nostalgique qu'il fait à la nature dans « Lines Written in Early Spring » :

> I heard a thousand blended notes,
> While in a grove I sate reclined,
> In that sweet mood when pleasant thoughts
> Bring sad thoughts to the mind.
>
> To her fair works did nature link
> The human soul that through me ran;
> And much it grieved my heart to think

[207] Émile Bréhier, *La philosophie de Plotin* (Paris : Vrin, 2008) 169-170.

What man has made of man.[208]

La langue typiquement claire et simple de Wordsworth marque ici le temps de promenades solitaire dans la nature où, caché dans un bosquet (« in a grove I sate reclined »), l'esprit vagabonde dans les pensées et les songes. De cette façon, le poète réunit des conditions qui lui inspirent à la fois de la bonne humeur (« sweet mood ») et un mélange d'émotions conflictuelles (« pleasant thoughts » ; « sad thoughts »). Wordsworth révèle, dans la première strophe citée, une forme de méthodologie poétique et évoque l'inspiration qu'éveille la solitude de l'écrivain dans la nature. La seconde strophe systématise et explique la première en faisant de la nature un lien psychique entre le poète et les éléments du paysage : « to her fair works did nature link / the human soul that through me ran. » Il est intéressant de noter que, comme pour Shelley dans « Ode to a Sky-Lark », c'est l'âme humaine (« human soul ») qui permet ce lien et rappelle au poète ce que l'homme est devenu en s'éloignant de sa nature originelle : « it grieved my heart to think / what man has made of man ». L'ode de Shelley peut être vue comme la réponse optimiste à l'inquiétude de Wordsworth en présentant la poésie comme une force de réenchantement de l'humanité et de la nature.

Le poème de Wordsworth invite une fois de plus à une recherche des origines du flux de pensées qui habite le promeneur contemplatif. De là la proximité de la « méthodologie naturelle » que Wordsworth développe également, et surtout, dans *The Prelude* et que Shelley semble adopter, du moins, jusqu'à un certain point. Aussi, la philosophie panthéiste que délivre le poème traite l'âme en tant que force universelle qui passe à travers, « ran through », les individus. Cette force émane non pas des individus eux-mêmes mais de la nature qui les irradie, à la manière de ce que Bergson développe dans sa théorie de l' « élan vital.[209] » Une fois encore, les impressions laissées par la nature dans l'imagination du poète résonnent à travers ses créations et cette influence est révélée par le poète lui-même qui dévoile un véritable processus de travail. Ainsi, la muse avouée de Worsdworth évolue dans la nature et les paysages qu'il contemple. Elle est la clef d'une certaine morale dont les accords harmonieux contrastent avec l'âge industriel que le poète abhorre et l'installent,

[208] William Wordsworth, *Favorite Poems* (New York : Dover, 1992) 7.

[209] Henri Bergson, *L'évolution créatrice* (Paris : Presses universitaires de France, 2013) 88-89.

comme Rousseau avant lui, dans une douce nostalgie d'un temps primitif où l'homme vivait au sein de la nature comme un enfant auprès de sa mère. La rêverie accorde ce retour aux sources, cette perte de soi dans la nature qui en dévoile toute la grandeur et permet au rêveur de comprendre réellement ce qu'elle est comme l'écrit Henri-Frédéric Amiel dans son journal le 31 octobre 1852 :

> *Un paysage quelconque est un état de l'âme,* et qui sait lire dans tous deux est émerveillé de retrouver la similitude dans chaque détail. *La vraie poésie est plus vraie que la science*, parce qu'elle est synthétique et saisit dès l'abord ce que la combinaison de toutes les sciences pourra tout au plus atteindre une fois comme résultat. L'âme de la nature est devinée par le poète, le savant ne sert qu'à accumuler les matériaux pour sa démonstration.[210]

Amiel donne ici une définition tout à fait romantique du poète dans son rapport au paysage et à la nature. Pour lui, la poésie donne accès à la nature parce qu'elle est intimement liée à elle. Il faut passer par l'âme pour saisir la nature car c'est dans celle-ci qu'elle s'imprègne. Ce qu'un poète dit d'un paysage est un aveu intime – une mise à nu de soi et de ce qui nous relie au tout. En décrivant la poésie-monde de Shelley, Perrin emploie lui aussi l'expression de « paysage intérieur-état d'âme.[211] » La poésie est une révélation du secret, de la vérité du monde.

Chez Rousseau d'abord, puis chez Wordsworth, c'est par la rêverie poétique que l'âme touche à ce profond secret. Shelley avait bien compris ce trait de la personnalité poétique du poète lakiste et n'a pas hésité à mettre en pratique les aspects contemplatifs des poèmes de Wordsworth. Pour Hogle, Shelley va plus loin (« intensif[ies] the manner of Wordsworth ») dans le but de retrouver le centre (« "the inmost sanctuary" » ; « the point of origin ») d'où il pourra retrouver une vérité disparue.[212] Il y a, comme le montre Hogle, une forme de « transference » dans cette recherche. En effet, la nature incarne, comme chez Rousseau, dont Shelley fera son guide dans a *Triumph of Life*, une volonté de remonter le temps

---

[210] Henri Frédéric Amiel, *Journal intime* (Lausanne : L'Âge d'homme, 1978) 295-296 (les italiques sont de l'éditeur).

[211] Perrin 129.

[212] Jerold Hogle, *Shelley's Process: Radical Transference and the Development of his Major Works* (Oxford : Oxford University Press, 1998) 46.

jusqu'au havre de l'enfance.[213] L'enfance conserve une étincelle de magie primitive, ce qui lui confère une place privilégiée dans l'imaginaire. Elle est le lieu de toutes les révélations. De la même manière que Platon trouve sa Diotime au fond de paysages rappelant l'archaïque Grèce et les rites primitifs, la révélatrice de Shelley se dévoile dans la méditation nostalgique de la nature. Cette recherche d'un point d'ancrage dans la nature et dans l'innocence de la jeunesse correspond à la manière de travailler de Shelley et se retrouve partout dans ses œuvres. Cette recherche est centrale dans *Alastor* et son objet, ce « inmost sanctuary » est personnifié dans la jeune fille et la « Veilèd Maid » qui lui succède. Il est certain que Harriet Grove rappelle une innocence perdue que Shelley transpose, nous en avons déjà parlé, dans les « solitary groves » de son imaginaire. Mais l'enfance pour Shelley c'est aussi, sa sœur Elizabeth. Rappelons qu'en écrivant avec lui, elle a encouragé et nourri ses premières tentatives littéraires. Elle est en quelque sorte la première Diotime. Bonca parle d'un premier miroir (« mirroring selfobject ») et nous verrons l'importance de ce concept dans la théorie de l'amour développée plus tard par Shelley.[214] En outre, Elizabeth est perdue tout autant, en même temps qu'Harriet et pour les même raisons. Elle est parmi les instants de félicité enfantine que Shelley ne peut que se remémorer et chercher dans ses rêves et dans ses promenades sauvages.[215] Pour Bonca, la femme « mirroring selfobject » sert avant tout de nourice (« nurse ») pour apaiser une blessure narcissique ressentie par Shelley au moment de la séparation avec sa mère et son entrée dans le « brutal boy-world » des *boarding schools*.[216] Elle représente l'environnement féminin idéal (« ideal feminine ambience ») dont le poète souffre de la perte. La femme aimée est donc avant tout un réconfort maternel palliant un sevrage vécu comme brutal. Nous ne disputons pas cet aspect mais y ajoutons ceux d'encouragement et bien sur de révélation mystique : ce que provoque l'amour chez le poète n'est pas seulement une réminiscence d'une situation de confort familial œdipien mais également une ouverture vers une sensation inconnue de connaissance et de pouvoir. Hogle nous devance en insistant sur le caractère « alchimique » et même « gothique » du processus mental derrière la « Veilèd

[213] Hogle 47.
[214] Bonca 83-84.
[215] Bonca 87-88.
[216] Bonca 85.

Maid » d'*Alastor*.[217] Il s'agit pour Shelley d'une recréation magique de l'amour perdu dans la nature et par le rêve, un rêve mélancolique des origines et porteur d'une révélation mystique. Pour nous, c'est de ce rêve qu'émerge Diotime. bien que pour l'heure, elle ne puisse porter un nom et soit encore l'image floue qui appelle à une quête également floue. Ce n'est que le commencement de la construction de la Diotime shelleyenne et nous aurons le temps de revenir longuement sur *Alastor* dans notre développement.

Comme Wordsworth, Shelley a lui-même senti la présence de la muse dans la nature et l'impression durable qu'elle laisse dans l'imagination. Dès lors, le poète recherche la proximité de ce réconfort naturel, de la présence et du renouvellement de l'enfance. Nous avons vu comment il fuyait l'activité des villes et le confort de sa maison pour aller travailler dans le calme placide de la campagne mais c'est surtout la montagne qui marque le poète. En effet, la proximité des Alpes lors de son séjour chez Lord Byron à Genève, eut un effet extraordinaire sur l'esprit de Shelley. Le Mont Blanc surtout lui inspira une admiration telle que des traces du souvenir et l'attrait puissant de la montagne sont diffus dans la plupart des poèmes écrits après 1816. Shelley s'était d'ailleurs rendu à Chamonix pour visiter la vallée et se rapprocher de la montagne révérée :

> Thou art the path of that unresting sound—
> Dizzy Ravine! and when I gaze on thee
> I seem as in a trance sublime and strange
> To muse on my own separate phantasy,
> My own, my human mind, which passively
> Now renders and receives fast influencings,
> Holding an unremitting interchange
> With the clear universe of things around;
> One legion of wild thoughts, whose wandering wings
> Now float above thy darkness, and now rest
> Where that or thou art no unbidden guest,
> In the still cave of the witch Poesy,
> Seeking among the shadows that pass by

[217] Hogle 49.

Ghosts of all things that are, some shade of thee,
Some phantom, some faint image; till the breast
From which they fled recalls them, thou art there![218]

Shelley analyse dans ce passage l'impact du paysage sur son imagination et montre clairement sa sensibilité face aux scènes naturelles. La contemplation du Mont Blanc le plonge dans : « a trance sublime and strange », et déclenche non pas une simple admiration d'éléments extérieurs à lui mais une profonde introspection (« to muse on my own separate phantasy, my own, my human mind »). Hoagwood précise que le terme « phantasy » est ici à comprendre selon le sens que lui donne la philosophie sceptique grecque, à savoir : « perception or impression of *x*; idea of *x* or physical sensation (sight) of *x*.[219] » Shelley indique donc que ses perceptions de la beauté du paysage n'impactent que son propre esprit. En soi, elles ne sont poétiques que parce qu'elle sont modifiées par l'imagination créatrice du poète. Aussi, c'est une prémisse de théorie poétique que Shelley livre ici. Le paysage est en somme le catalyseur d'expériences individuelles poétiques dont l'influence est sentie par le poète dès lors qu'il s'y abandonne (« passively now renders and receives fast influencings »). De là, le poème plonge vers une mystique de la nature puisque cette introspection vient réinscrire le poète dans le Tout de l'univers (« interchange with the clear universe of things around »).[220] Toutefois, le poème ne s'arrête pas à décrire l'influence de la nature sur le poète mais insiste sur l'idée que le poème, et la sorcière Poésie (« the witch Poesy ») dépendent de cette rencontre entre le poète et le lieu, entre le poète et le langage symbolique visuel de la nature. Il s'avère que se sont les pensées « wild thoughts » déclenchées par la contemplation de la montagne qui vont se perdre dans les méandres de l'esprit jusqu'à atteindre la grotte ou se cache la « sorcière Poésie. » La nature grandiose du paysage est donc en quelques sorte l'inspiration qui libère l'écriture poétique et convoque la femme mystérieuse qui ordonne toute poésie. La présence de la révélatrice est alors double dans « Mont-Blanc », elle est à la fois dans la première inspiration par le paysage et dans la « sorcère Poésie » vers laquelle cette inspiration conduit. C'est d'ailleurs à ce moment que le texte retrouve des accents platoniciens, lorsqu'il appelle parmi les

[218] Shelley, *The Poems*, I, 539 (35-49).

[219] Terrence Allan Hoagwood, *Scepticism and Ideology* (Iowa City : University of Iowa Press, 1988) 9.

[220] La Cassagnère, *La mystique du Prometheus Unbound*, 15.

images et les ombres des perceptions quotidiennes, la réminiscence spectrale (« ghost » ; « phantom ») de la montagne. La montagne est alors plus que la voix d'une force naturelle passée par l'imagination, elle devient un écho spirituelle du Tout, de l'univers (« thou art there »).

Il est tout à fait remarquable que Shelley ait déjà compris dans ce poème immédiat les implications psychologiques durables que le charme de la montagne allait provoquer dans ses visions. Il comprend tout de suite que le « phantom » risque de le hanter toute sa vie tant l'image que la montagne dessine dans son imagination est pénétrante. D'autre part, Shelley est d'autant plus fidèle à Wordsworth ici qu'il nous décrit avec la plus grande précision l'influence de cette nature immuable et divine sur ses pensées. Il est certain de ce fait que l'imaginaire que Shelley développe dans ce poème découle directement de la transe que la montagne lui impose, une transe qui revêt un caractère d'universel lien entre le poète et son milieu. En outre, il s'agit d'un premier pas vers la rêverie shelleyenne dans laquelle le poète opère sa dissolution dans la nature. C'est par la révérence que lui inspire la nature que le poète, bercé par des forces infinies, se coule dans le rêve et provoque sa fusion avec l'âme du monde.

En comparant Shelley aux autres romantiques, on remarque rapidement que les sensibilités sont connexes. L'imagination matérielle de Novalis prend sa source dans la connaissance et l'amour qu'il avait de la minéralogie et des entrailles de la terre. Aussi, contrairement à Shelley, Novalis appuie ses rêves sur la nature non pour s'élever dans les airs mais pour s'enfoncer de plus belle au sein de la terre et de son propre intérieur. Toutefois l'impact sur l'imaginaire de Novalis de l'environnement minier, qu'il côtoyait de par son travail, est aussi prégnant que les montagnes ou les cours d'eau dans celui de Shelley. C'est cette proximité avec la nature qui fournit au Romantisme la clef d'un rassemblement de la vie mystique et de la vie pratique dans la méditation de la terre vue, à travers un vocable alchimique, comme une divine matrice. Cette aspiration romantique à retrouver l'unité de la nature et à s'y plonger ressemble à la finalité des doctrines orientales et s'inscrit dans une philosophie que

l'on appellera, avec Christian La Cassagnère, un « panthéisme mystique.[221] » Le panthéisme est un courant philosophique, que l'on associe le plus souvent à Spinoza et Hegel, et qui pense l'identité de Dieu et de la création. Il peut s'exprimer simplement par l'idée que Dieu est le monde, et le monde est Dieu. La précision « mystique » qu'ajoute La Cassagnère indique qu'il y a une action, du moins une volonté, de transformation spirituelle de l'individu. La mystique implique une forme de mythe fondateur et la possibilité de rejoindre le divin, par l'initiation, l'action ou la contemplation. Aussi le panthéisme mystique s'exprime par la conscience du monde comme le Tout divin dont l'homme fut un jour partie intégrante mais dont il s'est détaché en s'individualisant. La cause de sa « chute » se trouve donc dans le « moi » et dans son rapport d'exclusion et de séparation avec l'Un. Dans ce passage de La Cassagnère, l'histoire personnelle de Shelley se redessine au miroir du mythe global du panthéisme mystique :

> C'est la créature terrestre que nous sommes qui, en s'installant dans l'individuation, néglige cette réalité profonde de son âme, dont elle finit par ignorer totalement l'existence, pour ne plus vivre qu'au niveau superficiel de l'être surajouté et restrictif qu'elle prend pour son unique réalité. C'est ainsi que nous faisons l'expérience douloureuse de l'altérité : étrangeté de notre être par rapport à l'univers ; et, dans cet univers, étrangeté réciproque de tous les êtres qui les composent.
>
> Telle est l'origine du sentiment de déchéance éprouvé par l'âme humaine, la cause de cette souffrance latente où se conjuguent surtout un sentiment douloureux de solitude et une insatisfaction constante, une impression d'impuissance foncière et de limitation. Ce sentiment de déchéance provoque le désir passionné d'échapper à ces limitations et de retrouver la plénitude dans le retour à la Totalité, dans la fusion avec l'Un-Tout.[222]

La thèse que défend La Cassagnère voit dans ce mythe des origines la charpente qui tient le *Prometheus Unbound*. Il est également intéressant d'y voir, le passage douloureux de l'enfance à l'âge adulte. D'une certaine manière l'histoire

[221] La Cassagnère, *La mystique du Prometheus Unbound*, 15. L'auteur relie Novalis et Shelley et parle d'une « nostalgie des élans » comme catalyseur de l'âme qui cherche à se « rédimer » pour retrouver le Tout.

[222] La Cassagnère, *La mystique du Prometheus Unbound*, 20-21.

personnelle de Shelley montre qu'il a eu de ce mythe une expérience directe et qu'il confirme dans son itinéraire poétique. À ce propos, Bieri intitule son chapitre sur la jeunesse de Shelley « The Young Prometheus.[223] » La femme aimée, puis rêvée, parce qu'elle apporte un souvenir de cette « Totalité », devient révélatrice et fait de l'amour un moyen de connaissance mais également de salut. Nous y reviendrons.

Aussi, c'est parce qu'ils recherchent cette « ré-union » avec la Nature, ou « fusion avec l'Un-Tout », que les romantiques plongent dans le rêve. Ils croyaient que blottis dans la parfaite subjectivité de leur soi intérieur, ils atteindraient la révélation de l'être originel et y trouveraient la révélatrice. C'est pourquoi il semble clair que le point de départ du véritable rêve de la poésie se trouve dans la contemplation abandonnée de la nature, de l'environnement dans lequel le poète se dissout pour écrire. La poésie de Shelley est, à notre sens, une des plus belles illustrations de ce procédé psychologique de composition. De fait, dans la majeure partie de son œuvre, le lecteur est transporté d'un plan matériel, celui de l'environnement naturel, à celui du rêve dans lequel une imminente révélation attend le songeur. Il semble que ce soit là la transposition exacte du mode d'écriture de Shelley. L'âme du poète et l'âme du monde sont réunies dans l'espace où débute le rêve. Il s'agit du lieu d'où la quête poétique prend forme – du « point d'appui » à partir duquel le poète « soulève le monde. » L'étude des premiers vers des poèmes illustre tout à fait cette idée et l'ouverture du dernier poème de Shelley, *The Triumph of Life*, malheureusement inachevé, nous offre un exemple particulièrement parlant :

> […] before me fled
> The night; behind me rose the day; the Deep
> Was at my feet, & Heaven above my head
> When a strange trance over my fancy grew
> Which was not slumber, for the shade it spread
> Was so transparent that the scene came through
> As clear as when a veil of light is drawn
> O'er evening hills they glimmer; and I knew
> That I had felt the freshness of that dawn,
> Bathed in the same cold dew my brow & hair

[223] Bieri, *Youth's Unextinguished Fire*, 54.

And sate as thus upon that slope of lawn
Under the self same bough, & heard as there
The birds, the fountains & the Ocean hold
Sweet talk in music through the enamoured air.
And then a Vision on my brain was rolled.

As in that trance of wondrous thought I lay
This was the tenour of my waking dream.[224]

En effet, la vision se produit de manière caractéristique tandis que le poète/narrateur se repose, assis dans l'herbe (« sate upon that slope of lawn ») sous un arbre (« under the self same bough ») à la manière dont nous l'avons vu dans le dessin commenté plus haut. Cependant, il sait qu'il est en train de rêver et cherche à réaffirmer la réalité de sa condition (« I knew… ») en retraçant les images du paysage dans lequel il se trouvait avant d'être frappé par sa « vision ». Le poète montre que la séparation entre le rêve et la situation réelle est mince. La vision vient éclairer le réel : « as clear as when a veil of light is drawn », et conserve les caractères physiques du lieu d'où le poète rêve. Cette dimension est transposée dans la langue par l'utilisation à plusieurs reprises dans la description de « that » et de « same ». Aussi cherche-t-il à résumer les données transmises par ses sens, et tout spécialement la lumière et les sons qu'il entendait autour de lui afin de reconstituer son environnement et donner un fondement ferme à la nouvelle réalité qui se construit devant lui. C'est que c'est cet environnement, cette nature précise qui a inspiré la « vision » par laquelle il est soudain transporté. De plus, il dit de cette vision qu'elle est en fait comme « un rêve éveillé » et qu'elle agit comme sur son esprit à la manière d'une « transe ». Cette transe, si elle est provoquée par la contemplation de la nature, son contenu est avant tout intellectuel. Dès lors, l'imagination créatrice du poète prend le pas sur la rêverie matérielle et en colore les images pour cristalliser le rêve en poésie. C'en est fait, le *daïmon* est descendu et avec lui se manifeste pleinement une imagination tournée non plus vers les réalités matérielles mais vers une esthétique de l'apparition.

[224] Shelley, *The Major Works*, 605.

3. Le langage de Diotime

De fait, si le point de départ de la rêverie poétique repose sur l'imagination matérielle, le cœur de son développement consiste en cette seconde sorte d'imagination, occupée des images intellectuelles et que Bachelard appelle « formelle ». C'est également la forme de l'imagination que les Romantiques, de Fichte à Coleridge et de Novalis à Shelley, ont tenté de théoriser et de comprendre à travers le rêve. Ce second moment est décisif car c'est de lui que dépendent le mouvement et la mise en forme des images du poème ainsi que la transcription du contenu du rêve en métaphore à travers le langage poétique.

Lorsque le poète se sent par le rêve ou par intuition uni à la nature, il devient capable de contempler l'univers de l'intérieur, étant finalement absorbé par lui. Dès lors, les catégories de la raison éclatent et le Tout est visualisé à travers un « dérèglement de tous les sens » comme l'écrivait superbement Rimbaud. La rêverie poétique est effectivement le lieu de rupture du dualisme cartésien où pensée et étendue sont réconciliées et présentées sur le même plan ontologique. Dans le rêve considéré du point de vue de l'imagination, la distinction entre le sensible et l'intelligible se perd et les deux mondes s'entrecroisent. On pourrait en quelque sorte dire que l'intelligence se matérialise et que le matériel s'évapore dans un bouillonnement incessant. Cette idée est philosophiquement très importante car elle introduit un enchaînement dialectique dans le processus de l'imagination poétique. En effet, la base matérielle doit se fondre dans l'intelligible pour devenir rêve total avant d'être réintroduite mais modifiée, tronquée ou augmentée dans les images et le verbe du poème. Le second moment de la dialectique, le passage du rêve total à l'agencement des images est l'empire de la muse, mais il est également, nous le verrons, celui de Diotime. En effet, c'est à ce moment que l'imagination « formelle » entre en jeu qui opère directement sur et dans les pensées (et les rêves) pour en extraire des formes et ancrer l'esprit vagabond dans un certain espace-temps, qui est bien sûr celui du poème. Aussi, c'est par son entremise que la rêverie réacquiert une matérialité qui en permet une description verbale en termes poétiques.

En ce qui concerne le Romantisme anglais, c'est Coleridge, une fois de plus, par le lien qu'il entretient avec la philosophie allemande, qui est à l'origine de la théorie de l'imagination qui influencera durablement la pensée anglaise, et particulièrement Shelley.[225] Il commence d'ailleurs par réaffirmer les principes de Kant qu'il développe et modifie à son compte. Kant explique en effet dans la *Critique de la raison de pure* que l'imagination est un des modes important de la perception car il permet de faire la synthèse de représentations successive et offre de la sorte une vision globale.[226] Cette fonction synthétique de l'imagination développée par Kant est ce que Coleridge appelle l'« esemplastic power » et qu'il explique par l'expression grecque dont il a dérivé le terme, εἰς ἓν πλάττειν, c'est à dire selon sa propre traduction : « to shape into one.[227] » Cependant, Coleridge va plus loin que « le vénérable Sage de Koenigsberg » et attribue également à l'imagination la faculté de rassembler pour créer un sens nouveau, dans un mouvement de synthèse créatrice. À ce titre, nous commençons à retrouver comme volonté poétique du Romantisme la définition de la synesthésie telle que nous l'avons évoquée un peu plus haut avec La Cassagnère. Voici ce que Coleridge écrit de l'imagination :

> The imagination then, I consider either as primary, or secondary. The primary imagination I hold to be the living Power and prime Agent of all human Perception, and as a repetition in the finite mind of the eternal act of creation in the infinite I AM. The secondary Imagination I consider as an echo of the former, co-existing with the conscious will, yet still as identical with the primary in the kind of its agency, and differing only in degree, and in the mode of operation. It dissolves, diffuses, dissipates, in order to recreate; or where this process is rendered impossible, yet still at all events it struggles to idealise and unify. It is essentially vital, even as all objects (as objects) are essentially fixed and dead.
>
> Fancy, on the contrary, has no other counters to play with, but fixities and definites. The Fancy is indeed no other than a mode of Memory emancipated from the order of time and space; while it is blended with, and modified by that empirical phenomenon of the will, which we express by the word choice. But

[225] Desmond King-Hele, *Shelley: His Thought and Work* (Londres : MacMillan, 1964) 88.
[226] Immanuel Kant, *Critique de la raison pure* (Paris : Flammarion, 2006) 180-181.
[227] Coleridge, *Biographia Literaria*, 91.

> equally with the ordinary memory the Fancy must receive all its materials ready made from the law of association.[228]

La théorie développée par Coleridge distingue très clairement deux concepts ayant trait à la faculté d'imaginer : « imagination » et « fancy ». Par « fancy », il entend un mode particulier de la mémoire en rapport avec le fonctionnement « mécanique » de l'esprit et qui compile et transforme de manière plus ou moins choisie certains faits et réminiscences. En cela, il n'est jamais proprement créatif. L'imagination en revanche est définie par Coleridge comme le seul véritable acte de création et faisant écho à la genèse de l'univers par Dieu. La seconde distinction qu'opère Coleridge entre les deux modes de l'imagination rappelle ce que nous avons vu plus haut en ce qui concerne le processus logique de la rêverie poétique puisqu'il voit en la première forme d'imagination la faculté de l'homme d'apprendre et de répondre à la nature. Elle valide également la place de l'homme dans le monde en faisant de lui le reflet de l'éternel et de l'infini. En effet, ce premier acte d'imagination est nécessaire pour Coleridge, comme pour Fichte et Schelling, puisqu'il permet la conception romantique de l'homme qui réunit en lui le sujet et l'objet. L'homme est ainsi conçu comme partie composante de l'univers mais aussi comme garant de l'existence même de l'univers en tant que la finitude imposée à l'esprit humain présuppose l'infini et le valide. Aussi cette faculté est-elle nécessairement partagée par toute l'humanité inconsciente et n'a pas de rapport avec la volonté. La seconde forme d'imagination est au contraire le signe et le privilège du seul génie. Il s'agit de la capacité à travers laquelle le poète recompose et refaçonne les données transmises par ses sens. De plus, pour Coleridge, cette seconde forme d'imagination est véritablement « esemplastic » car elle seule synthétise les percepts et les transforme par l'action consciente de la volonté. C'est un pouvoir mystérieux qui crée des formes originales à partir de données communes.

Le spiritualiste français Maine de Biran développe une idée analogue à celle de la seconde imagination de Coleridge lorsqu'il explore le concept de « première réflexion » dans son ouvrage de 1802, *Influence de l'habitude sur la faculté de penser* :

---

[228] Coleridge, *Biographia Literaria*, 167.

> La première réflexion est en tout le pas le plus difficile : il n'appartient qu'au génie de le franchir. Dès que le grand homme qui sait s'étonner le premier, porte ses regards hors de lui, le voile de l'habitude tombe ; il se trouve en présence de la nature.[229]

Ce que Maine de Biran comprend ici par « première réflexion » repose bien évidemment un acte créatif de la perception qui consiste en une expérience de pensée émancipatrice et souvent introspective. Il s'agit ainsi de se défaire de l'habitude qui régit les comportements ordinaires pour plonger dans une forme de non-familiarité qui révèle le monde et se dévoile par l'activité intuitive de l'esprit. Aussi, pour les philosophies spiritualistes – dont on pourrait presque faire de Coleridge un tenant – la compréhension du psychisme humain passe absolument par l'introspection et l'intuition plutôt que par les considérations de l'intelligence mathématique. Ces propos fondent la connaissance sur des principes qui semblent avant tout poétiques, Amiel en effet ne disait pas autre chose. Coleridge partage lui aussi ce point de vue lorsque dans un passage des *Lyrical Ballads*, il loue Wordsworth d'être parvenu à travers l'imagination à éveiller « the mind's attention from the lethargy of custom. » Toujours en ce sens, Coleridge dénonce le fait que : « in consequence of the film of familiarity, we have eyes yet see not, ears that hear not, and hearts that neither feel nor understand.[230] » Il est donc du ressort de la seconde forme d'imagination de réapprendre à voir la nature dénuée des préjugés de l'habitude et au sein d'une vision créative. Aussi, faut-il voir dans cette faculté formelle de l'imagination autre chose que le simple agencement des images, mais plutôt un véritable outil de connaissance.

Shelley qui avait lu la *Biographia Literaria* de Coleridge dès la parution de l'ouvrage en 1817, n'a pas manqué cette idée et y a plutôt trouvé une confirmation de ses propres conceptions sur l'imagination. Il fait même une référence directe à l'expression de Coleridge, en détournant néanmoins un peu le sens, lorsqu'il écrit en 1821 dans *A Defence of Poetry* : « Poetry lifts the veil from the hidden of the world

[229] Pierre Maine de Biran, *Influence de l'habitude sur la faculté de penser* (Paris : L'Harmattan, 2006) 2.

[230] Coleridge, *Biographia Literaria*, 169.

and makes familiar objects as if they were not familiar.[231] » Il répète cette idée plus loin dans son essai en y ajoutant cette fois une forte connotation platonicienne : « Poetry strips the veil of familiarity from the world and lays bare the naked and sleeping beauty, which is the spirit of its forms.[232] » L'idée de Shelley ici est de donner à la poésie le pouvoir émancipateur que Platon donne à la philosophie. Pour Shelley, ce qui permet la sortie de la caverne, ou le déchirement du voile qui cache la nature réelle des choses (« strips the veil »), et la contemplation des essences, ou formes, n'est pas la philosophie mais bien la poésie. The *Defence of Poetry* agit comme une contre-*République* des poètes. Cette transposition shelleyenne montre bien l'importance que l'imagination revêt pour le poète dans une entreprise de connaissance. Aussi, Shelley adapte et dépasse Coleridge pour construire sa propre interprétation de l'imagination :

> According to one mode of regarding those two classes of mental action, which are called reason and imagination, the former may be considered as mind contemplating the relations borne by one thought to another, however produced, and the latter, as mind acting upon those thoughts so as to colour them with its own light, and composing from them, as from elements, other thoughts, each containing within itself the principle of its own integrity. The one is the το ποιειν, or the principle of synthesis, and has for its objects those forms which are common to universal nature and existence itself; the other is the το λογιζειν, or principle of analysis, and its action regards the relations of things simply as relations; considering thoughts, not in their integral unity, but as the algebraical representations which conduct to certain general results. Reason is the enumeration of qualities already known; imagination is the perception of the value of those qualities, both separately and as a whole. Reason respects the differences, and imagination the similitudes of things. Reason is to imagination as the instrument to the agent, as the body to the spirit, as the shadow to the substance.[233]

L'essai compare philosophiquement l'imagination et la raison en termes de perception et d'appréhension du monde qui nous entoure. Le poète poursuit dans

[231] Shelley, *The Major Works*, 682.
[232] Shelley, *The Major Works*, 698.
[233] Shelley, *The Major Works*, 674-675.

une langue très platonicienne, et énonçant les concepts en grec « το ποιειν », « το λογιζειν », son renversement des valeurs de la *République*. Ce n'est pas la raison et la logique philosophique mais, comme chez Fichte, l'imagination et la synthèse qui sont placées au premier plan. Le poète désigne la raison comme un principe d'observation des « relations » auquel il manque la capacité de rassembler des perceptions disparates et individuelles. L'imagination en revanche, parce qu'elle est un principe de synthèse, envisage la totalité et rassemble les perceptions. Elle permet l'accès au Tout et à ce titre, elle est l'organe de la compréhension mystique de la nature.[234] La raison classe les objets de la nature, l'imagination s'inscrit dans la nature et y participe. Rogers explique que l'imagination shelleyenne est une faculté libératrice et qu'à travers elle la poésie se déprend des schémas mécaniques de la philosophie.[235] Elle est une « puissance vitale » aux sources de l'activité poétique et l'organe qui perçoit l'image "sensualisée" de la révélatrice.[236] Aussi le poète envisage-t-il un parti pris idéaliste et même spiritualiste, qui, s'il n'est pas pour autant antirationaliste, place l'imagination en tête de la quête de la connaissance. En effet, pour Shelley, l'imagination donne accès à la contemplation de la beauté et partant, à la contemplation des formes intelligibles. Aussi, l'imagination chez Shelley s'inscrit dans une perspective philosophique de connaissance qui est celle de Diotime dans le *Banquet*. D'autre part, Shelley ne désigne pas plusieurs types d'imagination non plus qu'il ne distingue clairement « fancy » de « imagination » comme l'avait fait Coleridge. Il semble que l'idée de « fancy » soit plutôt comprise par Shelley en tant qu'un mode de la faculté général d'imagination qui s'oppose à la raison et la complète. Shelley s'inspire surtout de Coleridge dans la réaffirmation du concept kantien selon lequel la synthèse est le principe de l'imagination et l'analyse celui de la raison. Dans la suite de son essai, Shelley précise que la raison produit des mélodies tandis que l'imagination génère de l'harmonie, soit une séquence de mélodies superposées et organisées de manière à constituer un puissant accord.[237] C'est dans cette perspective qu'il explique que la raison peut fournir les matériaux sur lesquels travaille l'imagination. De plus, si l'imagination est ainsi décrite par

[234] La Cassagnère, *La mystique du Prometheus Unbound*, 131. La rédemption, par exemple dans *Prometheus Unbound*, est symbolisée par le « rassemblement », la « synthèse » dans l' « extase » et l'imagination créatrice.

[235] Rogers 308.

[236] Rogers 310.

[237] Shelley, *The Major Works*, 675.

Shelley comme la plus haute faculté de l'esprit humain, il est intéressant de remarquer que la définition que le poète donne de la raison est à la fois très proche de celle que Coleridge attribuait à « fancy » et très éloigné de l'idée « raisonnable » que l'on se fait de cette faculté. De ce fait, la raison de Shelley semble plutôt une intuition générale qui traduirait des « external and internal impressions » en « alternations of an ever-changing wind over an Aeolian Lyre which move by their motions to ever-changing melodies.[238] » bien que particulièrement éloigné des vues habituelles des rationalistes, la définition que Shelley propose à la faculté de raison, sert tout à fait ses intentions, qui sont ici clairement énoncées : défendre la poésie. Poésie qu'il décrit comme l'expression de l'imagination à travers les images et la représentation (« imagery »). La représentation est quant à elle le résultat de l'imagination transcrite en texte de la même manière que l'imagination transforme le contenu de la pensée par un acte volontaire. Ainsi que nous l'avons dit plus haut, ces deux opérations sont souvent le fruit de longues méditations, de rêves ou parfois de l'usage de drogue et la représentation que le poète offre de ces latences spirituelles témoigne souvent de la rêverie dans les images et métaphores qu'elle emploie.

Le mode de représentation qui doit le plus à l'esthétique du rêve est la représentation synesthésique dont nous avons déjà donné, avec La Cassagnère, une définition d'ordre shelleyenne que nous allons à présent compléter.[239] En effet, d'après Coleridge qui figure parmi les premiers à l'avoir ainsi nommée, la représentation synesthésique décrit les données produites par un sens à travers le vocable et les attributs d'un autre sens, un son par une image visuelle ou une lumière colorée par une odeur. Cette confusion des sens, qui rappelle également et une fois de plus le Rimbaud de l'*Alchimie du Verbe*, est une des causes notables de l'étrangeté des rêves et explique les effets troublant de certaines drogues psychotropes. Pourtant, c'est Baudelaire qui, inspiré par ses lectures de Coleridge et avant Rimbaud, expérimente dans le sonnet « Correspondances » les effets poétiques de la représentation synesthésique de la manière la plus exemplaire : « Il est des parfums frais comme des chairs d'enfants, / Doux comme les hautbois, verts comme

[238] Shelley, *The Major Works*, 675.
[239] La Cassagnère, *La mystique du Prometheus Unbound*, 190. Perrin 693.

les prairies.[240] » Néanmoins, il faut retourner au premier Romantisme pour sentir les balbutiements de ce mode de représentation poétique et en comprendre les implications d'abord philosophiques puis mystiques. En effet, Novalis avait déjà bien perçu l'importance pour la psychologie romantique de la fonction synesthésique de l'imagination et voyait en elle une véritable entreprise de connaissance. Dans *Die Lehrlinge zu Saïs*, il préconise la confusion et le mélange des perceptions pour retrouver une connaissance intuitive des choses, débarrassée des conventions historiques et lexicologiques :

> Peut-être est-ce une disposition pathologique des hommes tard venus qui leur a fait perdre le pouvoir de mêler à nouveau les couleurs éparpillées de leurs esprits et de rétablir à leur guise l'ancien état de nature dans sa simplicité, ou de provoquer de nouvelles et multiples combinaisons entre ces forces.[241]

Il s'agit une fois de plus d'un processus de défamiliarisation et de recomposition censé mener à une connaissance plus intuitive de la nature, ainsi qu'à un retour à l'état primitif d'union parfaite avec l'univers. Cette union est envisageable par la méditation des disciples et par le rêve. En outre, la synesthésie a pour effet de copier l'atmosphère du rêve et de la méditation pour en peindre les étranges contours ou parfois de dessiner les effets de la drogue sur l'esprit comme dans « Kubla Khan » par exemple.

Tout comme Novalis, Shelley utilise la représentation synesthésique afin de confondre différents ordres de sensations, poétique ou philosophique, pour reformer un absolu de l'infinie multiplicité des choses. La synesthésie de Shelley vise le « dévoilement » (« unveiling ») du principe unique qui se cache derrière les multiples variétés de ses modes d'êtres. En cela, elle contribue à la recherche de l'Un plotinien, de l'être absolu, par la déstabilisation de nos habitudes de penser. De fait, la représentation synesthésique est un agent de choix pour transcrire la volonté de l'imagination de rendre « unfamiliar » la réalité que l'on perçoit caché sous « the

[240] Baudelaire, *Œuvres complètes*, 11.

[241] Novalis, *Hymnes à la nuit*, 133-135 « Vielleicht ist es nur krankhafte Anlage der späteren Menschen, wenn sie das Vermögen verlieren, diese zerstreuten Farben ihres Geistes wieder zu mischen und nach Belieben den alten einfachen Naturstand herzustellen, oder neue, mannigfaltige Verbindungen unter ihnen zu bewirken ».

veil of familiarity.[242] » Mieux, la poésie lève le voile de la nature et agit comme l'agent de révélation de la vérité de la nature.[243] Comme l'a noté Jean Perrin, les matériaux favoris de Shelley pour ses images synesthésiques sont la luminosité, les odeurs, les sons et les mouvements qui sont les matériaux qu'il utilise le plus volontiers pour décrire son imaginaire.[244] On trouve un exemple parfait des préférences de Shelley en matière de représentation synesthésique dans *The Triumph of Life* :

> That his day's path may end as he began it
> In that star's smile, whose light is like the scent
> Of a jonquil when evening breezes fan it. [245]

L'image naturelle, la jonquille secouée par le vent du soir, est à nouveau et de manière caractéristique associée à un élément cosmique, ici l'étoile, et à un élément physique, la lumière. La synesthésie est opérante dans l'idée que la lumière perçue par les yeux devient, dans le passage, l'odeur de la jonquille. bien sûr, Shelley joue sur la couleur jaune de la fleur et sur l'idée que l'odeur de celle-ci puisse être représentée visuellement de cette même couleur comme un halo de lumière. L'association de l'odeur de la jonquille avec la lumière de l'étoile revêt peut-être de l'aspect ouvert et corolaire de la fleur. D'autre part, nous l'avons vu, la représentation synesthésique prend souvent chez Shelley des atours musicaux en rapport à la vision des sons. Il n'est pas rare en effet que Shelley déclare que la harpe produit des sons et des couleurs, ce que Glenn O'Malley a appelé l'« air-prism » de Shelley.[246] Cette transmutation synesthésique est particulièrement visible dans *Alastor*, lorsque le poète reçoit en rêve la vision de la « Veilèd Maid » :

> Her voice was like the voice of his own soul
> Heard in the calm of thought; its music long,
> Like woven sounds of streams and breezes, held
> His inmost sense suspended in its web

[242] Shelley, *The Major Works*, 698.
[243] Shelley, *The Major Works*, 681.
[244] Perrin 693.
[245] Perrin 617.
[246] Glenn O'Malley, *Shelley and synesthesia*, (Evanston : Northwestern University Press, 1964) 45.

Of many-cloroured woof and shifting hues.[247]

La voix de l'apparition est comparée à la propre voix intérieure du poète (« voice of his own soul »), entendue dans des instants de méditation (« in the calm of thought »). Elle émane de l'imagination du poète dont elle se fait la porte-parole et se définit par les accents synesthésiques de son discours. Le poète retrouve le caractère visuel qu'il assigne souvent à sa poésie en montrant le discours de sa vision et en la comparant à des éléments naturels. Tout le texte ici est traité dans sa texture comme un déroulement très visuel, comme le mouvement d'un serpent qui se confond avec l'onde sonore décrite. Ainsi la forme de l'onde sonore est considérée comme l'entrelacs (« woven sounds ») des eaux d'un ruisseau (« streams ») ou les motifs invisibles tracés par le vent dans l'air (« breezes »). Cet entrelacs immatériel prend finalement la forme d'une toile (« web ») multicolore (« many-coloured woof ») qui garderait l'attention du poète (« his inmost sense ») pris (« suspended ») entre ses fils. Le dynamisme de la vision synesthésique de Shelley est une fois de plus avéré dans ce passage et notamment au niveau des couleurs « changeantes » (« shifting hues ») qui donnent à la scène l'aspect de rêve hallucinatoire que l'on retrouve jusqu'au *Triumph of Life*. En outre et nous le remarquons d'emblée ici, l'imagination synesthésique musicale de Shelley met souvent en scène une femme, dont les accords joués sur un instrument à cordes représentent l'harmonie du monde et invitent à en connaître le véritable diapason. Le langage de la révélatrice fait ainsi corps avec la musique. C'est ce langage spécifique, symbolique et synesthésique qui fournit à la révélatrice shelleyenne son caractère éthéré et la distingue de la femme ou de la muse. Elle ne fait pas qu'inspirer le poète, elle est elle-même d'abord une image inspirée qui se charge de montrer autre chose. Dans le cas d'*Alastor*, elle est garante d'une révélation amoureuse et fruit du désir du poète. C'est le désir psycho-sexuel d'une femme absolue mais aussi purement intellectuel de réconcilier, comme dans *le Banquet*, l'amour, la philosophie et pour Shelley, la poésie qui est à l'origine de la construction de la Diotime shelleyenne. Andrew Stauffer rappelle, en suivant Yeats, que Shelley invite le démonique dans sa poésie en tant que celle-ci découle, pour ses

[247] Shelley, *The Poems*, I, 470 (153-157).

meilleurs morceaux : « from the wellsprings of desire.[248] » La révélatrice démonique est donc le fruit d'un désir sensible, transmuté en vision poétique et chargé d'une vérité philosophique. On pourrait dire qu'elle est le fruit d'un rêve érotique conceptuel. Rêve parce qu'elle se révèle dans les pensées méditatives (« calm of thought »), mais surtout parce qu'elle parle de l'intérieur (« like the voice of his own soul ») de l'esprit du poète. L'aspect érotique et psycho-sexuel se développe surtout dans la suite du poème, lorsque le poète, « sickened with excess of love », cherche à saisir l'apparition. Enfin l'ordre conceptuel se manifeste dans le contenu métaphysique et politique de la révélation.[249] Nous allons y revenir en détail.

Pour ce qui est de l'aspect pour l'heure purement onirique de la révélatrice de Shelley, le langage synesthésique de l'apparition d'*Alastor* confirme son rapport étroit, sinon avec l'inconscient, avec le monde du rêve. De fait, nous l'avons vu, il s'agit d'une révélation philosophique dans laquelle la figure de la femme, comme une Diotime poétique, entremêle les informations des sens pour en dévoiler les liens profonds. Cette révélation passe par une musique qui ne s'écoute pas mais se regarde. Notons également que l'étrangeté de la musique de la « Veilèd Maid » si elle semble due d'abord à l'atmosphère du rêve, ne provient pas moins du fait qu'elle n'est pas humaine mais d'origine cosmique. De la même manière que chez Platon, la divinité s'exprime par la bouche de Diotime pour mettre Socrate sur la voie de l'amour et, de ce fait, de la philosophie, c'est la nature qui parle dans *Alastor* et met le poète en garde. L'aspect initiatique qu'accentue encore la notion de vision et de rêve atteint un climax lorsque vérité et musique forment ensemble le fondement de toute véritable poésie :

> Knowledge and truth and virtue were her theme,
> And lofty hopes of divine liberty,
> Thoughts the most dear to him, and poesy,
> Herself a poet. Soon the solemn mood
> Of her pure mind kindled through all her frame
> A permeating fire: wild numbers then
> She raised, with voice stifled in tremulous sobs
> Subdued by its own pathos: her fair hands

[248] Andrew Stauffer, « Shelley and the Mask of Anger », *Keats-Shelley Journal*, 49 (2000) : 138.

[249] Shelley, *The Poems*, I, 471 (181).

Were bare alone, sweeping from some strange harp
Strange symphony, and in their branching veins
The eloquent blood told an ineffable tale.
The beating of her heart was heard to fill
The pauses of her music, and her breath
Tumultuously accorded with those fits
Of intermitted song.[250]

Ce passage marque une évolution dans la teneur de la révélation de la « Veilèd Maid. » Celle-ci reste fidèle à son langage musicale « étrange » (« strange harp », « strange symphony »), mais le ton passe change : « solemn mood », devient : « permeating fire ». La vision se redéfinit à la fois plus tragique (« subdued by her own pathos ») et plus sensuelle (« her fair hands »), tandis que la révélation passe par la voix du sang (« eloquent blood »). Cette révélation, Shelley l'exprime en tant que : « Knowledge and truth and virtue. » Il est donc question ici des thèmes platoniciens qu'il développe toute sa vie. Surtout, dans le cours de la révélation, la vision se veut de plus en plus érotique (« saw by the warm light of their own life / Her glowing limbs beneath the sinuous veil ») et lie comme Diotime, l'amour à la connaissance, la vérité et la vertu.[251] En effet, ce que Platon voulait faire de Diotime en tant qu'initiatrice à la vie philosophique, Shelley le transpose dans la sphère de la poésie. Rappelons également que cette révélatrice musicienne trouve une origine dans l'image idéalisée d'Harriet Grove, dont Shelley n'a pas oublié l'impression que lui avaient laissé ses doigts sur le piano, et dont l'écho se propage aux femmes qui ont marqué la vie du poète.[252] Aussi, synesthésie musicale et révélation poétique sont liées chez Shelley d'une manière que l'on trouve également chez Coleridge. Il existe en effet, un rapport évident entre la représentation synesthésique de la voix de la « Veilèd Maid » d'*Alastor* et l'« Eolian Harp » de Coleridge. En termes de représentation synesthésique, il ne fait aucun doute que Shelley s'inspire de la vision de Coleridge :

A light in sound, a sound-like power in light,
Rhythm in all thought, and joyance everywhere—

[250] Shelley, *The Poems*, I, 470 (153-161).
[251] Shelley, *The Poems*, I, 470 (164-165).
[252] Quillin 11.

> Methinks, it should have been impossible
> Not to love all things in a world so filled;
> Where the breeze warbles, and the mute still air
> Is Music slumbering on her instrument.[253]

Nous avons vu que le mode synesthésique est une des caractéristiques de la poésie de Coleridge que la génération suivante de Romantiques a admirée chez lui. Dans ce poème, il rappelle les fondements de la vision synesthésique : « light in sound, a sound-like power in light », et démontre le pouvoir de cette défamiliarisation sur les émotions. Il est d'autant plus intéressant pour nous de voir que, comme chez Shelley, cette vision synesthésique amène la personnification féminine de la vision amoureuse (« impossible not to love all things ») à travers l'image de la musique (« Music slumbering on her instrument ») et la vibration des sons dans l'air. Comme pour Shelley, chez qui la symphonie est jouée par les battements du sang dans les veines ou sur une harpe invisible, la musique de Coleridge invite un rapprochement entre l'homme et l'ordre cosmique. C'est le rôle que Lawrence Kramer envisage pour la personnification féminine (« Music ») dans le passage cité de « The Eolian Harp » :

> The personification fuses sight and sound: music slumbering is music not yet heard, but it is music nonetheless, and known to both ear and the mind's eyes as just that, music, the nexus of resonance and cosmic harmony, here rendered entirely immanent in nature until the retraction intervenes. The audible assumes an essential form of its identity in this passage: nearness of cosmos, *sotto voce*.[254]

En effet, la synesthésie permet de dépasser le langage pour retrouver une forme de musique visuelle exprimable par la torsion des sens dans le langage poétique. Pour Kramer, il s'agit de mettre le langage au diapason musical du cosmos, en récupérant la notion pythagoricienne d'harmonie des sphères. Toutefois, il va plus loin et parle ici de : « nearness of cosmos », donnant à la musique un caractère intermédiaire entre l'auditeur et le cosmos. La musique peut donc être

[253] Coleridge, *Poetical Works*, 101.

[254] Lawrence Kramer, *The Hum of the World, a Philosophy of Listening* (Oakland : Universitu of California Press, 2018) 62.

entendue comme une autre forme de démonisme. Son association à la femme mystérieuse chez Shelley serait alors une forme de connivence romantique qu'il partage avec Coleridge et Keats. Jessica Quillin a remarqué que depuis Harriet Grove, les femmes idéales de la poésie de Shelley s'exprime bien souvent de façon musicale.[255] Comme la harpe suspendue de Coleridge, elles ne parlent pas, elles résonnent. Pour Quillin, le constat est d'autant plus vrai après 1817 et la fréquentation de Claire Clairmont dont la jolie voix « influence » largement la sensibilité musicale du poète.[256] Toutefois, dès 1816 et la vison de la « Veilèd Maid », la voix de la révélation est portée par ses notes et ses accents plutôt que par des mots. Sa nature musicale participe largement à colorer le rêve poétique au sein duquel elle apparaît comme une note complémentaire du poète. Susan Fischman parle d'elle en tant que l' « echoic presence » du poète.[257] Cette réflexion féminine distante Shelley l'emprunte d'abord à Coleridge et l'habille comme lui, d'images synesthésiques.

Pourtant, il convient de noter une différence marquante entre les deux poètes. Là où Shelley plonge entièrement dans les paroles sibyllines de la révélatrice, Coleridge finit par exprimer quelque prudence quant à la révélation que la musique des airs laisse entendre à propos de la nature et se laisse rappeler son catéchisme par la musicienne qu'il décrit.

La synesthésie, et plus souvent la synesthésie musicale, est le langage de la révélatrice shelleyenne. De la même manière que la philosophie ancienne utilisait des symboles pour transcrire l'initiation suprême de ses mystes, la poésie romantique fait de la bouche de la révélatrice un lieu de paroles ésotériques à travers la synesthésie. Le langage poétique devient sublimation du rêve et Diotime, sublimation de la poésie. Nous aurons l'occasion de revenir plus en détail sur les éléments qui relient Diotime et l'imagination dans la partie consacrée à la Diotime poétique. Contentons-nous de dire pour l'instant que, pour Coleridge comme pour Shelley, l'imagination et partant la représentation servent des objectifs intellectuels

[255] Quillin 12.
[256] Quillin 13.
[257] Susan Fischman, « "Like the Sound of His Own Voice": Gender, Audition, and Echo in "Alastor" », *Keats-Shelley Journal*, 43 (1994) : 146.

et philosophiques. En situant l'apparition de la révélatrice comme émanée de la nature, Shelley et Coleridge aussi bien que Novalis, lui confèrent une dimension spirituelle panthéiste et même païenne qui recoupe bien l'aspect originel de première humanité que retient le monde onirique. L'aspect mytho-poétique que revêt la révélatrice est également en droite ligne de la Diotime de Platon. Aussi en ce qui concerne Shelley du moins, c'est le traitement que l'imagination opère sur le rêve et la rêverie qui permet l'apparition de Diotime au sein d'un lieu défini et généralement naturel. Celle-ci s'exprime en effet par et dans l'imagination et se soustrait complètement au monde sensible. En ce sens, F. R. Leavis écrivait que dans la poésie de Shelley, la pensée divorce entièrement de la sensibilité en ouvrant le champ à un idéalisme total.[258] En effet, bien que Richard Harter Fogle ait raison de réévaluer la richesse sensible et même sensuelle des images convoquées par le poète, Shelley, contrairement à Keats, demeure plus à son aise dans les espaces éthérées des idéalités.[259] Aussi, comme le montre Rogers, entre autres, sphères, dômes, orbes, arches et arcades sont les objets qui peuplent les rêves du poète comme autant de références au royaume intelligible.[260] De fait, Mary Shelley écrit à propos de l'habitude « idéalisante » de son époux dans ses notes jointes au *Prometheus Unbound* :

> More popular poets clothe the ideal with familiar and sensible imagery. Shelley loved to idealized the real—to gift the mechanism of the material universe with a soul and a voice, and to bestow such also on the most delicate and abstract emotions and thoughts of the mind.[261]

Mary montre ici le lien entre l'idéalisme de Shelley et sa volonté d'animer la nature en révélant son âme et le principe vital qui l'habite. Cette « âme » et cette « voix » dont parle Mary ressemblent à la personnification de ce que les platoniciens ont appelé l'âme du monde, elle aussi associée à la musique et garante de la suprême

[258] Frank Raymond Leavis, *Revaluation: Tradition & Development in English Poetry* (Londres : Chatto & Windus, 1959) 7.

[259] Richard Harter Fogle, *The Imagery of Keats and Shelley: a Comparative Study* (Chapel Hill : The University of North Carolina press, 1949) 122-123.

[260] Rogers 105.

[261] Shelley, *The Poetical Works*, I, 142.

harmonie entre les éléments.[262] Dans *Prometheus Unbound*, par exemple, Shelley transforme cette âme du monde en chorus d'esprits de la terre et la peint toute entière à travers le personnage d'Asie. Cette même voix, lorsqu'elle est inspirée au poète par l'amour peut devenir celle d'une Diotime comme nous le verrons pour *Alastor* ou *Epipsychidion*.

Dès lors, puisque la méditation et le rêve sont les véhicules qui permettent la communication avec cette âme cosmique, il n'est pas étonnant que Shelley se serve du rêve comme d'une matière poétique pour offrir au lecteur le fruit de sa contemplation. Mieux encore, Shelley décrit lui-même et magnifiquement son propre procédé de création dans *Epipsychidion* en faisant du rêve l'argile dans lequel la beauté vient se modeler :

> […] The dreaming clay
> Was lifted by the thing that dreamed below
> As smoke by fire, and in her beauty's glow
> I stood, […][263]

Dans ce passage, Shelley renverse sa propre tendance à l'idéalisation changeant ce qui est par définition immatériel en une réalité physique concrète. Le rêve est ainsi considéré comme une matière que l'imagination peut modeler en sculptures et transformer en quelque chose ou quelqu'un, ici en une femme. Cette femme, qui une fois de plus reçoit tous les attributs de la divinité : beauté, connaissance et surtout volonté d'initiation et de révélation, telle est l'apparition mystique de la Diotime de Shelley. Aussi, son imagination ici nous fait voir le poète en Pygmalion des *Métamorphoses* d'Ovide, façonnant dans l'argile de son rêve son propre idéal féminin et lui insufflant la vie dans le poème. Le poème est alors une matérialisation du rêve. Néanmoins, et c'est là que se marque la différence entre Shelley et Platon, la Diotime de Shelley n'est qu'une apparition, un fantôme évanescent dont l'image peut s'effacer à chaque instant. La révélation chez Shelley n'est jamais pleine, elle est presque toujours une recomposition de fragments perdus sur un ton nostalgique. Dans *Le Banquet*, Diotime est un personnage tangible dont

[262] Jean-Louis Vieillard-Baron, *Platonisme et interprétation de Platon à l'époque moderne* (Paris : Vrin, 1988) 226.
[263] Shelley, *The Poems*, IV, 157 (338-341).

l'enseignement est réel et entier, même s'il est incertain que Socrate le comprenne. Le discours de Diotime est prononcé sur le mode de la potentialité de sa mise en œuvre (« les vérité auxquelles tu *peux* être, toi aussi, initié ») mais il est tout de même posé.[264] La révélatrice shelleyenne ne dévoile, ni ne se dévoile complètement. Elle représente les tentatives du poète d'atteindre la révélation de la vérité. Shelley parle dans *Alastor* d'une « image » pour définir sa révélatrice, c'est-à-dire un symbole pour exprimer l'état de l'esprit amoureux saisit comme une expérience de connaissance. Chez Platon comme chez Shelley, Diotime est la personnification littéraire d'une pensée. Dans *Le Banquet*, elle est une sémiotique pour dire l'origine de la philosophie socratique et son lien profond avec une théorie de l'amour intellectuel et contemplatif. Pour Shelley, elle représente un phénomène spirituel, une sensation de connaissance liée à l'amour, mais difficile à cerner. De fait, c'est parce-que cette expérience demeure floue, voire inexplicable, que la révélatrice n'est jamais parfaitement définie et se transforme au gré de l'évolution de la théorie amoureuse qui culmine dans *Epipsychidion*. En somme, elle est un rêve de l'esprit idéaliste, naissant comme Aphrodite au sein de la nature pour rejoindre la cohorte des esprits éthérés de Shelley ou, comme le dit Rogers, « the demons of his thoughts.[265] »

4. L'espace du démonique

Dans l'imaginaire de Novalis, le rêve ne fait que conduire le poète vers le lieu où se trouve une Diotime de chair, la femme idéale. La grande révélatrice n'est pas un esprit désincarné mais au contraire elle s'incarne dans la bien-aimée. De fait, lorsque le *daïmon* de Shelley demeure un esprit dont l'action est idéale et immatérielle, celui de Novalis a pour but de donner à la révélation amoureuse de Diotime un objet qui se confondra bien sûr avec la révélatrice elle-même. Pour Shelley, il n'est question de vénérer ni l'agent, ni l'objet de la révélation mais simplement d'en recevoir le pouvoir et d'accepter d'en transmettre l'essence par l'écriture. En cela, le *daïmon* de Shelley est plus proche de celui de Socrate : il est un inspirateur philosophique. Pour Novalis au contraire, le *daïmon* est pleinement

[264] Platon, *Le Banquet*, 127 (je souligne).
[265] Rogers 68.

mystique puisqu'il se révèle dans son objet, la bien-aimée, et invite à une véritable religion de l'amour dont la femme vénérée en déesse absolue occupe le centre névralgique. C'est une des grandes différences entre la mystique absolue Novalisienne et la mystique panthéiste profane de Shelley.

Il est très intéressant de noter que la fascination de Shelley pour le rêve en tant qu'espace de rencontre du *daïmon* remonte à sa séparation définitive avec Harriet Grove et comprend les nombreux éléments gothiques qui caractérisaient alors ses écrits. Thomas Medwin note d'ailleurs que Shelley commence à cette époque à s'interroger sur le monde onirique et tient un journal, aujourd'hui disparu, dans lequel il compile et analyse ses rêves. Holmes cite le passage dans lequel Medwin fait état des réflexions de Shelley à ce propos :

> At this time Shelley was ever in a dreamy state, and told me he was in the habit of noting down his dreams. The first day he said, the amounted to a page, the next to two, the third to several, till at last they constituted the greater part of his existence […] One morning he told me he was satisfied of the existence of two sorts of dreams, the Phrenic and the Psychic; and that he had witnessed a singular phenomenon, proving that the mind and soul were separate and different entities—that it had more than once happened to him to have a dream, which the mind was pleasantly and actively developing; in the midst of which, it was broken off by *a dream within a dream*—a dream of the soul, to which the mind was not privy; but that from the effect it produced—the start of horror with which he waked—must have been terrific.[266]

Bieri estime que la perte d'Harriet Grove et la solitude que Shelley vit à Londres à ce moment là ont certainement réactivé le somnambulisme de Shelley et décuplé, en plus de longues journées d'inaction, ses heures de rêve et de rêverie.[267] Aussi, Shelley tentait visiblement de comprendre et de théoriser le rêve en même temps que toute l'activité psychique humaine. La distinction qu'il opère entre le « phrénique » et le « psychique » est également intéressante. Le rêve phrénique correspond à l'activité de l'esprit (« mind ») et dans lequel celle-ci reste active. Le

[266] Holmes 65.
[267] Bieri, *Youth's Unextinguished Fire*, 166-167.

rêve reste en quelque sorte sous contrôle de l'esprit. En revanche, le rêve psychique, ou de l'âme (« soul »), est plus imprévisible et intervient brutalement pendant la phase phrénique. Ann Wroe explique que ce rêve de l'âme est plus profond, plus sombre et « troublant » (« disrupting ») car l'esprit n'y est pas préparé et, en conséquence, ne peut pas le contrôler.[268] C'est de ce second type de rêve, plus introspectif, que Shelley tire ses images les plus terrifiantes, mais aussi les plus touchantes. C'est dans l'espace de ce rêve psychique qu'Harriet Grove est devenue un symbole de la sensation de connaissance que révèle le sentiment amoureux. Là également qu'elle est devenue poésie et s'est, au fur et à mesure, confondue avec un symbole plus général, celui de la femme révélatrice. Dans sa poésie, Shelley s'essaie souvent à donner de ce rêve profond une traduction littéraire. Ainsi, le rêve dans lequel apparaît la « Veilèd Maid » d'*Alastor*, le rêve désespéré du premier chant de *Laon and Cythna* ou le rêve dans le rêve qui devient la vision de *The Triumph of Life* sont autant d'exemples de ce rêve de l'âme. Chacun de ces exemples, nous le verrons en détails, traduit le caractère somnambulique et rêvé au cœur de la narration poétique de Shelley.

De plus, Shelley, comme bien d'autres esprits romantiques, retrouve ici sa sensibilité gothique et joue sur la fonction essentiellement « terrifiante » du surnaturel qu'il cherche fréquemment à intérioriser et surtout à théoriser. Enfant, il prenait plaisir à effrayer ses jeunes sœurs en leur racontant toutes sortes d'histoires d'épouvantes. Il n'y a aucun doute que cette tendance au gothique et au macabre a joué un rôle dans sa formation d'écrivain, comme en témoignent ses romances, ainsi que dans la construction de sa pensée philosophique. Aussi a-t-il peuplé très jeune ses rêves d'étranges déités, de fantômes et autres *daïmones*, introduisant dans son esprit l'idée que des esprits supérieurs pouvaient descendre et influencer les nôtres.

Nous avons dit que l'un des éléments essentiels à la révélation de Diotime était le rêve et de là, l'interprétation du rêve dans l'imagination. Du point de vue de l'espace du démonique, le rêve est primordial puisqu'il constitue la substance même de cet espace et partant, en assure la possibilité. Il n'est pas étonnant dès lors, que Novalis ait fait du rêve le terrain privilégié de son grand roman *Heinrich von Ofterdingen*. D'autre part, nous avons amorcé l'idée que dans l'esprit de Shelley, le

[268] Ann Wroe, *Being Shelley, the Poet's Search for Himself* (New-York : Random House, 2011) 127.

rêve et la réalité semblaient parfois tellement imbriqués qu'il se cherchait une Ariane pour s'extirper du labyrinthe de ses pensées et faire de ce bon *daïmon* un guide vers la vérité.

Un épisode très discuté de la vie de Shelley semble venir donner raison à la confusion qui habitait l'esprit du poète entre l'ordre intellectuel et l'ordre matériel. Il est des personnes qui passent toute leur vie dans un état de conscience à demi éveillé, pour lesquelles la rêverie est un aliment constant et qui pénètrent plus facilement l'espace du démonique. Shelley, de toute évidence, était de ces personnes, Novalis bien que de manière plus réservée l'était également. Pour le poète anglais, il n'y a aucun doute que la frontière entre la réalité et sa virtualité onirique fut fréquemment franchie, déplacée voire abolie par son imagination. Les souvenirs ambigus et les étranges visions qu'il conserve de ses crises de somnambulisme témoignent dans un sens du pont jeté entre le rêve et le réel. L'étrange affaire de Tan-yr-Alt, la nuit du 26 février 1813 où Shelley, persuadé d'avoir été agressé par une sorte de fantôme cruel et revanchard, avait usé des pistolets qu'il gardait toujours à portée de main, est probablement un exemple de cette confusion somnambulique. Shelley étant apparemment dans l'incapacité nerveuse d'écrire, voici comment, dans une lettre à l'éditeur Hookham, Harriet Shelley relate l'événement :

> Mr S. promised you a recital of the horrible events that caused us to leave Wales. I have undertaken the task, as I wish to spare him, in the present nervous state of his health, every thing that can recall to his mind the horrors of that night, which I will relate. On Friday night, the 26th February, we retired to bed between ten and eleven o'clock. We had been in bed about half an hour, when Mr S. heard a noise proceeding from one of the parlours. He immediately went down stairs with two pistols, which he had loaded that night, expecting to have occasion for them. He went into the billiard room, where he heard footsteps retreating. He followed into another little room, which was called an office. He there saw a man in the act of quitting the room through a glass window, which opens into the shrubbery. The man fired at Mr S., which he avoided. Bysshe then fired, but it flashed in the pan. The man then knocked Bysshe down, and they struggled on the ground. Bysshe then fired his second pistol, which he thought wounded him in the shoulder, as he uttered a shriek and got up, when he said these words: By God I will be revenged! I will

> murder your wife. I will ravish your sister. By God. I will be revenged. He then fled—as we hoped for the night. Our servants were not gone to bed, but were just going, when this horrible affair happened. This was about eleven o'clock. We all assembled in the parlour, where we remained for two hours. Mr S. then advised us to retire, thinking it impossible he would make a second attack.[269]

Pour Richard Holmes, l'affaire est en partie montée par Shelley, déjà considéré par son voisinage comme un dangereux libre penseur, pervers irréligieux et tout bonnement fou. En effet, il possible que Shelley se soit servi de l'affaire afin de tenter d'échapper à la vindicte populaire du fait qu'un de ses serviteurs, Dan Healy, retrouvait ce même soir son service auprès des Shelley après avoir été emprisonné pour diffusion de « libels sédicieux » probablement écrits par Shelley. Holmes est persuadé que Shelley devait chercher à éviter une trop mauvaise presse ou qu'il attendait une excuse pour déguerpir de Tremadoc.[270] bien sûr, l'intuition étrange qui a commandé à Shelley de se coucher avec deux pistolets chargés ainsi que le calme dont il fait preuve dans la suite immédiate de l'événement semble indiquer une préméditation. Cependant, et Holmes ne le cache pas, le mystère de la balle perdue et de l'improbable cri de vengeance demeure difficile à expliquer au-delà de la conjecture. Il est également possible que des locaux se soient glissés jusqu'à la maison des Shelley pour leur faire peur et les forcer à quitter les lieux. Le plus intéressant n'est pas dans les faits eux-mêmes mais dans leur interprétation par le poète. Un coup d'œil sur le dessin de l'assaillant que Shelley réalisa après coup ajoute encore plus à la confusion. Il s'agit d'un être à demi-humain, glissant comme un fantôme en fuite et présentant un visage monstrueux tout droit sorti de l'imaginaire gothique de son dessinateur.[271] Aussi, la plupart des premiers commentateurs de Shelley, Hogg et Peacock entre autres, ont opté pour l'hallucination totale. Ce rapprochement invite l'hypothèse d'une projection de l'imaginaire dans le réel qui pourrait être due à la consommation d'opiacés dont Shelley se servait parfois pour calmer ses « crises de nerfs » comme Holmes l'explique à propos d'une « crise » survenue en janvier 1812 :

---

[269] Holmes 191.

[270] Pour un panorama complet de l'épisode, voir le chapitre intitulé « One Dark Night » dans Holmes 178-198.

[271] Voir Annexes, I.

> His sensitive, fundamentally unstable disposition produced a painful state of nerves, and 'nervous attacks'. Shelley tried to combat these with laudanum, which would normally only be taken to kill a specific physiological pain. The combined effect was to produce morbid trains of fantasy, suspicions and fears. Quite often he was able to joke about these, and this admirable presence of humour and distancing appears sporadically in his letters. But at the same time his fears, reflecting the suspicion and dislike of his neighbours, tended to grow upon him.[272]

bien qu'il n'y ait pas de doute sur la consommation de drogue durant cette période, l'hallucination pure et simple ne semble pas suffisante pour expliquer l'apparition d'une telle chimère au centre d'un drame apparemment préparé d'avance. D'une certaine manière, le climat d'angoisse et de crainte soulevé par des problèmes de voisinage a certainement fait resurgir quelques vieux démons de *Zastrozzi* ou *St Irvyne*. Toutefois, le tableau manque toujours de clarté et personne ne peut apporter de réponse absolument définitive concernant le mystérieux agresseur.

En somme, il semble qu'il n'y ait rien à tirer de plus de cet épouvantable et obscur assassin que, comme le montre Rogers, la preuve d'un franchissement de la frontière des rêves par ces : « monsters of [Shelley's] thought.[273] » Il s'agit surtout de voir comment interviennent dans la vie de Shelley, ces *daïmones* et en l'occurrence, ces *kakodaïmones* (mauvais *daïmones*). En effet, Shelley a certainement rêvé une partie de l'événement, fantasmant à partir de la réalité de l'attaque, un assaillant à la mesure des personnages antagonistes de ses romances.

Toutefois, si le *daïmon* peut prendre l'allure des monstres qui peuplent nos pires cauchemars, il peut également devenir la puissance initiatique dont dépend la révélation. Créature de rêve, le *daïmon*, s'il est Diotime, devient comme une muse dont la parole déchire le voile de la réalité et offre au poète de contempler les fondements de l'univers. Dans cet ordre d'idée, il est clair que la question de l'inspiration reçue par l'intermédiaire d'un esprit supérieur occupait l'esprit du poète au moins dès *Queen Mab* en 1813 et surtout en 1815, lorsque sous l'influence de ses

[272] Holmes 113.
[273] Rogers 68.

études platoniciennes et de Peacock, il remanie son poème sous le titre évocateur de *The Daemon of the World.* Le poème développe l'ascension de Ianthe, une jeune femme poète choisie par le Daemon of the World pour recevoir la révélation des secrets de l'univers. Shelley y évoque on ne peut plus clairement le mécanisme de l'inspiration comme une révélation opérée dans un espace spécifiquement démonique :

> Then has thy rapt imagination soared
> Where in the midst of all existing things
> The temple of the mightiest Daemon stands.[274]

Shelley développe ici les thèmes caractéristiques de sa révélation. Le vocabulaire indique que l'imagination en extase (« rapt imagination ») correspond à une élévation dans les airs (« soared ») de l'esprit de la rêveuse. La révélation s'opère par anabase, c'est-à-dire par le soulèvement de l'âme vers les cieux. C'est une constance shelleyenne, le rêve est toujours un abandon de la réalité, un survol de la matière. Dans ce passage, le rêve permet à Ianthe de s'extirper de la réalité matérielle pour voir ce qui dans le monde (« in the midst of all existing thing ») échappe à la conscience éveillée, ici le temple du *daïmon*. Le parallèle s'impose immédiatement entre ce « temple du plus puissant *daïmon* » et le « Temple of the Spirit » de *Laon and Cythna* tant au niveau de la forme que de sa fonction de siège de la révélation. Shelley a en effet besoin d'ancrer son *daïmon* dans un espace spécifique, formé à partir du rêve mais qui doit contenir la possibilité même de la connaissance. C'est aussi pourquoi il choisit l'image du temple dont la représentation symbolise l'aspect mystique que revêt l'expérience de l'inspiration mais également parce que le temple est le lieu intermédiaire par excellence entre le mortel et le divin, c'est un lieu démonique absolu. De plus, Shelley donne dans ces quelques vers tous les éléments nécessaires à cet envol de l'âme vers le démonique. Il montre que c'est par l'imagination que le poète s'élève et à travers l'imagination que le *daïmon* lui parle. En effet, l'image du poète, de la femme poète de surcroît, n'est pas fortuite. Le *daïmon* ne peut s'exprimer que s'il rencontre une sensibilité suffisamment éveillée pour l'entendre mais également suffisamment réceptive à ce

[274] Shelley, *The Poems*, I, 497 (II, 206-208).

qu'il s'apprête à révéler. Ianthe est choisie parce qu'elle est poète et qu'elle peut par conséquent pénétrer dans le temple et comprendre ce dont il s'agit. Surtout, Ianthe est emportée par le *daïmon* durant son sommeil et c'est une fois de plus le rêve qui sert de véhicule vers l'espace du démonique. Ce passage n'est pas sans évoquer Diotime, que nous savons prêtresse et donc coutumière des initiations et des temples. Nous avons montré dans la première partie l'importance du temple et de l'initiation religieuse dans l'interprétation de la Diotime de Platon. Cette interprétation entre en résonnance avec l'image de Ianthe dans *Queen Mab* ; nous allons le préciser plus loin. En faisant de la femme le premier réceptacle de la révélation et la révélatrice à l'homme, Shelley suit, sans forcément en avoir conscience, une dynamique littéraire qui est la même que Platon.

En ce qui concerne la révélation dans *The Daemon of the World*, elle n'est pas éloignée de celle de Diotime dans le *Banquet*. Le *daïmon* invite à comprendre l'amour comme une force vitale qui relie les hommes à la divinité et leur permet d'accéder à leur tour au divin. L'amour est l'élan qui donne vie à toute chose (« the flame of consentaneous love inspires all life »).[275] C'est ce qui donne toute sa puissance révélatrice à l'Amour, d'abord parce qu'elle est vérité et émancipation mais surtout parce qu'elle implique une mission pour le poète dans le monde. Shelley ne l'oublie pas dans *Laon and Cythna*, bien qu'il teinte de cynisme la réalisation immédiate de cette tâche, tout comme il n'oublie pas Ianthe, qu'il met en scène au début comme, devenue guide à son tour, la Diotime qui conduit le poète malheureux dans la barque vers le « Temple of the Spirit ». C'est que le démonique prend une place de plus en plus importante au sein de la poésie de Shelley, et lui-même devient progressivement une voix qui retentit au cœur du grand *symposium* de la poésie.

En effet, le démonisme est prégnant dans la plupart des poèmes de 1815-1817 comme dans « Mont Blanc » et trouve sa première véritable tentative de théorisation dans l'« Hymn to Intellectual Beauty » probablement écrit à Genève en 1816 :

[275] Shelley, *The Poems*, I, 502 (II, 52-53).

The awful shadow of some unseen Power
Floats though unseen among us, —visiting
This various world with as inconstant wing
As summer winds that creep from flower to flower, —
Like moonbeams that behind some piny mountain shower,
It visits with inconstant glance
Each human heart and countenance;[276]

Ce passage frappe d'emblée par la fréquence des répétions dans le vocabulaire employé : « unseen » est utilisé deux fois en deux vers, « inconstant » également et « visits » fait écho au « visiting » que l'on trouve plus haut. Ces répétitions marquent l'importance de ces trois termes et leurs liens dans la théorie que Shelley développe dans le poème. En effet, ils caractérisent la force (« Power ») décrite ici comme quelque chose qui agit dans le monde en tant que puissance naturelle. Le terme « inconstant » encadre à ce propos les deux vers dans lesquels Shelley compare cette force aux éléments naturels de l'air (« summer winds ») et de la lumière à travers le rayonnement de la lune (« moonbeams »). Il faut donc comprendre que cette force invisible se caractérise d'abord par le fait que son action dans le monde consiste en un passage par les êtres vivants, soit une forme d'inspiration ou de possession, mais qu'elle est également imprévisible et incontrôlable. La manifestation naturelle de cet « unseen power » demeure de l'ordre du mystérieux et du caché tout en étant une force participative de la réalité cosmique de l'univers. Le panthéisme mystique décrit par La Cassagnère est de fait un élément balbutiant dans l'écriture de Shelley à cette époque. Pour William S. Davis, une particularité de la philosophie postkantienne, partagée entre les romantiques anglais et allemands, consiste en un retour à la tradition grecque et à la conception du monde comme un « vaste organisme.[277] » bien que les hommes aient perdus leurs capacités à l'appréhender, cet organisme se rend intellectuellement compréhensible par une sorte d'intuition qu'il donne de lui même. À travers elle les hommes peuvent à nouveau se « fondre » dans la nature et redevenir ce qu'ils étaient à l'origine. C'est dans ce sens que Davis lit l' « Hymn to intellectual Beauty », au

[276] Shelley, *The Poems*, I, 528 (1, 1-7).
[277] Davis 5.

sein d'une conception philosophique romantique plus large.[278] De plus l'influence des lectures hellénistes de Shelley invite une conception pandémonique de la perception. En effet, ce « unseen Power » est clairement présenté par Shelley comme un *daïmon* bien que le poète laisse floue la nature des visites de cet étrange esprit. Si la beauté est perçue par l'esprit en tant qu'intuition intellectuelle qui le traverse à un moment précis, elle a à voir avec le *daïmon* socratique de l'*Apologie de Socrate* ainsi qu'avec l'explication qu'Apulée donnait des *divinae mediae* du platonisme.[279] La perception intellectuelle est ainsi comprise comme la visite d'une puissance invisible, dont le passage nous affecte, comme le remarque Davis, sans passer par la matière, ni par les sens.[280] Toutefois, Shelley insiste sur l'éphémère, sur l' « inconstance » des visites et, plus tard dans le texte sur la frustration que laisse le passage de la vision. Le tragique de cette vision fulgurante de l'intuition intellectuelle entre en résonnance avec l'expérience de la révélation amoureuse telle que Shelley l'a vécue avec Hariet Grove. Surtout, Baker l'a souligné, cette perception intellectuelle nourrit la conception de l'amour que Shelley développe à partir de l'année 1816 et lui donne son caractère démonique et fulgurant en même temps que rédempteur. L'amour comme fulgurance intellectuelle culmine dans Epipsychidion en 1821 comme point d'aboutissement d'une réflexion de plusieurs années avec comme ébauche les poèmes de 1813 à 1816 dont *Queen Mab*, « Mont Blanc », *Alastor* et l' « Hymn to Intellectual Beauty ». Baker résume le cheminement qui conduit Shelley de l' « unseen Power » de l'Hymn à la théorie de l'amour et de la beauté par l'idée de : « spiritual radiances » :

> In various permutations and combinations this image dominate Shelley's major poetry in 1820-1821: Love is seen as an inextinguishable sun, a perpetual fountain of light set over a darkling world, a bright emanation which sometimes descends through the lowering sky to consume the clouds of mortality. As early as 1816, he had bemoaned the evanescence of the spirit of Intellectual Beauty, which in passing away left the human spirit "vacant and

[278] Davis 4-5.

[279] Voir partie I, II, 1.

[280] Davis 5 « Though we may perceive ourselves at times to be alienated from everything around us, we have the capacity, through intellectual intuition, to reconnect with a world beyond the self—intellectual here, as in Shelley's "Hymn to Intellectual Beauty," meaning non-material, non-sensory. Because the same vibrant force that enlivens human consciousness runs through all natural objects, we have the capacity to meld, to become one, to become whole again, at least in theory. »

> desolate" in a "dim vast vale of tears." Its light alone, he asserted, gave "grace and truth to life's unquiet dream"; it nourished human thought, and its influence could redeem the world from its dark slavery.[281]

La perception de l'amour comme une radiation émanant du ciel ou d'une puissance invisible et saisie par l'intuition intellectuelle est donc à la fois l'acte créateur et réunificateur par excellence en même temps qu'une expérience de la perte et de la frustration. Baker signale que cette image indicible se transforme vite en une forme féminine resplendissante. Asie dans *Prometheus Unbound* ne peut être vue par les sens car elle se pare d'un voile qui cache la beauté et la vérité dont elle porte la révélation.[282] Seul l'amour intellectuel peut soulever ce voile, celui de la déesse à Saïs ; de l'Isis des temples anciens. La mystique de l'amour shelleyen passe donc par un passage par l'âme d'un pouvoir intermédiaire, beauté intellectuelle en 1816 et plus tard dans *A Defence of Poetry*, l'imagination. En 1819, la pensée théorique de l'amour prend chez Shelley un tournant définitif en promouvant un lien véritablement poétique entre le *daïmon* et la théorie de l'amour. La figure de Diotime apparaît en filigrane, à partir de ce moment d'effervescence intellectuelle, nourrie par la traduction du *Banquet* et les lectures platoniciennes voraces de Shelley. Mary, préfaçant *Prometheus Unbound*, souligne la tendance de Shelley à rechercher dans la nature une force d'harmonie invisible et extra-sensorielle qui permette de faire jouer des correspondances et relier entre elles toutes les créatures de l'univers. C'est un moment charnière qui voit la théorie de l'amour devenir plus prégnante dans la conception de la transe philosophique et poétique de l' « Hymn to Intellectual Beauty » pour se fondre ensuite dans la grande théorie de l'imagination créatrice et vitale. L'amour est au cœur de la mystique panthéiste de Shelley au même titre que l'imagination qui en perçoit la réalité intellectuelle. Ce panthéisme – et pandémonisme – amoureux de Shelley se retrouve dans son très célèbre « Love's Philosophy » et indique que chaque chose, animée ou inanimée, est habitée par un esprit que traverse la force vitale de l'Amour :

> The fountains mingle with the rivers
> And the rivers with the ocean,

[281] Baker 204.
[282] Baker 205-206.

The winds of heaven mix forever
  With a sweet emotion;
Nothing in the world is single;
  All things by a law divine
In one spirit meet and mingle. [283]

Shelley explore un concept qu'il reprend à la tradition classique et, plus proche de lui, au : « sentiment of being », de Wordsworth. Dès lors la réalité est perçue comme une musique qui veut que chaque chose entre en résonance, se mélange (« mingle » ; « mix ») avec toutes les autres formes de vie dans une unité harmonieuse et amoureuse. Shelley poursuit déjà une idée qu'il développe plus tard dans *Epipsychidion* selon laquelle il existe une correspondance particulière entre deux êtres, une complétude. Seth Reno parle d'une « interconnexion » des éléments qui composent la nature, transportés dans une sorte d' « émotion écologique.[284] » En effet, comme le rappelle Reno, la méditation « écologique » sur l'amour, qui lie ensemble les objets naturels, se partage à l'homme pour devenir érotique dans la seconde partie de l'hymne. « Mingle » et « mix » deviennent « kissing » et « clasping » et le mélange passe tout entier dans l'enlacement des corps.[285] L'amour, même intellectuel, prend souvent dans la poésie de Shelley une tournure étrangement sensuelle. Il s'agit peut-être pour le poète de rappeler que l'amour intellectuel est d'abord inspiré par l'amour des corps et le partage qu'il implique en réaffirmant son lien immédiat avec le vital. Plus particulièrement, puisque rien ne peut s'épanouir seul (« nothing in the world is single »), il convient de trouver un autre pour opérer une fusion (« in one spirit meet and mingle ») qui serait le principe même de la vie. Pour Shelley, ce mouvement écologique et érotique vers l'autre, produit par l'amour, est une loi nécessaire et divine (« law divine »). L'amour, comme le demande Diotime, conduit l'homme à comprendre l'essence qui est à l'origine même de la vie, c'est-à dire, dans le cadre du panthéisme, le divin lui-même. Dans la pensée de Shelley, le principe du cosmos est l'amour et le poète au centre du monde est un poète amoureux. Aussi pour Shelley, devenir poète c'est comprendre et accepter cette sagesse afin de s'en faire le passeur. Toujours dans

[283] Shelley, *The Poems*, III, 226.

[284] Seth T. Reno, *Amorous Aesthetics : Intellectual Love in Romantic Poetry and Poetics, 1788-1853* (Liverpool : Liverpool University Press, 2019) 117.

[285] Reno 118.

l'« Hymn to Intellectual Beauty » Shelley poursuit et retrace, à ce propos, le moment où son imagination s'est développée de simples fantasmes en véritable pensée philosophique. Il explique que se souvenant de ses interrogations d'enfant : « while yet a boy I sought for ghosts […] but I was not heard—I saw them not », il s'est soudain élevé à la rêverie philosophique : « when musing deeply on the lot of life », provoquant chez lui une joie encore jamais ressentie : « I shrieked, and clasped my hand in ecstasy.[286] » En outre, cette soudaine joie est provoquée, explique-t-il, par la descente sur lui de l'Esprit de la Beauté (« Spirit of Beauty » ou « Shadow of Beauty » selon la version du poème), un *daïmon* qui agit sur son imagination comme l'explique Diotime à Socrate et auquel Shelley accorde le pouvoir de révéler rien de moins que : « the truth of nature.[287] » D'ailleurs, Shelley reprend l'expression d'« Intellectual Beauty » dans sa traduction du *Banquet* deux ans plus tard pour la mettre dans la bouche de Diotime, bien que Platon n'emploie pas du tout cet adjectif :

> The lover would then conduct the pupil to science, so that he might look upon the loveliness of wisdom; and that contemplating thus the universal beauty, no longer would he, like some servant in love, unworthily and meanly enslave himself to the attractions of one form, nor one subject of discipline and science, but would turn toward the wide ocean of intellectual beauty, and from the sight of the lovely and majestic forms which it contains, would abundantly bring forth his conceptions in philosophy; until, strengthened and confirmed, he sought at lengh steadily contemplate one science, which is the science of this universal beauty.[288]

---

[286] Shelley, *The Poems,* I, 530 (5, 49-60).

[287] Shelley, *The Poems,* I, 531 (7, 78-79).

[288] Platon, *The Symposium of Plato*, 56.

Voici à titre de comparaison le texte de Platon et la traduction de Paul Vicaire dans Platon, *Le Banquet*, 128-129 :

> Μετὰ δὲ τὰ ἐπιτηδεύματα ἐπὶ τὰς ἐπιστήμας ἀγαγεῖν, ἵνα ἴδῃ αὖ ἐπιστημῶν κάλλος, καὶ βλέπων πρὸς πολὺ ἤδη τὸ καλὸν μηκέτι τὸ παρ᾽ ἑνί, ὥσπερ οἰκέτης, ἀγαπῶν παιδαρίου κάλλος ἢ ἀνθρώπου τινὸς ἢ ἐπιτηδεύματος ἑνός, δουλεύων φαῦλος ᾖ καὶ σμικρολόγος, ἀλλ᾽ ἐπὶ τὸ πολὺ πέλαγος τετραμμένος τοῦ καλοῦ καὶ θεωρῶν πολλοὺς καὶ καλοὺς λόγους καὶ μεγαλοπρεπεῖς τίκτῃ καὶ διανοήματα ἐν φιλοσοφίᾳ ἀφθόνῳ, ἕως ἂν ἐνταῦθα ῥωσθεὶς καὶ αὐξηθεὶς κατίδῃ τινὰ ἐπιστήμην μίαν τοιαύτην, ἥ ἐστι καλοῦ τοιοῦδε.
>
> Ensuite, des actions humaines il sera conduit aux sciences, pour en apercevoir la beauté et, les yeux fixés sur l'immense étendue qu'occupe le beau, cesser désormais de s'attacher comme le ferait un esclave à la beauté d'un jeune garçon, d'un homme, ou d'une seule action—et renoncer à l'esclavage qui l'avilit et lui fait dire des

Le texte platonicien parle à ce moment de se « tourner vers l'océan de la beauté » (πέλαγος τετραμμένος τοῦ καλοῦ) et l'ajout de l'adjectif « intellectual » est une interprétation, ou plutôt une anticipation, de Shelley. D'autre part, Platon écrit dans ce même passage que cette beauté est « à présent multiple » (πολὺ ἤδη τὸ καλόν), ce que Shelley traduit et interprète par « universal beauty ». Ce qui signifie que, pour Shelley, le beau que Diotime oppose à celui des choses matérielles est bien celui des formes, le beau absolu et universel des idées. Le but de Shelley est bien de donner à la beauté intellectuelle le sens de beauté universelle comme on le voit dans à la fin de ce passage. Everest et Matthews soulignent ce fait et proposent d'expliquer l'expression par la volonté de Shelley de clarifier et d'expliciter la distinction opérée par Diotime entre les beautés particulières et la beauté transcendante.[289] Ainsi, Shelley acquiesce et développe même la définition que Diotime donne de la philosophie en tant qu'acte d'amour contemplatif vers l'universel. De fait, tout le passage de Platon entre en résonance, bien que quelque peu nuancée, avec la pensée du poète anglais telle qu'il la développe dans l'« Hymn to Intellectual Beauty » et particulièrement dans l'idée d'une inspiration démonique. À ce propos, de nombreux critiques comme Neville Rogers se rangent du côté d'un démonisme à l'antique que Shelley d'ailleurs n'hésite pas à professer lui-même dans ses carnets. Dans *Shelley at Work*, Rogers cite ce fragment écrit vers 1814 et dans lequel Shelley tente d'expliquer les miracles chrétiens :

> They may have been produced by a peculiar agency of supernatural intelligences, analogous to what we read of animal magnetism and daemons good bad or indifferent who from caprices or motives inconceivable to us may have chosen to sport with the astonishment of mortals.[290]

Cette explication fait écho aux croyances gréco-latines, mais également à celles des peuples primitifs, selon lesquelles une intercession entre le monde des mortels et celui des dieux est possible. Cet espace privilégié où se joue le sort

---

pauvretés. Qu'il se tourne au contraire vers l'océan du beau, qu'il le contemple, et il enfantera de beaux discours sans nombre, magnifiques, des pensées qui naîtront dans l'élan généreux du savoir, jusqu'à ce qu'enfin, affermi et grandi, il porte les yeux vers une science unique, celle de la beauté dont je vais parler.

[289] Shelley, *The Poems*, I, notes, 524.

[290] Rogers 67.

exceptionnel des voyants et des prophètes est celui des *daïmones* et autres esprits. Le fait que ces esprits puissent jouer un rôle dans l'existence réelle ainsi que dans les pensées de l'humanité est capital pour l'interprétation des poèmes de Shelley puisqu'il invite à considérer une voie poétique par excellence, l'inspiration, mais il permet également la révélation de Diotime. En effet, nous l'avons vu, Shelley accepte l'enseignement de Diotime et partant, l'inspiration démonique de Socrate. Aussi accepte-il du même coup l'existence d'un espace intermédiaire de révélation et c'est dans cet espace, ce lieu du rêve et de la nature, qu'il inscrit la majeure partie de ses poèmes. Rogers prend cette dimension très à cœur, tout comme le faisaient Mary Shelley, Peacock ou encore Trelawny et il nous semble que le silence des commentateurs actuels sur cette question est injuste. En effet, Rogers écrit :

> We see how real these daemons, etc., could become; he tells something too of the nature he personally attributed to the « many and various » daemons other than Love who inhabited that « mysterious space » of Diotima's.[291]

Rogers explique que l'espace démonique du *Banquet* est un élément significatif de la pensée de Shelley, et sa contribution à la question est tout à fait remarquable. Néanmoins, il ne montre pas la présence de Diotime dans l'apparition de ces espaces au cœur des poèmes. En effet, lorsque le poète s'enfonce dans le rêve et rejoint de là ce lieu intermédiaire, la porte lui est la plupart du temps ouverte par une figure de Diotime qui le guide ensuite comme Béatrice guide Dante jusqu'à la révélation. Nous pouvons donner immédiatement de ce thème un exemple, bien que nous l'expliciterons plus avant dans ce travail, lorsqu'apparaît au premier chant de *Laon and Cythna,* une femme, ressemblant fortement à Ianthe, dont l'étrange présence remplit le poète de curiosité. Cette femme va lui proposer de monter dans une barque afin de le conduire à travers les airs vers nulle autre chose que la vérité au cœur du fameux « Temple of the Spirit » :

> And as we sailed, a strange and awful tale
> That Woman told, like such mysterious dream
> As makes the slumberer's cheek with wonder pale!
> 'Twas midnight, and around, a shoreless stream,

[291] Rogers 68.

Wide ocean rolled, when that majestic theme
Shrined in her heart found utterance, and she bent
Her looks on mine; those eyes a kindling beam
Of love divine into my spirit sent,
And ere her lips could move, made the air eloquent.[292]

Shelley nous invite donc dans ce passage à comprendre le voyage initiatique du poète comme un rêve dans lequel il s'abandonne à la vision de Diotime. Il s'agit à la fois d'une méthode poétique mais aussi d'une révélation que l'écrivain partage avec le lecteur. Aussi Diotime est-elle au sein du rêve chez elle, dans le couloir qui mène à la révélation et vers l'espace que Shelley nomme ici le « Temple de l'Esprit ». Le poète nous invite à suivre cette voie afin de rentrer à sa suite dans l'espace intermédiaire au bout duquel s'ouvrent les portes de la vérité. La révélation à laquelle Shelley veut nous faire prendre part n'est pas seulement mystique mais vitale, c'est un avènement au sens platonicien, un envol de l'âme.

Aussi, Diotime est le symbole d'une vision intellectuelle qui dépasse la matière et les perceptions sensorielles et répond à l'imagination plus ou moins forte des êtres. Elle est, en quelque sorte, une sémiotique qui relie la vision, son espace et son contenu pour tenter d'exprimer l'indicible de l'intuition intellectuelle par le langage au sein du poème. En cela, Shelley utilise son signifiant féminin pour personnifier un phénomène psychique fort mais fulgurant, « inconstant », du même type que la vision opiacée et fuyante de Coleridge dans « Kubla Khan. » C'est une constance de la vision romantique et de sa Diotime, le passage d'une telle puissance ne peut que laisser le souvenir de cimes inatteignables dont l'écriture s'acharne à combattre la frustration. C'est, la leçon tragique d'*Alastor*.

Une fois encore nous retrouvons comme avec Novalis les chemins du rêve mais menant cette fois dans une direction diamétralement opposée. Là ou les héros novalisiens sont emportés par le rêve vers une Diotime qui les plonge dans les sous-sols et les emporte jusqu'à la bien-aimée, le poète de Shelley est entraîné par elle vers les hauteurs de l'esprit. La révélation shelleyenne reste donc celle d'un *daïmon* intellectuel, ce « unseen Power » de l'« Hymn to Intellectual Beauty » dont l'empire est celui de la pensée. Aussi, cet « esprit de beauté » est imploré de donner au poète

[292] Shelley, *The Poems*, II, 74 (I, XXIV, 334-342).

le « calme » dont il a besoin pour accomplir sa tâche. Il devient même le thème poétique, d'où la prégnance de la femme idéale et de la muse dans la poésie de tous les âges. En effet quel plus beau vêtement que la femme pour la beauté, beauté dont Shelley veut faire l'ordonnatrice de la pensée, la puissance suprême qui règne sur les esprits :

> Thus let thy power, which like the truth
> Of nature on my passive youth
> Descended, to my onward life supply
> Its calm, to one who worships thee,
> And every form containing thee,
> Whom, SPIRIT fair, thy spells did bind
> To fear himself, and love all human kind.[293]

Shelley relate en quelque sorte dans ces vers le moment où il est devenu conscient d'une révélation de la vérité (« truth of nature ») mais également des conséquences matérielles de cette révélation sur sa vie (« my onward life »). Typiquement, il s'agit ici du devenir poète, exprimé comme le fuit d'une « visite » d'un esprit sur le jeune homme, lui montrant ainsi le chemin. Socrate exprime la même réalité, qu'il parle de ses *daïmones* dans le *Phèdre* ou de Diotime dans *Le Banquet*. De fait, Shelley rappelle le caractère démonique, céleste (« descended ») et spirituel (« SPIRIT ») de la beauté. Shelley appuie, par les majuscules, le terme qui désigne l'immatérialité de son guide vers l'inspiration et le place en exergue au milieu du vers. Il attire l'attention sur ce qui, dans sa poésie, est un élément primordial et même sa condition. La résonance de toute chose belle avec ce qui y participe (« every form containing thee ») fait écho à la théorie générale des formes de Platon qui veut que chaque objet participe de sa forme idéale. À ce propos, Notopoulos voyait typiquement dans l'hymne ce qu'il appelle « le platonisme naturel » de Shelley et qu'il définit principalement par la recherche de la Beauté idéelle :

[293] Shelley, *The Poems*, I, 531 (7, 78-84).

> The pursuit of Ideal Beauty constitutes the essential character of Shelley's natural Platonism. "I always seek," he says "in what I see the manifestation of something beyond the present and tangible object.[294]"

Cette recherche d'un au-delà des choses, conditionne une bonne partie de la quête poétique de Shelley et pour Notopoulos il ne fait aucun doute que l' « aventure » de Shelley « in the realm of Being » possédait quelque chose d'authentiquement et de naturellement platonicien.[295] Suivant l'invitation du *Banquet*, Shelley relie sa recherche de l'absolu à l'amour qui y conduit et qui en découle. En effet, c'est également ce « Spirit of Beauty », par sortilèges (« spells ») et par une sorte de renversement, qui donne à aimer ses semblables (« to love all humankind »). De manière caractéristique, ce passage révèle une proximité avec Keats autant qu'il creuse l'écart entre les deux poètes. En effet, Keats et Shelley prennent la beauté pour point de départ mais là ou Keats dans *Endymion* parle d'un « object of beauty », Shelley développe le thème d'un « Spirit of Beauty ». La volonté d'intellectualiser la beauté pour en comprendre l'implication dans la pensée, comme concept philosophique autant que principe mystique, isole Shelley de Keats et de Novalis, qui voient d'abord en la beauté une sensation. À ce propos, Neville Rogers développe une approche très intéressante du « labyrinthe » de l'esprit dont parle Shelley en faisant des bons *daïmones*, le beau, l'amour, des Arianes, des guides hors du labyrinthe et du mauvais *daïmon* (κακοδαιμων, *kakodaïmon*) une sorte de génie du désordre et de la solitude, le fameux « Alastor », qui trompe sans arrêt le poète et le lance dans de funestes quêtes. L'image d'Ariane, traitée d'ailleurs par Alain Corbin comme une des « filles de rêves » qui peuplent l'imaginaire de l'Occident depuis l'Antiquité, présente une forte analogie avec Diotime et Béatrice puisqu'elle permet de sortir du labyrinthe de soi pour entrer dans une dimension supérieure.[296] En effet, la fonction de guide accordé par Socrate, puis par Shelley aux *daïmones* accentue leur pouvoir de révélation en faisant d'eux d'authentiques « professeurs de sagesse » selon l'expression de Robert Musil. Shelley explique à ce sujet que le poète et le philosophe ne sont pas des créateurs *ex-nihilo* mais se font les réceptacles d'un certain pouvoir spirituel qui les guide vers une forme de

[294] Notopoulos 19.
[295] Notopoulos 13.
[296] Alain Corbin, *Les filles de rêve* (Paris : Flammarion, 2016) 39.

connaissance supérieure qu'ils devront alors partager avec leurs semblables. Cette « mission » du poète est énoncée clairement dans *Alastor* lorsque le poète, ne comprenant pas la révélation de la « Veilèd Maid », se plonge dans une quête solitaire qui le conduit à l'isolement puis à la mort. Le poète « instruit » par le *daïmon* a pour tâche de poursuivre la construction du monde, sa mission est à la fois mystique et poétique mais également politique. Shelley l'écrit de manière magistrale dans *A Defence of Poetry* : « Poets are the unacknowledged rulers of the World.[297] » C'est ici que le démonique « profane » à l'œuvre chez Shelley rejoint le *daïmon* de Socrate dans son acception mystique. En effet, lorsque Platon relate le discours de Socrate dans l'*Apologie de Socrate*, il explique que c'est par la volonté divine que Socrate fut obligé « de vivre en philosophant et en procédant à l'examen de [lui]-même et d'autrui.[298] » Il faut donc compter sur un projet divin que le poète a pour mission d'accomplir progressivement au fil des époques : c'est-à-dire, la révélation d'une dialectique. C'est également ce qu'écrit Novalis qui veut poursuivre le projet historique de la nature et « élever le monde au rang d'œuvre d'art. » Au fond, il s'agit de la reprise du thème platonicien fort célèbre du « philosophe-roi », transposé en un véritable concept que l'on pourrait appeler le « poète cosmique ». Dans cet ordre d'idée, un parallèle s'impose avec la religion puisqu'il y a annonciation par la bouche de Diotime d'un chemin possible pour l'humanité et le poète est choisi pour l'arpenter et pour ensuite s'en faire le prophète. Libre à lui d'accepter ou non, de surmonter les épreuves rencontrées en chemin ou d'échouer. Le poète d'*Alastor* échoue car il demeure enfermé dans sa vision. Mais celui qui accepte d'entendre la voix du *daïmon*, celui-là est comme Socrate acquiesçant au message du temple de Delphes et recevant l'enseignement de Diotime, celui-là devient un disciple de l'universelle sagesse. Comme l'écrira un peu plus tard Paul Claudel, se souvenant peut-être de Novalis, « l'homme a été mis par Dieu au milieu de la nature pour l'achever et la lui offrir.[299] »

Néanmoins, une distinction s'impose encore entre Platon et Shelley. Platon ne voit en Diotime qu'un guide philosophique vers le *daïmon mégas* qu'est l'amour tandis que Shelley, ainsi que Novalis, confondent Diotime avec le *daïmon* et font de

[297] Shelley, *The Major Works*, 701.
[298] Platon, *Œuvres complètes*, I, 164.
[299] Paul Claudel, *Conversations dans le Loir-et-Cher* (Paris : Gallimard, 1935) 182.

l'amour le principe et l'objet de la révélation. En effet, pour Platon, l'enseignement de Diotime consiste en une série de postures philosophiques visant la méditation et l'amour du beau pour trouver ce qui se cache derrière, à savoir la vérité. Pour Shelley et Novalis, comme pour Keats, il ne s'agit plus tellement de dire que la vérité est belle mais que la beauté est vraie. De ce fait, le message de Diotime prend une fonction quelque peu différente : En outre, le beau étant l'objet de l'amour, la révélation se trouve tout entière contenue dans l'état amoureux. Diotime devient une inspiratrice de rêves poétiques et esthétiques, un catalyseur de sentiments amoureux et de ce fait, l'exemple parfait du principe vital qui sous-tend l'âme du monde : l'amour.

Partie III : Transcendance, ou la Diotime poétique

« C'est une femme aux cheveux emportés par le vent, et dont le profil respire une passion délicieuse : du feu dans le feu ! Elle sourit, elle expire, vous ne la reverrez plus. Adieu, fleur de la flamme, adieu, principe incomplet, inattendu, venu trop tôt ou trop tard pour être quelque beau diamant […]
Elle arrive, la voici la reine des illusions, la femme qui passe comme un baiser, la femme vive comme un éclair, comme lui jaillie brûlante du ciel, l'être incréé, tout esprit, tout amour. Elle a revêtu je ne sais quel corps de flamme, ou pour elle la flamme s'est un moment animée ! Les lignes de ses formes sont d'une pureté qui vous dit qu'elle vient du ciel […] Plus légère que l'oiseau, elle s'abat près de vous et ses terribles yeux fascinent ; sa douce, mais puissante haleine attire vos lèvres par une force magique ; elle fuit et vous entraîne, vous ne sentez plus la terre. »
(**Balzac**, *La Peau de Chagrin*)

I. La déesse éthérée

1. The Fairy and the Soul, le modèle de *Queen Mab*

Nous avons tenté dans la partie précédente d'exposer de possibles conditions matérielles ou psychiques à l'apparition de la révélatrice et avons vu que celles-ci dépendaient avant tout d'un premier regard amoureux et du rêve qui s'ensuit. Ce regard entre tous important lui donne une consistance et surtout appelle un sentiment nouveau chez le jeune poète en définissant pour lui la beauté et la teneur de la quête amoureuse. Ce premier regard change pour toujours sa vision du monde. Une critique de l'amour romantique montre indéniablement, comme l'explique Reno en comparant Wordsworth et Shelley, que ce qui touche le poète au delà du sentiment, c'est l'impression de connaissance, ce : « moment of enlightenment […] leading to an inward awareness of love and its potential.[1] » C'est de lui que dépend la transformation – ou non – de l'homme en poète et c'est pourquoi nous avons appelé ce moment, le moment « mystique » de la révélation de Diotime. Cependant, ce qui fonde réellement la révélation au poète, c'est la mélancolie qui découle d'une déception, de la perte inévitable de l'amour. Reno toujours, note : « Wordsworth attains a knowledge and understanding of love […] after the melancholy resultant of the loss of the perfect union with nature.[2] » Qu'il s'agisse d'une mélancolie devant l'impossible union de l'homme et de la nature chez Wordsworth, laquelle touche également Shelley, ou de la perte d'un amour terrestre et juvénile, en la personne d'Harriet Grove, il y a toujours un départ d'inspiration dans l'événement amoureux contredit. L'amour malheureux étant, comme le soutenait Denis de Rougemont, le point de départ de la passion occidentale et du lyrisme qui l'accompagne : « il n'est de roman que de l'amour mortel », écrit-il dans *L'Amour et l'Occident*.[3] Bien que le Romantisme s'écarte parfois de cette définition, notamment par l'introduction d'un *eros* philosophique détaché, une approche intellectuelle et spirituelle de l'amour, il n'y échappe pas pour autant. En effet, c'est à travers la mélancolie d'un moment

[1] Reno 211.
[2] Reno 208.
[3] De Rougemont 15.

perdu de haute félicité que se révèle le but de toute poésie, c'est-à-dire donner à voir au plus près l'image humaine de la vérité. Néanmoins, ce n'est pas à la tristesse de l'homme que s'attache la poésie mais au bonheur du poète, au bonheur de l'instant où l'espace d'une seconde, brille l'intuition cosmique. Shelley exprime ce conflit entre la mélancolie de l'homme et l'exaltation du poète dans le poème « To__ (When passion's trance is overpast) », probablement écrit entre 1819 et 1820 tandis qu'il sent se désagréger sa relation avec Mary suite à la mort tragique de leur fils, William Shelley, le 7 juin 1819 :

> When passion's trance is overpast,
> If tenderness and truth could last,
> Or live, whilst all wild feelings keep
> Some mortal slumber, dark and deep,
> I should not weep, I should not weep!
>
> It were enough to feel, to see,
> Thy soft eyes gazing tenderly,
> And dream the rest—and burn and be
> The secret food of fires unseen,
> Couldst thou but be as thou hast been.[4]

Le ton de ce poème est celui de la désillusion. On y trouve le sentiment étiré du « trop tard », comme chez James, dans l'idée d'une répétition tragique. Shelley a en tête sa déception de voir son amour pour Mary se dissiper mais il se souvient sans doute de cette même déception lorsqu'elle touchait sa relation précédente en conduisant finalement sa première femme Harriet au suicide. Le rythme, formé ici de tétramètres réguliers accentués de manière iambiques avec quelques libertés (« tenderness » ; « tenderly » ; « all other »), découpe l'étrange logique du poème en secousses et lui confère un caractère à la fois immédiat et réfléchi. De fait, avec les rimes suivies, le rythme accentue la dimension échoïque du vers shelleyen dans ce poème. Le texte lui-même agit comme un miroir, réfléchissant, dans les deux sens du terme, la mélancolie dont il témoigne.

[4] Shelley, *The Poems*, IV, 224.

Dans ce poème, Shelley écrit avec l'expérience des ravages d'un sentiment terrible de perte, ou ce qui survit ne semble que le fantôme résiduel de ce qui était. La première strophe montre le conflit qui se pose lorsque la folie de la passion amoureuse se décolore et que disparaît avec elle la tendresse et la fidélité. Le poète implore que l'amour survive à la désillusion mais le conditionnel (« if tenderness and truth could last » ; « I should not weep ») est implacable et la répétition de ce dernier « I should not weep » amplifie la dimension tragique et irrésistible du poème. La seconde strophe module très légèrement pour s'arrêter définitivement sur le ton du regret qui hante le poème, comme un terrible chorus. La passion ne se contente pas de ressentir « thy soft eyes gazing tenderly » et même si le poète la veut transformer en rêve, il n'est pas moins sa propre victime tandis qu'il se consume, « burn and be the secret food of fire unseen. » Tout le poème se fait l'écho de cet impossible retour en arrière (« couldst thou be as thou hast been »), de cet amour perdu dont l'inspiration fanée est détrônée par une autre passion, devinée en filigrane derrière le poème, ou par la mort. Il est important de comprendre, Bonca le rappelle, que Shelley ne condamne pas la passion amoureuse en tant qu'elle détruit la tendresse mais déplore la perte des deux comme liés.[5] Le tragique de la position shelleyenne repose sur le fait que la passion nécessairement évanescente entraîne le reste dans sa chute : « tenderness » en même temps que « wild feelings. » Le poème exprime ainsi la posture tragique de la connaissance de l'amour, de son expérience et de l'impossible issue de sa poursuite désespérée. C'est un trait de la révélation amoureuse chez Shelley que d'être fulgurante et intouchable.

Shelley entend parfaitement le dilemme qui s'impose à lui dans ce texte et à ce moment de sa vie : la passion amoureuse est passée et s'impose dans le souvenir comme un moment merveilleux. Elle devient le lieu d'une méditation mélancolique et nostalgique. Une fois encore, il semble que le fantôme de l'idéal d'amour hérité du Moyen Âge se manifeste dans ces vers et peut-être plus particulièrement le souvenir de la tragique histoire de Tristan et Iseult. De fait, Denis de Rougemont semble avoir lu Shelley lorsqu'il écrit des amants mythiques qu'ils ne s'aiment pas, qu'ils leur « suffit d'un rêve passionné », qu'« ils ont besoin de l'autre pour brûler,

[5] Bonca, notes, 268.

mais non de l'autre tel qu'il est. [6] » Il faut dès lors transcender la condition humaine de l'amour, et en alimenter le feu dans un espace spirituel qui est celui du souvenir.

La mémoire transforme et conserve l'amour comme une relique, elle en assure le culte. Michael Rossington remarque dans les notes qu'au moment où il écrit ces vers, Shelley avait certainement en tête le poème d'Alexander Pope, *Eloisa to Abelard*, dans lequel le poète propose sa contribution à la lettre d'amour sur le modèle de celles échangées par les célèbres Héloïse d'Argenteuil et Pierre Abélard.[7] En effet, c'est la passion qui a perdu les deux amants, ayant tous deux fait vœux à l'Église, mais qui se mue dans leur exil en un amour spirituel et philosophique, demeuré une icône pour les poètes de tout temps. Bien que les deux poèmes soient de formes très différentes, l'un est une héroïde épistolaire à la manière d'Ovide et l'autre une petite pièce lyrique, Shelley emprunte à Pope son thème et même certaines expressions. Aussi trouve-t-on dans l'héroïde de Pope ce vers : « Give all thou canst—and let me dream the rest[8] » que l'on retrouve presque identique chez Shelley ainsi que des similitudes dans le vocabulaire :

> Labour and rest, that equal periods keep;
> Obedient slumbers that can wake and weep.[9]

La rime est la même chez Shelley entre « weep » et « keep » mais surtout, ce dernier est employé en relation a « slumber(s) » et a vocation de faire taire, d'endormir quelque chose que l'on veut garder enfoui. Toutefois, le ton est assez différent, le désespoir est latent chez Pope, outrancier chez Shelley. Le conditionnel employé par Shelley renforce également l'impossibilité tragique de « slumber », pluriel chez Pope, et aussi réel que contrôlé (« obedient »). La résonnance est néanmoins bien présente entre les deux textes. Pope, comme Shelley, met l'accent sur le regard et sur la nostalgie que le regard amoureux inspire pour la jeune femme qui se remémore les yeux amoureux de son amant. Cette fascination qui agit encore dans le souvenir esquisse l'idée d'une persistance mentale de la radiance spirituelle

---

[6] De Rougemont 43.
[7] Shelley, *The Poems*, Michael Rossington, notes, IV, 224.
[8] Alexander Pope, *Ccollected Poems* (Londres : Dent, 1956) 99 (124).
[9] Pope 101 (211-212).

de la beauté. C'est là qu'il devient d'autant plus intéressant pour Shelley qu'il dessine un amour passionnel qui se transforme en amour spirituel :

> Some emanation of th' all-beauteous Mind.
> Those smiling eyes, attemp'ring ev'ry day,
> Shone sweetly lambent with celestial day.[10]

Le fantôme qui nait du souvenir est ici associé non pas à l'image physique de l'être aimé mais à une « émanation » de son esprit (« Mind »). Il s'agit en fait d'un amour qui a plus de l'intellectuel que du charnel. Notons également que ce sont, chez Pope également, les yeux qui traduisent le passage du physique au spirituel, par leur radiance (« Shone sweetly lambent ») et leur rapport, non plus à la réalité sensible du monde, mais à la temporalité du divin (« celestial day »). En effet, de cet amour impossible et du souvenir de ces regards naît dans le poème de Pope une volonté contemplative qui se meut en mystique chrétienne. L'aimée doit se dissoudre dans la haute image de Dieu et devenir l'impulsion à la vie votive et monacale du parfait chrétien. Il faut ajouter que ce thème du retour à Dieu correspond aux attentes de l'époque, le poème est écrit en 1717 et les deux protagonistes, ne l'oublions pas sont avant tout des clercs. Toutefois, ce motif permet à Pope d'intégrer une idée de la révélation permise à cette « visionnary Maid [11] » par l'amour que Shelley ne manque sans doute pas lors de sa lecture :

> But let Heav'n seize it, all at once 'tis fir'd;
> Not touch'd, but rapt; not waken'd, but inspir'd!
> Oh come! oh teach me nature to subdue.[12]

Ces vers montrent une volonté subversive de Pope pour temporiser l'élan monastique du poème en prônant une mystique qui passe aussi par l'amour humain. Certes, la femme est passée à l'idéal (« not touch'd, but rapt; not waken'd but inspir'd ») mais elle dispute à la divinité suprême le rôle d'éveiller l'homme pour faire de lui le maître de la nature (« teach me nature to subdue »). Déjà dans ce

[10] Pope 98 (62-64).
[11] Pope 100 (162).
[12] Pope 101 (201-203).

poème de Pope, la femme acquiert un rôle de révélatrice et de révolutionnaire qui sont parmi les caractéristiques les plus importantes des révélatrices shelleyennes. Cependant, les thèmes du regard et de la révélation prennent une dimension beaucoup plus large chez Shelley et éveillent une nostalgie qui n'est pas simplement celle de l'être aimé, ni non plus celle du Dieu chrétien, mais une nostalgie du monde qui éveille le poète. D'une certaine manière, il ne peut y avoir de regrets tant qu'existe le souvenir, et ici plus précisément le souvenir du regard. Nous disions plus haut que Shelley était très touché par les regards amoureux et en sentait les effets positifs sur son imagination, c'est encore le cas ici puisqu'il fait du doux regard le point de départ de son souvenir et surtout, le seul événement réel, puisqu'il préfère « rêver le reste ». Le processus est alors le même que celui de la construction de la figure de Diotime, d'abord un idéal, un regard et enfin, un rêve. D'autre part, il semble que la seule souvenance, ne soit plus seulement une tristesse inconsolable mais aussi une source de joie pour le poète qui y découvre une vérité, exprimée dans la troisième et dernière strophe du poème :

> After the slumber of the year
> The woodland violets reappear;
> All things revive in field or grove,
> And sky and sea, but two, which move
> And form all others, life and love.[13]

L'ambiguïté du poème réside dans l'étonnant mélange de désespoir et d'espoir que comporte le regret lorsqu'il invite le poète à méditer sur le pouvoir régénérateur de la nature. Car c'est bien la mélancolie qui invite ces réflexions, comme le résultat d'une méditation désespérée. En effet, la pensée qui nait de ce moment suspendu entre désespoir et vague espérance, est semblable à un rêve et son argument échappe à la raison commune. Le raisonnement est au delà de la pensée, comme inspiré, mais en même temps, invraisemblable. Il faut relever, plus particulièrement dans la dernière strophe, l' « étrange logique » dont parle Ross Wilson, après Quinney, et qui veut que la nature se « revitalise » (« revive ») tandis

[13] Shelley, *The Poems*, IV, 224-225.

que la vie et l'amour, qui pourtant sont l'origine de tout, ne le peuvent.[14] La négation, « but two », rompt la liste des éléments naturels qui se régénèrent et s'encadrent comme un coup plus brutal dans la scansion iambique du vers. La virgule qui suit impose un arrêt et présage également de la résolution du poème. La sensation de rupture est d'autant plus forte que Shelley poursuit par une césure qui achemine plus rapidement le lecteur vers la fin. En outre, l'effet est complété par l'accentuation irrégulière du vers (« And **form all o**ther ») dont le spondée annonce, comme un tambour, l'ultime « life and love ». L'idée derrière cette strophe est que l'amour et la vie ne se renouvellent pas mais traversent les êtres, une fulgurance vitale que le rythme du poème transmet bien. Aussi, les leçons de l'amour et de la vie ne peuvent se revivre mais s'incarnent dans le souvenir mélancolique. Comme l'annonce Platon dans le *Phèdre*, c'est par la réminiscence que l'homme est appelé à comprendre l'idéal. La quête de la connaissance de l'amour passe alors par le souvenir, par sa recomposition rejouée dans la mémoire et finalement dans l'imagination. Shelley le déclame plus tard dans *A Defence of Poetry*, c'est l'imagination qui a le pouvoir de transformer le monde et par là, de renouveler l'amour et la vie.

C'est là que réside toute la force de Diotime. Dans un regard d'abord singulier, déçu, puis transposé, rêvé, fantasmé, elle fait apparaître de l'universel. Elle est le chemin de la philosophie pour le poète. Il n'empêche que la mélancolie, bien qu'elle ne soit alors que le véhicule d'une plus haute pensée, offre la réminiscence des instants les plus intenses de la vie, c'est en cela qu'elle sert le poète. Dans certains cas, il convient même de parler d'une véritable crainte de l'amour heureux, d'où que Keats craignait que son bonheur avec Fanny Brawne lui interdise l'inspiration et passait dans ses lettres de l'exaltation amoureuse la plus brûlante à de froids refus de voir la jeune fille.[15] Souvent, l'état de grâce ne dure qu'un temps et la femme elle-même ne semble plus ouvrir mais fermer les yeux du poète.

[14] Ross Wilson, *Shelley and the Apprehension of Life* (Cambridge : Cambridge University Press, 2013) 22 ; notes, 181.

[15] Roe 338.

La perte de la bien-aimée, ou son rejet, lui évite toute représentation terrestre et la préserve de la réalité. Il faut qu'elle demeure idéale pour que le poète y incarne sa muse ou sa Diotime. En effet, la mélancolie préserve l'idéal, mieux, elle le met sur orbite, afin qu'il tourne toujours autour du poète, inaccessible, dans les étoiles.

Cependant, il faut imaginer alors ce que cette description implique lorsque la Femme est la métaphore du monde – de la vérité – et sa parole, l'image même de la connaissance. La quête devient nécessaire mais, comme Diane, la Femme reste protégée, inaccessible afin de tenir le poète à distance de ses « flèches », blessures irréversibles dont la plus brûlante demeure la disparition du regard amoureux. De fait, l'amour et la frustration conduisent tous deux à l'écriture et ensemble contribuent à faire de la femme aimée et perdue, une Diotime. Aussi l'amante devient-elle l'impulsion d'un changement de regard sur le monde, de cette prise de conscience poétique à travers les yeux de l'amant. Car c'est l'amour qui permet ce nouveau regard, celui par lequel le poète retrouve les yeux de l'enfant, et Diotime devient dans cette configuration, la garante de la révélation autant que l'image de la vérité. Diotime est un symbole mais surtout elle est un personnage sacré, inviolable. Déjà Platon écrit d'elle en tant que prophétesse c'est-à-dire une figure religieuse reliant les mortels avec les dieux du cosmos. Elle n'est pas simplement muse, force est de le répéter, Mais elle ouvre les yeux – l'amour qu'elle inspire permet au philosophe de commencer à voir la beauté, à l'appréhender comme telle, à la méditer. La Diotime première, la Diotime mystique, montre. Pour ce qui est d'écrire, c'est une autre question, et bien qu'elle y réponde également pour les Romantiques, nous ne l'envisagerons que dans la partie concernant la mission poétique qu'elle annonce à travers le phénomène de l'épipsyché. De fait, Diotime dépasse la simple sublimation d'un amour frustré. Au contraire son apparition dans les poèmes – comme dans *Le Banquet* – suggère un choix de la part du poète.[16] Il peut décider de suivre l'enseignement de sa vision et alors devenir poète, ou dans le cas de Socrate, philosophe, la refuser ou se perdre dans la recherche égoïste du sentiment de puissance et de connaissance que procure le regard amoureux comme le poète d'*Alastor*. En effet, la « Veilèd Maid » du poème est la métaphore de la contemplation de la vérité. Ce qu'elle donne est aussi inestimable que dangereux car le pouvoir de nommer les choses, comme dit Novalis à propos du poète, peut à la

[16] Rappelons que Diotime enseigne à Socrate la manière d'accéder à la vérité à travers l'amour du beau mais précise qu'elle ne sait s'il aura la volonté et la capacité d'y accéder lui-même.

fois ouvrir le poète à l'universel et à la poésie tout comme il peut l'enfermer dans une quête solitaire et lui faire perdre le sens véritable de l'amour. Car ce que le poète ne comprend pas dans sa vision de la jeune femme, c'est qu'elle tend à lui faire accepter sa place parmi les hommes, non comme un prophète mais comme un participant à la vie et à la littérature. C'est pourquoi elle disparaît lorsqu'il tente de la saisir, car elle ne peut être qu'un rêve, un symbole duquel le désir doit se détourner pour voir derrière le voile qu'elle porte. Ce qu'elle symbolise en effet, est un amour sans objet, la force vitale de l'univers, un amour, Shelley l'écrit en conclusion de son poème « Lines Written Among the Euganeans Hills », « circling, like the breath of life.[17] » En somme, un amour philosophique.

En effet, privé de son objet, l'amour romantique tend à se détourner du particulier pour embrasser l'universel. Ce n'est plus l'amour pour une jeune fille rencontrée au hasard de la vie mais bien de l'amour de l'Amour en soi et de la Beauté qui est en jeu pour le Romantisme dans la révélation de Diotime. Or, si nous savons comment se manifeste l'appel de cette beauté, de cet amour de l'universel dans le rêve et sous l'égide de la nature, il nous reste encore à examiner ce qu'est Diotime dans les poèmes et sous quelle forme elle se révèle au poète.

Peut-être, avant de rentrer dans le détail des poèmes, convient-il d'opérer une distinction sur laquelle nous reviendrons mais dont la connaissance semble dès à présent nécessaire. Tout d'abord, si la figure de Diotime est en premier lieu mystique dans les poèmes c'est qu'elle emprunte ses épithètes au champ du divin et du merveilleux, il est donc d'abord question de vocabulaire et de convention poétique. Néanmoins, le phénomène majeur qui nous invite à parler d'une Diotime mystique, bien que littéraire, ne dépend pas immédiatement du seul langage. Il y a mystique dans le sens où Diotime induit en premier lieu un ravissement, une extase au sens platonicien. En effet, le souvenir du regard amoureux se rapporte doublement à l'anamnèse de Platon d'abord en ce qu'il est une réminiscence en soi mais surtout parce qu'il agit comme un soulèvement de l'âme qui permet l'accès à une forme de connaissance proche des « idées » de Platon.[18] Que ce soit chez

[17] Shelley, *The Poems*, II, 443 (367).

[18] L'anamnèse (souvenir) des visions du monde intelligible est décrite par Platon dans le *Phèdre* (249-250) comme une méthode de connaissance des idées, malheureusement réservée à un

Novalis ou chez Shelley, le ravissement intervient presque systématiquement dès lors qu'il y a entrée en scène de Diotime à travers le rêve, la rêverie, l'extase poétique ou philosophique. D'autre part, le croisement des deux poètes permet d'observer les deux principales formes de ravissement et de révélation romantiques ainsi que de tracer leurs origines et influences. Aussi, si le ravissement prend la forme d'une montée de l'âme au ciel des idées, ou anabase, chez Shelley, il se manifeste au contraire en descente dans les cavernes primordiales, ou catabase, chez Novalis. Dans le cas de Shelley, l'origine de son concept de l'âme (psyché) et de sa possibilité d'ascèse dépend de sources antiques, platoniciennes surtout, et peut-être même hermétiques et gnostiques.[19]

Une fois pénétrée dans le poème, Diotime apparaît d'abord dans ce ravissement, comme celle qui provoque l'extase et par là, la révélation elle-même. Plus tard, car Diotime demeure et évolue au fil du temps dans la méditation de Shelley, elle embrasse tout à la fois, sujet et objet, intuition et révélation, révélatrice et secret révélé. C'est d'ailleurs en cela qu'elle s'impose d'emblée à l'imagination, parce qu'elle réunit les éléments, non d'une description, mais d'une impression, c'est-à-dire, comme dans le souvenir, temps, espace, sujet et objet. De fait, lorsqu'on pense Diotime, on pense un ensemble correspondant à une situation qui a perdu sa réalité pour s'affranchir du monde dans la métaphore. D'ores et déjà littéraire, elle se manifeste, comme le dit merveilleusement Julien Gracq de sa Vanessa du *Rivage des Syrtes*, en « termes presque emblématiques : baigneuse sur la plage, châtelaine à son rouet, princesse sur sa tour.[20] » Diotime, nous l'avons déjà dit et ne saurions trop insister, s'impose en pur symbole, en déclencheur dans l'imagination de toute une dimension qui se doit d'être un écho immédiatement identifiable à l'intérieur de la

---

petit groupe d'élus. Il en discute en effet en tant qu'une des possibilités pour l'âme de recouvrer ses ailes immortelles, l'autre étant l'initiation et la pratique des mystères de la Beauté et de l'Amour, c'est-à-dire, à peu de choses près, la voie par échelons de Diotime (250). À cela, les néoplatoniciens, après Proclus, ajoutent « l'art hiératique », soit la pratique ascétique de l'*apostasis*, la séparation, c'est-à-dire la volonté d'immatérialité et de voyage de l'âme. Platon, *Phèdre* 64-71. Voir également : Joan Petru Couliano, *Expériences de l'extase: extase, ascension et récit visionnaire de l'Hellénisme au Moyen Âge* (Paris : Payot, 1984) 98.

[19] L'influence du gnosticisme dans la poésie de Shelley est reconnue et commentée par de nombreux spécialistes. Voir par exemple : Barbara Gelpi, *Shelley's Goddess: Maternity, Language, Subjectivity* (New York : Oxford University Press, 1992) 76 ; Hogle 122-123 ; Peterfreund 31-34 ; Andrew J.Welburn, *Power and Self-Consciousness in the Poetry of Shelley* (Basingstoke : Macmillan, 1986) 106.

[20] Gracq 51.

littérature. Ainsi, ce n'est pas « la femme », ce n'est plus « la femme », qui provoque le souvenir de Diotime pour faire de la révélation un langage, ou pour la raconter (le double sens de la révélation littéraire est d'importance et il s'agit lorsque le poète fait face à Diotime de comprendre si elle le gratifie d'une révélation en mots ou si elle lui donne les mots de la révélation). Ce qui provoque Diotime, c'est une rencontre, une situation, un paysage, un air de musique. L'espace, le temps et l'objet de la rencontre amoureuse, une fois passé dans l'imagination et rendue à son état conceptuel de pure rencontre, de révélation amoureuse absolue, voilà ce qu'est Diotime. Elle est l'éclair dans la rencontre soudaine des regards, l'étincelle amoureuse qui en jaillit, puis, elle est le souvenir de cet éclair, de cette étincelle. Comme le dit avec une très grande perception l'historien Henri-Irénée Marrou à propos de l'amour chez les troubadours :

> Il serait bien ignare en amour celui qui ne saurait pas tout ce qui peut tenir dans l'éclair d'un regard échangé, pour peu qu'on s'en souvienne et le prenne au sérieux, et qu'on y repense, *immoderata cogitatione* […][21]

Cette courte citation contient les éléments les plus importants, nous l'avons vu, de l'amour conditionnant l'apparition de Diotime en tant que symbole de la révélation amoureuse : « l'éclair d'un regard échangé », et le souvenir de ce moment de suspension. Il est alors permis de croire, d'une certaine manière, que la révélation, naît d'un amour adolescent, un amour presque égoïste, qui apporte à soi, et dans lequel il ne s'agit pas moins d'aimer, ou de penser qu'on aime l'autre, mais de se découvrir amoureux. Cependant, il s'agit là d'un sentiment bien connu et pourtant, de toutes les femmes qui ont été regardées et ont rendu ces regards obliques, bien peu ont été écrites et faites Muses, et moins encore, dématérialisées et devenues symboles, ont été transformées en Diotimes. Aussi, c'est plutôt l'étrange prolongement de cet état de grâce amoureux et l'inévitable happement qu'il opère à chaque rencontre qui s'y prêtent, qui rendent nécessaire l'expression et la conceptualisation de ce qui sera chez les poètes, la figure de Diotime. Une Diotime qui de femme révélatrice et de daïmon passe soudain pour poésie elle-même, se confondant avec sa révélation, avec le sujet et l'objet de son discours.

[21]Henri-Irénée Marrou, *Les troubadours* (Paris : Seuil, 1971) 156.

L'étude de cette figure dans ses aspects poétiques cette fois, permet de dégager chez Shelley trois étapes qui caractérisent aussi bien sa pensée que sa Diotime. Ces trois étapes sont matérialisées par trois grands poèmes, *Queen Mab* achevé en 1813, *Laon and Cythna* en 1817 et *Epipsychidion* en 1821 et s'esquissent dans d'autres poèmes non moins importants comme *Alastor,* publié en 1816 et le monumental *Prometheus Unbound* de 1820. Nous allons à présent tenter de montrer dans quelle mesure ces trois étapes s'inscrivent dans la pensée et l'œuvre poétique globale de Shelley.

Dans le texte de Platon, Diotime parle déjà de l'exaltation la plus haute qui soit permise à l'être humain, c'est pourquoi elle est très vite comprise par les poètes en tant que philosophie et poésie, c'est aussi pourquoi elle est mystique et a souvent été confondue avec l'expérience religieuse. Shelley d'ailleurs la veut reine, fée, déesse, *daïmon* mais surtout il la veut « âme » au sein d'un cosmos supérieur dont l'âme suprême se révèle à nous dans la nature. Ce truchement de l'âme et du monde marque une première tentative de description de Diotime et apparaît notamment dans le premier grand poème de Shelley, *Queen Mab*.

Il s'agit avant tout d'un poème philosophique et argumentatif dans lequel Shelley s'essaie à donner du monde et de l'homme une vision originale et militante. Le poème est accompagné d'une abondante section de notes, qui sont parfois longues de plusieurs pages, comprenant des citations à l'appui et dans leur langue originale d'auteurs « radicaux », principalement des Lumières, comme Voltaire, d'Holbach ou Rousseau ainsi que des classiques tels que Pline, Lucrèce et Plutarque. Le résultat est une explosion de virulentes attaques contre la tyrannie, le développement commercial, le système social et les mœurs établies mais surtout, et avec une violence redoublée, la religion et la morale qu'elle implique. Bien qu'éloquent, le poème est parfois desservi par un ton véhément, accusateur et des maladresses dans le style qui semble parfois un peu écolier. Toutefois, il faut noter avec Holmes, « the energy and fire » qui brille dans la langue poétique et souligner la mise en place d'une certaine atmosphère.[22] Shelley imagine un cadre allégorique pour exprimer ses idées et c'est là qu'il développe les figures révélatrices de la

[22] Holmes 202.

Reine des Fées, Queen Mab et de la poète, Ianthe. Ce cadre allégorique, les spécialistes l'appellent généralement, et malheureusement assez péjorativement, la « machinery » du poème.[23] Le terme dénote une certaine superficialité qui, même s'il n'est pas entièrement dénué de justesse, ne rend pas justice à la vision et au travail poétique mis en œuvre. En effet, l'idée d'une « machinery », également employée pour caractériser le premier chant de *Laon and Cythna*, empêche de bien cerner l'importance symbolique de cette introduction au poème et la relègue à une simple « mise en place ». De fait, bien qu'elle puisse paraître quelque peu artificielle, cette mise en scène n'indique pas moins une direction importante pour l'imagination de Shelley dans le sens où elle se fait porte-parole des idées, non plus sociopolitiques, mais poétiques et esthétiques du jeune poète. En outre, c'est au sein de cette « machinery » que se développe, nous allons le voir, l'idée – et l'image – de Diotime.

La période précise de composition du poème est relativement vague parce qu'assez large, s'étendant sur trois années, et ponctuée d'abandons et de reprises. De fait, l'écriture de *Queen Mab* s'étend de 1810, date à laquelle Shelley fait référence dans sa lettre de 1821 à *The Examiner*, jusqu'à l'impression du poème en mai 1813. D'autre part, Thomas Medwin raconte que Shelley reprit son poème *Queen Mab* juste après son expulsion d'Oxford, le 25 mars 1811.[24] Un rapprochement aisé au vu des thèmes développés dans le poème mais contredit par une lettre de Shelley à Elizabeth Hitchener datée du 10 décembre 1811, dans laquelle il écrit à propos de *Queen Mab* :

> I have now my dear friend in contemplation a Poem. I intend it to be by anticipation a picture of the manners, simplicity and delights of a perfect state of society; tho still earthly.—Will you assist me. I only thought of it last night.[25]

Certes, la dernière phrase ici (« I only thought of it last night ») peut se référer également à l'éventuelle collaboration que Shelley propose ici à l'institutrice

[23] Simon Haine, *Shelley's Poetry : The Divided Self* (Londres : Macmillan, 1997) 70.
[24] Shelley, *The Poems*, notes, 265.
[25] Shelley, *Letters*, I, 201.

(« will you assist me »). Toutefois le reste de la citation indique que Shelley souhaitait, à tout le moins, faire croire à une gestation récente de *Queen Mab*, à la veille de l'année 1813. Aussi, la conjecture demeure possible sur le moment, sinon de l'écriture, du moins de la gestation du poème et donc sur l'environnement du poète au cours de son travail. Néanmoins, il est certain qu'une majeure partie du texte définitif a été rédigée au Pays de Galles entre 1812 et le début de l'année 1813 tandis que Shelley vit avec sa femme Harriet de désillusion en désillusion. Période troublée notamment par l'écroulement de la tentative d'élargissement de la digue de Tremadoc, la méfiance des ouvriers envers les incitations à la révolte professées par Shelley, les nombreuses dettes contractées dans la région, et le départ précipité de Tan-yr-Alt après l'incident de la nuit du 26 février 1813. Mais une chose plus troublante encore nous intéresse bien davantage. La dédicace du poème « To Harriet ***** » est généralement comprise comme étant ainsi adressée à la jeune femme du poète, Harriet Shelley, née Westbrook. Pourtant, on ne peut s'empêcher de remarquer que les cinq astérisques invitent assez complaisamment le nom de « Grove ». D'autre part, la famille Grove a toujours conservé, comme une sorte de fierté familiale, l'idée que le poème était adressé à leur parente comme en témoigne la nièce d'Harriet, et fille de John Grove, Mrs Hussey.[26] Une fois de plus, il semble que Shelley ait entretenu l'équivoque plusieurs années après la parution du poème, notamment dans une lettre à Ollier daté du 11 juin 1821, dans laquelle, faisant mention explicite d'Harriet Shelley, il répudie sa « foolish dedication to my late wife.[27] » Il est tout à fait possible que Shelley brouille ici les pistes d'autant que bien des passages du poème semblent faire directement allusion au premier amour du poète. D'abord, la structure même de la dédicace semble renforcer l'idée d'une confusion, volontaire ou non, des deux Harriet, dans le sens où sa construction sous la forme d'une espèce de devinette accroît le sens mystérieux des astérisques. Notons également le strict emploi du passé pour tout ce qui pourrait indiquer clairement la destinataire de la dédicace, soit les deux premières strophes et les deux premiers vers de la troisième. De fait, il semble pour le moins étrange que s'adressant à sa femme, le poète ne se réfère qu'au passé, qui est moment de la composition certes mais tout de même : écrivant « thou wert my purer mind », il

[26] Irving Massey, « Some Letters of Shelley Interest », *Keats-Shelley Memorial Bulletin*, XIX (1968) : 14-15.

[27] Shelley, *Letters*, II, 298.

nous laisse, sinon le sentiment qu'il parle de quelqu'un d'autre, celui, non moins refroidi, d'un tarissement de la source. À ce propos, Shelley fera montre d'une plus haute prudence couplée d'une maîtrise également plus grande dans les dédicaces qu'il écrit plus tard pour Mary. En effet, il est probable que soient présentes dans *Queen Mab* et dans la dédicace elle-même, les deux Harriet et peut-être même un peu d'Elizabeth Hitchener, dont nous parlerons un peu plus tard. La première strophe, rédigée au présent, sans doute adressée à Harriet Shelley, n'est pas exempte d'une certaine ironie en regard de la vie de l'auteur :

> Whose is the love that, gleaming through the world,
> Wards off the poisonous arrow of its scorn?
> Whose is the warm and partial praise,
> Virtue's most sweet reward?[28]

Les « poisonous arrows of its scorn » font référence à l'exclusion du poète et à la haine que ses idées déclenchent contre lui. Le refus d'Harriet Grove étant une de ces flèches, il paraît difficile que son amour soit en mesure de les conjurer, au contraire. Si la poésie ici est quelque peu maladroite, le poète est honnête envers sa jeune épouse, qui soutenait avec toute sa jeune force ses efforts de « warm and partial praise » alors qu'au moment de la publication du poème, elle venait tout juste de mettre au monde leur fille Ianthe et souffrait de ce fait d'une grande fatigue. Toutefois, le quatrième vers offre une résonance quelque peu discordante vu qu'à ce que Shelley décrit comme la récompense de la vertu – la sienne ? – il oppose dans la réalité des relations troubles avec Miss Hitchener puis, dès février 1813, l'abandon de sa femme pour des leçons d'italien en compagnie de la jolie Cornelia Boinville à Bracknell.[29] Aussi, nous pensons que Shelley ne fait plus simplement allusion à Harriet Shelley ou à Harriet Grove, mais plutôt à une idée générale, un sentiment qui traverse chacune de ses rencontres. Il ne semble plus entièrement pertinent de chercher une réalité incarnée à l'idéal amoureux de Shelley mais plutôt de tenter d'englober tout ce qu'il brasse d'idées dans son processus de composition. Certes, il

[28] Shelley, *The Poems*, I, 270 (Dedication, 1-4).

[29] Sur le passage de Shelley au sein de la petite communauté de Bracknell et le désir *a priori* refréné pour Cornélia Boinville, voir Holmes 224-228. Voir également la confrontation entre Marionetta et Celinda dans le *Nightmare Abbey* de Peacock qui résume très bien la tendance qu'avait Shelley à aimer deux femmes en même temps : Peacock, *Nightmare Abbey*, 117.

convenait de noter la présence certaine d'Harriet Grove en tant que premier amour et modèle original de la révélatrice de Shelley même si dans sa progression poétique, elle tend à s'abâtardir avec d'autres figures, à se mélanger au gré des rencontres du poète pour en alimenter la vision. C'est que Shelley est un poète visionnaire, Harold Bloom dit de lui, de manière plus précise qu'il est un poète de la « vision », nous pensons qu'il faut aller plus loin et appeler Shelley, comme il se doit, un voyant.[30]

Chacune de ses rencontres, en effet, présente en premier lieu l'identification d'un regard. Le poète se plonge dans des yeux qui lui renvoient une image du monde, mais aussi une image de lui-même. C'est en cela notamment qu'il faut dire de la Diotime chez Shelley qu'elle passe avant tout par les yeux. Ce « miroir » est partout chez Shelley et demeure comme le souvenir nostalgique du regard invitant l'autre à devenir le double de soi, le reflet idéalisé et amoureux, crucial pour le développement de la théorie de l'épipsyché.[31] Omniprésent dans *Queen Mab* dès la dédicace, ce regard, la Diotime réelle, apparaît comme le point d'ouverture du monde et le présage d'un amour plus universel que celui, déjà élevé, qu'il dédie à Harriet :

> Beneath whose looks did my reviving soul
> Riper in truth and virtuous daring grow?
> Whose eyes have I gazed fondly on,
> And loved mankind the more?
>
> Harriet! on thine:—thou wert my purer mind;
> Thou wert the inspiration of my song;[32]

L'association du regard amoureux et de la connaissance est prégnante dans ce passage. Shelley indique que le regard d'amour provoque une germination de la vérité (« Riper in truth ») et une régénération de l'âme (« reviving soul »). Dans *Queen Mab*, Shelley voit déjà le pouvoir transformateur de l'amour sur la perception

[30] Harold Bloom, *The Visionary Company: a Reading of English Romantic Poetry* (Ithaca : Cornell University Press, 1971) 323.

[31] Voir à ce sujet : Christian La Cassagnère, « Jeu de doubles, doubles du *je* dans la poésie de Shelley : Esquisse d'une psychocritique », *Centre du Romantisme anglais* 35 (1991) ; Quentin Aymonier, « Le miroir vertueux : Shelley et la tradition littéraire », *Philosophique* (2016).

[32] Shelley, *The Poems*, I, 270 (Dedication, 5-10).

globale et c'est dans le regard de l'autre qu'il situe cette révélation. Transparaît également ici, comme en préambule, une intuition des degrés de l'amour et de son pouvoir moralisant qui invite à reconsidérer l'Homme et, comme dans « Hymn to Intellectual Beauty », à l'aimer toujours plus (« loved mankind the more »). Shelley invite à considérer le regard amoureux comme un puissant catalyseur philosophique et donne tout son sens ici à l'élément d'inspiration contenu dans les yeux. Il témoigne de ce phénomène où l'autre se fraie un chemin jusqu'à notre âme pour être notre « purer mind », ce phénomène qui plus tard sera le cœur de sa philosophie d'*Epipsychidion*, l'autre âme de soi. Aussi Shelley écrit-il que les yeux sont le véhicule, non pas seulement le miroir, de l'âme humaine et indique au lecteur dès la dédicace que le poème sera – outre ses thèmes plus flagrants – le laboratoire d'une conception philosophique du regard. Ce regard, l'élément le plus flagrant de l'amour, et qui traverse toute la poésie de Shelley, témoigne néanmoins de la présence lointaine mais certaine d'Harriet Grove. Ce regard qui occupe Shelley dès 1809, voire, selon Hawkins, dès 1805, dans ses premiers poèmes et romans gothiques.[33] Ce regard qu'il découvre avec sa jeune cousine et qui se voile à jamais pour lui de préjudice social et religieux, est encore présent en 1813, en 1815 dans *Alastor*, en 1821 dans *Epipsychidion*. Ce regard premier où se touchent des yeux neufs, sans cesse augmenté, sans cesse enrichi, voilà où le poète trouve sa Diotime : dans ce regard, la quête poétique par excellence.

À présent et avant de plonger dans l'exploration des poèmes de Shelley il paraît nécessaire d'opérer un rétrécissement de notre définition. Ainsi, nous avons considéré Diotime jusqu'à présent en tant qu'une image reconstituée de l'amante et nous en retrouverons la trace dans cette partie. Il faut toutefois, dans l'intérêt de la compréhension de sa dimension réellement mystique, restreindre ce qu'elle peut engager de réel et la désincarner. En effet, nous allons à présent voir comment la poésie transforme une image floue en un *phénomène*, un agglomérat de tout ce qui fait la rencontre amoureuse – et le résumer dans un regard infini. Rappelons ici qu'il ne convient d'appeler ce phénomène « Diotime », à proprement parler, qu'après 1818 et la traduction du *Banquet*, mais dans un souci de clarté nous préférons nous

[33] Sur la possibilité d'une grande précocité poétique de Shelley en rapport avec Harriet Grove, voir : Hawkins 7.

tenir à ce nom pour caractériser également le symbole qu'il véhicule pendant la période qui précède sa maturation.

Si le premier moment de la révélation amoureuse s'épanche dans un regard de l'autre et que la révélatrice en emprunte les traits, ces traits réels sont vite consumés dans l'allégorie et Diotime devient elle-même un pure symbole littéraire. Le lien entre l'image et la réalité ne doit pourtant pas être perdu de vue car la Diotime shelleyenne continue de se transformer au fil des rencontres et des fantasmes du poète. Toutefois, ce n'est plus une incarnation dans une figure mais une figure qui personnifie l'élément émotionnel et personnel de la rencontre amoureuse. Ainsi, il faut comprendre Diotime comme l'expression du phénomène de connaissance que produit la rencontre amoureuse : la révélation d'une réalité supérieure perçue à travers les yeux de l'aimée, fulgurante et insaisissable. C'est ce qui distingue Diotime de la muse. La muse inspire la réalisation artistique tandis que Diotime révèle un sentiment de connaissance dont l'objet n'est jamais clairement donné. C'est seulement dans la suite de cette révélation floue que le poète s'efforcera sans toutefois y parvenir pleinement à la définir, à la préciser et à la restituer dans le langage. La révélation de Diotime est frustrante et déjà Socrate n'était pas sûr d'être en mesure d'atteindre l'étape finale de la révélation. À la fin, la leçon est cruelle et Shelley en exprime toute la magnificence et toute l'amertume au fil de son écriture de *Queen Mab*, jusqu'au *Triumph of Life*.

Dès lors, le phénomène que nous voulons appeler du nom platonicien de Diotime nécessite une déprise, une totale dépossession de soi afin de laisser l'autre entrer. Souvent, l'amour est considéré de nos jours comme une confrontation. Ici, c'est tout le contraire, l'amour est un abandon métaphysique. C'est par son extrême vulnérabilité que le poète peut être ravi par-delà son être. L'autre parle en lui et il semble n'être plus que pure voix, les ailes lui poussent et à travers les yeux de l'aimée il contemple le monde, sa beauté aveuglante, merveilleuse. Voilà ce que signifie « tomber philosophiquement amoureux », c'est une expérience de soi à travers l'altérité et surtout pas de l'altérité à travers soi. Il s'agit d'avoir soudain, au fond des orbites, dans un regard profond et enivrant, dans la contemplation d'yeux amoureux, l'intuition du gouffre et d'y plonger. Cette conception n'est pas propre à

Shelley et irradie, nous l'avons vu, l'histoire de la littérature depuis, osons le dire, Platon en passant bien sûr par Pétrarque et Dante. Alan Weinberg note que ce trait, intellectuel et mystique, donné à l'amour et à la femme par Shelley, est confirmé lors de sa lecture de la *Vita Nova* de Dante.[34] Nous le verrons en détails plus loin, l'influence de Dante s'exprime pleinement dès 1818 dans la poésie amoureuse de Shelley. Comme Dante le dit de Béatrice, Shelley écrit dans *Epipsychidion* à propos de l'aimée, « thy wisdom speaks in me.[35] » Weinberg précise alors que cette « divine sagesse » est le fruit d'un passage dans l'imagination de l'amour impossible pour Emilia Viviani devenue Emily dans le poème.[36]

La Diotime tout entière, mais plus particulièrement la Diotime mystique, n'est rien d'autre que cela : Celle qui montre le monde à la fois du haut et d'en haut. Elle est un rêve, un mirage qui ne dure qu'une seconde et dont le poète d'*Alastor* s'éveille fiévreux dans la « cold white light of the morning.[37] » Ce phénomène, ou même ce vertige, consacre religieusement chaque rencontre qui en apporte la réminiscence et en ravive pour un instant la flamme perdue. La Diotime mystique devient alors dans le poème, la métaphore de l'instant de la rencontre, son souvenir et l'image même de l'amour.

Revenons à présent au premier grand poème de Shelley qui requiert notre attention particulière puisqu'il est le poème du commencement, le poème de l'âme et de la fée. *Queen Mab* s'ouvre pour ainsi dire brutalement sur une comparaison des plus étrange entre le sommeil et la mort « How wonderful is Death / Death and its brother Sleep» et présente au lecteur une superbe jeune fille étendue, décrite comme une statue taillée dans un marbre antique, une morte sublime.[38] Mais Shelley écrit qu'elle se réveillera car en réalité, elle dort d'un sommeil de poète, elle rêve. Il s'agit de Ianthe, véritable prototype de la révélatrice shelleyenne et somme de tous les regards qui ont fortifié les visions du poète. De fait, sans l'importance de Platon pour Shelley, nous aurions pu appeler Diotime de son premier nom chez le poète

[34] Weinberg, *Shelley's Italian Experience,* 160.
[35] Shelley, *The Poems*, IV, 112 (147).
[36] Weinberg, *Shelley's Italian Experience*, 163.
[37] Shelley, *The Poems*, I, 471 (193).
[38] Shelley, *The Poems*, I, 270 (I, 1-2).

anglais, ce nom également grec de « Ianthe » et qui désigne dans la mythologie une des nombreuses Océanides. En effet, ce personnage, récepteur mais surtout acteur de la révélation, s'il est ébauché dans *Queen Mab*, poursuit son développement, pour devenir enfin véritable Diotime, dans les œuvres de maturité de Shelley. Chose intéressante néanmoins, Shelley retrouve cette mythologie primordiale des Océanides dans sa grande œuvre, *Prometheus Unbound*, augmentée par une maîtrise poétique redoublée et une longue réflexion sur la figure de la révélatrice. Mythe total, Asie est une Diotime prométhéenne, La Cassagnère parle d' « âme prométhéenne dans l'Amour », à la fois chair transfigurée et génie amoureux : elle n'a pas figure humaine mais est une divinité.[39] De fait elle est le résultat de la figure de Diotime dans la poésie mais ne participe plus à la réalité de Diotime pour le poète. Elle transcende le symbole que nous analysons ici. Asie dépasse les attributs de la révélation que nous attribuons à une figure de Diotime – elle est pure imagination, pure drame. Ce que Diotime révèle, une sensation de connaissance qui s'échappe aussitôt et que Shelley appelle dans « On Love », « the chasm of an inssufficient void » ressenti dans notre âme, Asie l'incarne et le remplit.[40] C'est ce qui rend le personnage d'Asie dans le drame plus complexe que la figure de révélatrice que nous allons rencontrer dans *Queen Mab*, *Alastor*, *Laon and Cythna* et *Epipsychidion*.

Toutefois, ce qu'il y a d'intéressant de prime abord dans *Queen Mab*, c'est que la révélation n'est pas directement faite au poète, ce qui sera le cas dans tous les poèmes suivants, mais précisément à cette jeune fille, Ianthe, par la déesse primordiale, la Reine Mab. Aussi, il semble que dans ce premier poème d'envergure, Shelley décrive la formation même de la révélatrice, de l'intermédiaire entre le divin et l'humain, la Diotime de toute sa poésie.

Le choix de la Reine Mab pour manifester l'idée de l'âme du monde, mais l'idée de la poésie également, n'est pas anodin. Sans doute Shelley se souvenait d'abord du *Faery Queen* de Spenser mais peut-être aussi de cette « Fairies' Midwife », accoucheuse de rêves et révélatrice de vérités que Shakespeare évoque dans *Romeo and Juliet*, mais à cette figure floue et son improbable char ailé, le poète

[39] La Cassagnère, *La Mystique du Prometheus Unbound*, 81.
[40] Shelley, *The Major Works*, 631.

Romantique ajoute une dimension philosophique et émancipatrice qui donne à voir le monde dans sa pure réalité. De fait, la « Fairy Queen » du poème apparaît comme une révélatrice privilégiée et primitive. Elle est une sorte de divinité nocturne et surtout lunaire qui n'accorde ses visions qu'à une femme choisie entre toutes pour être éveillée à ses mystères. Shelley développe ici un thème peu étudié par les spécialistes, à l'exception notoire de Barbara Gelpi qui se borne toutefois à explorer l'aspect maternel et psychanalytique de la « déesse » shelleyenne. Elle développe, en effet, l'idée d'une érotisation de la figure maternelle et d'une reconstruction dans l'imaginaire d'un amour œdipien.[41] Cependant, malgré un développement mythologique remarquable, elle ne se réfère pas à l'approche mythopoïétique de Graves qui apporte selon nous un point de vue complémentaire, différent de l'ensemble plutôt lacanien qu'elle développe. L'approche de Graves rappelle les liens psychologiques qui unissent la pensée contemporaine et le monde primitif en faisant de la déesse une instance symbolique très ancienne et que le temps n'aurait pas su abolir. Aussi la recherche entreprise pour comprendre l'origine primordiale de la Diotime de Platon trouve-t-elle un écho dans le processus qui gouverne l'apparition de la reine Mab chez Shelley. Le lien entre le poète et la déesse est noué par la recherche d'un langage et d'une inspiration à la fois maternelle et cruelle. Pour lui, la déesse est une garantie en même temps qu'un nom donné à une puissance inspiratrice depuis l'aube des peuples. Nous voudrions alors ajouter, à la figure autoritaire et rassurante de la mère, proposée par Gelpi comme modèle symbolique de la femme shelleyenne, l'aspect oraculaire de la poésie développé par Graves. Pour nous, le rêve qui englobe toute la « machinerie » du poème permet de traduire un sens du merveilleux et même du fantastique dans son double aspect, fabuleux et monstrueux, et où l'on retrouve le gothique du premier Shelley. Dans *Queen Mab* et dans *The Daemon of the World*, Shelley invite, par le rêve, une forme de pensée magique primitive symbolisée et en même temps sexualisée par la femme révélatrice. Il est question de la révélation d'une morale originale et, en même temps, originelle, puisqu'elle se retrace jusqu'à la nuit des temps dans le discours de Mab. Cette morale, c'est l'acte de langage lui-même et qui, devenant poésie, reçoit le pouvoir de régénérer le monde. Le texte se place dans le cadre de l'initiation et du mystère même s'il est contrebalancé par l'amas de notes scientifiques qui

[41] Gelpi 43.

l'accompagne. En effet, le poète Henry est appelé à entrer dans le mystère révélé à Ianthe d'une manière quasi biblique, comme Moïse qui reçoit à travers le buisson ardent le message de Dieu. Si l'on s'attarde sur la métahistoire qui sous-tend *Queen Mab*, on s'aperçoit que dès 1813, la fonction prophétique, qui est aussi un attribut de Diotime, est transmise par une femme démonique au poète. Nancy Moore Goslee remarque que le modèle de « prophet-poet-rhetoricans » né dans *Queen Mab* est de nouveau mis en œuvre dans la relation entre Laon et Cythna dont cette dernière est l'inspiratrice.[42] De plus la transmission prophétique de la femme au poète est également exemplifiée dans *Prometheus Unbound* où la même relation s'établit entre Asie et Prométhée. Denis Bonnecase développe le projet prophétique shelleyen autour du « pouvoir régénérateur et révolutionnaire du poète ainsi que la mission d'éveilleur d'âmes qui lui est conférée » et explique que Shelley introduit ce thème dès *Queen Mab*.[43] Ce n'est pas le projet prophétique de Shelley, très bien analysé par Bonnecase, qui nous intéresse en première instance, mais bien le moment et le lieu de la transmission de ce pouvoir révolutionnaire au poète. *Queen Mab* est alors le premier exemple d'une mise en scène de la révélation au poète et c'est par une figure féminine aux allures de Diotime platonicienne que le poète reçoit le don de philosophie et de prophétie. Même si le nom de Diotime est encore trop précis pour caractériser la reine Mab ou Ianthe, les inspirations qui fournissent à Shelley le modèle de sa révélatrice proposent déjà des éléments platoniciens exposés dans *Le Banquet*, nous allons le voir. Le poète puise donc à diverses sources philosophiques, littéraires et religieuses. Cette dernière posture méta-religieuse, présente tout au long de *Queen Mab* ne contredit pourtant pas l'athéisme de Shelley puisqu'elle vient en appui de son matérialisme politique. Mab est l'allégorie mystique qui représente, dans la narration, le projet philosophique matérialiste et réaliste du poète. Il s'agit d'une poétisation de l'idéal shelleyen qui n'est pas de l'ordre du mysticisme religieux mais des mystères philosophiques. En réalité, la posture mystique attribuée par Shelley au poète est une propulsion métaphysique qui lance définitivement ses premières amours sur la piste intellectuelle de l'idéalisme platonicien.

En outre, Shelley retrouve les observations de Robert Graves à propos de la « Déesse Blanche », déesse primitive des sociétés matrilinéaires de l'âge du bronze

[42] Nancy Moore Goslee, *Shelley's Visual Imagination* (Cambridge : Cambridge University Press, 2011) 70.

[43] Bonnecase 5.

et source unique de véritable poésie. Graves parle de la « Déesse Blanche » comme du « single poetic theme » et fait de sa description le premier critère de jugement de toute poésie.[44] Nous pouvons citer ce passage de l'immense livre de Graves dans lequel il explique la présence de la Déesse Blanche chez John Donne et John Clare afin d'éclairer les positions successives de Shelley à ce sujet :

> Donne worshipped the White Goddess blindly in the person of the woman whom he made his Muse; so far unable to recall her outward appearance that all that he could record of her was the image of his own love-possessed eye seen reflected in hers. In *A Fever* he calls her 'the world's soul', for if she leaves him the world is but her carcase. And:
>
> *Thy beauty and all parts which are thee*
> *Are unchangeable firmament.*
>
> John Clare wrote of her "These dreams of a beautiful presence, a woman deity, gave the sublimest conceptions of beauty to my imagination; and being last night with the same presence, the lady divinity left such a vivid picture of her visits in my sleep, dreaming of dreams, that I could no longer doubt her existence. So I wrote them down to prolong the happiness of my faith in believing her my guardian genius."[45]

Il faut noter, dans ce passage, que Graves montre la disparition de l'image corporelle réelle de l'aimée et sa dissolution dans la mémoire. Proust raconte le même phénomène lorsqu'il explique avoir oublié « la figure » de Gilberte jusque dans ses rêves tandis qu'il se souvient parfaitement des visages « inutiles et frappants de l'homme aux chevaux de bois et de la marchande de sucre d'orge.[46] » Ce qui reste n'est pas une image mais un effet, un phénomène d'amour qui n'a plus réellement d'objet mais se diffuse dans l'être et devient rêve. C'est le cas de Clare qui recompose une image divine depuis son rêve et en « prolonge » l'expérience par l'écriture. La présence de la révélatrice est ici de l'ordre de la jouissance intellectuelle et l'inspiration est le désir de sensualiser cette expérience et par le langage, lui donner une réalité, un goût. De fait, la révélatrice psychosexuelle dont parle Graves ici ressemble beaucoup à celle dont Shelley nous raconte l'apparition

[44] Graves 417.
[45] Graves 418.
[46] Marcel Proust, *À la recherche du temps perdu*, vol. I (Paris : Gallimard, 1987) 481.

dans *Alastor*. Elle manifeste à la fois le subjectif, l'image intériorisée que le poète se fait de l'amour et l'objectif, la réalité divine de la projection de son rêve, c'est-à dire une force naturelle telle que l'Âme du Monde.

Il faut noter que Shelley, bien qu'il adopte largement l'idée d'âme du monde et du rêve comme méthode d'ascension ne donne jamais au poète le moyen direct d'accéder à la divinité – ce pourquoi peut-être Graves ne l'étudie pas – mais pose, tout comme Platon, un intermédiaire : Diotime. *Queen Mab* est à ce titre tout à fait extraordinaire dans l'œuvre de Shelley, et lui-même reviendra, sur les conseils de Peacock, sur son poème pour le raccourcir, l'alléger de son lourd appareil argumentatif, et surtout en transformer le titre et l'agent de la révélation en *Daemon of the World*. « Daemon » prend bien sur ici le sens que lui donne Diotime dans *Le Banquet*, c'est-à-dire d'intermédiaire et de porte vers cette autre dimension ou siège la connaissance, cette autre « Reine des Fées ». Il faut admettre avec Goslee que lorsque Shelley révise son poème pour l'inclure au volume d'*Alastor* en 1816, l'image de déesse attribuée à Mab en 1813 est transformée en une forme plus abstraite d'intermédiaire démonique :

> The Deamon both supplement and interpret that opening narrative's search for an ideal woman who may be only a projection of the visionary's imagination. Though never perceived as an absolute deity by the visionary or the narrator, and certainly never the focus of institutionalized worship, the visionary woman brings with her the promise of ultimate goals, of "knowledge and truth and virtue…/ And lofty hopes of divine liberty" (ll. 158-9) that the searcher values most profoundly.[47]

L'origine de Mab se trouve nécessairement, pour Goslee, dans l'acte imaginatif de Shelley qui cherche à donner à la quête, « ultimate goals » dit-elle, la forme d'une femme « délicate et évanescente » en 1813 puis en 1816, une idée plus abstraite et « barely gendered » de « Queen of the Universe.[48] » La forme symbolique de l'amour commence à se parer des attributs de la révélatrice platonicienne. Le but de la figure dans le poème est déjà de donner une direction, de montrer le chemin de la connaissance et de la justice. Cependant, si la reine Mab, ou

[47] Goslee 44.
[48] Goslee 40.

dans une moindre mesure, le Daemon of the World, ressemblent toujours, nous le disions, à des révélatrices primitives au sens de Graves, elles le sont également dans le sens où elles ne portent pas encore les caractères qui dès *Alastor* deviendront archétypiques de la révélatrice shelleyenne. En effet, il ne faut pas s'y tromper, le véritable prototype n'est pas la « Fairy Queen » du poème, de toute manière inaccessible au poète, mais bien Ianthe. Par sa position parfaite entre la divinité et le poète, Ianthe peut jouer le rôle de Diotime, de guide humain et démonique à la fois. Goslee ajoute que les deux figures révélatrices de *Queen Mab* et du *Deamon of the World* n'acquièrent leur dimension proprement mystique que parce qu'elles sont traitées par le poète comme objets de désir.[49] Comme Bachelard le notait chez Novalis, la révélatrice est un symbole conçu par l'imagination pour exprimer un phénomène de connaissance dans l'amour mais ce symbole est également source d'un désir sexualisé. Pour Novalis il s'agit d'un désir de sentir, de toucher tandis que pour Shelley le rayonnement symbolique de l'amour est d'abord vu.[50] Là où Novalis s'enfonce dans la terre, cherche à pénétrer les êtres dans leur substance, Shelley s'envole et prend la hauteur nécessaire à l'embrassement du monde par l'œil. Il n'y a rien d'étonnant à ce que l'amour shelleyen soit d'abord une question de regard. La préface de *Queen Mab*, qu'elle soit adressée à l'une ou l'autre des deux Harriet, en témoigne : derrière la figure de révélatrice de Ianthe, il y encore le modèle et le désir sexuel et psychosexuel qui s'y rattache. Aussi, c'est parce qu'elle à forme humaine et peut être objet du désir du poète que Ianthe est choisie par la fée et reçoit ainsi le rôle important de faire rayonner sur le monde – sur le poète – la révélation qui lui est accordée :

> Yet, human Spirit, bravely hold thy course
> Let virtue teach thee firmly to pursue,
> The gradual paths of an aspiring change
> For birth and life and death, and that strange state
> Before the naked soul has found its home
> All tend to perfect happiness, and urge
> The restless wheels of being on their way,
> Whose flashing spokes, instinct with infinite life,

[49] Goslee 40.
[50] Gaston Bachelard, *La psychanalyse du feu* (Paris : Gallimard, 1949) 76-77.

Bicker and burn to gain their destined goal;[51]

Le mode platonicien de l'avancement par degrés expliqué par Diotime dans *Le Banquet* est déjà tout à fait illustré ici par l'injonction de la reine Mab. La reine demande à Ianthe le courage de s'arrêter (« bravely hold thy course »), soit, en termes plus philosophiques, de suspendre son jugement avant la révélation. Comme pour la philosophie de *la République* de Platon, le moteur qui mène vers la connaissance et la justice est la vertu, c'est-à-dire le bien (« let virtue teach thee firmly to pursue »). Surtout, là l'écho du discours de Diotime est retentissant, elle parle d'une élévation par degré « gradual path » pour asseoir un changement politique, social mais également intellectuel. Mab conçoit l'idée d'un changement politique, social et spirituel que Ianthe devra se charger de propager, le montre, puis informe la jeune femme de sa mission sur terre. Il est troublant de noter à quel point Shelley reflète ici l'esprit de son époque en avançant une idée assez proche de Hegel du progrès de l'esprit humain. Aussi, ces « wheels of beings » sont d'ores et déjà en chemin mais il demeure nécessaire d'aider leur mouvement vers la résolution naturelle de leur progression, à savoir le bonheur absolu de l'humanité (« their destined goal »). Ce témoignage soudain d'hédonisme qui jure avec les conceptions gothiques du jeune Shelley ne dure que le temps du poème et prend plus tard la forme d'un absolu esthétique – une poétique de la révélation du beau. Cependant, déjà dans *Queen Mab*, Shelley ne laisse pas la figure du poète en reste, car la propagation de la sagesse révélée dépend surtout du moyen de la propager, ce pourquoi et plus particulièrement, Ianthe se doit d'initier son amant Henry, le poète :

Go happy one, and give that bosom joy
Whose sleepless spirit waits to catch
Light, life and rapture from thy smile.[52]

La révélation au poète, qui rappelons-le, regarde Ianthe rêver dans une attitude de contemplation, et même d'adoration, semi-admirative, semi-érotique passe par la joie de l'amour (« give that bosom joy »). Il s'agit d'une révélation amoureuse et psychosexuelle, puisque le poète désire connaître, être illuminé («

[51] Shelley, *The Poems*, I, 356-357 (IX, 146-154).
[52] Shelley, *The Poems*, I, 359 (IX, 209-211).

waits to catch light »), à travers la contemplation du sourire de l'aimée. Néanmoins, la dimension du désir s'attache également à la réalité sensible, sexuelle et extatique (« life and rapture ») de la relation amoureuse. C'est un élément que nous retrouverons dans les poèmes qui suivent *Queen Mab* comme *Alastor* ou *Laon and Cythna*. Autre caractère déterminant de la révélation shelleyenne, la triangularité de la révélation, dispensé à la figure du poète par des femmes, dont une joue le rôle d'intermédiaire, est au cœur de l'acte de fusion spirituel opéré par Panthée entre Prométhée et Asie dans l'acte II de *Prometheus Unbound*.

Ainsi, dès 1811-1813 Shelley donne forme à la conception ternaire de la révélation que ses poèmes ultérieurs affinent. Le poète lui-même n'accède pas à la déesse mais rencontre l'intermédiaire qui lui permettra de pratiquer les exercices de vertu, l'amour, qui donne accès à celle-ci. Notons d'ailleurs que la révélation n'évolue que dans un cadre strictement féminin et lunaire jusqu'à ce qu'elle rencontre enfin le poète qui n'en devient rien de plus que l'instrument dans ce qui serait alors le cadre solaire, la vie humaine. Pour expliquer cette triade monde, âme, poète que Shelley développe il faut comprendre l'idée que le poète se fait du monde. Le monde est d'abord et bien sûr ce que dévoile la Reine Mab à Ianthe, tautologie de l'expérience terrestre mais également de l'expérience cosmique. Toutefois, c'est surtout une intuition, un lien perdu avec l'originel, et dont nous ne connaissons plus que de sommaires bribes, survenues au cours de quelque rêve génial. C'est aussi pour cela que Ianthe est ravie pendant son sommeil, sans quoi elle demeurerait prisonnière de son expérience terrestre. Carlos Baker dans son ouvrage sur l'élément visionnaire de la poésie shelleyenne décrit ainsi la différence qu'oppose Shelley entre le monde des hommes et le monde dans lequel s'opère la révélation :

> The world we know is spiritually a Cimmerian desert, dark, storm-ridden, suffused with mist. Far above it, arched beyond mortal sight, is the Primum Mobile, the Divine light of the World-Soul, the white radiance of Eternity, a burning fountain like a spiritual sun. Its effluence is felt everywhere in nature and in man, and its effectiveness corresponds precisely to the sensitiveness of that which receives it. As a vitalizing force, it impels all things in their degree to aspire towards the condition of immortality: in Shelley's very exact phrase, it "tortures the unwilling dross" towards "heaven's light". Idealistic poets are the most sensitive receivers of this light, and in them, the

> driving force, the *eros* or aspirational principle, is almost unendurably strong. In a very real sense, psychologically speaking, they are tortured by the desire to clarify and to spread among manking the wonder of their vision of Eternity. As "splendours of the firmament of time", they occupy after death the third sphere of heaven, where they reign immortal in the memories of man. But their souls, like those of all men after death, rejoin the World-Soul and thus carry, as it were, a joyous double burden in the enlightment of the world.[53]

Les termes employés par Baker sont platoniciens par essence et sa description du monde « imaginal », le monde de l'imagination conçu pour supplanter la réalité et accéder au vrai, renvoie à une condition mystique du poète visionnaire (« Primum Mobile, the Divine light of the World-Soul, the white radiance of Eternity, a burning fountain like a spiritual sun »). Pour Baker, les poètes, et particulièrement Shelley, expriment l'image radieuse d'un monde purifié par l'imagination. Toujours dans ce sens, Baker rappelle le « platonisme naturel » dont parlait Notopoulos en décrivant le principe derrière la révélation comme étant un éros ascensionnel. Il s'agit de s'élever de la réalité matérielle la plus sombre à des hauteurs lumineuses et secrètes. De fait, Ianthe étant choisie par la Reine Mab pour recevoir la vision de la félicité du monde ainsi que de l'horreur de la réalité terrestre, elle prouve que sa sensibilité lunaire est d'office plus réceptrice que celle du poète qui pourtant s'efforce d'être digne de sa vocation. C'est que son rôle est différent, et Baker le rappelle, le poète est le principe actif qui à travers la femme devra agir selon ce qu'il lui aura été donné par elle. Ici, il doit suivre les instructions reçues par Ianthe qui donneront à l'humanité la possibilité même de retrouver les conditions de son bonheur sur une terre redevenue la réflexion du monde d'en-haut. Le projet prophétique est alors passé de la femme au poète. Il y a révélation et don, car dans la transmission initiatique, la femme se dissout dans l'amour et devient elle même le poète. L'amour shelleyen est dès *Queen Mab* une affaire de fusion cosmique et de communion intellectuelle.

Il n'est pas question d'autre chose dans le grand chef-d'œuvre qu'est *Prometheus Unbound* : Prométhée rejeté du monde – il est la parfaite image du paria dont Shelley se considérait sans doute un exemple – aspire par l'amour d'Asie à retrouver sa place au sein du cosmos. C'est l'amour et la fusion d'Asie avec l'esprit

[53] Baker 251.

de Prométhée qui déclenche la révolution dans la pièce. Dans la vision shelleyenne, Prométhée est la figure absolue du poète.

En effet, nous l'avons vu, le phénomène amoureux que nous appelons Diotime est une intuition cosmique, un aperçu fugitif des origines et du bonheur primitif dont le principe inspirant est la nostalgie du regard amoureux qui provoque en premier lieu cette intuition. Nous connaissons l'importance du regard dans la poésie juvénile de Shelley, de ce regard probablement issu de l'expérience même de sa rencontre avec Harriet Grove et transformé en véritable appareil moral, travaillé et retravaillé dans toute sa poésie. Aussi, dans *Queen Mab*, c'est toujours ce regard qui préside à la révélation – au ravissement même – de Ianthe et à l'initiation du poète. Ce regard que Shelley veut considérer comme l'appel unanime de l'imagination et de la beauté et dont les visions ne sont que des plongeons successifs dans le gouffre des yeux. Dès les premiers vers du poème, le poète décrivant Ianthe, pourtant endormie, ne peut s'empêcher de centrer l'image sur ses yeux fermés :

> Her dewy eyes are closed,
> And on their lids, whose texture fine
> Scarce hides the dark blue orbs beneath[54]

Outre cette description, issue de manière évidente d'un regard amoureux – ou du souvenir d'un tel regard – l'omniprésence de la vue et plus exactement de la vision dans *Queen Mab* indique que quelque chose de plus qu'un simple jeu descriptif, qu'une « machinery » narrative est à l'œuvre dans ces chants introductifs. En effet, il existe un regard qui n'est pas un regard d'amour à proprement parler, même s'il en absorbe les traits, mais une sorte de transpercement de l'âme. C'est ce regard profond qui intervient dans la révélation faite à Ianthe. C'est seulement après avoir regardé longtemps la jeune fille et ainsi après avoir pénétré son âme que la Fairy Queen permet à Ianthe de s'élever jusqu'à elle :

> Long did she gaze, and silently
> Upon the slumbering Maid[55]

[54] Shelley, *The Poems*, I, 271 (I. 37).
[55] Shelley, *The Poems*, I, 273 (I. 66).

Comme on se penche sur le berceau d'un enfant, la fée, immobilise son chariot et son cortège pour prendre le temps de regarder, d'observer même (« gaze »), de s'imprégner de l'image de la jeune fille. Il est donc question d'une (re)connaissance profonde et immédiate transmise ici par un simple regard – regard de fée certes mais pas seulement. Les descriptions « ondulantes » de la forme et du corps de Ianthe ainsi que de Queen Mab n'échappent pas au désir amoureux et sexuel du narrateur comme le remarque Goslee.[56] Pourtant, cette volonté contemplative n'est pas seulement le fruit d'un regard « presque sexiste et misogyne » mais se porte, à notre sens, garante de savoir.[57] C'est bien ce que la fée veut donner à Ianthe et, à travers l'amour et la sensualité des images répercutés dans ce croisement des regards, ce que Ianthe veut transmettre au poète. Shelley invite une réflexion qui nous replace dans le champ de la pensée platonicienne. Il donne au regard sexualisé le même pouvoir que Platon à cette contemplation « moralisante » de la beauté dont Diotime dans *Le Banquet* assure la passation au philosophe. Shelley veut même en faire la généalogie dans l'idéal cosmique, car ce pouvoir intrinsèque du regard amoureux – celui qui a vu se donne tout entier d'un seul embrassement d'yeux – est régi par une étrange transmission de la divinité à la femme puis, de la femme au poète. Le regard de la fée sur Ianthe n'échappe pas à la répercussion du regard amoureux du poète. Goslee montre que dans les révisions apportées dans *The Daemon of the World*, Shelley a été tenté de supprimer l'élan érotique des regards de Mab et également du poète sur Ianthe.[58] Peut-être les jugeait-il trop sexualisés et prêtant à confondre le caractère intellectuel de la révélation dont ils sont porteurs. Il ne fait aucun doute en revanche que ces regards forment le centre pivotant sur lequel repose l'architecture narrative du poème, comme un vaste miroir. Le poète justement, profite du regard que la fée pose sur la jeune Ianthe pour décrire l'exquise beauté de Mab mais également pour donner à réfléchir sur sa propre place dans le monde et en rapport à cette hiérarchie de la révélation :

> Oh! not the visioned poet on his dreams,
> When silvery clouds float through the wildered brain,

[56] Goslee 40.
[57] Goslee 35.
[58] Goslee 40-41.

When every sight of lovely, wild and grand
Astonishes, enraptures, elevates,
When fancy at a glance combines
The wondrous and the beautiful,—
So bright, so fair, so wild a shape
Hath ever yet beheld,
As that which reined the coursers of the air,
And poured the magic of her gaze
Upon the maiden's sleep.[59]

Ce superbe passage est d'une importance capitale pour notre sujet car il permet de mieux cerner la gestation de la figure de la révélatrice chez Shelley dans sa première réalisation et d'esquisser les implications de ce prototype dans les poèmes suivants. Une fois de plus, il faut souligner le caractère moralisant et en cela, platonicien, accordé aux visions de beauté et de grâce qui élèvent et ravissent l'âme. Toutefois, le caractère et la forme des visions accordées aux poètes ne sont pas les mêmes que celle reçues par Ianthe, claires et limpides, montrées et commentées par la Reine des Fées en personne. La révélation à Ianthe est totale, c'est une initiation pure et sans retenue. Le poète en revanche semble apte à des visions plus floues qui rappellent l'ivresse et les brouillards des rêves dont on ne sait juger du contenu. Les « silvery clouds » justement ne masquent-ils pas, en même temps qu'ils ravissent, une partie de ce que le rêve cherche à dévoiler ? Sans compter que les efforts de ce « wildered brain », échauffé et enthousiaste, ne parviennent pas à atteindre la sérénité nécessaire à l'élévation ultime comme peut y prétendre l'esprit de Ianthe, dans le calme absolu de l'instant et libéré des contraintes physiques et physiologiques du corps. Shelley n'est pas dupe sur ce point et c'est en cela que sa Diotime est beaucoup plus qu'un effet de style narratif. Elle est nécessaire à toute formation de l'esprit poétique car elle est garante d'une forme de connaissance qui sans elle n'atteindrait pas le poète. De fait, même le poète, nous dit Shelley, aussi visionnaire et idéaliste qu'il soit, dans le sens philosophique de ce terme, ne peut prétendre à d'aussi merveilleuses images à contempler que cette « Fairy Queen », ni non plus recevoir ce qu'elle offre à Ianthe. Il semble, étrangement, que le poète est ici exclu de ce qui est généralement conçu comme son

[59] Shelley, *The Poems*, I, 273 (I. 68).

propre domaine. La vision totale réservée à la seule Ianthe par la fée, c'est une affaire de femmes, sous la lune, dans l'élément profondément féminin qu'est la nuit. Ianthe représente la féminité par excellence, le réceptacle absolu, ouverte à la "co-naissance" à laquelle l'éveille la fée, comme cette Diane accoucheuse que nous avons vue dans les hymnes orphiques. Le poète en revanche bien qu'actif, ne peut que se subordonner à la femme pour en devenir l'agent. Il n'occupe ainsi que le troisième rang dans le modèle initiatique, entre lui et le Principe, ou la divinité, se trouve Diotime, le messager et l'impulsion.

Ce Poète exclu de *Queen Mab* trouve peu à peu sa place au fil des poèmes à mesure qu'il cherche à comprendre la révélation et la révélatrice. « Henry » est également le prototype du poète que Shelley met en scène dans *Alastor* puis dans *Epipsychidion*, un poète qui évolue en regard d'une introspection toujours plus perspicace car ce poète, c'est Shelley lui-même. En effet, *Queen Mab* est l'éclosion poétique des idées nourries par Shelley et qui baignent encore dans l'atmosphère gothique de ses premiers écrits. La description de Ianthe prend d'ailleurs un tour légèrement irréel dans sa mise en lumière :

> The broad and yellow moon
> Shone dimly through her form.[60]

Cet élément de mise en scène gothique (« yellow moon shone dimly ») annonce le ravissement de l'âme de Ianthe par la fée et en corrobore le côté fantastique. Ianthe se détache de son corps, pure âme pour suivre la fée, en la montrant dès lors comme une émanation surréelle, un fantôme. La fée offre à Ianthe de monter dans le char ailé pour la suivre et accéder à la vision des secrets du monde, choisie parce qu'elle le mérite et parce qu'elle est pure. De fait, il existe déjà dans cette première image de Diotime une dimension morale qui reste un des principaux caractères de ses avatars dans la poésie de Shelley. Le poète envisage la révélation comme une récompense qu'il est nécessaire de gagner par la vertu. Aussi, le caractère politique de Ianthe semble ici emprunté à un vocabulaire qui rappelle à

[60] Shelley, *The Poems*, I, 273 (I. 79).

la fois Rousseau et le jacobinisme de la Révolution Française, teinté d'un mysticisme cosmologique qui n'est pas seulement une figure de langage :

> This is thine high reward:—the past shall rise
> Thou shalt behold the present; I will teach
> The secrets of the future.[61]

Cet enseignement de la fée se déroule donc dans l'éther. Il n'est pas possible, dans sa condition pleine d'homme, c'est-à-dire physique, d'atteindre le lieu, ou plutôt l'espace, de la révélation. Il est nécessaire de dormir, soit que l'on soit mort ou que l'on soit en train de rêver. C'est ainsi que, dématérialisée, Ianthe traverse le cosmos dessiné par les connaissances astronomiques de Shelley, qui était en rapport à son époque, très bien informé des dernières découvertes, idées et doctrines scientifiques. Il consacre à ce sujet deux notes exhaustives sur l'espace et le mouvement des planètes, mais ce n'est pas ce qui nous intéresse ici[62].

La fée entraîne Ianthe jusqu'au « fitting Temple » de ce « Spirit of nature » qui régit le monde, de la même manière que le poète de *Laon and Cythna* est conduit jusqu'au « Temple of the Spirit ». Il s'agit là d'un exemple typique d'anabase shelleyenne, qui repose sur une volonté de montrer un individu choisi, recevant une initiation dans un Temple aérien et nuageux en vue d'une révélation plus grande. Ici, la révélation globale de tout ce qui entre 1810 et 1813 animait le jeune Shelley. Dans ce poème, il verse tout ce qu'il voulait ouvertement critiquer, tout ce qu'il déteste, tout ce qui selon lui est bon et pour la défense desquelles choses il cherche à nous convaincre. Son point de vue, radical et athée, libertaire et exalté est véhiculé par l'intermédiaire de la vision offerte à Ianthe par Mab et implicitement ensuite offerte par Ianthe au poète. Ce côté ouvertement politique de la Diotime shelleyenne illustre dans les poèmes, l'idée, nous en avons parlé plus haut, selon laquelle Shelley cherchait à faire de sa femme idéale, une réformatrice au centre d'une communauté de penseurs radicaux.

---

[61] Shelley, *The Poems*, I, 274-275 (I. 123).

[62] Pour l'étude des connaissances scientifiques et du rapport de la poésie de Shelley avec les sciences, voir Laniel-Musitelli.

De fait, cette première Diotime ressemble donc à une sorte de prétexte à l'explosion des idées politiques et sociales de Shelley, une voix derrière laquelle il cache la sienne propre et fonde une autorité plus légitime. Elle peut se faire le crieur public d'une pensée réformiste à laquelle Shelley tente de donner forme. Toutefois, la volonté de réforme du jeune Shelley, l'engouement pour la révolution et le radicalisme politique qui se manifeste chez lui par l'adhésion au matérialisme rationaliste des Lumières, se heurte à l'impossibilité pour lui de considérer la nature comme matérielle et indifférente. *Queen Mab*, nous l'avons vu est déjà le lieu de cette confrontation, tout particulièrement avec l'intuition de l'âme du monde mais aussi dans la fonction idéaliste et mystique de Ianthe. En effet, dans ces chants introductifs, si peu étudiés, où se met en place la « machinery », il y a beaucoup plus qu'un simple prétexte à introduire Diotime. Aussi, cette introduction invite à considérer un besoin d'exprimer une réalité – ou une fiction ! – poétique, que Shelley retravaille tout au long de sa vie : l'expression de la révélation féminine et ses avatars. Motif qui a été négligé sans doute parce que le contenu efficace des poèmes n'y était qu'introduit. Pourtant c'est bien cette mise sur rails de la pensée qui nous intéresse puisqu'il nous incombe de décrire et de comprendre celui ou celle qui met la pensée sur les rails de la poésie. Le poète ? Ou la jeune femme qui lui en montre d'abord le lieu secret ?

L'autre contradiction qui s'installe entre le rationalisme professé et la réalité du poème repose sur la place accordée à l'âme. Déjà dans *Queen Mab*, l'âme prend la place de l'élément principal de l'existence humaine, le spiritualisme de Shelley n'étant plus à prouver dans ce sens. En effet, Shelley prône un athéisme militant et profondément antichrétien au sens de religion institutionnalisée et organisée, néanmoins, il affirme d'emblée l'immortalité de l'âme, sa primauté et sa pureté. En réalité, il est tout imprégné de l'idée de l'âme et de sa supériorité sur le corps. Une affirmation qui entre nécessairement en conflit avec le matérialisme scientifique qu'il étale parfois maladroitement dans le poème – et surtout dans les notes – comme un jeune étudiant, qu'il est encore en 1811. Ce paradoxe est en fait un témoignage de ce qu'est la formation du poète, son parcours de jeune homme et ses recherches sur sa vocation. Doit-il être philosophe, scientifique ou poète ? Le choix de Shelley est univoque et sa passion pour la science, bien qu'elle infuse dans toute

sa poésie, ne semble plus qu'une influence mineure après 1814. Dès lors il réfute le strict matérialisme de ses premières années pour parler, déjà dans *Queen Mab* (il faut le souligner), de « tâches de terrestre », dont Ianthe est à présent débarrassée, et du monde des hommes, c'est-à-dire du monde de l'expérience au sens premier, comme d'une « ruine » :

> Sudden arose
> Ianthe's soul; it stood
> All beautiful in naked purity,
> The perfect semblance of its bodily frame,
> Instinct with inexpressible beauty and grace.
> Each stain of earthliness
> Had passed away, it reassumed
> Its native dignity, and stood
> Immortal amid ruin.[63]

Ianthe est une illustration de ce que Diotime explique dans *Le Banquet* lorsqu'elle invite Socrate à s'élever de la beauté des choses sensibles à la beauté des idées. Shelley fait de l'âme de Ianthe en extase une forme parfaite de beauté (« all beautiful »). En outre, parce que désincarnée, elle se manifeste dans sa pureté originelle et nue (« naked purity »). La dimension sexualisée n'est pas en reste puisque cette figure féminine nue n'est pas sans forme et même si son corps terrestre est éteint, elle n'en demeure pas moins « the perfect semblance of her bodily frame. » Toutefois, cette érotisation de l'âme désincarnée n'est pas incompatible avec la volonté d'élévation par degré professé par Diotime où la beauté physique joue le rôle de déclencheur. La description du monde sensible et du corps comme une ruine au-dessus de laquelle doit s'élever l'âme rappelle bien sûr la fameuse allégorie de la caverne de Platon, la notion de l'envol de l'âme dans le *Phèdre*, mais surtout, par l'idée constante de la sortie de l'âme du corps, les concepts du *Phédon* sur la recherche *ontologique* de la vérité. Socrate explique alors que l'âme doit se libérer des contraintes du corps afin de mieux appréhender les réalités (ὄντων, *onton*) de l'être (ὄντος, *ontos*) or la « chasse de l'être », c'est toute la philosophie.[64]

[63] Shelley, *The Poems*, I, 274-275 (I. 130).
[64] Platon, *Œuvres complètes*, 775 (*Phédon*, 64e).

Le rêve de Ianthe est de l'ordre de l'élévation à la contemplation et dans ce sens *Queen Mab* est un poème déjà très platonicien. Pour le narrateur, Ianthe est un miroir vertueux qui invite un amour dématérialisé et cosmique. Il s'agit d'aimer et de connaître et de se connaître soi-même. Pour nous, Ianthe est la première ontologie amoureuse de Shelley. Aussi, ce que Denis Bonnecase voit dans le rêve de la « Veilèd Maid » d'*Alastor* est, à notre sens, déjà en place en 1813. En effet, Bonnecase rejoint l'idée d'une influence de la théorie platonicienne de la « réminiscence » sur la poésie de Shelley et illustre parfaitement ce que nous venons de dire. :

> Le rêve est alors plutôt la manifestation de ce que Platon eût appelé la « réminiscence », redécouverte de l'idée cachée ou enfouie. Comme plus tard, dans Epipsychidion, Shelley transcende la relation amoureuse banale pour la hausser jusqu'à un mysticisme qui non seulement s'ouvre à l'ontologie, mais également à une théorie de la poésie idéale appréhendée comme amour au sens de l'Eros.[65]

L'amour devient une forme de relation métaphysique entre les êtres, un catalyseur intellectuel et la source de la poésie. Il se révèle dans une sorte de transe mystique où l'âme côtoie les plus hautes vérités et se fond dans la cosmicité de l'origine. Il n'y a pas de doute que l'idée de corps causal est à l'œuvre dans la description de Ianthe, l'ouverture du poème en témoigne qui rappelle la grandeur de la mort et du sommeil, car tous deux laissent l'âme se déprendre de son enveloppe charnelle. La proximité du point de vue de Shelley ici avec le dialogue du *Phédon* est frappante. La mort, parce qu'elle sépare le corps et l'âme, suppose une analogie avec l'acte philosophique qui vise à toucher des « réalités » au-delà du monde sensible.[66] Car tant que le corps demeure, il n'est pas possible de se consacrer pleinement à la réflexion désincarnée du fait des besoins de celui-ci.[67] Le but du passage de Platon n'est pas de faire de la mort l'acte philosophique par excellence mais de poursuivre l'idée de la réminiscence : l'anamnèse philosophique c'est le souvenir de ce que l'âme a pu voir dans la sphère de la pure intellectualité

[65] Bonnecase 118.
[66] Platon, *Œuvre Complètes*, 775-777 (*Phédon*, 64e-66a).
[67] Platon, *Œuvre Complètes*, 778 (*Phédon*, 66b-66e).

lorsqu'elle a été détachée du corps. D'où le vers de Shelley, qui considérant les croyances concernant le sommeil comme une sorte de « petite mort », en fait également un objet d'anamnèse. Le sommeil, en tant qu'il simule d'une certaine façon la mort, atteint également à ce statut privilégié de véhicule cognitif : rêver et mourir sont alors deux manières supposées d'accéder à l'essence. D'autre part, le rêve renvoie également à l'idée d'inspiration qui est le propre de Diotime et peut tout aussi bien être un facteur dans la recherche philosophique. Outre le modèle platonicien, l'envol de l'âme de Ianthe dans l'optique d'une révélation renvoie à toute la littérature de l'anabase et du ravissement instaurés par certains mythes tardifs de l'hermétisme et du gnosticisme et tout de même largement inspirée du pythagorisme et des écrits platoniciens. Il est impossible de déterminer avec certitude si Shelley avait lu les textes attribués à Hermès Trismégiste mais une chose semble certaine c'est qu'il existe, comme le montre Raymond Tschumi, une analogie, ou en tout cas des résurgences, entre la mystique hellénistique et la poésie de Shelley dans le mode d'accès à la révélation par l'élévation dans les hauteurs à la rencontre d'un Dieu.[68] L'âme de Ianthe est détachée de son corps puis élevée de la même manière que le narrateur dans le Poimandrès dont l'esprit plane « dans les hauteurs […] toutes sensations corporelles […] engourdies comme dans le lourd sommeil.[69] » Contre toutes attentes « réalistes », l'ambiance du poème se construit clairement en rapport à une mystique ancienne vers laquelle les attirances philosophiques de Shelley le porteront toujours. Aussi aurons-nous l'occasion d'y revenir.

En outre, ce passage de *Queen Mab* souligne également une parfaite description de la transformation de la femme réelle en Diotime. Shelley peut-être se rappelait Harriet Grove mais la débarrasse de tout ce qu'elle contient de réel et de terrestre pour en faire une âme, vivant dans sa poésie pure. Ces vers décriraient alors le processus de passage, l'envol, le moment ou par la volonté du monde, la reine Mab consacre une image pour que le poète ensuite la chérisse et reçoive d'elle, en échange, les visions dont il se nourrit.

[68] Raymond Tschumi, « Résurgences grecques au fil du romantisme anglais », *Cahiers de la Villa Kérylos*, 4, 1 (1994) : 66.

[69] Hermès Trismégiste, *Hermès Trismégiste* (Paris : Guy Trédaniel, 1977) 3.

Il faut ajouter concernant ce même passage, et toujours dans le sens à la fois d'un rejet et d'un prolongement de la pensée des Lumières, que les ruines au-dessus desquelles s'élève l'âme de Ianthe sont les restes disloqués d'une conscience du monde, laquelle est perdue dans l'histoire. Shelley admirait Volney et ses *Ruines* et il donne dans *Queen Mab*, comme le souligne Cian Duffy une interprétation singulière du concept de nécessité dans l'histoire des civilisations.[70] En effet, tandis que la fée montre ce qu'il reste des grandes nations et de leurs cultures en prophétisant un changement radical et nécessaire, elle commente ainsi le spectacle de ces ruines majestueuses :

> Virtue and wisdom, truth and liberty,
> Fled, to return not, until man shall know
> That they alone can give the bliss
> Worthy a soul that claims
> Its kindred with eternity.[71]

Dans ces vers, Shelley semble faire profession de foi rousseauiste en affirmant, à l'instar du *Contrat Social*, qu'il devait exister un âge d'or avant la civilisation, ce fameux « état de nature », dans lequel les hommes vivaient selon des principes naturels et harmonieux, probablement inconscients, qui seront ceux des philosophes jusnaturalistes des Lumières. Néanmoins, il va plus loin que les théoriciens du droit naturel classique puisqu'il invite à une réflexion globale de l'homme tourné vers la connaissance de ces quatre piliers, vertu, sagesse, vérité et liberté, sans laquelle il ne peut y avoir de retour de l'harmonie et de la justice. Cette idée de dévoilement progressif de la conscience de l'humanité par la connaissance globale, c'est-à-dire l'éducation universelle, se trouve notamment dans le *Political Justice* de William Godwin que Shelley avait lu et tenait pour très important. Dans cet ordre d'idée, Shelley voit le poète comme un berger à qui l'on confie de ramener le troupeau vers les hauteurs de sa nature primordiale, ainsi de lui redonner un bonheur perdu. Duffy montre qu'il s'agit là de la foi dans le fait que la « nécessité » historique de Godwin et de Volney va apporter un changement politique durable et

[70] Cian Duffy, *Shelley and the Revolutionary Sublime*, (Cambridge : Cambridge University Press, 2005) 40-42.

[71] Shelley, *The Poems*, I, 287 (II. 206).

précise que ce changement graduel chez Godwin et Volney est brutal et immédiat dans *Queen Mab*.[72] Toutefois, à ce changement politique brutal, il faut opposer sa révélation, dont le passage par la contemplation amoureuse est plus doux, comme nous l'avons vu.

Par ailleurs, il faut noter l'étrange absence de l'amour dans ce passage en tout cas en termes explicites puisque Shelley en réintroduit néanmoins l'idée lorsqu'il parle de « soul that claims its kindred with eternity ». En effet, c'est ici une première pierre de la grande théorie de l'amour développée plus tard par Shelley et qui se résume comme la recherche d'une âme identique à la sienne et qui la complète. Seulement lorsque deux âmes sont réunies, l'esprit peut rétablir l'harmonie de la nature et toucher l'âme du monde. Dans le passage commenté ici, le poète parle même de trouver dans l'éternité son semblable, c'est-à-dire, ne faire qu'un avec l'âme du monde elle-même. Aussi, la quête de l'âme n'est pas encore l'« autre soi » de l'amour romantique mais consisterait en la recherche du moyen de devenir soi-même pareil au monde. Shelley ne semble pas dire autre chose dans *Queen Mab* mais il apporte à sa réflexion une idée politique selon laquelle vertu, sagesse, vérité et liberté sont les idéaux qui se découvrent à celui qui projette de retrouver sa nature cosmique. C'est qu'il y a presque toujours dans le bain mystique de la Diotime du premier Shelley, et ce peut-être de par la rupture avec Harriet Grove, une forte volonté d'émancipation politique et sociale. Ce que l'on pourrait prendre pour du féminisme et une théorie de la libération de la femme est également, car Shelley était il nous semble réellement conscient des problèmes du sexisme, un reflet des propres frustrations auxquelles Shelley avait du faire face dans ses jeunes années.

C'est pourquoi ces visions de la nature et de l'harmonie naturelle d'un âge d'or offertes par la fée visent à enseigner à Ianthe, nous le disions, des vérités qu'elle devra ensuite propager dans le monde afin d'assurer le retour du bonheur pour l'humanité, hommes et femmes. Cette notion de diffusion de la révélation est à la fois un impératif moral et la définition même de la philosophie progressiste de Shelley. La révélation faite à Ianthe a pour but de briser l'éternel retour du même, c'est-à-dire de la tyrannie politique, religieuse et sociale, et d'émanciper les peuples par la connaissance :

[72] Duffy 42.

I thank thee. Thou hast given
A boon which I will not resign, and taught
A lesson not to be unlearned. I know
The past, and thence I will essay to glean
A warning for the future, so that man
May profit by his errors, and derive
Experience from his folly.[73]

Shelley semble donc tout à fait en accord avec le célèbre mot de Churchill, emprunté à George Santayana, qui veut que « Those who fail to learn from history are doomed to repeat it. » Ce passage est une véritable sentence qui expose le contenu de la révélation faite à Ianthe, révélation qui constitue rien de moins qu'une bénédiction (« boon ») et qui se présente comme une charte pour le poète. Ianthe porte un message au monde (« a warning ») et parce qu'elle sait (« a lesson not to be unlearned, I know the past »), elle prend pleinement ses fonctions de guide envers le poète. Cependant, il n'est pas question pour Ianthe d'étudier l'histoire mais de la voir et même de la recevoir, d'en glaner les fruits (« glean »), c'est ce que l'écriture poétique se permet de mystique. Ce n'est pas un apprentissage mais une initiation. Toutefois, il est certain que Shelley cherche à mettre l'histoire à profit et utilise ses connaissances pour montrer ce que la civilisation réserve de plus odieux à l'humanité. Il expose tout son programme : la reine Mab dévoile à Ianthe tous les vices de la condition humaine et tous les pires excès commis par les hommes depuis l'origine des temps dans le but que ceux-ci, en les voyant – grâce à Ianthe mais surtout, grâce au poète – s'essaient à y remédier. Shelley devait avoir beaucoup d'espoir pour se lancer dans une telle entreprise en imaginant qu'elle serait bien reçue. Mais la jeunesse suppose que l'on ne cède rien de son idéal et bien qu'il fût attaqué sur le ton didactique et rhétorique de son poème, Shelley ne s'est jamais départi des idées qu'il contient et n'en change presque rien lorsqu'il réécrit et expurge le poème pour en faire un *Daemon of World*, plus intellectualisé et sans doute plus mature.

Plus tard, Shelley révise son idéal politique et en évacue l'histoire au profit de la poésie et de la notion de tradition poétique. En effet, le poème par excellence

[73]Shelley, *The Poems*, I, 290 (III. 4-10).

expose un objet moral dans la lignée d'une tradition, il ajoute, commente, s'insère à la suite de ce que les poètes précédents ont apporté à cet objet mais surtout, il ne doit jamais être ouvertement didactique : « didactic poetry is my abhorrence » écrit-il dans la préface du *Prometheus Unbound*.[74] Aussi Shelley se range-t-il du côté de Godwin en acceptant malgré son intérêt pour les révolutions qu'un grand changement politique, social et religieux ne peut être que le fruit d'une lente prise de conscience par tous. Il ne peut pas être forcé, c'est la catastrophe de la révolution de *Laon and Cythna*. De fait, le poète en tant qu'il est un « législateur de l'ombre » joue le rôle de veilleur et la poésie celui de révélatrice. C'est l'imagination qui constitue le facteur principal de la mission politique transmise par Diotime. Nous y reviendrons.

Toutefois, dans *Queen Mab*, force est de reconnaître l'importance accordée par le poète à l'histoire comme miroir de la situation présente. Elle reçoit même un rôle clef dans la compréhension et la construction du futur. C'est en cela que les ruines sont importantes et ce dans tous les écrits de Shelley. Les ruines racontent la puissance des tyrans, des civilisations meurtrières qui ont donné à notre époque ses jalons et sa culture. Interroger les ruines, c'est voir dans le cœur de l'humanité à la fois ses grandeurs et ses vices et mieux comprendre la place qu'occupe la modernité à travers les continuités et les ruptures de l'histoire. Ces idées, Shelley les tire avec profit de l'ouvrage *Les ruines, ou méditations sur les révolutions des empires* de l'écrivain orientaliste et parlementaire français Volney, qu'il a probablement lu dès 1811 et cite dans ses notes.[75] Ainsi, pour Shelley, la méditation et la contemplation des ruines doivent permettre une leçon d'humilité car de la puissance seule, il ne reste jamais rien. La sagesse est la condition de la reconnaissance et de la perpétuation, la puissance est vouée à l'oubli, comme le met en lumière le très célèbre « Ozymandias » :

> My name is Ozymandias, King of Kings;
> Look on my Works, ye Mighty, and despair!
> Nothing beside remains. Round the decay
> Of that colossal Wreck, boundless and bare

[74] Shelley, *The Poems*, II, 475.
[75] Holmes 202.

The lone and level sands stretch far away.[76]

Cependant, nous en avons donné une idée, il y a plus dans la mystique de *Queen Mab* qu'un prétexte poétique à des revendications politiques et sociales. Une idée semble sortir du flot visionnaire et abondant du jeune Shelley qui voudrait que le poème soit une image de la révélation donnée à Ianthe. Aussi, l'enseignement, ou la révélation de Diotime, vise à recréer un état mystique qu'elle-même a vécu mais cette fois à travers le poète. Ainsi, le poète se fait le crieur public de la révélation de Diotime, de la même manière que le philosophe se fait le prolongement de son enseignement : Après l'échec de Socrate, c'est Platon qui à sa suite diffuse le message de la prophétesse.

Cet état mystique ne concerne plus seulement la découverte et la diffusion de la vérité mais vise à faire pénétrer à l'intérieur même de l'âme du monde. L'écho panthéiste rappelle bien sur le Wordsworth de « Ode: Intimations of Immortality » et de « Tintern Abbey » et s'insère parfaitement dans les excursions théoriques du Romantisme quant à l'harmonie de la nature. Il s'agit à présent de se sentir une partie de l'univers et de vouloir retrouver la connexion originelle, celle de Mab, avec le cosmos. L'idée que le monde possède une âme et que cette âme participe de la vie dans sa totalité est notamment présente dans le quatrième chant, à propos de la tyrannie, et est utilisée pour contrer les vices humains à travers la notion de primauté et d'innocence de la nature. En effet, Ianthe demande comment l'âme toute suprême de la nature a-t-elle pu inspirer de telles beautés que celles du monde et en même temps donner ses vices à l'homme :

Hath nature's soul,—
That formed this world so beautiful, that spread
Earth's lap with plenty, and life's smallest chord
Strung to unchanging unison, that gave
The happy birds their dwelling in the grove,
That yielded to the wanderers of the deep
The lovely silence of the unfathomed main,
And filled the meanest worm that crawls in dust

[76] Shelley, *The Poems*, II, 311.

With spirit, thought and love,—on Man alone,
Partial in causeless malice, wantonly
Heaped ruin, vice, and slavery; his soul
Blasted with withering curses;[77]

La révélation chez Shelley est souvent de nature cosmogonique et expose les idées panthéistes du poète, comme le remarque notamment La Cassagnère. Ici, l'âme du monde ou l'âme de la nature (« nature's soul ») est reconnue comme ayant engendré l'univers et chacun des éléments qui le compose donnant à tous « spirit, thought and love. » Mab explique que chaque être y est proportionné pour résonner à l' « unisson » avec le reste du monde. Cette image de l'âme vibrant au diapason de la nature envisagée comme âme du monde est une des métaphores favorites de Shelley. Dans ce passage, seul l'homme est donné comme porteur de défauts aléatoires (« wantonly ») que le poète estime être des malédictions (« curses »). La fée immédiatement répond, dans le passage suivant, que la nature n'est en rien responsable des vices des hommes mais qu'elle ne leur imprime que les qualités qu'elle-même possède. C'est l'homme, c'est la société des hommes pour utiliser le vocabulaire du jus-naturalisme, qui pervertit la nature humaine. Mab accuse « rois, prêtres et politiciens » d'étendre leurs influences perverses sur ce qui devrait être une « human flower » et ce dès ses plus jeunes moments.[78] Pourtant, au milieu de ce noir tableau, Shelley introduit l'élément de régénération en l'homme : l'âme intouchable et régénératrice qui occupe une place prépondérante dans toute l'œuvre. C'est de cette possibilité de réunion avec le cosmos originel que le panthéisme de Shelley se fait la voix et c'est le message qu'il place dans la bouche de sa Diotime, Ici Ianthe après qu'elle même a reçu l'illumination de la déesse.[79] Elle agit d'une certaine manière comme un catalyseur de pureté. Elle est l'enfant en nous et dont la volonté est revitalisante. Enfin, c'est à travers elle que l'humanité peut prétendre retrouver son origine et reprendre sa place dans le cosmos :

Throughout this varied and eternal world
Soul is the only element, the block

[77] Shelley, *The Poems*, I, 302 (IV, 89).
[78] Shelley, *The Poems*, I, 302 (IV, 104).
[79] La Cassagnère, *La Mystique du Prometheus Unbound*, 15.

That for uncounted ages has remained
The moveless pillar of a mountain's weight
Is active living spirit. Every grain
Is sentient both in unity and part […]
Soul is not more polluted than the beams
Of heaven's pure orb ere round their rapid lines
The taint of earth-born atmospheres arise.[80]

Ainsi, l'âme est incorruptible et même dans la plus noire des atmosphères, quelque chose en elle survit de sa pureté originelle. La théorie de l'âme dévoilée par Mab fait de celle-ci la fondation (« moveless pillar of a mountain weight ») même du projet presque religieux de renouvellement politique et social qu'elle demande à Ianthe d'accomplir. L'image du pilier s'approche déjà de celle du temple que le poète emploie dans *Laon and Cythna*. Pour Shelley, l'âme devient un symbole de la possibilité même d'imaginer une harmonie des êtres dans le cosmos à travers l'âme et l'amour. C'est la base de la révélation amoureuse de la Diotime shelleyenne. Mais Shelley va beaucoup plus loin dans sa réflexion sur la place de l'âme au sein de la vie qu'il décrit comme un élément primordial et seul en mesure de donner l'impulsion qui insuffle la vie à la matière. C'est le sens ici de « active living spirit » dont le sujet est non pas « the moveless pillar » mais bien « Soul. » Une fois encore, Shelley montre, semble-t-il, une sensibilité fortement spiritualiste en faisant de l'âme le principe vital de toute chose. Il poursuit d'ailleurs son argumentation en affirmant, à la manière cette fois de l'atomisme antique et des matérialistes français comme d'Holbach ou Cabanis, que chaque partie de toutes choses, chaque atome, même le plus petit possible, possède une sensibilité qui le pousse à former des agrégats et donc à produire les éléments de la nature. Il écrit : « every grain is sentient both in unity and part. » Cette sensibilité répond au passage en chaque chose d'un principe vivant et surtout vital, ce qui revient à dire dans le cas de Shelley, de l'âme.

D'autre part, celle-ci n'est pas simplement le moteur vital du monde, le principe physique et physiologique qui anime l'univers car elle possède également un côté cette fois idéaliste et moral censé permettre de retrouver, au sein de la

[80] Shelley, *The Poems*, I, 304-305 (IV, 140-150).

nature, la fondation de la vertu. Aussi, l'âme rejoint dans la pensée de Shelley la notion de « natural good », expression qu'il emploie plusieurs fois, dans le sens où elle en est à la fois l'organe et la condition du bien. Il ne peut y avoir de bien naturel sans l'âme qui en garantit la possibilité et qui en même temps pousse à rechercher dans la désolation d'un monde perverti ce bien naturel qu'elle produit :

> Ah! to the stranger-soul, when first it peeps
> From its new tenement and looks abroad
> For happiness and sympathy, how stern
> And desolate a tract is this wide world!
> How withered all the buds of natural good![81]

C'est la naissance au monde, au moment où l'enfant regarde à l'extérieur de lui-même et comprend ce qui s'y passe que se produit la rupture. Cette rupture, le moment où l'âme étrangère découvre la vilenie qui l'entoure, c'est d'une manière sûre, la sortie de l'enfance. Pour Shelley, ce moment coïncide avec l'épisode Harriet Grove. Car qu'est-il ce passage à l'âge adulte sinon l'impulsion première à chercher au-delà du cocon immédiat de la famille, le « bonheur et la sympathie » dans un monde encore étranger ? Plus particulièrement, c'est le moment de la Diotime mystique puisque c'est elle qui incarne la possibilité de retrouver l'état perdu dans lequel l'âme évolue au sein du bien. Que ce soit par une révélation effective, claire et visant le changement politique comme Ianthe en reçoit la mission dans *Queen Mab* ou par l'apparition d'un sentiment amoureux et par là d'une intuition de cet âge d'or, l'instance qui permet le passage, la transmission même de cet absolu philosophique, c'est l'amour. Shelley l'exprime tout particulièrement à la fin de *Queen Mab*, au moment du réveil de Ianthe, comme la résolution de son poème mais également comme l'annonce d'une naissance, celle du poète :

> She looked around in wonder and beheld
> Henry, who kneeled in silence by her couch,
> Whatching her sleep with looks of speechless love,
> And the bright beaming stars
> That through the casement shone.[82]

[81] Shelley, *The Poems*, I, 303 (IV, 121-125).

Une fois de plus, la révélation passe par une contemplation de la femme aimée mais aussi par le désir amoureux qu'elle inspire. Il y a dans ce passage une omniprésence du désir amoureux (« watching her sleep with looks of speechless love ») qui ne se traduit pas par une révélation verbale mais par un regard, par l'amour qui se diffuse dans les yeux. Goslee fait d'ailleurs reposer une grande partie de la puissance de la poésie de Shelley sur ce rapport mélangé entre le « verbal et le visuel.[83] » Ici, le regard d'amour d'Henry est réfléchi par la vision rêvée de Ianthe mais aussi, comme en miroir, par l'âme du monde (Mab) à travers les étoiles qui, comme les yeux de l'amoureux, luisent par la fenêtre.

Ianthe agit ici en véritable Diotime, même si l'action de révélation à proprement parler n'est pas décrite mais seulement annoncée. Elle donne naissance au poète qui dès lors sera la voix des longs poèmes de Shelley. Nous parlions d'ébauche du grand thème poétique de Shelley certes, mais s'il faut voir avant tout dans *Queen Mab* le commencement d'une réflexion, celle-ci atteint déjà un aboutissement dans la restitution de l'expérience amoureuse première du regard. La naissance d'un certain poète, nous l'avons vu se trouve dans un regard amoureux que traverse l'intuition vertigineuse d'une connaissance et c'est cela que Shelley illustre ici en réécrivant si l'on peut dire sa rencontre avec Harriet Grove et en dévoilant ce qu'il attend d'Harriet Westbrook. De fait, que cette première Diotime qui est celle de *Queen Mab* semble avant tout une révélatrice politique n'a rien d'étonnant car elle rencontre les aspirations amoureuses d'un très jeune homme en révolte totale avec son temps. La première rébellion de Shelley, nous l'avons discuté, était celle d'un amoureux et faisait des pouvoirs religieux et sociaux les tyrannies absolues responsables de sa rupture avec Harriet Grove. Il est alors possible que *Queen Mab* soit le lieu d'une réécriture positive de sa relation avec une Harriet Grove débarrassée des « mensonges » d'une société qu'il exècre. Ianthe serait donc la première Diotime de la poésie de Shelley, la transformation en symbole poétique d'une réalité dépassée et idéalisée. Un passage du dernier chant du poème rend parfaitement clair cet état de fait :

> Are there not hopes within thee, which this scene

[82] Shelley, *The Poems*, I, 360 (IX, 236-240).
[83] Goslee ix.

Of linked and gradual being has confirmed?
Whose stingings bade thy heart look further still,
When, to the moonlight walk by Henry led,
Sweetly and sadly thou didst talk of death?
And wilt thou rudely tear them from thy breast,
Listening supinely to a bigot's creed,
Or tamely crouching to the tyrant's rod,
Whose iron thongs are red with human gore?
Never […][84]

Shelley fait référence à ses premiers poèmes lorsque, tout à ses écrits gothiques, il découvrait au bras de sa jeune cousine le cimetière de St Irvyne : « When with Harriet I gazed on the star-spangled sky / And the August moon shone through the dimness of night.[85] » Nous avons vu que l'impulsion de Shelley vers l'idée de Diotime provient sans doute de son premier amour et donc d'Harriet Grove. Si bien que cette première Diotime, Ianthe, ressemble à une image idéalisée d'Harriet Grove, qui élevée dans les airs aurait reçu une révélation et serait alors en mesure d'« éduquer » le poète. Elle est une Harriet que la société n'aurait pas corrompue et qui serait devenue l'incarnation de la femme idéale pour Shelley.[86] La notion d'éducation est cruciale ici car elle définit dès *Le Banquet* la relation primitive entre Diotime et son interlocuteur. Si l'enseignement paraît d'abord politique, à la fin du poème, le projet de Shelley se dessine puisque Diotime devient elle-même la condition de la poésie et de la naissance du poète. Cette idéalisation que nous appelons Diotime se décrit dès lors comme une muse mais dont le rôle n'est plus seulement d'inspirer mais d'incarner et de dévoiler ce qu'est l'idéal amoureux. En effet, même si le contenu propre de la révélation de Ianthe dans *Queen Mab* est une vive critique politique et sociale, la figure de Ianthe contient en soi quelque chose de bien différent, un enseignement ou plutôt le désir idéaliste d'apprendre, derrière le désir amoureux et donc sensible de l'être aimé.

[84] Shelley, *The Poems*, I, 358 (IX, 180-189).
[85] Shelley, *The Poems*, I, 85.
[86] Ces considérations rejoignent l'obsession développée plus tard par Shelley d'enseigner aux femmes d'abord puisqu'elles sont un véritable réceptacle de connaissance et que l'amour qui découlerait de leur fréquentation serait du même coup un vecteur de moralisation de la société. Suivant cette idée il ne cessera d'apprendre des femmes mais surtout d'enseigner tout ce qu'il connaissait lui-même aux femmes qui vivaient autour de lui.

Ainsi, il y a dès les premiers écrits de Shelley, l'apparition d'une philosophie de l'amour qui dépasse la simple image de l'amante. Charles du Bos dans *Du spirituel dans l'ordre littéraire*, parle d'ailleurs d'un « centre où tout se conjoint et se fond » et affirme que pour « Shelley, l'amour est le centre même.[87] » C'est que l'amour définit la possibilité de la quête de la connaissance mais aussi de la quête de soi. Aussi, l'amour reçoit chez Shelley un caractère moral, ou de moralisation, du fait qu'il permette une ascension de principes. Plus encore, le poète écrit dans *A Defence of Poetry* que l'amour garantit la possibilité même du sens moral : « The great secret of moral is Love[88] ». Mais dans *Queen Mab*, plus particulièrement encore, se dessine l'idée de l'amour comme le principe qui conduit et qui relit les âmes entre elles. De ce fait, dans le respect de la définition que Shelley donne de l'âme dans son poème, l'amour, en tant qu'il est le lien indéfectible entre les âmes est de nature un principe vertueux. Surtout, il est par essence semblable à ce sur quoi il agit et comme les âmes qui sont son empire, l'amour ne peut qu'être libre. Un vers célèbre de *Queen Mab* l'exprime à lui seul : « Even love is sold », il le commente longuement dans une note qui exprime son attachement à la doctrine du « Free Love » exprimée notamment par William Godwin. Pour Shelley, l'amour dans sa forme la plus terrestre se doit d'être un reflet de l'amour qui régit les sphères du monde. De fait, aucune loi humaine ne peut prétendre le gouverner ni le contraindre. Ici encore, il semble que le souvenir de la rupture avec Harriet Grove agisse en toile de fond, en même temps que d'autres événements traumatisants pour le poète, particulièrement sa supposée première expérience sexuelle avec une prostituée, comme c'était bien souvent le cas à l'époque – Keats en garde également un souvenir des plus perturbants. La note rend explicite la critique du mariage qui enferme l'amour dans les limites politiques et religieuses de la société ainsi que de la prostitution que Shelley considère comme la pire des conséquences naturelles du mariage.[89] Certes, ces considérations n'ont pas encore reçu la consécration de

[87] Charles Du Bos, *Du spirituel dans l'ordre littéraire* (Paris : Corti, 1967) 41.

[88] Shelley, *The Major Works*, 682.

[89] Shelley, *The Poems*, I, 368-373. Voir la longue note correspondante au passage (V, 189) dans laquelle Shelley explique que l'amour tel qu'il est conçu dans la société est une perversion morale due à la tyrannie du christianisme. Le dernier paragraphe résume à merveille la pensée du jeune homme :

> In fact, religion and morality, as they now stand, compose a practical code of misery and servitude: the genius of human happiness must tear every leaf of the accursed book of God, ere man can read the inscription on his heart. How would morality, dressed up in stiff stays and finnery, start from her own disgusting image, should she look in the mirror of nature!

l'imagination, qui deviendra la suprême posture devant l'amour, mais agissent tout de même comme les premières pierres d'un édifice qui s'annonce superbe. Aussi, bien que la révélatrice de *Queen Mab* soit encore une forme imprécise, dont les contours flous donnent naissance à bien des questionnements, il semble tout de même qu'elle indique la voie pour une idée générale de la Diotime chez Shelley à bien des égards. Bien qu'elle soit encore la divinité, la forme mystique de Diotime, son rendu poétique possède des contours déjà bien définis. Là, elle ouvre la voie pour la première révélatrice de *Laon and Cythna.* Sa position, encore très indépendante de l'amour, ou du moins dans une relation paradoxale avec l'amour, en fait le modèle parfait de la sagesse incarnée. Détachée de l'amour et pourtant déjà garante d'un point de vue crucial. Car ce qui constitue sans aucun doute la première base de l'enseignement de Diotime chez Shelley, c'est la liberté de l'amour et des âmes.

D'autre part, et pour revenir à notre point de départ, la mystérieuse dédicace à Harriet *****, *Queen Mab* semble faire montre d'une certaine confiance dans le modèle féminin que Shelley se découvre. Il est tout à fait possible que le projet de Shelley, derrière son radicalisme outrancier, ait été une première tentative de définition, nécessairement imparfaite, de la poésie – de sa poésie – afin d'en donner le sens et d'en comprendre les implications, pour lui, dans sa propre vie. Il est possible qu'il ait voulu retrouver Harriet Grove, son premier amour, afin de lui insuffler une seconde vie à travers l'imaginaire, le lieu sacré de la poésie. Mais peut-être cherchait-il également à y trouver Harriet Westbrook, à essayer de l'incarner dans un modèle qu'il se dessine comme celui de la femme complète. Il faut remarquer à ce propos que les périodes de véritable confiance en la possibilité d'un bonheur issue de cette incarnation du modèle coïncident, d'abord avec *Queen Mab* puis avec *Laon and Cythna*, avec les phases idylliques qui inaugurent ses relations avec Harriet Westbrook puis avec Mary Wollstonecraft Godwin. Bien sûr, cette volonté d'incarnation de Diotime échoue et presque dès la publication du poème. Au début de l'année 1814, Shelley, qui a fui son foyer, passe le plus clair de son temps en compagnie de Cornelia Boinville, qui lui dispense des leçons d'italien dans la maison de sa mère à Bracknell près de Londres. La révélation de Ianthe n'est plus à

portée, c'est un échec qui se concrétisera poétiquement en 1816 dans *Alastor, or the Spirit of Solitude*.

2. Le poème comme temple

Il convient alors de dire de *Queen Mab* qu'il est le poème de la révélation. Révélation pour Shelley qui se découvre à lui-même et au public mais également révélation dans le sens de son contenu politique manifeste autant que de ses affirmations poétiques et biographiques. Néanmoins, la conjonction entre révélation mystique, extase amoureuse et lutte politique, typique des longs poèmes que Shelley écrit entre 1811 et 1817, trouve son expression la plus flagrante dans le second grand poème politique de Shelley, *Laon and Cythna*, écrit en 1817 et dont l'étude pourrait à elle seule faire l'objet d'une thèse. À défaut, seule la notion de révélation dans les aspects mystiques et surtout poétiques qui régissent la Diotime du chant introductif de *Laon and Cythna* nous intéressera dans ce travail.

L'étude de la révélatrice dans *Laon and Cythna* s'avère particulièrement importante pour la compréhension globale de Diotime chez Shelley parce qu'elle occupe dans ce poème une position à la fois centrale et intermédiaire. Elle est presque déjà l'âme d'*Epipsychidion*, ressemble à l'image voilée d'*Alastor* et reprend les personnages de Ianthe et de la Reine Mab – mais surtout, elle délivre comme cette dernière un message politique sous la même forme, ou presque, que dans *Queen Mab*, c'est-à-dire par révélation de la fée à l'âme. Il faut noter tout d'abord la présence de deux révélatrices distinctes. La première, modelée selon les attributs et les pouvoirs symboliques qui étaient ceux de Mab, est introduite dans le chant introductif que nous appellerons le « chant de la révélation au poète ». Il reprend d'ailleurs le mécanisme de la « machinery » de *Queen Mab* et permet de décrire et de légitimer la position du poète vis-à-vis de son sujet et dans le contexte de l'écriture. C'est de cette révélatrice que nous allons parler d'abord. La seconde est inscrite dans le personnage de Cythna, une reprise de la figure de Ianthe mais déjà teintée de la réflexivité de l'« épipsyché », c'est pourquoi nous y viendrons plus tard.

Laon and Cythna demeure à ce jour le poème le plus mal connu et le moins étudié de Shelley, malgré sa richesse thématique. Techniquement, le poème est un véritable tour de force. Shelley opte, dans une sorte de compétition mal dissimulée avec l'immense *Childe Harrold's Pilgrimage* de Byron et l'*Eve of St Agnes* de Keats, pour la « spenserian stanza », réputée difficile. Cette stance, toute particulière, est composée de neuf vers, huit pentamètres iambiques et un hexamètre iambique final, le tout rimé selon le schéma ababbcbcc. Il s'agit d'une forme subtile, emphatique et complexe et, selon les mots de Marc Porée, d'un « véhicule d'exception, riche de ses contraintes comme de ses périls (qui ont pour noms emphase et remplissage).[90] » Malheureusement, le poème de Shelley n'échappe pas à ces périls et le poème souffre de sa longueur (5000 vers) et d'images souvent un peu trop distendues. Les critiques de l'époque n'avaient pas manqué d'attaquer Shelley sur ces problèmes de « longueurs » dont Keats avait lui aussi souffert dans *Endymion*.

Ce choix métrique traditionnel traduit également la volonté de Shelley d'inscrire son poème dans le genre héroïque et le place ainsi dans la plus ancienne tradition poétique qui nous soit connue. En adéquation avec la tradition épique, le poème est également particulièrement long et s'étale sur 12 chants d'environ 50 stances chacun. Sa rédaction occupe une bonne partie de l'année 1817, que Shelley passe à Marlow sur les rives de la Tamise, et sera publié par Ollier en décembre dans sa forme originale, à savoir 4 818 vers, auxquels il faut ajouter une dédicace de 126 vers ainsi qu'une préface de plus de 3 000 mots. Dans la droite ligne de *Queen Mab* en ce qui concerne les idées politiques que le poète y développe, le poème révèle également les premières élaborations de la théorie de l'autre soi chère à Shelley et illustration parfaite du phénomène de Diotime. Cette théorie est illustrée poétiquement sous la forme d'un symbole, l'union d'un frère avec sa sœur, soit un véritable outrage aux bonnes mœurs. Très vite, des lecteurs préviennent Ollier, qui a publié le poème sans y faire attention, de la véritable bombe à retardement qu'il représente et celui-ci le retire immédiatement de la vente. C'est trop tard. Malgré les révisions que l'on croit apportées de mauvaise grâce par

[90] Marc Porée, « Seule la liberté me fait écrire », *En Attendant Nadeau*, 16 novembre 2016. En ligne. Internet. 18 avril 2018. Disponible : https://www.en-attendant-nadeau.fr/2016/11/16/liberte-ecrire-shelley/.

Shelley (et son ami Peacock) et la refonte du poème sous le titre improbable de *The Revolt of Islam*, une copie du poème original se trouve entre les mains de John Taylor Coleridge du *Quarterly Review* qui, dans une critique assassine publiée en 1819, achève de ruiner la réputation de Shelley en Angleterre, tandis qu'il est déjà en exil.[91] Shelley rejoint définitivement Byron sur le banc des poètes à scandales, mais contrairement à ce dernier cette réputation n'aide pas à la vente de ses œuvres, bien au contraire. Aussi, malgré un symbolisme quelque peu maladroit vis-à-vis du jugement de son époque, le poème se veut une réflexion profondément ancrée dans le contexte politique qui l'a vu naître. En outre, Shelley voit en son travail « an experiment on the temper of the public mind» dans sa capacité à survivre aux événements terribles qui jalonnent l'histoire de l'humanité et à tirer des leçons de ses expériences.[92] En effet, Shelley médite la question de la révolution française, qu'il définit comme le « master theme of the epoch » et de la désillusion qui suit son échec dans l'avènement de Napoléon Ier.[93] L'objectif général du poème était bien de donner des bases pour penser un monde politique juste et débarrassé du corset des contraintes sociales et religieuses. C'est en ce sens que le poème s'inscrit en droite ligne de *Queen Mab*. Il se voulait non pas didactique ni même véritablement révolutionnaire, mais bien propédeutique : le but de Shelley était de proposer à son temps des rails sur lesquels lancer une réflexion progressiste et moderne. Il semble à ce propos que la préface que Shelley adjoint au poème explicite cette idée et rende clair, pour l'éventuel public, le projet du poète. Shelley y décrit son poème de la manière suivante :

---

[91] James E. Barcus, *Percy Bysshe Shelley: the Critical Heritage* (Londres ; New York : Routledge, 1995) 124.

Paradoxalement, il ne semble pas que la modernité ait tiré parti de l'intolérance ni même de l'injustice de la censure imposée au cours des siècles passés puisque très récemment, un éditeur de grande renommée publiait une traduction française de *The Revolt of Islam*, soit de la version censurée plutôt que du poème original, voulu par son auteur.

D'autre part, la publication dans le *Times Literary Supplement* de l'analyse récente d'une copie originale retrouvée par Stephen Allen de *Laon and Cythna* comprenant des modifications qui figurent dans the *Revolt of Islam* indique que celles-ci n'ont probablement pas été effectuées par Shelley mais par un tiers dont l'identité reste hypothétique même si la balance penche tout de même pour Peacock. Toutefois, cette révélation majeure confirme la nécessité pour ce travail de se référer à l'œuvre voulue et pensée par Shelley plutôt qu'à une version expurgée par un autre que lui.

Voir : Nora Crook et Stephen Allen, « The Marlow expurgation », *Times Literary Supplement* (22 fév. 2013).

[92] Shelley, *The Poems*, II, 32.

[93] Shelley, *Letters*, I, 504.

> It is a succession of pictures illustrating the growth and progress of individual mind aspiring after excellence, and devoted to the love of mankind; its influence in refining and making pure the most daring and uncommon impulses of the imagination, the understanding, and the senses; its impatience at all the oppressions which are done under the sun ; its tendency to awaken public hope and to enlighten and improve mankind […][94]

Ainsi, il s'agit à l'origine d'une tentative d'atteindre un public qui n'avait pas été séduit par l'argumentation un peu brutale de *Queen Mab* et une fois de plus, la sensibilité et l'intelligence de Shelley, et c'est là un des caractères inhérents au génie, le place en porte-à-faux avec son époque. Duffy rappelle que le but des poèmes comme *Queen Mab* et *Laon and Cythna* était avant tout d'atteindre un lectorat aisé et éduqué afin d'y semer la graine de la révolte.[95] Shelley avait donc intérêt à brosser ces classes bourgeoises dans le sens du poil, ce qu'il manque évidemment de faire, puisque chaque nouvelle tentative induit un scandale plus bruyant que le précédent. Pourtant, il avait bien perçu que la relation incestueuse entre les deux protagonistes inviterait les critiques négatives et s'en défendait à la fin de sa préface, en explicitant le caractère allégorique de cette relation.[96] Si l'argumentation échoue en 1817, elle demeure particulièrement valide et originale aujourd'hui et sans doute dérange-elle encore. Elle pose également la question de la perception de l'allégorie après la victoire du rationalisme des dix-septième et dix-huitième siècles et là, l'influence de Spenser et de la poésie médiévale dessert l'interprétation moderne, souvent trop littérale ou psychologique. C'est une illustration du paradoxe qui sous-tend toute l'œuvre du premier Shelley, qui voudrait écrire « fearlessly » et en même temps toucher un large public.[97] Une fois de plus, le décalage entre l'esprit de Shelley, et celui de ses lecteurs potentiels se découvre béant. Toutefois, Shelley semblait confiant dans ses chances de succès et, même si le ton demeure véhément, il avait adopté, tout exprès, sinon une vision nettement plus progressiste, en tout cas moins directement contestataire que celle de *Queen Mab* et habillée dans une langue toujours plus belle.

---

[94] Shelley, *The Poems*, II, 33.
[95] Duffy 149.
[96] Shelley, *The Poems*, II, 47.
[97] Shelley, *The Poems*, II, 42.

Néanmoins, l'héritage thématique de *Queen Mab* semble jusqu'ici tout à fait inchangé dans le projet politique que propose le poème. Une fois de plus, il s'agit du développement d'un esprit qui tend vers l'excellence spirituelle et que le poème cherche à ériger en exemple pour le reste de l'humanité. Que cet esprit veuille agir en vertu d'un amour universel n'est pas non plus un fait nouveau puisque dès la dédicace de *Queen Mab* Shelley affirmait avoir puisé dans le regard d'Harriet un amour toujours plus grand de l'humanité et que c'est de cet amour qu'il tirait la volonté et la force d'écrire son poème. Pourtant, une chose visiblement nouvelle attire l'attention. Shelley introduit de manière cette fois explicite, la part de l'imagination et par là du poète dans le processus de renouvellement du monde. Pour Shelley, la transmission de ce que le poète voit relève d'un travail de lapidaire : il s'agit de raffiner, de tailler et de polir le joyau brut qu'il conçoit dans ses songes afin de lui donner la beauté qui séduira l'auditoire et rendra ainsi les idées plus douces. Il précise son argument un peu plus loin :

> It is the business of the Poet to communicate to others the pleasure and the enthusiasm arising out of those images and feelings, in the vivid presence of which within his own mind, consists at once his inspiration and his reward.[98]

Il y a toujours chez Shelley cette mission du poète, une mission qui s'apparente à l'enseignement de Diotime puisqu'il s'agit d'écrire le beau et de montrer un chemin vers l'élévation spirituelle et morale. Cependant, c'est le poète lui-même qui, cette fois, reçoit directement la révélation en étant admis dans les hautes sphères de la pensée par l'intermédiaire d'une jeune femme. Dans le premier chant, qui s'apparente à un prologue, l'aspect démonique de la révélatrice est complètement assumé et plus rien n'assure de sa matérialité puisque le poète la rencontre dans sa vision et non plus comme une amante réelle. L'anabase, caractéristique de Shelley, est utilisée dès les premiers vers du poème comme le moyen d'accéder aux lieux de la poésie, là où s'opère la révélation. Nous avons déjà vu le lien de ce ravissement avec le rêve et le lieu réel du poète. Une fois de plus, la vision se nourrit d'éléments naturels et de la réflexion désespérée du poète sur les

[98] Shelley, *The Poems*, II, 34.

conséquences de la Révolution. Aussi se traduit-elle, par correspondance, en une nature prise dans tout son tumulte romantique :

> Hark! 'tis the rushing of a wind that sweeps
> Earth and the ocean. See! the lightnings yawn
> Deluging Heaven with fire, and the lashed deeps
> Glitter and boil beneath: it rages on,
> One mighty stream, whirlwind and waves upthrown,
> Lightning, and hail, and darkness eddying by.[99]

La fureur du spectacle est d'autant plus présente à l'esprit que les allitérations partielles de consonnes occlusives, principalement « t », « d » et « k » appuient fortement la rythmique iambique du poème. Ce tourbillon élémentaire (« rushing of a wind » ; « lightnings » ; « deluging Heaven with fire » ; « whirlwind and waves ») rappelle la toute-puissance et la primauté de la nature sur l'homme mais surtout, il retrouve l'idée d'une origine tourmentée du monde que révèlent les cosmologies atomistes anciennes. L'idée que la vision découvre l'origine naturelle du monde dans le tumulte de la matière semble en adéquation avec l'essence même de l'initiation et de la révélation. Aussi, et nous en parlerons en détail un peu plus loin, le texte de Shelley est ici très proche de celui du *Poimandres* dans le *Corpus Hermeticum* et dans lequel un individu s'élève par la pensée jusqu'à l'intelligence de l'origine dans un spectacle digne de la plus terrible tempête et qui découvre le chaos originel.[100] L'état de la nature est également un miroir des émotions ressenties par le poète et qui ont conduit à son ravissement. Il s'agit là d'un trait tout à fait romantique dans le sens où le poème concrétise la profonde analogie entre l'âme du poète et la nature. Mais plus important encore, la succession de tableaux violents et les correspondances avec la nature même de la vision jouent également le rôle d'étude préparatoire à l'allégorie principale du prologue, à savoir, le combat de l'aigle et du serpent. Cependant, si les mouvements de l'esprit du poète sont réfléchis dans la nature, celui-ci ne peut atteindre une vision claire sans d'abord calmer le trouble qui règne sur lui. Aussi, c'est ce que les stances suivantes illustrent, l'apaisement devant la grandeur et surtout la possibilité de la fascination

[99] Shelley, *The Poems*, II, 61 (I, III, 145-150).
[100] Hermès Trismégiste 4-5.

que procurent l'espace et le calme soudain rendu. Il faut également noter que le climax visionnaire concorde presque toujours dans les poèmes de Shelley avec l'aube ou le crépuscule. La révélation suit celle de la nuit ou du jour comme les moments sensibles, les deux solstices de la journée, qui assurent la possibilité d'une intuition. Shelley en fait usage, entre autres nombreux exemples, dans *Queen Mab* lorsque la fée apparaît, telle une Diane antique, baignée de la lumière d'une « glittering coronet of morn.[101] » L'image est également présente dans *The Triumph of Life* qui voit la vision se manifester « on the sunlit limits of the night.[102] » Le choix n'est pas anodin, la littérature réserve traditionnellement à ces heures les plus grands charmes mais voit également en elles les heures secrètes durant lesquelles la nature se dévoile et qui marque le changement de règne des astres. Elles sont les heures irrationnelles qui précèdent ou suivent la raison du jour et le repos de la nuit. Il n'y a aucun doute que ces instants représentent pour Shelley une temporalité privilégiée et lourdement symbolique. Ici, dans ce « golden dawn », la présence simultanée du soleil et de la lune annonce, de concert avec la soudaine impassibilité de la nature, la proximité d'un événement décisif :

> That spot grew more serene; blue light did pierce
> The woof of those white clouds, which seem to lie
> Far, deep, and motionless; while through the sky
> The pallid semicircle of the moon
> Passed on, in slow and moving majesty;
> Its upper horn arrayed in mists, which soon
> But slowly fled, like dew beneath the beams of noon.[103]

Cette strophe inverse la tendance violente des vers précédents et se développe en allitération de consonnes nasales, « m », et approximantes, « w » qui adoucissent la scansion et traduisent un effet d'écoulement, d'étirement du vers. Le poète retrouve les images « sereines » d'un ciel qui se dégage mais conserve un aspect irréel et inquiétant dans l'apparition fantomatique (« pallid ») et théatrale (« in slow and moving majesty ») de la lune. Le passage montre une certaine ambivalence dans

[101] Shelley, *The Poems*, I, 273 (I, 99).
[102] Shelley, *The Major Works*, 606 (80).
[103] Shelley, *The Poems*, II, 63 (I, V, 165-171).

les changements d'état et de tons de la scène. « Grew » annonce un changement d'état mais « fled » le montre déjà en partance. C'est que tout comme la nature, la tempête qui se joue dans le cœur du poète indique que son voyage jusque-là n'est pas défini, mais au contraire chaotique. C'est par une pensée errante que le poète se trouve soudain transporté dans l'ailleurs qu'il décrit. Il est lui-même comme un fantôme dans des limbes cataclysmiques où seules sa fragilité et son impuissance s'annoncent à lui. Aussi, si la correspondance entre l'âme du poète et la nature est une posture typiquement romantique, l'image du poète comme celle d'un pèlerin errant est un emprunt à la pensée médiévale. Dante par exemple ne peut arriver aux portes de l'enfer qu'au moment où son errance va prendre fin. Comme le chevalier errant, il faut que le poète s'anime et perçoive la quête qui est la sienne. Dans le poème de Shelley, la nature reçoit le rôle de héraut et assure de la proximité ou non d'une résolution. D'une manière certaine, il est nécessaire que l'espace dans lequel va se jouer la révélation cesse d'attirer un regard sans cesse bouleversé par les changements d'humeur d'une nature impétueuse, et par là d'un esprit distrait. Au contraire, plus l'atmosphère se pare d'un voile de paix, plus l'esprit trouve la fixité nécessaire à la rêverie et plus brusque, plus inattendue et fantastique apparaîtra l'élément proprement visionnaire qui se présente à l'horizon. On trouve d'ailleurs dans ce passage de *Laon and Cythna* plusieurs similitudes avec *The Rime of the Ancient Mariner*. En effet, il semble que Shelley s'inspire de son aîné pour décrire l'ambiance générale que rendent le calme et la fixité mais surtout dans l'idée que la trouée soudaine de l'élément visionnaire marque la fin de l'errance et le début de la quête à proprement parler. Le poète, comme le vieux marin, ne peut plus défaire son regard de ce qui soudain perce l'horizon :

> I could not choose but gaze; a fascination
> Dwelt in that moon, and sky, and clouds, which drew
> My fancy thither, and in expectation
> Of what I knew not, I remained:—the hue
> Of the white moon, amid that heaven so blue,
> Suddenly stained with shadow did appear;
> A speck, a cloud, a shape, approaching grew,
> Like a great ship in the sun's sinking sphere

Beheld afar at sea, and swift it came anear.[104]

Shelley annonce ici l'élément féminin de la révélation à venir en attachant l'attention du narrateur, comme du lecteur, sur la forme irréelle de la lune. La contemplation fascinée de celle-ci induit la méditation (« drew my fancy thither, and in expectation of what I knew not, I remained ») que vient déchiré soudain une apparition indéfinie (« Suddenly stained »). Coleridge toujours, est présent à travers l'expression « A speck, a cloud, a shape » qui renvoie explicitement au cri du vieux marin qui aperçoit à l'horizon « a speck, a mist, a shape.[105] » Malgré les différences de fond – la vision est le résultat, chez Coleridge, de la faute et de l'épreuve tandis que chez Shelley elle découle de l'épuisement moral, de la déception et de la révolte – la forme est potentiellement la même. L'élément véritablement symbolique à venir est donc servi par un contexte d'apparition non moins symbolique puisqu'il traduit avant tout un état de l'âme du narrateur. Toutefois, il n'est pas question dans le poème de Shelley d'un jugement, mais bien d'un procédé poétique pour écrire une forme de transe rêveuse. L'apparition permet l'ouverture dans l'horizon d'un ciel supérieur, un lieu de développement de l'imaginaire, pour introduire la révélatrice et le temple de sa vérité.

La place du poète et de la fonction poétique devient ainsi tout à fait prépondérante dans la réalité de la vision et plus seulement dans sa formulation. C'est un parti pris que Shelley conserve tout au long de sa vie que de donner au poète seul le don de vision mystique. De plus, et c'est un élément de taille, la possibilité de la vision dans le premier chant de *Laon and Cythna* ne nécessite pas comme c'était le cas de Ianthe dans *Queen Mab*, la séparation du corps et de l'esprit. Le poète est conduit par l'activité de la poésie en lui au moment où ses états d'âme le plongent dans le désespoir afin qu'il pénètre dans le temple qui lui est consacré, Marc Porée parle d'une « "abréaction" de type métapsychologique.[106] » Ajoutons à cette « abréaction », réaliste devant l'échec des espoirs et des idéaux promis par la Révolution Française, une sorte d'*apostasis* idéaliste par laquelle le poète quitte la temporalité des événements politique et entre dans la durée propre à l'intuition et à

[104] Shelley, *The Poems*, II, 64-65 (I, VI, 172-180).
[105] Coleridge, *Poetical Works*, 129.
[106] Porée (en ligne).

l'absolu. En effet, ce temple de la vérité n'est autre que le lieu que Shelley voue à la poésie en tant que demeure de la Beauté immatérielle absolue, en écho aux merveilleuses paroles de Keats qui rappellent dans « Ode on a Grecian Urn » que « Truth is beauty; beauty is truth.[107] » L'état de conscience qui amène le poète à ce chemin de l'esprit n'est pas explicite et Shelley en brouille consciemment la description. Il n'est pas clair qu'il rêve ou même qu'il soit mort, comme pourrait le suggérer la présence des âmes pures dans le « Temple of the Spirit ». Il semble qu'il s'éveille d'un sommeil où des « visions of despair » le tourmentaient mais il reste possible qu'il soit toujours endormi ou dans un état de rêverie éveillée. Reste que le poète-narrateur qui s'approche de la révélation, même s'il est « dématérialisé », le fait en sa qualité d'homme, de chair et d'âme, plutôt qu'en pur esprit. La révélatrice elle-même se signale comme telle et demande au poète de la toucher, de sentir toute l'humanité en elle :

> List, stranger, list! mine is a human form,
> Like that thou wearest—touch me—shrink not now!
> My hand thou feel'st is not a ghost's, but warm
> With human blood.[108]

Il s'agit, comme pour Ianthe, de donner à la figure divinisée de la révélatrice un corps afin qu'elle puise d'abord être désirée et faire elle même l'objet de l'attention amoureuse du poète. Il faudrait même dire « myste » puisqu'il est pleinement question dans *Laon and Cythna* d'une initiation dont le point de départ serait comme chez Platon, l'amour du corps, la beauté physique, porté par la femme désirée, puis l'élévation morale dans le temple sous la conduite de cette même femme transfigurée à la manière, nous le verrons, de Beatrice chez Dante.

Cependant, ce n'est encore pas la révélatrice qui dévoile ni n'est dévoilée par cette première vision que le poète voit poindre dans le ciel soudain calme. En réalité, cette vision annonce l'initiation spirituelle et expose plutôt l'énigme que la jeune femme, la Diotime, expliquera quelques vers plus loin. En effet, le premier élément visionnaire de ce chant introductif décrit le combat symbolique dans le ciel d'un aigle et d'un serpent. Il s'agit là de la grande vision que prépare toute l'introduction

[107] Keats, *The Complete Poems*, 346 (V, 49).
[108] Shelley, *The Poems*, II, 82 (I, XXXV, 433-436).

dont nous venons de suivre le cours et qui contient en puissance la totalité symbolique du poème. Le combat aérien de l'aigle et du serpent s'étale sur sept stances que l'on peut qualifier de véritable tempête poétique tant les descriptions regorgent d'éléments cosmiques, météorologiques, épiques et mythiques. Dans ce tourbillon Shelley dévoile le vrai contenu de son poème et ce qu'il représente de philosophique mais aussi d'esthétique et de profondément mystique.

> A course precipitous, of dizzy speed,
> Suspending thought and breath; a monstrous sight!
> For in the air do I behold indeed
> An Eagle and a Serpent wreathed in fight:—
> And now, relaxing its impetuous flight,
> Before the aerial rock on which I stood,
> The Eagle, hovering, wheeled to left and right,
> And hung with lingering wings over the flood,
> And startled with its yells the wide air's solitude.[109]

L'éloquence de la poésie visionnaire de Shelley est parfaitement sensible dans cette strophe et rend prégnante la dimension mythologique du combat. Le rythme toujours très enlevé dans la succession des images, comme débordant d'un jaillissement torrentiel de mots, invite une succession rapide, et presque brutale, d'images qui accélèrent elles aussi l'élan du poème. Les verbes d'actions (« relaxing » ; « hovering » ; « wheeled » ; « hung ») permettent de visualiser l'enchainement de la vision et, complétés par des descriptions courtes, ajoutent à l'impression de défilement. On traverse le texte haletant, captivé par l'acuité et la fureur de la vision, jusqu'à la défaite soudaine du serpent et son plongeon fracassant dans la mer. Il faut noter un passage similaire dans l'*Iliade*, néanmoins d'une signification différente, lorsqu'un serpent tombe du bec d'un aigle victorieux au-dessus des Troyens et présage de fait une défaite pour leur camp.[110] Rudolf Wittkover rappelle que le combat du serpent et de l'aigle, dont l'aspect symbolique remonte selon lui à la plus haute antiquité babylonienne, indique une volonté

[109] Shelley, *The Poems*, II, 64-65 (I, VIII, 190-198).
[110] Homère, *Iliade*, II, 153 (XII, 201).

d'introduire une dimension de grandeur cosmique dans le récit.[111] Ainsi, ce combat qu'il convient d'appeler une véritable gigantomachie n'est pas anodin pour Shelley, il doit livrer la clef de voûte du grand concept qui régit l'écriture de *Laon and Cythna* et c'est pour donner un sens à cette explosion symbolique de la vision que le poète introduit la figure de Diotime dans son poème :

> There was a Woman, beautiful as morning,
> Sitting beneath the rocks, upon the sand
> Of the waste sea—fair as one flower adorning
> An icy wilderness; each delicate hand
> Lay crossed upon her bosom, and the band
> Of her dark hair had fall'n, and so she sate[112]

L'apparition de cette femme, auréolée de mystère, se déroule sous des auspices platoniciens dans le sens où, comme dans *Le Banquet*, elle est principalement conduite par la notion du beau. Le poète opère un contracte marquant entre la femme (« beautiful as morning » : « fair as one flower adorning ») et le paysage désolé dans lequel elle se tient (« waste sea » ; « icy wilderness »). L'attitude est à la fois paisible et digne, ses bras croisés sur une poitrine dont le poète semble déjà rêver et qui annonce le sein protecteur et maternel qu'il invitera quelques vers plus loin. La présence tout en beauté de cette femme déchire littéralement l'espace et il est clair que dès lors, elle sera le centre d'attention et d'intention du texte. Cependant, là où la Diotime de Platon montre le beau comme point de départ de l'élévation de l'âme, la Diotime de Shelley contient en elle-même ce point de départ. Jean Perrin note la volonté de donner aux femmes un caractère platonicien tout en les faisant elles-mêmes « assez belles pour inspirer une passion désespérée.[113] » La révélation commence donc par la contemplation, non d'un beau quelconque, mais de la beauté immédiate de la révélatrice. Il s'agit là d'un trait romantique tout à fait exceptionnel, présent aussi bien chez Novalis que chez Hölderlin : la beauté de la femme, loin de symboliser le péché ou la tentation, présente au contraire une forme d'idéalisation morale. C'est sa beauté qui caractérise

[111] Rudolf Wittkower, « Eagle and Serpent. A Study in the Migration of Symbols », *Journal of the Warburg Institute*, 2, 4 (1939) : 293-325.

[112] Shelley, *The Poems*, II, 69-70 (I, XVI, 262-267).

[113] Perrin 544.

en premier lieu la Diotime de ce chant introductif et de ce fait, ce qu'elle inspire au narrateur. Il en est presque de même pour toutes les femmes que Shelley célèbre dans ses poèmes, la « Veilèd Maid » d'*Alastor* et Emily dans *Epipsychidion* sont également décrites comme possédant une beauté qui à elle seule moralise et élève la pensée de celui qui la contemple. En effet, la révélation est double puisqu'elle fait appel à l'émotion que suscite la beauté de la révélatrice comme principe d'élévation, d'où l'importance du regard pour Shelley, mais elle fait également appel au contenu de son discours. La référence à la Diotime de Platon, celle qui enseigne l'élévation par l'amour, est donc complétée par une forme d'inspiration nympholeptique qui rappelle évidemment les sentiments du jeune Shelley à l'égard de ses jeunes amours. Nous verrons en outre plus tard que souvent chez lui, l'état amoureux se confond avec l'inspiration. Aussi, cette double référence à l'antiquité se traduit par la peinture que Shelley fait de sa révélatrice qu'il présente immédiatement sous des traits démoniques et même cosmiques en la faisant apparaître à l'aube et, nous allons le voir, en la comparant à Vénus. Nous avons parlé déjà de la prégnance des moments de crépuscule et de petit matin dont Shelley se sert afin d'installer une ambiance symbolique. L'usage que Shelley fait des planètes prolonge clairement cette idée. Dans *Laon and Cythna*, Shelley place sa révélatrice sous le signe de l'étoile du matin, Vénus, et fait ainsi œuvre de symbole afin d'affirmer le sentiment d'amour qui transperce subitement le poète. Plus loin, elle est de nouveau décrite comme une « planet fair.[114] » De la même manière que dans la dédicace, Shelley se signalait lui-même ainsi que sa femme Mary comme « two tranquil stars.[115] » Cette imagination cosmique de Shelley se veut une valorisation de l'amour comme expression de la volonté d'élévation et ici le modèle n'est plus Harriet mais Mary. La tranquillité, le calme dont il colore sa révélatrice, principalement dans cette posture assise (« sitting » ; « she sate »), sont des traits qu'il attribue toujours, pour le meilleur comme parfois pour le pire, à Mary. Gelpi retrace cette idée au caractère maternel dont Mary s'est trouvée rapidement investie dans la réalité mais aussi dans la psyché de Shelley. Pour Gelpi, elle est encore plus une figure de Déesse Mère (« Mother Goddess ») que d'amante.[116] Aussi dans *Epipsychidion*, elle sera cette

[114] Shelley, *The Poems*, II, 72 (I, XXI, 308).
[115] Shelley, *The Poems*, II, 57 (14, 124).
[116] Gelpi 128.

« cold chaste Moon » face à la luminosité électrique et sexuelle d'Emily.[117] L'amour est une entité supérieure qui perce l'esprit et trouve sa vérité dans les astres : il est de fait le pur instrument de l'inspiration démonique. De cette manière, la beauté provoque l'émotion et l'amour qui sont, selon la lecture shelleyenne du *Banquet*, gages de la révélation. On remarque à ce propos la présence d'une lune, large et inquiétante, en surplomb des deux combattants dans le tableau que William Huggins a tiré de cette vision poétique en 1852.[118] En effet, le peintre semble avoir bien senti la puissance mythopoïétique et l'importance du jeu de miroir entre les astres et l'aspect démonique de la jeune femme. Elle se trouve assise au premier plan dans l'observation angoissée mais placide de la scène et rendue, par le peintre, dans un tourbillon violent de couleurs tantôt fauves tantôt glaciales, en phase avec l'« icy wilderness » décrite par poète. Son vêtement blanc fait écho à la blancheur pâle de la lune. Une résonance qu'accentuent les lignes de fuites, le regard et la position en croissant de la jeune femme. En bas à gauche, la barque solitaire, présage du voyage fantastique qui suit cette scène, « fair as herself, like Love by Hope left desolate[119] » semble s'évanouir dans les flots incendiés.

En ce qui concerne le discours de la jeune femme, il convient de l'appeler initiatique tant il se pare, nous le verrons, de tous les attributs du discours ésotérique. Cependant, Shelley veut tirer de la révélation apportée un enseignement clair. La révélatrice devient l'image exacte de la Diotime de Platon, elle explique, elle interprète et donne des pistes pour suivre le chemin de la vérité et de la justice. On peut tout à fait dire qu'elle est une fois de plus un héritage de *Queen Mab* tant elle ressemble à la jeune Ianthe. Ianthe qui ayant reçu la révélation à travers l'enseignement de la Reine des Fées, serait cette fois elle-même garante de l'initiation du poète. De ce point de vue, le premier chant de *Laon and Cythna* peut être entendu comme la suite logique de *Queen Mab*. De Ianthe, Shelley écrit « a spirit loves thee », un élément que partage la jeune femme de ce premier chant puisqu'elle recueille le serpent dans ses bras et se comporte avec lui comme une véritable amante. Comme Diotime, elle base sa révélation sur le contenu de son discours et sur son attribut principal, la parole. À ce titre, Shelley considère, en

[117] Shelley, *The Poems*, IV, 153 (281).
[118] Voir Annexes, II.
[119] Shelley, *The Poems*, II, 70 (I, XVI, 270).

poète, que la révélation prend place à l'intérieur du discours mais également dans ce qui l'habille, la beauté des mots et le son même de la voix de la jeune femme. On trouve à ce titre une description magnifique de l'« éloquence » du son de sa voix tandis que la jeune femme, rassurant le serpent, s'exprime dans une langue inconnue au poète :

> Renew'd the unintelligible strain
> Of her melodious voice and eloquent mien;
> And she unveiled her bosom, and the green
> And glancing shadows of the sea did play
> O'er its marmoreal depth: — one moment seen,
> For ere the next, the Serpent did obey
> Her voice, and, coiled in rest in her embrace it lay.[120]

La voix rassurante, même incompréhensible, entonnant une berceuse, une mélodie douce et en même temps ferme, est encore une image de la protection maternelle. Celle-ci prend un tour significatif lorsque le poète ajoute à la protection le désir, en laissant flotter les contours amoureux de la vision dans une nostalgie de l'enfance. Dans sa volonté rassurante, la femme révèle sa poitrine (« unveiled her bosom ») et attache de fait d'autant plus l'attention, presque voyeuriste, du narrateur. Gelpi nous donne la clé de la vision shelleyenne de la poitrine féminine lorsqu'elle rappelle que le côté véritablement protecteur de la poitrine maternelle est en même temps concurrencé par le désir pour la poitrine de l'amante.[121] Elle insiste également sur l'idée, plus métaphysique, que la beauté de la femme dans la vision poétique passe également par celle des courbes de la poitrine, comme une réminiscence de la tendre enfance et cite pour appui ce passage de Darwin :

> The supposed origin of our ideas of beauty acquired in our early infancy from the curved line, which forms the female bosom, is delivered in *Zoonomia,* vol. I, sect. 16.6 . . . but it is too metaphysical an investigation for young ladies.[122]

[120] Shelley, *The Poems*, II, 72 (I, XX, 300-306).
[121] Gelpi 49.
[122] Gelpi 51.

Autrement dit, il y a dans la poitrine féminine quelque chose qui est également de l'ordre de la connaissance et qui en réactivant un souvenir, invite la nostalgie. La femme qui tient contre sa poitrine nue le serpent est un symbole sexualisé de la quête amoureuse de la vérité et des origines. De nombreux poèmes et théories viennent en appui de cette idée. Jean-Luc Nancy nous dit que le sein « énerve le désir déchirant de la beauté.[123] » Cette beauté qui est un facteur de révélation, de connaissance suppose également une infantilisation de celui qui la reçoit. Le poète est pour Gelpi l'illustration d'une « dependance on women's physical and emotional nurturance.[124] » Perrin également note « le désir de régression » que le motif du sein inspire à Shelley.[125] Cela étant dit, cette régression n'est pas un retour matériel à l'enfance mais bien une nostalgie des origines, une nostalgie, au sens platonicien, des idées même et de la première beauté. Dans le poème, la révélation (« unveiled ») du sein n'est qu'une prémonition de la révélation qui va suivre, elle est le moment physique de l'élévation graduelle des beautés. Le sein joue alors le rôle mystique que lui attribuait les surréalistes, selon une citation de Novalis, de réservoir moral symbolique : « le sein est la poitrine élevée au rang de mystère. » La révélation est considérée par Shelley comme le don féminin par excellence. Le poète se voit alors comme un enfant qui apprend des beautés de la femme à s'élever vers une connaissance divine. Diotime dit dans *Le Banquet* que le désir de la beauté est la définition philosophique de l'amour. L'amour chez Shelley est ainsi retourné à son statut de désir philosophique et intellectuel en faisant du sein de sa révélatrice un catalyseur d'enchantement. Le sein excite le désir, non seulement de la révélatrice, mais de la révélation elle-même. De fait le sein appelle une autoréflexivité du moi enfant en même temps qu'une réflexion proprement philosophique et même mystérique et initiatique. Nancy dit que le sein « se pose en énigme » et parle d' « une beauté chiffré » qui soupèse la pensée tout entière.[126] Pour lui, il y a dans le mystère de la poitrine une « naissance infinie.[127] » Dans la poésie de Shelley cette naissance infinie est le résultat de la révélation de Diotime. Le poète renaît à lui-même, devient poète, nous le verrons, lorsqu'il s'imagine être

[123] Jean-Luc Nancy, *La naissance des seins* (Paris : Galilée, 2006) 38.
[124] Gelpi 99.
[125] Perrin 338.
[126] Nancy 40.
[127] Nancy 41.

le serpent dans les bras de sa révélatrice. C'est le sens même de la révélation amoureuse de la Diotime shelleyenne, et c'est à travers Mary que Shelley en prend pleinement conscience, dans les bras de la femme, il renaît à sa condition originale. Shelley en est convaincu lorsqu'il écrit *A Defence of Poetry*, la poésie est principalement une intuition de l'antériorité, de la première humanité.[128]

Le désir sexualisé et donc, comme dans *Queen Mab* un facteur de la révélation mais il faut rappeler son statut d'abord visionnaire plutôt que strictement sensible. L'image du sein permet d'ailleurs de cerner ce renversement du désir sexuel au désir visuel. Pour Shelley le sein est paré d'une force hypnotisante, il se regarde mais parce qu'il fascine, il est également doué du regard. C'est pourquoi son rôle dans la révélation est également celui d'une annonce amoureuse, d'un croisement, d'une fulgurance. Il faut là se souvenir du fait étrange que relate Polidori lors du passage de Shelley, Mary et Claire à la villa Diodati en 1816. Tandis que Byron récitait les vers du *Christabel* de Coleridge, où il est question de l'hypnotisante poitrine de Géraldine, Shelley se serait mis à crier d'horreur au point d'en perdre ses moyens. Plus tard il expliquera à Polidori qu'il avait soudain eu la vision, en regardant Mary, d'une femme dotée d'yeux en lieu et place de mamelons, une vision qui l'avait alors glacé d'effroi.[129] C'est un passage symptomatique des visions shelleyennes qui mêlent, comme ici, très souvent le cauchemar gothique et la nostalgie. Mais ce regard des seins est également un signal intéressant de l'importance, dans l'érotique de Shelley des regards. Le regard est une forme de révélation, qu'il soit un éclair d'amour entre deux amants ou plus souvent le regard de l'amant sur l'aimée. L'épisode de la villa Diodati rappelle que la connaissance de l'amour passe parfois par le côté monstrueux et glaçant de Diotime, un double aspect qui perdure dans presque toutes les figures de révélatrice shelleyenne. Il s'agit alors de la contrepartie horrifiante et humiliante de la révélation dans son aspect castrateur. Néanmoins, dans Laon and Cythna, l'aspect euphorique de la femme est plus prégnant. C'est dans le regard d'amour qu'elle offre au poète que se

[128] Shelley, *The Major Works*, 676.
[129] Holmes 329 ; Gelpi, notes, 231.

dévoile, ce secret féminin qui veut, comme l'écrit Gelpi, que la femme soit symboliquement dans la poésie de Shelley un « reservoir of moral power.[130] »

En effet, le point culminant dans l'amorce de la révélation se situe pour Shelley dans le regard. Ce que la voix ne sait dire les yeux le peuvent transmettre et l'expression d'un seul regard peut parfois en dire plus que de grands discours. L'œil est l'organe de la perception visuelle, matérielle, mais il est également, l'organe de la vision mentale et le pilier de l'imagination visionnaire. Aussi, accepte-t-on l'œil comme un symbole universel de perception intellectuel et de connaissance. Ici, le regard est encore une fois garant de la possibilité de la révélation puisqu'il permet d'amorcer la communication entre le poète et la jeune femme. Si le son est d'abord perçu par le poète, le lien entre lui et la révélatrice n'est véritablement créé qu'à partir de l'échange des regards. Comme souvent dans la poésie de Shelley, l'œil voit d'abord, identifie et reconnaît – se reconnaît – ensuite seulement les paroles deviennent intelligibles :

> Then she arose, and smiled on me with eyes
> Serene yet sorrowing, like that planet fair,
> While yet the daylight lingereth in the skies
> Which cleaves with arrowy beams the dark-red air.[131]

Le jeu des regards permet notamment ici d'ouvrir le dialogue, puisque la douceur du regard de la jeune femme, autant que sa beauté, invite le poète à la rejoindre et permet l'identification, une fois encore, de la jeune femme à la planète Vénus. Il est clair que Shelley, qui connaissait bien la mythologie grecque, emprunte à la déesse bien des traits et hormis son charme et sa beauté irrésistible, imprègne la scène d'une réminiscence de la naissance de Vénus, rejetée de l'écume de mer sur le sable du rivage de Cythère, la coquille lui servant d'embarcation étant ici figurée par la petite barque dans laquelle elle prend place avec le serpent et le poète. Shelley réunit ainsi autour de la jeune femme des éléments propres à traduire une impression de divinité et de mystère qui renforce son statut d'être supérieur. D'autre part, sa position vis-à-vis du serpent fait d'elle, sinon une déesse, un intermédiaire – un

[130] Gelpi 62.
[131] Shelley, *The Poems*, II, 72 (I, XXI, 307-310).

daïmon – et la médiatrice entre la révélation divine et le poète. Barabara Gelpi rappelle que dans la tradition le serpent est un des symboles de la grande Déesse mère de toute chose, réactivant le lien entre la révélatrice et Mary.[132] D'autre part, Hogg surnommait Shelley « the snake » à cause de sa manière de se mouvoir, en ondulant. Pour Teddi Bonca, il ne fait pas de doute que Shelley identifie le serpent à lui-même se rencognant dans les bras de la femme mystérieuse pour y puiser une force nouvelle.[133] La structure même du passage invite à penser la femme comme centre autour duquel gravite la scène, le poète et le serpent devenant alors des enfants dans les bras de ce principe maternel et tout-puissant. De fait, l'expression des yeux, sereine mais douloureuse, imprègne également le paysage décrit par le poète et ce n'est pas par hasard que Shelley peint un ciel s'assombrissant et que traverse des rayons de lumière, « beams », comme des flèches. En effet, il faut noter que les expressions « beam(s) », « beaming » et « beamy » sont bien souvent employées par Shelley lorsqu'il cherche à décrire le rayonnement particulier d'un regard – celui d'Harriet Grove, de Megalena dans la romance *St Irvyne*, ou encore la radiation lumineuse des planètes et de la lune. Ces rayons qui déchirent le ciel du soir sont aussi perçants que le devient le regard de la jeune femme qui soudain pénètre l'esprit du poète et par là commence le processus de révélation. Le rôle du regard dans la transmission est explicité d'une manière parfaitement claire quelques vers plus loin après que le poète, médusé, ait accepté d'embarquer pour faire le voyage avec la jeune femme et le serpent :

> Twas midnight, and around, a shoreless stream,
> Wide ocean rolled, when that majestic theme
> Shrined in her heart found utterance, and she bent
> Her looks on mine; those eyes a kindling beam
> Of love divine into my spirit sent,
> And ere her lips could move, made the air eloquent.[134]

Aussi la jeune femme renouvelle-t-elle ce même regard rassurant et plein de douceur qui avait déjà transi le poète. Une fois de plus Shelley utilise le nom

[132] Gelpi 100.
[133] Bonca 79.
[134] Shelley, *The Poems*, II, 74 (I, XXIV, 337-342).

« beam » pour traduire la radiation qui émane des yeux de sa révélatrice et ce regard apaisant qui transcende jusqu'à la beauté physique pour pénétrer l'esprit. « Beam », il faut dire, présente un sens légèrement plus pénétrant, plus singulier et moins flou que « gleam », que Shelley utilise tout autant et qui invite au contraire un rayonnement plus laiteux et moins précis. Le langage synesthésique de Diotime est clair. C'est qu'ici, le regard de la jeune femme présente un caractère presque auditif, (« those eyes… made the air eloquent »), et donne l'impression de vibrer dans l'air comme un son. Cette vibration du regard, du rayonnement du regard, n'est pas diffuse mais concentrée vers le poète comme un trait de foudre qui vise à le suspendre à cette voix invisible et silencieuse du regard. Elle n'est pas une impression lointaine et inaccessible, elle est frappante et glaçante comme un coup de cymbale et le poète en est réveillé à lui-même qui semble dès lors percevoir dans l'air autour de lui l'éloquence des yeux de la jeune femme sur les siens.

Ce regard sonore qui plonge et sonde l'âme du poète éveille également en lui un sentiment mélancolique, allusion à un amour passé, c'est-à-dire au souvenir douloureux du commencement, du premier regard. Ce regard d'amour dont nous avons parlé plus haut et qui conditionne la quête est ici associé à la musique de la voix de la jeune femme dans une harmonie qui ne peut que toucher le cœur même du poète qui s'émeut et se rappelle :

> Her voice was like the wildest, saddest tone,
> Yet sweet, of some loved voice heard long ago.
> I wept.[135]

On pense alors au premier amour, à ce qu'il a d'impossible mais surtout à ce qu'il crée, qu'il éveille, selon les mots de Shelley, ce vide en nous – l'empreinte de l'autre.[136] De fait, la révélatrice de Shelley comme celle de Novalis, est toujours associée à un amour ancien et révélateur (« some loved voice heard long ago »), le

[135] Shelley, *The Poems*, II, 73 (I, XXII, 316-318).

[136] Il s'agit ici encore du concept d' « épipsyché » dont nous allons parler dans la suite de notre développement et qui occupe l'esprit de Shelley durant toute sa vie d'adulte. Cette empreinte de l'autre en nous et que révèle l'amour fait partie des notions les plus déroutantes et les plus intéressantes développées par Shelley et expliquées dans l'essai *On Love*, probablement commencé en 1815 et terminé autour de 1818. La chronologie reste problématique quant à ce texte mais pour ce qui est sûr, on trouve une trace, clairement exprimée, de ce concept en 1815 dans *Alastor*.

premier qui réellement soit perçu non uniquement comme désir de l'autre mais comme ouverture au monde. L'évocation ici de l'amour perdu invite à la mélancolie, que traduit la voix de la jeune femme, dans l'esprit du poète afin qu'elle le prépare à ce qui va suivre. Il s'agit alors d'une préparation en vue de la révélation. En effet, Shelley retrace la méthode qui mène selon lui à la possibilité de l'éveil. Rappelons que la vision initiale trouve son origine dans une méditation désabusée et déçue de la Révolution Française, aussi, la révélation repose sur la ressouvenance mélancolique du premier amour et de l'envol que l'on croit lui devoir.

Cet envol, résultat de la méditation amoureuse, est réalisé dans *Laon and Cythna* puisque la barque dans laquelle le poète a pris place le conduit à travers les airs dans un voyage fantastique menant tout droit vers les hautes sphères de la pensée. Cependant, la méditation fruit d'un sentiment amoureux violent et souvent déçu est ici résumée et entièrement enveloppée dans la simple rencontre. Bien que l'on puisse dire avec assurance que le point de départ de l'idée d'une révélation amoureuse se trouve dans la relation de Shelley avec Harriet Grove et surtout dans l'idéalisation poétique de cette relation, il semble difficile de déterminer le modèle sur lequel repose la jeune révélatrice de ce chant introductif. De fait, elle est plutôt le symbole de l'Amoureuse, universelle et insoumise, que Shelley rencontrera plusieurs fois dans sa vie et en des personnalités très différentes, Harriet Grove, Mary Wollstonecraft-Godwin, Teresa Viviani ou encore Jane Williams, et dont l'ultime secret demeure inaccessible. Cette femme supraterrestre, étrange et source d'une vérité du même genre, voilà l'archétype qui commande à la Diotime de Shelley. L'Amoureuse, qui masque de son voile la beauté du monde et choisit ou non de la révéler en soulevant ce voile est un thème échu à la déesse Isis et bien connu de la littérature depuis Apulée en passant par le poème de Schiller et des *Lehrlinge zu Saïs* de Novalis. Ainsi, c'est le mythe que Shelley retrouve derrière la femme. Au-delà du voile et du sensible, au seuil du Temple de l'Esprit, le poète écoute et apprend.

D'une manière analogue à la révélation de *Queen Mab*, la jeune femme entraîne le poète, comme La Reine des Fées le fit pour Ianthe. De plus, il est possible de voir dans *Laon and Cythna* la prolongation de l'histoire développée dans la « machinery » introductive de *Queen Mab*. La jeune femme peut alors s'identifier

à Ianthe, initiée par Mab et réalisant la mission que cette dernière lui a confiée, devenir à son tour initiatrice pour le poète. Ianthe est Diotime ici, c'est-à-dire prophétesse et par là, intermédiaire entre le divin et le mortel. Confondue avec son discours même, elle est tout à fait démonique, diffuse ce qui lui a été révélé et met la pensée du narrateur sur le chemin des vérités spirituelles qui doivent le mener au Temple. À ce sujet *Laon and Cythna* ajoute une dimension tout à fait originale, que Shelley esquissait seulement dans *Alastor*, et qui veut que le poète soit lui-même candidat à l'élévation. En effet, le temple de *Queen Mab* est un temple des femmes, le poète ne peut s'y rendre et n'accède à la révélation que par l'intermédiaire de Ianthe. Ici la femme, bien qu'elle soit toujours une puissance intermédiaire, devient elle-même initiatrice et invite le poète à franchir le seuil du Temple pour qu'il y reçoive l'initiation en personne. Toutefois, comme chez Platon, cette révélation doit être choisie par le poète, il doit accepter de prendre place avec Diotime dans la barque. Le commencement de la philosophie et de l'élévation par degré dans la contemplation reste une affaire de volonté et de courage intellectuel :

> And said: To grieve is wise, but the despair
> Was weak and vain which led thee here from sleep:
> This shalt thou know, and more, if thou dost dare
> With me and with this Serpent, o'er the deep,
> A voyage divine and strange, companionship to keep.[137]

Ce passage invite à penser que l'initiation est déjà en marche. Cette fois, l'amour du poète est testé non plus pour l'image sensible de la révélatrice mais pour la connaissance (« this shalt thou know, and more »). Il s'agit pour lui de vaincre ses peurs (« dare ») et de s'élancer « o'er the deep » avec le Serpent et la révélatrice afin d'entreprendre le voyage « divine and strange » vers la sagesse. À partir de là, il n'est plus question de reculer, l'élévation par degré de l'amour physique de la révélatrice à l'entreprise du voyage initiatique qu'elle propose est lancée. C'est alors que commencent l'explication et la révélation de Diotime. Une fois que le poète accepte le voyage, il se met lui-même en chemin vers une forme inédite et salutaire de connaissance. Beaucoup voient dans ce thème récurrent une obsession shelleyenne qui s'apparente à des sympathies gnostiques qu'il avait d'abord

[137] Shelley, *The Poems*, II, 72-73 (I, XXI, 311-315).

développées dans le fragment de 1814, *The Assassins*. Harold Bloom notamment estime que l'esprit révolutionnaire, dans le temple gnostique de *Laon and Cythna* ou le Vent D'Ouest, « corrige » le problème de la chute originelle en proposant une forme de connaissance qui permette un accès à l'au-delà de la nature, à l'harmonie originelle.[138] Il est vrai que l'idée de gnose, qui contient en elle le salut par la connaissance du monde est tout à fait attirante pour Shelley, mais il est important de ne pas oublier que c'est l'Antiquité au sens large et le platonisme surtout qui informe, plus que sa transformation religieuse dans le gnosticisme, la sensibilité de Shelley. Ainsi, le mouvement de la barque qui flotte dans l'éther, de la même manière que le char de la reine Mab, peut représenter comme chez Jamblique l'entière révolution du cosmos, le passage de la nature terrestre à l'harmonie des sphères, hors des cadres de la pensée finie.[139] On trouve également ce thème chez Plutarque dont Shelley lisait fréquemment les œuvres et Carl Grabo, un des premiers commentateurs du platonisme de Shelley estime que ses sources proviennent à coup sûr du néoplatonisme, principalement de Porphyre.[140] Cette image cosmique semble correspondre avec une idée de l'apprentissage à l'antique qui rappelle les Pythagoriciens d'une part et une certaine relation de maître à élève de l'autre. La connaissance s'apparente à un voyage par lequel, à travers les mots du maître, l'apprenant réalise son entrée dans le monde intellectuel. Dans le texte qui nous intéresse, Shelley fait de cette introduction un véritable rite d'initiation, dans lequel le modèle antique est tout à fait prégnant. Comme un disciple attentif, il faudrait même parler d'auditeur, le poète a pris place dans la barque et suspend son attention aux lèvres de la jeune femme :

> And as we sailed, a strange and awful tale
> That Woman told, like such mysterious dream
> As makes the slumberer's cheek with wonder pale![141]

Cette mise en scène, qui introduit la trame narrative du poème, reproduit à la fois le symbolisme des initiations des grands cultes à mystères de l'Antiquité et le

[138] Harold Bloom, *Percy Bysshe Shelley* (New-York : Chelsea House, 1985) 9.
[139] Jamblique, *Réponse à Porphyre : De Mysteriis* (Paris : Les Belles Lettres, 2013) 187.
[140] Rogers 96-97.
[141] Shelley, *The Poems*, II, 74 (I, XXIV, 334-342).

modèle de l'apprentissage des principales écoles philosophiques grecques, notamment du pythagorisme. Tout comme l'initiation proposée par Diotime à Socrate en ce qui concerne les mystères de l'amour, la Diotime de Shelley lui révèle les arcanes de la posture philosophique et poétique qu'il doit adopter. Il faut remarquer que Shelley semble indiquer, cela n'est jamais bien certain, que son narrateur est probablement endormi et souligne la forme onirique (« such mysterious dream ») et l'attitude du dormeur pour délimiter le chemin d'accès au lieu magique où s'opère la rencontre. Toutefois, il ne s'agit pas encore du lieu de la révélation à proprement parler, puisque le but du voyage, le Temple, n'est pas encore atteint. De fait, à mesure que la barque avance vers son étrange destination, la dimension initiatique devient plus présente et le discours de la révélatrice se couvre d'un aspect mystérieux et prophétique :

> Speak not to me, but hear! Much shalt thou learn,
> Much must remain unthought, and more untold,
> In the dark Future's ever-flowing urn:
> Know then, that from the depth of ages old
> Two Powers o'er mortal things dominion hold,
> Ruling the world with a divided lot,
> Immortal, all-pervading, manifold,
> Twin Genii, equal Gods—when life and thought
> Sprang forth, they burst the womb of inessential Naught.[142]

Tout comme dans *Le Banquet*, la Diotime shelleyenne parle avec l'autorité d'un mystagogue et délivre son enseignement mystique au bout duquel seulement, le poète est admis dans le « Temple of the Spirit ». Elle seule connaît le chemin qui mène vers le bien et en choisissant de la suivre dans la barque, le poète accepte tacitement de recevoir son enseignement. En effet, la première étape de l'apprentissage, par degrés progressifs selon la méthode platonicienne, n'est pas réalisée dans le temple mais lors du voyage jusqu'à lui. Le voyage, plutôt qu'une révélation, doit être entendu comme l'initiation qui permet cette révélation. Celle-ci est le résultat d'un processus, comme le substrat d'un long *operatus* alchimique qui conduit à la réalisation de l'œuvre, ici la narration du poème en soi qui ne débute

[142] Shelley, *The Poems*, II, 75-76 (I, XXV, 343-351)

véritablement qu'au second chant. Aussi, c'est une fois le rite accompli que le poète découvre devant ses yeux, juché sur un nuage au milieu d'un ciel profond et mystérieux ce « Temple, such as mortal hand has never built, nor ecstasy, nor dream.[143] » Le poète trouve à l'intérieur, tout ce qui caractérise l'imaginaire de Shelley, en images – dômes, voile, *daïmones* – et en thèmes – justice politique, vertu, révélation poétique et quête du vrai. C'est là qu'il rencontre Laon et que ce dernier lui raconte l'histoire qui occupe les onze chants suivants, jusqu'à sa mort sur le bûcher et sa propre arrivée au Temple.

Ce passage de la rencontre avec cette première Diotime, image miroir de Ianthe, est peut-être l'un des plus important en ce qui concerne les sources mythologiques et historiques mobilisées par Shelley pour le développement de sa Diotime et le rapport de celle-ci avec le monde. En effet, le poète révèle dans ce premier chant, et ce passage tout particulièrement, des influences antiques qui s'étalent de l'Orient à l'Occident et témoignent de vastes lectures dans les champs de l'histoire, de la mythologie et de l'histoire des religions. Nous avons déjà cité Platon et le Néoplatonisme de Plutarque à Jamblique, mais il faut, pour s'approcher de l'érudition monumentale de Shelley, creuser plus profondément dans la pensée antique.[144] De fait, Shelley renoue ici avec les qualités d'une tradition littéraire mystique et visionnaire qui est celle de l'époque hellénistique tardive et qui correspond aux premiers siècles de notre ère. L'aspect mystique de la poésie shelleyenne n'est jamais aussi développé que dans ce chant introductif de *Laon and Cythna* et rappelle en bien des points le genre littéraire de l'apocalypse – que la pensée protestante anglaise traduit toujours par « révélation », ouvrant ainsi son contexte à l'interprétation « profane », là où le français conserve généralement le grec. De plus les textes mettant en scène des révélations existent également dans la sphère philosophique. C'est notamment le cas des discours d'Hermès Trismégiste que Shelley avait dû lire dans la lignée des grands textes antiques consacrés par la Renaissance. Shelley qui avait lu Edward Gibbon connaissait l'influence sur la littérature apocalyptique de la situation historique de l'époque qui succède directement à l'avènement de Jésus-Christ. Cette étrange littérature utilise le

[143] Shelley, *The Poems*, II, 87 (I, XLIX, 559-560).

[144] Stuart Curran, *Shelley's Annus Mirabilis : The Maturing of an Epic Vision* (San Marino : Huntingdon, 1975) 69.

carrefour culturel qu'elle représente pour donner à son récit un caractère d'universalité. Pour en donner une explication rapide, il faut dire simplement que l'élément visionnaire qui constitue la littérature apocalyptique classique est dû à des influences hellénistiques qui compilent des sources séleucides (iraniennes), lagides (égyptiennes), grecques et bien sûr, judéo-chrétiennes[145]. Elle trouve son expression la plus radicale et cosmopolite dans les textes de la gnose. L'intérêt de Shelley pour ces sources est manifeste lors de son séjour de 1817 au côté de Peacock à Marlow et particulièrement en ce qui concerne le dualisme iranien issu des prédications de Zoroastre.[146] D'autre part, il semble que ce regain d'intérêt, largement teinté d'orientalisme, envers le Manichéisme et la gnose, religions alors peu documentées, suive au début du XIX^{e} siècle anglais les travaux de Gibbon, William Jones et ceux de Mosheim.[147] Il s'agit pour Peter Cochran d'un nouveau marché littéraire, et un excuse impérialiste, qui ne fera montre que de peu de succès auprès du public et dont Robert Southey fournit une illustration parfaite avec ses deux poèmes *Curse of Kehama* et *Thalaba*, lus, appréciés et longuement médités par Shelley.[148]

De fait, l'approche gnostique, ou en tout cas manichéenne, de la révélation de la jeune femme est bien visible dans la dernière citation avec l'exposition des deux principes du bien et du mal. Cette représentation de deux génies (« twin Genii) ») qui se livrent un combat éternel pour régner sur le monde avec pour incarnation du bien un serpent ressemble beaucoup à la symbolique des gnostiques sethites dont nous connaissons aujourd'hui les pratiques en détail grâce à la découverte au milieu du siècle dernier des manuscrits de Nag Hammadi en Égypte[149]. Comme ces gnostiques, Shelley dépeint un serpent parcourant le monde pour montrer aux

[145] Voir notamment l'introduction générale dans : *La Bible. Écrits intertestamentaires*, (eds) André Dupont-Sommer, André Caquot et Jean-Marc Rosenstiehl (Paris : Gallimard, 1987).

[146] La tradition emploie comme interchangeables des termes qui ne renvoient pas toujours aux mêmes conceptions. Ainsi Zoroastre serait le grand fondateur d'une religion dualiste, le « mazdéisme », qui fournit les bases aux prédications de Mani, fondateur du « manichéisme » et aux idées des différentes formes de gnoses, la plupart du temps d'origines chrétiennes. Nous employons, ici dualisme, manichéisme et gnose pour caractériser plus un concept philosophique opposant deux principes fondateurs, le « bien et le mal », que leurs acceptations historiques et religieuses.

[147] Humberto Garcia, *Islam and the English Enlightenment, 1670–1840* (Baltimore : John Hopkins University Press, 2012) 197.

[148] Peter Cochran, *Byron and Orientalism* (Cambridge : Cambridge Scholars Publishing, 2009) 8.

[149] *Écrits gnostiques: la bibliothèque de Nag Hammadi*, (eds) Jean-Pierre Mahé, Paul-Hubert Poirier et Eric Crégheur (Paris : Gallimard, 2007).

hommes le vrai et en faire des porteurs de vérités. Mais dans la confusion et aveuglés par les mensonges des religions, les hommes ne l'ont pas écouté et au contraire en ont fait leur ennemi mortel :

> The darkness lingering o'er the dawn of things,
> Was Evil's breath and life: this made him strong
> To soar aloft with overshadowing wings;
> And the great Spirit of Good did creep among
> The nations of mankind, and every tongue
> Cursed and blasphemed him as he passed; for none
> Knew good from evil, though their names were hung
> In mockery o'er the fane where many a groan,
> As King, and Lord, and God, the conquering Fiend did own.[150]

Ce passage fait écho au mythe cosmogonique judéo-chrétien de la Genèse et relaie l'interprétation à rebours de la Bible que professaient les gnostiques. Comme eux, Shelley fait du serpent non pas le symbole du mal mais du bien (« spirit of Good ») et surtout dénonce les hommes qui, pendant des siècles d'ignorance religieuse, ont adoré et renforcé l'esprit du mal, un dieu mauvais (« Cursed and blasphemed him as he passed; for none / Knew good from evil »). Le message est le même que plus tard dans *Prometheus Unbound*. Le dieu dont les hommes vénèrent le nom, Jupiter, est un tyran odieux sur lequel il faut faire la lumière afin que, par la connaissance de sa vérité, il soit détruit. Même si Shelley n'a pu avoir accès à des textes disparus et retrouvés un siècle après sa mort, certaines des croyances des sectes gnostiques étaient connues grâce aux hérésiologues chrétiens et aux historiens, principalement Irénée qui a laissé dans ses livres des informations précieuses sur les croyances gnostiques et qui ont été relayées par l'histoire chrétienne officielle. Aussi Shelley a rencontré dans ses lectures, dans ses discussions mythologiques avec Peacock, une explication de l'interprétation de la genèse par les gnostiques et en a tiré le principe de son argument ici. En effet, les anciens gnostiques pensaient que le dieu de l'Ancien Testament était un dieu mauvais qui avait enfermé l'Homme dans le « paradis » en lui barrant l'accès au savoir. Le paradis prenant dans cette explication une signification similaire à celle

[150] Shelley, *The Poems*, II, 79 (I, XXVIII, 370-378).

de la caverne dans la *République* de Platon, un lieu où s'enferment complaisamment les hommes dans leur ignorance et les faux-semblants de la matière. Le serpent quant à lui, en poussant l'homme à manger le fruit de l'arbre de la connaissance faisait acte de libération de l'espèce en lui donnant accès à la gnose. Malheureusement, nous manquons d'informations et de certitudes quant à ce que Shelley connaissait effectivement de ces mythes et préférons en rester à l'idée que l'utilisation du serpent comme symbole du bien dans le poème résulte avant tout d'une inversion polémique des valeurs traditionnelles.

Pourtant, nous l'avons évoqué avec Peacock et Southey, il semble que cette tendance « manichéenne » touche le romantisme dans son ensemble de *Kubla Kahn* à Thomas Moore et jusqu'au *Child Harold Pilgrimage* de Byron dont l'orientalisme formel imprègne son utilisation de la stance spensérienne. Harold Bloom disait volontiers de Shelley que son approche poétique s'apparentait à une volonté gnostique de salut par la connaissance et rejetait l'influence platonicienne pour préférer celle d'un gnosticisme « intuitif » et naturel plutôt que de sources anciennes.[151] De plus, les spécialistes qualifient souvent de « gnostique » le fragment *the Assasins* dans lequel Shelley développe pour la première fois cette idée de conformer l'existence à la quête d'une connaissance libératrice. Pourtant, *Laon and Cythna* se prête également merveilleusement à cette interprétation et particulièrement ce premier chant introductif. De fait, c'est la passion et l'érudition de l'antiquité de Thomas Love Peacock et surtout son grand projet épique et inachevé *Arhimanes*, duquel il devait s'entretenir avec Shelley, qui jouent un rôle décisif dans la gestation de *Laon & Cythna* et des thèmes « zoroastriens » qu'il contient. Néanmoins, dire de Shelley, ou de Peacock qu'ils adhèrent au manichéisme ou au gnosticisme est absurde. L'approche « gnostique » que les commentateurs reconnaissent volontiers dans les œuvres de Shelley s'explique en premier lieu par la séduction que représente l'idée même de la gnose, à savoir le salut par la connaissance des mystères du monde. Saint Irénée, évêque de Lyon, fervent

[151] Bloom 9-10. La thèse selon laquelle il y a quelque chose de gnostique dans la poésie elle-même est un débat sans réelle issue mais d'importance car elle mobilise un grand nombre de penseurs et d'écrivains. Le bel essai *La littérature et le mal* de George Bataille alimente cette question et, tout à fait récemment, Yves Bonnefoy y consacre un livre, *La poésie et la gnose*, dans lequel il refuse absolument l'idée d'un lien véritable et puissant entre la poésie et la gnose.

Georges Bataille, *La littérature et le mal* (Paris : France, Gallimard, 1990).

Yves Bonnefoy, *La poésie et la gnose* (Paris : Éditions Galilée, 2016).

contempteur des gnostiques et surtout, l'une des seules sources d'information – de fait plus ou moins biaisées – de la spiritualité gnostique, dépeint leurs principales croyances ainsi :

> La « rédemption » parfaite, c'est la connaissance même de la Grandeur inexprimable : puisque c'est de l'ignorance que sont sorties la déchéance et la passion, c'est par la « gnose » que sera aboli tout l'état de choses issu de l'ignorance. C'est donc bien la « gnose » qui est la « rédemption » de l'homme intérieur.[152]

Dès lors il est clair que c'est le présupposé philosophique d'une telle croyance qui a plu en premier lieu à un esprit comme celui de Shelley. De fait, son principe se fonde sur une attitude philosophique de recherche et de révélation en droite ligne des philosophies grecques de Pythagore et de Platon et assez proche de la tâche que Shelley assigne à la poésie. D'autre part, les mythes dualistes exprimés dans des textes comme l'*Avesta* ne peuvent qu'attirer l'esprit romantique en ce qu'ils témoignent d'un profond imaginaire poétique et d'un symbolisme aussi déroutant que fascinant. Ferdinand Niel explique le succès des dualismes par le fait que « sous ces formes mythiques qui nous paraissent si étranges et, parfois inutilement compliquées, la théologie manichéenne dut certainement plaire aux imaginations orientales éprises de merveilleux.[153] » Il faudrait généraliser ce constat de l'historien en y ajoutant un Occident qui n'a jamais cessé d'être orientaliste à sa façon et dont le merveilleux inonde l'imagination et les conceptions littéraires de l'Antiquité à nos jours.

La bataille entre Plotin et les gnostiques semble indiquer que, tout comme les chrétiens orthodoxes attaquaient quant à leur interprétation de l'héritage du Christ, les néoplatoniciens faisaient de même pour celui de Platon. Ces attaques jugées nécessaires par les philosophes se réclamant de Platon, nous informent sur l'impossibilité de nier l'existence d'un élément platonicien dans la gnose et donc sur des probables points d'attirance ou de convergences intuitives de Shelley vers des idées similaires. Pourtant, Shelley ne partage avec les gnostiques qu'une petite partie

[152] Irénée, *Contre les hérésies,* vol. I, t. 2 (Paris : Édition du Cerf, 1979).
[153] Fernand Niel, *Albigeois et Cathares* (Paris : Presses universitaires de France, 2000) 26.

de leur interprétation de Platon, mais celle-ci est tout à fait intéressante. En effet, il s'agit de ce que l'on pourrait appeler les grands « poétismes » (comme disent les philosophes) de Platon, c'est-à-dire les mythes et les thèmes relatifs à l'éros et l'*apostasis*. Ainsi, contrairement à la raideur figée des religions institutionnalisées les mythes gnostiques partagent avec ceux de la tradition philosophique platonicienne l'encouragement à de multiples interprétations et surtout un dynamisme que l'on retrouve notamment dans le *Prometheus Unbound* de Shelley. Cette malléabilité des mythes permet d'y greffer toute une foule de concepts et d'illustrations philosophiques et poétiques. Plus encore, le dynamisme des mythes gnostiques se reconnaît, à l'instar de la philosophie, par l'encouragement d'un effort de connaissance du monde pour le croyant, et non d'une existence intellectuellement passive et soumise au rythme ritualisé du dogme. La gnose est en cela une école de sagesse avant d'être une religion puisqu'elle réclame de la part de ses sectateurs, une posture philosophique de savoir et d'agir dans le monde. Cette posture vise au détachement de la matière et à la réconciliation des deux principes supérieurs, l'âme (ψγχή, *psuké*) et l'esprit (πνευμα, *pneuma*) afin de rejoindre le principe premier, divin et bon, dans le Plérome, le monde suprasensible où résident le vrai dieu et les âmes pures. Tout comme les néoplatoniciens, les gnostiques pratiquent une ascèse dont le but final est l'*apostasis*, le détachement du monde et la vision de ce que contient le lieu des idées. Nous avons vu à ce sujet que le détachement de l'âme du corps en vue d'une révélation mystique est une théorie que Shelley médite beaucoup et qu'il développe dès *Queen Mab* à travers le ravissement de Ianthe.

Partant, c'est là en effet le véritable contenu de la révélation de la jeune femme. Le Bien et le Mal, luttant chacun pour la domination du monde, et remportant leur combat selon le support des êtres vivants. Plus les hommes sont vertueux et plus ils renforcent l'esprit du Bien ; s'ils agissent mal, ils s'assurent la domination du mal, la souffrance et la tyrannie. Mais surtout, le bien agir, pour Shelley dans ce poème, se trouve non pas dans une action immédiate et révolutionnaire, mais dans la connaissance – *gnosis* – de l'existence de ces principes. Pour Shelley, l'imaginaire est un lieu suprême, c'est le lieu de Diotime, nous l'avons vu, l'espace du démonique. Il s'agit d'investir cet espace de mythe, d'y être guidé afin de pénétrer le mystère final, c'est-à-dire la vision parfaite et limpide

de ce qui constitue la révélation de la jeune femme. Celle-ci est gnostique dans son fondement, tout comme l'est l'entreprise émancipatrice de connaissance qu'elle implique et le lieu où l'initiation est délivrée. Le temple de *Laon and Cythna* est un temple gnostique que Shelley représente comme le lieu de la vérité du mythe. Aussi ressemble-t-il beaucoup à la description faite un peu plus haut du Plérome des anciens gnostiques. Dans un renversement caractéristique des symboles, Shelley représente l'« Esprit du Bien », à qui le temple est dédié, par le Serpent. Cet « Esprit du Bien » occupe l'espace de l'imaginaire, qui s'oppose à la terre sur laquelle règne, suite à sa victoire, l'Aigle, l'Esprit du Mal. Les âmes qui demeurent en ce lieu sont celles qui ont péri en martyrs sur le bûcher de l'injustice en défendant le Bien contre le principe gouvernant. Ce dualisme zoroastrien, et plutôt pessimiste, permet d'accentuer l'importance du ravissement dans l'imaginaire. En effet, la terre étant sous l'égide du mal, la fuite et la prise de recul que symbolise l'extase dans l'imaginaire permettent une illumination de l'âme qui révèle l'individu à lui-même et à la vérité. Pour Shelley l'imagination est une lampe qui éclaire les ténèbres et nous rend plus conscient de la réalité et de notre vision, jusqu'alors erronée, de la vie.[154] Dès lors, le passage par l'imaginaire est symbole dans le poème de la découverte d'une connaissance supérieure, force d'émancipation et de libération des peuples contre les tyrans politiques et religieux, une idée que Shelley développe plus tard dans *A Defence of Poetry*.

Aussi Shelley est-il visiblement séduit par la spiritualité et le monde « pan-religieux » et philosophique de la gnose. Il en emprunte les caractères cosmologiques et les grands traits pour constituer une atmosphère à l'antique pour son poème. Toutefois, si le bain mystique est conservé comme un élément d'ambiance, dans le langage et les thèmes abordés, le contenu est entièrement vidé de tout sentiment religieux pour être mis au service, à première vue paradoxalement, de l'anticléricalisme de Shelley. Mais il ne pouvait que trouver matière à ses propres réflexions antireligieuses et jacobines dans la description que fait Gibbon de la pensée gnostique et particulièrement de la critique que ces derniers font de la religion juive.

[154] L'expression se trouve notamment dans *Epipsychidion* : « 'tis like thy light Imagination ! » Shelley, *The Poems*, IV, 145 (163-164).

> Lorsqu'ils jetaient ensuite les yeux sur la liste sanguinaire de meurtres, d'exécutions et de massacres qui souillent presque à chaque page les annales des Juifs, ils reconnaissaient que les Barbares de la Palestine n'avaient pas eu plus de compassion pour leurs ennemis et pour leurs compatriotes, que pour leurs ennemis idolâtres. Passant ensuite des sectateurs de la loi à la loi elle-même, ils prétendaient qu'une religion qui consistait seulement en sacrifices sanglants, en cérémonies puériles, et dont toutes les punitions et toutes les récompenses étaient temporelles, ne pouvait inspirer ni l'amour de la vertu, ni réprimer l'impétuosité des passions.[155]

Ce jugement, selon Gibbon, des gnostiques sur le judaïsme, Shelley l'illustre dans le développement de son poème mais surtout, l'étend à toute religion institutionnalisée, quelle qu'elle soit. De fait, il semble important d'éviter ici toute ambiguïté et de préciser que Shelley n'a rien contre le judaïsme en particulier. Sa critique du religieux est portée contre toute religion institutionnalisée et tout particulièrement contre le christianisme. Le vocabulaire que le poète utilise dans le dixième chant, qui attaque plus particulièrement le despotisme religieux, résonne avec le texte de l'historien, notamment dans la condamnation du sacrifice (la mise à mort de Laon et de Cythna, brûlés comme hérétiques, dans le but de plaire à Dieu) et dans la valorisation de l'amour et de la vertu que les religions, tyranniques et assoiffées de pouvoir, ne sont pas capables d'encourager. Il est impossible de savoir si Shelley connaissait l'histoire du mouvement, historiquement de « l'hérésie », Cathare, mais il paraît fondamentalement possible que s'il en avait entendu parler, il aurait éprouvé quelques sympathies pour une spiritualité sans dogme réel, pacifiste, prônant une image de pureté absolue et surtout, persécutée et anéantie par l'Église. C'est là une chose de lui-même qu'il retrouve chez les gnostiques, une rébellion presque libertaire et l'affirmation d'une différence, d'une hétérodoxie, face à la toute-puissance d'une tradition qu'il juge fausse car dogmatique et de fait, aliénante et liberticide. Ce rapprochement de la poésie visionnaire de Shelley avec une forme de gnose « active » pourrait s'entendre dans la précision que Raymond Abellio propose du terme de gnose en opposition à la mystique :

[155] Edward Gibbon, *Histoire du déclin et de la chute de l'Empire romain*, vol. I (Paris : Robert Laffont, 1983) 334-335.

> La mystique conduit à l'extase, c'est-à-dire à quoi ? À la fusion de l'être individuel dans le monde, à une sortie de l'être hors de soi. La gnose est exactement l'inverse, l'intelligence y est active, elle ne conduit pas à l'extase mais à ce que Mircea Eliade a nommé d'un néologisme l'enstase, c'est-à-dire en fait l'inverse de l'extase, la concentration des puissances de l'être.[156]

Dans l'envol du poète, le ravissement de la pensée vers les hautes sphères décrit par Shelley, il y a certes une forme d'extase, de sortie de l'être hors de son enveloppe terrestre. Cependant, comme dans la définition d'Abellio, il y a toujours chez Shelley une tension de l'intelligence. Le poète n'est pas simplement passif, il est mis en relation avec le monde et c'est lui qui choisit de monter dans la barque pour y être initié. Il n'y a donc plus lieu de parler d'une Diotime mystique, celle des premiers amours, qui s'efface pour devenir une image poétique, mais d'une Diotime gnostique car elle conditionne l'esprit, le tend vers l'action et le rassemblement des esprits dans le but révolutionnaire de libération du monde. C'est alors la gnose qui rassemble dans la poésie de Shelley, la figure de Diotime, son discours, la vision mystique et l'action politique.

On a beaucoup glosé sur l'aspect proprement politique et révolutionnaire de *Laon and Cythna*, trop souvent au point de minimiser l'importance de l'élément mystique qui se greffe sur le contexte politique bouillonnant dans lequel se situe le poème. Nous ne voulons pas répéter les travaux qui touchent à cette question mais plutôt chercher au cœur de tout cela, une approche sinon nouvelle, du moins originale. Il est vrai qu'ici l'influence de la Révolution Française est tout à fait indéniable. À ce propos, l'engagement politique de Shelley passe tout entier à travers la peinture mystique qui recouvre le poème. C'est un élément que Denis Bonnecase analyse et dont il résume l'idée, par ce qu'il appelle le projet prophétique prométhéen de Shelley.[157] En réalité, le discours de Shelley est le même que celui des grands tribuns jacobins de la Révolution Française, à commencer par Robespierre lui-même, qui faisaient de l'idée de vertu, telle qu'elle est développée dans les écrits philosophiques et politiques de Rousseau, la pièce maîtresse de leurs

[156] Raymond Abellio, *Approches de la nouvelle gnose* (Paris : Gallimard, 1981) 14.
[157] Bonnecase 20-21.

volontés politiques[158]. Néanmoins, nous l'avons vu, le poète utilise copieusement des symboles religieux dont il se plaît à inverser les valeurs traditionnellement admises par le christianisme en faisant du serpent le porteur de la notion de Bien contre l'aigle représentant le Mal. Ici aussi, et sans doute en plus d'une intuition gnostique, Shelley s'inspire du jacobinisme qui faisait, selon l'abbé Barruel, du serpent son emblème mais également de l'ouroboros, symbole temporel neutre, qui rappelle les cycles qui président aux combats des deux entités.

Au jacobinisme également, Shelley emprunte l'image du Temple, le lieu où se retrouvent les « purs » ceux qui « connaissent », persécutés par le monde, afin de présider à la réforme de ce même monde en suivant une dialectique proche de celle de la révélation de l'Esprit chez Hegel. Cette vision romantique de la réforme lente à travers une prise de conscience, soit une forme de gnose, et initiée par des individus précoces inspirera Peacock, qui décrit ainsi l'imagination de Shelley dans le roman *Nightmare Abbey* :

> He now became troubled with the passion for reforming the world. He built many castles in the air, and peopled them with secret tribunals, and bands of illuminati, who were always the imaginary instruments of his projected regeneration of the human species. As he intended to institute a perfect republic, he invested himself with absolute sovereignty over these mystical dispensers of liberty. He slept with Horrid Mysteries under his pillow, and dreamed of venerable eleutherarchs and ghastly confederates holding midnight conventions in subterranean caves. He passed whole mornings in his studies, immersed in gloomy reveries [...].[159]

La vision de Peacock, bien que largement teintée de satire, donne une idée de l'état d'esprit de Shelley au moment de la rédaction de *Laon and Cythna* et permet d'expliquer une partie de la symbolique qu'il entend illustrer à travers le Temple de l'Esprit. Pour Peacock, il s'agit d'un lieu de réunion à la fois gnostique, dans son fondement mystique et révolutionnaire par ses aspects politiques et illuministes.

[158] Cette question a été largement débattue par tous les historiens et les philosophes de la révolution française et presque jusqu'à l'ennui. Citons néanmoins une intéressante réévaluation dans Marisa Linton, « Robespierre et l'authenticité révolutionnaire », *Annales historiques de la Révolution française*, 371 (2013) : 153-173.

[159] Peacock 47.

Mary Robert précise que si Shelley avait été attiré par les sociétés secrètes et modèle son temple de l'Esprit sur des informations en rapport notamment avec le rosicrucianisme, il n'en a toutefois jamais été membre.[160] La lecture du *Mémoire pour servir à l'histoire du jacobinisme* de Barruel informe sans aucun doute et le texte de Shelley et l'interprétation de Peacock.[161] En outre, l'idée de régénération du monde est en principe révolutionnaire et jacobine mais il ne faut pas oublier que l'accès au Temple est impossible dans la stricte réalité et ne s'ouvre qu'après la mort ou dans un état de transe onirique. C'est en cela que l'influence gnostique, qui refuse le renouvellement du monde, foncièrement voué au mal, dans les faits, pour proposer la rédemption dans un ailleurs, joue pleinement son rôle dans le poème. C'est également en ce sens que Shelley entend donner au poème un statut particulier, celui de représenter cet ailleurs. Dès la dédicace, Shelley dit lui-même avoir habité son poème, il en revient avec le fruit qu'il offre à Mary pour son « enchanted dome.[162] » Outre l'influence de l'idée de quête chevaleresque qui renvoie ici à Spenser, dont l'ombre plane continuellement sur *Laon and Cythna*, il n'y a pas de référence plus claire à cette fonction de lieu « habitable », de lieu du rêve que Shelley attribue à la poésie. Dans ce sens, le Temple de l'Esprit est la métaphore du poème.[163] Pénétrer dans le poème revient ainsi à pénétrer dans le Temple. C'est que le poème de Shelley doit être lu comme un véritable lieu d'initiation, un temple dans lequel il est nécessaire d'entrer. Le chant introductif de Laon and Cythna révèle à lui seul tout un pan de la poétique de Shelley, il montre de manière très précise le chemin présenté par Diotime pour pénétrer philosophiquement dans l'imagination mais également pour définir ce qu'est ici la fonction du poétique, à savoir une entreprise de connaissance et de révélation, c'est-à-dire une véritable gnose. Habiter l'imagination c'est vivre dans la révélation de la poésie, comme un myste attentif. Shelley ne s'y trompe pas et tâchera de vivre toute sa vie dans l'*entase* de la montée vers l'imaginaire, parmi ses Diotimes et ses fantômes révolutionnaires. *Entase* plutôt qu'extase puisqu'il s'agit avant tout d'une

[160] Marie Roberts, *British Poets and Secret Societies* (Abingdon : Routledge, 2014) 88.

[161] Nous avons eu l'occasion de consulter le texte farfelu et paranoïaque de Barruel dans son édition originale à la bibliothèque d'archives et de conservation de Besançon.

[162] Shelley, *The Poems*, II, 49.

[163] L'influence spensérienne dans la forme narrative longue et le choix des métaphores, principalement le féerique médiéval et la chevalerie, pour caractériser des problèmes modernes préfigure Browning et Tennyson ainsi que les préraphaélites, fortement marqués par l'œuvre de Shelley, dont Michael Rossetti entreprendra l'édition en 1870.

rencontre active de sa propre intelligence, de sa propre intuition, une forme d'autre en soi qui appelle et révèle l'au-delà du voile de la nature. C'est là le premier croquis de la Diotime que Shelley appellera l'épipsyché et qui nécessite à la fois de se déprendre de soi mais toujours, dans un élan socratique de se connaître, d'être au dessus et au fond de soi pour y trouver l'autre. Keats l'écrit merveilleusement dans une des rares lettres échangées avec Shelley : « My imagination is a monastery and I am its monk.[164] »

[164] On trouvera une reproduction de cette lettre en Annexes, III. L'original se trouve dans la collection Abinger de la Bodleian Library d'Oxford.

II. L'Épipsyché

1. Premier moment : *Alastor; or the Spirit of Solitude*

Très souvent, et nous l'avons déjà noté dans l'étude de *Laon and Cythna,* l'interprétation des textes de Shelley passe par une réflexion sur l'influence mutuelle entre lui et son ami Peacock et qui demeure importante dans toutes leurs œuvres dès 1812, année de leur rencontre. Cette influence est tout à fait indéniable et parfois tellement frappante qu'elle ressemble presque à du plagiat – quant à savoir qui copie qui, la question ne peut guère recevoir de réponse satisfaisante. Mais de leurs longues discussions, de leurs lectures et sans doute de conseils quant à leurs textes respectifs demeurent une interpénétration d'idées remarquable. Précisons toutefois que cette comparaison ne peut et ne doit dissimuler les différences de points de vue entre ces deux esprits, qui s'expriment pleinement dans l'image qu'ils donnent de l'amour et de la révélatrice. Peacock, sans doute plus froid que Shelley dans les aspirations sentimentales, élabore des rapports plus ambigus et plus cyniques entre ses personnages et la Diotime qu'il peint, notamment dans *Rhododaphne*. Il donne de l'amour une idée paradoxale, proche sans en avoir néanmoins la puissance, du *Lamia* de Keats.

Cette profonde interpénétration d'idées se met définitivement en place entre les deux poètes durant le temps que Shelley passe à Marlow en 1817, à quelque pas de la maison où Peacock vit avec sa mère. On constate que les mêmes références et les mêmes modèles sont mobilisés dans *Laon and Cythna* et *Ahrimanes*, poème inachevé et abandonné par Peacock en 1816 et qui servira pourtant de base au grand poème narratif de Shelley. Il y a fort à parier que l'intérêt de Shelley pour le manichéisme et son utilisation comme illustration philosophique d'une vision politique proviennent en premier lieu de la lecture et de la méditation de ce fragment. On ne peut s'empêcher de remarquer les nombreuses similitudes dans le plan de l'œuvre, le déroulement de l'action, les personnages et le contexte. En effet, le poème de Peacock voit un jeune amant recevoir la révélation du « Génie Aretina »

à propos de la cosmologie purement gnostique de monde, où deux dieux, l'un bon, Oromazes et l'autre mauvais, Ahrimanes, se disputent la domination de l'univers. Tout comme Shelley, Peacock habille sa révélatrice d'une parure platonicienne – « génie » est tout à fait assimilable ici à *daïmon* – et lui donne le rôle d'intermédiaire entre les puissances divines et les êtres humains. La révélation finale d'Aretina insiste sur ce point en des termes qui ne sont pas étrangers au fameux mythe de la caverne dans *La République* :

> The monarch of the world hath chosen thee
> High trust, and power, and dignity, to bear.
> I come, obedient to his high decree,
> To set from error's spell thy captive senses free.[165]

Platon est présent dans ce passage à travers l'idée de libérer des « captifs » de l' « erreur », comme les individus prisonniers des ombres portées de la caverne dans le livre VII de *La République*. Mais ce qui frappe surtout, c'est la proximité du texte avec la révélation shelleyenne du *Daemon of the World*, de *Queen Mab* ou de *Laon and Cythna*. L'idée que ce « monarch of the world » choisisse un être mortel pour lui révéler la vérité et incombe à un esprit intermédiaire féminin, Aretina, la mission de l'annoncer est, comme nous l'avons vu, une thématique forte de la poésie de Shelley. Néanmoins, ce monarque du monde n'est autre qu'Ahrimanes, il ne faut pas s'y tromper et c'est là que l'ambiguïté et le cynisme de Peacock se détachent de la vision de Shelley, somme toute beaucoup plus lumineuse. Dans le plan de l'œuvre de Peacock, la révélatrice Aretina se découvre comme serviteur du dieu mauvais et exulte dans la corruption du jeune amant. Cette perversion de la figure pure et innocente de la révélatrice n'est pas possible pour Shelley, qui ne peut prêter autre chose que des paroles vraies et vertueuses à sa Diotime. Que Diotime soit impossible à incarner dans la réalité de la matière ou qu'il soit impossible à l'esprit mortel d'en supporter une révélation qui le plonge dans la mélancolie et la souffrance sont là d'autres questions, dont nous nous occuperons plus tard, mais qui ne changent rien à la vertu irrécusable de la révélatrice. En outre, bien que le mal l'emporte sur la terre, Laon et Cythna demeurent pures, bien qu'imparfaits, et sont

[165] Percy Bysshe Shelley, *Laon and Cythna* (Peterborough, Canada : Broadview Press, 2016) 283.

transportés au Temple du Serpent, comme le poète narrateur. Contrairement à la vision troublante donnée par Peacock, la révélatrice n'est pas trompeuse chez Shelley, ni le mal tout à fait victorieux.

Nous retrouvons ce même constat dans *Rhododaphne,* poème dans lequel Peacock met en scène un jeune homme venant faire ses dévotions au temple de l'Amour à Thespia. Malheureusement, son innocent sacrifice est refusé. Il interpelle une jeune femme qui, après l'avoir consolé de douces paroles, partage avec lui son offrande. Ainsi, elle l'accompagne dans son cheminement religieux et son geste est celui d'une mystagogue, d'une révélatrice. D'une certaine manière, cette jeune inconnue, une étrangère, l'initie. Elle ressemble beaucoup à la première révélatrice de *Laon and Cythna* qui permet au poète d'entrer dans le Temple. Toutefois, et comme dans *Ahrimanes*, son charme à elle est un sortilège trompeur. Avec Shelley, la notion platonicienne est pleine et entière ; Peacock lui préfère Apulée et Lucien. À ce titre, cette initiatrice, magicienne comme l'est la maîtresse de Photis, fatale à Lucius dans *Les Métamorphoses* d'Apulée, occulte une vision solaire, intellectuelle et platonisante de l'amour pour préférer l'amour « pandémien », destructeur, passionnel et physique. Shelley prône le contraire : sa révélatrice est une reprise presque décalquée de la Diotime de Platon, dévoilant le moyen d'accéder à l'amour du bien et du beau au-delà du monde matériel. On imagine alors facilement le débat qui devait se jouer entre les deux hommes, abreuvés de lectures et de discussions littéraires, pour déterminer lequel des avatars de l'amour est le plus poétique ou plutôt le plus apte à être un sujet de poème, chacun manœuvrant les philosophes antiques et les orateurs pour étayer son propos. Les références données par Peacock lui-même dans sa préface et les notes qu'il adjoint à *Rhododaphne* indiquent de fait des sources classiques en pleine concordance avec sa nature d'historien. Ces sources sont les mêmes que celles de Shelley et sur ce point, complètent nos connaissances des lectures et des thèmes discutés par les deux écrivains en 1817. Citons cette note particulièrement intéressante pour notre propos, qui révèle la réelle communauté d'intérêt philosophique, historique et littéraire entre Peacock et Shelley :

> Primogenial, or Creative Love, in the Orphic mythology, is the first-born of Night and Chaos, the most ancient of the gods, and the parent of all things. According to Aristophanes, Night produced an egg in the bosom of

> Erebus, and the golden-winged Love burst in due season from the shell. The Egyptians, as Plutarch informs us in his Erotic dialogue, recognised three distinct powers of Love: the Uranian, or Heavenly; the Pandemian, Vulgar or Earthly; and the Sun. That the identity of the Sun and Primogenial Love was recognised also by the Greeks, appears from the community of their epithets in mythological poetry, as in this Orphic line: *Πρωτόγονος φαέζων περιμεκήος ἠέρος νἱός*. Lactanius observes that Love was called *Πρωτόγονος*, which signifies both first-produced and first-producing, because nothing was born before him, but all things have proceeded from him. Primogenial Love is represented in antiques mounted on the back of a lion, and, being of Egyptian origin, is traced by the modern astronomical interpreters of mythology to the Leo of the Zodiac. Uranian Love, in the mythological philosophy of Plato, is the deity or genius of pure mental passion for the good and the beautiful; and Pandemian Love, of ordinary sexual attachment.[166]

Cette note indique à la fois le choix de Peacock quant à la trame de son poème, qui voit la pureté et l'impulsion philosophique d'un jeune amant testées par la magie d'une femme qui le pousse à choisir un amour sexuel et terrestre, mais également le choix de Shelley, qui demeure fidèle à Platon et illustre quant à lui, dans la totalité de son œuvre – ou presque – l'amour céleste uranien, dont la lumière illumine la quête spirituelle de la vérité.

Il peut être intéressant de donner ici une explication supplémentaire de la fonction mystique de l'amour uranien, qui diffère dans la terminologie platonicienne de l'amour apollonien et solaire. Platon ne fait pas du soleil le symbole du pur amour intellectuel et moralisant, comme c'était le cas chez les orphiques (et chez Peacock). Par l'introduction d'une femme, prophétesse et prêtresse de surcroît, il donne à son explication un ancrage dans le féminin lunaire et retrouve selon Robert Graves les faveurs poétiques de cette « Great Goddess » qui préside à toutes choses et en particulier à l'inspiration poétique. Pour Graves, le poète dépend absolument de la révélation de la Déesse Blanche, sans laquelle il ne touche jamais à la profondeur cosmique de l'art. Selon cet ordre d'idée, Shelley est ici le véritable poète tandis que Peacock est le savant, le lettré dont l'influence sur Shelley se

[166] Thomas Love Peacock, *Rhododaphne, Or, The Thessalian Spell: A Poem* (Philadelphie : M. Carey & Son, 1818) 183-184.

surajoute à la véritable inspiration. Car la femme reste au centre de la poésie de Shelley et ne se défait jamais de l'idéal. De fait, elle demeure totalement inaccessible et éthérée. C'est un héritage romantique que n'oublieront ni les symbolistes, ni les surréalistes. C'est autrement plus problématique chez Peacock lorsqu'à la fin de son poème il exprime dans les retrouvailles amoureuses d'Anthemion et de Calliroé l'idéal pacifié et pastoral de l'amour « uranien ». On est bien loin de l'explosion impossible et de la quête dont Shelley se fait le champion dans *Alastor*, puis dans *Epipsychidion*.

Là où Shelley voit une soif d'absolu qui lance le poète dans une quête impossible, Peacock fait référence à la magie, à la passion, à la sexualité et indique que l'emprise de Rhododaphne sur le jeune Anthenion est celle d'un charme illusoire, par conséquent faux et dangereux. Son poème présente de nombreuses ressemblances avec le style des grands romanciers grecs et latins, et notamment avec *Les Métamorphoses* d'Apulée à qui Peacock emprunte le contexte mythique de la Thessalie antique, les superstitions qui l'accompagnent ainsi que le mystère autour de la rose et de la fleur fatale du laurier rose qui lui ressemble. Peacock fait d'ailleurs mention dans une note d'un passage où Lucius manque de mourir en mangeant des fleurs de laurier rose, trompé par leur parfum. Il faut toutefois noter des oppositions radicales dans les choix philosophiques des deux textes. En effet, la dimension initiatique, point d'orgue des *Métamorphoses* n'est pas réellement présente dans le poème de Peacock. Rhododaphne est détruite par l'apparition d'Éros uranien tandis que la « punition » de Lucius, transformé en âne à cause de sa curiosité envers la magie de la maîtresse de maison, et ses pérégrinations, lui permettent de trouver finalement la révélation de la déesse Isis-Vénus. Tandis que l'amour uranien rétablit une sorte de justice amoureuse dans la simplicité et l'authenticité du vrai premier amour en rappelant les amants à leur situation initiale, Lucius est transformé par son épreuve et c'est en myste accompli qu'il s'éveille et recouvre sa forme humaine après avoir mangé les roses sauvages de la déesse. C'est cet aspect du récit d'Apulée que Shelley retient et développe dans ses poèmes, illustrant ici aussi la différence de sensibilité entre lui et Peacock.

L'ambivalence de Peacock vis-à-vis du personnage de Rhododaphne, qu'il n'accuse ni n'excuse véritablement, n'est pas sans rappeler le grand poème *Lamia* de Keats, comme l'ont noté de nombreux commentateurs, tels William Harrold ou Bryan Burns.[167] Il est d'ailleurs tout à fait possible que Keats ait connu *Rhododaphne*, dès 1817, à travers le cercle qui gravitait autour de Leigh Hunt, ou qu'il ait lu l'édition imprimée de 1818. En outre, comme Keats, ce n'est pas un jugement moral que Peacock met en valeur dans son poème mais la vulnérabilité de l'être, sa fragilité devant les choix qu'impliquent les sentiments et la sensualité. Aussi, Peacock explore la pureté de l'idéal du premier amour et la puissance que conserve dans le souvenir l'image de la première amante. C'est ce souvenir qui appelle l'Amour uranien et permet les retrouvailles de Calliroé et Anthemion. Shelley est également sensible à la valeur éternelle du premier amour, nous l'avons vu.

Pourtant, la reprise que Peacock fait d'*Alastor*, décantée et filtrée par son esprit analytique et cynique, dans *Rhododaphne* est très intéressante pour notre propos. Les images de Diotime qui apparaissent dans *Queen Mab* ainsi que dans le premier chant de *Laon and Cythna* étaient trop particulières dans leurs formes divines pour que nous ne leur consacrions pas une partie dédiée. La Diotime du chant introductif de *Laon and Cythna*, nous l'avons vu, illustre encore la mystique de la révélation qui est celle de *Queen Mab* alors qu'*Alastor*, pourtant antérieur, dessine une autre Diotime.

À présent, c'est à la Diotime purement poétique, à cette étrange « épipsyché », que nous allons nous consacrer. Il faut pour ce faire revenir à 1816 et à *Alastor*. Comme *Rhododaphne*, le texte reprend l'idée de la quête imaginaire de l'amour idéal et dans le même temps, de la femme idéale. Inutile de préciser que Shelley fait du poème de son ami une critique véritablement dithyrambique et écrit qu'il s'agit de « transfused essence of Lucian, Petronius and Apuleius ». La comparaison entre les deux poèmes et l'étude plus attentive de celui de Shelley permet d'introduire la vision déréglée qui préside à la montée dans l'imaginaire

[167] Bryan Burns, *The Novels of Thomas Love Peacock* (Totowa : Rowman & Littlefield, 1985) 79.

William E. Harrold, « Keats's "Lamia" and Peacock's "Rhododaphne" », *The Modern Language Review*, 61, 4 (1966) : 579-584.

philosophique de l'épipsyché et à l'introduction de Diotime comme un véritable « stupéfiant image » selon l'expression de Paul Éluard. Dans son poème, Peacock nous livre presque son commentaire de l'imagination poétique de Shelley :

> Anthemion answered not: his brain
> Was troubled with conflicting thought:
> A dim and dizzy sense of pain
> That maid's surpassing beauty brought;
> And strangely on his fancy wrought
> Her mystic moralizings, fraught
> With half-prophetic sense, and breathed
> In tones so sweetly wild.[168]

Peacock montre les effets de la femme mystique sur l'esprit du jeune homme et reprend tous les caractères de la révélatrice shelleyenne. Aussi, il parle d'une « surpassing beauty » dont la contemplation provoque des sensations physiques et même des impressions de douleurs. Surtout, ce sont les « mystic moralizings » exprimés de manière « half-prohetic » qui rappellent le plus les tons de voix et les éléments révélateurs de Diotime. Peacock voit l'attraction à la fois sexuelle et psychologique exercée par la femme comme un mystérieux aimant dont les effets se ressentent autant sur le corps que sur l'esprit. Dans ce passage, il rappelle que le contenu de la révélation est d'abord philosophique (« moralizings »), même si le ton de son texte indique qu'il joue sur la dimension satirique de son écriture. Peacock estime que le pouvoir d'attraction de Rhododaphné agit sur l'imagination (« fancy ») du jeune homme et le prive de fait de sa raison. Il précise également que le ton n'est qu'à « demi-prophétique », comme celui des diseurs de bonne aventure, et transforme finalement sa révélatrice, privée de parole intelligible, en une sorte d'orgue étrange qui « souffle » (« breathed ») quelques mélodies « sauvages ». Il est certain que le poète se moque et joue à la fois sur l'ambivalence de Rhododaphné en même temps que sur l'ambivalence du texte même. C'est un bel exemple de son ironie caractéristique. Peut-être se moque t-il de Shelley puisque, de près, ces vers expriment très bien la tonalité qui est celle de la révélatrice d'*Alastor* telle qu'elle apparaît sous les traits de la « Veilèd Maid ». Car bien que les idées des deux poètes

[168] Peacock, *Rhododaphne,* 34.

divergent, la présence de Peacock est importante dans la genèse du poème de Shelley. Il faut avant tout rappeler que c'est Peacock qui suggère le titre d'*Alastor* en 1816, après une lecture du manuscrit auquel Shelley n'avait pas encore donné de nom. Alastor, selon la tradition classique, est un esprit mauvais dont l'essence est de pousser les individus qu'il habite à la perdition. Aussi est-il peut-être de ces *kakodaïmons* dont Shelley semblait parfois hanté et qui se manifestaient dans sa vie et son œuvre sous d'étranges contours tels l'image du tyran, Jupiter, l'Anarchie ou encore l'esprit perturbateur de Tan-Yr-Alt.[169] Il n'y a d'ailleurs que peu de doutes quant au fait que ce dernier « monster of his thought » joue un rôle important dans la genèse du mauvais génie d'*Alastor.*[170] Peacock définit ce que la tradition, et par extension ce que lui-même entend par αλαστορ dans ces vers de *Rhododaphne* :

> Or what Alastor bade thee wear
> That laurel-rose, to Love profane,
> Whose leaves in semblance falsely fair
> Of love's maternal flower, contain
> For purest fragrance deadliest bane?[171]

Le maître mot dans ce passage est sans conteste l'idée de perdition (« bane ») et d'errance (que porte l'Alastor) à laquelle Peacock ajoute l'erreur et le danger de mort qu'elle représente pour le jeune Anthemion. Shelley est plus spécifique : selon le sous-titre, il en fait l'« esprit de la solitude », c'est-à-dire le génie qui pousse le poète dans sa quête idéale et impossible contre vents et marées, contre le monde en tant que sphère sociale. En cela, il incite le jeune homme à se déprendre de l'autre pour vivre seul, « without human sympathy», dans la quête idéaliste de la connaissance et d'une image désincarnée de l'amour.[172] Toutefois, l'image que Shelley donne de cet Alastor résiste à une catégorisation strictement malveillante et il est une fois de plus très probable que dans son poème Shelley en renverse le sens, au moins en partie, afin d'en éclaircir quelque peu la symbolique. Pour nous, dans la

[169] Stuart Curran, *Poetic Form and British Romanticism* (New York : Oxford University Press, 1986) 149.
[170] Rogers 64.
[171] Peacock, *Rhododaphne,* 43.
[172] Shelley, *The Poems*, I, 463.

mesure où Alastor et la « Veilèd Maid » sont confondus, il peut tout aussi bien représenter le *daïmon* et elle sa messagère, soit une figure de Diotime.

Bien qu'elle soit plus en marge ces dernières années, la question de l'« avenging spirit » qu'est Alastor occupe depuis longtemps les spécialistes de Shelley. Il est vrai que le problème se pose de savoir ce que Shelley entend réellement par cet « esprit de la solitude » et surtout de définir clairement son incarnation dans le poème. La définition même de la poésie et surtout de ce que représente le poète pour Shelley se joue dans l'interprétation de ce poème et aussi dans sa relation apparemment conflictuelle avec la préface.

Carlos Baker souligne les contradictions, relevées très tôt par des commentateurs comme Haven et Campbell, entre l'ambivalente préface qui justifie et dans le même temps condamne le jeune poète, héros du poème et victime de sa quête, et le poème lui-même qui semble au contraire le glorifier.[173] Madeleine Callaghan revient également sur le dilemme que pose cette préface : « The preface to Alastor is a very difficult text as it both repudiates and defends the position of the poet in *Alastor* ».[174] Selon son argument, il s'agirait ici d'une volonté de Shelley de produire chez son lecteur la « suspension du jugement », soit une posture philosophique précisément sceptique, devant l'ambivalence du statut de poète à laquelle il est lui-même confronté.

> The picture is not barren of instruction to actual men. The Poet's self-centred seclusion was avenged by the furies of an irresistible passion pursuing him to speedy ruin. But that Power which strikes the luminaries of the world with sudden darkness and extinction, by awakening them to too exquisite a perception of its influences, dooms to a slow and poisonous decay those meaner spirits that dare to abjure its dominion.[175]

Ce que Shelley critique ici ressemble plus à un certain être au monde du poète qu'à la fonction véritable du poète. Il met en garde les hommes (« actual men ») contre l'isolement et peut-être contre une forme de rejet de la réalité et de

[173] Baker 42.

[174] Madeleine Callaghan, *Shelley's Living Artistry: Letters, Poems, Plays* (Oxford : Oxford University Press, 2017) 48.

[175] Shelley, *The Poems*, I, 463.

l'initiation à l'amour que représente la jeune fille arabe. De toute évidence, la préface ne donne pas à voir une image positive de l'attitude recluse mais laisse penser qu'il est encore pire de refuser la Puissance qui révèle et qui sera manifestée dans la chair par la jeune fille, puis dans l'esprit par l'apparition voilée. D'une certaine manière Shelley propose une excuse quant à l'erreur de jeunesse fatale d'un poète idéaliste jusqu'à sa fin.

Comme plus tard celle d'*Epipsychidion*, cette préface est en soi un contre-exemple de ce que Shelley produit habituellement en guise d'introduction à ses poèmes. Elle déroute plutôt qu'elle n'appuie le développement des idées que l'on retrouve dans son poème. Plusieurs strates semblent entrer en conflit. D'abord, la question du poète, qui dans sa propre illusion s'isole et s'exile ; cela peut être entendu comme une image du poète romantique reclus et occupé uniquement à la recherche de la beauté spirituelle et à l'élévation de l'humanité. Le poème serait donc à la fois description et avertissement d'un destin que beaucoup voient comme présage de la fin tragique de Shelley. Cette vision simple ne semble pas porter de problème spécifique en soi. Elle est cependant en conflit avec l'image d'un autre poète que Shelley déroule dans son texte de manière subreptice mais bien réelle, celle du poète renonçant à l'idéal et de fait à l'anéantissement par lui. Ce poète, parmi les « meaner spirits that dare to abjure its dominion », n'est autre que Wordsworth, maître de la première heure et qui aux yeux de Shelley, a lâchement renoncé à ses idéaux. Le sonnet « To Wordsworth » écrit à peu près au même moment qu'*Alastor* témoigne de l'admiration passée et de la déception du jeune poète face à celui dont il déplore apparemment, selon un sonnet de Cavalcanti que Shelley traduisait alors, la possession par un « false Spirit.[176] »

> Poet of nature, thou hast wept to know
> That things depart which never may return:
> Childhood and youth, friendship and love's first glow,
> Have fled like sweet dreams, leaving thee to mourn.
> These common woes I feel. One loss is mine
> Which thou too feel'st, yet I alone deplore.
> Thou wert as a lone star, whose light did shine
> On some frail bark in winter's midnight roar:

[176] Shelley, *The Poems*, I, 454.

Thou hast like to a rock-built refuge stood
Above the blind and battling multitude:
In honoured poverty thy voice did weave
Songs consecrate to truth and liberty,—
Deserting these, thou leavest me to grieve,
Thus having been, that thou shouldst cease to be.[177]

Shelley n'est pas tendre et ne ménage pas son aîné, le décrivant comme rien de moins qu'un déserteur. C'est là un trait caractéristique de la violence avec laquelle Shelley, pour des raisons parfois triviales, se détourne soudain de ses amis ou de ceux qu'il admire. L'exemple se reproduit, nous allons le voir, avec la pauvre Miss Hitchener et, dans une moindre mesure et bien plus tard, avec Lord Byron. Ici toutefois, Shelley déplore le renoncement de Wordsworth au monde, son refus de poursuivre la modalité révolutionnaire et de se vouer au solipsisme. Denis Bonnecase parle même d'*Alastor* comme d'un « anti-Excursion.[178] » Cependant, ce n'est pas là tout ce que Shelley reproche à Wordsworth dans cette préface. En outre, et là-dessus le poème apporte un éclairage certain, Shelley accuse Wordsworth d'avoir trahi ce qui représente pour lui la condition même du poète, c'est-à-dire ce *daïmon* dont l'inspiration n'est pas gratuite, la muse de la liberté et de l'émancipation. En effet, pour Shelley, en délaissant le haut idéal poétique et ce « master theme of the epoch » qu'est l'idéal révolutionnaire, Wordsworth abandonne la poésie elle-même.[179] C'est alors de manière très ironique, que Shelley cite ces vers de l'*Excursion* à la fin de la préface d'*Alastor* :

The good die first,
And those whose hearts are dry as summer dust,
Burn to the socket![180]

Pourtant, le changement d'opinion de Wordsworth et sa prise de recul face à une pulsion certes poétique mais destructrice n'est pas un véritable abandon. Il est plutôt caractéristique d'une maturité poétique, d'un scepticisme philosophique

[177] Shelley, *The Poems*, I, 455.
[178] Bonnecase 108.
[179] Shelley, *Letters*, I, 504.
[180] Shelley, *The Poems*, I, 464.

qu'apporte l'âge mûr et peut-être même d'une trace d'aigreur face à une jeunesse trop rapidement engloutie dans l'idéal obscur de la « révélatrice », muse ou Diotime. Il y aurait alors continuité entre la position de Shelley et celle de Wordsworth. Shelley dans *Alastor* semble hésiter entre le poète romantique et le poète sinon aigri, du moins détaché, ne sachant pas vraiment si la révélation est crédible ou s'il vaut mieux rejeter d'un bloc les idéaux et les apparitions de femmes spirituelles. Shelley nous donne donc l'image de deux types de poètes : le premier, celui d'*Alastor*, qui suivant sa vocation, se met au service de l'homme et le second, qui ne se met qu'à son propre service et fuit la véritable émanation de la poésie. La question du poète comme expression de la dualité, le « poète blanc » et le « poète noir », est un sujet de réflexion classique pour les poètes de toutes époques et participe d'une discussion large sur la place du poète, et de la poésie, dans la société. René Daumal se penche sur cette question de « poésie noire et poésie blanche » et remarque que la poésie noire, plus détachée, est la plus simple mais que la véritable poésie, objet de la quête du poète, lui coûte de grands efforts et implique un total dévouement.[181] À ce sujet, la préface n'apporte aucune réponse réelle. Il faut sans doute se rattacher au jugement de Madeleine Callaghan et voir, sans qu'il s'agisse forcément d'une volonté expresse de Shelley, une forme de suspension de jugement. Scepticisme d'une part donc, mais Shelley écrit également, avec une certaine ironie, ce qui ressemble à une autocritique désabusée. À travers le « renoncement » de Wordsworth et la perdition fatale du poète idéaliste, Shelley se projette dans deux cas de figure également problématique et apparemment sans issue. Avec cette lecture, la préface se dessine alors comme un moment de détachement sceptique, une préparation philosophique avant le fourmillement d'images du poème. Celui-ci en revanche paraît nettement plus tranché dans la position qu'il défend en faveur du poète romantique. Peut-être doit-on voir ici un second conflit, formel cette fois, entre la prose dont le caractère plus intellectuel et philosophique invite à une certaine mesure, une évaluation des idées et un examen critique plus poussé, et la poésie dont le champ, celui de l'intuition primordiale, laisse libre cours au sentiment intérieur et à une révélation de la psyché. La fable permettrait donc l'expression d'une vérité que le discours rationnel ne peut admettre.

[181] René Daumal, *Essais et notes. II, 1935-1943, Les pouvoirs de la parole* (Paris : Gallimard, 1972) 107-111.

La défense du poète romantique avait déjà été entreprise par Novalis dans ses fragments philosophiques sur la poésie qui considèrent la vérité et l'illusion comme liées, non par antinomie mais parce que la vie est selon lui l'expression d'un rapport dialectique entre ces deux concepts, « l'illusion se supprimant elle-même.[182] » Ainsi, toute vérité ne peut que commencer par l'illusion, comme il le répète plus tard dans son *Allgemeinen Brouillon* :

> Toute illusion est aussi essentielle à la vérité que le corps l'est à l'âme – L'erreur est l'instrument nécessaire de la vérité – Avec l'erreur je fais la vérité – Usage complet de l'erreur – Possession complète de la vérité.[183]

Ces fragments philosophiques préparatoires de Novalis nous renseignent très bien sur le projet de leur auteur d'écrire une encyclopédie poétique, une bible de la connaissance, mais nous paraissent également un témoignage sûr du projet d'un second romantisme, s'il est vrai qu'il considère la vérité dans l'envers de la rationalité pure. En effet, la part belle faite au rêve et à l'intuition chez les romantiques anglais, comme chez leurs confrères allemands, abonde dans ce sens, d'où l'importance du poétique dans la formation de l'individu : Dieu pour Novalis est un « être inventé » et donc partie prenante de l'illusion salvatrice à travers le mythe, et la narration de cette illusion.[184] C'est parce qu'il s'abuse et qu'il est par définition un faiseur de mythes que le poète contribue à la révélation de la vérité.

Dans le même ordre d'idée, le poète décrit par Shelley dans *Alastor* est trompé par une « generous error » dont l'issue n'est pas simplement l'isolement et la mort mais la participation à une expérience à la fois « magique » et foncièrement humaine : une expérience de l'illusion.[185] Shelley explique cette idée dans le paragraphe suivant :

> They who, deluded by no generous error, instigated by no sacred thirst of doubtful knowledge, duped by no illustrious superstition, loving nothing on

[182] Novalis, *Semences* (Paris : Allia, 2004) 161.
[183] Novalis, *Le brouillon général: matériaux pour une encyclopédistique : 1798-1799* (Paris : Allia, 2015) 163.
[184] Novalis, *Le brouillon général*, 163.
[185] Shelley, *The Poems*, I, 463.

> this earth, and cherishing no hopes beyond, yet keep aloof from sympathies with their kind, rejoicing neither in human joy nor mourning with human grief; these, and such as they, have their apportioned curse. They languish, because none feel with them their common nature. They are morally dead. They are neither friends, nor lovers, nor fathers, nor citizens of the world, nor benefactors of their country.[186]

C'est dans ce paragraphe qu'il faut chercher les indices de la position que Shelley développe dans son poème. Tout d'abord, la bipolarité de l'argumentation est tout à fait frappante. Il ne semble pas possible dans la vision de Shelley de concevoir une voie intermédiaire car tout individu tâchant d'écouter la voix intérieure en se consacrant à une quête de la connaissance (une quête de soi – la posture du sage socratique n'est pas loin) tombe dans l'une ou l'autre des catégories : ou l'enthousiasme ou le désabusement. Toutefois, la défense du poète romantique semble s'extirper légèrement de l'examen critique des idées, de la suspension du jugement et de l'ironie dont nous parlions plus haut. Certes, Shelley emploie le terme « apportioned curse » qui semble indiquer un équilibre pour les deux cas, celui du romantique et celui du désabusé, de l'homme détaché, tous deux condamnés à souffrir un funeste destin. Cependant, la malédiction semble plus violente dans le cas de l'individu froid, reclus et détaché de l'erreur généreuse dont s'abuse l'enthousiaste. Shelley le rejette hors de tout sentiment et de toute représentation humaine pour le décrire comme un cadavre, qui serait dès lors « morally dead. » D'autre part, les adjectifs décrivant l'« illusion » sont tous mélioratifs : « generous error », « illustrious superstitions », « sacred thirst ». Ils témoignent de l'idée de supériorité de la quête romantique et expriment par là une forme d'idéal tragique défendu par le poète.

Cette illusion est en rapport direct avec Diotime puisque dans le poème, le phantasme principal et la cause de l'illusion, est la figure de la révélatrice qui apparaît sous les traits de la « Veilèd Maid ». Cette apparition soudaine fait basculer le champ narratif du poème du plan matériel, de la « réalité objective », au plan idéel de l'illusion fantasmagorique. Elle ancre le duel entre idéalisme et matérialisme dans le contexte même de l'apparition de Diotime et lui donne le rôle d'interprète du plan

[186] Shelley, *The Poems*, I, 463.

démonique dont elle est issue. D'une certaine manière, c'est à elle que sont livrées les clefs de la mécanique du poème, elle est l'instance suprême qui gouverne *Alastor* et décide du sort du jeune poète. Mais est-elle Alastor ? Nous avons vu plus haut que les deux figures semblent confondues comme le *daïmon* et sa messagère. À ce titre, elle devrait prendre part à la vengeance à laquelle l'esprit de la solitude soumet le poète, comme Aretina dans le *Arhimanes* de Peacock, ou dans un moindre mesure, Rhododaphné dans le poème éponyme. Or, il apparaît que le rôle de la révélatrice, comme celui du *daïmon*, est de fait beaucoup plus complexe que ne le rend cette explication.

Il est nécessaire de se demander si le poète est réellement conduit à son ultime fin par le *daïmon* ou s'il s'agit simplement de l'impossibilité de conclure la quête qu'il entreprend de par l'influence non plus d'un démon mais bien du *daïmon*. Le poète est alors sous l'influence de sa Diotime, la jeune fille révélée symboliquement sous les traits de la « Veilèd Maid ». Le poème ne fait pas grand cas de la vengeance et, outre l'interprétation que Peacock fournit au sujet des œuvres de Shelley et dans ses propres poèmes, il semble peu plausible que l'idée qui préoccupait Shelley au moment d'*Alastor* soit en rapport direct avec cet étrange esprit vengeur. Le thème principal du poème n'est pas directement la perdition mais l'amour, plus précisément une forme bien définie d'amour : l'amour intellectuel. Rappelons à ce propos qu'*Alastor* précède l'« Hymn to Intellectual Beauty » de quelques mois. L'épigraphe, tirée des *Confessions* de Saint-Augustin, trahit immédiatement la pensée qui sous-tend la trame du poème et l'objet final de la quête, à savoir l'idéal amoureux. Shelley y traduit l'état d'une recherche sur l'amour et sur l'idéal, amorçant l'esquisse d'une conception encore fragmentaire de sa théorie de l'épipsyché, dont le fondement repose sur le dédoublement de l'amoureux dans une conception proche de l'androgyne du *Banquet* de Platon.

Toutefois, le problème posé par l'apparition de Diotime, sa nature et sa révélation, n'est pas directement évoqué dans la préface. C'est que, bien qu'elle présente un enseignement philosophique, la révélatrice n'est traduisible chez Shelley que par le détour de la métaphore et du langage spécifique du poème. Sa nature fantasmagorique et idéelle invite un caractère nécessairement et premièrement

poétique. C'est un trait constant dans les œuvres de Shelley, les préfaces et les dédicaces nous renseignent sur des femmes, les poèmes les transforment en rêve. C'est tout particulièrement le cas des deux Harriet (Grove et Westbrook) dans *Queen Mab*, de Mary Shelley dans *Laon and Cythna* et d'Emilia Viviani dans *Epipsychidion*. La figure féminine d'*Alastor* est plus difficile à rattacher à un modèle féminin dans la vie de Shelley. Le ton mélancolique, tragique et parfois cynique du poème invite à y voir une traduction poétique des événements de 1813-1814, lorsque se désagrège sa relation avec sa femme Harriet et que pour des raisons de jalousie obscures, ses rapports épistolaires enflammés avec Miss Hitchener sont définitivement et brutalement rompus.[187] L'étude du poème nous apporte plusieurs éléments de réponse qui semblent justifier cette idée.

Il est tout à fait remarquable dans le développement d'*Alastor* que le poème inaugure le thème caractéristique du dédoublement que l'on retrouve dans *Epipsychidion*. On y observe d'une part le dédoublement du moi et la découverte de l'autre-soi dans l'épipsyché et d'autre part, le dédoublement du poète en un poète-narrateur accompli et un poète-sujet déchu. Ces deux poètes occupent chacun une place de même importance dans le poème. Le poète-sujet permet de situer l'histoire et de raconter les épreuves de l'initiation tout en dramatisant les conséquences désastreuses de l'échec. Ce poète-sujet est alors le héros tragique et lunaire de l'histoire et occupe quantitativement la plus grande partie du poème. Le poète-narrateur, présent tout au long du poème comme antithèse, représente la partie lumineuse de la révélation ; il est celui qui a observé, qui sait et commence son conte comme un barde, c'est-à-dire en énumérant son parcours et ses épreuves de manière plus ou moins cryptée mais surtout témoigne d'une initiation réussie. C'est un procédé de présentation que l'on trouve beaucoup dans la littérature classique, chez Martial ou Juvenal par exemple, mais également dans les textes gallois anciens et notamment dans les textes gnomiques et philosophiques du Livre de *Taliesin*.[188]

> Mother of this unfathomable world!
> Favour my solemn song, for I have loved

[187] Holmes 171-175.

[188] Patrick K. Ford, *The Mabinogi and Other Medieval Welsh Tales* (Berkeley : University of California Press, 2008) 184.

Thee ever, and thee only; I have watched
Thy shadow, and the darkness of thy steps,
And my heart ever gazes on the depth
Of thy deep mysteries. I have made my bed
In charnels and coffins, where black death
Keeps record of the trophies won from thee.[189]

D'un point de vue formel, Shelley expérimente encore peu et reste fidèle à la tradition de ses ainés en écrivant le poème entier en *blank verse*, avec une accentuation principalement iambique. Toutefois, Mary note que le style, plus mûr que dans *Queen Mab*, est particulièrement mélodieux et parfois presque musical.[190] Shelley, par intuition, est en effet fidèle à la tradition bardique en empruntant la mélodie du chant mythopoïétique mais aussi en travaillant le même « thème ».[191] Il remplit la condition demandée par Graves, et nécessaire selon lui à toute réelle poésie, à savoir la fidélité absolue au « thème » de la Grande Déesse.[192] C'est alors un hommage à cette divinité qu'il semble faire lorsqu'il évoque non une muse mais bien la « mère » de toute chose, la déesse primordiale qui régit le monde. Il s'agit peut-être également d'une réminiscence de *Queen Mab*, qu'il s'apprêtait à réécrire pour son *Daemon of the World*, et dont il publiera la première partie dans le même volume qu'*Alastor*. Il est clair que Shelley laisse libre cours à une profession de foi dans la nature et dans l'esprit qui l'anime, cette mère divine envers laquelle il montre une révérence qui traverse chaque fibre de son être. Cette divine nature est décrite avec tous les atours d'un être tendrement aimé, et dans une pensée qui fait du cosmos tout entier une famille, des frères et des sœurs qui résonnent en écho les uns avec les autres et en harmonie avec les accords du poète.[193] Dans son éloge de la nature, celui-ci demande à chacun de ses frères de lui accorder la connaissance divine dont ils sont garants et s'excuse de ne pas toujours être le plus sensible, ni le plus aimant des parents :

Earth, ocean, air, belovèd brotherhood!

[189] Shelley, *The Poems*, I, 465 (18-25).
[190] Quillin 56.
[191] Quillin 60.
[192] Graves 413.
[193] Harold Bloom, *The Visionary Company*, 288.

If our great Mother has imbued my soul
With aught of natural piety to feel
Your love, and recompense the boon with mine;
If dewy morn, and odorous noon, and even,
With sunset and its gorgeous ministers,
And solemn midnight's tingling silentness;
If autumn's hollow sighs in the sere wood,
And winter robing with pure snow and crowns
Of starry ice the grey grass and bare boughs;
If spring's voluptuous pantings when she breathes
Her first sweet kisses, have been dear to me;
If no bright bird, insect, or gentle beast
I consciously have injured, but still loved
And cherished these my kindred; then forgive
This boast, belovèd brethren, and withdraw
No portion of your wonted favour now![194]

La célébration de l'harmonie qui règne entre les différentes composantes du Tout-Âme du Monde passe ici par une personnification (« Mother ») et divinisation de la nature. Le poète se montre un amant de la déesse mère qui préside aux éléments naturels (« Earth » ; « ocean » ; « air ») et aux saisons (« autumn » ; « winter » ; « spring » et l'été présent notamment à travers « dewy morn » et « odorous noon »), eux aussi personnifiés comme autant de frères et sœurs (« belovèd brotherhood ») par le poète. De toutes les saisons dont le poète décrit les beautés, le printemps est le plus sensuel. Shelley le montre comme une femme (« her ») dont la poitrine se soulève (« voluptuous pantings ») et dont les premiers baisers sont pour lui un souvenir précieux. Cette personnification du printemps peut tout à fait indiquer le temps des premières sensations du phénomène amoureux de Diotime. Le passage rappelle que les premières amours sont aussi celles de la mélancolie et des rêves, des fantasmes, qui sont des conditions d'apparition de Diotime. Cette invocation, somme toute classique de la divinité et de son inspiration pour le poète, annonce les amours ratées du protagoniste et la venue de la « Veilèd

[194] Shelley, *The Poems*, I, 464-465 (1-17).

Maid » comme un fantôme persistant, une obsession, une hantise.[195] L'élément mythique que traduit la personnification de la nature précède l'introduction dans *Prometheus Unbound* des Naïades et autres esprits de la grande famille de la nature. Shelley reprend ce thème d'un lien naturel entre tous les êtres, ressenti pleinement par le poète, à la fin du passage (« belovèd brethen ») et demande à la déesse de lui accorder ses faveurs, le don de sentir et de transmettre, mais surtout de demeurer en harmonie fraternelle avec toute la création. Une fois de plus, le poète illustre une conception métaphysique panthéiste de l'univers, remarquée par La Cassagnère, dont il imprègne également ses personnages.[196] Perrin décrira d'ailleurs le *Prometheus Unbound* comme une « synthèse » de l'œuvre de Shelley et la somme d'une « vaste initiation néo-platonicienne » qui célèbre l'union de l'homme avec le cosmos, l'Un-Tout de Plotin.[197] C'est ce qui nous pousse à penser que *Prometheus Unbound* est le résultat de l'initiation de Diotime mais qu'il en est en même temps affranchi. Au delà du principe d'inspiration que nous voulons étudier, il ne médite pas la révélatrice mais la révélation elle-même.

Cette volonté de Shelley de faire se répondre les êtres comme les membres d'une famille est très importante puisqu'elle formule, à peu de différence près, l'équation amoureuse exacte qui régit la nécessité et la révélation de sa Diotime. Aussi, s'il ne s'agit pas à strictement parler d'un amour mystique de la nature, ces vers témoignent néanmoins d'une forme certaine de vénération panthéiste que Shelley avait rencontrée dans le matérialisme d'Holbach et chez Spinoza, et qu'il exprimait déjà dans certains passages de *Queen Mab*.[198] Dans cette introduction, le poète fait l'aveu de sa méthode poétique et se donne tout entier à la nature par l'expérience, la participation à son essence, à son œuvre. Il est certain qu'il faut voir plus qu'un simple respect de l'invocation classique mais la posture authentique d'un être qui se tourne vers le divin pour y chercher l'inspiration. Cet amour de la nature passe pour une forme d'adoration. L'adoration, qui est par ailleurs l'expression romantique de l'amour, est en grande partie responsable de l'apparition d'une Diotime romantique ; Shelley lui aussi est un adorateur. C'est une idée peu courante dans les études shelleyennes et presque hérétique puisque l'on présente

[195] Perrin 546. « Shelley était sujet aux hantises et aux idées fixes. »
[196] La Cassagnère, *La mystique du Prometheus Unbound*, 16.
[197] Perrin 708.
[198] Timothy Morton, « The Notes to *Queen Mab* and Shelley's Spinozism », *The Neglected Shelley*, (eds.) Timothy Webb, Alan M. Weinberg (Aldershot : Ashgate, 2008) 81-82.

généralement Shelley comme un contempteur du sentiment religieux. C'est ce qui fait dire à Carlos Baker qu'il existe un Shelley « god-intoxicated » bien qu'opposé à toutes formes d'Églises et de morales religieuses.[199] Aussi, Shelley souscrit lui-même à ce constat dans le poème « To—('one word is too often profaned') », écrit peu de temps avant sa mort en 1822 et dont les accents douloureux ne sont pas sans rappeler le tragique d'*Alastor* :

> I can give not what men call love,
> But wilt thou accept not
> The worship the heart lifts above
> And the Heavens rejects not,
> The desire of the moth for the star
> Of the night for the morrow,
> The devotion to something afar
> From the sphere of our sorrow?[200]

Ce poème traduit une forme de déception terrible face à la question de l'amour terrestre. Le poète fait l'aveu de son impuissance quant à l'amour des hommes, que l'on peut comprendre comme l'amour conjugal et charnel (« I can give not what men call love »), sans doute en référence à Mary. Au contraire l'amour dont il est question est un amour désincarné de l'informe (« moth ») vers le sacré (« star »). Shelley compare son amour à la dévotion religieuse (« worship of the heart ») et même à l'offrande spirituelle (« the Heavens rejects not »). Il est question d'un amour qui sous-tend l'harmonie dans la nature, qui unit les complémentaires comme la nuit et le matin et qui émane de la douleur, de la mélancolie. Shelley fait preuve dans ce poème d'une saisissante compréhension de l'amour philosophique mais souffre de son détachement de l'amour terrestre, de la première beauté physique lorsque la beauté intellectuelle reste insaisissable. C'est l'incompatibilité du détachement philosophique et de l'amour sensuel qui introduit le désenchantement final de Shelley. Certes, nous sommes là plusieurs années après *Alastor*, face à un Shelley de plus en plus désillusionné et prêt à donner au monde le fabuleux fragment apocalyptique qu'est *The Triumph of Life.* Mais la ligne

[199] Shelley, *Selected Poetry and Prose*, (ed.) Baker, introduction, v.
[200] Shelley, *The Major Works*, 590.

apocalyptique, disons même luciférienne avec *Prometheus Unbound*, trouve déjà à passer par *Alastor* dont la vérité ne se conquiert pas sans souffrance. Il y a dans le prophétisme shelleyen un passage par l'épreuve, psychologique ou physique et c'est là une des étapes de l'initiation à l'amour, à la connaissance de l'amour. Comme Prométhée, dont il est la première ébauche poétique, Laon est enchaîné et laissé pour nourriture aux vautours tandis que le poète d'*Alastor* est testé et pourchassé par son désir amoureux. En effet, l'initiation que décrit le poète-narrateur d'*Alastor*, cette quête de savoir, n'est pas des plus douces. Il faut bien noter avec Denis Bonnecase, bien que son interprétation détaillée diffère de celle que nous proposons ici, qu'elle est une quête « nocturne » et surtout qu'elle « fait violence.[201] » De fait, les trois derniers vers d'un passage précédemment cité (« I have made my bed in charnels and coffins… ») développent une idée pour le moins morbide qui n'est pas sans rappeler les romances gothiques dans lesquelles Shelley façonne sa première Diotime.[202] Certes, l'initiation aux mystères de la nature passe par l'étude de la mort, de la même manière qu'elle se doit d'observer la vie. Néanmoins, la profusion d'images données ici (« thy shadow », « the darkness of thy steps », « the depth », « black death ») concentre beaucoup d'aspects obscurs et cauchemardesques. S'il peut s'agir, comme le signale encore Denis Bonnecase, d'un renforcement de l'idée de la « malédiction » qui pèse sur le poète par l'entremise du démon Alastor, il est également possible et cohérent qu'il s'agisse d'exprimer la difficulté inhérente à l'épreuve de l'initiation poétique elle-même. De fait, la nature, ici source d'inspiration pour le poète – déesse et muse en somme – possède plusieurs visages, à la fois douce et nourricière mais également terrible, destructrice et effrayante. Graves, faisant écho à la tradition et citant le poète John Skelton en dégage trois aspects :

> Diana in the leavës green
> Luna that so bright doth sheen
> Persephone in Hell.[203]

[201] Bonnecase 113.

[202] John V. Murphy, *The Dark Angel: Gothic Elements in Shelley's Works* (Lewisburg : Bucknell University Press, 1975) 75-80.

[203] Graves 377.

Aussi est-il possible que pour le poète, le savoir et l'inspiration soient à chercher dans la nature et dans tous les aspects de celle-ci, même les plus terribles, et Shelley semble avoir rencontré certaines de ses plus funestes manifestations. Nous avons vu avec Nye la confrontation de ces trois aspects de la déesse dans *Le Banquet* et de l'imbrication de ceux-ci dans l'expérience de l'amour.[204] Ajoutons simplement, pour terminer et appuyer ce point, qu'à l'époque de la composition d'*Alastor*, Shelley a dû faire face à plusieurs revers de fortune, notamment les difficultés rencontrées dans sa séparation avec Harriet, des troubles financiers et dans ses relations personnelles, mais également des problèmes de santé physique et psychique.[205] Cependant, bien qu'elle en soit la source et l'objet, ce n'est pas la nature elle-même, ni l'expérience de la violence de l'épreuve qu'elle impose, qui transmet ce savoir. Le poème introduit en effet l'idée d'un messager de la nature, un *daïmon* encore très imprécis :

> Hoping to still these obstinate questionings
> Of thee and thine, by forcing some lone ghost
> Thy messenger, to render up the tale
> Of what we are. […][206]

Il est là aussi question de violence puisque le poète tente d'arracher le savoir à ce fantôme, ce messager de la nature, auquel il demande des explications philosophiques, physiques et biologiques pour comprendre ce qu'est l'homme. Le début de la quête de Diotime ne passe donc pas immédiatement par la poésie, mais par la science. Toutefois, Diotime se dérobe à la violence de la recherche scientifique et cette révélation forcée de la nature ne porte pas ses fruits.

Il peut s'agir ici d'un développement autobiographique faisant référence aux études longues et douloureuses entreprises par Shelley, à ces heures studieuses durant lesquelles il s'est consacré aux auteurs classiques de la philosophie, de la science mais également de l'alchimie et des sciences occultes, ainsi qu'aux expérimentations les plus bizarres, dans sa chambre d'Oxford, sous le regard parfois

[204] Nye 32.
[205] Holmes 265-268.
[206] Shelley, *The Poems*, I, 465 (26-29).

dubitatif de Hogg.[207] Commençant par l'étude, la recherche de la révélation prend soudain forme de manière beaucoup plus inopinée, dans le regard de l'être innocemment aimé. Cette révélation toute philosophique sur la nature du monde ne se peut trouver que par le passage dans le poétique, dans le sentiment et bien sûr dans le regard d'amour, comme nous le montre immédiatement la suite du poème :

> […] In lone and silent hours,
> When night makes a weird sound of its own stillness,
> Like an inspired and desperate alchymist
> Staking his very life on some dark hope,
> Have I mixed awful talk and asking looks
> With my most innocent love, until strange tears
> Uniting with those breathless kisses, made
> Such magic as compels the charmèd night
> To render up thy charge… and, though ne'er yet
> Thou hast unveiled thy inmost sanctuary,
> Enough from incommunicable dream,
> And twilight phantasms, and deep noon-day thought,
> Has shone within me […][208]

Ce qu'introduit ici l'alchimiste, c'est l'idée d'une quête éprouvante et surtout sans fin. Un des caractères de la quête de Diotime, nous l'avons vu plus haut, est qu'elle se révèle à travers le désespoir et c'est dans ce sens que Shelley parle de son alchimiste « inspired » mais également « desperate ». Le désespoir tourne le regard du chercheur de ses livres et de la mort (de ses aspirations gothiques) vers son amour. Le passage se veut aussi autobiographique et l'on devine que derrière cet amour qui détourne le poète de ses précédentes occupations pour lui inspirer une recherche plus fructueuse se cache la jeune Mary. De fait, et cela devient plus clair dans la suite du poème, c'est à travers l'amour que la nature se révèle. Toutefois, elle ne se révèle pas si simplement et se cache derrière plus d'un voile. En effet, la nature ne laisse personne pénétrer ses secrets les plus profonds ; c'est le thème

[207] Holmes 41.
[208] Shelley, *The Poems*, I, 466 (29-41).

classique du voile d'Isis.[209] Shelley reprend la comparaison classique de la nature et du sacré en parlant dans ses vers de sanctuaire (« thy inmost sanctuary ») et réintroduit la métaphore plus loin à travers le voile de la « Veilèd Maid ». Il paraît évident que le voile dans la vision shelleyenne est une image qui renvoie aux mystères et à l'initiation. La beauté du monde est toujours dissimulée car elle ne peut se voir immédiatement : elle doit s'apprivoiser, se révéler. De plus, Perrin remarque que dans chacune des figures révélatrices de Shelley, la radiance qui émane des corps, non pas physiques mais astraux, spirituels, est presque insupportable de lumière.[210] D'où le voile qui permet de filtrer, d'atténuer la puissance de l'image. C'est ainsi que la beauté d'Asie est décrite comme l'ombre d'une beauté trop éclatante pour être vue (« shadow of Beauty unbeheld ») et qu'Emily est décrite en tant que « veiled Glory of this lampless Universe.[211] » Perrin démontre également que le voile dans la poésie de Shelley n'est pas la marque d'un échec descriptif ou d'une parade, mais parce qu'« intermédiaire entre deux mondes, il demeure transition entre deux dimensions de l'image.[212] » La première de ces dimensions est la beauté physique dont il était question dans la première initiation, celle du corps ; la seconde est la radiance spirituelle que nous allons à présent tenter de comprendre. Le voile de la nature est ainsi le rappel du caractère démonique de la révélation et de la révélatrice. La femme devant le voile est celle dont l'amour et le regard vous donnent le vertige d'entreprendre la quête de ce qui se cache derrière. À la fois guide, mystérieux et effrayant, le voile est l'image même de Diotime : une invitation irrésistible à soulever le mystère pour entrer dans le temple de la déesse.

Toutefois, lever un pan du voile de la déesse n'est pas anodin. Chez Schiller, le choc est si puissant qu'il entraîne la mort du disciple. Shelley le rappelle dans un

[209] Voir : Pierre Hadot, *Le voile d'Isis : essai sur l'histoire de l'idée de nature* (Paris : Gallimard, 2008). L'ouvrage propose des pistes à ce sujet et sur les rapports entretenus dans l'antiquité entre la philosophie de la nature (φυσις) et le thème classique du voile de la déesse Isis. Lever le voile de la Déesse revient à comprendre les secrets de la nature qu'elle maintient caché derrière l'illusion des sens. La question de la recherche de la vérité de la nature derrière les apparences est une des questions primordiale qui apparaît dès les balbutiements de la philosophie. On trouve chez les présocratiques un grand nombre de textes, d'Anaximandre, d'Héraclite, d'Empédocle et même un poème de Parménide, portant le nom de « Περὶ Φύσεως » (*Peri Phuséos*, « De la nature »).

[210] Perrin 547.

[211] Shelley, *The Poems,* II, 585 (III, 3, 7) ; Shelley, *The Poems*, IV, 134 (26).

[212] Perrin 550.

morceau humoristique de *Peter Bell the Third*, une autre parodie « démonique » de Wordsworth : nul ne soulève le voile sans en subir les conséquences.[213]

> He touched the hem of nature's shift,
> Felt faint—and never dared uplift
> The closest, all-concealing tunic.
>
> She laughed the while, with an arch smile,
> And kissed him with a sister's kiss,
> And said—"My best Diogenes,
> I love you well—but, if you please,
> Tempt not again my deepest bliss.[214]"

De manière caractéristique, Shelley donne une voix à une déesse dont les accents sont ceux d'une sœur. Outre l'ironie, grinçante et remarquable de par son omniprésence dans le poème (il s'agit d'une satire), Shelley ne renie pas les caractères obsédants et persistants de sa révélatrice. Son baiser (« sister's kiss ») n'est pas celui d'une amante mais demeure à la fois froid et envoûtant. Sa mise en garde, comme celle d'un sphinx glaçant, à la fois comique et ténébreuse, montre que le protagoniste ne peut atteindre la révélation (« deepest bliss ») car il n'est pas lui-même poète. Toute la malédiction du poète qui semble parcourir *Alastor* se trouve dans ce dilemme, entre lever le voile et entreprendre la quête ou refuser de le lever et vivre une vie paisible mais morne. Car celui qui a levé un pan du voile ne peut en parler et s'oblige à la solitude, sauf s'il peut se confier directement à la déesse par laquelle la nature s'est révélée, à travers Diotime ou « the soul-mate.[215] »

Dans *Alastor*, il faut comprendre que c'est parce qu'il est poète que le narrateur, bien qu'il confesse n'avoir toujours pas pénétré le mystère autrement que par le rêve, peut préciser que son initiation par l'amour a été réussie puisqu'il en a reçu au fond de lui l'illumination. Cette illumination cependant est incommunicable par les voies habituelles du langage et cette impossibilité de communiquer les

---

[213] Ce terme « demonic » employé par Oxford University Press dans sa « quick reference » au poème ne peut qu'amplifier notre propos. Internet. En ligne. 3 juill. 2018. Disponible : http://www.oxfordreference.com/view/10.1093/oi/authority.20110803100319941

[214] Shelley, *The Poems*, 116-117 (310-317).

[215] Baker 53.

réalités de la vision ajoute à la malédiction. Denis Bonnecase insiste sur le fait que l'impossible langage qu'appelle la vision est le réel désespoir, « désespoir de l'écriture » qui mine toute l'œuvre de Shelley.[216] Pour lui, cette communication impossible de la vision est le véritable complexe d'Icare qui se manifeste dans la poésie de Shelley comme tragédie de l'écriture.[217] Pourtant, il semble que cette « malédiction » puisse se comprendre également sous la forme, non moins tragique, d'une recherche de cette pensée non communicable – celle du *daïmon* – et donc de Diotime. Cette hypothèse retrouve l'idée qu'il faut être poète pour s'emparer du message de la nature : celui-ci étant inaccessible au langage, il doit passer par les sens et donc par le sentiment poétique. Surtout, elle n'invalide pas l'interprétation de Bonnecase qui manifeste l'impossible retransmission de ces révélations en images par la poésie et la difficulté à rendre ces visions par l'écriture. La malédiction d'*Alastor* peut ainsi se comprendre dès les premiers vers comme étant double : d'une part elle est quête du savoir et son tragique inachèvement, et d'autre part elle est son impossible partage.

C'est dans ce contexte de questionnement complexe sur la possibilité même de la poésie et sur la place du poète que Shelley introduit la figure de la révélatrice. Elle-même est encore très instable dans son esprit, en construction, esquissée mais loin de son aboutissement et encore sujette à de nombreuses interrogations. En effet, si l'on suit la trame de son poème, la nature ne semble se révéler qu'à travers un regard particulier, une forme d'amour intellectuel qui demande l'union avec un autre-soi dans le but d'atteindre une complétude qui seule garantit l'accès à la connaissance. D'une certaine manière, c'est un écho de l'enseignement que Diotime inculque à Socrate auquel s'ajoute une dimension plus psychologique, une volonté d'entièreté du moi incarné en soi et désincarné dans l'autre, c'est-à-dire un véritable dédoublement à la manière de l'androgyne d'Aristophane.[218]

D'autre part, et le poème de Shelley l'illustre également, la Diotime romantique demande une harmonie entre le poète et sa modalité spirituelle à elle, afin que le canal du rêve puisse s'ouvrir pour produire la révélation. C'est alors que

[216] Bonnecase 114.
[217] Bonnecase 189.
[218] Baker 53.

le message inscrit dans le rêve devient poésie par l'inspiration, le souffle. Shelley écrit que le poète dans sa jeunesse reçoit les baisers inoubliables du printemps en contemplant son corps soulevé de « voluptuous pantings » et rejoint, en la sexualisant, l'« incommunicable breathing » dont parle Wordsworth, ou ce que la tradition bardique galloise nous enseigne à travers le terme d'*awen*, c'est-à-dire la vibration spirituelle commune entre le barde et la source divine de son inspiration.[219]

> And moveless, as a long-forgotten lyre
> Suspended in the solitary dome
> Of some mysterious and deserted fane,
> I wait thy breath, Great Parent, that my strain
> May modulate with murmurs of the air,
> And motions of the forests and the sea,
> And voice of living beings, and woven hymns
> Of night and day, and the deep heart of man.[220]

La Diotime que Shelley introduit ici est une messagère comme la figure de Ianthe dans *Queen Mab*, mais d'une manière bien moins précise que la première révélatrice dans *Laon and Cythna* et surtout développant un caractère tout à fait différent. En effet, elle ne parle pas, elle vibre. Elle agit comme les cordes de la lyre et transmet son savoir à travers l'émotion et le songe. En fait, elle esquisse la seconde forme de la Diotime de Shelley, l'image miroir qu'est l'épipsyché – toute la complexité de la Diotime romantique se dessine ici. Elle inspire mais elle est aussi une forme de soi désincarné et assurant par l'amour la complétude et le savoir.

L'introduction est considérée comme ni plus ni moins qu'une « machinery » introductive comme dans *Queen Mab* ou *Laon and Cythna* et de ce fait, elle est rarement étudiée. Une fois l'introduction achevée, le poème débute par l'entrée en matière du poète-sujet : « There was a poet.[221] » Ce que Shelley n'a fait qu'introduire, il le précise et le développe dans la suite du poème. C'est aussi en cela

[219] Le dictionnaire « Geiriadur » de The University of Wales traduit le terme « awen » par « poetic gift », et donne en dérivé le nom « awenau » (muse). Geriadur Dictionnary. Internet. En ligne. 6 oct. 2018. Disponible : http://www.geiriadur.net

[220] Shelley, *The Poems*, I, 466 (42-49).

[221] Shelley, *The Poems*, I, 466 (50).

qu'*Alastor* est le premier véritable moment d'incarnation poétique de la Diotime romantique chez Shelley. Contrairement à *Prometheus Unbound* ou à *Queen Mab*, *Alastor* et *Epipsychidion* mettent véritablement en scène le poète et sa confrontation avec la révélatrice ; c'est ce qui justifie le choix de ces deux textes comme base pour notre travail.

Le poème articule deux temps qui mettent en scène deux figures complémentaires de la Diotime shelleyenne. D'abord, une Diotime qui ressemble à Ianthe, une jeune femme réelle et amoureuse, et ensuite l'apparition démonique de la « Veilèd Maid ». Le poète dont il est question suit en tout point le parcours du narrateur et s'éprend de l'étude de la nature. Il se plonge, comme l'alchimiste rencontré plus haut, dans la philosophie et tente d'abreuver sa soif de connaissance dans les fontaines des sciences et dans l'étude des fables des romanciers et des poètes :

> By solemn vision and bright silver dream
> His infancy was nurtured. Every sight
> And sound from the vast earth and ambient air
> Sent to his heart its choicest impulses.
> The fountains of divine philosophy
> Fled not his thirsting lips, and all of great,
> Or good, or lovely, which the sacred past
> In truth or fable consecrates, he felt
> And knew […][222]

Toutefois, l'étude ne suffisant plus, sa quête de savoir l'entraîne en de nombreux voyages et il visite le monde pour trouver cette vérité divine qu'il désire et qu'il ne parvient pas à trouver malgré ses efforts incessants. Aussi, tandis qu'il voyage de Jérusalem à Babylone, dans les déserts d'Éthiopie, en quête de ruines et de « strange truths in undiscovered lands », il se trouve en présence d'une jeune « Arab maiden » dont l'amour, dissimulé derrière ses délicates attentions, fomente l'image de Diotime sans en être réellement la véritable incarnation.[223] À ce propos,

[222] Shelley, *The Poems*, I, 467 (67-75).
[223] Shelley, *The Poems*, I, 467 (77).

Susan Fischman explique que la jeune fille arabe ne peut pas ouvertement faire figure de révélatrice ni réfléchir les pensées du poète parce qu'elle est définie très clairement comme « speechless.[224] » C'est une entité visuelle, muette et purement réfléchissante. C'est un symbole poétique, un signe. En réalité cette jeune fille annonce la vision qui suit et en dessine déjà les contours à travers les éléments de l'amour, du rêve, de la lune et aussi de la terrible lumière du matin qui vient annuler tous les espoirs de la nuit :

> Meanwhile an Arab maiden brought his food,
> Her daily portion, from her father's tent,
> And spread her matting for his couch, and stole
> From duties and repose to tend his steps,
> Enamoured, yet not daring for deep awe
> To speak her love, and watched his nightly sleep,
> Sleepless herself, to gaze upon his lips
> Parted in slumber, whence the regular breath
> Of innocent dreams arose; then, when red morn
> Made paler the pale moon, to her cold home
> Wildered, and wan, and panting, she returned.[225]

Cette jeune fille, par l'amour qu'elle porte au poète et par le fait que celui-ci ne la remarque pas, permet d'insérer en miroir la vision de la « Veilèd Maid » que les commentateurs ont souvent vue comme une sorte d'inversion psychologique de la jeune fille arabe. Le poète est sous son charme mais cette fois, c'est elle qui se dérobe. Pour Teddi Bonca, la « Veilèd Maid » est une image auto-érotique du poète, sa « own treacherous likeness.[226] » Dans son attitude « self-centered », comme le dit Shelley lui-même dans la préface, le poète remplace l'« Arab maiden » par la « Veilèd Maid », un rêve dont la poursuite idéale et impossible finit par le perdre. Cette interprétation de la vision comme refus de la réalité est en accord avec la morale générale et très explicite de la préface. Toutefois, elle semble laisser de côté une grande part de la philosophie développée dans *Alastor*. De fait, il y a des

[224] Susan Fischman, « "Like the Sound of His Own Voice": Gender, Audition, and Echo in "Alastor" », *Keats-Shelley Journal*, 43 (1994) : 146.
[225] Shelley, *The Poems*, I, 469 (129-139).
[226] Bonca 105.

similitudes qui demandent à être comprises entre les deux figures, mais il ne faut pas négliger ce qui entre elles diffère nettement et manquer de voir que la reprise de la jeune fille dans la « Veilèd Maid » est parée en effet de tous les attributs de la vision mystique et de la révélatrice.

Tout d'abord, en suivant le chemin qui a été le nôtre depuis le début de ce travail, il convient de s'intéresser au contexte d'apparition de cette figure afin de voir quelles sont les conditions qui régissent son entrée dans le poème. De fait, l'apparition de la « Veilèd Maid » répond à tous les critères que nous avons fait apparaître dans notre précédente partie. En effet, l'impression poétique laissée par la vision est bien sûr teintée de l'élément dans lequel elle est le plus à l'aise et c'est à travers le songe que se manifeste la figure :

> A vision on his sleep
> There came, a dream of hopes that never yet
> Had flushed his cheek. He dreamed a veilèd maid
> Sate near him, talking in low solemn tones.[227]

On reconnaît immédiatement le style visionnaire propre à Shelley et dont il fait usage dans *Queen Mab*, dans *Laon and Cythna* ainsi que dans son dernier effort, *The Triumph of Life*. Notons que Shelley emploie le verbe « dream » et rend explicite le fait que l'apparition a lieu durant le sommeil du poète. Toutefois, le rêve est qualifié de « vision », terme beaucoup plus significatif puisqu'il ne s'agit pas d'une simple rêverie nocturne mais bien d'une révélation au sens où l'entendaient les civilisations antiques. L'aspect démonique de cette jeune fille n'est pas seulement suggéré par sa révélation dans le rêve mais aussi par le langage qu'elle utilise pour éveiller les sens du poète. Ces « low solemn tones » deviennent rapidement les sons intériorisés et harmonisés de l'âme du poète elle-même, vibrant en communion avec l'émanation qu'elle produit :

> Her voice was like the voice of his own soul
> Heard in the calm of thought ; its music long,
> Like woven sounds of streams and breezes, held

[227] Shelley, *The Poems*, I, 470 (149-152).

His inmost sense suspended in its web
Of many-coloured woof and shifting hues.
Knowledge and truth and virtue were her theme,
And lofty hopes of divine liberty,
Thoughts the most dear to him, and poesy,
Herself a poet.[228]

Ces vers montrent bien en quoi elle est une Diotime shelleyenne, par la teneur de son discours, occupée de la connaissance, de la vertu et en accord avec les allures libertaires de la pensée de Shelley. Quillin rapproche la « Veilèd Maid » du poète et de la mystagogue en montrant que par sa musicalité sans parole, elle prend néanmoins le rôle de maître et laisse au poète le soin d'écouter.[229] En effet, ce dernier est pris au piège du charme musical de l'apparition (« suspended in its web ») et ne peut qu'écouter la leçon qu'elle prodigue. On pensera alors à ce que Nancy Evans dit de la Diotime de Platon et de son autorité de « mystagogue ».[230] Ici la révélatrice entraîne le poète dans un fantasme amoureux chargé d'une vérité révolutionnaire (« divine liberty ») et de connaissance philosophique (« knowledge and truth and virtue ») mais le poète est réduit à l'état de l'enfant qui écoute. L'attribut de captation de l'attention et d'écrasement de son auditeur sous le poids symbolique de sa connaissance est également souligné dans le cas de la Diotime de Platon par Wersinger en montrant tout les éléments d'autorité et de pouvoir que Platon attribue à Diotime face à Socrate.[231] La ressemblance entre Diotime et la figure de révélatrice shelleyenne est déjà très précise ici, avant même que Shelley n'ait entrepris la traduction du *Banquet*. Nous pouvons avancer avec Notopoulos qu'il s'agit d'un exemple, sinon d'un « platonisme naturel » de Shelley, du moins d'une influence persistante de ses première lectures du philosophe grec.[232]

En outre, elle opère à une sorte de dédoublement du poète qui se voit en miroir dans cette figure qu'éveille son songe. À propos de cette entité, Susan Fischman parle à juste titre d'une « echoic presence » du poète lui-même.[233] C'est

[228] Shelley, *The Poems*, I, 470.
[229] Quillin 63-64.
[230] Evans 13.
[231] Wersinger 4.
[232] Notopoulos 14.
[233] Fischman 146.

justement ici que se trame pour la première fois l'image d'« épipsyché », âme autour de l'âme, âme sœur. Diotime parle à l'intérieur de soi, par le truchement des âmes et invite l'éveil, dans le poète, de ce qui le complète et dont il doit se saisir pour toucher la vérité : là se concentre la quête. Découvrant ce vide que la figure emplit, le poète est transi. La « Maid » le tient par la fascination en extase, entièrement subjugué par la profondeur de ses vues et l'infini savoir qui émane de son discours. Mais le terme de « discours » ne semble pas adapté au langage de la femme au centre de la vision du poète. Il s'agit en effet d'une langue qui ne parle qu'au poète, une langue dont les sons semblent des couleurs, des voix sorties de la nature. Aussi, la langue de cette « Veilèd Maid » est manifestement poétique et Shelley ne manque pas de signaler qu' « elle-même est poète ». De plus, elle s'exprime conformément à ce que nous avons vu dans la langue de la confusion esthétique, à travers la métaphore synesthésique et le dérèglement des sens, cher à bien des poètes. Elle partage d'ailleurs en ce sens de nombreux traits avec l' « Abyssinian Maid » du « Kubla Khan » de Coleridge et notamment lorsque celle-ci joue du dulcimer (« A damsel with a dulcimer / In a vision once I saw »), tandis que la « Veilèd Maid » joue de la harpe.[234]

> […] Soon the solemn mood
> Of her pure mind kindled through all her frame
> A permeating fire: wild numbers then
> She raised, with voice stifled in tremulous sobs
> Subdued by its own pathos: her fair hands
> Were bare alone, sweeping from some strange harp
> Strange symphony, and in their branching veins
> The eloquent blood told an ineffable tale.
> The beating of her heart was heard to fill
> The pauses of her music, and her breath
> Tumultuously accorded with those fits
> Of intermitted song.[235]

Une des caractéristiques immédiatement frappante de cette mélodie est la profonde nostalgie qu'elle produit, à la fois dans la description du « pathos » et des

[234] Coleridge, *Poetical Works*, 298.
[235] Shelley, *The Poems*, I, 470-471 (161-172).

sanglots de la jeune fille qui la scandent douloureusement. Une fois de plus, « Kubla Khan » et sa « woman wailing for her demon lover » viennent irrésistiblement à l'esprit.[236] Toutefois, à la différence de Coleridge, les sons produits par la harpe se transforment rapidement en une vibration beaucoup plus sensuelle que spirituelle. Les accords produits par la jeune femme se chargent alors d'une invitation à une rêverie qui appelle l'éros, une contemplation qui réclame une beauté sensible et incarnée. L'harmonie devient brûlante et le poète insiste sur les doigts nus, la tournure charnelle de la mélodie devenant entêtante et se rythmant dans les pulsations du sang. Ce genre de sensualisme exacerbé et magistral n'est pas si fréquent chez Shelley et il est à noter que peu de commentateurs l'ont relevé. Il est d'ailleurs d'autant plus rare que Shelley le rende avec autant de souffle et de brio. Il y a ici une étrange volonté de rattacher la vision à la réalité matérielle du corps et de l'amour physique. Shelley semble se souvenir de la voix délicate et des doigts d'Harriet Grove s'épanchant sur le piano, tout comme le son de la voix de Claire Clairmont et le jeu de guitare de Jane Williams éveilleront plus tard chez lui des accents d'amour et de méditation poétique. L'invitation amoureuse de l'apparition est encore plus vive dans les vers qui suivent :

> Sudden she rose,
> As if her heart impatiently endured
> Its bursting burthen: at the sound he turned,
> And saw by the warm light of their own life
> Her glowing limbs beneath the sinuous veil
> Of woven wind, her outspread arms now bare,
> Her dark locks floating in the breath of night,
> Her beamy bending eyes, her parted lips
> Outstretched, and pale, and quivering eagerly.
> His strong heart sunk and sickened with excess
> Of love.[237]

Ce passage dévoile le désir amoureux et sensuel qu'inspire la vision et l'impulsion qu'elle-même donne dans cette direction. Dans ce sens, les accents

[236] Coleridge, *Poetical Works*, 297-298.
[237] Shelley, *The Poems*, I, 471 (172-182).

suaves que Shelley donne à sa vision la rapprochent des précédentes descriptions de Ianthe et de la révélatrice du premier chant de *Laon and Cythna*. Nous avons vu comment le désir du poète se mue en une des étapes de l'élévation, la contemplation de la beauté des corps. D'abord, l'image de la poitrine, esquissé au début du poème est convoquée à nouveau ici, à travers l'image de la respiration haletante couplée au battement du cœur qui soulève ce « bursting burthen », fardeau symbolique si puissant de sens. Surtout, dans l'élévation subite (« rose ») de l'apparition, le poète entrevoit sous le voile « sinueux », le corps de lumière (« glowing limbs »), mais néanmoins corps physique et objet d'un désir brûlant, de la femme-fantasme. La correspondance avec la femme au serpent de *Laon and Cythna* ne s'arrête donc pas à l'attrait sexuel très fort qu'elle inspire mais trouve également dans les images d'étrange rappels, comme le « sinuous veil » et surtout, les « dark locks floating in the breath of night. » L'amour et la connaissance sont une fois de plus rattachés à l'image de la beauté dans ce qu'elle peut avoir de plus glaciale, et de plus pétrifiant ; la référence à Méduse est certaine. Le désir s'intensifie encore lorsque le poète, épris de toute son âme, découvre les bras nus et se noie dans le délire « with excess of love. » L'image le possède : il manque de cerner le message symbolique de la « Veilèd Maid » pour se perdre dans les méandres du désir et en reste donc à l'amour terrestre.

Aussi, le rêve prend des allures sexuelles et surtout psychosexuelles étranges et pourtant, il n'y a pas de doute qu'il s'agisse en réalité d'une épreuve initiatique à laquelle est soumis le poète. En effet, cette figure voilée ressemble beaucoup à Isis, image de la nature dont le voile masque les profonds secrets, et à la déesse que représente Apulée dans *Les Métamorphoses*. Aussi, ce qu'elle insuffle au poète doit se lire de manière plus philosophique, comme nous allons le voir plus bas. Cependant, le soulèvement à peine esquissé du voile, qui ne laisse encore que deviner plus qu'il ne révèle, semble une indication assez claire du dénouement de toute la scène, qui se présente comme un échec sans condition :

> He reared his shuddering limbs and quelled
> His gasping breath, and spread his arms to meet
> Her panting bosom: … she drew back a while,
> Then, yielding to the irresistible joy,
> With frantic gesture and short breathless cry

Folded his frame in her dissolving arms.
Now blackness veiled his dizzy eyes, and night
Involved and swallowed up the vision; sleep,
Like a dark flood suspended in its course
Rolled back its impulse on his vacant brain.[238]

La vision est inatteignable physiquement, elle est intouchable, voilà pourquoi elle se dissout dès que le poète tente d'en embrasser les formes éthérées. C'est peut-être la marque de l'échec du poète à comprendre le message de Diotime. Lui qui avait finalement renié les formes réelles de l'amour avec la jeune fille arabe manque également celle de l'amour intellectuel en les confondant. Pourtant, la scène présente un *climax* qui, s'il n'est pas à proprement parler un orgasme mental, s'en approche de ce que Shelley décrit ici comme une « irresistible joy » et semble bien être le sommet érotique de toute la scène. Cette dissolution de la vision qui se manifeste, comme le désespoir de la jeune fille arabe, dans « the cold white light of morning » et éveille le poète de sa « transe » n'est pourtant pas dénuée de puissance. En effet, elle conditionne la quête du poète qui dès lors va chercher, par monts et par vaux, sur la mer et dans les îles lointaines, à retrouver sa révélatrice pour s'unir à elle et atteindre la complétude et la vérité. Toutefois, il n'y parvient pas et s'enfonce dans sa quête jusqu'à la mort, seul et effondré, loin de la compassion et du regard du monde. C'est peut-être une preuve d'un état d'esprit de Shelley qui au moment d'*Alastor* manquait de confiance en ce qu'il avait pressenti et dont il réitère l'exemple de manière plus optimiste dans le personnage de Cythna et dans *Epipsychidion*.

Il est très difficile de donner à l'apparition qui conditionne ici la quête de l'absolu, cette Diotime qui se cache sous l'aspect de « Veilèd Maid » du poème, un ancrage définitif. En réalité elle remplit deux rôles distincts, celui de révélatrice démonique, en ce qu'elle invite à l'amour et rappelle la jeune fille arabe qui se languissait pour le jeune poète, mais également celui de l'Alastor, dans le sens où elle semble pousser le jeune homme dans une quête impossible par des chemins erronés, de la même manière, *a priori*, que Rhododaphné. Toutefois, il n'est pas question chez Shelley de charme mais plutôt d'interprétation de la vision. Ce n'est

[238] Shelley, *The Poems*, I, 471 (182-191).

pas l'apparition qui désigne les chemins de perditions qu'empruntera le poète dans sa quête, mais lui seul qui s'illusionne et prépare son funeste destin.

Les éléments d'interprétation d'*Alastor* et de la figure de Diotime qui en émane sont nombreux et il paraît nécessaire de commencer par quelques remarques d'ordre biographique. Sur bien des aspects, cette « Veilèd Maid » semble inspirée de la relation entre Shelley et l'institutrice Miss Hitchener. Dans sa récente biographie de Shelley, Bieri attire l'attention sur la duplicité continuelle des relations amoureuses du poète : il y a d'un côté des relations sexualisées parmi lesquelles il distingue Harriet Westbrook et plus tard Mary Shelley, et en même temps des relations « idéelles » et parfaitement intellectuelles dont il fait d'Elizabeth Hitchener le premier véritable objet. Elle est en effet de dix ans l'aînée du poète et représente la première femme réellement en mesure de répondre à ses attentes intellectuelles, après sa propre sœur, Elizabeth Shelley. D'une manière tout à fait intéressante, Bieri remarque la constance avec laquelle, d'Harriet Grove, Shelley passe à Harriet Westbrook et de se sœur Elizabeth, à Elizabeth Hitchener. Il explique que presque dès les débuts de leur correspondance, Elizabeth Hitchener devient la nouvelle « âme sœur », amante platonique et miroir de la compagne d'alors, Harriet Westbrook.[239] Il faut admettre que, bien que la continuité homonymique soit ici surprenante et ajoute considérablement à la force de l'argument, la réalité psychologique de cette situation amoureuse n'est pas pour nous étonner. En effet, cette situation n'est ni unique ni exceptionnelle dans la littérature, qu'il s'agisse de faits réels ou fictionnels. On en trouve par exemple une illustration, parmi nombre d'autres échos à Shelley, dans l'œuvre de John Cowper Powys, notamment dans *Wolf Solent*, à travers l'amour sensuel de Solent pour Gerda et l'amour intellectuel qu'il voue à Christie. Toutefois, ce schéma en double exposition de la femme sensuellement, physiquement aimée et de la femme intellectuellement aimée se prolonge tout au long de la vie de Shelley et seule Mary semble en perturber la trame en trouvant sa place entre les deux pôles. C'est aussi et peut-être pour cela qu'elle ne semble pas inspirer directement la révélatrice puisqu'elle ne participe pas de cette tension entre le réel et l'idéel qui sous-tend l'apparition.[240]

[239] Bieri, *Youth Unextinguished Fire*, 183.

[240] La place de Mary Shelley dans la vie poétique de Percy est tout à fait étrange, voire mystérieuse en ce qu'elle semble unifier les concepts (antagonistes ?) de sœur et d'amante, qui

En effet, comme le souligne Madeleine Callaghan, le poème est pris dans une tension philosophique qui oppose la vie physique et la vie idéelle.[241] Cette tension est parfaitement sensible dans la révélation et oscille dans la figure même de la révélatrice. Shelley semble avoir du mal à se départager : il est d'un côté le poète et de l'autre l'homme, comme il le dit lui-même.[242] Pourtant, il distingue clairement le problème chez son ami Hogg et ne manque pas de le lui faire remarquer dans une lettre datée du 2 juin 1811 et dont les accents sont très proches de la préface d'*Alastor* :

> You loved a being, an idea in your own mind which had no real existence. You concreted this abstract of perfection, you annexed this fictitious quality to the idea presented by a *name*, the being whom that name signified was by no mean worthy of this.—This truth unless you are determinedly blind, unless you are resolved causelessly & selfishly to seek destruction you must see. Plain, is it not plain? You loved a being. The being whom you loved is not what she was, consequently as love appertains to mind & not body she exists no longer; [? I fear] regret when you find that she never existed but in your mind, but does it not border on wilful deception, deliberate intentional self deceit to continue to love the body when the soul is no more.[243]

Bieri comprend parfaitement dans ces remontrances que ce qui se trame dans la tête de Shelley se rapproche d'une idéalisation complète, et d'une certaine manière aveugle, de Miss Hitchener mais apporte de manière non négligeable des fondements à ce qui deviendra sa théorie de l'amour et dont il travaillera le concept jusqu'à sa mort.[244] Les conséquences philosophiques et poétiques de cette idéalisation sont ainsi de prime importance pour notre étude et il s'agit avant tout de

---

donnent toute son ambivalence et son aura de scandale à la relation de Laon et de Cythna. En termes matériels et relationnels, c'est une situation relativement bancale dont il semble qu'elle ait souffert. En ce qui concerne les poèmes, elle en est la grande absente, en termes de contenu, en même temps qu'elle est omniprésente dans l'acte d'écriture. En effet, elle relisait et recopiait les manuscrits, discutant avec Percy de tels ou tels thèmes, proposant même des modifications, et devait par là agir en qualité de pré-éditeur. Une exploration précise de ce qui lie Mary à la figure de la Diotime shelleyenne pourrait faire l'objet de recherches futures.

[241] Callaghan 50.

[242] Shelley, *Letters*, II, 310.

[243] Shelley, *Letters*, I, 95.

[244] Bieri, *Youth Unextinguished Fire*, 184.

voir dans quelle mesure cette relation principalement épistolaire entre Shelley et l'institutrice de Hurstpierpoint (aujourd'hui Abberton), non loin de Field Place, dans le Sussex, conditionne la pensée de Shelley et prépare la maturité de sa théorie de l'amour et de l'épipsyché.

Shelley rencontre Elizabeth Hitchener à Cuckfield en 1811. Elle est l'institutrice d'une des filles de son oncle, le Capitaine Pilfold. Très vite, des affinités se découvrent entre les deux jeunes gens et Shelley ne manque pas de voir qu'Elizabeth est, comme Harriet Westbrook, et plus tard Mary Godwin, candidate à une libération intellectuelle du joug de parents autoritaires. Dans une lettre à cette femme, de dix ans son aînée, datée du 10 décembre 1811, le poète argumente en faveur d'un détachement envers la famille pour s'occuper de relations de nature intellectuelle. Ces lignes révèlent chez Shelley la dualité de l'amour telle qu'il commence à l'entendre, et explique en partie la double nature des métaphores utilisées pour décrire sa vision dans *Alastor* :

> I am led to love a being, not because it stands in the physical relation of blood to me, but because I discern an intellectual relationship.
>
> It is because chance hath placed us in a situation most fit for rendering happiness to our relations that, if higher considerations intervene not, makes it our duty to devote ourselves to this object.[245]

Très vite, les vues politiques radicales et l'athéisme de Shelley sont partagés par l'institutrice et leurs échanges de lettres s'enflamment de la verve des révolutionnaires et des réformateurs sociaux. La relation qui s'établit entre Shelley et Miss Hitchener prend des proportions alors tout à fait extraordinaires, d'autant qu'elle se développe en même temps que l'idylle, vite consumée, entre le poète et sa compagne Harriet Westbrook, qu'il épouse en août 1811. Shelley est embarrassé de ce mariage, qui contrevient à ses opinions anti-matrimoniales, et se justifie auprès de Miss Hitchener en évoquant un attachement violent et une apparente menace de suicide de la part d'Harriet.[246] Devant les difficultés de son exil gallois, les tracas familiaux et les troubles financiers, Elizabeth Hitchener devient vite une figure de réconfort et de soutien. Shelley la considère comme une seconde lui-même et Bieri

[245] Shelley, *Letters*, I, 199.
[246] Bieri, *Youth Unextinguished Fire*, 193.

souligne qu'elle est sa première véritable « soul-mate.[247] » Aussi, leurs échanges, s'ils demeurent très occupés de liberté et de justice politique, prennent à partir d'octobre 1811 une tournure plus métaphysique, dérivant du système de gouvernement le plus juste à la philosophie de la nature et à la condition des âmes. Ce changement d'intérêt de réflexion marque un renouveau dans la pensée de Shelley, alors âgé de dix-neuf ans seulement. Alors que poétiquement, *Queen Mab*, qu'il médite à ce moment, marque le passage de ses spéculations politiques et des spéculations plus métaphysiques, ce sont ses échanges avec Miss Hitchener qui semblent à l'origine d'un intérêt plus marqué envers ces questions. Est-ce dire que Miss Hitchener vient, par ses apports intellectuels et romantiques, compléter l'image érotisée et sexualisée d'Harriet Grove – alors incarnée en Harriet Westbrook – pour former ce qui, il faut bien le dire, est à présent une Diotime sûre ? Cela ne fait pour nous aucun doute. On en trouve dans leurs échanges l'expression clairement formulée par Shelley, qui s'exclame dans une lettre datée du 16 octobre 1811 :

> I love you more than any relation I profess you are the sister of my soul, its dearest sister; and I think the component parts of that soul must undergo complete dissolution before its sympathies can perish.[248]

Quelques mois plus tard, Shelley est encore plus explicite et montre à quel point la célibataire d'Hurstpierpoint a joué un rôle déterminant dans sa conception de la femme comme révélatrice philosophique, guide et « autre-soi ». La lettre indique clairement que Shelley a déjà en tête la figure qu'il développe dans *Alastor* et qu'elle forme une base stable pour les théories amoureuses qu'il développe dans la suite de sa pensée. Ainsi écrit-il à l'institutrice le 26 décembre 1811 pour lui demander d'être sa Diotime, d'une manière qui résonne avec ce qu'il écrit plus tard dans *Epipsychidion* : « Do you be my mentor, my guide, my counsellor, the half of my soul: I demand it.[249] » À peu près au même moment, Shelley, qui s'occupe de plus en plus des effets que provoque sur lui l'amour intellectuel, envoie à Miss Hitchener un poème qu'il ne publiera pas de son vivant intitulé « To Mary, who died in this opinion ». Nous savons que le poème avait été écrit au début de l'année 1810

[247] Bieri, *Youth Unextinguished Fire*, 183.
[248] Shelley, *Letters*, I, 150.
[249] Shelley, *Letters*, I, 214.

à Oxford, après que Hogg a raconté à son ami l'histoire du suicide d'une pauvre jeune femme nommée Mary.[250] Il est tout à fait significatif que ce texte fasse soudainement irruption, pourtant presque deux ans plus tard, pour servir une argumentation de circonstance. Le poème se développe en trois strophes relativement étranges dans leur progression comme dans leurs idées et semble une prédiction du déroulement et des thèmes dévoilés quatre ans plus tard dans *Alastor* :

Maiden, quench the glare of sorrow
Struggling in thine haggard eye:
Firmness dare to borrow
From the wreck of destiny;
For the ray morn's bloom revealing
Can never boast so bright an hue
As that which mocks concealing,
And sheds its loveliest light on you.

Yet is the tie departed
Which bound thy lovely soul to bliss?
Has it left thee broken-hearted
In a world so cold as this?
Yet, though, fainting fair one,
Sorrow's self thy cup has given,
Dream thou'lt meet thy dear one,
Never more to part, in Heaven.

Existence would I barter
For a dream so dear as thine,
And smile to die a martyr
On affection's bloodless shrine.
Nor would I change for pleasure
That withered hand and ashy cheek,
If my heart enshrined a treasure
Such as forces thine to break.[251]

[250] Percy Bysshe Shelley, *The Complete Poetry of Percy Bysshe Shelley*, vol. I, (eds) Donald H. Reiman, Neil Fraistat (Baltimore : John Hopkins University Press, 1999) 307.
[251] Shelley, *Letters*, I, 190.

Ce poème, assez obscur, paraît dépeindre une femme ayant perdu son amant, sa deuxième âme mystique, et se languit de son incomplétude. Toutefois, le plus troublant est que le poète semble trouver du charme, de la grandeur dans la souffrance (« smile to die a martyr »). Il cherche lui-même cet état de quête où le manque de l'autre éveillé en nous produit des sensations colorées (« For the ray morn's bloom revealing / Can never boast so bright an hue ») et une élévation dans l'au-delà (« Never more to part, in Heaven »). Shelley en rit dans la lettre en affectant le ton de l'autocritique et plaisantant sur ses propres croyances : « then thought of eternal life.[252] » Il ne s'agit sans doute pas de badinage. Shelley n'a pas l'habitude de joindre à ses lettres des poèmes qui n'ont pas pour but de sensibiliser son correspondant aux fluctuations de son âme. S'il insère ce poème à ce moment précis, c'est qu'il y trouve un reflet de sa pensée, et la réaction poétique dans son esprit de la découverte de l'amour intellectuel avec Miss Hitchener y est sans doute pour quelque chose. En effet, qu'est-ce que cet état de grâce qui appelle un sentiment d'immortalité et de puissance, sinon l'amour ? Mieux, l'inspiration poétique que procure l'amour. La date de composition du poème se révèle dès lors pleine de sens, puisqu'il s'agit du moment où Shelley sentait vaciller ses espoirs avec Harriet Grove. Le sentiment jaillissant dont il cherche à sentir sur lui les effets est l'inspiration absolue de l'état amoureux et qui se précise dans sa relation toute poétique, puisqu'uniquement verbale et platonique, avec Miss Hitchener.

Une autre prémonition étrange dans l'envoi de ce poème évoque le destin funeste de la relation entre Shelley et l'institutrice puisqu'en 1813, à peine est-elle arrivée dans la communauté de réformateurs, qu'elle en est chassée et appelée par Shelley lui-même « the brown demon.[253] » Ce revirement de situation, improbable autant que soudain, ne semble pas trouver d'explication autre que la jalousie de Harriet et de sa sœur Eliza, omniprésente, autoritaire et véritable épine dans le pied pour Shelley. Toujours est-il que cette « soul-sister » devenue « brown demon » invite à considérer l'aspect destructeur que Shelley insuffle dans *Alastor* en même temps que les idées qu'il y développe. Il est de fait tout à fait possible que son

[252] Shelley, *Letters*, I, 189-190.
[253] Holmes 175.

expérience malheureuse avec Miss Hitchener et les débuts de difficultés avec Mary aient influencé son poème en y décrédibilisant aux yeux de son auteur l'idéal romantique de son *eros* philosophique. Cette instabilité ajoute à l'ambivalence d'*Alastor* et à la complexité de sa « Veilèd Maid » et de la quête qu'elle inspire. Pourtant, si Shelley ne croyait plus en la possibilité de l'amour intellectuel que comme en une quête vaine et destructrice, il n'aurait pas éprouvé le besoin d'y revenir quelques années plus tard dans un de ses plus grands poèmes, *Epipsychidion*.

Reste que de cette période primitive de la carrière poétique de Shelley, qui nourrit, nous l'avons vu, un de ses premiers grands poèmes, *Alastor*, se forment ses visions philosophiques les plus durables. Il faudrait ajouter que ces visions philosophiques et poétiques de 1811 sont déjà celles de son essai « On Love » dont les caractéristiques expliquent une bonne partie des poèmes d'amour de Shelley. Le texte dans sa forme aboutie date probablement de 1818 et est marqué par les études platoniciennes de Shelley à cette époque. Toutefois, on sait que le poète méditait les idées contenues dans cet essai depuis au moins 1816, au moment de la rédaction d'*Alastor*. Voici ce qu'il explique, dans cet essai, des âmes et de leurs relations à l'amour :

> Thou demandest what is Love. It is that powerful attraction towards all we conceive, or fear, or hope beyond ourselves, when we find within our own thoughts the chasm of an insufficient void, and seek to awaken in all things that are, a community with what we experience within ourselves. […] This is Love. This is the bond and the sanction which connects not only man with man, but with every thing which exists. We are born into the world, and there is something within us which, from the instant that we live, more and more thirsts after its likeness.[254]

Ce passage regroupe tout ce que nous avons abordé depuis le début de ce travail, à savoir l'idée de manque (« chasm of an insufficient void ») et la recherche de l'autre-soi (« thirsts after its likeness ») qui anime le monde d'une beauté poétique et éveille en nous la perception de cette beauté. Il s'agit donc bien d'une initiation à travers l'amour et l'éveil qu'il procure dans la connaissance et la

[254] Shelley, *The Major Works*, 631.

participation à la vie de la nature, ou plus particulièrement, comme nous le verrons, de l'âme du monde. En d'autres termes, il s'agit de l'élévation par degrés dans les ordres de beauté à travers l'amour qu'explique dans *Le Banquet* la figure platonicienne de Diotime. Shelley ne place pas ces concepts de manière anodine dans la bouche d'une femme, qui plus est d'une femme dont tous les caractères sont démoniques et font allusion à l'enseignement de la prophétesse de Mantinée. Dès lors, c'est elle qui sera la pièce maîtresse de ses poèmes d'amour, celle qui inspirera et qui conditionnera la quête parce que l'état dans lequel sa présence met le poète est l'équivalent de l'inspiration démonique dont parlait Socrate. C'est également l'état précis que cherche le poète d'*Alastor* après sa rencontre rêvée avec le fantôme intellectuel de la « Veilèd Maid » : un état où il retrouve cette conversation poétique et plénière avec sa moitié dans une communion érotique fantasmée et spirituelle. Car en réalité, c'est à la poésie et à l'inspiration que Shelley fait référence dans ce poème, et Alastor – ou la « Veilèd Maid » – est à la fois la métaphore de la perdition et celle de la quête poétique.

Aussi peut-on conclure qu'à travers *Alastor*, Shelley tente de faire apparaître une révélatrice qui échappe au modèle précédent. Dans *Queen Mab*, la révélatrice oscillait entre déesse et prophétesse humaine ayant reçu une initiation dans les hautes sphères. Il ne s'agit plus pour Shelley de parler d'une révélatrice qui ressemble à la Diotime de Platon par ses aspects de prophétesse humaine mais bien de la transformer en véritable *daïmon*, messagère et déesse inaccessible. Contrairement à celle de *Queen Mab* et celle de *Laon and Cythna*, la Diotime d'*Alastor* devient donc une forme d'inaccessible idéal engendré par une attitude spécifique et poétique. Elle est une métaphore, un état de l'esprit qui s'éveillant à l'amour découvre que dans l'ivresse d'un regard, dans l'émotion du sentiment, se révèle tout un pan de la nature. Cette révélation du poète à lui-même conditionne autant son désir amoureux qu'elle inspire sa création poétique. En cela *Alastor* prépare *Epipsychidion*, où la Diotime romantique à son apogée est parée de tous les attributs à la fois : elle est l'amoureuse, la révélatrice de la beauté et de la philosophie qui en découle, mais aussi la muse, la garantie de l'inspiration poétique. C'est un modèle si optimiste et si idéal que Shelley aura lui-même grand mal à l'atteindre et comme le voyait si terriblement *Alastor*, finira par périr en chemin.

2. Second moment : Explosion créatrice du modèle ou la Diotime romantique dans *Epipsychidion*

Nous n'aurons désormais plus de mal à comprendre la véritable essence de la Diotime romantique dans la poésie de Shelley telle qu'elle se manifeste finalement dans *Epipsychidion* publiée en 1821. En effet, si *Alastor* marque le début d'une conception de l'*eros* à travers l'épipsyché, il ne s'agit pas encore d'une recherche poétique à proprement parler mais d'une recherche de l'autre, de l'amour à travers la figuration d'une femme mystique qui, parce qu'elle révèle l'intérêt philosophique d'une telle recherche, ressemble à la Diotime du fameux banquet platonicien. La « Veilèd Maid » du poème dessine les contours les plus importants de la théorie shelleyenne de l'amour et de la révélation. Principalement, elle dévoile le caractère nympholeptique du prophétisme de Shelley et son expression dans la réminiscence du premier amour et du sentiment de connaissance – on peut même dire de co-naissance – éveillé par l'autre en lui. Shelley a besoin de la femme pour incarner sa quête poétique dans l'idéal amoureux, la justice politique et la connaissance du monde.[255] Cependant, cette première vision est par trop destructrice car trop absolue et trop optimiste pour la nature humaine : elle veut englober la nature dans un regard et la quête à laquelle elle invite semble irréelle. En cela, il semble que l'on puisse comprendre *Alastor* comme une préparation à la vision claire, bien que toujours destructrice, d'*Epipsychidion*.

De fait, cette préparation se charge, au fil de l'écriture, de l'expérience et de la maturité du poète. Comme dans *Alastor*, l'« Hymn to Intellectual Beauty » présente une forme de révélatrice démonique : « The awful shadow of some unseen power », qui plane au-dessus de la tête du poète et lui accorde ses visions philosophiques.[256] Cette révélatrice est assimilée dans le poème au « Spirit of

[255] Suzanne L. Barnett, *Romantic Paganism: The Politics of Ecstasy in the Shelley Circle* (Londres : Macmillan, 2018) 105. Le terme « nympholepsy » apparaît chez Byron et chez Shelley pour désigner l'attirance envers les jeunes femmes ou « nymphes » et auxquelles on prête des attributs mythologiques.

[256] Shelley, *The Poems*, I, 528.

Beauty » qui « consacre » chaque pensée du poète.[257] Cette beauté, qui par son passage dans les choses nous révèle le mystère plus grand encore de l'amour – Shelley précise même de l' « amour intellectuel » – se décline dans le poème sous des traits proches de ceux d'un *daïmon*. D'une certaine manière, il s'agit là d'un premier pas vers une « platonisation » systématique de la pensée philosophique de Shelley. Elle se rapproche toujours plus de l'enseignement de Diotime ses propres conceptions, notamment lorsqu'il dépeint ainsi le passage de cet « Esprit de Beauté » :

> It visits with inconstant glance
> Each human heart and countenance;
> Like hues and harmonies of evening,
> Like clouds in starlight widely spread,
> Like memory of music fled,
> Like aught that for its grace may be
> Dear, and yet dearer for its mystery.[258]

On retrouve dans cet extrait les éléments visionnaires qui sont également ceux qui régissent l'apparition dans le premier chant de *Laon and Cythna*. La description des visites de l'esprit de beauté y est associée à des couleurs (« hues ») et des sons (« harmonies »), des paysages ou de la musique. Ce qui reflète bien la dimension purement esthétique de la philosophie développée par Shelley dans ce poème que l'on retrouve presque telle quelle dans une expression de Schelling qui affirme que « la philosophie de l'esprit est une philosophie esthétique.[259] » Notons également que la dimension nostalgique et le rêve, qui sont les conditions préférées de l'apparition de Diotime, sont tout à fait présents dans le passage. Shelley associe le souvenir (« memory ») de quelque musique avec les visite de l'esprit dont l'inspiration ne vaut finalement que par son caractère mystérieux et inaccessible (« dearer for its mystery »). Nous avons vu que la nostalgie de la musique disparue, (« fled »), pouvait également rappeler le sentiment aigu que provoquaient les mélodies d'Harriet Grove et que ce messager des regards d'amour (« wax and wane

[257] Shelley, *The Poems*, I, 528.
[258] Shelley, *The Poems*, I, 528.
[259] Schelling, *Habiter poétiquement le monde: Anthologie manifeste*, (ed) Frédéric Brun (Paris : Poesis, 2016) 21.

in lovers' eyes »), transpose dans l'émotion et l'inspiration poétique qu'il garantit.[260]

Cet esprit de beauté qui invite Diotime et inspire le poète se manifeste également dans la nature. Il joue là aussi le rôle démonique de médiateur entre le récipiendaire – il faudrait même dire l'élu – et l'âme du monde comme c'est le cas dans le poème « Mont Blanc », contemporain de l'« Hymn to Intellectual Beauty » :

> Mont Blanc yet gleams on high:—the power is there,
> The still and solemn power of many sights,
> And many sounds, and much of life and death.[261]

La reprise du terme « power » est intéressante car elle indique qu'en juin 1816, à l'époque qui suit immédiatement l'écriture d'*Alastor*, le principe derrière l'inspiration et la révélation est encore très indéterminé dans l'esprit de Shelley. Il parle dans l'« Hymn to Intellectual Beauty » de « shadow » et tout comme ici de quelque « power », mais ne s'aventure à être plus précis. Il ne s'agit encore que d'un ressenti, d'une force qui procure les vibrations les plus hautes du cœur humain. Shelley précise qu'elle est vitale et si elle s'attachent à la beauté et à l'amour, elle a aussi directement trait à la vie et à la mort (much of life and death »). Toutefois, Shelley n'opère la véritable fusion de ses expérimentations entre le principe de la beauté intellectuelle et la femme qu'un an plus tard, lorsqu'il écrit *Laon and Cythna*.

Une fois de plus, la méditation dans la nature et le sentiment d'une présence se traduit dans « Mont Blanc » par des visions, des sons et des paysages puissants que d'ailleurs nous appellerions aujourd'hui « romantiques ». La fin du poème, au moment où le poète s'adresse directement à la montagne, éclaircit le lien qui unit Diotime à la méditation que la nature appelle chez le poète.

> […] The secret Strength of things
> Which governs thought, and to the infinite dome
> Of Heaven is as a law, inhabits thee!

[260] Shelley, *The Poems*, I 529.
[261] Shelley, *The Poems*, I, 541.

> And what were thou, and earth, and stars, and sea,
> If to the human mind's imaginings
> Silence and solitude were vacancy?[262]

La création poétique trouve ses sources dans l'amour mais aussi dans la contemplation de la nature, nous l'avons vu. Cette nature se montre dans l'imagination à travers toutes sortes d'images dont Diotime peut porter la symbolique, en tant qu'émanation et messagère de cette nature. La quête poétique de la vérité de la nature, que nous avons appelée plus haut le soulèvement du voile d'Isis, est nécessairement reliée à une inspiration initiale que le poète contemple, les vers sont explicites, dans la solitude et le silence. Ces considérations relient la philosophie de l'inspiration naturelle de « Mont Blanc » à *Alastor*, puisqu'après la révélation du rêve de la « Veilèd Maid », le poète part à la recherche de l'autre, de son double amoureux, dans la nature : la quête passe même par l'affrontement de la nature. C'est dans les vastes étendues solitaires – et dangereuses – que le pousse sa quête et on reconnaît là, esquissées, les grandes scènes des œuvres ultérieures de Shelley, du Mont Blanc aux falaises escarpée du Caucase de *Prometheus Unbound* et aux îles (« the wildest of the Sporades ») d'*Epipsychidion*.[263] Parce qu'elle se réfère à l'esprit de la beauté, la Diotime shelleyenne est elle-même et d'abord fille de la nature dans tout ce qu'elle a de suprêmement sauvage, menaçant et inaccessible. En ce sens, Shelley médite également dans « Mont Blanc », sur les dangers que la révélation représente en comparant la suprême beauté du paysage à l'extrême fragilité de l'homme. Ce que Shelley voit au delà du voile de la nature, échappe au contrôle de la raison et s'appréhende par l'imagination, donc par une forme d'intuition au delà de la réalité perçue. Welburn parle du doute nécessaire face au vertige d'une connaissance qui dépasse les perceptions ordinaires et se tourne du côté de la connexion entre l'humain et le divin. Le démonisme de la révélation shelleyenne présente toujours pour lui une forme d'angoisse car, dans l'ordre « gnostique », disons dualiste, du monde, on ne peut savoir à quelle force répond la révélatrice, bonne ou mauvaise.[264] Nous avons entrevue cette idée avec l'*Arhimanes* de Peacock et la possible interpénétration du démonique et du *kako-*

[262] Shelley, *The Poems*, I, 541.
[263] Shelley, *The Poems*, IV, 127 (Advertisement).
[264] Welburn 124.

démonique dans *Alastor*. Toutefois, nous restons persuadé que la figure de la révélatrice, parce qu'elle est « belle », est, même si le contenu révélé s'avère ambivalent, voulue par Shelley comme porteuse d'espoir et de justice. Du moins est-ce dans cette direction que cette première révélatrice romantique lance le poète et dirige sa quête de connaissance dans et vers l'âme du monde.

En effet, après les connexions cosmiques et même cosmologiques de Queen Mab, de Ianthe, de la « Veilèd Maid », ou encore de la révélatrice de *Laon and Cythna*, les formes précises se succèdent pour représenter une même conception de l'imagination amoureuse qui de plus en plus s'affiche dans un reflet, une image-miroir. Cette attirance vers notre semblable, que l'on pourrait entendre comme la réécriture du concept du « même », qui apparaît chez Platon comme fondement avec son opposé, l'autre, de l'identité, fait de l'« autre semblable », l'image même de l'amour. Si l'on ouvre ici une parenthèse philosophique, on pourra dire du concept du « même » chez Shelley qu'il permet pleinement la révélation de l'être. Le moi se développe donc dans l'identité avec un semblable, un « même » mais également dans le fait qu'il est un « autre » renvoyant une image miroir du moi, c'est cela que Shelley appelle l'épipsyché.[265] Toutefois, l'on voit bien que le concept échappe à la rigueur logique et se définit de manière bancale par un renversement du « même » qui s'identifie en partie dans une forme d'altérité. Pour Shelley, il faut deux « mêmes » pour que l'être se révèle totalement—de manière strictement logique, c'est absurde car le même ne peut pas être autre. C'est là tout le problème de l'« identité » qu'avait bien vu Hegel. Aussi, l'épipsyché, image poétique absolue et parfaite, n'en est pas moins une aporie philosophique. Bonnecase avait vu le problème de l'aporie de l'expression du prophétisme shelleyen par le langage.[266] À l'impossibilité de dire, il faudra ajouter l'impossibilité pour Shelley de réaliser son idéal révélé par l'amour. Voilà donc, rapidement définie la révélation ultime de la Diotime shelleyenne, ce que Shelley nomme finalement l'épipsyché. Il l'incarne principalement dans les personnages de révélatrices et de muses qui abondent dans ses poèmes dès 1818, parmi lesquels Asie dans *Prometheus Unbound*, la « Lady »

[265] Reno 134.
[266] Bonnecase 135.

de *The Sensitive Plant*, Emily dans *Epipsychidion* ou la sorcière de *The Witch of Atlas*.

Il s'agit en réalité de la confirmation d'une direction poétique depuis longtemps amorcée et qui se raffermit au moment où Shelley et les siens, obligés de quitter l'Angleterre qu'ils ont par trop scandalisée, s'installent définitivement en Italie. En effet, entre *Alastor* et *Laon and Cythna* et *Epipsychidion*, la vie intellectuelle de Shelley passe par une période d'une importance capitale. C'est l'été de 1818, qu'il passe à Bagni di Lucca à étudier Platon et notamment à traduire *le Banquet*. À ce moment, le « platonisme naturel » et intuitif de Shelley se confronte définitivement au texte du maître de l'Académie. Après d'intenses lectures auprès de Peacock à Marlow, Shelley profite du calme de sa résidence toscane, la Casa Bertini, pour poursuivre l'étude sérieuse des dialogues et se lancer dans la traduction. Holmes explique que la raison de cette étude soudaine était sans doute une impatience grandissante de Shelley quant à son projet de travailler à son *Tasso* alors qu'il se trouvait dans une période d'incapacité à écrire.[267]

Cette étude précise et la traduction du *Banquet* introduisent de manière explicite la figure de Diotime chez Shelley. Il ne fait aucun doute qu'elle répondait à une conception qu'il avait depuis longtemps intériorisée mais elle mettait définitivement deux mots sur une idée centrale de sa poésie : la révélatrice et l'amoureuse. Notopoulos précise que Shelley avait été introduit à la valeur philosophique des œuvres platoniciennes par la lecture assez ésotérique que préconisait son mentor à Eton, le docteur Lind, et il est certain qu'il avait lu le *Banquet* dans la traduction anglaise « néoplatonicienne » de Taylor, que Coleridge qualifiait de « dreamer.[268] » Shelley l'avait également lue dans la version latine de Ficin, dont il possédait une copie.[269] Cette dernière en tout cas demeure présente sur son bureau lorsque Shelley travaille à sa propre traduction et il est probable qu'il se soit appuyé sur l'interprétation ésotérique de Ficin lorsqu'il rencontrait lui-même des difficultés de compréhension de l'original grec.[270] Ce passage par l'ésotérisme

[267] Holmes 429.
[268] Notopoulos 54.
[269] Holmes 26.
[270] Nelson 101.

de la Renaissance mais aussi les propres intuitions poétiques de Shelley lui valent aujourd'hui de nombreuses critiques de la part des spécialistes de Platon, nous l'avons vu.[271] Rappelons à toutes fins utiles que notre propos n'est pas une interprétation philosophique du *Banquet* de Platon mais bien une tentative d'approche de l'influence de ce dernier sur un pan de la pensée romantique : nous mobilisons une interprétation de Platon conforme au contexte de notre objet d'étude. Que cette interprétation soit aujourd'hui condamnée par les spécialistes n'annule pas son importance.

Selon Mary Shelley, le poète aurait traduit le texte en dix jours et Holmes fait état de l'exploit ainsi que de la grande érudition dont Shelley fait preuve dans ses remarques.[272] Ici, Shelley montre merveilleusement ses facettes de grand savant et d'humaniste en rendant justice à un texte considéré suspect par son époque de par ses thèmes et ses allégations pédérastiques.[273] La plupart des traductions alors en circulation, et principalement celle de Thomas Taylor, publiée l'année de naissance du poète en 1792, jouaient beaucoup de l'euphémisme et étaient parfois même tronquées afin de pouvoir paraître. Hunt choisira également de tronquer la traduction et le « Discourse on the Manners of the Ancient Greeks Relative to the Subject of Love » qui devait constituer une forme d'introduction lors de la publication des œuvres en prose de Shelley en 1840, afin de ne pas raviver l'aura de scandale qui planait encore au-dessus de la tête du poète défunt. Cette édition amputée a alimenté de nombreuses interprétations erronées jusqu'au milieu du XX^{e} siècle lorsque le texte original, est reparu d'après les manuscrits.[274] Il est clair que la traduction de Shelley ne peut être considérée comme fiable et parfaitement conforme à la lettre platonicienne selon les standards philosophiques actuels. Toutefois il faut lui rendre le courage d'avoir traduit sans censure et évitement de tout ce qui aurait heurté alors la morale anglicane. Bieri développe :

> Translating the Symposium was somewhat daring. Plato's ideas were considered too corrupting for Oxford and Cambridge students who were not even required to read the bowdlerized eighteenth-century's translations.[275]

[271] Nelson 101. Stern-Gillet 198.
[272] Holmes 430.
[273] Bieri, *Exile of Unfulfilled Reknown*, 70.
[274] Holmes 431.
[275] Bieri, *Exile of Unfulfilled Reknown*, 70.

Malgré de vives réactions de spécialistes comme Stern-Gillet qui fustigent le « romantisme » de la traduction de Shelley.[276] Nelson glorifie l'entreprise de Shelley et montre qu'il y avait quelque chose de nécessaire et de salutaire pour les études platonicienne de l'époque.[277] Un esprit doué et naturellement enclin à l'abstraction platonisante ne pouvait que rendre une certaine justice au texte de Platon et Shelley a été authentique dans son travail. Il faut le noter. La fréquentation effective du texte de Platon d'abord dans des traductions erratiques et dilettantes puis dans le texte a pu justifier l'envie de celui qui pourtant considérait l'acte comme inutile et problématique (« worthless » ; « miserable inadequacy »), d'en donner une traduction anglaise plus représentative des idées contenues dans l'original.[278] L'intérêt réel de Shelley pour *Le Banquet* semble se manifester lors de son séjour à Marlow, lorsqu'avec Peacock il intensifie ses études classiques. Cette période voit naître le *Rhododaphne* de Peacock, dont nous avons parlé, et une curieuse suite de fragments de Shelley intitulés *Athanase* ou parfois *Prince Athanase*. Mary discrédite ce poème comme inférieur car elle le juge trop empreint de l'influence de Peacock dont les poèmes ne peuvent pas, selon elle, être comparés à ceux de son ami.[279] Notopoulos indique que Shelley admirait son ami et surtout le platonisme intuitif de ce dernier et précise que même s'ils partageaient les mêmes sympathies philosophiques, leurs esprits n'en demeuraient pas moins très différents, nous avons eu l'occasion de le voir.[280] Toutefois, ce qui nous intéresse en premier lieu dans les fragments d'*Athanase* c'est qu'on y trouve pour la première fois le nom « Diotima » et que le texte atteste d'une première étude sérieuse du *Banquet* à cette époque en compagnie de Peacock :

> [ ] Then Plato's words of light in thee and me
> Lingered like moonlight in the moonless east,
> For we had just then read-thy memory

[276] Stern-Gillet 192-198.
[277] Nelson 101-102.
[278] Joseph Raben, « Shelley as Translator (1967) », *Shelley*, (ed) R. B. Woodings (Londres : Palgrave, 1968) 196.
[279] Plato, *The Symposium of Plato*, David K. O'Connor, introduction, xx.
[280] Notopoulos 50.

Is faithful now-the story of the feast ;
And Agathon and Diotima seemed
From death and dark [ ] released

To talk with us of all they knew or dreamed,
Of love divine [ ][281]

La façon dont Shelley introduit le texte de Platon est remarquable pour la vivacité des images qu'il convoque. Il parle d'une lecture illuminatrice (« words of light ») qui laisse à l'esprit un halo laiteux (« Lingered like moonlight ») comme la réminiscence d'un passé lointain. La description de Shelley invite à considérer le *Banquet* comme un conte magique dont la lecture enchanteresse invoque les fantômes d'un souvenir ancien. On peut lire ce passage comme la confirmation des attributs que nous avons donnés à la Diotime shelleyenne depuis le début de ce travail. Aussi trouvons-nous la confirmation de la légitimité de ce nom de Diotime pour exprimer la symbolique de la révélation de type platonicienne dans la poésie de Shelley. Le passage cité signale la dimension d'introspection que Shelley trouvait dans la lecture du *Banquet* mais aussi la sensibilité littéraire que le poète y décèle. Les personnages s'éveillent, sortent du texte – Shelley nous dit même qu'ils trompent la mort – et instruisent directement, comme dans le rêve, quelque chose d'une réalité primordiale de l'humanité : l'amour divin. Ces quelques vers, peu remarqués, précisent pourtant une idée fixe de Shelley dans sa conception de la poésie comme puissance d'évocation et d'éveil de tout ce qui s'est glissé entre l'origine et la modernité. En ce sens, ils préfigurent *A Defence of Poetry*. Aussi, la littérature est pour Shelley médiatrice entre le primordial et l'aujourd'hui, c'est à la mémoire qu'elle donne accès, à la mémoire ici de Platon (« thy memory »), et l'on sait combien l'organe de la réminiscence est important pour la théorie générale des idées. Diotime explique dans *Le Banquet* que la méditation est le chemin qui permet à la mémoire de retrouver la connaissance.[282] Ce qui reste des moments de félicité intellectuelle et d'inspiration démonique, comme cette lecture de Platon semble l'illustrer, le poète les traduit alors en des souvenirs poétiques.

[281] Shelley, *The Poems*, II, 322.
[282] Platon, *Le Banquet*, 120-121.

En outre le passage d'*Athanase* évoque bien la lecture de Platon comme une des « visites » (« evanescent visitations ») dont il parle dans *A Defence of Poetry*, par les personnages du *Banquet* et tout spécialement par Diotime qui devient alors elle-même démonique, de la même manière que la figure fuyante de la « Veilèd Maid ».[283] La révélation de Diotime montre l'amour comme une mise en chemin, un principe qui va et vient. Elle est en soi absolument incomplète et frustrante, Socrate l'a bien compris et Alcibiade en est de ce fait victime. À ce titre il semble que la lecture du *Banquet* ait confirmé certaines conceptions dont Shelley fomentait les contours depuis *Alastor*. Il faut donc s'accorder au jugement émis par O'Connor dans son introduction au *Symposium* traduit par Shelley :

> Shelley found in the Symposium a clarifying mirror of his own erotic hopes and anxieties […]. The Symposium recalled Shelley to the erotic themes of his earlier work, rather than inspiring him with a wholly new interest.[284]

La dimension proprement shelleyenne qui émane de la traduction du *Banquet* est, de fait, déjà prégnante en 1817. Il est intéressant de noter que, dans *Athanase*, Shelley choisit comme protagonistes emblématiques du *Banquet* la révélatrice Diotime et le poète Agathon. Ce choix reflète l'interprétation de Shelley, que Stéphanie Nelson appelle : « the poet's revenge.[285] » Nous avons essayé de montrer dans la première partie de ce travail que cette interprétation poétique du *Banquet*, sans prétendre qu'elle prévaut, est extrêmement importante si l'on veut comprendre le contexte de pensée des Romantiques et donc les attributs de leurs Diotimes. Quoi que l'on puisse en dire, c'est cette interprétation de l'enseignement de Diotime comme un message poétique destiné au poète – c'est Agathon qui est choisi comme interlocuteur par Socrate – qui détermine la direction de la pensée de Shelley dans ses textes en prose, *The Defence of Poetry* en tête, comme dans ses poèmes.

Pourtant, ce qui dans le *Banquet* s'impose immédiatement à Shelley comme « miroir » de ses propres questionnements repose sur son interprétation peu

[283] Shelley, *The Major Works*, 697.
[284] Plato, *The Symposium of* Plato, O'Connor, introduction, xix.
[285] Nelson 100.

orthodoxe du texte. Celle-ci se nourrit d'un mélange entre le mythe obscur de l'androgyne d'Aristophane et le discours de Diotime dont elle fusionne les idées pour former son propre cadre conceptuel. Si l'on ajoute à ces deux moments, le fait que le destinataire du discours de Socrate est le poète Agathon, le résultat de l'équation dans la pensée de Shelley ressemble beaucoup à ce qu'il appellera plus tard l'« épipsyché ». En effet, dans son discours Aristophane explique que l'amour est le principe vital qui force les êtres humains, devenus incomplets, diminués et réduits à l'impuissance par un affront aux dieux, à chercher leur moitié dans le monde afin de retrouver un état originel de plénitude dont ils éprouvent le manque. Il explique ainsi, dans l'anglais que lui prête Shelley, que le but de l'amoureux est de :

> […] intimately mix and melt and to be melted together with his beloved so that one should be made out of two. The cause of that desire is, that according to our original nature, we were once entire.[286]

Énoncée de la sorte, qui plus est dans la bouche d'un poète comique, l'idée semble absurde et prête immanquablement à rire, comme le voulait de toute évidence Platon. Toutefois, ajoutée aux paroles de Diotime, que Socrate invite un peu plus tard, cette idée révèle un aspect beaucoup plus intéressant pour Shelley et fait de « l'autre » une partie de la clef du *symbolon* qui ouvre dans la psyché, une dimension nouvelle, comme nous l'avons vu au début de ce travail.

> Whosoever, therefore, from his youth feels his soul pregnant with the conception of these excellences, is divine; and when due time arrives, desires to bring forth; and wandering about, he seeks the beautiful in which he may propagate what he has conceived; for there is no generation in that which is deformed; he embraces those bodies which are beautiful rather than those which are deformed, in obedience to the principle which is within him, which is ever seeking to perpetuate itself. And if he meets, in conjunction with loveliness of form, a beautiful, generous, and gentle soul, he embraces both at once, and immediately undertakes to educate this object of his love, and is inspired with an overflowing persuasion to declare what is virtue, and what he

[286] Plato, *The Symposium of Plato*, 31.

ought to be who would attain to its possession, and what are the duties which it exacts.[287]

Il est clair que ce passage avait retenu l'attention de Shelley et on y comprend tout l'intérêt du concept de « l'autre » par lequel l'esprit veut enfanter dans la beauté. Pour Shelley le discours de Diotime enseigne que c'est à travers la rencontre de l'autre, et l'amour qu'il inspire, que se débloque le désir de transmettre. C'est un trait caractéristique de Shelley qui dès son enfance aimait à s'entourer de ses sœurs, ses premières « amantes », pour leur enseigner son savoir et ses convictions.[288] C'est le sens qu'il donne à sa communauté de réformateurs, en apprenant les langues classiques à Harriet et Eliza Westbrook ou en discutant avec Miss Hitchener.[289] Plus tard, Mary et Claire seront souvent en positions d'élèves attentives, ce qui se ressent dans leurs lettres ou dans la manière dont elles décrivent le poète dans leurs journaux.[290] Conformément à ce qu'il lit dans Platon, Shelley transmet lui-même dans un mouvement que sous-tend, de manière parfois très ambivalente, l'*eros* philosophique du *Banquet*.

Toutefois, l'érotique philosophique de Shelley dépasse la dimension pédagogique de l'amour platonicien telle que l'exprime dans un premier temps Diotime. Nous avons vu que le passage d'Aristophane était important dans la confirmation de la pensée du poète et de fait, il y a chez lui un échange qui déborde la seule aspiration à enseigner d'une part et la réception de l'enseignement d'autre part. Pour Shelley, l'amour et la rencontre de l'autre éveillent un sentiment de communication avec un principe supérieur dans la nature. Ce principe révèle ce qui en quelque sorte est notre potentiel amoureux, l'autre-soi idéal qui garantit notre complétude et ainsi la possibilité pour nous de contemplation de ce qui est au-delà du voile du monde sensible. C'est dans ce schéma qu'apparaît la « Veilèd Maid », comme un « prototype idéal » dont le but est de nous éveiller et de nous mettre en chemin vers la réalisation de notre moi idéal.[291] Ce prototype qu'éveille l'amour ressemble alors beaucoup à la définition que Diotime donne du *daïmon*, toujours dans la traduction de Shelley :

[287] Plato, *The Symposium of Plato*, 54-55.
[288] Holmes 3.
[289] Bieri, *Youth's Unextinguished Fire*, 185.
[290] Holmes foisonne d'exemples à ce sujet.
[291] Shelley, *The Major Works*, 632.

> ‘A great daemon, Socrates; and everything demoniacal holds an intermediate place between what is divine and what is mortal.’
> ‘What is his power and nature?’ I inquired,—‘He interprets and makes a communication between divine and human things, conveying the prayers and sacrifices of men to the Gods, and communicating the commands and directions concerning the mode of worship most pleasing to them, from Gods to men. He fills up that intermediate space between these two classes of beings, so as to bind together, by his own power, the whole universe of things. Through him subsist all divination, and the science of sacred things as it relates to sacrifices, and expiations, and disenchantments, and prophecy, and magic. The divine nature cannot immediately communicate with what is human, but all that intercourse and converse which is conceded by the Gods to men, both whilst they sleep and when they wake, subsists through the intervention of Love.[292],

Shelley est tout à fait charmé de ce principe intermédiaire et il note avec satisfaction dans ses carnets plusieurs commentaires titrés « Diotima’s atheism.[293] » Cette communauté d’esprit qu’il se découvre avec la révélatrice de Platon invite une ligne d’interprétation originale du *daïmon* chez Shelley. Il devient « power » et prend une place prépondérante de puissance vitale dans la nature. De plus l’idée d’un entrelacement entre les plans humains et « divins », à travers l’amour ne pouvait que séduire Shelley comme O’Connor le fait remarquer.[294] Il nous suffit de repenser à la trame de fond de *Queen Mab* ou au développement que nous avons fait de la révélatrice du premier chant de *Laon and Cythna* pour retrouver cet aspect important de l’intermédiaire entre l’homme et la Déesse, du guide vers le Paradis des justes. On trouve à ce sujet dans un manuscrit contenant des vers du premier chant de *Laon and Cythna*, l’inscription « demon lover » en haut de la page.[295] Cette référence évidente à Coleridge, montre néanmoins que Shelley considère déjà le concept d’amant démonique dès 1817. Neville Rogers définit ainsi le *daïmon* shelleyen : « Shelley’s own delicate Grecian daemon, strong-winged Love himself,

---

[292] Plato, *The Symposium of* Plato, 45-46.
[293] Holmes 436.
[294] Plato, *The Symposium of* Plato, O’Connor, introduction, xix.
[295] Bodleian M.S. e.19, p. 31, voir Annexes, IV.

flying straight out of the *Symposium*.[296] » Nous avons vu que l'on pouvait tracer cette notion jusqu'à certains passages de *Queen Mab* et d'*Alasto*r. Pour Michael O'Neil, une idée du démonique est déjà parfaitement actée en 1816. Pour lui Shelley trouve dans *Le Banquet* une confirmation philosophique de son intuition de l'« Hymn to Intellectual Beauty » et le développement d'une pente naturellement platonicienne de son esprit.[297] C'est que l'idée de croiser les notions de « power », « spirit of Beauty », de révélatrice démonique, muse et de Diotime, encore floue en 1817, prend définitivement forme après la traduction pour former le *daïmon* shelleyen final. Il est cette femme mystérieuse dont le poète tombe amoureux sans qu'elle puisse être véritablement son amante, car ce que le poète aime en elle n'est que le symbole de ce qu'elle représente : l'amour. C'est le tragique de la posture du poète d'*Alastor* que Shelley rappelle à travers l'épigraphe de Saint-Augustin, « *Nondum amabam, et amare amabam, quaerebam quid amarem, amans amare.* » Ce *daïmon* que Shelley connaît depuis ses débuts poétiques trouve alors un nouvel appui théorique chez Platon et, à travers le discours de Diotime, Shelley redécouvre ses affinités intellectuelles avec le philosophe grec. En effet, ce qui lie Shelley et Platon selon Mary Shelley est une commune attraction vers l'abstrait et l'idéal comme elle l'écrit dans l'introduction générale qu'elle joint à l'édition des œuvres poétique de son mari en 1839 :

> He loved to idealise reality; and this is a taste shared by few. We are willing to have our passing whims exalted into passions, for this gratifies our vanity; but few of us understand or sympathise with the endeavour to ally the love of abstract beauty, and adoration of abstract good, the τὸ ἀγαθὸη καὶ τὸ καλὸη of the Socratic philosophers, with our sympathies with our kind. In this Shelley resembled Plato; both taking more delight in the abstract and the ideal, than in the special and tangible. This did not result from imitation; for it was not till Shelley resided in Italy that he made Plato his study; he then translated his Symposium and his Ion; and the English language boasts of no more brilliant composition, than Plato's Praise of Love, translated by Shelley.

[296] Rogers 113-114.

[297] Michael O'Neil, « Emulating Plato : Shelley as Translator and Prose Poet », *The Neglected Shelley*, (eds.) Timothy Webb, Alan M. Weinberg (Aldershot : Ashgate, 2008) 242.

Si Mary ne manque pas de glorifier le travail de traducteur de son mari elle justifie également le caractère personnel de la pensée de Shelley, qui s'inscrit dans la lignée de Platon mais s'en démarque par une originalité propre. Cette originalité s'exprime pleinement dans la présentation et la reprise de la révélatrice originelle dans ses propres poèmes ainsi que dans son rapport, son alignement, avec la poésie elle-même.

Diotime explique que l'amour est un *daïmon* mais elle n'explique pas vraiment les formes qu'il prend pour « inspirer » les amants. D'une manière générale, en regardant le dialogue de Platon légèrement au-delà du texte on peut dire que l'amour prend la forme de celui par qui il se révèle. Pour Diotime, parce qu'elle est une hiérophante, il conserve son caractère de *daïmon,* pauvre vagabond fils de Pénia et de Poros. Alcibiade, qui demeure très proche du modèle de Diotime par les attributs qu'il lui donne, le voit en Socrate, et dit qu'il est un silène. Shelley – et de manière générale le Romantisme, Hölderlin en tête – y voit la messagère elle-même, Diotime, celle qui inspire le sentiment réel d'amour. Aussi toutes les figures de femmes révélatrices dans les textes de Shelley se dessinent sur ce modèle et toutes répondent au caractère du *daïmon eros* tel qu'il est décrit par Diotime, à savoir vagabond, trompeur, errant et évanescent.

Cette dimension évanescente du *daïmon*, et par là de l'amour en soi, s'explique également parce qu'il est un intermédiaire et non un pôle. Il permet de cheminer mais ne représente pas de destination. Il donne une clef mais ne désigne pas de porte. Le caractère aporétique et la complexité de la philosophie de Platon sont pleins et entiers dans la dimension démonique de l'amour. Ce qui est contenu dans la fugacité et le côté instantané de l'amour semble pouvoir se rapporter à la théorie générale des idées exprimée par Platon. Dans un premier temps, Diotime invite elle-même à traverser les degrés de beauté pour se rapprocher de la vision claire des idées. Dans un second temps, la nature même de l'amour, son évanescence et son instabilité sont comme la contemplation des idées, par essence fugaces et condamnées à n'être qu'entre-aperçues par la réminiscence. La mémoire jouant aussi le double rôle du moyen de parvenir par la méditation aux idées mais aussi celui de conserver les bribes de ce qu'on y a vu. Shelley est également préoccupé,

dès *Alastor* par la fuite de l'état amoureux, nous l'avons vu dans la seconde partie de notre travail, et O'Connor le pense également lorsqu'il écrit :

> This life of Socratic love is no task for the delicacy and tenderness of the mere youth of Agathon's competing vision. The philosopher displaces the poet, and becomes the exemplar of "daemoniacal" Love (202e-203a). Tough and tireless, he pursues beautiful persons and Wisdom herself, but without hope of consummation. Socrates envisions Love and himself as a phoenix, "neither mortal nor immortal", who "on the same day… will at time flourish, and then die away, and then… again revive" (203e). This is Socrates' version of the evanescence that haunts Alcibiades and *Alastor*'s poet.[298]

La philosophie telle que l'entend Socrate est alors une discipline de l'adversité, de la frustration mais surtout de leur dépassement par la méditation et le travail de la pensée. C'est ce qu'enseigne alors l'élévation par degrés de Diotime, le dépassement par la philosophie de l'impulsion première que donne l'amour. De fait, le désir de beauté qui se traduit dans le sentiment amoureux ne pouvant jamais être comblé, la philosophie est une entreprise de transformation du manque en désir toujours renouvelé de sagesse. Toutefois, Shelley ne l'entend pas exactement de cette manière et à regarder de près sa traduction du *Banquet*, il semble que le poète cherche comme Agathon à honorer sa propre discipline car selon ce dernier :

> The God [Love] is a wise poet; so wise that he can even make a poet one who was not before: for every one, even if before he were ever so undisciplined, becomes a poet when he is touched by Love […].[299]

C'est aussi ce que lui reprochent les spécialistes contemporains, Shelley prêche pour sa paroisse et il ne semble pas si surprenant qu'il considère, de la même manière que Sidney à la Renaissance, Platon comme un poète. Le dépassement du désir premier, celui que nous avons appelé « la Diotime mystique », est donc opéré, pour Shelley, par la poésie. Du moins, théoriquement. C'est ainsi que le phénomène de révélation évanescente sera pour Shelley l'apanage du poète puisque c'est lui qui,

[298] Plato, *The Symposium of* Plato, O'Connor, introduction, xxxiii.
[299] Plato, *The Symposium of* Plato, 36.

frappé par l'amour, sera le plus à même de traduire la beauté des visions qui lui sont données. Il retraduit alors le concept de fugacité de l'amour expliqué dans *Le Banquet* mais cette fois selon sa propre pensée et en inversant les rôles pour faire du philosophe de Socrate, le vrai poète de *A Defence of Poetry* :

> We are aware of evanescent visitations of thought and feeling sometimes associated with place or person, sometimes regarding our own mind alone, and always arising unforeseen and departing unbidden, but elevating and delightful beyond all expression: so that even in the desire and the regret they leave, there cannot but be pleasure, participating as it does in the nature of its object. It is as it were the interpretation of a diviner nature through our own; but its footsteps are like those of a wind over the sea, which the coming calm erases, and whose traces remain only as on the wrinkled sand which paves it. These and corresponding conditions of being are experienced principally by those of the most delicate sensibility and the most enlarged imagination […].[300]

Le lexique employé ici par Shelley emprunte à la philosophie et surtout donne à son propos des accents platoniciens qu'il recherche sans doute. L'idée d'une inspiration démonique est rendue par les « visitations » (« evanescent visitations ») qu'il considère comme pouvant venir d'une personne – ils se manifesteront alors parfois en Diotimes – ou d'un lieu, mais aussi de son propre esprit. Toujours dans cette idée platonicienne, Shelley indique que ces « visitations » élèvent les pensées au delà de l'expression. C'est-à-dire qu'il est impossible d'en faire un compte rendu verbal. C'est justement là que les images et les métaphores interviennent, elles seules peuvent rendre le contenu des visions démoniques dans le langage. Toutefois, Shelley ne traite pas le problème linguistique que cela pose. Dans *A Defence of Poetry*, il exprime une confiance radicale dans le pouvoir de la parole poétique. La question du passage fulgurant de la révélation est évoquée par l'image du vent sur la mer qui ne laisse que des traces sur le sable. Il faut la réminiscence pour retrouver le plaisir de la connaissance, car celle-ci invite la nostalgie du moment de son apparition en même temps qu'elle force à écrire pour la faire renaître et la partager. La dernière phrase exprime parfaitement le renversement opéré par Shelley du philosophe au poète. Pour Michael Campbell, le premier but de l'essai et de justifier

[300] Shelley, *The Major Works*, 697.

l'activité poétique de son auteur.[301] Madeleine Callaghan y voit autre chose qu'une défense philosophique et construite de l'activité du poète et relève des défauts de logique et l'incohérence de certains propos. Dans l'ensemble, elle regarde *A Defence of Poetry* comme une illustration poétique d'un cheminement poïétique, montrant le rapport complexe de Shelley avec la poésie et l'insurmontable tâche qu'il s'assigne.[302] Nous ajoutons, en appuyant cette idée, que le rapport que révèle l'essai de Shelley avec la poésie est largement teinté de platonisme. Il est de l'ordre d'une dialectique, qui doit aboutir à un renversement politique du monde et l'avènement, non du philosophe-roi, mais du poète-prophète. Pour cela, Shelley détourne une partie de l'histoire des idées et, remontant à *La République* de Platon, retourne la situation en inversant les rôles du poète et du philosophe. Shelley est essentiellement un révolutionnaire et *A Defence of Poetry* est un texte qui répond à cette aspiration. La révolution pour Shelley est d'abord une inversion des pôles, comme c'est le cas dans *Laon and Cythna* et dans *Prometheus Unbound*.

Il est clair que la définition de « most delicate sensibility » et « most enlarged imagination » ne peut correspondre à celle que Platon donne du philosophe, pourtant c'est de cette façon que *Le Banquet* résonne pour Shelley. C'est le poète qui est le plus à même de suivre ce que Diotime préconise dans son enseignement et c'est dans tout le dialogue que se révèle le « vrai » sens du message. Sur ce point, il est fidèle à l'interprétation ésotérique de Ficin qui considère tout le dialogue comme une préparation à l'exposé de Diotime. En effet, un autre écho au dialogue est manifeste dans ce passage de *A Defence of Poetry* qui renvoie, non pas à Diotime, mais au discours d'Aristophane. La comparaison thématique et lexicale s'impose :

> The soul of each manifestly thirsts for, from the other, something which there are no words to describe, and divines that which it seeks, and traces obscurely the footsteps of its obscure desire.[303]

[301] Michael Campbell, « De-fencing the Poet: The political Dilemma of the Poet and the People in Milton's *Second Defence* and Shelley's *Defence of Poetry* », *Milton, the Metaphysicals and Romanticism,* (eds.) Lisa Low and Anthony John Harding (Cambridge : Cambridge University Press, 1994) 136.

[302] Callaghan 191.

[303] Plato, *The Symposium of Plato*, 30.

Ce passage est purement shelleyen et le poète n'a pas eu le choix ici que de gloser le grec et plus particulièrement la phrase qui nous intéresse, « traces the footsteps of its obscure desire ». O'Connor remarque en notes que cette phrase ne traduit qu'un seul mot grec αἰνίττεται (*ainittetai*) qui signifie « qui s'exprime de manière obscure. »[304] Shelley étoffe considérablement le texte original et le rapproche de l'idée que lui-même se fait de la quête de l'épipsyché. Il faut comprendre ici que l'amoureux cherche à se souvenir d'une manière forcément « obscure » c'est-à-dire incomplète ou approximative, des restes (« footsteps ») laissés dans son esprit par un désir lui-même difficile à comprendre.[305] Il pousse encore plus loin cette même métaphore dans *A Defence of Poetry* où ces « footsteps » sont aussi fragiles que les vaguelettes que le vent imprime sur la mer et sur le sable. La théorie de la réminiscence telle que Shelley l'interprète est également entièrement exprimée ici. On pourrait dire que l'amoureux recherche dans l'objet de son désir, et par l'expression du plaisir qu'il en retient, le souvenir d'une vision plus haute. Cette vision étant d'ordinaire réservée aux esprits doués d'une grande sensibilité et d'une grande imagination, seul le poète en possède les capacités. Raccordée à la théorie générale d'Aristophane et de Diotime, la philosophie de l'épipsyché telle qu'exprimée par Shelley en 1818 à travers ses études platoniciennes peut se résumer ainsi : le poète (son âme) cherche dans l'objet de son désir amoureux – l'autre-soi, l'âme par laquelle il se complète – le souvenir d'une vision des réalités supérieures entraperçues dans la beauté de son premier amour, lointain et disparu.[306]

Cette définition est confirmée dans la traduction que Shelley entreprend du *Ion*. Platon fait du poète un être intoxiqué par l'influence du divin sur lui. N'étant plus maître de lui-même il devient la voix du dieu qui prend possession de lui. Platon se moque du poète qui n'est qu'un instrument avec lequel jouent les dieux. Sans leur intervention il est tout au mieux capable de composer des vers médiocres. Shelley gonfle le texte platonicien d'un enthousiasme exalté pour la poésie et les vérités divines qu'elle exprime et surtout, il décrit le rôle du poète comme actif et le

[304] Plato, *The Symposium of Plato*, 88.

[305] Il faut comprendre « footprints ». Plato, *The Symposium of Plato*, O'Connor, introduction, xxxiv.

[306] « Épipsyché » signifie, rappelons-le, (l'autre) âme dans (notre) l'âme, l'âme au-dessus (« au-delà ») de l'âme.

poème comme le fruit d'une collaboration entre le poète et la divinité.[307] Dans ce sens, Shelley manque, selon Simon Haines, l'ironie mordante avec laquelle Platon colore ces lignes.[308] Notopoulos édite une version de la traduction du *Ion* par Shelley à la fin de son étude. Le passage suivant illustre les choix du traducteur et la beauté poétique de sa traduction :

> For the souls of the poets, as poets tell us, have this peculiar ministration in the world. They tell us that these souls, flying like bees from flower to flower and wandering over the gardens and the meadows and the honey-flowing fountains of the Muses, return to us laden with the sweetness of melody; and arrayed as they are in the plumes of rapid imagination they speak the truth. For a Poet is indeed a thing ethereally light, winged, and sacred, nor can he compose anything worth calling poetry until he becomes inspired, and, as it were, mad, or whilst any reason remains in him. For whilst a man retains any portion of the thing called reason, he is utterly incompetent to produce poetry or to vaticinate.[309]

On comprend ce qui dans ce passage incitait Shelley à l'interpréter littéralement. Shelley ajuste le texte platonicien à sa propre vision. Le poète y prend une importance qui ne correspond pas aux nuances de l'ironie platonicienne. Dans l'interprétation de Shelley, le passage s'entend de manière beaucoup plus lumineuse que ne le voulait l'original. Toutefois, il est également possible d'argumenter avec Michael O'Neil sur le fait que s'il laisse l'ironie en marge, Shelley rend dans sa traduction la beauté et les images de la trame narrative du dialogue.[310] En outre, le poète traduit la dimension ciselée et très littéraire du texte platonicien, généralement expurgée des traductions dites sérieuses. O'Neil va même jusqu'à affirmer que parce Shelley respecte la part de l'imagination et les changements de ton et d'esprit présents dans les dialogues, sa traduction est, d'une certaine manière, la plus fidèle, sinon à la lettre, à l'esprit de Platon.

---

[307] Stern-Gillet 193.
[308] Simon F. E. Haines, *Shelley's poetry: the divided self* (Londres : MacMillan, 1997) 80.
[309] Notopoulos 473.
[310] O'Neil, « Emulating Plato », 242.

> The result of the Romantic poet's rendering is a work that is quintessentially typical of Shelley and closer in spirit to Plato than virtually any other translation.[311]

Au delà du renversement qu'il opère, la traduction de Shelley illustre un choix d'approche du texte, et tout choix est défendable. Ce que Shelley défend, cette fois au delà de la simple traduction, est une affirmation qu'il assène plus tard dans *A Defence of Poetry* et qui s'exprime ainsi : « Reason is to imagination as the instrument to the agent, as the body to the spirit, as the shadow to the substance.[312] » Car Shelley voit dans l'imagination l'organe de la connaissance de la vérité, tandis que la raison n'entend que ce qui est de l'ordre de l'intra-mondain, c'est-à-dire les ombres qui s'agitent sur le voile opaque de la nature. En effet, si l'on pousse l'analyse de ce passage du *Ion* dans le sens de l'épipsyché shelleyen. Le poète y est dépeint comme une abeille qui, butinant les souvenirs de ces réalités supérieures à travers ses amours, se retrouve grossi d'une sagesse si délicate qu'elle ne peut être exprimée autrement que par la beauté de la poésie. Il va même jusqu'à affirmer que c'est le prisme de l'imagination, dont les « plumes » parent le miel récolté, qui garantit la vérité exprimée. De fait, cette traduction alimente l'idée selon laquelle Shelley entend l'enseignement de Diotime comme une mise en service de l'amour au profit de la beauté. C'est l'amour, en tant qu'inspiration divine à travers le *daïmon eros* et langage des muses, qui permet de faire moisson de beauté et de s'élever aux contemplations évanescentes du beau final et absolu. La permanence du souvenir du ravissement par l'amour dans la beauté est entièrement fondu dans la poésie. Shelley le clame haut et fort, dans *A Defence of Poetry* toujours :

> Poets are not only subject to these experiences as spirits of the most refined organisation, but they can colour all that they combine with the evanescent hues of this ethereal world […] Poetry thus makes immortal all that is best and most beautiful in the world; it arrests the vanishing apparitions which haunt the interlunations of life.[313]

---

[311] O'Neil, « Emulating Plato », 243.
[312] Shelley, *The Major Works*, 675.
[313] Shelley, *The Major Works*, 698.

Aussi, ce qui, dans la pensée de Shelley, défait le nœud de l'évanescence c'est la poésie, non la philosophie. Pour le poète, la poésie permet donc de retrouver le souvenir nostalgique et envolé de la révélation. Seule la beauté et la douceur de la poésie, par les couleurs et les métaphores peuvent rendre aux yeux « des simples mortels » ce qui, dans la vision du poète, doit être compris comme la plus lumineuse et la plus éternelle des réalités. Dès lors, nous pouvons dire que ce qui est produit par la rencontre amoureuse, en plus d'une joie immense dans la contemplation de la « substance », n'est autre que la poésie elle-même. Shelley confond beau absolu et poésie. C'est parce que le poète est convié à contempler le beau final, par l'inspiration de l'amour, qu'il est en mesure de faire de la poésie.

Nous retrouvons ici l'image du voile. Lorsque le poète entrevoit la « substance », son regard passe momentanément à travers le voile d'Isis et voit ce qui se trouve derrière. Toutefois cette réalité étant par essence inexprimable, le poète se doit en même temps de créer à travers son imagination un autre voile, métaphorique, qui permettra de traduire l'inexprimable dans le langage. La poésie est alors l'image même de Diotime, un guide vers la contemplation, à son image et dicté par elle.

*

À ce niveau de notre analyse, un passage par les fragments de textes en prose de Shelley peut apporter un éclairage supplémentaire sur la théorie générale de la révélatrice. Nous avons déjà vu l'importance de *Zastrozzi* et de *St. Irvyne* dans la formation des idées du jeune Shelley mais les fragments plus tardifs révèlent également une évolution cruciale de la pensée du poète. En effet, l'écriture du fragment *The Assassins* remonte, selon le journal de Mary, à l'été 1814.[314] *The Coliseum*, qui nous intéresse particulièrement ici, est quant à lui écrit en novembre 1818.[315] En comparant ces deux texte, James Notopoulos trace le passage

[314] E. B. Murray, « The Dating and Composition of Shelley's "The Assassins" », *Keats-Shelley Journal*, 34 (1985) 14.

[315] Holmes 460. Les orthographes « Coliseum » et « Colosseum » varient selon les éditions. Nous avons choisi d'employer « Coliseum » tel que nous l'avons lu sous la plume de Shelley à la Bodleian Library en Bodleian M.S. Shelley adds. e.12, p. 196 rev.

d'un Shelley gnostique à un Shelley platonicien.[316] Il faudrait nuancer ce propos et dire plutôt que le gnosticisme de Shelley se platonise d'autant plus depuis qu'il s'est consacré à l'étude sérieuse des textes du maître grec. Toutefois, nous avons vu que dans *Laon and Cythna*, le mélange au sein de la révélatrice entre gnosticisme et platonisme avait déjà commencé à opérer. Le gnosticisme du fragment s'exprime plutôt dans la vision générale du monde qu'il traduit à travers la figure à la fois tyrannique et décharnée du Colisée. Le platonisme en revanche n'est qu'esquissé mais cette esquisse est sublime puisqu'elle dévoile le mouvement général de l'esprit de Shelley à cette époque et lance presque inévitablement l'idéal des poèmes que Shelley écrit dès lors et jusqu'à la fin de sa vie, seulement trois ans plus tard. La jardinière platonique de *The Sensitive Plant*, Asie de *Prometheus Unbound*, la sorcière de *The Witch Of Atlas* et tout *Epipsychidion* reçoivent un éclairage intéressant dans l'étude de l'intertexte du *Coliseum* dans le manuscrit.

En effet, le brouillon, écrit dans le même carnet que *Ode to the West Wind* mais pris à l'envers, débute par le titre « Diotima », en haut de la page, clairement détaché et centré.[317] Aussi, le ton platonicien du fragment est donné d'emblée et l'on s'attend à y rencontrer la révélatrice. Pourtant, plus aucune mention explicite de Diotime n'est faite jusqu'à la toute fin, où Shelley s'exclame, comme en commentaire : « is not this what Diotima calls love ? » La question est légèrement centrée, en bas d'une page couverte d'écritures en tous sens et largement raturées dont la moitié n'a absolument rien à voir avec cette phrase apparemment isolée.[318] Pourtant une inspection minutieuse et patiente de la page permet d'y voir une référence certaine au *Banquet* mais surtout à la théorie même de l'épipsyché. Nous recopions ici la transcription exacte du manuscrit éditée par Nancy Moore Goslee :

> The internal nature of each
> [? Like]
> being is surounded by a circle not to
> be surmounted by his fellow [? or] - - - - - - - - - -
> And yet it is because we enter into

[316] Notopoulos 55-65.
[317] Bodleian M.S. Shelley adds. e.12, p. 202 rev. (Voir Annexes, V).
[318] Bodleian M.S. Shelley adds. e.12, p 187 rev. (Voir Annexes, VI).

the meditations designs & destinies of
contemplation
others that this sight is beautiful &
awful […]
And with
respect to ~~man~~ the ~~race of~~ man ~~its~~ his
public and private happiness consists in
diminishing the circumference which
includes those resembling himself, until
they are one with him & he with them.
this is ~~love. which in all its many forms [?]~~
~~is the law & the religion of eternity, this~~
reconciling the mediator.[319]

Ce qui ressort de l'étude laborieuse et presque pénible de ce passage confirme que c'est à ce texte que la phrase « is not this what Diotima calls love » fait référence en miroir. Il est question de comprendre ce qui habite les hommes (« internal nature ») mais surtout d'entrer en méditation et de contempler ce qui semble être des visions à la fois belles et terribles (« sight is beautiful & awful »). Il s'agit donc de donner ici une méthode de contemplation de type platonicienne mais surtout en lien avec le sublime (« beautiful & awful »), une élévation esthétique de l'âme. La fin rappelle que cette vision passe par une forme de médiation, (« reconciling the mediator ») et que c'est par ce médiateur, et par une réconciliation, une réunion même, avec lui que la révélation s'opère. Ce médiateur, nous pouvons le conjecturer, est celui qui éveille le désir d'élévation, de bonheur et de justice (« public and private happiness ») et d'union avec son double, soit pour Shelley, celui, ou celle, qui éveille à l'amour. Dans le cas du texte en question, il ne peut s'agir que de Diotime entendue comme symbole du chemin de connaissance de l'amour. Son omniprésence sur le brouillon et la proximité temporelle avec la traduction du *Banquet* permet de l'affirmer. Toutefois, c'est le point central de cette thèse, il ne faut pas chercher la copie de la Diotime de Platon car Shelley s'en approprie pleinement le symbole et donne d'elle une lecture qui lui est propre. En effet, ce que ce que Shelley attribue à la révélation de Diotime n'est autre que sa

[319] Percy Bysshe Shelley, *The Homeric hymns and Prometheus drafts notebook: Bodleian Ms. Shelley adds. E.12,* (ed) Nancy Moore Goslee, (Londres : Garland, 1996) 225.

propre théorie de l'épipsyché telle qu'il l'exprime dans son essai *On Love*. Il parle d'une « circonférence » (« circumference »), d'une sphère dans laquelle il faut trouver son autre soi et s'unir à lui (« one with him »). L'idée d'une circularité de l'âme autour de l'âme, qui se détache clairement du brouillon ci dessus, est reprise dans *On Love* pour définir la nature même de l'épipsyché :

> […] a mirror whose surface reflects only the forms of purity and brightness; a soul within our own soul that describes a circle around its proper Paradise, which pain and sorrow and evil dare not overleap.[320]

Shelley avait donc en tête d'introduire dans ce fragment une révélatrice ressemblant à Diotime pour souffler ses propres visions de l'amour mais surtout, il semble très occupé du symbole qu'elle véhicule. La prophétesse et voyante habite l'esprit de Shelley et il cherche visiblement à la transcrire en poésie. En outre, on trouve à travers tout le carnet plusieurs dessins d'yeux, notamment sur une page qui contient des vers d'*Epipsychidion* et qui sont parmi les plus importants pour notre propos.[321] Cette préoccupation du poète pour la vision et la révélation inspirée par le personnage de Diotime au moment de l'écriture du *Coliseum* est certaine. Sa présence sur le même carnet, au moment du brouillon d'*Epipsychidion* (de manière caractéristique avec Shelley, celui si s'étend à divers endroits sur plusieurs carnets) le prouve. Mary le confirme dans un commentaire cité par Bieri dans le second volume de sa biographie du poète : « Shelley conceived a woman… named Diotima… his instructess and guide.[322] » C'est alors que dans la pensée de Shelley sa Diotime se précise en un véritable archétype poétique dont il va tenter d'incarner la puissance dans la réalité physique et sociale de son existence. C'est le second moment (et le dernier) de l'épipsyché shelleyen et qui se concentre dans le grand poème de 1821 et peut-être l'un des plus aboutis de Shelley : *Epipsychidion*.

*

En effet, une autre dimension de ce moment d'études platoniciennes semble se dessiner. Il y avait dans la première quête romantique alastorienne quelque chose

[320] Shelley, *The Major Works*, 632.
[321] Bodleian M.S. adds. e.12, p. 153-154 (Voir Annexes, VII)
[322] Bieri, *Exile of Unfulfilled Renown*, 89-90.

de faustien dans l'idée même qui fait du poète un assoiffé de connaissances et dans sa volonté de dépouiller la nature de ses mystères. C'est parce qu'il conçoit un amour impossible à incarner et en dehors du monde social, qu'il dépérit et que sa quête s'assombrit de l'impossibilité des causes perdues. Le vide qu'il ressent envers ce qui lui manque et qui crée son désir l'emporte. Comme Faust conçoit son amour dans l'innocence de Marguerite parce que c'est précisément cela qu'il a lui même perdu, le poète d'*Alastor* confond la nature dont il cherche à connaître la tapisserie secrète et l'amour qui s'éveille en lui-même. Selon Carlos Baker, c'est la volonté de faire de ce premier épipsyché une cause naturelle qui trompe le poète et le détourne de la réalité sociale de l'amour.[323] Il est intéressant de noter que la « dichotomy » dont parle Baker à ce sujet est comprise par Bonnecase comme la rencontre du double nocturne, de la part d'ombre du poète.[324] Pour nous, cette part d'ombre n'est pas le double shelleyen, au contraire, il s'agit d'une fausse route qui détourne le poète de sa vraie quête. C'est cela même que Shelley reproche ironiquement à Wordsworth. La période d'études platoniciennes de 1818 vient « corriger » ce caractère en réaffirmant une pensée philosophique sociale issue des théories grecques. Shelley illustre lui-même l'évolution de ses conceptions dans l'essai qu'il destinait à accompagner sa traduction du *Banquet*, « A Discourse on the Manners of the Ancient Greeks » comme le souligne Baker, qui en cite un passage des plus interessants.[325]

> The archetype of one's love, said he, "for ever exists in the mind, which selects among those who resemble it that which most resembles it; and indistinctively fills up the interstices of the imperfect image." Even in his most savage state, Shelley goes on, man is a social being. Civilization only quickens and enhances his sociality, producing a desire for "sympathies still more intimate and complete." Then arises "that profound and complicated sentiment, which we call love, which is rather the universal thirst for a communion not merely of the senses, but of our whole nature, intellectual, imaginative, and sensitive, and which, when individualized, becomes an imperious necessity, only to be

[323] Baker 59.
[324] Bonnecase 111.
[325] Nous citons ce texte tel que Baker le cite lui-même dans son livre faute d'avoir accès à une édition complète de ce « Discourse » et n'ayant pu consulter le manuscrit à Oxford.

satisfied by the complete or partial, actual or supposed, fulfillment of its claims."[326]

Baker voit dans ce texte une explication de l'échec du poète d'*Alastor*, dû d'abord à sa réclusion. Incapable de voir sa ressemblance hors de lui, c'est-à-dire l'épipsyché, il se cherche une correspondance à l'intérieur de lui même qui le pousse à l'isolation et à la perdition. *Alastor* est le compte rendu d'une erreur théorique et poétique sur la valeur intellectuelle de l'amour et sur sa réalité sensible. En effet, plus tard Shelley se montre plus précis quant à ce qu'il estime être l'amour total. L'image de l'autre-soi est considérée dans « A Discourse » comme provoquant l'amour et donnant ainsi le ton à toute la vibration harmonique de l'être. Cet autre-soi existe en tant qu'idée dans l'esprit (« the archetype of one's love for ever exists in the mind ») mais il est nécessairement autre que soi (« those who ressemble it »). il est clair que Shelley opère ici une distinction importante et évite le reproche du narcissisme. Shelley, semble-t-il, s'essaie à corriger le tir dans *Epipsychidion* en réagissant à la dimension sociale intrinsèque à la situation que le poème décrit. En effet, la dimension sociale du poème pousse Shelley à se découvrir, puisque le poème est largement autobiographique comme il l'avoue sans détours à ses amis. Une lettre de 1822, écrite après coup par Shelley à John Gisborne admet qu'*Epipsychidion* est « an idealized history of my life and feelings.[327] »

Toutefois, cette révélation de lui-même n'est pas sans poser des problèmes à celui dont la réputation est déjà considérée comme terriblement scandaleuse en Angleterre et, dans la présentation publique du poème, Shelley cherche visiblement à se cacher. Il demande à son éditeur Ollier d'en tirer un nombre limité de copies et d'en surveiller de près la distribution. Shelley avait déjà formulé le vœu de publier de manière anonyme en 1820 sous le titre général de *Julian and Maddalo* des pièces ouvertement politiques ou très personnelles, qu'il considère alors comme ses « saddest poems.[328] » Ces textes sont, en majorité, les fruits d'une longue période de

[326] Baker 59.
[327] Shelley, *Letters*, II, 434.
[328] Shelley, *Letters*, II, 246.

dépression, notamment lors de son séjour à Naples en 1819.[329] Cependant, l'empressement avec lequel il lui demande d'accéder à ses demandes, notamment celle de réviser lui-même le poème, est tout à fait extraordinaire :

> The longer poem I desire should not be considered as my own; indeed, in a certain sense, it is a production of a portion of me already dead; and in this sense the advertisement is no fiction. It is to be published simply for the esoteric few; and I make its author a secret, to avoid the malignity of those who turn sweet food into poison; transforming all they touch into the corruption of their own natures. My wish with respect to it is, that it should be printed immediately in the simplest form, and merely one hundred copies: those who are capable of judging and feeling rightly with respect to a composition of so abstruse a nature, certainly do not arrive at that number—among those, at least, who would ever be excited to read an obscure and anonymous production; and it would give me no pleasure that the vulgar should read it. If you have any bookselling reason against publishing so small a number as a hundred, merely, distribute copies among those to whom you think the poetry would afford any pleasure, and send me, as soon as you can, a copy by the post. I have written it so as to give very little trouble, I hope, to the printer, or to the person who revises. I would be much obliged to you if you would take this office on yourself.[330]

Il semble que deux niveaux distincts de crainte poussent Shelley à avancer masqué à propos d'*Epipsychidion*. Il y a d'abord, un fort aspect personnel dans le sens où le poème se donne comme une méditation amoureuse sur Emilia Viviani, ce qui enjoint sans doute Shelley à une certaine pudeur. En effet, il est intéressant de noter à ce sujet que Mary, probablement meurtrie par cette romance de Shelley, ne joint aucune note au poème dans son édition des œuvres complètes en 1839.[331] En second lieu il y aurait la crainte des critiques qui jusqu'alors ont réduit à rien sa réputation poétique et que Shelley accuse la même année dans *Adonaïs* d'être responsables de la mort de Keats.

---

[329] Holmes 617. Le recueil ne verra pas le jour et ces poèmes ne seront publiés qu'après la mort de Shelley par Mary.

[330] Shelley, *Letters*, II, 263.

[331] *Epipsychidion* est le seul des longs poèmes majeurs de Shelley à ne pas être annoté, introduit et commenté par Mary.

Aussi il invente, le procédé est fréquent à l'époque, une méta-histoire qui fait de lui le découvreur et le passeur de l'œuvre d'un autre anonyme afin de se dissimuler derrière cet autre poète. La mise en œuvre de ce tour littéraire constitue la préface au poème et n'en est pas vraiment une, puisque Shelley la nomme « Advertisement ». Contrairement aux « préfaces » habituelles, Shelley n'y justifie pas les thèmes du poème ni n'en fournit la moindre explication, même déroutante. Au contraire, il laisse le mystère planer sur ses intentions et va même jusqu'à écrire que le poème demeurera incompréhensible pour la majeure partie des lecteurs. Shelley explique à son lecteur que la teneur du poème est fictive et que le langage utilisé est métaphorique. Par là, il cherche encore à dissiper une lecture trop autobiographique de son poème et le range du côté des œuvres allégoriques de Dante qu'il cite explicitement. Selon Alan Weinberg, *Epipsychidion* serait le récit allégorique et poétique de la quête de l'âme à travers l'amour.[332] Comme la *Vita Nova* de Dante, Shelley entend dédier son poème aux seuls fidèles d'Éros, capables de vibrer en harmonie avec les thèmes et les émotions qu'il exprime ici :

> The present Poem, like the Vita Nuova of Dante, is sufficiently intelligible to a certain class of readers without a matter-of-fact history of the circumstances to which it relates; and to a certain other class it must ever remain incomprehensible, from a defect of a common organ of perception for the ideas of which it treats.[333]

Cet « Advertisement » nous conforte dans notre commentaire : expliquer *Epipsychidion* est nécessaire puisque Shelley a voulu le poème mystérieux et l'a destiné, de manière tout à fait ésotérique, aux initiés de Diotime, c'est-à-dire, à « ceux qui savent ». Le rapprochement fait par l'auteur entre son texte et la *Vita Nova* ne laisse aucun doute sur la direction théorique et esthétique du poème, il s'agit d'un poème d'amour mystique et surtout, d'une initiation amoureuse. De fait, *Epipsychidion* est une poétisation de la mystique de Diotime devenue l'âme de l'âme du poète. Plonger dans le poème c'est découvrir, par l'exemple, tout le concept de l'*eros* épipsyché de Shelley. Holmes dit qu'il s'agit d'un « poème à clef » et que tout le développement émotionnel de Shelley depuis son adolescence,

[332] Weinberg, *Shelley's Italian Experience*, 142.
[333] Shelley, *The Poems*, IV, 129.

ainsi que toutes les femmes qui ont alimenté son beau idéal sont inscrits dans *Epipsychidion*.[334] En plus de cette dimension psychologique, le poème est un résumé de la philosophie de l'amour de Shelley et un exemple de son interprétation de Platon, de la philosophie en général et de la relation entre la poésie – c'est-à-dire l'expression de la beauté– et l'amour.

Au commencement de ce grand remue-ménage intellectuel il y a un état d'esprit particulièrement onirique, même fiévreux et, on s'en doute, une femme.

En novembre 1820, les Shelley retrouvent Pise et logent à la Casa Galetti avec Thomas Medwin. Durant tout l'hiver, Shelley souffre de différents épisodes de conjonctivite mais surtout d'une « nephrite » chronique, une inflammation très douloureuse des reins, et se trouve souvent prostré dans son lit pendant des jours entiers.[335] Cette condition physique suggère que son moral était bas mais Holmes émet l'hypothèse que la source réelle de la dépression de Shelley se trouve dans l'absence de Claire Clairmont, alors à Florence.[336] Nous avons vu que Shelley maintient depuis son adolescence une vie amoureuse en triangle, avec une amante « réelle » et une amante intellectuelle. Claire pouvant tout à fait remplir le second rôle en contrepartie de Mary, son absence laisse un vide et il semble que les lettres très personnelles que Shelley partage avec elle, sans que Mary en ait connaissance, confirment l'idée de Holmes. Une lettre en particulier semble illustrer ce propos : « I am now much better. Medwin's cheerful conversation is of some use to me, but what it be to your sweet consolation, my own Claire?[337] » Néanmoins, l'atmosphère morose de la Casa Galetti se transforme petit à petit en une effervescence de salon où, grâce à leur nouvel ami, le professeur Pacchiani, « il Diavolo di Pisa » les Shelley reçoivent quelques personnalités et se lient avec des figures tels Alexander

[334] Holmes 632.

[335] Holmes 617-618.

[336] Holmes 618.

[337] Holmes 618. La lettre en question est intéressante car elle suscite des questionnements quant à une éventuelle édition de son contenu. À l'époque ou Holmes écrit en 1975, la lettre demeurait dans les papiers restreints de la collection Carl H. Pforzheimer à la New York Public Library. Nous n'avons pas pu voir cette lettre ni n'avons trouvé de références plus certaines. Peut-être y trouve-t-on matière à alimenter le scandale « Hoppners » sur la possible relation sexuelle entre Claire et Shelley qui aurait eu pour conséquence une fausse couche de celle-ci à Naples en décembre 1818. Cette hypothèse demeure un mystère de conjectures et de doutes.

Mavrocordato, un prince grec exilé par les Ottomans.[338] Mais c'est Claire, l'absente, qui permet à Shelley de rencontrer celle qui donnera lieu à *Epipsychidion*. Elle entend parler d'une jeune comtesse florentine, Teresa Viviani, que son père tient enfermée dans le couvent de Santa Anna à Pise en attendant l'opportunité d'un mariage décent et se met en tête de la rencontrer. Grâce à l'intervention de Pacchiani, ami de la famille Viviani et tuteur de Teresa, Claire sera rapidement admise au couvent comme visiteur régulier et y introduira d'abord Mary puis un peu plus tard, les religieuses étant légèrement réticentes, Percy et Thomas Medwin.[339] La rencontre entre Teresa et Shelley est capitale pour la direction poétique des œuvres du poète entre 1821 et 1822 et heureusement, elle est très bien documentée. La rencontre de Teresa Viviani est le sommet de la quête shelleyenne de Diotime. Après son passage fulgurant, l'enthousiasme laissera place à une amère désillusion. Teresa représente, dans l'esprit de Shelley au moment de leur rencontre, la concrétisation de plusieurs années de réflexion philosophique et théorique sur l'amour. Dans la tête de Shelley, peut-être n'y a t-il jamais eu de réelle Teresa car très vite, elle passe au symbole, à la figuration d'autre chose qu'elle. À travers Teresa, Shelley tombe amoureux d'un fantôme de son propre esprit. Elle manifeste l'influence de Dante sur le poète en incarnant Béatrice. Elle donne un corps de chair à Diotime. Weinberg dit qu'elle est pour Shelley la « donna gentile » de la poésie stilnoviste, un lien intime avec l'Italie, et la poésie amoureuse de Dante et de Pétrarque.[340] Mais d'une manière générale on peut d'abord dire que Teresa a eu sur le poète un effet immédiat et que celui-ci ressemble davantage à une immense hallucination littéraire qu'à un coup de foudre. Shelley qui était alors souffrant était peut-être dans un état d'esprit léger et quelque peu délirant à cause du laudanum qu'il prenait pour calmer ses douleurs aux reins et à la tête. Il s'agit bien sûr d'une simple conjecture mais elle semble avoir quelque fondement si l'on examine le déroulement de toute l'affaire. Shelley semble avoir été un moment confondu, suspendu même, entre le monde des rêves et la réalité, perdu dans une continuité poétique où se mélangeaient les formes et les sonorités, les *daïmones* et les femmes

[338] Weinberg, *Shelley's Italian Experience*, 280. Le sobriquet en dit long sur la conduite et l'image sociale du professeur Pacchiani. Bien qu'apparemment prêtre, homme de confiance des Viviani Della Robbia et confesseur de Teresa, d'aucuns diraient de lui qu'il était un personnage byronien qui avait de quoi plaire à la société anglaise des Shelley.

[339] Holmes 624-625.

[340] Weinberg, *Shelley's Italian Experience*, 140.

fatales. En fait, il apparaît qu'il s'est soudain retrouvé, comme son poète dans *Alastor*, frappé à nouveau par un amour éthéré et à demi-réel pour une jeune femme qui cette fois ne pouvait être qu'évanescente, fragile et elle-même fugace comme un songe.

La rencontre a probablement lieu – la date est incertaine – au cours du mois de décembre 1820. Mary et Claire, qui avaient rencontré la jeune comtesse à la fin du mois de novembre, ne tarissaient pas d'éloges sur sa beauté, son intelligence et tout l'agréable de sa conversation.[341] C'est donc avec des attentes précises que Shelley et Medwin sont enfin admis à rencontrer la jeune femme et se présentent avec Mary, Claire et peut-être Pacchiani, au couvent de Santa Anna.[342] Ces attentes ne furent visiblement pas déçues, et la description donnée par Medwin de Teresa, appelée dès lors Emilia par tout le groupe, évoque une déesse grecque sculptée dans le marbre et tout droit sortie d'un musée plutôt qu'une femme de chair et d'os. Toutefois, les détails et l'appréciation physique et intellectuelle qu'il donne d'Emilia semblent entrer en résonance avec la lettre et l'esprit même de son compagnon. Il s'agit alors pour nous de voir dans la description de Medwin, ce que Shelley lui aussi voyait dans cette jeune comtesse florentine : un pauvre oiseau en cage à la figure d'ange et ressemblant sinon à une peinture de la Renaissance à une idée romantique de ce qu'est ce prototype oriental, la femme fatale italienne.

> Emilia was indeed lovely and interesting. Her profuse black hair, tied in the most simple knot, after the manner of a Greek Muse in the Florence Gallery, displayed to its full height her brow, fair as that of the marble of which I speak. She was also of about the same height as the antique. Her features possessed a rare faultlessness, and almost Grecian contour, the nose and forehead making a straight line,—a style of face so rare, that I remember Bartolini's telling Byron that he had scarcely an instance of such in the numerous casts of busts which his studio contained. Her eyes had the sleepy voluptuousness, if not the colour

[341] Holmes 625.

[342] Medwin semble vouloir parler de lui lorsqu'il présente les événements et leur visite du couvent « accompanied by the priest ». Toutefois, la plupart du temps il fait référence à Pacchiani sous le nom de « the Professore ». Un élément en faveur de la présence du « Diavolo di Pisa » est néanmoins convaincant dans le texte de Medwin : lorsqu'il rencontre Emilia, il pense immédiatement à Marguerite dans Faust et précise qu'avec elle « came the remembrance of Mephisto ». Thomas Medwin, *The life of Percy Bysshe Shelley* (Londres : H. Milford, Oxford University Press, 1913) 278.

> of Beatrice Cenci's. They had indeed no definite colour, changing with the changing feeling, to dark or light, as the soul animated them. Her cheek was pale, too, as marble, owing to her confinement and want of air, or perhaps 'to thought'…

On comprend alors très bien ce qui dans cette jeune femme a pu subjuguer Shelley à ce point. Tyrannisée par son père, Medwin ne peut que la dessiner, sous les traits d'une muse ou, en référence à la tragédie de Shelley, sous les traits de Beatrice Cenci et faire coïncider de belle manière la vie et l'œuvre du poète. En outre, Emilia Viviani semble incarner tout l'idéal féminin dont Shelley éclaire ses poèmes. De plus, la description intelligente et vivante de Medwin est loin d'être innocente, bien qu'elle semble digne de foi. De fait, par son regard qu'« anime son âme » – et Medwin nous livre Shelley dans cette expression – elle est la candidate parfaite pour devenir le « prototype » dont le poète parle dans « On Love » et confirme cette étrange idée qu'elle semble être une œuvre avant d'être une personne. La description de Medwin nous invite à croire que dans la tête de Shelley, Emilia est dès le départ un symbole de l'amour émancipateur et absolu. C'est peut être ce qui fait d'elle un si excellent sujet de poème, parce que sa réalité est confondue dans l'imagination de Shelley avec son idéalité. Elle peut alors, comme le remarque Jennifer Wallace, incarner sans difficultés la « Diotime-Béatrice » qui obsède l'esprit du poète.[343]

De cette rencontre, découle un échange passionné qui en quelques semaines enflamme le poète et la jeune femme d'une extraordinaire façon. White décrit la période, selon les mots de Shelley, comme une succession d'« intoxicating moments » d'une « almost supernatural elevation.[344] » Très rapidement, Shelley voit en la jeune femme une réponse à ses propres questionnements et surtout une « soul-sister » capable de le comprendre et de vibrer en harmonie avec ses idéaux et ses concepts. Elle qualifie Shelley dans les lettres qu'elle lui envoie de « Caro Fratello » et lui-même se considère comme son frère d'âme jusqu'au bout. L'élément qui demeure le plus troublant est l'essai sur l'amour, *il vero amore*, inspiré certes de Dante et du *Cortegiano* de Castiglione mais surtout, et de manière intrigante,

[343] Wallace 141.
[344] Newman Ivey White, *Shelley*, vol. II (New York : A. Knopf, 1940) 255.

profondément shelleyen dans sa substance. Thomas Medwin reproduit l'essai original d'Emilia en entier et en donne lui-même une traduction dont nous citons ici un passage important puisqu'il est en partie cité par Shelley dans sa préface à *Epipsychidion* :

> The lover! No! He is not confounded with the herd of men, he does not degrade his soul, but elevates, drives on, and crowns it with light at the smile of the divinity. He becomes a supereminent being, and as such altogether incomprehensible. The universe—the vast universe, no longer capable of bounding his ideas, his affections, vanishes from before his sight. The soul of him who loves disdains restraint—nothing can restrain it. It lances itself out of the created, and creates in the infinite a world for itself, and for itself alone, how different from this obscure and fearful den!—is in the continued enjoyment of the sweetest ecstasy, is truly happy. All that has no relation to the object of its tenderness—all that is not that adored object, appears an insignificant point to his eyes. But where is he, susceptible of such love? Where? Who is capable of inspiring it? Oh love! I am all love. I cannot exist without love! My soul—my mortal frame—all my thoughts and affections, all that which I am, transfigures itself into one sole sentiment of love, and that sentiment will last eternally.[345]

Il semble impossible qu'en si peu de temps, la vision de Shelley se soit implantée de manière aussi virulente dans la jeune tête d'Emilia Viviani. Pourtant il est clair que de ces quelques semaines de partage, les deux esprits de Shelley et d'Emilia aient véritablement fait cause commune – et même communié intellectuellement. Ainsi, ce passage pourrait presque être une traduction italienne, retraduite dans l'anglais de Medwin, de l'essai « On love » de Shelley, dont nous avons déjà rencontré l'essentiel. La proximité des termes et de la pensée est tout à

[345] Medwin 281-284. « L'Amante no, non e confuso con gli uomini, non trascina l'anima sua, ma la inalza, la spinge, e la corona di luce, all' sorriso della Divinità. Esso doventa un essere sorprendente, e talvolta incomprensibile. L'Universo, il vasto Universo, non più capace a racchiudere le sue idee, i suoi affetti, svanisce a suoi occhi. L'anima amante sdegna essere ristretta, niente può ritenerla. Essa si slancia fuori del creato, e si crea nell'infinito, un mondo, tutto per essa, diverso assai di questo oscuro e pauroso Baratro, assorta di continue in un estace dolcissima, è veramente beata. Tutto ciò che non ha rapporto all'oggetto di sua tenerezza, tutto ciò che non e quell'oggetto adorato, comparisce un piccolo punto a suoi occhi. Ma dove è colui, suscettivole di tale amore? Dove chi possa inspirarlo? Oh amore! Io non sono che amore. Io non posso esistere senza amare. La mia anima, il mio corpo, tutti i miei pensieri ed affetti, tutto ciò che lo sono, si trasforma in un solo sentimento di amore – e questo sentimento durerà in eterno. »

fait déroutante au point de devenir réellement impressionnante vers la fin de l'essai où Shelley paraît écrire par la main de la jeune florentine tant son style et sa vision de l'amour transparaissent dans le texte :

> Love has no wish but for virtue—Love inspires virtue—Love is the source of actions the most magnanimous, of true felicity—Love is a fire that burns and destroys not, a mixture of pleasure and of pain, a pain that brings pleasure, an essence eternal, spiritual, infinite, pure, celestial. This is the true, the only Love, that sentiment which can alone entirely fill up the void of the soul […].[346]

Emilia exprime là l'idée même qui fonde l'épipsyché shelleyenne, celle du vide dans l'âme que seul l'amour intellectuel et vertueux vient combler. Ce passage n'est pas anodin dans le sens où il montre également comment la jeune fille répondait à l'amour enflammé de Shelley. Son essai confirme l'élan spirituel de leur relation mais également son caractère platonicien. Dans *Il vero amore*, Emilia Viviani exprime toute la puissance d'élévation de l'âme qui émane du véritable amour. Son discours est très proche de celui de la mystagogue de Platon, la Diotime première, qui montre que par la contemplation du beau qui résulte de l'amour intellectuel, *vero*, l'âme s'élève à la vertu et à la contemplation du monde – de l'âme du monde. Aussi, il semble bien que Shelley ait trouvé en cette jeune italienne l'émanation terrestre de sa Diotime. Cette vision de communauté d'esprit et de communion des âmes dont il n'a jamais pu saisir que des bribes paraît même s'être réalisée. William Michael Rossetti confirme ce point de vue. Sa sensibilité, assez similaire à celle de Shelley envers l'allégorie de la femme révélatrice, à travers le cercle des Préraphaélites et surtout sous l'égide de son frère Dante Gabriel, lui fait voir dans cette rencontre et dans *Epipsychidion* l'expression d'un amour absolument platonique et poétique de la femme totale incarnée dans Emilia[347]. Depuis, les commentateurs ont préféré voir dans *Epipsychidion* un imaginaire sexualisé qui s'oppose à un mode d'expression visionnaire et idéalisé. Pour beaucoup, cette

[346] Medwin 284. « Amore vuol di virtù, amore ispira virtù, ed è la sorgente delle azioni le più magnanime, della vera felicita. Amore è un fuoco, che brucciando non distrugge, una mista di piacere e di pena, una pena che porta piacere un'Essenza eterna, spirituale, infinita, pura, celeste. Questo si è il vero, il solo amore, quell'sentimento che soltanto puo riempire intieramente il vuoto dell'anima […] ».

[347] Shelley, *The Poetical Works*, Rossetti, notice, 103.

dichotomie shelleyenne est à l'origine d'un échec du langage poétique à transmettre l'expérience de l'esprit.[348] Cependant, il est sans doute plus juste de dire que les deux niveaux sont à l'œuvre dans le poème. Rossetti d'ailleurs ne doit pas être écarté si vite puisqu'il est un des premiers à exprimer l'idée selon laquelle un des caractères particulièrement attirant pour Shelley se trouvait dans la situation d'Emilia autant que dans sa grande beauté physique et intellectuelle. En effet, celle-ci étant prisonnière et victime de l'autorité abusive de son père, comme ses « sœurs », les deux Harriet, Mary ou même Elizabeth Hitchener, Shelley retrouvait là encore, nous l'avons évoqué, un contexte propre à exciter son côté chevaleresque de libérateur prométhéen[349].

Malgré son apparente simplicité de déclaration d'amour, le poème n'est pas des plus aisés à commenter. Il est vrai que sa forte dimension allégorique y entre en conflit avec la sensualité et la réalité matérielle de son sujet. Pourtant, c'est sans doute un des poèmes les plus beaux et les plus aboutis de Shelley. La forme y contribue également en ajoutant à la beauté des images celle du mètre. Comme Keats dans *Lamia*, Shelley écrit en *heroic couplets*, composés de pentamètres iambiques rimant par deux et dans une forme qui rejette les aboutissements du classicisme de Dryden ou de Pope, pour retrouver le socle plus brut de la forme élisabéthaine de Marlowe et Fletcher.[350] Toutefois, Shelley déroule son poème comme une improvisation sur le thème de l'amour et s'accorde des libertés que relève notamment Holmes. Ainsi, il ne respecte pas la strophe qu'il étale parfois longuement sur plusieurs dizaines de vers.[351] Chaque page révèle un imaginaire subtil et des métaphores superbement mises en mouvement pour servir la trame générale. Comme le « coup de foudre » entre Shelley et Emilia, le poème est d'une immédiateté sans commune mesure dans le reste de l'œuvre de Shelley. Le poète y est, semble-t-il, à son apogée en matière de vision et d'expression hallucinatoire mais y demeure tout entier, sans superficialité mécanique et sans fioritures d'école. De plus, l'écriture du poème est extrêmement rapide. Shelley achève les 600 vers d'*Epipsychidion* en moins de deux semaines au début du mois de février 1821. On

[348] Il s'agit là d'une ligne traditionnelle d'interprétation du poème depuis Wasserman et le structuralisme. Voir à ce sujet : Bonnecase 141 ; Sandy 285.

[349] Shelley, *The Poetical Works*, (ed.) Rossetti, notice, 102.

[350] Shelley, *The Poems*, IV, 124.

[351] Holmes 631.

peut dire de toute l'affaire, de la rencontre à l'écriture du poème, qu'elle est foudroyante et, en réalité, beaucoup plus poétique que véritablement vécue. Rossetti voit justement le côté ésotérique de la philosophie de l'épipsyché lorsqu'il présente le poème comme une comète littéraire presque indescriptible et surtout indéchiffrable :

> The poem—to take it on its own showing—reveals a state of feeling which most people have never experienced; and this moreover it describes in terms which they cannot understand. As a pure outpouring of poetry, a brimming and bubbling fountain of freshness and music, magical with its own spray-rainbows, Epipsychidion is beyond praise, and beyond description. It is indeed (to the best of my knowledge) the most glowing and splendid idealization of the passion of love—or poem of ideal love, to put the same thing in inverted terms—ever produced in any language. I may confess, however, to doubting whether it is quite justifiable to complicate so abstract a poetic conception with so many obscurities or sublimations of personal allusion left unravelled. In Epipsychidion the very mood of mind tends towards the intangible; while the framework of imagery or symbol remains to this day an enigma to students of the poetry and the life of Shelley—and this as a framework, not to speak of difficulties of detail or diction: and in such cases the reader who is puzzled is also palled. But Shelley, like Zeus, was a cloud-compeller; and, of his clouds, even the most vaporous refuses to disperse.[352]

Rossetti ne peut finalement que paraphraser l'« Advertisement » et s'avouer désemparé et confondu par le mystère de l'épipsyché shelleyen. De fait, le sens immédiat du poème, une méditation amoureuse et autobiographique, est tellement clair et simple qu'il obscurcit d'autant plus son sens profond. La différence de taille entre l'exotérisme et l'ésotérisme est d'autant plus forte que le poème est volontairement une pièce à clef à la manière des poètes amoureux ou des alchimistes de la Renaissance.[353] Shelley lui-même avoue que son poème est d'une nature

[352] Shelley, *The Poetical Works*, Rossetti, notice, 103.

[353] On peut penser bien sûr et premièrement à Dante, Pétrarque, Spenser, Shakespeare et Donne mais aussi à la *Hypnerotomachia Poliphili* (*Songe de Polyphile*) de Colonna ou à la *Délie* de Maurice Sève. Plus tard, *l'Amoureuse Initiation* de Milosz, en 1910, répond aux mêmes caractéristiques du mystère amoureux plein et entier. Le dernier texte véritablement et entièrement de ce type est peut-être *Der Engel vom westlichen Fenster* (*L'Ange à la Fenêtre d'Occident*) de l'autrichien Gustav Meyrink en 1927.

complexe et mystérieuse dans une lettre aux Gisborne et dans laquelle il avoue clairement un rapport entre le *Banquet* et *Epipsychidion* et par là, entre Emilia et Diotime :

> The *Epipsychidion* is a mystery—as to real flesh & blood, you know that I do not deal in those articles—you might as well go to a ginshop for a leg of mutton, as expect anything human or earthly from me. I desired Ollier not to circulate this piece except to the Συνετοι [initiés], and even they it seems are inclined to approximate me to the circle of a servant girl & her sweetheart.— But I intend to write a Symposium of my own to set all this right.[354]

Le poème est véritablement de nature ésotérique et son contenu ne se révèle qu'à celui pour qui le mystère original a déjà été révélé. D'une certaine manière, cette intention de Shelley en dit long sur sa lecture de Platon, de Dante et sa vision globale de l'amour comme « mystère ». C'est ainsi qu'il faut comprendre dans cette lettre le terme anglais « mystery », non comme quelque chose de mystérieux mais de mystérique. La relation établie entre Emilia et Diotime, Emilia et Béatrice se focalise d'abord sur le fait qu'elle révèle le mystère premier : dès lors, le poète devient un disciple d'*eros*, mis en chemin vers la révélation finale. Aussi, le contexte retrouve celui du premier amour comme nous l'avons vu au début de notre propos. La rencontre – aidée peut-être par le laudanum et les séances de magnétisme – retrouve l'essence mystique de la première rencontre, celle d'Harriet Grove, mais cette fois précédée de tout l'appareil intellectuel platonicien.[355] Il s'agit d'une hallucination, d'un délire poétique, une intoxication philosophique et amoureuse et la reprise de l'itinéraire d'*Alastor*.[356] Denis Bonnecase voit juste lorsqu'il dit qu'*Epipsychidion* est la « contrepartie euphorique d'*Alastor.*[357] » En outre, il

[354] Shelley, *Letters*, II, 434.

[355] Shelley écrit, peut-être à cette même époque, un poème des plus étranges sur cette expérience du magnétisme thérapeutique, intitulé « The Magnetic Lady to her Patient », généralement absent des éditions récentes. Il est intéressant de noter que le magnétiseur est une femme et qu'on trouve également trace de ce moyen curatif et de cette force (dont le lien avec la poésie est rappelé par Platon à travers la pierre d'Héraclée dans le *Ion* (533d)). La version finale du poème semble toutefois postérieure à *Epipsychidion* car elle contient une référence explicite à Jane Williams et se rapporte ainsi plutôt à l'état de pensée de Shelley en 1822.

[356] Nous sommes d'accord avec Holmes à ce sujet, qui considère toute l'affaire comme une sorte de fièvre : « The whole thing had in his mind a strangely unreal quality, almost as if she was part of his illness, as a vivid hallucination is part of a fever ». Holmes 629.

[357] Bonnecase 135.

faudrait ajouter à cette remarque que c'est également la contrepartie intériorisée et contemplative d'*Alastor*. Emilia Viviani transpose le rêve d'*Alastor* dans la réalité pour mieux l'idéaliser dans la poésie. Le renversement est total : dans *Alastor*, le rêve est réel et pourtant il ne permet pas d'accéder au vrai ; dans *Epipsychidion*, rien de tout ce qui caractérise l'affaire Emilia n'est réel et pourtant tout est « vrai. » Cette expérience fulgurante de l'amour intellectuel lui ouvre en quelque sorte le monde intelligible de Platon, et le Paradis de Dante, mais, comme le philosophe l'écrivait lui-même, pour un temps si fugace qu'il ne laisse qu'un goût d'inachevé frustrant.

Si nous examinons, comme Shelley le suggère, les rapports d'*Epipsychidion*, et de manière générale de sa théorie de l'épipsyché, avec la *Vita Nova* de Dante, il devient tout à fait apparent que cette œuvre a eu une influence importante sur la pensée de Shelley, surtout à partir de l'hiver 1820-1821. La citation du *Convivio* qu'il donne pour conclure l'« Advertissment » témoigne de la présence de Dante et fait de sa lecture par Shelley un moment de pivot dans la précision des conceptions du poète anglais. En effet, les mots de Dante relient le poème à la préface, Shelley à son personnage et Shelley à Emilia et à l'Italie. Dante y déploie une image centrale de la figure de Béatrice laquelle vient largement inspirer la Diotime shelleyenne. Shelley cite directement en italien : « Voi, ch'intendendo, il terzo ciel movete » mais traduit la saveur cosmique des vers de Dante à travers les symboles et l'atmosphère dont il recouvre *Epipsychidion*.[358] Il compare ainsi Emilia :

> […] An antelope,
> In the suspended impulse of its lightness,
> [Was] less etherially light: the brightness
> Of her divinest presence trembles through
> Her limbs, as underneath a cloud of dew
> Embodied in the windless Heaven of June
> Amid the splendour-wingèd stars, the Moon
> Burns, inextinguishably beautiful:
> And from her lips, as from a hyacinth full
> Of honey-dew, a liquid murmur drops,

[358] Shelley, *The Poems*, IV, 129. Shelley traduit les vers en question : « Ye who the third heaven move », Shelley, *The Poems*, IV, 112.

Killing the sense with passion; sweet as stops
Of planetary music heard in trance.[359]

Shelley reconnaît une fois de plus le pouvoir transcendant de la musique et invoque la « transe » toute spéciale dans laquelle il écrit, intoxiqué par l'amour, par son étude de Platon et peut-être aussi par les opiacés qu'il prend pour calmer ses douleurs.[360] Mais surtout, Shelley reconnaît à Emily le pouvoir de mouvoir le cosmos, de commander à l' « harmonie des sphères ». Il la place au centre même de son monde comme Dante le fait avec Béatrice dans la *Divine Comédie*. Depuis la *Vita Nova*, Dante clame que son destin n'est mu que par la contemplation de la beauté et le souvenir de sa dame « Très Gentille ». Cette dame au milieu des anges, confondue avec le personnage divin d'Amour et demeurant au cœur même du cosmos, est la reine de l'imagination de Dante. Elle meut les astres que lui-même a placés pour le guider vers elle et vers sa révélation. C'est parce que Béatrice a refusé son salut à Dante que, sa béatitude mise en péril, il se tourne vers l'intellectualisation. Dès la *Vita Nova*, Dante joue évidemment sur le triple sens du mot « Salute » dans son usage aristotélicien et augustinien de santé physique et morale ainsi que, par extension, de salut de l'âme soit de rédemption, mais également dans le sens plus trivial de salutation. Aussi, Béatrice lui refuse un salut terrestre pour le forcer à s'occuper de son salut spirituel et ce « salute » qu'il attend ne pourra avoir lieu qu'au ciel, c'est-à-dire hors du monde au moment de son passage final dans l'au-delà.

La *Vita Nova* explique la fascination qui seule amène Dante à s'élever, par désespoir de se voir refuser à jamais son salut, jusqu'à ce qui, en lui, a permis la *Divine Comédie*. Cette dernière voit Béatrice tout occupée à rendre le salut – la rédemption – possible pour le poète et ce salut passe par une révélation religieuse et mystique mais aussi, à la fin, tout à fait philosophique du principe qui meut l'univers. Ce principe, s'il ressemble à Dieu, n'est autre que Béatrice, image divine « au centre du cercle ». C'est ce que révèle depuis Rossetti, l'interprétation

[359] Shelley, *The Poems*, IV, 137-138 (75-86).

[360] Voir également dans *The Triumph of Life*, la vision décrite par le poète comme un songe descendant sur lui dans une transe provoquée par sa méditation dans la nature et l'appel des éléments ; « As in a trance of wondrous thought I lay ». Shelley, *The Major Works*, 605 (41).

symboliste de Dante, à laquelle nous nous rangeons en ce qui concerne Shelley.[361] En outre, ce que des commentateurs comme Aroux ont pu reprocher à Dante comme frôlant l'hérésie ne pouvait que plaire à Shelley.[362] Ainsi, Béatrice en tant qu'elle est guide et révélatrice devient finalement elle-même reine du ciel, du moins, de celui de Dante. Tout au long de son œuvre, le poète florentin livre en filigrane cette clef de voûte de son immense édifice mais c'est à la fin de *La Divine Comédie* qu'il l'expose le plus clairement lorsque l'imagination cesse d'opérer et que Béatrice se dérobe à nouveau. Le monde qu'il avait conçu pour retrouver Béatrice et recevoir d'elle la révélation se clôt et Dante expose la conclusion de son cheminement :

> Ici la haute fantaisie perdit sa puissance ;
> mais déjà il tournait mon désir et mon vouloir
> tout comme roue également poussée,
> l'amour qui meut le soleil et les autres étoiles.[363]

Charles Williams, avait vu dans cette dernière image que la dissipation de la vision est en réalité le point de départ du poète vers la philosophie de la réminiscence – le début du vrai chemin.[364] La réminiscence pour le poète consiste en l'expression de sa vision et c'est là un moment délicat. Sur ce point il est nécessaire de rapprocher Shelley de Dante, qui voit comme lui, l'écriture comme la suite affaiblie de la vision primordiale. Les commentateurs, plus ou moins rattachés au mouvement structuraliste et post-structuraliste après Paul de Man, voient, nous l'avons vu, dans l'écriture shelleyenne l'échec du langage à exprimer la puissance de la vision et parle alors de l'effort de Shelley pour surmonter, sans y parvenir, cette frustration littéraire.[365] Pourtant, nous l'avons déjà vu, Shelley ne s'arrête pas à

---

[361] Philippe Guiberteau, « Dante entre l'Église et l'hérésie », *Bulletin de l'Association Guillaume Budé*, 21, 4 (1962) 462. « Les commentateurs symbolistes, constituant un groupe que les littéraux veulent ignorer, décrivent chez Dante (et chez les divers poètes qui constituent avec lui un groupe assez précis) une philosophie cachée qui serait notoirement hérétique ; les uns l'en félicitent, comme Rossetti vers 1840, les autres l'en maudissent, comme Aroux en 1853 ; depuis eux, Luigi Valli, René Guenon ont gardé plus de calme et sont plus objectifs ».

[362] Guiberteau 462. Voir également : René Guénon, *L'ésotérisme de Dante* (Paris : Gallimard, 2015) 10.

[363] Dante, *La Divine Comédie*, 506 (XXXIII - 142-145).

[364] Charles Williams, *The Figure of Beatrice: a Study in Dante* (Londres : Faber and Faber, 1943) 225.

[365] Irena Nikolova, *Complementary modes of representation in Keats, Novalis and Shelley* (New York : Peter Lang, 2001) 12.

cette aporie du langage poétique bien au contraire, il dit dans *A Defence of Poetry* de l'écriture poétique qu'elle est vitale et ce même si :

> […] when composition begins, inspiration is already on the decline, and the most glorious poetry that has ever been communicated to the world is probably a feeble shadow of the original conceptions of the poet.[366]

De même que l'impossibilité pour Dante est d'aller plus loin dans son poème, à cause de ses ailes trop fragiles, Shelley nous dit que l'inspiration et l'imagination aussi grandes soient-elles au départ perdent nécessairement dans l'acte d'écrire. Pour autant ce n'est pas un échec. Il s'agit simplement d'une entreprise que Shelley décrit comme inattendue (« unpremeditated ») et dépendante des caprices de la muse.[367] L'effort qui revient au poète est alors de parvenir à retrouver des bribes de cette vision pour l'offrir au monde. La révélation étant donnée au poète seul, son travail de réminiscence est avant tout celui de la métaphorisation de sa vision, c'est-à-dire la transformation de celle-ci en images et en symboles. Aussi, les vers de Dante marquent le moment de l'inversion de l'itinéraire conceptuel du poète florentin qui s'élevait de la contemplation de Béatrice, femme de chair, à celle de Béatrice dans sa forme lumineuse et éternelle. À partir de là, le poète qui avait placé la vérité dans l'image afin de l'exprimer doit replacer l'image dans la vérité, c'est le passage du chant final du *Paradis* ou Dante parle de l'image au centre du cercle. L'image qui est clairement entendue comme Béatrice et Amour confondus en une seule réalité idéale : la fin de *La Divine Comédie* retrouve alors son point de départ dans la *Vita Nova*. Aussi, comme c'est déjà le cas dans la *Vita Nova*, Dante confond Béatrice avec le « Seigneur Amour ». En fait, elle est une émanation de l'amour et Dante écrit immédiatement qu'il faut appeler « cette Béatrice : Amour.[368] » De plus, comme le décrit le Seigneur Amour lui-même, Dante veut qu'elle prenne place au « centre du cercle auquel se rapportent semblablement tous les points de la

[366] Shelley, *The Major Works*, 697.

[367] Shelley, *The Major Works*, 697. Ici, Shelley cite Milton qui demande à sa celestial patroness dans *Paradise Lost* de l'aider dans sa composition d' « unpremeditated verse ». Milton 186 (IX, 24).

[368] Dante, *Vita Nova*, 71 (chap. XXIV).

circonférence.[369] » Ce *centrum circuli* est au cœur de l'interprétation du concept de « Béatrice-Christ », qui recentre l'idée chrétienne associant l'amour au Christ autour de la vision de Dante. Cette vision de l'amour au centre du cercle devient dans le dernier chant de *La Divine Comédie*, un portrait divin de Béatrice unie à Dante et les voyant tous deux comme fusionnés en une seule et même image :

> Ce cercle ainsi conçu
> qui semblait en toi lumière réfléchie
> longuement contemplé par mes yeux
> à l'intérieur de soi, de sa même couleur,
> me sembla peint de notre image ;
> si bien que mon regard était tout en elle.
> Tel est le géomètre attaché tout entier
> à mesurer le cercle, et qui ne peut trouver
> en pensant, le principe qui manque,
> tel j'étais moi-même à cette vue nouvelle :
> je voulais voir comment se joint
> l'image au cercle, comment elle s'y noue ;[370]

Il est alors certain que ce cercle clôt enfin l'itinéraire du poète et relie la « vie nouvelle » (vita nova) à la « vue nouvelle » (vista nova). La leçon de *La Divine Comédie* révèle que la clef de ce qui « noue l'image au cercle » est la connaissance de ce qui est au-delà (le Paradis) et que Dante ne pourra pleinement connaître qu'après sa propre mort. Ce passage qui dessine finalement Béatrice au centre du cercle dont Amour parle dans le chapitre XII de la *Vita Nova* fait coïncider l'image et le symbole dans un cadre qui semble inviter la comparaison avec la théorie de l'épipsyché de Shelley et son *Epipsychidion*. D'autant que Dante avoue ne pas avoir les ailes assez solides pour achever cette explosion de l'être dans l'être et que finalement seule sa propre mort sera à même de la réaliser. En effet, Shelley décrit en des termes très proches de ceux de Dante « l'autre-soi », qu'il incarne plus tard dans Emily, dans l'essai *On Love* :

---

[369] Dante, *Vita Nova*, 42 (chap. XII) « *ego tamquam centrum circuli, cui simili modo se habent circumferienciae partes.* »

[370] Dante, *La Divine Comédie*, 505-506 (XXXIII, 125-138).

> We dimly see within our intellectual nature a miniature as it were of our entire self, yet deprived of all that we condemn or despise, the ideal prototype of every thing excellent and lovely that we are capable of conceiving as belonging to the nature of man. Not only the portrait of our external being, but an assemblage of the minutest particles of which our nature is composed;[371]

Il est assez intéressant de noter que la description de ce médaillon cosmique chez Dante, et de manière toutefois moindre chez Shelley, ressemble beaucoup à l'image féminine que donnent les gravures alchimiques de la nature ou encore la représentation de la femme mystique telle qu'on la retrouve dans le *Songe de Polyphile* de Colonna.[372] Dans toutes ces représentations et de manière très claire chez Dante, la femme au centre géométrique, au centre de la rose dira la mystique rosicrucienne, symbolise le chemin du salut et de la rédemption. Pour les alchimistes, suivre le chemin opératoire désigné par la nature est synonyme de succès dans l'Œuvre, pour les mystiques, elle caractérise l'union des principes et la communion avec le divin.[373] La rédemption par la connaissance et la révélation de l'autre à travers l'amour est une des clefs de la pensée traditionnelle qui s'étend de la Gnose à l'alchimie ésotérique classique. C'est précisément à cette révélation qu'opère Béatrice, et on en retrouve les caractères spécifiques dans l'idée de complétude qui préside à l'union des deux âmes dans l'épipsyché de Shelley. Aussi, ce passage de la fin du Paradis invite à comprendre la transformation complète de Béatrice en symbole : son passage dans l'intellectualité pure, son idéalisation absolue afin que Dante puisse fermer le cercle, rompre l'imaginaire et revenir fort de ce qu'il a vu, dans le monde.

Le langage de Dante résonne particulièrement lorsqu'on le compare à la théorie de Shelley qui voit « a soul within our own soul that describes a circle

---

[371] Shelley, *The Major Works*, 632.

[372] Francisco Colonna, *Discours du Songe de Polyphile* (Monte Carlo : Editions du Cap, 1956) 243-244. Tout le passage sur la résurrection de l'Amant à travers le regard de Polia et la symbolique néoplatonicienne et alchimique des noces cosmiques est particulièrement édifiant. Voir également comment le narrateur, lié enfin à l'image de son amour, s'éveille seul du rêve mais enrichit de la révélation qu'il a reçue.

[373] Voir la gravure de Michel Maier et celle de Nicolas de Locques dans : *Philosopher par le feu: anthologie de textes alchimiques*, (ed.) Françoise Bonardel (Paris : Almora, 2008) 157 ; 169. Le chapitre intitulé « Dialogue entre l'artiste et la nature » contenu entre ces deux gravures est particulièrement intéressant.

around its proper Paradise ». L'idée que le mouvement de l'amour est circulaire, décrivant une rotation autour du centre de l'attention amoureuse et du soi unis est présente chez les deux auteurs. Ils associent tous les deux l'amour à un fonctionnement gravitationnel cosmologique et le place au centre même de la vie. En faisant d'Emily le cœur de l'épipsyché, Shelley fait d'elle sa Béatrice et les similitudes entre Béatrice et Diotime telle que Shelley la comprend sont importantes. Car si Shelley, par son étude poussée du *Banquet*, associe Diotime à l'amour et que Dante fait de même pour Béatrice, il est tout à fait probable que dans la lecture de Shelley, les deux figures coïncident. C'est la lecture que propose Wallace et nous souscrivons totalement à ce rapprochement Diotime-Béatrice pour caractériser la figure complexe d'Emily dans *Epipsychidion*.[374] L'aspect révélateur que toutes deux occupent du point de vue ésotérique et mystérique ne fait qu'appuyer cette interprétation. Que Béatrice prenne la place du Seigneur Amour dans la vision de Dante est expliqué, en des termes tout à fait rosicruciens, par Louis Paul Guigues dans son introduction à la *Vita Nova*. Il tente de réinscrire la pensée de Dante dans la mystique provençale, celle des Templiers et des autres grandes écoles ésotériques chrétiennes médiévales. Dès lors, ce qu'Amour voudrait secrètement dire par *centrum circuli* serait en réalité une invitation à la découverte de la vérité de l'amour céleste et philosophique :

> Moi, Béatrice, je suis au cœur de la Grande Rose, mais toi tu t'égares dans les activités terrestres. C'est au véritable amour que je te convie, la véritable béatitude est céleste, si je te refuse mon salut, c'est pour te faire réfléchir.[375]

Rappelons que la lecture ésotérique que nous cherchons à développer avec ces considérations ne vaut que dans l'interprétation faite par le Romantisme, par Shelley principalement, de Dante et de la tradition alchimique et rosicrucienne. Il n'est pas question ici de donner une étude de Dante en tant que telle. Aussi, dans le cadre d'un ésotérisme occidental, l'imagination de Dante place donc en Béatrice l'organe de la béatitude.[376] Cependant, il y place aussi celui de la révélation d'une

[374] Wallace 141.

[375] Dante, *Vita Nova*, Louis Paul Guigues, 21.

[376] Dante, *Vita Nova*, 42 (XI) « Si bien que, manifestement, il apparaît qu'en ses saluts résidait ma béatitude laquelle, maintes fois, dépassait et débordait mes forces. »

connaissance supérieure et divine.[377] L'ésotérisme de Dante puise à bien des sources et c'est ce qui fait dire à René Guénon que, de Pythagore à Dante, la chaîne traditionnelle n'est pas rompue.[378] Aussi nous revenons à l'interprétation ésotérique de Platon, comme nous l'avons vu au début de ce travail, pour comparer l'enseignement de Diotime et la révélation de Béatrice. Et nous pouvons y trouver, une fois encore, un lien intéressant avec les cultes à mystères. Le voyage que Dante entreprend dans *La Divine Comédie*, à la recherche du salut que Béatrice lui a refusé dans la *Vita Nova*, ressemble à l'initiation aux mystères d'Isis de Thèbes et à ceux d'Éleusis. Il s'inscrit dans une optique ésotérique de retour à l'ordre initial adamique de l'âge d'or et de la complétude spirituelle de l'homme.[379] Ici encore il s'agit d'une même quête que celle des amoureux dans le discours que Platon attribue à Aristophane dans *le Banquet*. L'image au centre du cercle représente alors le chemin spirituel vers la véritable béatitude, que le poète atteint au bout de l'épreuve initiatique que sont l'*Enfer* et le *Purgatoire*. Pour Shelley, il s'agit, pour atteindre cette béatitude, de remplir le « chasm of an insufficient void » qui se découvre dans l'âme et se cherche un complément afin d'être pleinement soi.[380] Dans les deux cas l'itinéraire est platonicien et en tout point conforme à l'enseignement de Diotime puisque l'amour conduit à la sagesse. Surtout, il y a une initiation par degré, de l'amour de la femme de chair, à sa transfiguration en guide spirituel. Chez Dante, c'est un autre point commun qu'il partage avec Shelley, la révélation se gonfle d'un renversement presque sacrilège des symboles.[381] Comme dans la poésie provençale, Dante fait de sa dame, le centre du divin et remplace les essences divines chrétiennes par la sienne propre, sa Béatrice transfigurée. Toute la *Divine Comédie* chemine vers cette révélation de Béatrice transfigurée en Vierge Marie, en Christ même. Dante le dit précisément dans la *Vita Nova* en expliquant le lien linguistique avec la Bible qu'il dissimule dans son livre : Béatrice est annoncée par une certaine dame « Jeanne Primavera » comme Jésus fut annoncé par « Jean qui précéda la

[377] Dante, *Vita Nova*, 76, (Sonnet XV) « l'on dirait [Béatrice] chose venue du ciel pour miracle montrer ».

[378] Guénon 16.

[379] Il s'agit d'un des buts spirituels de l'alchimie traditionnelle. Voir : *Alchimie*, (ed.) André Savoret (Paris : Dervy, 1996) 19.

[380] Shelley, *The Major Works*, 631.

[381] Guénon 9-10.

Véritable Lumière.[382] » Pour nous, à partir de ces remarques, il est assez clair que la révélatrice s'associe à l'âme du monde, mais aussi à la femme mystique qui ouvre la porte des mystères. C'est une lecture généralement admise chez les Romantiques. Comme Novalis avant lui, Shelley répond en effet à la mystique de Dante mais d'une manière différente. Novalis se plonge pleinement dans le bain alchimique et ésotérique qui ruisselle à partir du poète florentin sur la mystique allemande et fonde entièrement la révélation de la femme mystique à travers la fusion substantielle et sensuelle des « noces chimiques » rosicruciennes. Sa méthode est celle de la catabase, il s'enfonce dans la matière, dans les profondeurs de la terre et y reçoit une révélation chaude, liquide et presque sexuelle.[383] Shelley en revanche garde, par l'anabase qui lui est caractéristique, une hauteur toute platonicienne en laissant à l'intellect démonique – au sens hermétique – le rôle de conducteur et à l'imagination celui de lieu révélateur.[384] Aussi est-ce l'aspect cosmique de la révélation de Béatrice qui retient l'attention de Shelley dans *Epipsychidion*, et c'est de son lien avec une philosophie de l'imagination que Shelley se fera le champion dans *A Defence of Poetry*.

En effet, la figure au centre du cosmos que nous trouvons autant chez Dante que chez Shelley appelle une interprétation complémentaire. Par le truchement des astres et l'association de la dame à l'harmonie du cosmos, Dante voit en Béatrice l'âme du monde, mais du monde tel qu'il est perçu par lui dans sa faculté d'imagination subjective. Ce monde-là, il l'imagine afin de lui donner un contenu philosophique idéel qui ne peut se manifester dans la réalité sensible. C'est pourquoi à la fin de *La Divine Comédie*, l'image de Béatrice vient se confondre avec celle du cercle, symbole du monde qu'il a conçu et qui doit à présent se dissoudre. Il faudrait préciser ici philosophiquement, avec Kant, que le monde que gouverne Béatrice est

[382] Dante, *Vita Nova*, 71 (XXIV).

[383] On peut lire dans le rêve de la *Blaue Blume*, lorsque le jeune Heinrich plonge dans la vasque : « […] chaque ondulation du suave élément se pressait doucement contre lui comme un sein délicat. Le flot semblait avoir dissous des formes charmantes de jeunes filles qui reprenaient corps instantanément au contact du jeune homme ». « […] und jede Welle des leiblichen Elements schmiegte sich wie ein zarter Busen an ihn. Die Flut schien eine Auflösung reizender Mädchen, die an dem Jünglinge sich augenblicklich verkörperten ». Novalis, *Henri d'Ofterdingen*, 70-71. Voir également à ce sujet : Bachelard, *La psychanalyse du feu*, 74-77.

[384] Voir le traité X du *Corpum Hermeticum* : *Bibliothèque idéale des philosophes antiques* 287. « Il n'y a rien en effet de plus divin et de plus actif que l'intellect, rien de plus apte à unir les hommes aux dieux et les dieux aux hommes. Lintellect est le Bon Démon ».

issu de l'imagination transcendantale de Dante.[385] Aussi, lorsque Dante explore les lieux mythologiques de la *Divine Comédie*, il explore le monde qu'il a créé pour Béatrice et c'est seulement après avoir pénétré ce monde que, par la révélation de Béatrice, il peut entendre ce qu'est la vérité – sa vérité. Ce qui revient à dire, dans le cas de la poésie de Dante, que le mode d'accès à l'Être, Platon dirait à l'Un, pour un être subjectif, réside dans son imagination.[386] Pour Henry Corbin, l'espace intellectuel subjectif qui s'ouvre à la compréhension de l'intelligible est le « monde imaginal » – non pas imaginaire mais fruit de l'imagination en tant qu'elle crée ce qui ne peut être perçu ni par l'intuition des sens ni par l'expérience quotidienne ou rigoureusement scientifique.[387] Or cette théorie est précisément celle des traités platoniciens perses auxquels nous savons que Dante avait accès.[388] Shelley aussi comprenait l'imagination comme seule possibilité d'entendement de la vérité et *Epipsychidion* confirme pour lui la théorie qu'il développe ensuite dans *A Defence of Poetry*. Il est nécessaire aujourd'hui de lire ces deux œuvres ensembles et surtout de cesser de regarder *Epipsychidion* comme une simple preuve autobiographique d'une pathologie amoureuse œdipienne ou narcissique.[389] En effet, le poème est

[385] Dans la *Critique de la Raison Pure*, Kant pose la synthèse des sensations dans l'imagination comme seule véritable possibilité pour l'entendement d'approcher la connaissance empirique. Lorsque la synthèse dans l'imagination est posée comme principe nécessaire à la connaissance, l'imagination est transcendantale. Kant, *Critique de la raison pure*, 188-196.

Voici ce qu'explique Arnaud Azoulay à ce sujet : « C'est donc en tant que faculté médiatrice, qui permet de créer, par l'établissement d'un rapport de subordination, le seul lien possible entre la sensibilité et l'entendement, que l'imagination intervient dans la Critique de la raison pure. Dans la mesure où nous nous situons au niveau des conditions de possibilité de toute connaissance, l'imagination sera alors imagination transcendantale et élèvera l'entendement au rang de législateur de la nature. Et corrélativement à la nécessité d'une soumission des objets de toute expérience possible aux concepts de l'entendement pur, la possibilité d'une application *a priori* de ces mêmes concepts à l'expérience est exigée. Ce sera l'affaire propre du schématisme, qui est également, outre la synthèse, une fonction propre de l'imagination. Ces deux propriétés, à savoir la synthèse et le schématisme, sont donc les éléments absolument indispensables et fondamentaux qui rendent possible toute connaissance objective. » Arnaud Azoulay, « Le rôle de l'imagination chez Kant », *Philosophie* (2015) 7.

[386] Platon, *Œuvres complètes*, II, 448-452 (*Timée*, 30c-37c).

[387] Christian Jambet « De l'âme cosmique à l'âme transfigurée », *Sophia et l'âme du monde*, (eds.) Armand Abécassis, Constantin Andronikof, Jean Brun (Paris : Albin Michel, 1983) 88.

[388] Jambet 88-89.

[389] Le trait est certes exagéré mais il faut tout de même dire que le fer de lance des interprétations de Shelley issues des études culturelles repose sur une analyse comportementale et micro-biographique des poèmes et de la vie de Shelley en mettant l'accent sur des théories freudiennes et lacaniennes, comme le conflit avec le père pour l'amour maternel ou la quête narcissique de soi dans l'autre. Ces interprétations sont toutes intéressantes mais elles nient la sensibilité philosophique de Shelley et surtout la part des pensées conscientes dans la création poétique. Lire, comme nous essayons de le faire avec notre Diotime, *Alastor* et *Epipsychidion* avec A *Defence of Poetry* permet de restituer aux poèmes leur contexte conceptuel et intellectuel afin de mieux cerner la dimension philosophique de ces œuvres très personnelles.

l'expression finale de la résolution shelleyenne de l'amour et de la révélation à travers l'imagination. Imagination que Shelley, nous allons le voir, entend d'une manière très proche de celle de Dante comme pouvoir d'entendement, non de Dieu, mais de la vérité de la nature. Ce monde imaginal qui est le fruit d'une création est également le lieu de l'intermédiaire, chez Platon, entre les êtres engendrés et l'Un (l'univers). Cet intermédiaire qui permet de relier toutes choses entre elles est compris chez lui comme « âme du monde » et Sagesse (*Sophia*), dans la Bible ainsi que chez les gnostiques des premiers siècles de notre ère.[390] Nous avons vu à ce propos que la *Sophia* gnostique trouvait une réponse intéressante dans la figure de la Diotime du premier chant de *Laon and Cythna*. Couplée au concept platonicien de l'âme du monde et comprise comme maîtresse des destinées par l'invitation à l'amour idéal, l'image retrouve la pensée de Dante. Le monde imaginal est significatif dans l'interprétation des poèmes de Shelley car il nous donne un contexte global pour comprendre la révélation dans son œuvre. Le lieu que nous avons étudié comme l'espace du démonique, où apparaît la révélation ainsi que la révélatrice, se trouve ainsi défini. Le souvenir est transmuté dans le rêve en une réalité symbolique qui contient les éléments d'idéalisation de la femme en révélatrice et de l'amour en puissance absolue. Après 1821, la révélatrice de Shelley jusqu'alors cette « Veilèd » floue ou une Asie mythique et inaccessible, achève d'absorber les attributs platoniciens de Diotime en se confrontant à l'imaginaire de Dante. L'Emily d'*Epipsychidion* peut alors se comprendre comme une rectification positive de la « Veilèd Maid » d'*Alastor* en Béatrice-Diotime.

Pourtant, Shelley sait bien qu'en faisant d'Emily la puissance qui régit le cosmos il l'affilie à l'âme du monde au sens platonicien de force au cœur du cosmos et présidant à l'harmonie des sphères dans la grande musique céleste. Emily est de fait décrite comme l'architecte musicienne du monde imaginal de Shelley, ce « world of fancies », une étoile « which moves not », comme l'étoile polaire, et qui guide le voyageur vers sa destination, et pourrait-on dire, vers son destin[391].

[390] *Sophia et l'âme du monde*, avant-propos, 10.

[391] Shelley, *The Poems*, notes, IV, 137. Spenser parle de « stedfast starre » pour décrire Polaris et Keats aussi réfère son amante à cette « Bright star », constante « steadfast » qui guide à travers le désespoir de la nuit.

A well of sealed and secret happiness,
Whose waters like blithe light and music are,
Vanquishing dissonance and gloom? A Star
Which moves not in the moving heavens, alone?
A Smile amid dark frowns? a gentle tone
Amid rude voices? a beloved light?
A Solitude, a Refuge, a Delight?
A Lute, which those whom Love has taught to play
Make music on, to soothe the roughest day
And lull fond Grief asleep? a buried treasure?
A cradle of young thoughts of wingless pleasure?
A violet-shrouded grave of Woe?—I measure
The world of fancies, seeking one like thee,
And find—alas! mine own infirmity.[392]

Il n'y a pas de doute ici que Shelley, pensant à l'Isis du *Timée* et à Béatrice définit, comme dans *Queen Mab*, sa propre révélatrice comme une déesse. Son amour lui fait voir la femme mystérieuse en véritable démiurge, architecte d'un monde dans lequel lui seul peut entrer en tant que ce monde est un produit de son imagination. Ici encore, la révélatrice est au centre du temple de l'imaginaire du poète.[393] La comparaison systématique et synesthésique d'Emily à la musique et à l'étoile, probablement Venus, qui se détache du ciel et se fixe dans l'imaginaire retrouve une définition de l'âme du monde telle que la conçoit Serge Margel, dans son sens démiurgique, dans le *Tombeau du Dieu artisan.* L'âme du monde serait la « mise en mouvement du monde sous la forme d'un ciel étoilé », c'est-à-dire un mouvement dans ce que la philosophie classique considère comme pure fixité.[394] Cette forme de lumière et de musique que Shelley trouve chez Emily anime en elle un absolu de beauté et d'harmonie (« vanquishing dissonance and gloom ») qui rend pâle le monde réel dont elle émerge (« amid rude voices » ; « roughest day » ; « Grief »). Elle imprime à ce qui habituellement est sombre et fixe, un mouvement, une beauté et une harmonie. C'est pourquoi Shelley la voit comme un « refuge » ou un « luth. » D'autre part, l'évanescence et la perte sont toujours de mise. Le poème

[392] Shelley, *The Poems,* I, 136-137 (58-71).
[393] Voir : « La Diotime Shelleyenne », I, 2 « Le poème comme temple ».
[394] Serge Margel, Le *Tombeau du Dieu Artisan* (Paris : Editions de minuit,) 83.

est un ressaisissement de souvenirs évasifs qui fuient et que le narrateur lorsqu'il s'aventure à les chercher ne trouve plus (« find—alas! my own infirmity »). *Epipsychidion* n'échappe pas à la malédiction du poète, qui n'est pas seulement la difficulté d'écrire la vision mais l'impossible souvenir du monde dont elle est la gardienne. Shelley est fidèle à ce qu'il dit de la poésie dans *A Defence of Poetry* et que Callaghan résume en disant de la poésie de Shelley qu'elle se résume en une « vision forever sought, forever lost.[395] » L'harmonie qui émane d'Emily façonne dans ce passage le monde imaginal où Shelley trouve une copie philosophiquement et matériellement « corrigée » de la réalité. En ce sens il dépasse le Temple de l'Esprit de *Laon and Cythna*, puisqu'il n'est plus simplement le lieu *a posteriori* où se rencontrent les réformateurs vaincus. En effet, le monde imaginal où le poète entend la musique des sphères est un monde *a priori*, intellectuel, comme celui qui a vu naître la vision mythologique de Dante. L'écriture vient seulement comme nostalgie de ce monde, de l'amour et de la révélation.

La musique prend, dans le monde des réalités révélées de Shelley, une place prépondérante, comme en témoigne le passage précédemment cité, puisque c'est par la musique, par l'harmonie et l'accord que s'ordonne le monde-temple de l'imagination. Nous avons vu comment Shelley a développé tout au long de son œuvre depuis sa rencontre avec Harriet Grove, l'image importante de la musicienne – parfaite théurge – dont les accents transforment le monde et imprègne les sons même de l'univers. En effet, il est certain que Shelley était très sensible à la théorie musicale du monde et son usage poétique de la femme musicienne ou de l'« Aeolian Lyre », dont les cordes vibrent au gré de l'intelligence, de l'amour intellectuel, le prouve à plus d'une reprise. De la même manière, les alchimistes voient dans ce principe de l'harmonie amoureuse une autre forme de Diotime mystique, l'amante sage, la divine *Sophia*, et son image sera le centre d'une pensée mystique notamment en Allemagne et qu'Hemsterhuis lie à la figure de Diotime comme personnification de l'inspiration philosophique.[396]

[395] Callaghan 197.

[396] Il est difficile de savoir si Shelley avait lu les dialogues philosophiques de Franz Hemsterhuis. Il s'agit de courts dialogues à la manière de ceux de Platon que le philosophe adresse à une certaine Diotime, nommée en hommage à la prêtresse du *Banquet* et qu'il considère comme la seule gardienne de l'héritage de Platon. Voir notamment au sujet de la Sophia mystique : *Sophia et l'âme du monde* ; Roob, *Le musée hermétique.*

Dans un essai particulièrement intéressant, Jean Brun développe une glose philosophique de cette harmonie des sphères, exprimée chez Platon dans le *Timée* et souvent commentée par le Néoplatonisme, qui rencontre tout à fait l'idée de l'épipsyché de Shelley et invite à découvrir un nouveau lien entre la philosophie grecque classique et le poète anglais :

> Cette théorie de l'harmonie universelle nous plonge donc dans un univers de rythmes où chaque microcosme est dans un juste concert avec tout le reste, idée qui fleurit toujours chez Leibniz. Un tel synchronisme, lié à la nature du *Même* et à celle de l'*Autre*, « manifeste par rapport à quoi, quand et comment il arrive aux choses qui deviennent, d'être et de pâtir les unes par rapport aux autres ou par rapport aux choses toujours immuables ». Les âmes, nées du partage de l'âme de monde et « semées dans les instruments du temps », vivent donc dans un univers de l'*analogie* et de la correspondance où la connaissance résulte d'une rencontre du semblable avec le semblable.[397]

Ce passage permet d'inscrire l'épipsyché shelleyenne dans une métaphysique platonicienne (et néoplatonicienne) plus large des rapports entre l'Être et les êtres. Une fois encore, le lien évident entre la théorie et la matérialité se rencontre dans l'image de Diotime, qui guide l'âme dans l'Amour, « la rencontre du semblable avec le semblable » vers la Beauté. Aussi, celle qui ressemble au « Seigneur Amour » occupe le centre du cercle autour duquel gravite l'âme amoureuse. Dante en témoigne, rappelant encore une fois l'identité entre Béatrice et l'amour, lorsqu'il décrit les paroles du Seigneur Amour à propos de Béatrice et sa « prophètesse » Jeanne : « celle-ci a nom *primavera*, mais *Amour*, tant elle me ressemble celle-là.[398] » Mais le poète a besoin de décrire l'idée et donc de la concevoir dans une forme concrète et comme Pygmalion, de lui donner vie. Dans cet ordre d'idée, Dante a besoin de Béatrice pour donner corps à sa vision de l'amour, car il le dit, « Amour n'existe pas en soi comme substance mais comme accident dans la substance.[399] » Ce qui signifie que l'amour ne doit pas être compris comme un corps ni comme une

[397] Jean Brun, « Platon et L'âme du monde », *Sophia et l'âme du monde*, 61. Les italiques sont dans le texte original et les citations sont tirées du *Timée* de Platon, respectivement 37b et 41e.

[398] Dante, *Vita Nova*, 72 (Sonnet XIV).

[399] Dante, *Vita Nova*, 73 (XXV).

intelligence mais comme une force qui traverse la matière et l'intelligence. La définition ne manque pas de rappeler quelque peu le *daïmon eros* de Platon et surtout, elle est au cœur de toute la philosophie spiritualiste. On imagine l'écho de cette phrase sur la pensée de Spinoza ou même sur celle de Bergson.[400] Dante se dédouane en expliquant que déjà Ovide et Virgile font parler l'amour à travers des corps, il donne donc l'excuse d'une licence poétique et philosophique en tant qu'elle valide une inspiration démonique à la manière de Platon.[401] Shelley ne manque pas cette idée et d'une certaine manière, il fait d'Emily une substance que traverse à la fois l'image du guide sur le chemin de l'amour, Diotime, et le concept même de l'amour idéal qu'elle désigne.

Toujours d'un point de vue philosophique, le *Convivio*, que Shelley cite au début de son poème, peut tout à fait être considéré comme le banquet de Dante, le lieu de la discussion de sa théorie de l'amour, et pour Shelley le second modèle qu'il garde en tête lorsqu'il prévoit lui-même d'écrire un *Symposium*. Toutefois, si l'idée qui motive l'écriture après *Epipsychidion* d'un banquet shelleyen est importante et imprègne visiblement l'esprit de Shelley à cette époque, le projet ne voit pas le jour et c'est surtout dans la *Vita Nova* – non un traité mais un poème – qu'il faut aller chercher les éléments les plus importants que Shelley va traduire de Dante, nous l'avons déjà bien vu. Il est certain, selon le journal de Mary, qu'après sa rencontre avec Emilia et peut-être sous les conseils de la jeune femme, Shelley avait entrepris la lecture de la *Vita Nova* « on the last two days of January » (1821).[402] Il en lisait des passages à haute voix, le soir avec Mary et discutait des thèmes et des idées qui s'y trouvent. Un parallèle s'impose presque immédiatement entre le petit livre de Dante et l'imagination shelleyenne. Dante voit l'état de « vita nova » comme un moment de félicité intellectuelle puissant et donnant lieu à une contemplation de la vie avec un regard « nouveau ». À chaque fois qu'il regarde Béatrice, sa « béatitude » l'emporte et il découvre « une intelligence nouvelle que l'Amour en pleurant met en lui.[403] » Pour Shelley cette lumière intellectuelle qui éclaire soudain

[400] Chez Spinoza rien ne peut exister en dehors de la substance et de l'intelligence primordiale et on sait l'importance de l'« élan vital » comme force qui « traverse » la matière chez Bergson.

[401] Dante, *Vita Nova*, 74 (XXV).

[402] Holmes 631.

[403] Dante, *Vita Nova*, 9 « intelligenza nova che l'Amore piangendo mette in lui ».

le monde de l'amoureux mettant en lui une vision neuve – qui était déjà celle de *Queen Mab*, de *Laon and Cythna* et d'*Alastor* – est l'imagination. L'amour et l'imagination sont liés dans l'esprit de Shelley puisque l'amour révèle l'imagination et l'imagination est l'organe de la contemplation véritable du beau et donc de la vérité. C'est de cet organe que sont privés ceux qui ne peuvent selon l'« Advertisement » comprendre le poème, et Shelley le confirme dans un passage exceptionnel par sa puissance d'évocation et sa teneur visionnaire :

> Love is like understanding, that grows bright,
> Gazing on many truth; 'tis like thy light,
> Imagination! Which from earth and sky,
> And from the depths of human fantasy,
> The Universe with glorious beams, and kills
> Error, the worm, with many a sun-like arrow
> Of its reverberated lightning.[404]

Le mélange de poésie pure et de philosophie est ici à son apogée et il est peu de poètes capables d'une telle alchimie de verbe et de pensée telle que Shelley la pratique ici. *Epipsychidion* est véritablement un exemple, comme toute l'œuvre de Dante, de ce dont l'inspiration amoureuse est capable. Il s'agit ici de démontrer la puissance de l'inspiration amoureuse sur l'imagination et le résultat, est la réalisation de ce monde imaginal où le poète s'envole à la rencontre de ses concepts incarnés. L'amour est directement comparé à une forme connaissance illuminatrice (« that grows bright ») et associé à la contemplation (« gazing ») des vérités idéelles. Le passage est réellement une poétisation du concept platonicien de la contemplation des idées rendue possible par l'amour. Mais Shelley va plus loin que simplement citer Platon, en développant sa propre pensée qui veut que l'imagination soit l'organe de la contemplation et de la connaissance. C'est parce qu'elle « défamiliarise », nous dit Shelley dans *A Defence of Poetry*, que l'imagination peut nous montrer la réalité. Toutefois, si l'imagination est une lampe (light »), *Epipsychidion* nous montre qu'elle a besoin de l'amour comme combustible, sans quoi, elle reste éteinte. L'idée toutefois peut trouver son origine dans une pensée toute rationnelle puisque, nous l'avons vu, elle n'est pas entièrement antagoniste à la

[404] Shelley, *The Poems*, IV, 145-146 (162-169).

philosophie de Kant. D'autre part, l'imagination en tant que puissance d'admiration et donc de fascination se trouve développée chez Spinoza dans l'*Éthique*, qui même s'il ne fait guère de cas de l'amour, explique toutefois l'emprise que l'imagination « d'une chose singulière » peut avoir sur l'esprit.[405] La philosophie comprend depuis toujours l'importance de l'imagination, mais souvent par ce qu'elle a de dangereusement émancipateur. Shelley renverse une fois de plus les principes dans *A Defence of Poetry* lorsqu'il développe sa propre philosophie de la perception en mettant à l'honneur l'imagination contre la raison :

> According to one mode of regarding those two classes of mental action, which are called reason and imagination, the former may be considered as mind contemplating the relations borne by one thought to another, however produced, and the latter, as mind acting upon those thoughts so as to color them with its own light, and composing from them, as from elements, other thoughts, each containing within itself the principle of its own integrity. The one is the το ποιειν, or the principle of synthesis, and has for its objects those forms which are common to universal nature and existence itself; the other is the το λογιςειν, or principle of analysis, and its action regards the relations of things simply as relations; considering thoughts, not in their integral unity, but as the algebraical representations which conduct to certain general results. Reason is the enumeration of qualities already known; imagination is the perception of the value of those qualities, both separately and as a whole. Reason respects the differences, and imagination the similitudes of things. Reason is to imagination as the instrument to the agent, as the body to the spirit, as the shadow to the substance.

Pour Shelley, la raison est une activité passive, elle subit les relations entre les objets qu'elle appréhende (« contemplating the relations » ; « regards the relations of things simply as relations »), les catégorise, les classe et les compte (« enumeration of qualities already known »), en somme elle observe sans jamais prendre part au processus de création du monde. L'imagination en revanche est véritablement active (« acting upon »), elle est la faculté créatrice (« composing ») par excellence et son expression est assurée par nulle autre que la poésie. Il n'est

[405] Baruch Spinoza, *Œuvres complètes* (Paris : Gallimard, 1954) 458 (*Ethique*, 3, LII, scolie).

alors pas surprenant qu'elle soit capable de l'acte démiurgique de création d'un monde imaginal lorsqu'elle reçoit une impulsion suffisamment puissante. Lorsque l'imagination de Shelley est tout occupée d'Emilia Viviani, ou d'Emily, sa forme idéelle, cette faculté créatrice de l'esprit concentre toutes ses pensées autour de cet objet que, selon la terminologie de Spinoza, il vénère. Il y a de la vénération, (« my spirit should at first have worshipped thine »), dans *Epipsychidion*, comme il y en a chez Dante.[406] Et c'est cette vénération qui fournit à l'imagination le bloc de marbre dans lequel elle va sculpter son œuvre, et surtout qui donne à la vision de l'amour, à la jeune femme, son caractère final de Diotime. Shelley précise d'ailleurs que l'esprit de n'importe quelle créature – même le vers : « in love and whorship, blends itself with God.[407] » Toutefois, il ne faut pas voir là une soudaine explosion de religiosité mais une mystique profane de l'amour comme condition de la révélation à soi de l'âme du monde. Être mêlé à Dieu signifie, pour Shelley, être pleinement dans la nature et participer de son élan créateur. En effet, la révélation que produit dans l'esprit de Shelley la vision d'Emily dans *Epipsychidion* n'est finalement pas autre chose que ce que Diotime incite Socrate à pratiquer, une élévation à la contemplation de l'intelligible – de l'Être – à travers l'amour. Seulement pour Shelley, la contemplation de la beauté passe nécessairement par un passage dans l'imaginaire et donc par la poésie. Pour comprendre véritablement ce qui se passe dans le poème, il faut se déprendre de l'idée même de réalité et se laisser bercer par la barque de Shelley vers son idéalité. *Epipsychidion* n'est un poème d'amour qu'à première vue. En réalité, il répond à un besoin littéraire – comme la *Vita Nova* répond à un besoin d'exprimer l'état dans lequel l'amour laisse Dante – soit un besoin de représenter une obsession poétique. Emily ne peut-être Béatrice-Diotime que parce qu'elle répond à un besoin imaginaire, philosophique et poétique de Shelley présent bien avant sa rencontre avec elle. Shelley ne le cache pas et l'exprime dans le cœur même du poème. Dans ce sens, comme le rappelle Mark Sandy, Nancy Moore Goslee et Tatsuo Tokoo ont récemment montré, à partir des manuscrits, que les premières ébauches de ce qui devait devenir *Epipsychidion* sont antérieures à la rencontre de la jeune Theresa Viviani.[408] En ce qui nous concerne, il paraît justifié de considérer qu'à partir du moment où Shelley écrit « Emily », et non

[406] Shelley, *The Poems*, IV, 142 (134).
[407] Shelley, *The Poems*, IV, 141 (129).
[408] Sandy 275.

Theresa ou même Emilia, il ne faut plus voir en elle autre chose qu'une allégorie ; le symbole d'un état d'esprit poétique dont l'essence n'est pas la réalisation terrestre de l'amour mais la quête d'un au-delà de la pensée dans la littérature elle-même. Nous avons déjà montré que la Diotime shelleyenne était un symbole de la réalisation de la connaissance par l'amour. Il faut adopter une même position en ce qui concerne Emily. Pour nous, il est même question de voir dans les deux noms, une équivalence puisqu'elles révèlent toutes les deux le même phénomène absolu. L'absolu pour Shelley, et pour le Romantisme entier, est un absolu littéraire, poétique et artistique ou le sujet se confond dans l'imagination avec son expression.[409] Emily est dans le poème mais surtout, elle est le poème. C'est la volonté d'expression d'une réalité amoureuse qui crée Emily. Sans la poésie, elle serait restée Theresa Viviani et ne serait jamais devenu une image de Diotime.

L'imagination de Shelley rend possible le voyage dans les formes et l'impulsion vient de l'amour qu'il conçoit pour une forme à laquelle il attache le rôle d'amante spirituelle et de révélatrice. Dans le cas d'Emily, l'amour qui emplit soudain les yeux de Shelley vient mettre le feu à des poudres déjà bien préparées dans son imagination. Shelley était visiblement dans un état de maturité suffisant pour exprimer avec force ce qui se trouvait ancré en lui depuis sa tendre jeunesse. Tout ce dont il manquait c'était d'une image répondant à son idéal pour incarner sa théorie et lui ouvrir les voies de son monde intérieur. Comme nous l'avons vu c'est la capacité à créer un monde imaginal où peut se déployer ce qui est hors de la sensibilité qui permet de se hisser jusqu'au contenu de la révélation, jusqu'à la vérité. C'est ainsi que par la faculté d'imagination, le poète peut connaître ce qui est hors de lui et hors du monde. Toutefois, c'est l'amour, un amour intellectualisé et révélateur, qui donne un tel pouvoir à l'imagination. Ce pouvoir dans *Epipsychidion* est conféré par la guide, Emily, puisqu'elle répond enfin à tous les prérequis qui conditionnent cette clef du monde imaginal de Shelley. Emily, en tant qu'elle est redessinée comme l'âme, le pouvoir d'inspiration « inconsistent » de l'« Hymn to Intellectual Beauty », est transformée par Shelley en l'« image poétique » qui

[409] Voir sur l'idée critique et philosophique de « l'absolu littéraire » et l'identité sujet-objet-expression : Philippe Lacoue-Labarthe, Jean-Luc Nancy, *L'Absolu littéraire: théorie de la littérature du romantisme allemand* (Paris : Seuil, 1978).

exprime la réalité, inexprimable conceptuellement, de ce monde imaginal.[410] Dès lors, Shelley se persuade qu'elle est l'épipsyché, la « soul-sister » dont il cherche l'incarnation depuis son adolescence et qui peut être tout à la fois amante idéale, épouse, sœur et révélatrice et que dans une hallucination proprement mystique et merveilleuse il reconnaît dans cette jeune femme.

La partie centrale du poème retrouve le cheminement parcouru par Shelley depuis ses débuts poétiques dans la construction de l'épipsyché et de sa révélatrice, et il y reprend tous les grands thèmes qui caractérisent cette quête, notamment ceux qu'il mobilise dans *Alastor.*[411] Aussi n'est-il pas étonnant de le voir retracer l'histoire de sa vie à travers ses propres poèmes et dans sa recherche active de la force, du pouvoir (« power ») dont il s'est épris depuis sa rencontre avec Harriet Grove et tel qu'il planait sur l'« Hymn to Intellectual Beauty ». Ce passage montre à quel point l'emprise du démonique était forte sur l'esprit de Shelley et dessine pour nous la réalité angoissée et obsessionnelle de sa quête de la révélation de Diotime, comme l'histoire idéelle de sa vie :

> There was a Being whom my spirit oft
> Met on its visioned wanderings, far aloft,
> In the clear golden prime of my youth's dawn,
> Upon the fairy isles of sunny lawn,
> Amid the enchanted mountains, and the caves
> Of divine sleep, and on the air-like waves
> Of wonder-level dream, whose tremulous floor
> Paved her light steps;—on an imagined shore,
> Under the gray beak of some promontory
> She met me, robed in such exceeding glory,
> That I beheld her not. In solitudes

[410] Christine Berthin, « Quête et perte de l'image dans le poème romantique : la poétique de l'oxymore dans le Kubla Khan de Coleridge et le Prométhee Délivré de Shelley », *Romantisme*, 15, 49 (1985) : 25. « C'est donc que « l'image poétique » n'est pas statique. Elle est « nuage », ce qui chez Shelley signifie malléabilité, liberté et ubiquité. « L'infini des airs » suggère que l'intuition d'une substance unique, que rien ne limite et qui unit tous les éléments, doit être le moteur de la magie imaginaire. »

[411] C'est un aspect de la critique sur lequel tous les commentateurs semblent d'accord depuis l'importante étude de Wasserman. Wasserman 432 ; Peterfreund 276 ; Stuart M. Sperry, *Shelley's major verse: the narrative and dramatic poetry* (Cambridge, USA : Harvard University Press, 1988) 169 ; William Keach, *Shelley's style* (New York : Methuen, 1984) 205.

Her voice came to me through the whispering woods,
And from the fountains, and the odours deep
Of flowers, which, like lips murmuring in their sleep
Of the sweet kisses which had lulled them there,
Breathed but of her to the enamoured air;[412]

Ce passage se consacre entièrement à l'histoire de l'inspiration démonique dans la poésie de Shelley. Il nous décrit les visites d'un « Être » (« Being ») qui depuis sa jeunesse se manifeste à lui en rêve (« my visioned wanderings ») sans qu'il sache le reconnaître (« I beheld her not ») mais précise rapidement qu'il s'agit d'une figure féminine (« she met me in robed in such exceeding glory »). En réalité, Shelley retrace l'apparition de sa Diotime et du symbole amoureux, poétique et ontologique qu'il y attache. Elle est reconnaissable ici à sa voix qui émane de la nature (« her voice came from the whispering woods »), une voix liquide et odorante qui appelle la synesthésie pour s'exprimer pleinement (« from the fountains and odours »). Enfin, la sexualisation de la figure rêvé est également reconstituée ici lorsque le poète s'étend sur les promesses soufflées par des lèvres (« lips murmuring ») et des baisers qui ne laissent que le sentiment et le désir dans l'air. Il est clair ici que nous avons affaire à Diotime, qui par le désir qu'elle soulève à entrainer, dans son sommeil (« lulled ») le poète assoiffé de vérités jusqu'à son monde. Shelley fait certes œuvre d'autobiographie et dans ce passage semble réanimer, comme le suggère Holmes les nombreux fantômes, vivants ou morts, de sa mère, de sa sœur Elizabeth, d'Harriet Grove, d'Harriet Westbrook et d'Elisabeth Hitchener, pour ne citer que les plus importantes et en même temps les plus fragiles de ses émanations de Diotime.[413] Pourtant, Stuart Curran a raison de critiquer l'interprétation seulement biographique d'*Epipsychidion*.[414] Ce que Shelley retrace, ce n'est pas seulement un itinéraire amoureux autobiographique mais surtout un itinéraire poétique à travers une image conceptuelle de sa propre imagination. En d'autres termes, *Epipsychidion* est une réflexion sur la poésie et surtout, une autopsie de l'esprit poétique de Shelley à travers l'observation rétrospective de ses organes mis à nu, c'est-à-dire ses propres poèmes. De fait, les vers ci-dessus sont

[412] Shelley, *The Poems*, IV, 146-147 (190-205).
[413] Holmes 632.
[414] Stuart Curran, « Epipsychidion, Dante and the Renewable Life », *Dante and Italy in British Romanticism*, (eds.) Frederick Burwick, Paul Douglass (New York : Palgrave, 2011) 96-99.

pleins de tout ce que nous avons pu dire depuis le début de ce travail et apportent un regard rétroactif sur la construction de la Diotime shelleyenne. On y retrouve le « divine sleep » de *Queen Mab*, la révélatrice gnostique sur l'« imagined shore » sous le « promontory » dans *Laon and Cythna,* et la voix attirante et quelque peu trompeuse qui avait bercé (« lulled ») le poète d'*Alastor* dans les hautes sphères du rêve et qui, par ses accords magiques et harmonieux, planait dans l'« air amoureux. »

Chronique d'une longue quête ratée, de son origine, de ses hauts, de ses travers et surtout de ses bas que le poète a dû explorer avant de fixer enfin l'image fuyante, *Epipsychidion* se développe en miroir de la quête originelle, comme réflexion de son passé et volonté de dépassement et d'aboutissement. Chronique surtout d'*Alastor* dont le spectre horrible hante la philosophie et l'esprit de Shelley. Ce fantôme d'*Alastor* laisse planer autour de lui un nuage de scepticisme, qui trouve dans *Epipsychidion* matière à s'extirper de l'ombre tout en rappelant son parcours difficile. Le passage dans lequel Shelley développe ses souvenirs est également très long, 130 vers sur les 600 du poème entier y sont consacrés. Shelley y marque clairement le début de ce qui doit être compris comme la révélation de Diotime en lui par un passage dans lequel il mentionne la philosophie, plus particulièrement celle de Platon et le moment où lui-même, choisissant de sortir de la caverne, commence son cheminement :

> Then, from the caverns of my dreamy youth
> I sprang, as one sandalled with plumes of fire,[415]

Comment ne pas penser ici au mythe de la caverne dans la *République* (« from the cavern of my dreamy youth ») mais aussi, à l'envol de l'âme (« sprang ») dont Platon parle dans le *Phèdre*. L'image utilisée par Shelley est tout à fait remarquable en ce qu'elle montre la violence et la force de cette rencontre avec la philosophie tout en laissant penser, à travers la référence à Hermès (sandalled with plumes of fire »), qu'il ne s'agit que d'un intermédiaire dans la quête, un point de passage obligé dans la jeunesse du poète. En effet, c'est ce premier moment d'émancipation philosophique que Shelley veut noter ici tandis qu'il poursuit

[415] Shelley, *The Poems*, IV, 148 (217-218).

toujours plus désespérément l'image perdue de l'être idéale, la femme révélatrice, la Diotime de ses songes adolescents :

> But She, whom prayers or tears then could not tame,
> Passed, like a God throned on a wingèd planet,
> Whose burning plumes to tenfold swiftness fan it,
> Into the dreary cone of our life's shade;
> And as a man with mighty loss dismayed,
> I would have followed, though the grave between
> Yawned like a gulf whose spectres are unseen :
> When a voice said:—'O Thou of hearts the weakest,
> The phantom is beside thee whom thou seekest.'
> Then I—'Where?' the world's echo answered 'where!'
> And in that silence, and in my despair,
> I questioned every tongueless wind that flew
> Over my tower of mourning, if it knew
> Whither 'twas fled, this soul out of my soul;[416]

L'image de la « Veilèd Maid » et sa perte sont ici remarquablement associées à *Queen Mab*. Le char volant de la reine est représenté en tant que « winged planet » mais il faut également penser ici à la planète Venus dont les douceurs amoureuses ont fui l'esprit du poète après la dissolution de la vision dans *Alastor*. Le vocabulaire et la teneur « gothique » de l'imagination dans ce passage (« dreary cone of our life's shade », « grave », « spectres are unseen ») rappelle les premiers vers d'*Alastor* sur la formation poétique étrange et macabre du narrateur : « I made my bed in charnels and coffins.[417] » La voix qui s'élève soudain parle bien sûr d'une forme primitive de l'épipsyché en montrant au poète que l'image idéale n'est pas à chercher dans les formes extérieures mais qu'elle se trouve toute proche, à l'intérieur (« beside thee »). Aussi, le poète d'*Alastor* n'avait-il pas compris le sens de ces mots puisqu'il s'était perdu dans l'écho des paroles mystérieuses à interroger une nature, muette à ce sujet, ne cherchant pas une image intellectuelle mais une forme réelle qu'elle ne pouvait pas habiter. En effet, Shelley nous explique dans son poème de 1821 que sa « Veilèd Maid », n'était pas une femme mais une déesse

[416] Shelley, *The Poems*, IV, 148-149 (225-238).
[417] Shelley, *The Poems*, I, 465 (23-24).

(« veiled Divinity »).[418] À ce titre, elle est également influencée par l'idée de la prêtresse orientale, à travers une réminiscence de la Luxima de Lady Morgan ou le *Curse of Kehama* de Southey. À ce propos, Shelley écrivait vers le même moment le poème « The Indian Girl's Song » qui mêle la sensualité de l'image orientalisée de la femme et de la musicienne. L'intérêt de Shelley pour l'Orient remonte à l'influence du docteur Lind à Eton. Il est certain que l'orientalisme de Shelley, d'ailleurs complètement imaginaire, a joué sur la réalisation de l'image de Diotime, étant elle-même, pour un anglais, une orientale.[419] Il est tout à fait probable que cet imaginaire imprégné d'orientalisme pèse également dans la perception de la femme du sud, de l'Italienne. En effet, l'archétype physique de l'Italienne, étant de fait plus proche de celui de l'Orientale dans l'imaginaire collectif, agit fortement sur le Romantisme jusqu'aux « amours italiennes » de Balzac avec ses « visages blancs aux longs yeux noirs.[420] » Il est possible que ce soit aussi cet aspect de l'image qui a joué sur le « coup de foudre » intellectuel de Shelley et sa soudaine certitude d'avoir enfin trouvé dans Emily l'image qui lui était jusque-là demeurée voilée. C'est ainsi que Shelley poursuit le récit de sa volonté de soulever ce voile pour trouver celle qu'il cachait, et confesse l'erreur et l'impossible incarnation de l'idéal dans la chair jusque-là :

> In many mortal forms I rashly sought
> The shadow of that idol of my thought,
> And some were fair—but beauty dies away:
> Other were wise—but honeyed words betray:
> And One was true—oh! why not true to me?[421]

Cette partie ne pose pas de problème d'interprétation particulier, du moins à première vue. En réalité, il s'agit d'un moment clef pour l'interprétation autobiographique d'*Epipsychidion*, et le passage porte même un nom parmi les commentateurs. Intitulé « The Planet-Tempest Passage » par Kenneth Neil

[418] Shelley, *The Poems*, IV, 150 (244).

[419] Jalal Uddin Khan, « Shelley's Orientalia: Indian Elements in his Poetry », *Journal of the Spanish Association of Anglo-American Studies*, 30, 1 (2008) : 40.

[420] Honoré de Balzac, *La peau de chagrin* (Paris : Gallimard, 2006) 41.

[421] Shelley, *The Poems*, IV, 152 (267-271).

Cameron, il reste relativement mystérieux quant aux personnages qu'il évoque[422]. Il s'agit de l'expression des tentatives ratées d'incarnations de l'image intellectuelle de Diotime. Shelley cherche à les ranger en deux catégories qui correspondent à la triangulation de ses relations amoureuses : la beauté physique qui s'effrite et la beauté intellectuelle qui ment. Il ne semble pas difficile de voir ici Harriet Westbrook, Cornelia Boinvilleet Elizabeth Hitchener.[423] Cependant, celle qui est décrite comme « true », cette « One », dont rien de plus clair n'échappe au poème, est plus difficile à identifier. Ce n'est pas Mary Shelley, puisque, en plus d'être sa femme, le poète la désigne quelques vers plus loin sous des traits frigides : « cold chaste Moon, the Queen of Heaven's bright isles / who makes all beautiful on which she smiles. » Mary aussi est identifiée comme une tentative *a priori* vraie mais finalement illusoire.[424]

> One stood on my path who seemed
> As like the glorious shape which I had dreamed.[425]

On est amené à penser qu'il s'agit sans doute d'Harriet Grove, le premier amour. Cette idée porte en soi beaucoup de sens et trouve un aval dans toute cette diatribe mémorielle de Shelley. De plus, il faut noter que dans un vers raturé du brouillon de *Laon and Cythna*, Shelley fait peut-être allusion à Harriet Grove, en tant que « One whom I found was dear but false to me.[426] » D'aucuns pourraient également penser à Claire Clairmont, dont l'absence (apparente) dans *Epipsychidion* – Shelley fait traditionnellement référence à elle en tant que « the Comet » et à Emilia en tant que « the Sun » – est suffisamment intrigante pour soutenir cette hypothèse.[427] Toutefois en l'absence d'indice probant dans ce sens, la réponse reste à notre avis que cette « One » est la première à avoir été pour lui l'émanation de Diotime, c'est-à-dire, sa cousine Harriet Grove.

---

[422] Kenneth Neill Cameron, « The Planet-Tempest Passage in *Epipsychidion* », *PMLA*, 63, 3 (1948) : 951.

[423] Rappelons que Shelley avait fréquenté la maison Boinville en 1813 et y apprenait l'italien avec la jeune Cornelia. Il est très probable qu'il était alors plus ou moins amoureux d'elle et qu'il profitait de ces instants pour fuir sa femme Harriet.

[424] Shelley, *The Poems*, IV, 153-154 (281-282).

[425] Shelley, *The Poems*, IV, 153 (277-278).

[426] Shelley, *The Poems*, II, notes, 52.

[427] Desmond King-Hele, *Shelley: His Thought and Work* (Londres : MacMillan, 1984) 276.

Ce qui en revanche est tout à fait limpide dans le poème est la certitude de Shelley d'avoir trouvé en Emily le symbole et même l'incarnation de tous ses espoirs de jeunesse, son épipsyché et sa Diotime. Shelley sort alors de sa douloureuse évocation de la quête pour donner à son modèle imaginaire, à sa Diotime révélatrice, une de ses plus belles explosions verbales de joie intellectuelle et poétique :

> At length, into the obscure Forest came
> The Vision I had sought through grief and shame.
> Athwart that wintry wilderness of thorns
> Flashed from her motion splendour like the Morn's
> And from her presence life was radiated
> Through the gray earth and branches bare and dead;
> So that her way was paved, and roofed above
> With flowers as soft as thoughts of budding love;
> And music from her respiration spread
> Like light,—all other sounds were penetrated
> By the small, still, sweet spirit of that sound,
> So that the savage winds hung mute around;
> And odours warm and fresh fell from her hair,
> Dissolving the dull cold in the frore air:[428]

Shelley retrouve une fois de plus Dante à travers la forêt mystérieuse (« obscure forest ») dans laquelle le poète est perdu au début de l'*Enfer*. C'est depuis cette forêt, que Shelley saisit enfin la vision qui concrétise une vie de recherches patientes. Le jeu sur les couleurs et sur l'aspect du monde avant et après l'apparition d'Emily est intéressant. En effet, il semble que la vision s'ajoute à un paysage mort, décharné et desséché, à la fois indomptable et inquiétant, empli de douleurs et de songes fantomatiques. Shelley reprend les couleurs de l'échec qu'il avait données à *Alastor* pour appuyer la réalisation de ce qu'il croyait jusque-là impossible. Aussi la lumière de la vie, ses couleurs vives « irradient » (« radiated ») à travers la jungle de perdition dans laquelle le poète d'*Alastor* avait fini par mourir de désespoir.

[428] Shelley, *The Poems*, IV, 156-157 (321-334). Le terme « frore » est utilisé par Milton dans le sens de « frozen ».

Le passage de la vision semble alors redonner vie à cette nature morte et Shelley en décrit les effets comme ceux du printemps. Les deux vers, « her way was paved, and roofed above / With flowers as soft as thoughts of budding love » font réellement d'elle une incarnation de l'âme du monde et le halo d'amour dont elle est entourée devient la force suprême qui anime – ou ranime – la nature. Tous les attributs qui, nous l'avons vu, conditionnent l'apparition de la révélatrice mystique sont mobilisés par Shelley dans ce passage. D'abord la musique, dont nous avons déjà souligné l'importance dans *Epipsychidion*, émane littéralement de l'apparition pour contribuer à l'éveil de toutes choses autour d'elle et Shelley la représente comme une source de lumière visible et accusant une fois de plus un renversement synesthésique des sens. Diotime étant singularisée dans l'imaginaire shelleyen par ces perceptions mélangées de sons, odeurs et images, son invocation se fait naturellement dans ces métaphores. Dès lors, Emily apparaît comme perturbant le monde des réalités sensibles pour s'introduire dans un monde purement imaginaire et caractérisé par l'extase sensorielle et la déprise de toute catégorisation des perceptions. Elle est dépossédée de sa réalité et devient alors un symbole de l'amour mystique et du monde des idées vraies, c'est là qu'elle rejoint l'image de Diotime. Goslee insiste sur cette dépossession que montre bien les différents brouillons d'*Epipsychidion*, en appuyant l'idée que Shelley, en insistant d'abord sur la beauté de sa présence physique, l'introduit finalement comme pure métaphore.[429] C'est que d'une certaine façon, il suit la révélation des degrés du beau telle que la donne Diotime, en commençant par le désir du corps, le désir intellectuel et enfin le désir spirituel. Emily subit toutes ces transformations avant d'être le symbole, Diotime-Béatrice, que Shelley introduit comme porteur de la lumière amoureuse et comme double rédempteur. Il fait d'elle Asie et de lui Prométhée et s'essaie à rejouer le drame qu'il avait écrit en poétisant sa propre vie. Le monde imaginal dans lequel se plaît l'image de la Diotime shelleyenne est parfaitement compréhensible dans ces vers, un monde où liberté et poésie sont unies par le lien indéfectible que crée l'apparition cosmique d'Emily en véritable soleil – maîtresse de l'imagination du poète :

> Soft as an Incarnation of the Sun,

[429] Goslee 149.

When light is changed to love, this glorious One
Floated into the cavern where I lay,
And called my Spirit, and the dreaming clay
Was lifted by the thing that dreamed below
As smoke by fire, and in her beauty's glow
I stood, and felt the dawn of my long night
Was penetrating me with living light:
I knew it was the Vision veiled from me
So many years—that it was Emily.[430]

La raison de la quête de l'idéal absolu est ainsi expliquée dans ces vers par le fait que la vision est une révélation, une illumination dans l'état de servitude qui précède le ravissement, comme nous l'indique la référence à la caverne, et son dépassement par la connaissance offerte par l'amante. Le poète est véritablement incité à aller vivre dans son imagination, à passer à travers la chose qu'il imagine. Dans ces vers superbes et évocateurs, Shelley, illustre encore *A Defence of Poetry* et fait du poète rien de moins qu'un démiurge, puisque c'est bien lui : « the thing that dreamed below », qui sculpte cette matière du rêve (« dreaming clay »). Il est aussi le créateur du monde où il invite sa révélatrice à être à la fois la clef, la création, l'habitante et l'image idéale de son imagination. Ici encore Shelley restitue clairement l'impulsion poétique et l'élan créateur qui sont contenus dans le sentiment amoureux. Lui seul « illumine » la quête et permet de se repérer pour s'élever par degrés dans les hauteurs de l'âme.[431] Les deux derniers vers (« I knew it was the Vision veiled from me / So many years—that it was Emily ») ne peuvent être plus explicites, ni plus exagérés. Ils laissent penser que toute la poésie de Shelley était en réalité le récit de l'attente de l'incarnation vraie de la déesse, « Veilèd Maid », révélatrice, qui en motivait l'écriture. Par sa rencontre avec l'Emily d'*Epipsychidion*, Shelley est finalement et pleinement entré dans le temple de son imagination. Le poème est alors la réalisation finale des esquisses présentées dans *Queen Mab*, *Alastor* et surtout dans *Laon and Cythna* dont le temple gnostique, encore imparfait, se transforme en temple poétique.

[430] Shelley, *The Poems*, IV, 157 (335-344).

[431] Sur une page du manuscrit d'*Epipsychidion* ce mot « Illumine » est en exergue, calligraphié et appuyé au centre de la page. Bodleian M.S. adds e.8, p. 109. Voir Annexes, VIII.

Pourtant Shelley n'oublie pas la réalité du monde dans lequel Mary, sa femme lui est aussi dévouée que liée « par la loi ». Étrangement, il semble croire que ce « lien » entre Mary et lui pourrait en générer un autre, une forme de sororité entre son épouse et celle qui envisage comme son amante idéale et mystique. Les vers qu'il consacre à ce qu'il croit être la réalisation de ses espoirs de jeunesse d'amour idéal et de fusion épipsychique ne sont pas moins durs à l'égard de sa femme :

> I never thought before my death to see
> Youth's vision thus made perfect. Emily
> I love thee; though the world by no thin name
> Will hide that love, from its unvalued shame.
> Would we two had been twins of the same mother!
> Or that the name my heart lent to another
> Could be a sister's bond for her and thee,
> Blending two beams of one eternity!
> Yet were one lawful and the other true,
> These names, though dear, could paint not, as is due,
> How beyond refugee I am thine. Ah me!
> I am not thine: I am part of *thee*.[432]

Si Shelley, perdu dans ce qui semble une transe hallucinatoire de sa propre imagination, semble croire qu'une interpénétration de l'idéel et du réel est possible à travers le « mélange » (« blending ») des deux jeunes femmes – et même un peu plus loin, la réunion de Mary « the Moon », d'Emilia « the Sun » et de Claire « the Comet » dans une sorte d'éternelle joie païenne – il ne semble pas non plus y accorder un espoir trop vif comme le suggère le choix de « could » et des constructions syntaxiques (« yet ») qui trahissent une désillusion sous-jacente.[433]

---

[432] Shelley, *The Poems*, IV, 135-136 (41-52).

[433] Shelley, *The Poems*, IV, 158-159 (368-384) :
« Thou too, O Comet beautiful and fierce,
Who drew the heart of this frail Universe
Towards thine own; till, wrecked in that convulsion,
Alternating attraction and repulsion,
Thine went astray and that was rent in twain;
Oh, float into our azure heaven again!
Be there love's folding-star at thy return;
The living Sun will feed thee from its urn
Of golden fire; the Moon will veil her horn
In thy last smiles; adoring Even and Morn

L'idéalisation d'Emilia en revanche est complète et il semble qu'elle accentue le fait qu'Emily, Emilia et Theresa ne soient pas véritablement la même personne. En effet, Emilia est une première idéalisation par la communauté anglaise qui l'entoure de la personne de chair, Theresa, ainsi qu'un « nom de code ». Emily est un second reflet idéalisé cette fois par Shelley et passé dans le bain du platonisme et de la pensée de Dante. Ainsi est-elle pur fantasme et pure poésie. L'idée de l'épipsyché, qui mêle les âmes en une seule, est bien évidemment à l'œuvre dans ce passage. Mais : « I am thine » et « I am part of *thee* », suggèrent un effacement total du poète dans l'essence de l'autre, la pénétration dans l'autre et l'anéantissement de soi comme socle individuel. Ces vers invitent certes une interprétation psychanalytique facile mais aussi une dimension philosophique plus complexe qui réaffirme le lien entre Emily et l'âme du monde dans laquelle, l'imagination du poète le fait entrer. C'est ainsi que dans *A Defence of Poetry*, Shelley développe cette idée que l'amour est une sortie de soi, de sa réalité afin de se « défamiliariser » au contact de ce qu'est l'autre.

La fusion dans l'autre, est un principe de connaissance de ce qui est à la fois hors de nous mais participe de nous-même, de notre propre nature. C'est également une profession de foi platonicienne. Serge Margel explique que chez Platon l'âme est « intério-extérieure », c'est-à-dire à la fois « dans le monde et hors du monde.[434] » C'est cette double nature de l'âme qui lui permet d'accéder à des vérités qui échappent à la réalité. C'est ce principe de connaissance hors du monde réel dans l'imaginaire que Shelley reprend, à partir de Platon pour solidifier sa théorie de la vision poétique. Le point de départ est une fois de plus Diotime car la mise en mouvement de cette opportunité de connaissance par l'âme est activée, chez Platon comme chez Shelley par l'amour. L'amour permet donc d'accéder à cette connaissance que Shelley approuve comme l'ultime sagesse, la clef philosophique de toute véritable morale, c'est-à-dire, la garantie d'une possibilité de la vertu :

Will worship thee with incense of calm breath
And lights and shadows; as the star of Death
And Birth is worshipped by those sisters wild
Called Hope and Fear—upon the heart are piled
Their offerings,—of this sacrifice divine
A World shall be the altar. »

[434] Margel 81.

> The great secret of morals is love; or a going out of our nature, and an identification of ourselves with the beautiful which exists in thought, action, or person, not our own. A man, to be greatly good, must imagine intensely and comprehensively; he must put himself in the place of another and of many others; the pains and pleasure of his species must become his own. The great instrument of moral good is the imagination; and poetry administers to the effect by acting upon the cause. Poetry enlarges the circumference of the imagination by replenishing it with thoughts of ever new delight […].[435]

Ce passage résume en effet l'enseignement de la Diotime shelleyenne telle qu'incarnée dans le personnage d'Emily. La finalité de cette révélation est l'élargissement de la conscience morale de l'humanité à travers la transmission de ce que Diotime a confié au poète. C'est la raison du choix du poète comme « Gardien » – au sens platonicien de la *République* – et de son statut politique privilégié : « legislator and prophet », dans *A Defence of Poetry*.[436] Il s'agit là aussi d'une leçon de l'épipsyché qui veut que le poète ressemble à celle qui l'éveille en ce qu'il est lui-même un intermédiaire, un maillon dans la grande chaine poétique qui, depuis la nuit des temps veille, sur l'humanité. La Diotime romantique est en ce sens la révélatrice d'un contenu philosophique de sagesse et de contemplation mais elle révèle également l'importance du lieu imaginaire de cette révélation et du moyen de la transmettre : la poésie. Alors chaque poète, selon Shelley, est soumis à la loi de sa Diotime afin de prétendre à la poésie – on retrouve ici Robert Graves qui veut que chaque véritable poète soit soumis à la loi de la « Déesse » – et le poète se fait la voix de son songe, le crieur public de ce qui en lui, dans son imagination, dessine les contours de ce qu'il entend par « idéal ». L'identité entre Emily et ce guide philosophique, « Diotima », que Shelley imaginait parfaitement depuis son étude du *Banquet* de Platon, au moment de l'écriture du *Coliseum*, ne fait alors plus aucun doute lorsque Shelley écrit « Thy wisdom speaks in me » et se fait le canal poétique de ce qu'il reçoit de sa merveilleuse vision.[437] Le poète s'en remet littéralement à son guide, sa Diotime – la sœur dont il se figurait l'absence en lui et qui peut alors

[435] Shelley, *The Major Works*, 682.
[436] Shelley, *The Major Works*, 677.
[437] Shelley, *The Poems*, IV, 142 (147).

devenir l'épouse idéale, le moule dans lequel se forme l'image même de sa vie, l'idole de sa mystique et de sa littérature :

> Spouse! Sister! Angel! Pilot of the Fate
> Whose course has been so starless! Oh, too late
> Belovèd! Oh, too soon adored, by me!
> For in the fields of immortality
> My spirit should at first have worshipped thine,
> A divine presence in a place divine;[438]

La conclusion de l'épisode *Epipsychidion* est pourtant aussi sombre qu'*Alastor* et Shelley, avouant sa méprise, dira qu'il a célébré une chimère : « a cloud instead of a Juno.[439] » En effet, il ne ressortira rien des « amours platoniques pisans » de Shelley, comme Mary avait ironiquement fini par désigner cette période. Theresa disparaît comme un « nuage » dans les mêmes méandres que les autres tentatives d'incarnations de l'idéal amoureux de l'épipsyché. [440] Pourtant, *Epipsychidion* est un sommet poétique et théorique et il est le dernier poème à véritablement éclairer la Diotime shelleyenne. Shelley avait très bien compris qu'il n'était pas simplement question d'inspiration mais bien de connaissance.

Comme pour Dante, Emily-Béatrice provoque la sortie de l'esprit qui s'en va comme un « pèlerin » visiter les hautes sphères de l'imagination créatrice sur lesquelles règne la dame.[441] La révélation de l'amoureuse devient par l'amour qu'elle inspire la révélation de la philosophie et des vérités supérieures. Elle provoque la fusion avec l'Un et la pleine conscience du monde. La fin de la *Vita Nova* raconte ce moment où la « vision » de Béatrice devient si puissante et si chargée que Dante ne peut continuer son livre et qu'il lui faudra attendre et consacrer à cette véritable explosion intellectuelle une œuvre tout entière et plus

[438] Shelley, *The Poems*, IV, 141-142 (130-135).

[439] Shelley, *Letters*, II, 434.

[440] L'image de Junon disparaissant dans un nuage est une image classique depuis l'Antiquité. Il peut également s'agir d'une référence au *Second Faust* de Goethe. Au sujet de l'intertextualité romantique des éléments de la quête absolu, voir : Louis Dupré, *The Quest of the Absolute: Birth and Decline of European Romanticism* (Notre Dame : University of Notre Dame Press, 2013).

[441] Dante, *Vita Nova*, 98 (XLI).

digne d'elle.[442] *La Divine Comédie* prend ici sa source. De la même manière, c'est dans l'idéal, l'explosion créatrice et l'échec inévitable d'*Epipsychidion* que prend source le dernier et le plus abouti témoignage poétique de Shelley, *The Triumph of Life*.

Le poète s'est abîmé dans l'impossible quête qui, selon lui, le rattachait à la grande tradition. Son dernier voyage, vers la déesse qui préside à l'écriture et à la folie poétique, sera comme celui de ses héros, celui d'*Alastor* et celui d'*Epipsychidion*. La réminiscence des beautés entrevues et la volonté de toujours poursuivre la vision fuyante et mystérieuse de la déesse, de la Diotime-Béatrice, conduit le poète jusqu'à la révélation finale de la mort. La barque, Shelley le savait, est une des plus belles métaphores du voyage. Ici, il s'agit du dernier voyage, qui n'a plus d'autre but que lui même. C'est ainsi que Robert Graves écrit pour résumer poétiquement son immense ouvrage « the White Goddess » :

> All saints revile her, and all sober men
> Ruled by the God Apollo's golden mean—
> In scorn of which we sailed to find her
> In distant regions likeliest to hold her
> Whom we desired above all things to know.[443]

C'est dans cette quête en mer pour les faveurs et l'inspiration philosophique de la déesse que Shelley, comme son poète d'*Alastor*, comme son amoureux transi d'*Epipsychidion*, trouve lui-même la mort en juillet 1822, dans le naufrage de son navire, le *Don Juan*, avec son ami Edward Williams, le compagnon de sa plus récente muse, Jane Williams. Elle aussi était brune, musicienne aux accents suaves, et répondait peut-être à la quête de sens de Shelley. Mais le nuage s'était déjà dissipé et de la désillusion naissait le grand *Triumph of Life*, œuvre aux contours dantesques. Comme la *Divine Comédie* succédait à la *Vita Nova*, il semble que Shelley ait eu le projet d'une œuvre totale dont *Epipsychidion* aurait été le commencement. Œuvre dont l'objet demeurera mystérieux et dont la Diotime restera presque entièrement inexprimée. Mais qui saurait dire avec quelle magnificence et

[442] Dante, *Vita Nova*, 100 (XLII).
[443] Graves 3 (« In Dedication »).

quelle vérité philosophique vitale elle serait apparue dans cette *Comédie* shelleyenne ? Qui pourrait dire ce que serait devenue cette « forme lumineuse » (« Shape all light») dont la musique résonne dans les sphères et dont nous ne pouvons que deviner l'idée ? [444] Qu'aurait été son purgatoire et combien merveilleuse la Diotime de son paradis ?

[444] Shelley, *The Major Works*, 615 (352).

Conclusion

L'image de Diotime n'a cessé de fasciner les esprits depuis que Platon en a fait la première gardienne de la philosophie et l'initiatrice de Socrate. De l'Antiquité au mouvement surréaliste en passant par la Renaissance et le Romantisme, Diotime trouve des avatars chez de nombreux poètes et philosophes cherchant dans la tradition littéraire un symbole pour donner à penser la femme mystique et révélatrice.

Platon nous donnait déjà bien des clefs pour comprendre la pérennité de son image puisque dans *Le Banquet*, l'importance de Diotime est considérable. Elle fédère les différents discours autour de celui de Socrate mais surtout, elle rassemble les divers éléments du *symbolon* derrière le dialogue et permet d'en soutenir toute la portée philosophique. C'est elle qui contient à la fois la possibilité d'une connaissance exotérique dans *Le Banquet* ainsi qu'une connaissance ésotérique plus pythagoricienne, plus mystique, plus primitive et bien sûr plus poétique. Diotime révèle à Socrate le moyen de pénétrer dans la philosophie, comme la mystagogue d'Isis révélait à l'initié le moyen secret de pénétrer dans le vrai temple, celui-là intérieur, de la déesse voilée. Platon fait donc état d'une philosophie à deux niveaux. Un premier niveau matériel, social et dont le fondement serait le bien et le juste.

C'est-à-dire, une philosophie qui se base sur la politique et le bien vivre. Mais il développe également un second niveau, plus ésotérique dans son fondement, et qui serait cette fois de l'ordre d'une métaphysique complexe et mystérieuse à partir du beau. *Le Banquet* incarne ainsi un double processus puisque la révélation de Diotime concerne à la fois une formation pratique au bien vivre, dans le sens où il s'agit de comprendre la valeur de la beauté dans l'éducation des jeunes gens, mais elle fournit également un enseignement plus personnel et mystérique qui invite son auditeur à la contemplation et à l'élévation.

C'est cette partie de l'enseignement philosophique de Diotime qui fascine le plus les romantiques, et particulièrement Shelley. De fait, il n'y a rien d'étonnant dans cette conclusion puisque c'est aussi un des côtés de la sagesse platonicienne qui s'accorde le mieux avec les doctrines orientales, la philosophie zoroastrienne et le gnosticisme dont le romantisme découvrait alors, médusé, les textes et les enseignements.[1]

Toutefois, il ne faut pas s'y méprendre : l'idée première qui inspire la Diotime romantique n'est pas directement une influence de Platon mais plutôt l'effet d'une direction d'esprit naturelle chez des individus vivant dans un contexte culturel et intellectuel assez similaire et affectés d'une sensibilité amoureuse et érotique semblable. Aussi la première image qui se forme de la révélatrice chez les Romantiques se confond avec la révélation, avec l'amour. La Diotime de l'origine se dégage donc d'une première expérience de l'amour, d'un premier amour qui a pour conséquence, souvent désastreuse (Shelley, Novalis et Hölderlin en témoignent) non une idylle de conte de fées mais une idéalisation intellectuelle qui transforme une femme de chair et son refus (ou sa mort) en fantasme augmenté dans l'imaginaire. Aussi le premier moment de la création dans l'esprit romantique passe-t-il par un échec de la réalité à satisfaire les aspirations du poète qui va dès lors chercher cette satisfaction dans les sphères idéelles de l'imagination. En effet, Platon intervient dans l'imagination des poètes pour donner à la figure un nom et en dessiner les attributs de révélatrice philosophique. Toutefois, ce travail intellectuel de définition ne vient à l'esprit romantique qu'après le premier moment amoureux et doit plus à

[1] Welburn 101-106.

une expérience comme celle dont Goethe parle dans *Les souffrances du jeune Werther* qu'à un travail rigoureux proprement studieux et philosophique.

Nous avons vu comment, d'un premier regard d'amour, le poète nourrit une réflexion intellectuelle qui déborde tous les aspects de l'amour réel pour se transformer, non en une expérience de l'autre mais en une expérience de soi, de la connaissance de soi et du monde. La rencontre avec Diotime et l'imagination qui en découle invitent à voir le monde avec les yeux de l'amoureux. Ces yeux qui ressemblent à ceux du sage, si l'on croit Diotime, ouvrent des perspectives augmentées de la réalité. Il n'est plus simplement question de voir les choses mais de les comprendre intérieurement. L'amour est un passage dans l'envers des choses, un soulèvement du voile de la nature, qui se révèle alors à l'amoureux qui sait regarder avec les yeux du poète. Cette révélation qui conduit le poète amoureux à l'expérience de Diotime marque le moment où il prend conscience de la possibilité de cette connaissance supérieure et lui montre ce qu'il peut trouver dans les sphères supérieures de l'intellect. Il faut donc parler du premier regard amoureux comme d'un aperçu philosophique, lequel pousse alors le poète vers un cheminement (par degrés) vers la réalisation pleine de cette connaissance fulgurante. Pour Shelley, ce premier regard amoureux, celui de sa cousine musicienne Harriet Grove, restera à jamais gravé dans son esprit et c'est après son refus définitif que l'idéalisation complète de la jeune femme viendra hanter son imagination et planer comme « the awful shadow of some unseen power » au-dessus de toutes ses rencontres et dans tous ses poèmes.[2] On comprend bien dès lors comment l'amour d'une part, et le rêve, l'idéalisation d'autre part, contribuent à faire de la première femme, un premier poème. L'amante première est ainsi un commencement pour le poète et comme l'avait très bien vu Robert Graves, cette première intuition, presque primitive, sinon primordialement humaine, marque le début d'un cheminement poétique qui reste fidèle à la Grande Déesse, à la femme qui préside à l'inspiration et à la création.[3]

[2] Shelley, *The Poems*, 528 (« Hymn to Intellectual Beauty »).
[3] Graves 417-418.

Le rêve est bien sûr un refuge pour tous les grands déçus de l'existence. Mais le rêve romantique lui, est un lieu pour concevoir. Concevoir des idées révolutionnaires, métaphysiques et politiques, spirituelles ou profanes. C'est également le lieu où les idées se dessinent sous les contours des métaphores pour exprimer en symboles et en analogies ce que la pensée conceptuelle ne peut exprimer précisément par les mots. Lorsque l'expérience de la connaissance, ce moment fugace et fulgurant d'extase amoureuse qui ouvre toutes grandes les portes du temple de la perception, s'érode dans le retour à l'existence, l'esprit qui cherche à retrouver les bribes de sa vision ne peut que se souvenir ; pour exprimer ce souvenir, il cherche des formes pour l'exprimer. Parce que Platon nommait déjà Diotime ce qui révèle le monde et l'expérience de la philosophie et de l'élévation, il était naturel de reprendre une idée, un songe – celui d'un autre poète – pour exprimer cette indicible perception de ce que cache la réalité profane. Shelley donne à voir un exemple idéal de guide, Diotime, conduisant vers l'au-delà de la pensée, vers le temple de la vérité. On en trouve un exemple marquant dans *Laon and Cythna*, lorsque le poète, transi par l'apparition, est conduit par elle vers « la vérité » et le paradis des justes dans le « Temple of the Spirit. »

Mais la Diotime romantique n'est pas seulement une expérience platonicienne de l'amour et de la révélation. Pour Shelley, dont le platonisme naturel rencontre de manière définitive et véritablement sérieuse la matière du maître en 1818, la figure de guide et d'« instructress » de Diotime répond parfaitement à l'image latente, issue d'Harriet Grove et augmentée de chacune de ses rencontres, qui nourrit ses poèmes depuis ses débuts. La « Veilèd Maid » que l'on rencontre dans *Alastor* est entièrement tissée à partir de ce modèle fuyant et intouchable qu'est l'amour intellectualisé. Cependant, la Diotime shelleyenne, en plus d'incarner celle qui révèle le monde intérieur et qui fait voir la nature sous son voile mystérieux, représente également la pensée originale du poète dans le sens où elle est également l'épipsyché, l'autre soi, l'âme qui complète l'âme. Ce moment de pensée amoureuse absolue qui conditionne l'érotique intellectuelle shelleyenne n'est jamais aussi bien exprimé et développé que dans *Epipsychidion*, où la pensée philosophique de Shelley arrivée à maturité rencontre l'imaginaire poétique de Dante. Ce passage marque une identification entre Diotime et Béatrice, et la révélatrice ne montre plus

seulement le chemin de la philosophie et de la contemplation mais également celui de l'autre monde – celui où gravite l'âme dans l'âme –, le monde imaginal qu'ouvre la femme pour que le poète y habite et y complète son initiation. L'épipsyché que révèle Diotime permet alors la possibilité de l'élévation à la réalisation poétique de la réalité montrée en rêve par Diotime. Chez Shelley, au moment d'*Epipsychidion*, la figure de Diotime concentre tous les aspects de la révélation poétique de Shelley : mystique, politique et poétique.

Voilà qui laisse rêveur quant à l'aspect cosmique qui devait sous-tendre la création de *The Triumph of Life*. Comme le *Heinrich von Ofterdingen* de Novalis, un projet qui selon son auteur devait jouer le rôle d'une encyclopédie poétique et laissé inachevé par la mort de celui-ci, le dernier poème interrompu par la noyade brutale de Shelley montrait des signes de monumentalité dans ses ressemblances avec la *Divine Comédie*.

> Amid the sun, as he amid the blaze
> Of his own glory, on the vibrating
> Floor of the fountain, paved with flashing rays,
> A shape all light, which with one hand did fling
> Dew on the earth, as if she were the Dawn
> Whose invisible rain forever seemed to sing
> A silver music on the mossy lawn,
> And still before her on the dusky grass
> Iris her many coloured scarf had drawn.[4]

Shelley se laisse ravir vers un enfer, une vision d'apocalypse à travers laquelle il est guidé par Rousseau qui lui signale ce qu'est le monde réel, une danse macabre éternelle et écœurante, une valse morbide dont l'homme est une victime volontaire. Pourtant, cet enfer est compensé par l'image d'une nouvelle Diotime musicienne, l'esquisse d'une Béatrice divine, « the Shape all Light » qui apparaît également dans les poèmes que Shelley écrit alors pour Jane Williams. La tendance qui se dégage de cette période durant laquelle le mal-être grandissant de Shelley, qui demande à son ami Trelawney de lui fournir du poison afin de s'assurer de la

[4] Shelley, *The Major Works*, 615 (*The Triumph of life*, 349-358).

possession de cette « golden key to that chamber of perpetual rest », ne semble compensée que par les accords et les rêves que lui inspire Jane Williams.[5] Il décrit alors la jeune femme en des termes qui rappellent toujours Diotime, « like a prophetess of May.[6] »

> Though the sound overpowers,
> Sing again, with your dear voice revealing
> A tone
> Of some world far from ours,
> Where music and moonlight and feeling
> Are one.[7]

La musique est une fois de plus le lien cosmique qui unit la révélatrice et le poème, du moins, s'agit-il du langage à travers lequel ils communiquent. Sans surprise, la nouvelle – et dernière – image que Shelley se forme de Diotime oscille entre merveille et désespoir. D'une manière tout à fait perceptible dans ses derniers poèmes, elle devient toute mélancolie et nostalgie d'un temps passé. Il semble que Shelley ne conçoive plus de vivre dans l'illusion de réformer le monde et d'y trouver une place de législateur naturel, pas plus qu'il ne croit encore à la possibilité d'un amour intellectuel réalisé et garant de son inspiration et de sa vision philosophique. Les poèmes qu'il dédie à Jane sont tous empreints de cette double vue qui trahit une angoisse et une tristesse désillusionnée qui seront maîtresses dans le grand fragment *The Triumph of Life*. Cette nouvelle facette de Diotime, sombre et intouchable, est en quelque sorte la somme de ses réflexions et de ses expériences. Il s'agit de la conclusion terrible d'une vie de recherche et l'aboutissement déchirant d'une pensée qui dans *Epipsychidion* semblait avoir trouvé un point d'ancrage solide et réalisable. Avec Jane, les choses sont différentes. Shelley nomme sa muse dans ce qui semble une version revue en 1822 d'un fragment antérieur, « the Magnetic Lady to her Patient », poème dans lequel il fait dire à cette femme magnétique ces paroles sans équivoque :

---

[5] Shelley, *Letters*, II, 433.
[6] Shelley, *The Major Works*, 593 (« To Jane. The Invitation » 17).
[7] Shelley, *The Major Works*, 602 (« To Jane ('The keen stars were twinkling') » 19-24).

Sleep, sleep on! I love thee not;
But when I think that he
Who made and makes my lot
As full of flowers as thine of weeds,
Might have been lost like thee;
And that a hand which was not mine
Might then have charmed his agony
As I another's—my heart bleeds
For thine.

Sleep, sleep, and with the slumber of
The dead and the unborn
Forget thy life and love;
Forget that thou must wake forever;
Forget the world's dull scorn;
Forget lost health, and the divine
Feelings which died in youth's brief morn;
And forget me, for I can never
Be thine.[8]

Parce qu'il s'agit là d'une toute autre forme que celle de la Diotime des années de jeunesse et dont l'aboutissement se trouvait exprimé en Emily, nous n'avons pas intégré ces questionnements à notre présent travail. De fait, l'assombrissement de la Diotime shelleyenne à partir d'*Adonaïs* et jusqu'à la mort soudaine du poète en juillet 1822 fera l'objet d'un travail ultérieur sur la poursuite de l'image expliquée dans ses rapports plus ambigus avec son compatriote, Keats.

Il n'est pas étonnant que dans ses derniers moments, Shelley ait mieux compris la poésie de Keats et qu'il soit mort en serrant contre lui, dans la poche de son manteau, les poèmes de son cadet, rappelé un an plus tôt au grand sommeil. C'est que l'angoisse qui sous-tend les figures féminines de Keats, celle de *Lamia* ou de la *Belle Dame sans Merci*, s'offre soudain dans sa réalité criante aux yeux de Shelley. Il ne semble pas qu'il ait réellement cru que Jane Williams puisse être autre chose pour lui qu'une émanation impossible et distante de la muse, ou de Diotime. Ce n'est donc pas une femme qui hante le poète, et il semble l'avoir finalement

[8] Shelley, *The Major Works*, 598 (10-27).

compris, mais bien le symbole même de l'amour, la Femme, l'Idée qui derrière un masque de chair et des formes inconnues et désirées, dissimule un monde secret qui fascine et transporte les âmes élues dans les ravissements de ses mystères. Cela Keats l'a fort bien exprimé lorsqu'il écrit :

> And there she lullèd me asleep,
> And there I dreamed—Ah! woe betide!—
> The latest dream I ever dreamt
> On the cold hill side.
>
> I saw pale kings and princes too,
> Pale warriors, death-pale were they all;
> They cried—'La Belle Dame sans Merci
> Thee hath in thrall!'
>
> I saw their starved lips in the gloam,
> With horrid warning gapèd wide,
> And I awoke and found me here,
> On the cold hill's side.
>
> And this is why I sojourn here,
> Alone and palely loitering,
> Though the sedge is withered from the lake,
> And no birds sing.[9]

Serait-ce à dire que Shelley, voyant son éternelle servitude dans le monde peser comme un fardeau impossible à soutenir, aurait finalement choisi de prendre tous les risques pour accélérer sa fin, fuir en mer, et comme ses héros byroniens périr entre l'eau et le feu de ses rêves impossibles. Aurait-il laissé Mary et Claire dans les chimères du monde avec la nouvelle muse inaccessible, Jane ? C'est envisageable. Toutefois, il paraît étonnant qu'il ait volontairement entraîné dans sa chute son ami Williams ainsi que le mousse qui l'aidait à manœuvrer le bateau. Doit-on alors considérer sa décision comme influencée par une sorte de « ni toi, ni moi » inconscient, horrible et désespéré ? Une fuite hors de la vie avant même de

[9] Keats, *The Complete Poems*, 335-336 (IX-XII, 33-48).

compléter le chef-d'œuvre qui lui promettait peut-être la reconnaissance d'un siècle qui malheureusement ne commencerait à le comprendre qu'après la tragédie de son trépas. Certes, ce ne sont là que des spéculations quelque peu fantasques et personne ne pourra jamais dire ce qu'étaient alors les pensées de ce poète aujourd'hui immortel et immense, ni même à qui s'adressaient ces mots qui déploraient celle qui l'avait délaissé et dont :

> The presence had made weak and tame
> All passions, and I lived alone
> In the time which is our own
> The past and future were forgot
> As they had been, and would be, not.—
> But soon the guardian angel gone,
> The demon reassumed his throne
> In my faint heart…[10]

Ces vers, peut-être les derniers écrits par Shelley sont d'une telle tristesse qu'il est tentant d'imaginer qu'il aurait souhaité mettre fin à sa vie. Ce poète si cultivé, si altier, en vient à envier les simples qui, vivant pour le plaisir, ne s'embarrassent pas de penser et « seeking life alone, not peace » ne sombrent pas dans la mélancolie de leur quête idéale.[11] Pourtant, et c'est là peut-être ce qui mine les songes du poète, il semble que Shelley n'ait jamais oublié les amoureux accents de sa première Diotime et que comme Hölderlin et Novalis en Allemagne, il représente en Angleterre, la grande famille de penseurs qui se sont attachés à la figure platonicienne et qui souvent, se sont perdus dans le monde imaginal et intellectualisé dont elle leur ouvrait les portes.

Tous n'ont pas su, comme Dante, traverser les épreuves successives de leur initiation pour arriver à la plénitude de l'ultime révélation. La poésie est une épreuve de sagesse plus dangereuse que la philosophie seule, mais plus puissant est son cheminement, et plus inspirants ses grands songes. Peut-être, pour terminer, dirons nous comme Marcel Proust, que la Diotime n'est qu'un songe qui passe et qu'alimentent les regrets d'un temps passé :

---

[10] Shelley, *The Major Works*, 602-603 (« Lines Written in the Bay of Lerici » 27-35).
[11] Shelley, *The Major Works*, 603 (« Lines Written in the Bay of Lerici » 58).

Pour peu que la nuit tombe et que la voiture aille vite, à la campagne, dans une ville, il n'y a pas de torse féminin, mutilé comme un marbre antique par la vitesse qui nous entraine et le crépuscule qui le noie, qui ne tire sur notre cœur, à chaque coin de rue, du fond de chaque boutique, les flèches de la Beauté, de la Beauté dont on serait parfois tenté de se demander si elle n'est pas en ce monde autre chose que la partie de complément qu'ajoute à une passante fragmentaire et fugitive notre imagination surexcitée par le regret.[12]

[12] Proust I, 713.

Bibliographie

I. Œuvres de Shelley

1. Ouvrages de références

Shelley, Percy Bysshe. *The Poems of Shelley*. vol. IV. Abington : Routledge, 2014.

Shelley, Percy Bysshe. *The Poems of Shelley*. vol. III. Harlow : Longman, 2011.

Shelley, Percy Bysshe. *The Poems of Shelley*. vol. II, Harlow : Longman, 2000.

Shelley, Percy Bysshe. *The Poems of Shelley*. vol. I, Harlow : Longman, 1989.

Shelley, Percy Bysshe. *The Major Works*. New York : Oxford University Press, 2003.

2. Ouvrages complémentaires

Shelley, Percy Bysshe. *Laon and Cythna*. (ed.) Anahid Nersessian. Peterborough, Canada : Broadview Press, 2016.

Shelley, Percy Bysshe. *La révolte de l'Islam : un poème en douze chants*. (trad.) Jean Pavans. Paris : Gallimard, 2016.

Shelley, Percy Bysshe. *Zastrozzi, a Romance*. (ed.) Stephen C. Behrendt. Peterborough, Canada : Broadview Press, 2002.

Shelley, Percy Bysshe. *The Homeric Hymns and Prometheus Drafts Notebook: Bodleian Ms. Shelley adds. E.12*. (ed.) Nancy Moore Goslee. New York ; Londres : Garland, 1996.

Shelley, Percy Bysshe. *The Poetical Works*. (ed.) William M. Rossetti. 3 vol. Londres : John Slark, 1881.

Shelley, Percy Bysshe. *The Poetical Works*. (ed.) Mary Shelley. 4 vol. Londres : E. Moxon, 1839.

Shelley, Percy Bysshe. *Shelley on Love: An Anthology*. (ed.) Richard Holmes. Berkeley : University of California Press, 1980.

Shelley, Percy Bysshe. *Letters*. (ed.) Frederick Jones. 2 vol. Oxford : Clarendon Press, 1964.

Shelley, Percy Bysshe. *Selected Poetry and Prose*. (ed.) Carlos Baker. New York : Modern Library, 1951.

II. Sources antiques

Apulée. *Opuscules philosophiques : du dieu de Socrate*. (trad.) Jean Beaujeu. Paris : Les Belles Lettres, 1973.

Aristophane. *Nuées*. (trad.) H. Van Daele. Paris : Les Belles Lettres, 2009.

Aristophane, *Aristophane*, (trad) H. Van Daele. Paris : les Belles Lettres, 1928.

Aristote. *Poétique*. Paris : Les Belles Lettres, 1997.

Aristote. *Petits traités d'histoire naturelle*. (trad.) R. Mugnier. Paris : Les Belles Lettres, 1953.

Artémidore d'Éphèse. *La clef des songes*. Paris : Arléa, 1998.

Artémidore d'Éphèse. *Le Livre des Songes*. (ed.) Ḥunayn ibn Isḥāq Abū Zayd al-ʿIbādī. Damas : Institut français de Damas, 1964.

Boèce. *La consolation de philosophie*. Paris : Librairie générale française, 2008.

Denys l'Aréopagite. *Œuvres complètes du Pseudo-Denys l'Aréopagite*. Paris : Aubier Montaigne, 1943.

Diogène Laërce. *Vie de Platon*. (trad.) A. P. Segonds. Paris : Les Belles lettres, 1999.

Homère. *Iliade*. (trad.) P. Mazon. 3 vol. Paris : les Belles Lettres, 1967.

Homère, *Hymnes*. (trad.) J. Humbert. Paris : Les Belles Lettres, 1936.

Irénée. *Contre les hérésies*. vol. I, t. 2. Paris : Cerf, 1979.

Orphée. *Hymnes*. Paris : Imprimerie nationale, 1995.

Pausanias. *Description de la Grèce*. (trad.) M. Jost. Paris : Les Belles Lettres, 1998.

Plato. *The Symposium of Plato: the Shelley Translation*. (ed.) David K. O'Connor. South Bend, États-Unis : StAugustine's Press, 2002.

Platon. *Le Banquet*. (trad.) P. Vicaire. Paris : Les Belles Lettres, 2010.

Platon. *Le Banquet*. (trad.) L. Brisson. Paris : Flammarion, 2007.

Platon. *La République*. (trad.) G. Leroux. Paris : Flammarion, 2004.

Platon. *Phèdre*. (trad.) P. Vicaire. Paris : Les Belles lettres, 1998.

Platon. *Œuvres complètes*. (trad.) L. Robin, 2 vol. Paris : Gallimard, 1977.

Platon. *Protagoras*. (trad.) É. Chambry. Paris : Flammarion, 1967.

Plotin. *Troisième Ennéade*. Paris : Les Belles Lettres, 1999.

Plutarque. *Vies*. Paris : Les Belles Lettres, 1964.

Proclus. *Théologie platonicienne*. Paris : Les Belles Lettres, 1968.

Sénèque. *Dialogues*. Paris : Les Belles Lettres, 2003.

Virgile, *Bucoliques*, (trad.) E. de Saint-Denis. Paris : Les Belles Lettres, 1967.

Virgile. *Les Bucoliques*. (trad.) M. Rat. Paris : Flammarion, 1967.

III. Ouvrages critiques

1. Shelley

Baker, Carlos. *Shelley's Major Poetry: the Fabric of a Vision*. Princeton : Princeton University Press, 1948.

Barcus, J. E. (éd.), *Percy Bysshe Shelley: the Critical Heritage*. Londres ; New York : Routledge, 1995.

Barnett, S. L. *Romantic Paganism: The Politics of Ecstasy in the Shelley Circle*. New York ; Londres : Palgrave Macmillan, 2018.

Bieri, James. *Percy Bysshe Shelley: A Biography: Exile of Unfulfilled Reknown, 1816-1822*. Newark : University of Delaware Press, 2005.

Bieri, James. *Percy Bysshe Shelley: A Biography: Youth's Unextinguished Fire, 1792-1816*. Newark : University of Delaware Press, 2004.

Bloom, Harold. *Percy Shelley*. New York : Chelsea House, 2001.

Bloom, Harold. *The Visionary Company: a Reading of English Romantic Poetry*. Ithaca : Cornell University Press, 1971.

Bloom, Harold. *Shelley's Mythmaking*. Ithaca : Cornell University Press, 1969.

Bonca, Teddi Chichester. *Shelley's Mirrors of Love: Narcissism, Sacrifice, and Sorority*. Albany : State University of New York Press, 1999.

Bonnecase, Denis. *Shelley ou Le complexe d'Icare*. Paris : Presses universitaires de Lyon, 1990.

Burwick, Frederick et Douglass, Paul (eds.). *Dante and Italy in British Romanticism*, New York : Palgrave Macmillan, 2011.

Callaghan, Madeleine. *Shelley's Living Artistry: Letters, Poems, Plays*. Londres : Oxford University Press, 2017.

Curran, Stuart. *Poetic Form and British Romanticism*. New York : Oxford University Press, 1986.

Curran, Stuart. *Shelley's Annus Mirabilis : The Maturing of an Epic Vision*. San Marino : Huntingdon Library, 1975.

Duffy, Cian. *Shelley and the Revolutionnary Sublime*. Cambridge : Cambridge University Press, 2005.

Duffy, E. T. *Secular Mysteries: Stanley Cavell and English Romanticism*. New York : Bloomsbury, 2013.

Easthope, Anthony. *Poetry and Phantasy*. Cambridge : Cambridge University Press, 1989.

Fogle, R. H. *The Imagery of Keats and Shelley: a Comparative Study*. Chapel Hill, The University of North Carolina Press, 1949.

Frosch, T. R. *Shelley and the Romantic Imagination: a Psychological Study*. Newark : University of Delaware Press, 2007.

Gelpi Barbara. *Shelley's Goddess: Maternity, Language, Subjectivity*. New York : Oxford University Press, 1992.

Goslee, Nancy Moore. *Shelley's visual imagination*. New York : Cambridge University Press, 2011.

Haines, Simon. *Shelley's Poetry: the Divided Self*. Londres : Palgrave MacMillan, 1997.

Hawkins, Desmond. *The Grove Diaries: the Rise and Fall of an English Family, 1809–1925*. Newark : University of Delaware Press, 1995.

Hawkins, Desmond. *Shelley's First Love*. Londres : Archon Books, 1992.

Hogle, Jerold E. *Shelley's Process: Radical Transference and the Development of his Major Works*. Oxford : Oxford University Press, 1988.

Holmes, Richard. *Shelley : the Pursuit*. New York : E.P. Dutton, 1975.

Keach, William. *Shelley's Style*. New York : Methuen, 1984.

King-Hele, Desmond. *Shelley: His Thought and Work*. Londres : MacMillan, 1964.

La Cassagnère, Christian. *La mystique du Prometheus Unbound de Shelley : essai d'interpétation*. Paris : Minard, 1970.

Laniel-Musitelli, Sophie. *« The Harmony of Truth » : sciences et poésie dans l'œuvre de Percy Bysshe Shelley*. Grenoble : ELLUG, 2012.

Leask, Nigel. *British Romantic Writers and the East: Anxieties of Empire*. Cambridge : Cambridge University Press, 1992.

Medwin, Thomas. *The Life of Percy Bysshe Shelley*. (ed.) Harry Buxton Forman. Londres : H. Milford, Oxford University Press, 1913.

Murphy, John V. *The Dark Angel: Gothic Elements in Shelley's Works*. Lewisburg : Bucknell University Press, 1975.

Nikolova, Irena. *Complementary Modes of Representation in Keats, Novalis and Shelley*. New York : Peter Lang, 2001.

Notopoulos, James Anastasios. *The Platonism of Shelley: a Study of Platonism and the Poetic Mind*. Durham : Duke University Press, 1949.

O'Malley, Glen. *Shelley and Synesthesia*. Evanston : Northwestern University Press, 1964.

O'Neill, Michael. *The Human Mind's Imaginings: Conflict and Achievement in Shelley's Poetry*. Oxford : Clarendon Press, 1989.

O'Neill, Michael (ed.). *The Oxford Handbook of Percy Bysshe Shelley*. Oxford : Oxford University Press, 2013.

Perrin, Jean. *Les structures de l'imaginaire shelleyen*. Saint-Martin-d'Hères : Presses Universitaires de Grenoble, 1973.

Peterfreund, Stuart. *Shelley among Others: the Play of the Intertext and the Idea of Language*, Baltimore, John Hopkins University Press, 2002.

Pulos, Christos E. *The Deep Truth: A Study of Shelley's Scepticism*. Lincoln : University of Nebraska Press, 1962.

Quillin, Jessica. *Shelley and the Musico-Poetics of Romanticism.* Farnham : Ashgate, 2012.

Reno, Seth T. *Amorous Aesthetics : Intellectual Love in Romantic Poetry and Poetics, 1788-1853*. Liverpool : Liverpool University Press, 2019.

Rogers, Neville. *Shelley at Work: a Critical Inquiry*. Oxford : Clarendon Press, 1967.

Sperry, Stuart M. *Shelley's Major Verse: the Narrative and Dramatic Poetry*. Cambridge, États-Unis : Harvard University Press, 1988.

Trelawny, Edward John. *Records of Shelley, Byron and the Author*. Londres : Penguin Classics, 2013.

Ulmer William. A. *Shelleyan Eros: the Rhetoric of Romantic Love*. Princeton : Princeton University Press, 1990.

Wallace, Jennifer. *Shelley and Greece: Rethinking Romantic Hellenism*. Basingsoke : Palgrave, 1997).

Wasserman Earl. R. *Shelley: a Critical Reading*. Baltimore : John Hopkins University Press, 1971.

Weinberg Alan. M. *Shelley's Italian Experience*. Londres : MacMillan, 1991.

Weinberg, Alan. M. et Webb, Timothy (eds.). *The Neglected Shelley*, Abington : Routledge, 2016.

Welburn, Andrew J. *Power and Self-Consciousness in the Poetry of Shelley*. Basingstoke : Macmillan, 1986.

White Newman Ivey. *Shelley*. 2 vol. Londres : Secker and Warburg, 1947.

Wroe, Ann. *Being Shelley, the Poet's Search for Himself*. New-York : Random House. 2011.

2. Platon

Ficin, Marsile. *Commentaire sur « Le Banquet » de Platon, « De l'amour »*. (trad.) P. Laurens. Paris, : Les Belles Lettres, 2002.

Godel, Roger. *Socrate et Diotime*, Paris : Les Belles Lettres, 1955.

Godel, Roger. *Socrate et le sage indien*, Paris : les Belles Lettres, 1953.

Hadot, Pierre. *Éloge de Socrate*. Paris : Allia, 2014.

Halperin, D. M. et Winkler, J. J. et Zeitlin, F. I. (éds). *Before Sexuality: the Construction of Erotic Experience in the Ancient Greek World*. Princeton : Princeton University Press, 1990.

Hunter, Richard. *Plato's "Symposium"*. New York : Oxford University Press, 2004.

Margel, Serge. *Le tombeau du dieu artisan*. Paris : Les Éditions de Minuit, 1995.

Mattéi, Jean-François. *La pensée antique*. Paris : Presses Universitaires de France, 2015.

Miller, Paul Allen. *Diotima at the Barricades: French Feminists Read Plato*. Oxford : Oxford Unuiversity Press, 2016.

Nye, Andrea. *Socrates and Diotima: Sexuality, Religion and the Nature of Divinity*. New-York : Palgrave Macmillan, 2015

Périllé, Jean-luc. *Mystères socratiques et Traditions orales de l'eudémonisme dans les dialogues de Platon*. Sankt Augustin: Acedemia Verlag, 2015.

Rosen, Stanley. *Plato's Symposium*. New Haven : Yale University Press, 1968.

Savés, Christian. *La Prémonition de Socrate : Nihilisme et démocratie*. Paris : Éditions Publibook, 2014.

Strauss, Leo. *Socrates and Aristophanes*. Chicago : University of Chicago Press, 1966.

Taylor, Alfred E. *Plato: The Man and His Work*. Londres : Methuen, 1955.

Vieillard-Baron, Jean-Louis. *Platonisme et interprétation de Platon à l'époque moderne*. Paris : Vrin, 1988.

Waithe Mary Ellen (éd.). *A History of Women Philosophers*. Dordrecht : Nijhoff, 1987.

IV. Articles critiques

1. Shelley

Aymonier, Quentin. « L'imaginaire comme temple : Shelley et la gnose. » *Alkemie* 20 (2017) : 73-84.

Aymonier, Quentin. « Le miroir vertueux : Shelley et la tradition littéraire. » *Philosophique* 19 (2016) : 59-72.

Aymonier, Quentin. « Epipsychidion, ou le phénomène amoureux comme itinéraire philosophique et poétique chez Shelley. » *Philosophique* 18 (2015) : 109-121.

Berthin Christine. « Quête et perte de l'image dans le poème romantique : la poétique de l'oxymore dans le Kubla Khan de Coleridge et le Prométhee Délivré de Shelley. » *Romantisme* 15, 49 (1985) : 23-34.

Cameron Kenneth N. « The Planet-Tempest Passage in Epipsychidion. » *PMLA* 63, 3 (1948) : 950-972.

Cameron Kenneth N. « A Major Source of the Revolt of Islam. » *PMLA* 56, 1 (1941) : 175-206.

La Cassagnère, Christian. « Jeu de doubles, doubles du *je* dans la poésie de Shelley : Esquisse d'une psychocritique. » *Centre du Romantisme anglais* 35 (1991) : 7-29.

Campbell, Michael. « De-fencing the Poet: The political Dilemma of the Poet and the People in Milton's *Second Defence* and Shelley's *Defence of Poetry.* » *Milton, the*

Metaphysicals and Romanticism. (eds.) Lisa Low and Anthony John Harding. Cambridge : Cambridge University Press, 1994.

Crook, Nora et Allen, Stephen. « The Marlow Expurgation. » *Times Literary Supplement*. 22 fév. 2013.

Finch, Peter. « Monstruous Inheritance: the Sexual Politics of Genre in Shelley's St Irvyne. » *Keats-Shelley Journal* 48 (1999) : 35-68.

Fischman, Susan. « "Like the Sound of His Own Voice": Gender, Audition, and Echo in "Alastor". » *Keats-Shelley Journal* 43 (1994) : 141-169.

Jones, Frederick L. « Canto I of "The Revolt of Islam" ». *Keats-Shelley Journal* 9 (1960) : 27-33.

Khan, Jalal Uddin. « Shelley's Orientalia: Indian Elements in his Poetry. » *Journal of the Spanish Association of Anglo-American Studies* 30, 1 (2008) : 35-51.

Massey, Irving. « Some Letters of Shelley Interest. » *Keats-Shelley Memorial Bulletin* XIX (1968) : 14-17.

Murray, E. B. « The Dating and Composition of Shelley's "The Assassins". » *Keats-Shelley Journal* 34 (1985) : 14-17.

Nelson, Stephanie. « Shelley and Plato's *Symposium*: the Poet's Revenge. » *International Journal of the Classical Tradition*. 14, 1-2 (2007) : 100-129.

Raben, Joseph. « Shelley as Translator (1967). » *Shelley*. (ed.) R. B. Woodings. Londres : Palgrave Macmillan, 1968, 196-212.

Stauffer, Andrew. « Shelley and the Mask of Anger. » *Keats-Shelley Journal* 49 (2000) : 138-161.

Wasserman, Earl R. « Adonais: Progressive Revelation as a Poetic Mode. » *ELH* 21, 4 (1954) : 274-326.

2. Platon

Anton, John P. « The Secret of Plato's *Symposium.* » *The Southern Journal of Philosophy* 12, 3 (1974) : 277-293.

Brisson, Luc. « L'Égypte De Platon. » *Les Études philosophiques* 2 (1987) : 153-168.

Casevitz, Michel. « Mantis : Le vrai sens. » *Revue des Études Grecques* 105, 500 (1992) : 1-18.

Detienne, Marcel. « Sur la démonologie de l'ancien pythagorisme. » *Revue de l'histoire des religions* 155, 1 (1959) : 17-32.

Evans, Nancy. « Diotima and Demeter as Mystagogues in Plato's *Symposium.* » *Hypatia* 21, 2 (2006) : 1-27.

Festugière, André Jean. « Le “logos” hermétique d'enseignement. » *Revue des Études Grecques* 55, 259 (1942) : 7-108.

Hazebroucq, Marie- France. « La Leçon de Diotime. » *Philosophie* 2, bulletin de liaison (1993).

McEvoy, James. « Platon et la sagesse de l'Égypte. » *Kernos : Revue internationale et pluridisciplinaire de religion grecque antique* 6 (1993) : 245-275.

Rodis-Lewis, Geneviève. « Platon, les Muses et le Beau. » *Bulletin de l'Association Guillaume Budé* 1, 3 (1983) : 265-276.

Stern-Gillet Suzanne. « On (Mis)interpreting Plato's "Ion". » *Phronesis* 49, 2 (2004) : 169-201

Watson Sarah B. « Orpheus' Erotic Mysteries: Plato, Pederasty, and the Zagreus Myth in Phanocles F 1. » *Bulletin of the Institute of Classical Studies* 57, 2 (2014) : 47-71.

Wersinger Anne Gabriele. « La voix d'une " savante " : Diotime de Mantinée dans le *Banquet* de Platon (201d-212b). » *Cahiers « Mondes anciens »* 3 (2012) : 2-14.

V. Ouvrages et articles généraux

Abécassis, Armand et Andronikof, Christian et Brun, Jean. *Sophia et l'âme du monde*. Paris : A. Michel, 1983.

Abellio Raymond. *Approches de la nouvelle gnose*. Paris : Gallimard, 1981.

Auger, Danielle et Delattre, Charles (eds.). *Mythe et fiction*. Nanterre : Presses universitaires de Paris Nanterre, 2010.

Alighieri, Dante. *La Divine Comédie*. (trad.) J. Risset. Paris : Flammarion, 2010.

Alighieri, Dante. *Vita nova*. (trad.) L. P. Guigues. Paris : Gallimard, 1974.

Amiel, Henri Frédéric. *Journal intime*. Lausanne : Âge d'homme, 1978.

Artaud, Artaud. *L'ombilic des limbes*. Paris : Gallimard, 2006.

Azoulay, Arnaud. « Le rôle de l'imagination chez Kant. » *Philosophie* (2015) : 7-29.

Bachelard, Gaston. *La poétique de la rêverie*. Paris : Presses universitaires de France, 2005.

Bachelard, Gaston. *La psychanalyse du feu*. Paris : Gallimard, 1949.

Bachelard, Gaston. *La terre et les rêveries du repos*. Paris : Corti, 1948.

Bachelard, Gaston. *L'air et les songes : essai sur l'imagination du mouvement*. Paris : Corti, 1943.

Bachelard, Gaston. *L'eau et les rêves : essai sur l'imagination de la matière*. Paris : Corti, 1942.

Balzac, Honoré (de). *La peau de chagrin*. Paris : Gallimard, 2006.

Bataille, George. *La littérature et le mal*. Paris : Gallimard, 1990.

Baudelaire, Charles, *Œuvres complètes*. Paris : Gallimard, 1976.

Béguin, Albert. *L'âme romantique et le rêve : essai sur le romantisme allemand et la poésie française*. Paris : Corti, 1937.

Bénichou, Paul. *Romantismes français : le sacre de l'écrivain. Le temps des prophètes*. Paris : Gallimard, 2004.

Bénichou, Paul. *Romantismes français : les mages romantiques. L'école du désenchantement*. Paris : Gallimard, 2004.

Bergson Henri. *L'évolution créatrice*. Paris : Presses universitaires de France, 2013.

Bergson Henri. *Les deux sources de la morale et de la religion*. Paris : Flammarion, 2012.

Bergson Henri. *L'énergie spirituelle*. Paris : Presses universitaire de France, 2009.

Besset, Maurice. *Novalis et la pensée mystique*. Paris : Aubier, 1947.

Bhattacharya, Nicole. *Joë Bousquet : une expérience spirituelle*. Genève : Droz, 1998.

Bianu, Zeno (éd.). *Les Poètes du Grand Jeu*. Paris : Gallimard, 2003.

Blum, Claem. *Studies in the Dream-Book of Artemidorus*. Uppsala : Almqvist & Wiksell, 1936.

Böhme, Jacob. *De la signature des choses*. (trad.) P. Deghaye. Paris : Grasset, 1995.

Boillet, Danielle (éd.). *Anthologie bilingue de la poésie italienne*. Paris : Gallimard, 1994.

Bonardel, Françoise (éd.). *Philosopher par le feu : anthologie de textes alchimiques*. Paris : Almora, 2008.

Bonnefoy, Yves. *La poésie et la gnose*. Paris : Galilée, 2016.

Bréhier, Émile. *La philosophie de Plotin*. Paris : Vrin, 2008.

Bretin, Marie-Line. *Des formes érotiques de l'amour*, thèse de philosophie, université de Franche-Comté, Besançon, 2013.

Breton, André. *Œuvres complètes.* 4 vol. Paris : Gallimard, 1992-2008.

Breton, André. *Les vases communicants*. Paris : Gallimard, 1996.

Breton, André et Éluard, Paul. *Dictionnaire abrégé du surréalisme*. Paris : Corti, 1991.

Brugière, Brugière. *Anthologie bilingue de la poésie anglaise*. Paris : Gallimard, 2005.

Brun, Frédéric (ed.). *Habiter poétiquement le monde : Anthologie manifeste*. Paris : Poesis, 2016.

Brun, Frédéric. *Novalis et l'âme poétique du monde*. Paris : Poesis, 2015.

Brunel, Pierre (éd.). *Dictionnaire des mythes littéraires*. Monaco ; Paris ; Éditions du Rocher, 1988.

Bruno, Giordano. *Chandelier*. (trad.) Y. Hersant. Paris : les Belles lettres, 1993.

Burns, Bryan. *The Novels of Thomas Love Peacock*. Lanham : Rowman & Littlefield, 1985.

Burton, Robert : *The Anatomy of Melancholy*. New York : New York Review of Books, 2001.

Byron, George Gordon (Lord). *Poetical Works*. New York : Oxford University Press, 1970.

Byron, George Gordon (Lord). *Selected Poems*. Londres : Penguin, 2005.

Castiglione, Baldassare. *The Book of the Courtier*. (trad.) T. Hoby. Londres : Dent, 1975.

Chevalier, Jean et Gheerbrant, Alain. *Dictionary of Symbols*. Londres : Penguin, 1996.

Chuvin, Pierre. *La mythologie grecque : du premier homme à l'apothéose d'Héraclès*. Paris : Fayard, 1992.

Cioran, Emil. *Précis de décomposition*. Paris : Gallimard, 1977.

Claudel, Paul. *Conversations dans le Loir-et-Cher*. Paris : Gallimard, 1935.

Cochran, Peter. *Byron and Orientalism*. Cambridge : Cambridge Scholars Publishing, 2009.

Coleridge, Samule Taylor. *Poetical Works.* Oxford : Oxford University Press, 1969.

Coleridge, Samuel Taylor. *Biographia Literaria or Biographical Sketches of my Literary Life and Opinions*. Londres : Dent, 1967.

Coleridge, Samuel Taylor. *Christabel ; Kubla Khan, a Vision ; The Pains of Sleep*. Londres : John Murray, 1816.

Colonna, Francesco. *Discours du Songe de Polyphile*. Monte Carlo : Éditions du Cap, 1956.

Corbin, Alain. *Les filles de rêve*. Paris : Flammarion, 2016.

Couliano, Ioan. Petru. *Expériences de l'extase : extase, ascension et récit visionnaire de l'Hellénisme au Moyen Âge*. Paris : Payot, 1984.

Cowper, William. *The Poetical Works of William Cowper*. Londres : Thomas Tegg, 1845.

Daumal, René. *Essais et notes. 1, 1926-1934, L'évidence absurde*. Paris : Gallimard, 1972.

Daumal, René. *Essais et notes. II, 1935-1943, Les pouvoirs de la parole*. Paris : Gallimard, 1972.

Davis, William S. *Romanticism, Hellenism, and the Philosophy of Nature*. Londres : Palgrave Macmillan, 2018.

Delacroix Eugène. *Journal : 1857-1863*. Paris : Plon, 1960.

Delatte, Armand. *Études sur la littérature pythagoricienne*. Genève : Slatkine, 1974.

Deleuze, Gilles. *Critique et clinique*. Paris : Éditions de Minuit, 1993.

Deleuze, Gilles. *Pourparlers : 1972-1990*. Paris : Éditions de Minuit, 1990.

Deleuze, Gilles et Guattari, Félix. *L'anti-Œdipe*. Paris : Éditions de minuit, 1972.

Descartes, René. *Méditations métaphysiques*. Paris : Garnier-Flammarion, 1979.

Desnos Robert. *Corps et biens*. Paris : Gallimard, 1972.

Devarieux, Anne. *Maine de Biran : l'individualité persévérante*. Grenoble : J. Millon, 2004.

Donne, John. *The Complete English Poems*. Londres : Random house, 1991.

Du Bos, Charles. *Du spirituel dans l'ordre littéraire.* Paris : Corti, 1967.

Dupont-Sommer, André et Caquot, André et Rosenstiehl, Jean-Marc (éds). *La Bible. Écrits intertestamentaires*. Paris : Gallimard, 1987.

Dupré, Louis. *The Quest of the Absolute: Birth and Decline of European Romanticism*. Notre Dame : University of Notre Dame Press, 2013.

Eliade, Mircéa. *Forgerons et alchimistes*. Paris : Flammarion, 1977.

Eliade, Mircéa. *Aspects du mythe*. Paris : Gallimard, 1963.

Eliade Mircéa. *Mythes, rêves et mystères*. Paris : Gallimard, 1957.

Ellrodt, Robert. *Neoplatonism in the Poetry of Spenser*.Genève : Droz, 1960.

Éluard, Paul. *Capitale de la douleur ; suivi de L'amour la poésie*. Paris : Gallimard, 2004.

Ford, Patrick K. *The Mabinogi and Other Medieval Welsh Tales*. Berkeley : University of California Press, 2008.

Foucault, Michel. *Histoire de la folie à l'âge classique*. Paris : Gallimard, 1998.

Foxhall, Lin et Gehrke Hans-Joachim et Luraghi Nino (éds). *Intentional History: Spinning Time in Ancient Greece*. Stuttgart : Steiner Verlag, 2010.

Freeman, Veronica. *The Poetization of Metaphors in the Work of Novalis*. New York : Peter Lang, 2006.

Gâcon Gérard. *« Le lait de paradis » : permanences poétiques en langue anglaise, xvi^e^-xix^e^*. Grenoble : Ellug, 2005.

Gallet, René. *Romantisme et postromantisme : de Wordsworth à Pater*. Paris : Harmattan, 2004.

Garcia, Humberto. *Islam and the English Enlightenment, 1670–1840*. Baltimore : John Hopkins University Press, 2012.

Garin, Eugenio. *Hermétisme et Renaissance*, Paris : Allia, 2001.

Gauthier Philippe. *Symbola*. Nancy : Université de Nancy II, 1972.

Georgoudi, Stella et Koch Piettre, Renée et Schmidt, Francis (éds). *La raison des signes : présages, rites, destin dans les sociétés de la Méditerranée ancienne*. Leiden : Brill, 2012.

Gibbon, Edward. *Histoire du déclin et de la chute de l'Empire romain*. 2 vol. Paris : R. Laffont, 1983.

Gombrich, Ernst H. *Histoire de l'art*. Paris, Phaidon, 2006.

Gracq, Julien. *Le rivage des Syrtes*. Paris : Corti, 1984.

Gracq, Julien. *Préférences*, Paris : Corti, 1951.

Graves, Robert. *The White Goddess: a Historical Grammar of Poetic Myth*. New York : Farras, Straus and Giroux, 2013.

Guénon, René. *L'ésotérisme de Dante*. Paris : Gallimard, 2015.

Guerne, Armel. *L'âme insurgée : écrits sur le romantisme*. Paris : Points, 2011.

Guiberteau, Philippe. « Dante entre l'Église et l'hérésie. » *Bulletin de l'Association Guillaume Budé* 21, 4 (1962) : 460-489.

Gusdorf, George. *Mythe et métaphysique : introduction à la philosophie*. Paris : CNRS, 2012.

Hadot, Pierre. *Le voile d'Isis : essai sur l'histoire de l'idée de nature*. Paris : Gallimard, 2008.

Hadot, Pierre. « Théologies et mystiques de la Grèce Hellénistique et de la fin de l'Antiquité. » *École pratique des hautes études, Section des sciences religieuses* 95, 91 (1982) : 345-350.

Harrold, William E. « Keats's "Lamia" and Peacock's "Rhododaphne". » *The Modern Language Review* 61, 4 (1966) : 579-584.

Hasnaoui, Alexandre (éd.). *Pythagore : un dieu parmi les hommes*. Paris : Les Belles Lettres, 2002.

Hasnaoui, Alexandre (éd.). *Pythagore : un dieu parmi les hommes*. Paris : Les Belles Lettres, 2002.

Hoffmann, E. T. A. *Don Juan*. Paris : Librairie générale française, 1991.

Hölderlin, Friedrich. *Œuvres*. Paris : Gallimard, 1982.

Kant, Immanuel. *Critique de la faculté de juger*. Paris : Flammarion, 2015.

Kant Immanuel. *Critique de la raison pure*. Paris : Flammarion, 2006.

Kant, Immanuel. *Critique de la raison pratique*. Paris : Flammarion, 2003.

Keats, John. *The Complete Poems*. Harmondsworth : Penguin, 1988.

Kierkegaard, Soren. *Traité du désespoir*. Paris : Gallimard, 1988.

Koyré, Alexandre. *Paracelse (1493-1541)*. Paris : Allia, 2011.

Kramer, Lawrence. *The Hum of the World, a Philosophy of Listening*. Oakland : University of California Press. 2018.

Lacoue-Labarthe, Philippe et Nancy, Jean-Luc. *L'Absolu littéraire : théorie de la littérature du romantisme allemand*. Paris : Éditions du Seuil, 1978.

Larbaud, Valery. *Les Poésies de A.O. Barnabooth*. Paris : Gallimard, 1997.

Lautréamont. *Œuvres complètes*. Paris : Gallimard, 2009.

Leavis, Franck R. *Revaluation: Tradition & Development in English Poetry*. Londres : Chatto & Windus, 1959.

Lefebvre, Jean-Pierre (éd.). *Anthologie bilingue de la poésie allemande*. Paris : Gallimard, 1995.

Linton, Marisa. « Robespierre et l'authenticité révolutionnaire. » *Annales historiques de la Révolution française* 371 (2013) : 153-173.

Magnien, Victor. *Les mystères d'Éleusis : leurs origines, le rituel de leurs initiations*. Paris : Payot, 1950.

Mahé, Jean-Pierre et Poirier, Paul-Hubert et Crégheur, Eric (éds). *Écrits gnostiques : la bibliothèque de Nag Hammadi*. Paris : Gallimard, 2007.

Maine de Biran, Pierre. *Influence de l'habitude sur la faculté de penser*, Paris : L'Harmattan, 2006.

Mallarmé, Stéphane. *Œuvres complètes*. 2 vol. Paris : Gallimard, 1998-2003.

Margantin, Laurent. *Système minéralogique et cosmologie chez Novalis : ou les plis de la terre*. Paris : l'Harmattan, 1999.

Marrou, Henri-Irénée. *Les troubadours*. Paris : Seuil, 1971.

Matton Margolin. *Alchimie et philosophie à la Renaissance*. Paris : Vrin, 2000.

Maurois, André. *Ariel ou La vie de Shelley*. Paris : Grasset, 1923.

McFarland, Thomas. *Paradoxes of Freedom: the Romantic Mystique of a Transcendence*. Oxford : Clarendon Press, 1996.

McFarland, Thomas. *Romanticism and the Heritage of Rousseau*, Oxford : Clarendon Press, 1995.

Meyrink, Gustav, *L'ange à la fenêtre d'Occident*. Paris : Flammarion, 2005.

Milton, John. *Paradise Lost*. Londres : Penguin books, 2003.

Morgan (Lady). *The Missionary, an Indian Tale*. Paris : Baudry's European library, 1834.

Nancy, Jean-Luc. *La naissance des seins*. Paris : Galilée, 2006.

Niel, Fernand. *Albigeois et Cathares*. Paris : Presses universitaires de France, 2000.

Nielsen, Thomas H. et Roy, James (éds). *Defining ancient Arkadia: symposium, April, 1-4 1998*. Copenhague : The Royal Danish Academy of sciences and letters, 1999.

Nietzsche, Friedrich. *Ecce homo, wie man wird, was man ist*. Paris : Gallimard, 2012.

Norbrook, D. et Woudhuysen H. R. (éds). *The Penguin book of Renaissance Verse: 1509-1659*. Londres : Penguin Book, 1992.

Novalis. *Le brouillon général : matériaux pour une encyclopédistique : 1798-1799*. Paris : Éditions Allia, 2015.

Novalis. *Hymnes à la nuit*. Paris : Les Belles Lettres, 2014.

Novalis. *Semences*. Paris : Allia, 2004.

Novalis. *Journal intime après la mort de Sophie*. Paris : Mercure de France, 1997.

Novalis. *Henri d'Ofterdingen*. (trad.) L. Férec. Paris : Imprimerie nationale, 1996.

Novalis. *Œuvres complètes*. 2 vol. Paris : Gallimard, 1975.

Novalis. *Henri d'Ofterdingen*, (trad.) M. Camus. Paris : Aubier-Montaigne, 1958.

O'Brien, William A. *Novalis: Signs of Revolution*. Durham : Duke University Press, 1995.

Peacock, Thomas Love. *Nightmare Abbey*. Harmondsworth : Penguin, 1969.

Peacock, Thomas Love. *Rhododaphne, Or, The Thessalian Spell: A Poem*. Philadelphie : M. Carey & Son, 1818.

Poirier, Jean-Louis. (éd.), *Bibliothèque idéale des philosophes antiques : de Pythagore à Boèce*, Paris, Les Belles Lettres, 2017.

Pope, Alexander. *Alexander Pope's Collected Poems*. Londres : Dent, 1956.

Porada, Edith. « A Footnote to Rudi Wittkower's "Eagle and Serpent". » *Notes in the History of Art* 8, 4 (1989) 18-24.

Quinlan, Maurice J. « Byron's "Manfred" and Zoroastrianism. ». *The Journal of English and Germanic Philology* 57, 4 (1958) : 726-738.

Rilke, Rainer Maria. *Journaux de jeunesse*. Paris : Seuil, 1989.

Roe, Nicholas. *John Keats: a New Life*. New Haven : Yale University Press, 2012.

Roob, Alexander. *Le musée hermétique : alchimie & mystique*. Cologne : Taschen, 2014.

Rougemont, Denis de. *L'Amour et l'Occident*. Paris : Plon, 1972.

Savoret, Alain et Husson, Bertrand et Trojani, François. *Alchimie*. Paris : Dervy, 1996.

Scève Maurice. *Delie : object de plus haulte vertu*. Genève : Droz, 2004.

Schefer, Olivier. *Novalis*. Paris : Le Félin-Kiron, 2011.

Sidney, Philip. *Sidney's The Defence of Poesy and Selected Renaissance Literary Criticism*. Londres : Penguin books, 2004.

Sidney, Philip. *Astrophel et Stella*. Paris : Aubier-Montaigne, 1957.

Spark, Muriel. *Mary Shelley*. Londres : Constable, 1988.

Spenser, Edmund. *The Faerie Queene*. 5 vol. Indianapolis : Hackett Publishing, 2006.

Spinoza, Baruch. *Œuvres complètes*. Paris : Gallimard, 1954.

Tilliette, Xavier. *Recherches sur l'intuition intellectuelle de Kant à Hegel*. Paris : Vrin, 1995.

Tschumi, Raymond. « Résurgences grecques au fil du romantisme anglais. » *Cahiers de la Villa Kérylos* 4, 1 (1994) : 66-70.

Ucciani, Louis. *Sur Plotin : la gnose et l'amour*. Paris : Kimé, 1998.

Valentin, Basil. *Azoth, ou le Moyen de faire l'Or caché des Philosophes*. Paris : P. Moët, 1659.

Williams Charles. *The Figure of Beatrice: a Study in Dante*. Londres : Faber and Faber, 1943.

Wittkower Rudolf. « Eagle and Serpent. A Study in the Migration of Symbols. » *Journal of the Warburg Institute* 2, 4 (1939) : 293-325.

Wordsworth, William. *Favorite Poems*. New York : Dover, 1992.

Yelle, Robert A. « The Rebirth of Myth: Nietzsche's Eternal Recurrence and Its Romantic Antecedents. » *Numen* 47, 2 (2000) : 175-202.

VI. Webographie

David Brookshire, « Introduction. » *Percy Shelley and the Delimitation of the Gothic*. (ed.) David Brookshire (novembre 2015). En ligne. Internet. 23 mars 2019.

Disponible : https://romanticcircles.org/praxis/gothic_shelley/praxis.gothic_shelley.

2015.intro.html.

Geriadur Dictionnary. Internet. En ligne. 6 oct. 2018. Disponible : http://www.geiriadur.net

Lafond , Yves. Meyer, Ernst. « Mantinea. » *Brill's New Pauly online*. En ligne. Internet. 17 février 2015. Disponible : http://referenceworks.brillonline.com.

Oxford University Press. « Quick Reference ». *Peter Bell the third.* Internet. En ligne. 3 juillet 2018. Disponible : http://www.oxfordreference.com/view/10.1093/oi/authority.20110803100319941

Porée, Marc. « Seule la liberté me fait écrire. » *En Attendant Nadeau* (16 novembre 2016) En ligne. Internet. 18 avril 2018. Disponible : https://www.en-attendant-nadeau.fr/2016/11/16/liberte-ecrire-shelley/.

Rajan, Tilottama. « The Gothic Matrix: Shelley Between the Symbolic and Romantic. » *Percy Shelley and the Delimitation of the Gothic*. (ed.) David Brookshire (novembre 2015). En ligne. Internet. 13 Janvier 2016. Disponible : https://www.rc.umd.edu/praxis/gothic_shelley/praxis.gothic_shelley.2015.rajan.html/.

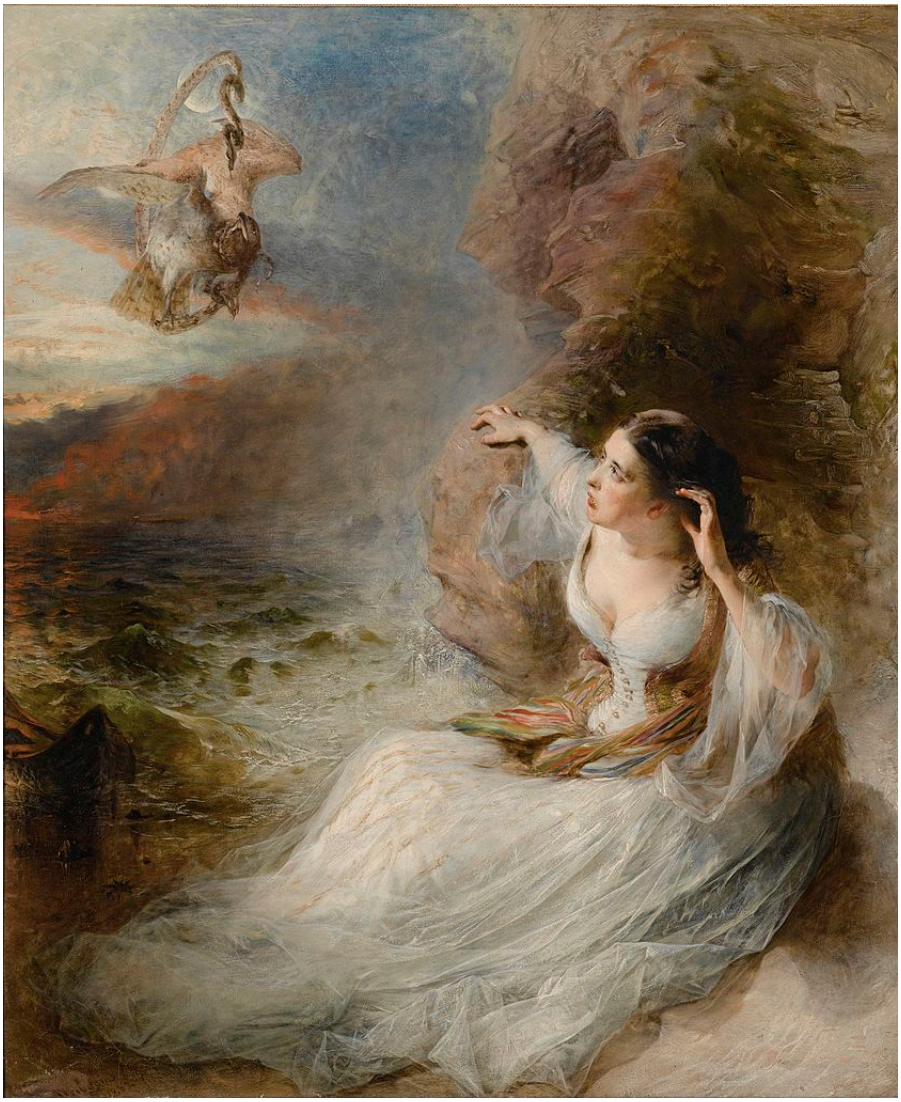
Annexes

I. Dessin de Shelley représentant son assaillant de Tan-yr-Alt.

(Source : R. Holmes, *Shelley : the Pursuit*, *op. cit.*, ill. 13.)

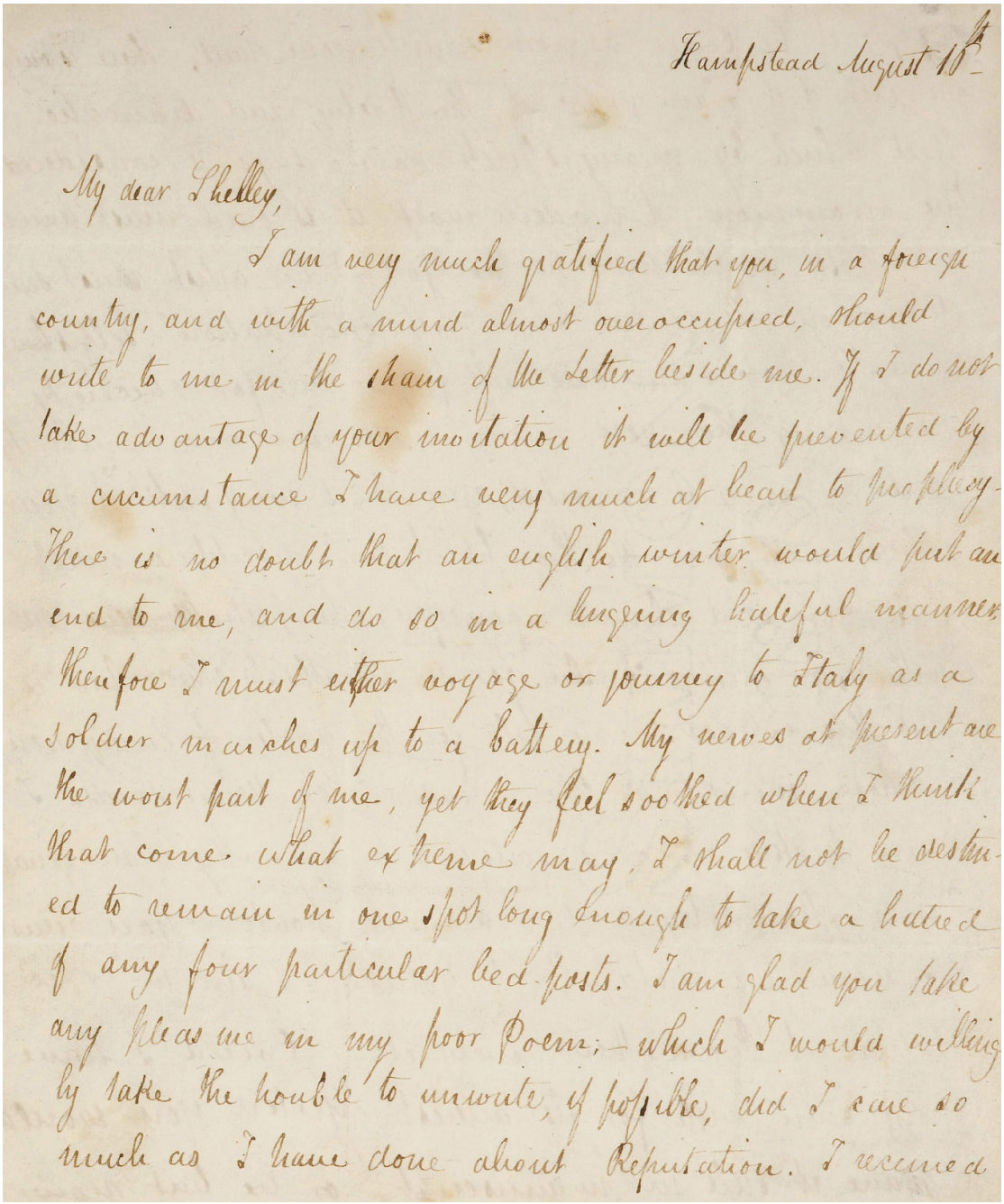
II. William Huggins, *The Poet's Vision, Canto I, Laon and Cythna*, huile sur panneau, 61x51 cm, 1852, collection privée.

(Source : https://commons.wikimedia.org)



III. Lettre de John Keats à Percy Bysshe Shelley, 16 août 1820, MS Abinger, c. 66, fols 72-73.

(Source : http://shelleysghost.bodleian.ox.ac.uk)



Hampstead August 16th

My dear Shelley,

I am very much gratified that you, in a foreign country, and with a mind almost overoccupied, should write to me in the shape of the letter beside me. If I do not take advantage of your invitation it will be prevented by a circumstance I have very much at heart to profit by. There is no doubt that an english winter would put an end to me, and do so in a lingering baleful manner. Therefore I must either voyage or journey to Italy as a soldier marches up to a battery. My nerves at present are the worst part of me, yet they feel soothed when I think that come what extreme may, I shall not be destined to remain in one spot long enough to take a hatred of any four particular bed-posts. I am glad you like any pleasure in my poor Poem; - which I would willingly take the trouble to annotate, if possible, did I care so much as I have done about Reputation. I received

a copy of the Cenci, as from yourself from Hunt. There is only one part of it I am judge of; the Poetry, and dramatic effect, which by many spirits now a days is considered the mammon. A modern work it is said must have a purpose, which may be the God — an artist must serve Mammon — he must have "self concentration" selfishness perhaps. You I am sure will forgive me for sincerely remarking that you might curb your magnanimity and be more of an artist, and load every rift of your subject with ore. The thought of such discipline must fall like cold chains upon you, who perhaps never sat with your wings fold'd for six Months together. And is not this extraordinary talk for the writer of Endymion: whose mind was like a pack of scattered cards — I am pick'd up and sorted to a pip. My Imagination is a Monastry and I am its Monk — you must explain my metaphor to yourself. I am in expectation of Prometheus every day. Could I have my own wish for its interest effected you would have it slide in manuscript — or be but now

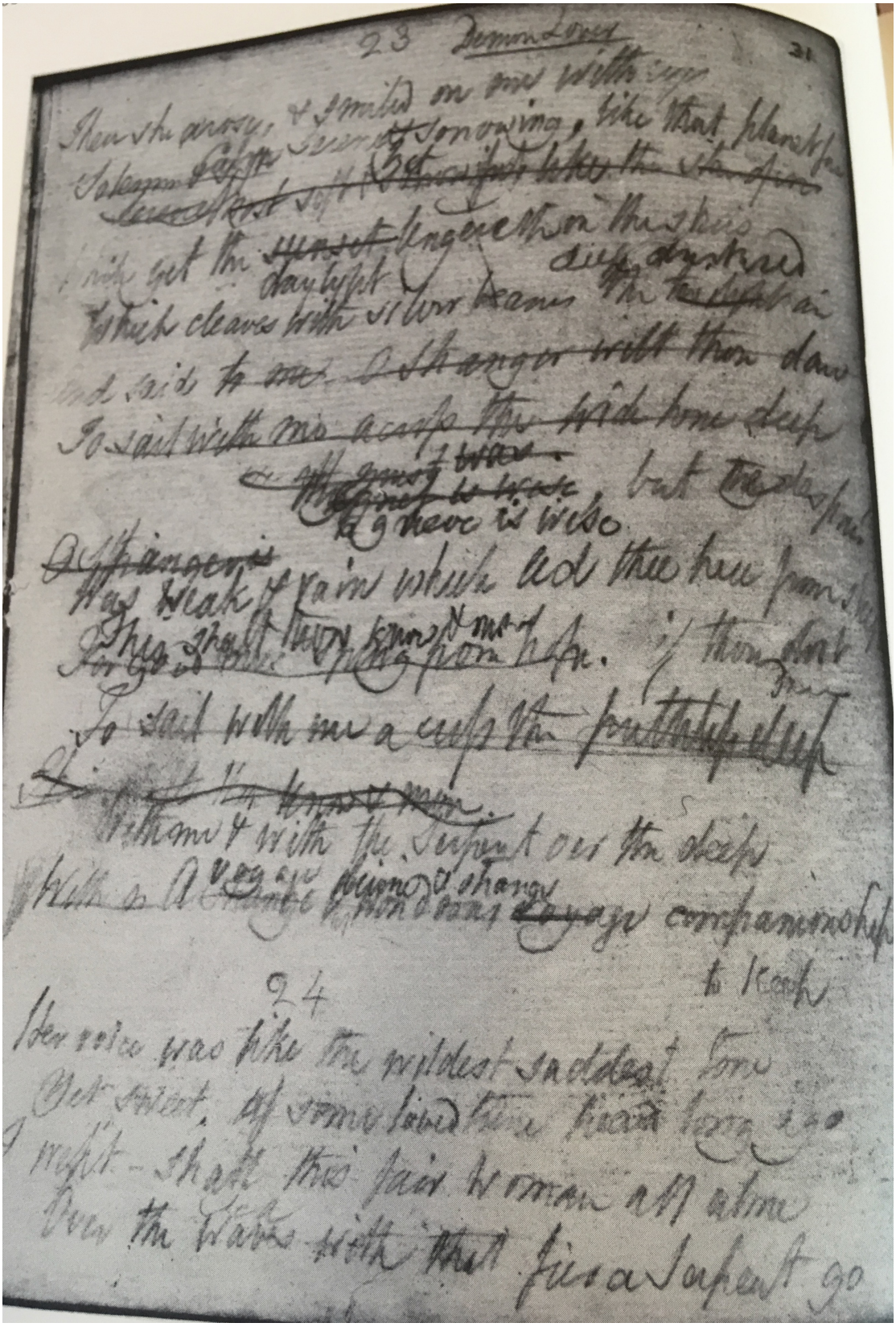
putting an end to the second act. I remember you advising me not to publish my first-blights, on Hampstead Heath - I am returning advice upon your hands. Most of the Poems in the volume I send you have been written above two years, and would never have been published but from a hope of gain; so you see I am inclined enough to take your advice now. I must express once more my deep sense of your kindness, adding my sincere thanks and respects for Mrs Shelley. In the hope of soon seeing you remain

most sincerely

John Keats

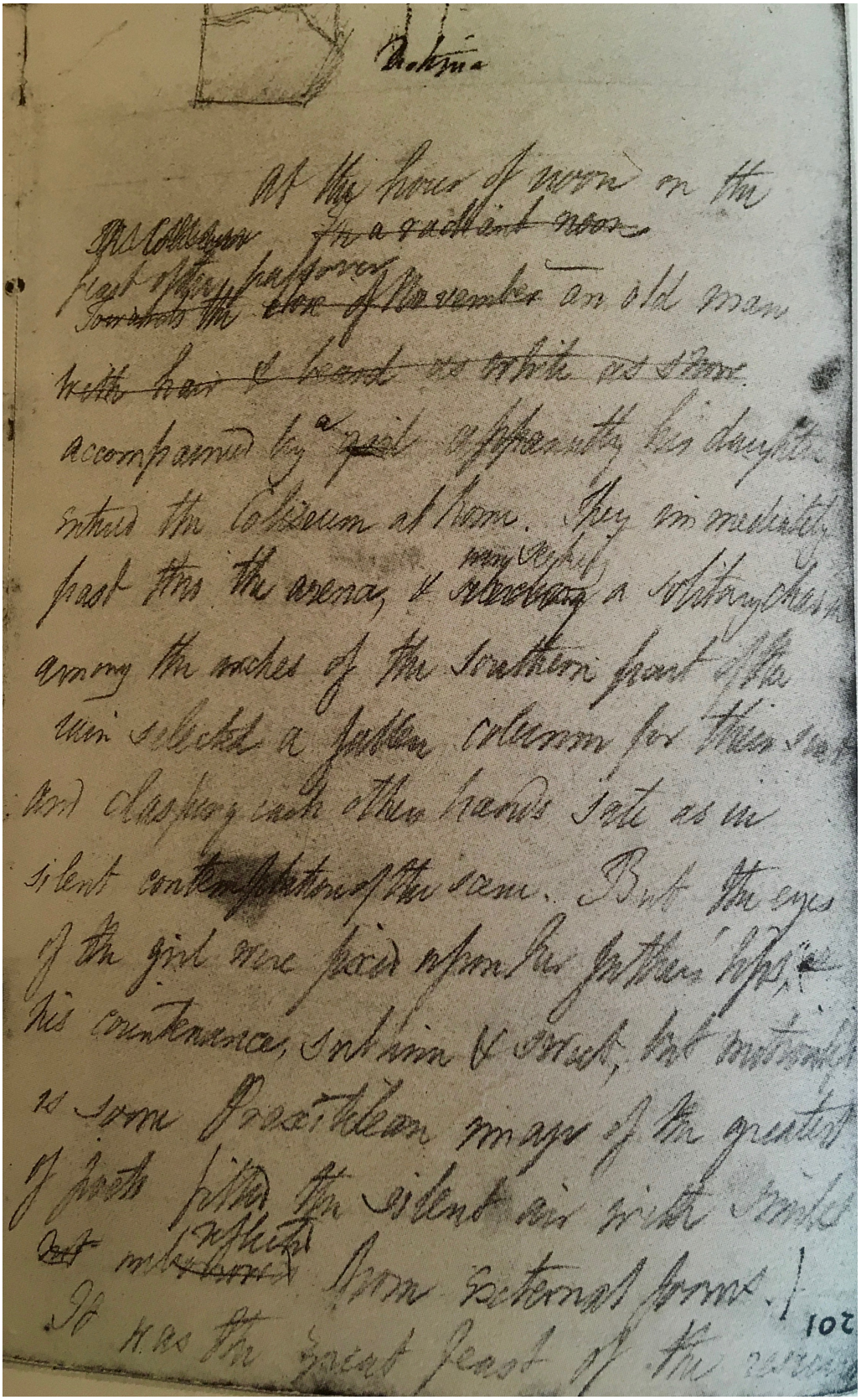
IV. Fac-similé de Bodleian, MS e. 19, p. 31.

(Photographie personnelle)



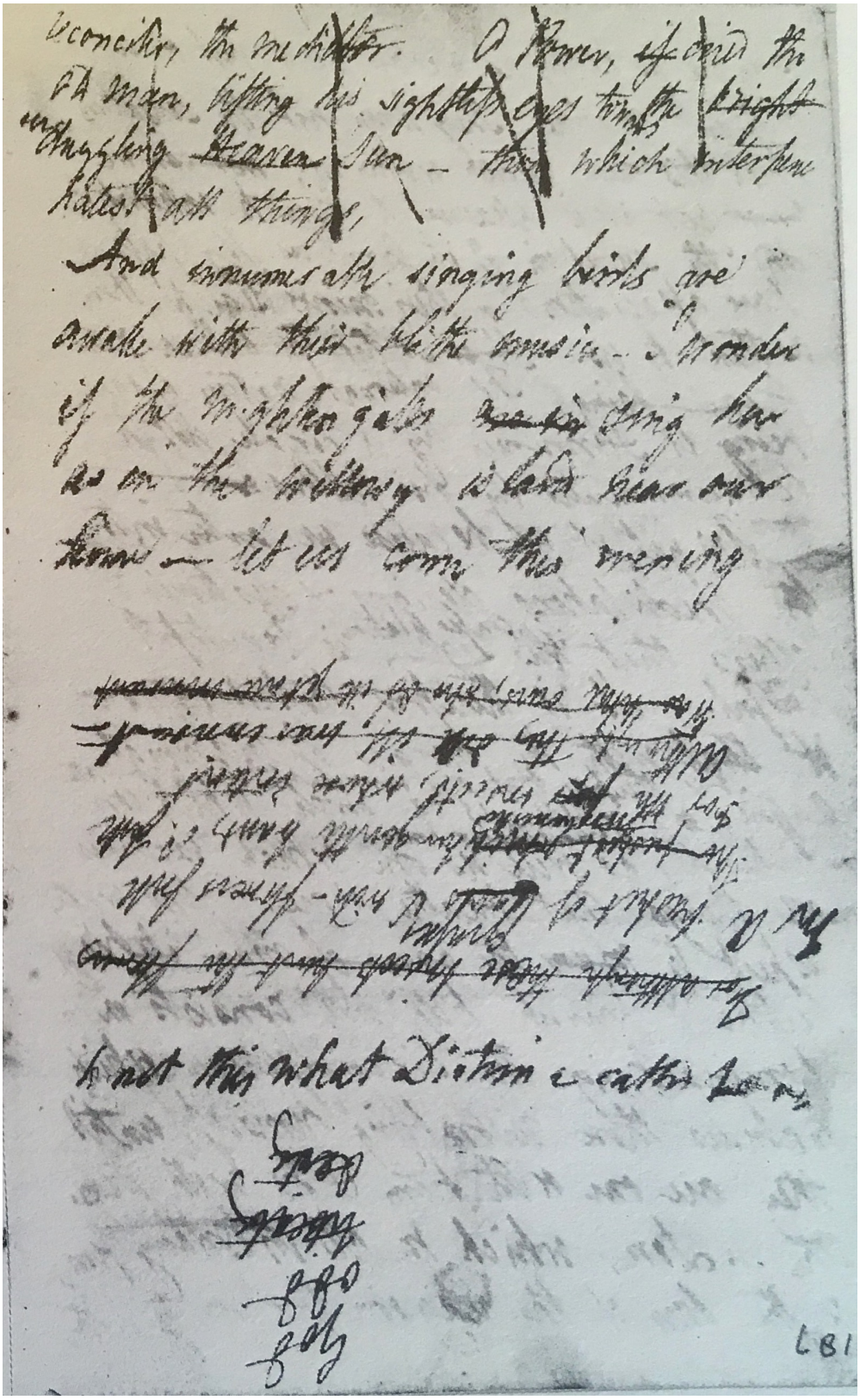
V. Fac-similé de Bodleian MS adds. e. 12, p. 202 rev.

(Photographie personelle)



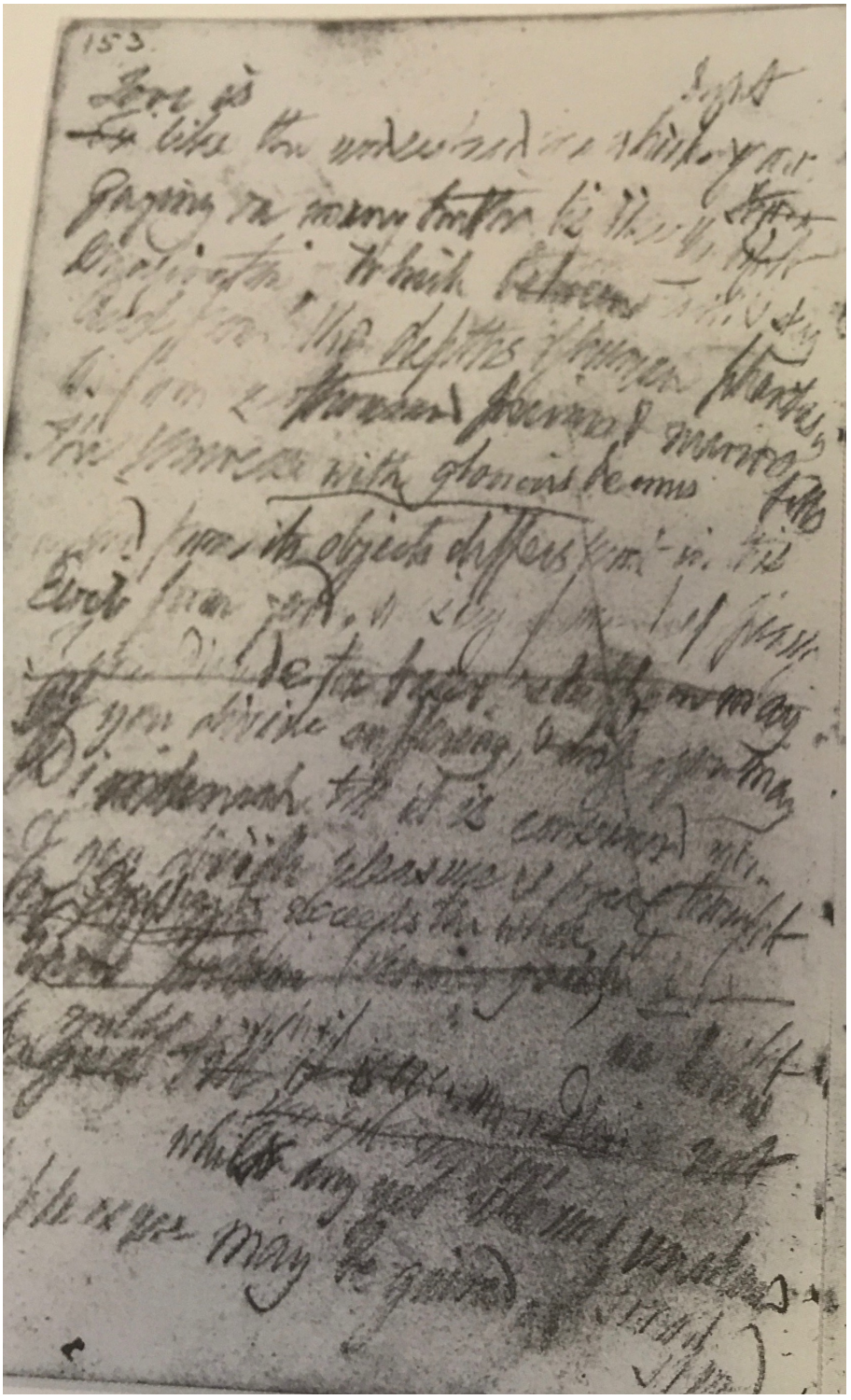
VI. Fac-similé de Bodleian MS adds. e. 12, p. 187 rev.

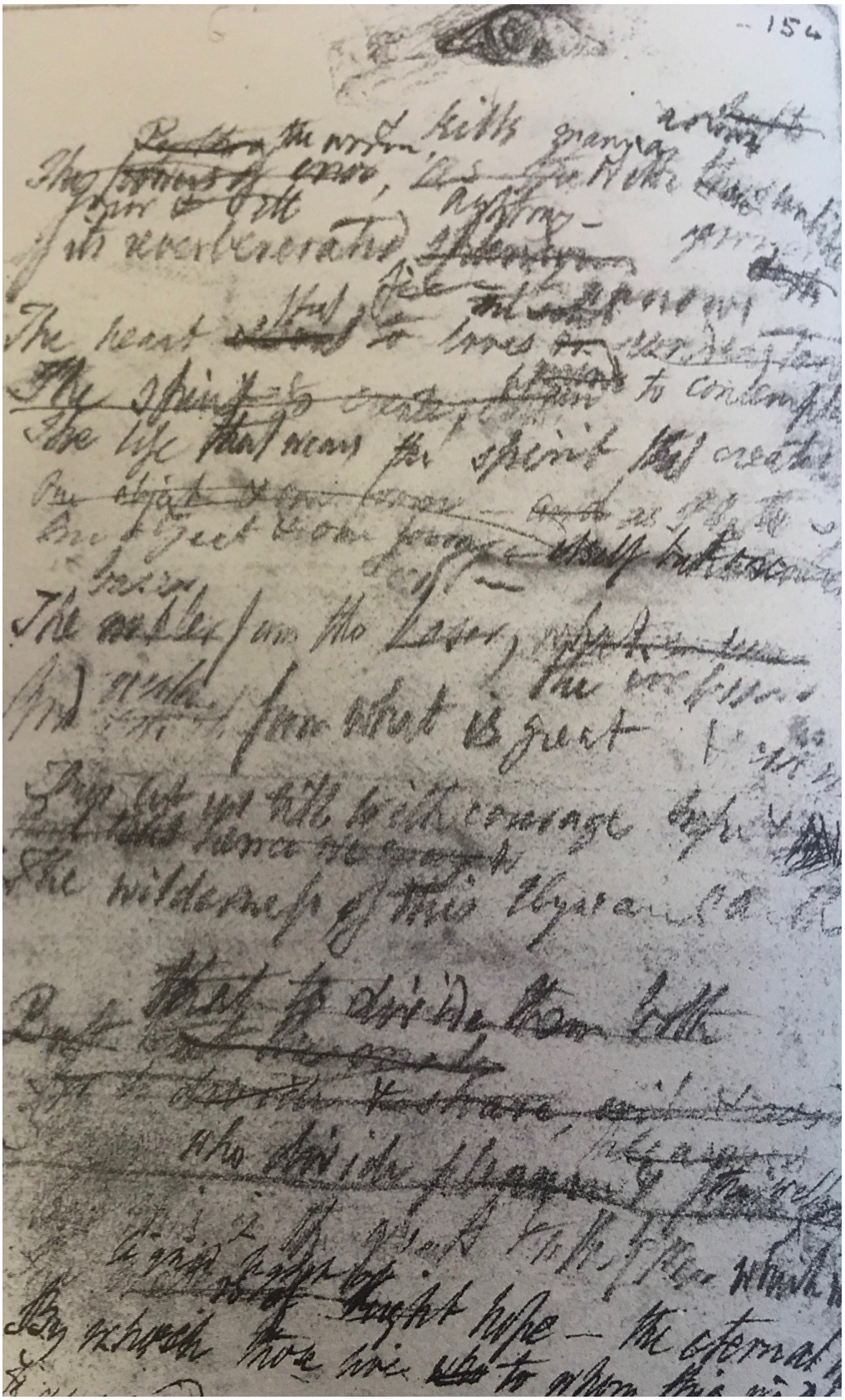
(Photographie personnelle)



VII. Fac-similé de Bodleian MS adds. e. 12, p. 153-154.

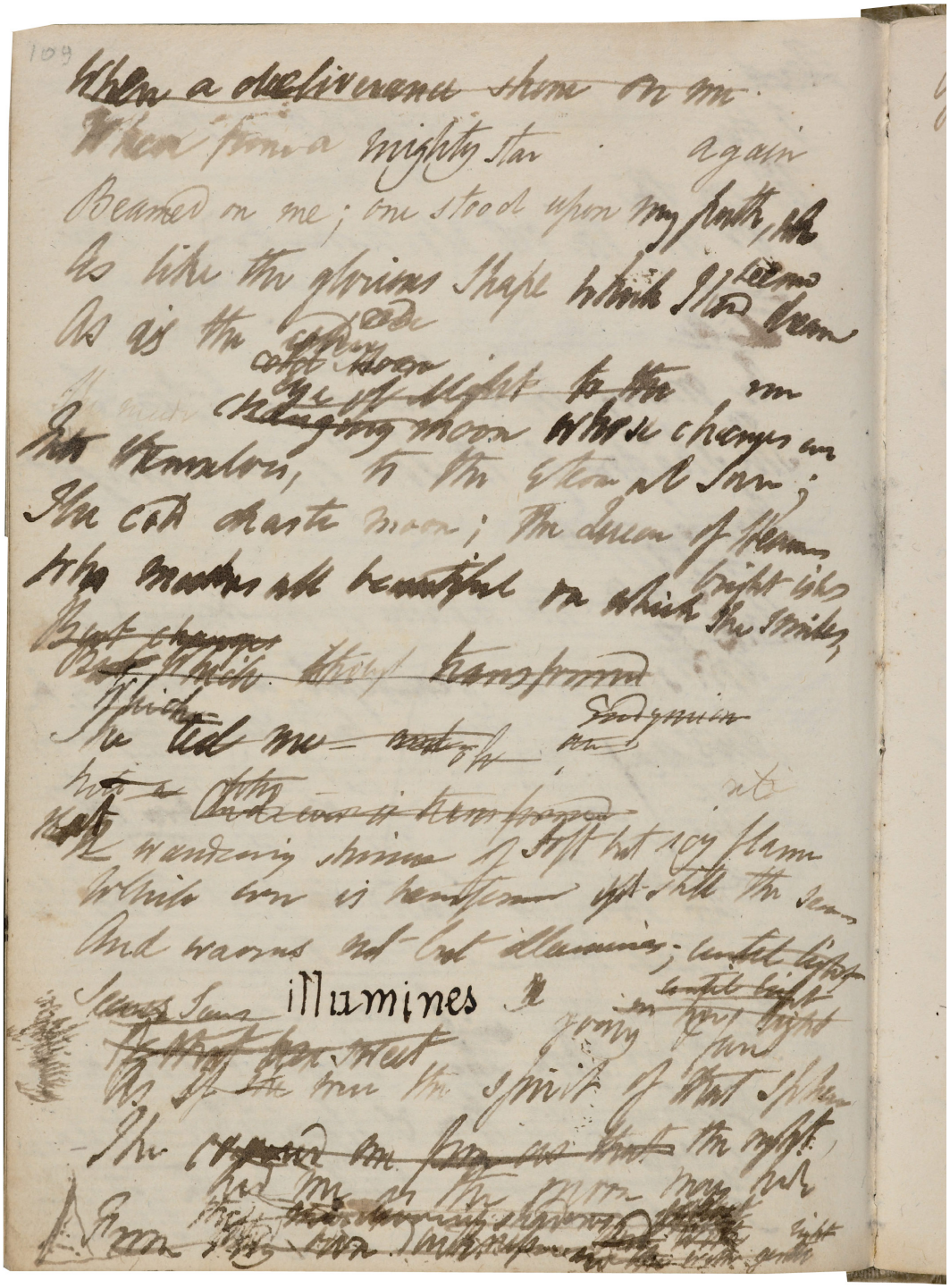
(Photographie personnelle)





VIII. Bodleian MS adds. e. 8, p. 109.

(Source : http://shelleysghost.bodleian.ox.ac.uk)



Titre : La Diotime shelleyenne

Mots clés : platonisme, théorie de la contemplation, poétique, mythes, mystique, ésotérisme

Résumé : « La Diotime shelleyenne » se propose de réévaluer l'idée de la muse à partir de la figure platonicienne, prophétesse, mystagogue et professeur de Socrate, Diotime de Mantinée, à travers les œuvres de Shelley. En effet, le Romantisme développe l'image d'une femme, qui certes inspire le poète, mais qui est surtout garante d'une révélation philosophique d'ordre métaphysique, mystique et poétique. De la sorte, elle déborde largement les attributs traditionnels de la muse et demande une attention critique nouvelle.

Les similitudes que porte cette révélatrice littéraire avec la Diotime du *Banquet* de Platon — depuis le *Hypérion* d'Hölderlin et particulièrement chez Shelley, qui, ayant traduit Platon, avait de cette figure une connaissance certaine — invitent à une comparaison et proposent une direction critique et interprétative originale pour l'étude de cet auteur, du Romantisme et de la littérature en général.

Il s'agit ainsi d'une histoire littéraire de la philosophie, analysant à partir de Platon les attributs de la figure de Diotime pour comprendre ses avatars mystiques, poétiques et parfois politiques dans la poésie de Shelley.

Title : Shelley's Diotima

Keywords : platonism, contemplation, poetics, myths, mystics, esoteric knowledge

Abstract : "Shelley's Diotima" tries to revaluate the idea of the muse in the romantic writings of Shelley with Plato's character of Diotima, a prophetess, mystagogue and Socrates' teacher of philosophy. Indeed, Romanticism shows the development of a feminine figure who inspires the poet but whose revelation is also philosophical, metaphysical, poetical and even political. Thus, she is well beyond the traditional qualifications of the muse and requires a renewed and particular critical attention.

The similitudes between this romantic literary revealer and the Diotima of Plato's *Banquet*, as seen since Hölderlin's *Hyperion* and throughout Shelley's work — who having translated Plato's dialogue knew about it very well — require a comparison and pave the way for a new interpretative direction in the study of Shelley, Romanticism and literature in general.

This work is a literary history of philosophy and traces from Plato the attributes of the figure of Diotima in order to understand her mystical, poetical and political avatars in Shelley's poetry.