



MYTHES ET LITTÉRATURE

Frédéric Monneyron
Joël Thomas

puf

Facebook : La culture ne s'hérite pas elle se conquiert

QUE SAIS-JE ?

Mythes et littérature

FREDERIC MONNEYRON

Professeur de littérature générale et comparée
à l'Université de Perpignan-Via Domitia

JOËL THOMAS

Professeur de littérature et civilisation latines
à l'Université de Perpignan-Via Domitia

Deuxième édition mise à jour

6^e mille



Introduction

« Le langage des hommes m’effraie. Ils disent : “Ceci est une maison, ceci est un chien”, et disant cela, ils tuent ce qu’ils nomment. »

R.-M. Rilke.

« à l’instant où vous parlez d’une chose, elle vous échappe. »

Koan zen.

Le terme de « mythe », on en conviendra volontiers, a largement envahi aujourd’hui le langage quotidien. Mais, en se vulgarisant, il a perdu son sens ancien et premier pour, dans son acception la plus familière, ne plus guère désigner qu’un ensemble imprécis de propositions qui s’opposent à la réalité.

Si cette vulgarisation du terme touche même, à l’occasion, les langages les plus techniques, elle accompagne et cache tout à la fois un grand intérêt scientifique pour le mythe entendu dans son sens traditionnel comme forme essentielle de la pensée

humaine. Il est devenu rare en effet que, dans les programmes universitaires de sciences humaines comme de sciences sociales et dans des disciplines aussi diverses que l'histoire des religions, l'ethnologie, l'anthropologie, la sociologie et la psychanalyse, ou encore l'histoire et la science politique, cette notion ne soit pas abordée, analysée et débattue avant d'ouvrir sur bien des applications pratiques à même de renouveler singulièrement les champs d'études considérés.

Les programmes de littérature n'échappent pas non plus à la règle, et, en premier, en second ou en troisième cycle, quelle que soit l'université considérée, un cours ou un séminaire au moins est généralement consacré à l'étude d'un mythe « littéraire ». Que ce soit dans les cursus de lettres classiques (en grec ou en latin) ou de lettres modernes (en littérature française ou en littérature comparée), voire dans ceux de langues (anglais, allemand, espagnol, italien, etc.), ce genre d'études a incontestablement pris une place de plus en plus importante depuis une vingtaine d'années. Et, dans le large éventail de mythes étudiés, un certain nombre d'entre eux comme œdipe, Faust ou Don Juan sont même devenus des passages pratiquement obligés dans un cursus littéraire. Malgré ce succès et cette inflation, ce champ d'études reste relativement mal défini, et ce, tant

épistémologiquement que méthodologiquement.

Si les recherches menées par les sciences humaines ont permis de s'accorder avec une certaine précision sur des définitions et de mettre en place des méthodes désormais éprouvées, ce bel ensemble se lézarde dès lors qu'il s'agit d'introduire ces définitions et ces méthodes sur le terrain de la littérature. D'une part, les relations qu'entretiennent mythe et littérature et, en particulier, la notion de mythe littéraire souffrent de bien des ambiguïtés et font l'objet de prises de position variées et contrastées. D'autre part, quand bien même les désaccords ne seraient pas trop importants sur ce premier point, les options méthodologiques qui viennent ensuite sont si diverses que, le plus souvent, elles semblent devoir manquer d'assurance et de force, pour emporter réellement l'adhésion.

L'enjeu est pourtant d'importance, puisqu'il s'agit, avec l'aide des mythes, de mieux lire la littérature, en dégagant ce qu'une création individuelle doit à des récits appartenant au vieux fonds intemporel d'une civilisation, mais aussi, inversement, de manifester la pérennité d'un mode de pensée mythique à travers ce qui peut apparaître comme un de ses vecteurs privilégiés et, au-delà, l'importance d'un tel mode de pensée dans toute activité socioculturelle en général.

Le propos et l'ambition de cet ouvrage peuvent dès lors se présenter ainsi :

- tenter d'apporter quelque éclaircissement aux relations difficiles et confuses des mythes et de la littérature ;
- faire le bilan de plusieurs décennies de pratiques des mythes en littérature et tout à la fois apprécier les résultats obtenus ;
- fournir enfin, au-delà des itinéraires critiques individuels, un cadre herméneutique à la mesure de l'objet étudié avec une perspective cohérente de recherche et, en même temps, suggérer des orientations méthodologiques.

C'est, par conséquent, selon une distribution qui respecte ce programme que s'organisent les cinq chapitres que l'on va lire avec pour souci majeur de donner à chaque fois au lecteur la vision la plus synthétique et la plus adéquate possible des différents points traités et des solutions proposées.

Chapitre I

L'invention de la mythologie et son entrée en littérature

« Ces événements n'eurent lieu à aucun moment, mais existent toujours. »

Saloustios,

Des dieux et du monde, IV, 9.

I. Le paradigme de Cadmos

Avant de parler des mythes littéraires, on ne peut pas faire l'économie d'une description générale du paysage mythique, pour mieux comprendre que le

mythe littéraire n'est qu'un des aspects d'une constellation mythique plus générale. Et si, d'autre part, nos exemples sont d'abord empruntés à la mythologie gréco-latine, nous nous en justifions en évoquant la filiation évidente entre cette culture et notre culture européenne occidentale (nous évitons toutefois la notion de « racines », et nous expliquerons pourquoi), et aussi parce que les mythologues eux-mêmes se sont unanimement accordés pour reconnaître que, dans l'ensemble des discours mythologiques, le paradigme gréco-romain était particulièrement riche et complet pour une modélisation épistémologique.

Pour évoquer les relations entre mythe et littérature, il est logique de se référer aux mythes qui évoquent l'invention du discours écrit, comme prélude à une entrée en littérature. Il en est un, qui n'est pas parmi les plus connus, mais qui est particulièrement remarquable à ce propos : l'histoire de Cadmos que raconte Nonnos (Dionys., I, 140 sq. ; cf. R. Calasso, *Les Noces de Cadmos et Harmonie*, Paris, Gallimard, coll. « Folio », 1995) – il s'agit certes d'une version tardive, mais elle n'en garde pas moins son intérêt. Cadmos était le frère d'Europe, et, lorsqu'elle fut enlevée par Zeus, il partit à leur poursuite. Enrôlé par Zeus, dans la guerre contre le serpent Typhon (symboliquement, les forces de l'ordre qui s'édifient contre la nature sauvage), il

intervient au moment où Typhon a emprisonné Zeus dans une caverne et, de surcroît, lui a ôté les tendons du pied, pour l'empêcher de s'enfuir. Par ruse, Cadmos charme Typhon avec la musique de sa lyre et profite de la situation pour prétendre avoir besoin de cordes pour son instrument de musique. Typhon lui propose les tendons de Zeus... que Cadmos s'empresse de rendre à son légitime propriétaire, qui reprend le combat, et vient à bout de Typhon. En récompense, Zeus accorde à Cadmos la main de la nymphe Harmonie, et ce furent les noces de Cadmos et Harmonie, où, pour la dernière fois, hommes et dieux mangèrent à la même table. Par la suite, Cadmos devint le roi de Thèbes, et la légende nous dit qu'il apporta aux hommes l'art de forger les métaux et l'écriture. Donc Cadmos est un civilisateur, au même titre que Prométhée. Mais c'est un homme, un simple mortel, qui mérite, par sa métis (son intelligence « rusée » et adaptatrice) et son attitude héroïque, de manger à la table des dieux, et qui établit en même temps un pont entre les dieux et les hommes : il sauve Zeus lui-même d'une mort assurée, et il sort les hommes de l'ignorance et de la sauvagerie. Il crée bien un parcours médiateur et civilisateur et, comme homme, se hausse vers les dieux, en évitant l'hybris, la démesure et l'orgueil prométhéen de l'homme qui veut s'égalier aux dieux. C'était encore

l'âge d'or, mais ce fut la dernière fois (avec aussi les noces de Thétis et Pélée) que les hommes et les dieux mangèrent à la même table. Nous retiendrons que c'est le même homme qui donne l'alphabet aux hommes, qui aide les dieux, et qui est aimé et récompensé par eux. D'autre part, écriture et fondation de cités (en l'occurrence, Thèbes et sa dynastie des Labdacides) sont associées. à l'origine, pas de rupture : l'alphabet est une pierre d'un édifice harmonieux qui relie hommes et dieux.

II. Les trois statuts de la parole en Grèce

Les choses se compliquent ensuite. Elles ont été très bien décrites par Marcel Détienne dans *Les Maîtres de vérité dans la Grèce archaïque* (Paris, Maspero, 1967) : lors d'un parcours anthropologique qui vérifie d'ailleurs une structure dumézilienne, la parole est d'abord oraculaire, Logos, Verbe que le prêtre commémore comme parole des Origines, de l'illud tempus, du temps mythique et fondateur irriguant le temps des hommes. Ce prêtre est en même temps investi d'une fonction royale : le roi est, indissociablement, maître de l'oracle et maître du pouvoir.

Puis on observe un premier gauchissement : l'oracle tombe en désuétude, et ses détenteurs se trouvent pris dans un circuit de compétition guerrière. Alors, la parole, le récit de la geste prennent un autre sens : commémoration des hauts faits, ils confèrent aux seigneurs de la guerre l'immortalité dans la mémoire des hommes. La gloire se substitue au sacré. L'aède perd alors beaucoup de son prestige : technicien de la louange, il n'est qu'un domestique ; mais un domestique indispensable, car sans lui le guerrier, si valeureux soit-il, sombre dans l'oubli. On remarquera que les liens de l'aède au sacré s'estompent : il n'est plus ministre de la Parole divine, visité par les Muses, mais simple technicien.

C'est une étape transitoire, qui nous achemine vers le troisième statut de la parole dans la société grecque : après l'état théocratique, puis le pouvoir des seigneurs de la guerre, nous en arrivons à la démocratie. Et, dans la république, la parole est à tous, ès méson, au milieu de l'agora. Désormais, elle appartient au plus habile, au meilleur technicien, et celui qui détiendra le pouvoir sera le meilleur manieur du discours. Dans ce contexte, pas de référentiel transcendant, pas de mémoire des Origines. Aléthéia, la vérité (définie étymologiquement de façon signifiante comme a-léthéia, le non-oubli), est remplacée par Peitho, l'art de la persuasion. Et le Logos originel devient logos,

discours de la pensée rationnelle. C'est le règne des sophistes et des avocats. Démosthène, Cicéron étaient à la fois les meilleurs avocats et les plus grands politiques de leur temps.

On conçoit qu'il y ait d'une certaine façon, à travers cette évolution historique, une forme réelle de découronnement de la pensée mythique, au profit d'une pensée rationnelle, utilitaire, efficace. Mais, là encore, les choses ne sont pas si simples. Dans une formule célèbre, Claude Lévi-Strauss donnait un excellent état des lieux en définissant les Grecs comme « à deux têtes » (R. Bellour et C. Clément, Claude Lévi-Strauss. Textes de et sur Lévi-Strauss, Paris, 1979, p. 175-176) : une tête pour le discours rationnel, une autre pour le discours mythique, et cela – contrairement à ce que nous observerons dans nos sociétés européennes – sans tension ni conflits.

La pensée grecque a cependant des difficultés à distinguer le mythos du logos. Chez Platon, et encore chez Plutarque, très attaché à une forme de tradition, « la marge d'incantation n'empêche pas la primauté accordée à l'enseignement rationnel » (Y. Vernière, Symboles et mythes dans la pensée de Plutarque, Paris, Les Belles Lettres, 1977). Cette incertitude sémantique autour du mythos se retrouve autour de son équivalent latin, fabula, qui dérive de

fari, « dire », et qui peut se charger de quatre valeurs sémantiques très différentes (mais cohérentes par rapport à notre propos) : conte invraisemblable, mensonge, récit mythologique ou fiction philosophique.

Pour y voir un peu plus clair, la description donnée par Georges Gusdorf dans *Mythe et Métaphysique* (Paris, Flammarion, coll. « Champs », 1987) garde de la valeur, à condition de bien définir les états du mythe qu'il propose : comme des systèmes de représentation et non comme des étapes historiques. Gusdorf distingue trois états de conscience de l'humanité, qu'il substitue à la loi des trois états d'Auguste Comte selon laquelle, rappelons-le, l'humanité passerait d'une manière continue de l'âge théologique à l'âge métaphysique, puis à l'âge positif :

- la conscience mythique, comme structure de l'être dans le monde. Elle intervient dès la préhistoire. Elle est une relation au monde tendant à intégrer le sujet dans le rythme du cosmos. Dans ce contexte, et dans la mesure où, depuis la naissance, l'existence est perçue comme traumatisme de séparation (ex-sistence signifie étymologiquement « sécession »), l'expérience mythique a pour fonction de

réintégrer l'homme dans l'univers. Le mythe est donc avant tout liturgie de répétition et d'imitation. Un objet, un acte n'ont alors de « réalité » que dans la mesure où ils imitent ou répètent un mythe fondateur. Dans ce contexte, seul le mythe est alors principe de réalité ;

- la conscience intellectuelle : elle correspond au passage de la préhistoire à l'histoire, d'une conscience « an-historique » à une conscience dans l'histoire et le temps. Ce passage se résume en deux acquisitions principales : la découverte de l'universalité, qui coïncide avec l'apparition des grands empires méditerranéens ; et la découverte de la personnalité, coïncidant avec un transfert ontologique qui passe de l'extériorité des mythes communautaires à l'intériorité de la conscience de soi. Cette découverte contient en elle-même sa propre limite ; car dès qu'il s'est posé comme conscience, l'ego va être fasciné par lui-même. La littérature est un observatoire privilégié de ce syndrome de Narcisse, qui va marquer la civilisation d'Europe occidentale, la notion de mythe littéraire émergeant alors à l'apex de ce débat. En même temps, cette émergence s'accompagne d'une nouvelle responsabilité,

signalée par Eric R. Dodds, dans son ouvrage classique *Les Grecs et l'Irrationnel* (Paris, Aubier-Montaigne, tr. fr., 1965 ; rééd. Flammarion, coll. « Champs ») : en même temps que l'homme est devenu ouvrier de vérité, il devient coupable d'erreur. La perte du lieu ontologique garanti par le mythe est ressentie comme une transgression génératrice d'angoisse. Servante-maîtresse, la raison n'a plus qu'à refouler sa peur dans une fuite en avant : en s'autojustifiant, et en refoulant elle-même le mythe. La psychanalyse nous a éclairés sur ce retour du refoulé. D'où un troisième moment :

- la conscience existentielle, comme « réconciliation » et façon d'assumer le retour du refoulé, en réintégrant le mythe, à travers les études de Lucien Lévy-Bruhl, puis Carl Gustav Jung, Gaston Bachelard, Gilbert Durand, Edgar Morin. Bachelard va particulièrement insister sur la réintégration du corps, médiateur entre le cosmos et la psyché. Or, dans ce travail de médiation, le récit mythique joue un rôle thérapeutique. La raison sépare, explique (explicare, mettre à plat : le syndrome de Procuste...), refoule. Le mythe, lui, est à la fois obscur et clair. Il rassure la conscience en disant l'angoisse,

puis en la transformant par des moyens appropriés. Dans la perspective mythique, et à la différence de la perspective intellectuelle, l'angoisse fait partie de l'homme. L'itinéraire et les épreuves d'énéée, dans l'énéide, le grand mythe fondateur de la romanité, en sont un bon exemple (cf. J. Thomas, Structures de l'imaginaire dans l'énéide, Paris, Les Belles Lettres, 1981). Autre point fort de ce travail de « réconciliation », enfin : sa vocation à la polysémie – la psychanalyse dirait : à la surdétermination – qui permet à chacun de le comprendre dans son propre langage. Ainsi, le mythe chez Plutarque, comme le montre Yvonne Vernière (Op. cit.), répond déjà à un triple besoin :

III. Pensée mythique et pensée rationnelle : compétition ou complémentarité ?

Une des limites du travail de Georges Gusdorf, malgré tout, semble être la façon implicite dont il

situe l'émergence de ces trois états de conscience dans une perspective diachronique. En fait, les choses sont complexes, et, en synchronie, on trouve, en contradiction ou en complémentarité, mais toujours en compétition, ces niveaux d'analyse qui privilégient tour à tour pensée mythique et pensée rationnelle :

- d'une part, les Grecs n'affirment pas d'incompatibilité entre les mythes et la science, ou la pensée logique. Jacques Boulogne montre bien comment ils ont tenté de résoudre le discours contradictoire que leurs « deux têtes » les amenaient à tenir sur les mythes : « Nous sommes [...] en face de jugements contraires : tantôt les Grecs assimilent leurs mythes à des discours aberrants, sans rapport avec la réalité, tantôt ils leurs accordent un caractère véridique, et cela, même après la spécialisation du substantif logos dans la signification de parole rationnelle, par opposition au discours mythique. Conscients de la difficulté, ils ont essayé de la résoudre par une espèce de synthèse consistant à dire que les mythes utilisent le fictif comme détour, afin de mieux exprimer certaines vérités. C'est ainsi que Théon d'Alexandrie écrit, au ii^e siècle de

notre ère : “Le mythe est un discours mensonger, parce qu’il traduit la vérité en images” (Progumnasmata, III). Or, un tel compromis, qui pose le mythe comme un mixte, ne correspond-il pas au sentiment que la contradiction est plus apparente que réelle ? Le problème ne tient-il pas à l’évolution des connaissances, dont les changements entraînent une modification de la valeur fiduciaire attribuée à la parole mythique ? Les Grecs relient, en effet, très étroitement cette dernière à la question du savoir, et ils lui reconnaissent une certaine efficacité » (J. Boulogne, « Le mythe pour les anciens Grecs », in *Mythe et Création*, Uranie, 1, Lille, 1991, p. 18-19) ;

- il apparaît en effet, et à l’appui de l’analyse de Jacques Boulogne, que, pour les Grecs, le problème de la compétition entre discours du mythos et discours du logos se résout en plaçant les mythes à l’origine de l’histoire des hommes et de leur science, donc dans une mise en perspective diachronique où situation mythique et situation originelle coïncident. Comme l’origine remonte dans l’inconnu du temps, dans une période préhistorique, le mythique sera confondu avec tout ce que la science n’explique pas... mais qui doit

pourtant avoir une explication. Le mythique va donc être investi d'un pouvoir herméneutique : il rend compte des prodiges, les thaumata grecs, les mirabilia latins, des incredibilia, de l'incroyable, de tous les faits étonnants, merveilleux, qui défient l'entendement. Car il ne faut pas oublier que, pour les Grecs, l'étonnement, le thaumazein, est la porte ouverte de la connaissance, sa condition sine qua non. Donc le mythe est, d'une certaine façon, l'apex, la pointe extrême de la science, car il rend compte des situations que la science ne peut expliquer : les Grecs ont alors recours à un deuxième paradigme d'analyse, organisé autour de la pensée mythique. Donc le mythe nous confronte aux mystères du cosmos et de la psyché : « Révélateur d'ignorance, il inspire le désir de comprendre. C'est pourquoi Platon (Théétète, 155 d) fait dépendre la philosophie de la capacité à s'étonner, et Aristote confesse, à la fin de sa vie, que plus il devient solitaire, plus il aime les mythes (Fragm. 688, éd. Rose). L'amateur de mythes se révèle être un amateur de science » (J. Boulogne, art. cit., p. 19). Dans le fond, c'est une question de perspective : pour les Grecs, le mythe est le seul discours possible chaque fois qu'on est

trop éloigné : dans le temps (mythe des origines) ou dans l'espace (exotisme des peuplades lointaines). Donc, les prétentions épistémologiques du mythe sont grandes : il rend compte d'un savoir qui, sans lui, nous échapperait. Le mythe réussit à être « une représentation imagée et dramatisée de l'inconnu, une représentation efficace au point d'être admise par tous les membres d'une collectivité et d'être ensuite transmise par la tradition, une représentation qui tire son efficacité de ce qu'elle réussit à apprivoiser l'invisible en accord avec l'ensemble des autres connaissances en vigueur » (J. Boulogne, art. cit., p. 28).

IV. Les différents regards sur le mythe. L'exemple de l'énéide

C'est donc là où il faut mettre les choses en perspective et en diachronie, et nous poser la question : De quel mythe parlons-nous ? Nous sommes typiquement dans un problème de représentation ; et, même s'ils n'en ont pas eu

toujours une conscience très claire, les Grecs du V^e siècle ne parlent pas du mythe comme les Grecs d'Alexandrie au I^{er} siècle avant J.-C.

Essayons, par conséquent, de dresser un rapide panorama des différents regards que la société grecque a portés sur ses mythes.

Jean Rudhardt a soutenu de façon convaincante (« Une approche de la pensée mythique. Le mythe considéré comme un langage », in *Studia Philosophica*, 1966, p. 208-237) que, paradoxalement, c'était sans doute dans les périodes de classicisme que la pensée d'une société était le plus à l'aise avec ses mythes. En effet, dans un parcours extrême et même paradoxal, le classicisme cherche l'essence du mythe au point le plus central de la pensée claire : dans cette maturité du discours classique, où s'équilibrent inséparablement et harmonieusement le concept rationnel et l'image du mythe, tous deux indispensables, tous deux déséquilibrés et partiels, voire dangereux, pris isolément, et tous deux organisés en une émergence du héros classique, qui les englobe sans les inclure. C'est dans cette perspective que Jean Rudhardt en arrive à se demander si la mythologie, en sa plus grande pureté, n'est pas le plus saisissable dans les sociétés où coexistent et se mesurent – entre

autres modes d'expression, dans une forme d'expression littéraire – une pensée conceptuelle et une pensée mythique.

Les analyses de l'énéide lui donneraient volontiers raison ; alors même qu'il fonde une forme de classicisme romain, tant par la langue que pour la pensée, Virgile a l'audace, la force, d'aller – comme son héros qui ne redoute pas la Descente aux Enfers – au fond de l'inconnu, de la nuit des passions humaines et des mystères de l'inconnu géographique, pour en dégager une forme d'élucidation : construction, repérage, orientation. Mais il ne peut pas faire l'économie de ce voyage initiatique dangereux, terrible, au fond de la nuit et du désordre sauvage, pour en ramener de l'ordre et de la civilisation. En faisant cela, il s'inscrit – comme Racine ou Shakespeare, Dante ou Milton – dans une grande tradition : celle de ce qu'on appelle l'esprit classique : classicus, associé étymologiquement à la distinction sociale (le classicus, citoyen de la première classe censitaire, s'oppose au proletarius, citoyen de la dernière classe), et en même temps au juste milieu : le classicisme, c'est le lieu où convergent et concordent toutes les avenues, devant un symbole de gloire. Nous y reviendrons. Or, seul un mythe littéraire, jouant à la fois sur la force sauvage du mythe et sur la subtilité de la variatio (les variations

à partir d'un thème commun, notion bien rendue par le poïkilos grec, l'art de la bigarrure, le travail entrelacé et, mutatis mutandis, le damasquinage) du discours littéraire et de ses nuances, pourra exprimer la totalité, la complexité de ce visage du héros fondateur. Et c'est, incontestablement, le génie de Virgile d'avoir su l'exprimer.

Mais la société, en évoluant, va tendre vers une forme de cyclothymie, d'alternance de phases d'euphorie et d'exaltation, d'appréhension contrastée des situations, qui renonce à l'analyse classique par l'harmonie et lui substitue une mise en tensions polarisées, sous forme de contradictions non intégrées ou résolues. On en retrouve des traces dans l'analyse de la pensée mythique ; on suivrait exactement la même structure dans l'analyse de l'imaginaire des rêves (cf. J. Thomas, « Der Traum. Wege der Erkenntnis im klassischen Altertum », in Die Wahrheit der Träume, München, Wilhelm Fink Verlag, 1997, p. 145-185) :

- une tendance à l'hyperrationalisation. Déjà, Aristote traite Hérodote de muthologos, « conteur de mythes », autant dire ici « charlatan » (Histoire des animaux, VI, 35, 580 a 14-22), sous prétexte que, selon lui, il dit n'importe quoi sur la fécondation des poissons en égypte, dans l'Enquête (II, 93) :

derrière le mépris implicite pour une analyse particulière, on sent que c'est sur tout un type de discours que l'opprobre est jeté ; désormais, on jette le bébé avec l'eau du bain... ;

- une tendance inverse à n'admettre que l'explication magique, et même à prétendre que le caractère magique est, en lui-même, un trait de légitimité. Il y a là une forme de détournement d'un type classique de discours initiatique (celui de l'énéide) pour lequel le secret ne réside que dans l'aveuglement du héros : sa quête est justement un effort pour apprendre à lire, une éducation du regard. Les épigones tardifs de Platon vont pervertir cette notion en privilégiant le secret pour le secret, au détriment même du sens, et en oubliant que le discours à révéler se protège de lui-même, du fait de l'incapacité du non-initié, par son propre aveuglement, à voir le signe, qui est patent, mais qu'il ne sait pas lire. L'irrationnel est alors privilégié pour lui-même, comme s'il contenait intrinsèquement la vérité. « C'est en prêtant faussement à Platon sa propre conception de l'ésotérisme que Proclus [néoplatonicien du ^v siècle après J.-C.] dira :

“C’est d’une manière symbolique qu’il cache la vérité au sujet des principes divins et ne laisse paraître même au meilleur de ses auditeurs que de simples indices de l’intention qui est la sienne” » (Y. Vernière, op. cit., p. 339). Il y a là aussi un réflexe de protection et de refuge dans une tradition vidée de sa substance : « Il semble bien qu’avec le temps les sectes aient de plus en plus cultivé le secret pour le secret, qu’elles aient oublié la genèse des processus qui étaient au centre de leurs pratiques initiatiques, et qu’elles aient eu tendance à scrupuleusement les reproduire sans bien les comprendre : c’est là une forme de dégénérescence commune aux sociétés secrètes lorsqu’elles vieillissent et qu’elles se raccrochent à ce qui leur reste : le secret, mais un secret qui ne peut plus se justifier que par sa seule existence et se coupe de ses référentiels : vides de leur sens, les rituels n’en sont que plus précieusement transmis, puisque c’est le seul rempart qui protège la communauté du sentiment de son obsolescence et de sa déréliction » (J. Thomas, art. « Sociohistoire de l’ésotérisme à Rome », in Dictionnaire critique de l’ésotérisme, J. Servier (dir.), Paris, puf, 1998,

p. 1201).

On peut se demander, dans cette logique même, si ces deux types dualistes de traitement (rationnel et non rationnel) ne sont pas également et fatalement mortifères pour les mythes qu'ils évoquent. C'est ce que décèle Yvonne Vernière, lorsqu'elle écrit : « L'exercice nu de la raison est mortel pour la pensée mythologique » (Op. cit., p. 339), et ajoute immédiatement : mais « le retour total à dieu, à l'inverse, c'est aussi la mort des mythes » (Ibid.), ouvrant de surcroît le débat vers l'analyse d'un terrain nouveau, et peu propice à la propagation des mythes : la montée en puissance des monothéismes en général, et du christianisme en particulier.

V. Les Grecs ont-ils cru à leurs mythes ?

Ce panorama profondément changeant, indissociable d'une analyse de la pensée mythique, a conduit certains critiques, comme Claude Calame ou Marcel Détiéne, à nier purement et simplement l'existence d'une pensée mythologique des origines, que l'on pourrait prendre comme référentiel, ou comme point de départ. Selon Marcel Détiéne, la

mythologie n'existe pas, il n'y a que des mythologies, et « la vision d'un tissu mythique homogène est étrangère à la réalité grecque de l'âge archaïque » (M. Détienne, *L'Invention de la mythologie*, Paris, Gallimard, 1981, p. 94). Par là même, la notion de mythe n'a pas de sens, puisque nous ne les connaissons qu'à travers des mythologies, toujours changeantes. Le titre même de l'ouvrage de Marcel Détienne annonce la couleur : l'invention de la mythologie, c'est la découverte de la mythologie, mais cela sous-entend indissociablement que la mythologie est inventée, c'est-à-dire, dans l'acception banalisée du mot, qu'elle n'existe pas... Claude Calame renchérit : « Il n'existe pas de mythe comme réalité universelle, pas de mythologie comme substance culturelle, partant, pas de mythe comme genre, et, en un mot, pas d'ontologie du mythe » (Cl. Calame, « Illusions de la mythologie », *Nouveaux actes sémiotiques*, Pulim, 12, 1990). Et comme le dit Richard Buxton : « Les mythes grecs ne sont jamais crus ; ils sont toujours cuits par le contexte » (R. Buxton, *La Grèce de l'imaginaire. Les Contextes de la mythologie*, tr. fr., Paris, La Découverte, 1996) et en particulier par l'écriture littéraire, la traduction française nous gratifiant de surcroît d'une jolie ambiguïté sur le sens de « crus ».

Paul Veyne a dressé un excellent état de la

question, dans un ouvrage, dont le titre est lui aussi, à lui seul, très « découronnant » : Les Grecs ont-ils cru à leurs mythes ? (Paris, Le Seuil, 1983). Après cette interrogation liminaire, qui lance volontairement le débat sous forme paradoxale, Paul Veyne ajoute : on ne peut répondre à une telle question que relativement, car il n'existe pas de pensée mythique à l'état pur ; en conséquence, les mythes sont inextricablement liés à l'imaginaire d'une période. En Grèce, puis à Rome, les périodes de grande production littéraire sont donc nécessairement des périodes déjà tardives, où la complexité même des structures de pensée associe le mythe aux discours dominants : en l'occurrence, un discours de « mauvaise foi », qui se construit autour de ses propres référentiels : la volonté d'expliquer rationnellement, la persuasion et, de façon générale, un « brouillage ». Ainsi, « les Grecs croient et ne croient pas à leurs mythes ; ils y croient, mais ils s'en servent ; et ils cessent d'y croire quand ça les gêne » (P. Veyne, op. cit., p. 96). Poussant cette logique jusqu'à sa limite, Paul Veyne voit dans l'expression littéraire de la mythologie, avant tout, une sorte de grandiose mise en scène, qui s'amuse des situations qu'elle évoque, se grise de ses images, de ses couleurs et de ses mouvements, en un mot, qui ne se prend pas au sérieux, et joue avec les mythes qu'elle représente ; pour Paul Veyne, les

élégiaques, d'Ovide à Properce, ne sont pas sérieux, ils se comportent comme des metteurs en scène, et même « la mythologie était un jeu de cuistrerie entre initiés » (P. Veyne, L'élegie érotique romaine, Paris, Le Seuil, 1983, p. 131) : derrière l'expression volontairement paradoxale, il y a une vision lucide de ce qu'est devenu l'imaginaire gréco-latin, à travers ses métamorphoses littéraires.

De ces débats, il apparaît que nous sommes au cœur d'un problème de représentation. Le mythe comme l'image n'existent que par le sens qu'une société, une culture lui donnent. La notion de mythe des origines n'a donc aucune objectivité historique ; en revanche, elle acquiert une forme de légitimité, et même de vérité, dans la mesure où elle nous donne la description d'un système du monde tel que les hommes se le représentaient. Nous retrouvons là ce que Gilbert Durand appelle le « trajet anthropologique » [\[1\]](#) : il existe un système récursif, un feed-back, entre le mythe et l'histoire. Le mythe n'existe que par son incarnation dans l'histoire des hommes, mais cette histoire ne prend sens qu'en se construisant par rapport à ses mythes, en particulier les mythes fondateurs. L'antériorité du mythe n'a donc pas de sens. Le mythe est consubstantiel à l'histoire, et réciproquement : l'imaginaire d'une société, c'est précisément la façon dont ces différentes instances s'organisent. C'est pourquoi on

ne peut pas suivre Denis de Rougemont lorsqu'il écrit : « Lorsque les mythes perdent leur caractère ésotérique et leur fonction sacrée, ils se résolvent en littérature. » Ce discours n'a pas de pertinence scientifique. Durand est tout à fait clair à ce sujet, lorsque, définissant le parcours anthropologique qui permet de définir l'« épaisseur » d'un mythe, y compris dans sa dimension littéraire, il écrit : « Cette méthode de référence, par convergence comparative (homologie, similitude, analogie, etc.), la plus exhaustive possible, aux mythes, aux archétypes, aux poèmes, exclut bien entendu toute hiérarchie visant soit à exhausser un exemplaire mythe originel et seul authentique, soit à fonder un absolu préhistorique » (G. Durand et C. Sun, *Mythe, Thèmes et Variations*, Paris, Desclée de Brouwer, 2000, p. 124).

Il en ressort que toute définition sérieuse du mythe ne pourra se faire que sur une base phénoménologique. Nous en proposerons quelques-unes, en guise de conclusion à ce développement, et à la suite de l'excellent inventaire d'A. Deremetz (« Petite histoire des définitions du mythe », in *Mythe et Création, Travaux et recherches*, UL3, Lille, 1994, p. 15-32). Une des meilleures réponses est peut-être celle de Claude Calame qui, après avoir refusé l'ontologie du mythe, ne pouvait faire de proposition qu'étayée sur une base

phénoménologique : le mythe est « une narration récitée ou dramatisée [qui] rend compte essentiellement des origines du monde et de la communauté indigène en mettant en scène les événements créateurs des temps primordiaux ; les actes cosmogoniques et fondateurs attribués aux dieux et aux héros du mythe assument la fonction de modèle qui atteste leur caractère ontologique » (Cl. Calame, op. cit.).

Mais cela ne veut pas dire qu'on ne puisse pas étudier les lignes de force unitaires lorsqu'on a fait un travail de collation des différents récits mythiques : au bout du compte, au-delà des mythologies, il émerge une forme de substrat qui pourrait bien constituer le mythe : la forme autour de laquelle constellent les différents visages, les différentes versions d'un récit mythique. Gilbert Durand souligne qu'il n'y a pas de civilisation sans mythes, car le mythe, comme processus d'alliance, aide à construire : se construire, construire les cités. Platon l'avait déjà repéré : les mythes ont une fonction sociale primordiale, car ils sont comme magiques : ils démontrent autant par le charme de la persuasion que par la rigueur du raisonnement. Qu'est donc ce discours récurrent des mythes, si important pour nous, puisqu'il nous permet de repérer les permanences du discours mythologique, celles à partir desquelles se construit un substrat «

mythique » qui n'a aucune forme de réalité historique, mais qui a une efficacité dans la paideia, le système éducatif, pris dans le sens très large de toutes les pratiques civilisationnelles de la cité, et qui est donc, à sa manière, très « réel » dans l'élaboration de l'imaginaire gréco-latin ? En fait, le discours mythique rejoint une forme de discours initiatique : il s'appuie sur l'idée d'une relation (par le voyage) et d'une transformation (par ses péripéties et ses épreuves), dans un monde qui est divisé en grands régimes bipolaires. Le travail du mythe sera de tisser entre elles, et à travers le voyage, le lien d'où naîtra l'émergence, entre masculin et féminin, ordre et désordre, haut et bas, lumière et ténèbres, etc. Le voyage, comme paradigme du mythe, est donc un dynamisme organisateur qui cherche à échapper à son propre risque mortifère : la diaspora, la fragmentation, la discontinuité (diabolê, en grec : le « diable », c'est ce qui sépare...). Donc, le récit mythique de l'avancée (celle de l'Homo viator, de l'homme en marche et en voyage, le voyage métaphorisant la traversée de la vie) est polarisé (comme la marche) en mouvements antagonistes et complémentaires. Ces mouvements (ordre, désordre, liage, déliage, ouverture, fermeture), pris isolément, sont nécessaires, mais « barbares » parce qu'excessifs, faute de dialogue. La dimension civilisationnelle du voyage du héros mythique va

résider précisément dans sa capacité à relier ces deux antagonismes dans un rythme, une « danse ». Un des enseignements fondamentaux (et récurrents) du mythe, c'est cette science de l'entre-deux, de l'aequilibritas (la juste harmonie, l'exacte proportion des parties), de la mediocritas (la science d'être in medio, au milieu, dans le juste milieu) comme capacité de se tenir sur un sommet, mais entre deux gouffres (cf., sur ce point, J. Thomas, « Deux figures de l'imaginaire gréco-romain : l'acrobate et le plongeur », in études sur l'imaginaire, Paris, L'Harmattan, 2001, p. 77-89).

On pourrait, à la suite des travaux de Gilbert Durand, représenter la fonctionnalité de cette structure mythique par ce tableau :

VI. L'arborescence mythique

Dans cette perspective phénoménologique, l'« invention de la littérature » n'est pas sans peser sur les avatars et les formes mythiques. La littérature sera par excellence un des prismes à travers lesquels nous suivons les métamorphoses du mythe. Pour décrire ces processus, nous trouvons particulièrement opérant le paradigme de l'« arbre

philosophique » proposé par Carl Gustav Jung (*Les Racines de la conscience* [tr. Y. Le Lay], Paris, Buchet-Chastel, 1971, chap. iv : « L'arbre philosophique ») et récemment actualisé par Jean-Jacques Wunenburger sous la forme de l'« arbre aux images » (« L'arbre aux images : introduction à une topique de l'imaginaire », in *Hekateia*, Perpignan, pup, 2002) :

- les racines de l'arbre seront, bien entendu, mythiques : les mythes assurant comme un arrière-plan stable et récurrent composant la toile de fond des récits littéraires. Mais il est bien clair, après ce que nous avons dit, que ces racines sont virtuelles : elles ne renvoient pas à la réalité historique d'un illud tempus des origines, mais à un illud tempus imaginaire, à la fois non situé et situé partout en même temps : une sorte de lecture quantique de l'origine... ;
- le tronc, assurant la circulation entre racines et feuillage, représente l'histoire, et son flux d'événements, mettant en relation mythe et histoire, dans le trajet anthropologique dont parle Gilbert Durand : feuillage et racines sont indispensables à la vie de l'arbre, mais ils n'existent eux-mêmes que s'ils sont reliés par la circulation, la médiation d'une sève

courant dans le tronc de l'arbre ;

- enfin, le plus important pour notre propos, c'est le feuillage. C'est le seul dont les tropismes soient directement affectés par le monde extérieur, les événements, le contexte, et qui soit donc une structure ouverte, pour reprendre la terminologie de Francisco Varela dans *Autonomie et connaissance. Essai sur le vivant* (Paris, Le Seuil, 1989). C'est le feuillage qui, dans la lumière, brille dans la diversité et dans le clair-obscur de ses propres chatoiements. Il a sa propre épaisseur, ses senteurs spécifiques, et il n'y a pas deux feuilles semblables. Il nous semble que nous tenons là une belle métaphore de la production littéraire, de ses fruits qui ont tous, dans leur originalité et leur diversité, leur saveur propre.

Mais les feuilles font partie de l'arbre aux images, elles meurent si on les en détache. Et, pour filer notre métaphore jusqu'à son terme, nous dirons que l'arbre symbolise bien le texte littéraire comme *unitas multiplex* : unique et relié. Et ce sont les constellations mythiques qui sont le canal de cette relation. Une autre image, très heuristique également pour rendre compte de la création littéraire, est celle de la systémique, telle que la

pose Francisco Varela, dans ses relations avec les sciences humaines : une structure en clôture opérationnelle, en auto-organisation, à la fois ouverte (sur le monde, sur les spécificités de la psyché de son créateur) et fermée (sur des constantes imaginaires – dirons-nous des archétypes ? – qui ne cessent de la relier et de la recentrer).

Dans cette logique, Gilbert Durand a, lui aussi, clairement manifesté son intérêt pour la dimension heuristique de cet « arbre aux images » dans son dernier ouvrage, *Mythe, Thèmes et Variations* : « L'arbre est un faisceau de schèmes qui irriguent la totalité des trois grandes structures anthropologiques de l'imaginaire. Dans les réalisations architecturales comme dans le surgissement de l'arbre, on discerne les trois archétypes verbaux : l'on retrouve le schème ascensionnel (monter) dans la pyramide égyptienne, le stupa indo-bouddhique, le chorten tibétain, l'élan de l'édifice gothique, mais l'on retrouve également le schème de la répétition (répéter) qu'indique le rythme temporel, saisonnier de l'arbre, et que figurent colonnes lotiformes, papyrifomes, l'himorogi du shinto, etc. Enfin, l'arbre indique aussi le schème mystique (couvrir), il est la première protection, dont le tholos de Mycènes est un modèle » (G. Durand et Chaoying Sun, *Mythe, Thèmes et Variations*, p. 97). P. Gallais et J. Thomas en proposent un exemple

appliqué dans L'Arbre et la forêt dans l'énéide et l'Eneas. De la psyché antique à la psyché médiévale (Paris, Champion, 1997).

Notes

[1] Pour la définition du trajet anthropologique, cf. G. Durand, Les Structures anthropologiques de l'imaginaire (1960), Paris, Dunod, 1984, p. 38, et pour son explicitation l'article « Méthode archétypologique : de la mythocritique à la mythanalyse », de 1989, repris dans , Champs de l'imaginaire, Grenoble, ellug, 1996, p. 133-156.

Chapitre II

Le statut du mythe en littérature

« L'extrême perfectionnement de la forme entraîne aussi une extrême fragilité. »

Goethe.

I. Sciences humaines et critique littéraire

L'intérêt pour les mythes n'est pas nouveau. Dès la seconde moitié du xix^e siècle, l'Europe s'était couverte de chaires d'histoire des religions, de sciences des mythes, de mythologie comparée ; deux grands courants émergent : l'école de mythologie comparée, autour de Fr. Max Müller (qui privilégie une exégèse de type philologique), et l'école anthropologique, fondée par Tylor, bientôt

complétées par l'école sociologique, autour de Marcel Mauss. En revanche, les relations que pourraient entretenir les mythes avec la littérature ne sont guère envisagées. Même un auteur comme André Jolles, qui, pourtant, dans *Einfache Formen* (Formes simples) en 1930, s'attache à mettre en valeur les différentes formes de création du langage, ne se pose guère la question de la permanence du mythe dans l'œuvre littéraire. Bien au contraire. Il distingue avec force la formation des formes simples dont fait partie le mythe (au même titre que légende, geste, devinette, locution, cas, Mémorables, conte, trait d'esprit) de la formation de l'œuvre littéraire. Le mythe correspond à une disposition mentale particulière et, dans sa forme idéale, répond à une question que l'homme se pose devant le monde : « L'homme demande à l'univers et à ses phénomènes de se faire connaître de lui ; il reçoit une réponse, il en reçoit un répons, une parole qui vient à sa rencontre. L'univers et ses phénomènes se font connaître. Quand l'univers se crée ainsi à l'homme par question et par réponse, une forme prend place, que nous appellerons mythe » (A. Jolles, *Formes simples* [*Einfache Formen*], 1930, Paris, Le Seuil, 1972, p. 81). à l'inverse, l'œuvre littéraire qui a perdu toute fonction d'ordre étologique répond à une tout autre disposition mentale.

On ne s'étonnera pas dès lors que l'étude des

mythes soit restée largement absente des préoccupations de la critique littéraire jusqu'à une époque récente. Et si la littérature comparée a pu revendiquer assez tôt le mythe comme un de ses territoires, la pratique a eu plutôt tendance à contredire cette déclaration de principes. De fait, dans les thèses et ouvrages divers inscrits dans cette discipline comme dans d'autres (littératures classiques ou littératures nationales) et consacrés à une figure mythologique, jusqu'à la fin des années 1960 on ne parle encore le plus souvent que de thèmes ou de types. Et les études les plus connues s'intitulent d'ailleurs : *La Légende de Don Juan. Son évolution dans la littérature des origines au romantisme* (de G. Gendarme de Bévoite en 1906) ; *Le Thème de Faust dans la littérature européenne* (de Charles Dédéyan, en six volumes entre 1961 et 1972) ou *Le Thème de Prométhée dans la littérature européenne* (de Raymond Trousson en 1964).

Mais l'épuisement d'une certaine idéologie rationaliste et rationalisante qui dominait le monde occidental a conduit, depuis quatre décennies, l'ensemble des sciences humaines à se poser la question de la permanence et du mode de manifestation de la pensée mythique dans les sociétés modernes. Sous l'impulsion des travaux des historiens des religions, des ethnologues et des anthropologues qui ont permis un progrès décisif

dans la compréhension de cette pensée prélogique, les études consacrées au mythe et au mythique se sont multipliées tandis qu'un débat épistémologique passionné, ayant pour but de leur donner un fondement méthodologique solide, s'ouvrait parallèlement. Et, de toutes les créations humaines susceptibles de manifester la pensée mythique, la création littéraire, peut-être parce que la plus accessible et la mieux balisée, est apparue à beaucoup comme un objet d'étude privilégié. Répondant à Pierre Albouy qui, en conclusion de *Mythes et mythologies dans la littérature française*, préconisait le remplacement de l'étude des thèmes littéraires par l'étude des mythes littéraires qu'il définissait comme « l'élaboration d'une donnée traditionnelle et archétypique par un style propre à l'écrivain et à l'œuvre dégageant des significations multiples » (P. Albouy, *Mythes et mythologies dans la littérature française*, Paris, A. Colin, coll. « U2 », 1968), les critiques littéraires, spécialistes de littérature comparée ou de littératures nationales, ont voulu appliquer à la littérature les nouvelles méthodes éprouvées par l'ethnologie et l'anthropologie. Si la tentative était séduisante, c'était relever un vrai défi ; la critique littéraire, en s'employant à isoler des « mythes littéraires » et à en retracer l'évolution, rencontrait une difficulté quasiment insurmontable.

II. La littérature comme dégradation du mythe

En effet, tout comme les exégètes et les tenants de l'éсотérisme du xix^e siècle jusqu'à leurs héritiers actuels qui considèrent le mythe comme une vérité cachée improprie à s'incarner dans l'univers de l'imagination profane, les mythologues modernes, au-delà des divergences d'approche et d'interprétation, au-delà même de leur aire d'investigation (civilisations occidentales antiques ou civilisations primitives actuelles), s'accordent au moins sur un point : le mythe et la littérature s'excluent mutuellement ; le passage du mythe dans la littérature marque sa dégradation. Raymond Trousson, l'un des rares critiques littéraires à refuser le terme de « mythe » pour la littérature et à lui préférer celui de « thème » (R. Trousson, « Mythes, domaines et méthodes », in *Mythes, Images, Représentations, Trames* [Actes du XIV^e congrès de la Société française de littérature générale et comparée à Limoges en 1977], 1981, p. 177), souligne que, dans les œuvres littéraires classiques, « le mythe a déjà perdu sa fonction étimologique et religieuse, même si la structure du mythe continue à se manifester sous la structure narrative » et

rappelle que Mircea Eliade – dont les définitions du mythe ont pu faire autorité – a insisté sur le fait que « les mythes grecs classiques représentent le triomphe de l'œuvre littéraire sur la croyance et le choix d'une version exclusive des autres » (R. Trousson, *Thèmes et Mythes*, Bruxelles, éditions de l'Université de Bruxelles, 1981, p. 19). Les quelques auteurs qui se sont intéressés plus particulièrement au passage du mythe dans la littérature en apportent assurément témoignage. Jean-Pierre Vernant a montré dans *Mythe et tragédie en Grèce ancienne* (Paris, Maspero, 1973) que Sophocle a transformé le mythe d'œdipe en un texte élaboré possédant son sens et sa finalité propres et a mis en évidence dans *Mythe et société en Grèce ancienne* (Paris, Maspero, 1974) la maîtrise exercée sur l'ensemble de l'œuvre littéraire par une personnalité singulière ; et de remarquer que « les tragédies, bien entendu, ne sont pas des mythes » (*Mythe et tragédie en Grèce ancienne*, p. 7). Georges Dumézil, qui a pu, pourtant, étudier la littérature avec une certaine bienveillance dans *Mythe et épopée*, n'en écrit pas moins d'entrée de jeu, lorsqu'il en vient à s'occuper du passage du mythe en littérature dans *Du mythe au roman*, que l'étude du mythe rencontre un problème dès que « la narration est devenue une fin en soi » (G. Dumézil, *Du mythe au roman*, Paris, puf, coll. « Quadrige »,

1983, p. 7). Quant à Claude Lévi-Strauss lui-même – dont les analyses structurales des mythes ont souvent constitué pour le critique littéraire un modèle privilégié –, il conclut ainsi la seconde partie de *L'Origine des matières de table* : « Le romancier vogue à la dérive parmi ces corps flottants que, dans la débâcle qu'elle provoque, la chaleur de l'histoire arrache à leur banquise. Il recueille ces matériaux épars et les remploie comme ils se présentent, non sans percevoir confusément qu'ils proviennent d'un autre édifice, et qu'ils se feront de plus en plus rares à mesure que l'entraîne un courant différent de celui qui les tenait rassemblés [...]. Le héros du roman, c'est le roman lui-même. Il raconte sa propre histoire : non seulement il est né de l'exténuation du mythe, mais il se réduit à une poursuite exténuante de la structure en deçà d'un devenir qu'il épie au plus près sans pouvoir retrouver dedans ou dehors le secret d'une fraîcheur ancienne, sauf peut-être en quelques refuges où la création mythique reste encore vigoureuse, mais alors et contrairement au roman, à son insu » (Cl. Lévi-Strauss, *L'Origine des matières de table*, Paris, Plon, 1968, p. 106).

Il est certain, de fait, que le perfectionnement des formes de l'expression littéraire, la surenchère liée à l'imitatio, à la superposition des influences, tend à créer un chatoiement, un phénomène de brouillage dans lequel l'image mythique se perd. Non qu'elle

se dilue à proprement parler, mais on a des difficultés à la repérer. Avec le temps, et la complexité, le raffinement des variations, la littérature accumule une forme de stratification, ou plutôt un « tissage » des discours, qui crée un effet « hypercomplexe » et une forêt de sens dans laquelle le lecteur est égaré. C'est le charme, mais aussi la difficulté du discours littéraire, constitué d'une épaisseur de « citations » et, par là, condamné à des approches culturelles successives, et donc toujours nuancées, toujours difficiles à cerner (puisque le sens suppose la connaissance de ces épaisseurs culturelles transcrites par les citations).

Prenons un exemple : l'histoire d'énéide, dans l'énéide de Virgile (déjà repérée supra comme texte émanant d'un classicisme), est un récit fondateur et, comme tel, il reprend tous les topoï du genre, repérables dans un corpus mythologique de la geste des grands voyageurs : Héraklès, Jason, Thésée, Ulysse... Mais, de plus, l'énéide s'inscrit dans un courant et une période littéraires hautement sophistiqués, qui ne s'expliquent que par des influences et des réactions : essentiellement, une influence alexandrine, et donc une volonté de se démarquer de l'épopée traditionnelle, de préférer un discours de l'intériorité, qui annonce les structures romanesques. Ainsi, l'énéide tend vers un

paradigme épique, en même temps qu'elle s'en démarque. D'où deux portants d'un diptyque virgilien : un « côté d'énéée », comme archétype du héros initiatique, et un « côté de Didon », comme évocation d'un personnage « nocturne », tragique et romanesque à la fois. Cette incursion dans d'autres genres complexifie la relation établie entre le récit littéraire et le mythe, et cette complexification est à la fois obscurcissement (le mythe s'estompe derrière des formes d'expression qui vont jusqu'à le rejeter ou à le marginaliser au profit d'autres préoccupations) et élucidation (ces formes nouvelles s'inscrivent dans un entrelacement du sens qui, à terme, contribue à donner corps en même temps que nuance et épaisseur au récit mythique). C'est pour cela que le héros virgilien se construit autant dans un espace intérieur que dans un espace extérieur ; il s'organise en organisant le monde. En même temps, Didon est, elle aussi, indispensable à la totalité de l'expérience, car elle ouvre le sens du récit vers un espace problématique, et également tragique, qui ne pourrait être pris en compte par le seul héros épique, mais qui fait aussi partie de sa quête.

Déjà, la montée en puissance de l'ekphrasis (la description d'un objet digne d'admiration esthétique, passant souvent par la transposition d'un mode artistique à un autre) privilégie la description de

l'objet en tant que tel, intéressant en lui-même, pris dans un réseau esthétique, et la dimension mythique en est quelque peu masquée. La modestie même des objectifs de l'artiste le situe dans une autre perspective : culte de la miniature, ou de la collection, jeu maniériste fait de réminiscences, de comparaisons, de virtuosités culturelles. Cet intérêt pour l'objet unique coïncide avec la montée en puissance de l'ego, perçu comme intéressant et objet d'analyse et d'introspection. Mais privilégier la perspective, l'angle unique d'analyse, cela revient à tuer le mythe dans son postulat d'unicité.

Un pas de plus, et le roman met en exergue des formes d'expression de la complexité qui deviennent contradictoires avec le discours mythique : la littérature se fait négatrice du mythe. L'Encolpe du Satiricon de Pétrone est bien une figure d'antihéros, qui désamorce tous les traits du personnage héroïque, dont il est comme la caricature : la fuite se substitue à la quête, le mouvement à l'orientation, l'hermaphrodite à l'androgyne, la recherche de la virilité sexuelle à celle de la spiritualité. Les lieux où le mythe s'accomplit ne sont plus décrits que dans leur acception négative : les rues de Rome deviennent un labyrinthe où l'on se perd, qui n'est que la vision mortifère du labyrinthe des récits mythiques et héroïques : lieu qui vous conduit au centre de vous-même, pour l'épreuve qualifiante ; et

qui, secondairement, peut devenir fatal à celui qui se perd dans le labyrinthe, au lieu de se trouver. Or, décrire le monde à travers le sentiment de l'impossibilité et de l'échec, c'est, là aussi, tuer le mythe qui, intrinsèquement, se veut *logos spermatikos*, discours naissant et ouvert.

George Lukács a parlé de cette mutation qui fait passer de l'épos à l'eros, mais aussi des certitudes du monde épique et héroïque au monde problématique du roman : « Bienheureux les temps qui peuvent lire dans le ciel étoilé la carte des voies qui leur sont ouvertes et qu'ils ont à suivre !... Pour eux le monde est vaste, et cependant ils s'y trouvent à l'aise, car le feu qui brûle dans leur âme est de même nature que les étoiles... Pendant que l'âme part en quête d'aventures et les vit, elle ne se met jamais en jeu ; elle ne sait pas encore qu'elle peut se perdre, et ne songe jamais qu'il lui faut se chercher. Tel est le monde de l'épopée » (G. Lukács, *La Théorie du roman*, tr. fr., Paris, Gonthier, 1963, p. 19-20). Au contraire, pour Lukács, dans le roman, il y a rupture de cette communauté qui unissait le héros et le monde. Les mythes littéraires n'en sortiront pas intacts... Le héros de roman est d'abord en quête d'un sens à sa vie, son histoire, dans un monde éclaté et dépourvu de sens, qui ne peut plus lui fournir de valeurs référentielles. Dans ce monde où les pistes sont brouillées, et où aucun but

ne s'impose avec la force d'une évidence [1], le héros romanesque est un personnage nécessairement solitaire, dont le destin ne peut qu'être individuel, incertain, indifférent et plurivoque, ou, si l'on préfère, équivoque. On l'observe bien quand on étudie le Satiricon, ce monde d'antihéros, où, comme le dit Quartilla, il y a trop de dieux... ou pas assez, ce qui revient peut-être au même. Nous retrouvons Paul Veyne : l'excès engendre la dévaluation, le syncrétisme équivaut à la perte du religieux, le désert croît à partir de la surabondance. Et les mythes se perdent, dispersés dans un mouvement de l'action qui les chasse, les expulse, puisqu'ils n'ont plus rien à faire dans ce monde qui court sans eux.

On en trouve encore une manifestation dans le brouillage des voix, la mise en abyme, qui tend à disperser le discours mythique dans un kaléidoscope de voix, de discours mélangés, une multiplication des éclairages et des points de vue, dont la structure en abyme est un paradigme : aux §; 111-112, Encolpe reproduit les paroles d'Eumolpe, Eumolpe celles d'une servante, et la servante cite Virgile, en un véritable labyrinthe où se perd l'identité du je.

Le monde du Satiricon, plein d'ombres portées, est, en cela, crépusculaire : dans le roman de Pétrone, «

il fait encore assez clair pour voir qu'il commence à faire sombre » (Hans Arp) ; c'est précisément ce clair-obscur qui chasse le mythe, et où la littérature trouve son milieu naturel d'expression.

Dans *L'Invention de la littérature* (Paris, La Découverte, 1994), Florence Dupont, poussant à l'extrême la perspective lévi-straussienne, ira même jusqu'à soutenir qu'il n'est de création que dans l'oralité, toute littérature écrite se condamnant inexorablement à la « conserve » : la langue écrite est froide, elle fige et pétrifie, et la seule improvisation – condamnée par ailleurs à la fugacité de l'instant – est *logos spermatikos*, discours « chaud » et vivant engendrant l'émergence créative. Dans ces conditions, et si l'on suit Florence Dupont dans cette perspective extrême, les mythes, s'ils existent, ne peuvent se réfugier que dans une tradition orale – malgré sa fugacité et sa fragilité : dès qu'on les nomme dans un récit littéraire, on les tue. Nous retrouvons le koan zen que nous citions en épigraphe à ce livre : « à l'instant où vous parlez d'une chose, elle vous échappe. » Le corollaire est que, comme le disait déjà Goethe, « l'extrême perfectionnement de la forme entraîne aussi une extrême fragilité » : ce sont la complexité même du discours littéraire, sa profondeur aussi qui en excluent le mythe, relevant, lui, d'un autre ordre de discours efficace.

En poussant plus loin notre analyse, on peut même dire que, dans ce contexte, la littérature naît lorsque le mythe meurt. Dès lors que le mythe a cessé d'être le centre unique de l'expérience vécue, il n'est plus actif, mais seulement joué. Il devient prétexte à l'imagination, aux variations de la poésie. Aussi, comme dit Paul Veyne, les Grecs et les Romains ne croient plus vraiment à leurs mythes. Ceux-ci sont « contaminés » par les « mythes personnels », par l'histoire imaginaire des créateurs. Et donc, en même temps qu'ils meurent, ils donnent naissance à la littérature : le littérateur, l'artiste, découvre que lui aussi, à l'image du dieu, il est démiurge. On se souvient d'Horace, *Exegi monumentum aere perennius*, « j'ai construit un monument plus durable que le bronze » (Odes, III, 30, v. 1) : ce monument, c'est son œuvre, l'affirmation de sa personne en même temps que la préfiguration de sa gloire dans la mémoire des hommes.

III. Incohérences méthodologiques

Tant que la critique littéraire reste conscient que ce qu'il se propose d'appeler « mythe littéraire » ne saurait en aucune façon constituer un mythe à part

entière, ce n'est encore qu'un problème de terminologie, et même si l'on peut regretter l'ambiguïté des termes, on ne saurait remettre en question l'originalité et l'intérêt de la démarche. En revanche, transposer sur le terrain littéraire certaines des méthodes de Lévi-Strauss que ce dernier réserve exclusivement au champ ethnologique – et que Paul Ricœur estime même seulement valables pour le domaine américain (P. Ricœur, art. « Mythe », in *Encyclopædia universalis*) – tient du paradoxe. à ce paradoxe, d'aucuns n'ont pourtant pas manqué de recourir. C'est, plus particulièrement, la transposition de deux des principes lévi-straussiens qui semble difficilement défendable.

Dans son *Anthropologie structurale*, Lévi-Strauss propose de « définir chaque mythe par l'ensemble de toutes ses versions » et, ajoute-t-il : « Autrement dit : le mythe reste mythe aussi longtemps qu'il est perçu comme tel » (Cl. Lévi-Strauss, *Anthropologie structurale*, Paris, Plon, 1958, p. 249). Si l'on s'en tient aux réflexions de l'auteur citées plus haut, il ne fait guère de doute que cette définition ne vaudrait que pour les mythes primitifs, car le mythe, quand il est pris en charge par le discours littéraire, n'est, à l'évidence, « plus perçu comme tel ». Dans le même ouvrage, Lévi-Strauss suggère de faire ressortir par une démarche appropriée le jeu des oppositions, dans la mesure où « la pensée mythique procède de

la prise de conscience de certaines oppositions et tend à leur médiation progressive » (Ibid., p. 258). Cette mise en évidence de couples d'opposition qu'il a pu réaliser pour certains mythes amérindiens, en l'occurrence pour ceux des Indiens Zuñi, ou que Marcel Détiéne a conduite en Grèce ancienne autour de la figure d'Adonis par exemple (M. Détiéne, *Les Jardins d'Adonis*, Paris, Maspero, 1972) ne semble pas non plus pouvoir être transposée sur le terrain littéraire. Lévi-Strauss signale d'ailleurs en analysant le mythe d'œdipe que « cet exemple se prête mal à une démonstration. (II) nous est parvenu dans des rédactions fragmentaires et tardives, qui sont toutes des transpositions littéraires, plus inspirées par un souci esthétique ou moral que par la tradition religieuse ou rituelle, si tant est que de telles préoccupations aient jamais existé à son sujet » et déclare ne vouloir qu'« illustrer [...] une certaine technique dont l'emploi n'est probablement pas légitime dans ce cas particulier » (*Anthropologie structurale*, p. 243-244). En effet, dans la mesure où le mythe se dégrade, on peut s'attendre à ce que les oppositions structurales soient dans l'œuvre littéraire fortement édulcorées, canalisées, rationalisées ou qu'elles disparaissent purement et simplement.

Dans l'un et l'autre cas pourtant, les critiques littéraires ont passé outre les limitations et les

recommandations d'un Lévi-Strauss. Dans un compte rendu de synthèse, Pierre Brunel et André Dabezies reconnaissent bien, quand il s'agit de définir le mythe en littérature, qu'« un texte littéraire n'est pas un mythe », mais ils rappellent, quand ils en viennent à proposer des méthodes, « le principe bien connu de Lévi-Strauss que le mythe est constitué par l'ensemble de ses versions, toutes ayant valeur également, aucune n'étant privilégiée », et, omettant la seconde partie de ce principe, poursuivent : « Toutes les versions, même les plus plates, sont utiles pour comprendre le développement d'un mythe littéraire. » Ils préconisent ensuite, en s'écartant quelque peu de l'orthodoxie structuraliste, de formuler les ressorts symboliques et dramatiques cachés de l'œuvre « plutôt qu'en mythes de type linguistique [...] en antinomies et en conflits de force (cf. la structure des mythes dits "primitifs"), conflits dont le mythe décrit (ou suggère) chaque fois une solution vécue » (P. Brunel, A. Dabezies, « Mythe », in *La Recherche en littérature générale et comparée*, Paris, sflgc, 1983, p. 55-60). Ils ne font ainsi, il est vrai, que constater un état de fait. La plupart des praticiens du mythe en littérature ont en effet sacrifié aux deux principes lévi-straussiens quand bien même ils s'écarteraient de l'analyse structurale sur d'autres points : ainsi Pierre Brunel dans *Le Mythe de la*

métamorphose (Paris, Colin, coll. « U2 », 1974), André Dabiez dans Le Mythe de Faust (Paris, Colin, coll. « U2 », 1972), Jean Rousset dans Le Mythe de Don Juan (Paris, Colin, coll. « U2 », 1979) ou encore Hélène Tuzet qui, avant d'étudier les différents avatars d'Adonis dans la littérature moderne, souligne que « le mythe se définit par l'ensemble de ses variantes, sans en écarter ni en dévaloriser aucune (Lévi-Strauss ne semble pas attacher d'importance à la date où elles se sont introduites) » et que « la mise en évidence des myèmes permet de révéler les oppositions fondamentales » (Mort et résurrection d'Adonis. étude de l'évolution d'un mythe, Paris, J. Corti, 1987, p. 20-21).

IV. La littérature comme forme moderne du mythe

Certains critiques littéraires ont toutefois pu marquer leur réserve vis-à-vis de la prétendue dégradation du mythe dans la littérature. Pierre Brunel écrit, sans toutefois réellement argumenter, que la distinction entre contexte culturel et contexte littéraire est «

excessive [...] dans la mesure où la littérature est créatrice de mythes », puis se demande si la « structure mythopoétique » (expression qu'il emprunte à Northrop Frye) est « si différente, dans son essence, de la pensée religieuse » (Le Mythe de la métamorphose, p. 23), et Hélène Tuzet d'interroger de manière péremptoire, à la fin de sa mise au point méthodologique : « Mais qui donc a le sens du mythe, si ce n'est le poète ? » (op. cit., p. 80.)

On peut être fondé, en effet, à considérer que la tendance de la littérature à la dissémination dans sa propre profondeur contient aussi son propre dépassement potentiel. Dans son essai, L'Art du roman (Paris, Gallimard, 1986), Milan Kundera a bien montré que la grandeur de la littérature est d'avoir choisi des voies délaissées, oubliées, méprisées par les approches canoniques du savoir : au XIX^e siècle, la science expliquait, au sens où Gilles Deleuze emploie ce terme, rappelant son étymologie latine de « mettre à plat », explicare ; ce faisant, elle ouvrait certes des champs d'élucidation, mais non sans dissoudre la complexité pour révéler ce qui était considéré comme la simplicité cachée de la réalité. Pendant ce temps, la littérature, refoulée dans les marges, se donnait pour tâche de révéler la complexité humaine, cachée sous des

apparences simples. Or, en faisant cela, elle renouait d'une certaine façon – mais sur un autre terrain – avec l'entreprise des Grecs anciens qui voulaient expliquer les *mirabilia*, ce qui ne relevait pas de l'explication scientifique, et ne voyaient d'autre voie pour le faire que le discours mythique. Ainsi, la voie poétique (nous prenons ce mot dans le sens large du poiein platonicien) et la voie du discours mythique se rejoignent en deux points :

- toutes deux passent par l'émerveillement et le thaumazein, et elles nous ouvrent à l'émerveillement, à la contemplation du monde dans son émergence, la *theoria* ;
- toutes deux tendent à une description de la complexité, embrassent une matière complexe : complexité humaine, complexité du cosmos. Or, c'est précisément la fonctionnalité du mythe que de décrire la relation fondatrice, le tissage (tissé se dit *complexus* en latin) entre les dynamismes organisateurs du cosmos.

On pourrait souligner également que la création littéraire comme le discours mythique sont des émergences : fondamentalement vouées à mettre en évidence les processus de création, elles en révèlent le système (*systema*, en grec, signifie «

assemblage formant un tout ») : une auto-organisation, susceptible de produire une émergence, c'est-à-dire, à partir de la mise en dialectique de deux ou plusieurs instances, une instance nouvelle qui est plus que la somme de ses composants. De même que le voyage héroïque du héros mythique met en ordre le monde en reliant des forces jusqu'alors isolées et ensauvagées, et qu'il crée une harmonie à partir de composantes qui, prises isolément, génèrent du désordre et de la violence, de même, le discours poétique est une émergence d'harmonie à partir de la « babélisation » de tous les discours potentiels.

Alors, la sophistication même du discours littéraire, sa mise en perspective, sa dimension esthétique, ses particularismes mêmes, liés à la vie intérieure de leur auteur, ne sont plus des obstacles à l'instauration d'une forme de mythe, qui « puisse rejoindre le discours mythique. Toutes ces formes d'expression convergent en une même constellation imaginaire. Les poètes ont souvent eu une conscience intuitive de ce que leur discours était relié à des forces cosmiques, et ils l'ont souvent exprimé. Sans parler du Rimbaud de « Je est un autre » et du « Je finis par trouver sacré le désordre de mon esprit », citons Alejo Carpentier : « Je me demande parfois si les formes supérieures de l'émotion esthétique ne consisteraient pas

simplement en une suprême intelligence de la création » (Le Partage des eaux, Paris, Gallimard, coll. « olio », p. 283). Et Le Clézio lui répond en écho : « Ce n'est que par l'approche de nos propres mystères que nous pouvons nous élever vers le mystère général. »

On peut donc dire que la littérature retrouve le mythe, à travers la « magie » du processus de l'écriture, comme microcosme reproduisant le macrocosme de la Création. Comme l'a bien montré un ouvrage collectif, L'Antique notion d'inspiration (J. AssaËl [dir.], Noesis, n° 4, Paris, Vrin, 2000), les Anciens ont beaucoup insisté sur cette conception magique qui lie la création poétique et le monde. Dans un article, « Virgile et l'idée de poète créateur dans l'Antiquité » (Latomus, XLI, Bruxelles, 1982, p. 281), Godo Liéberg définit ainsi, à la suite de Ernst Cassirer, une conception de l'écriture poétique où « les mots et les noms n'ont pas seulement la fonction de décrire et de représenter, mais [où] ils contiennent réellement les objets et leur force. [...] Les mots du poème enrichissent le monde d'une nouvelle réalité » (E. Cassirer, *The Philosophy of Symbolic Forms, II : Mythical Thought*, New Haven, Yale University Press, 1955, p. 40). Alors, « charmées par la parole poétique, les choses peuvent se produire » (G. Liéberg, *op. cit.*). C'est

bien ainsi que nous apparaît le chant de Silène, dans la VI^e Bucolique : il chante l'Origine, mais il est lui-même l'origine, le logos spermatikos, et se charge d'un pouvoir créateur qui recrée et retrouve l'illud tempus à travers l'alchimie de l'écriture.

Autrement dit, le poète, l'artiste créent un discours qui réinvente le discours mythique, qui participe des mêmes processus organisateurs d'images : tant il est vrai que les voies de la création sont en nombre limité, entre le fixe et le mouvant, par une sorte de fatalité – ou de logique – des antagonismes, des lois d'évolution et de réaction compensatrice. Ainsi, l'artiste, placé par les contraintes de l'œuvre en face du problème de la forme, redécouvre dans son texte (textum, le tissage du sens dans les mots), les principales solutions entre lesquelles se sont réparties les possibilités de la nature :

- le fixe, associé au symétrique ;
- le mobile, appuyé sur le rythme ;
- l'effusion anarchique de forces vives.

C'est dans cette mise en tension, sans cesse rééquilibrée, sans cesse menacée de mort, que se situent, de façon, nous semble-t-il, très comparable, le discours littéraire et le discours mythique.

Cela nous ramène à la similitude perçue par les anciens Grecs, entre l'acte d'écriture (relevant de la littérature) et l'acte de labourage du champ (relevant d'un discours mythique de la fondation, racontant la cosmogonie et ses prolongements civilisationnels) : tous deux sont une façon de donner sens à l'espace, en lui imposant ses dimensions fondamentales, et tous deux se rencontrent autour de la figure mystérieuse du boustrophédon : ce parcours du laboureur guidant son attelage, et qui consiste à tracer un sillon unique, d'un seul mouvement ininterrompu et alterné, de gauche à droite, puis de droite à gauche, en faisant tourner les bœufs (d'où l'étymologie, *trophein*, « faire tourner ») au bout de chaque sillon. Or, ce terme désigne également une manière d'écrire, et une ancienne écriture grecque, mentionnée par Pausanias (*Périégèse*, V, 17, 6) : on parcourt le texte d'un seul mouvement, sans revenir en arrière, pour passer d'une ligne à l'autre. « L'écriture est ainsi obligée d'aller de gauche à droite, puis de droite à gauche, inversant le sens des lettres, qui sont écrites à l'endroit et à l'envers successivement » (J.-L. Durand, *Sacrifice et labour en Grèce ancienne*, Paris, La Découverte, 1986, p. 181). Comme le labourage, comme le tissage, évoqués dans les récits mythiques de cosmogonies, cette mise en ordre du texte est un acte fondateur qui, pour

produire une surface (celle du champ labouré, celle du sens textuel), exige d'aller en sens inverse avec une ligne continue : unitas multiplex, définie comme un mouvement unique dans des directions contradictoires.

Par-delà les mouvements littéraires, il y a donc une forme de stabilité intrinsèque des processus de création, qui conduit la littérature à retourner vers le mythe : au maximum de l'écart voulu, des transgresseurs d'ordre comme les surréalistes, ou comme Picasso, se situent toujours dans une relation aux forces racontées dans le mythe.

Allons plus loin. Par un effet récursif, le discours de l'origine et de l'unité est susceptible de renaître là où on l'attendrait le moins : dans des formes de discours extrêmes, révolutionnaires, qui transgressent les formes classiques, et dont la volonté créatrice rejoint paradoxalement celle du discours de l'origine. On pense à André Breton disant son « espoir persistant dans la dialectique (celle d'Héraclite, de Maître Eckart, de Hegel) pour la résolution des antinomies qui accablent l'homme » (La Clef des champs) : les voies sont différentes, mais le projet retrouve le discours des origines.

La littérature est, par excellence, épiphanie,

enracinement du discours des origines dans des saveurs et des senteurs qui lui donnent corps et chair. Pour tenir compte de ces nouveaux paramètres, il nous faut alors enrichir nos définitions du mythe et de la mythologie d'une autre proposition : celle de Kierkegaard, écrivant : « La mythologie consiste à maintenir l'idée d'éternité dans la catégorie du temps et de l'espace. » Et, comme l'a bien vu Jacqueline Fabre-Serris, ce sont les poètes, plus que les historiens, qui font vivre les mythes [2] : « Quand ils s'intéressent aux mythes, les historiens et les philosophes ne leur reconnaissent de sens qu'à la condition [...] de leur appliquer un principe de rationalisation. Aussi se rejoignent-ils dans leur condamnation de la mythologie des poètes. Pourtant, plus que les historiens et les philosophes, ce sont, selon nous, les poètes qui ont réussi à donner un sens moderne aux vieux récits de la mythologie, en les mettant en relation avec les nouvelles exigences morales, intellectuelles et politiques d'une société en changement » (J. Fabre-Serris, *Mythologie et littérature à Rome. La réécriture des mythes aux i^{ers} siècles avant et après J.-C.*, Lausanne, Payot, 1998, p. 23), et aussi, ajouterons-nous, en citant Jules Michelet (un historien...), parce que « le Créateur a fait l'homme semblable à lui, c'est-à-dire créateur » : le ton est lyrique, mais l'intuition est juste...

Pour atténuer la séparation radicale du mythe et de la littérature, outre une équivalence générale des fonctions, d'autres considérations peuvent également être avancées. Un auteur comme Jean Rousset a pu souligner la singularité de son objet d'étude, et cela, à juste titre. Ainsi signale-t-il pour Don Juan – ce qui vaudrait également pour Faust – que, si les mythes des sociétés archaïques « remontent aux origines, avant toute ère historique ont une longue histoire orale, sont anonymes [...], Don Juan est né à l'âge historique, à l'âge moderne, il est daté, on en connaît la première version, cette version "authentique" qui échappe aux ethnologues », et qu'il a « un auteur sans lequel il ne fût pas venu à l'existence, la version inaugurale est attestée dans un texte écrit » (J. Rousset, *Le Mythe de Don Juan*, p. 5-6). Et, parce qu'elle s'articule sur un ensemble homogène, celui d'un mythe exclusivement littéraire, la théorie des pôles et des invariants qu'il développe et met en œuvre trouve malgré tout une certaine crédibilité. Mais il reste que l'homogénéité du matériau ne saurait justifier entièrement la transposition du principe lévi-straussien du mythe défini par la somme de ses versions. On remarquera tout d'abord que, en se concentrant exclusivement sur des pièces de théâtre, poèmes ou encore récits qui représentent d'une manière patente la légende de Don Juan et en

excluant ceux qui mettent en scène une quelconque histoire de séduction sans rapport direct avec elle, on pouvait logiquement s'attendre à trouver un scénario minimal. On objectera surtout que le champ étudié n'a d'autre homogénéité que d'être littéraire et que la transposition du principe de Lévi-Strauss sur celui-ci a en revanche le grave inconvénient de mettre sur un même pied l'ensemble des Don Juan que la littérature a produits et de faire bon marché des particularités des sociétés historiques dans lesquelles Don Juan est né puis s'est développé.

Les incohérences méthodologiques et les hésitations épistémologiques ont alors eu pour effet d'entretenir une grande confusion et d'accueillir en tant que « mythes littéraires » – à en juger seulement par la collection « Mythes » dirigée chez Colin dans les années 1970 par Pierre Brunel et Philippe Sellier – des figures et des thèmes dont l'appartenance au domaine mythique est pour le moins sujette à caution : ainsi le dandy (E. Carassus, *Le Mythe du dandy*, Paris, A. Colin, coll. « U2 », 1972) ou celui de la métamorphose. Certains ont d'ailleurs pu le reconnaître plus ou moins implicitement. Pierre Brunel n'écrit-il pas, en effet, dans *L'évocation des morts et la descente aux enfers* – titre auquel il n'a pas jugé bon d'adjoindre : « mythe de » – que « nous avons nous-mêmes

sacrifié à cette ambiguïté en intitulant deux de nos précédents ouvrages l'un *Le Mythe de la métamorphose*, l'autre *Le Mythe d'électre* » (*L'évocation des morts et la descente aux enfers*, Paris, Sedes, 1974, p. 37) !

Notes

[1] Les poètes résisteront mieux. C'est par exemple éluard disant à la femme qu'il aime : « Tu es l'évidence même. »

[2] Ce qui ne veut pas dire qu'un Tite-Live soit un fossoyeur de mythes ; mais, quand il les évoque, il est un peu poète... On se souvient de la phrase d'A. Dumas père : « Quels historiens cela ferait que les poètes, s'ils consentaient à se faire historiens !

Chapitre III

La critique littéraire et le mythe

« Les livres ont amplifié les mythes ; mais quelques mythes suffisaient. »

A. Gide.

I. Mythe ethnoreligieux et mythe littéraire

Devant la confusion qui régnait dans le champ de la critique, on ne peut que saluer la tentative d'affinement des définitions du mythe littéraire et l'effort de rigueur méthodologique auxquels a pu procéder très tôt et en diverses occasions (communications de congrès ou articles) Philippe Sellier, même s'ils n'ont pas toujours été suivis

d'effet pratique.

à la lumière de ce qui vient d'être discuté, il paraît en effet sage de poser que « notre recherche propre, à nous littéraires, consiste à manifester la présence de vestiges du mythe dans les productions de la littérature » (Ph. Sellier, « Récits mythiques et productions littéraires », in Images, Mythes, Représentations, p. 66) et que l'appellation de mythe littéraire, « généreusement intronisée par la littérature comparée » (Ph. Sellier, « Qu'est-ce qu'un mythe littéraire ? », in Littérature, n° 55, 1984, p. 113), si tant est qu'on l'accepte, ne peut s'appliquer qu'à l'étude de ces vestiges.

Une fois entendu que le mythe littéraire ne saurait coïncider entièrement avec le mythe ethno-religieux, il semble également légitime de se demander ce qui les éloigne, certes, mais aussi ce qui les rapproche et, par conséquent, quelles caractéristiques du second restent valables pour le premier.

En convoquant les définitions données par différents mythologues, parmi les plus éminents et les mieux reconnus, Philippe Sellier dégage les six caractéristiques essentielles sur lesquelles repose le mythe ethno-religieux :

1. il relate « un événement qui a eu lieu dans le

temps primordial, le temps fabuleux des commencements » (M. Eliade, Aspects du mythe, Paris, Gallimard, 1958, p. 15), « un événement passé avant la création du monde ou pendant les premiers âges, en tout cas il y a longtemps » (Cl. Lévi-Strauss, Anthropologie structurale, p. 231) ;

2. il est de formation collective et orale (M. Eliade et Cl. Lévi-Strauss dans les deux ouvrages précités) ;
3. il décrit l'irruption du sacré (ou du « surnaturel ») dans le Monde, la venue à l'existence, grâce à l'exploit d'êtres surnaturels, d'une réalité (M. Eliade, op. cit., p. 15) ;
4. son sens n'est pas seulement celui du « fil du récit, mais [...] aussi le sens symbolique des termes » (G. Durand, Les Structures anthropologiques de l'imaginaire (1960), Paris, Dunod, 1984, p. 412) ;
5. il correspond à « une forme grossière de spéculation philosophique » (Cl. Lévi-Strauss, Anthropologie structurale, p. 228) ;
6. il constitue enfin un récit paradigmatique

faisant partie intégrante de la langue, relevant du discours (Ibid., p. 230).

Or, certaines de ces caractéristiques, estime-t-il, ne peuvent en aucun cas entrer en ligne de compte pour le mythe littéraire. En effet, « le mythe littéraire – si nous acceptons provisoirement de supposer tels quelques récits auxquels cette dénomination n'est pas discutée (Antigone, Tristan, Don Juan, Faust) – ne fonde ni n'instaure plus rien. Les œuvres qui l'illustrent sont d'abord écrites, signées par une (ou quelques) personnalité(s) singulière(s). évidemment, le mythe littéraire n'est pas tenu pour vrai ». En revanche, « du côté des trois derniers critères [...] une parenté pourrait se révéler », et on peut estimer que, pour justifier son appellation, le mythe littéraire se doit au moins de rejoindre le mythe ethnoreligieux sur ces trois points et que, lors de son étude, il convient donc de se poser les questions de la « logique de l'imaginaire », de la « fermeté de l'organisation structurale » et de l'« impact social et de l'horizon métaphysique et religieux de l'existence » (Ph. Sellier, « Qu'est-ce qu'un mythe littéraire ? », p. 115).

Philippe Sellier avait posé comme condition préalable à toute étude du mythe en littérature : « La règle d'or me paraît être de ne jamais perdre de vue, dans nos analyses, les récits véritablement

mythiques » (Ph. Sellier, « Récits mythiques et productions littéraires », p. 69). Et, de fait, sa tentative de clarification a l'avantage de lever toute confusion en marquant bien, d'une part, ce qui distingue le mythe ethno-religieux du mythe littéraire et en amenant à exclure, d'autre part, certains récits du domaine mythique. En ne s'attardant que sur les cinq grands ensembles pour lesquels « se trouve souvent utilisée l'appellation "mythe littéraire" » (Ph. Sellier, « Qu'est-ce qu'un mythe littéraire ? », p. 115), il est en effet permis de formuler quelques exclusives. Que l'on considère les scénarios repris de la Bible et de la mythologie gréco-latine, ceux issus de récits plus récents comme Tristan et Iseut, Faust ou Don Juan, ceux suscités par des « lieux qui frappent l'imagination » comme Venise, des « mythes politico-héroïques » qui mettent en scène des « figures glorieuses » ou des événements réels ou semi-fabuleux, enfin des mythes qui se développent à partir d'un scénario initial extrêmement mince comme Lilith ou le Golem, l'exigence de trouver un sens symbolique, un éclairage métaphysique et une puissante organisation amène pour le moins à renoncer à identifier certains d'entre eux comme mythes et, sans doute aussi, à limiter singulièrement leur extension. Si l'on considère seulement le second ensemble et si l'on prend plus particulièrement pour

exemple Don Juan, on ne manquera pas désormais de faire les constatations suivantes : quand, pour ce qui concerne le critère de la fermeté de l'organisation structurale, « l'analyse du Dom Juan de Molière [...] permet de mettre en évidence l'extraordinaire travail de reformalisation qui fait retrouver au mythe littéraire un agencement structural comparable à celui du mythe ethno-religieux » (Ibid., p. 122) [1], et alors qu'il est incontestable que, dans le même texte, la riche surdétermination des maillons du scénario décide d'un sens symbolique, en revanche, l'absence d'un éclairage métaphysique « interdit déjà de confondre Don Juan avec Casanova (à quoi s'ajoute la "sérialité" lâche des Mémoires du Vénitien) » (Ibid., p. 124).

Ces mises au point de Philippe Sellier, même si elles n'ont pas toujours été suivies, à l'époque où elles ont été prononcées, d'applications pratiques, ont du moins suscité un renouvellement des interrogations sur le mythe littéraire. Et plusieurs autres critiques littéraires, directement intéressés par l'étude des mythes en littérature, ont, avec le temps, interrogé leur approche des textes et cherché à préciser encore davantage l'objet de leur recherche.

II. émergence, flexibilité et irradiation

Pierre Brunel, à qui l'on doit – on l'a vu dans le chapitre précédent – un certain nombre d'études sur le mythe dans la littérature, se refuse certes, dans *Mythocritique. Théorie et parcours* (1992), à se présenter comme un théoricien et se donne pour but de réfléchir sur une vingtaine d'années de pratique.

Il reste qu'il entend définir malgré tout une perspective d'approche du mythe en littérature. Il distingue avec force, lui aussi, le mythe du texte littéraire et rappelle l'antériorité du premier constitué par des textes oraux sacrés par rapport au second. Mais il pose cependant le principe que « le mythe, langage préexistant au texte, mais diffus dans le texte, est l'un de ces textes qui fonctionnent en lui » (P. Brunel, *Mythocritique. Théorie et parcours*, Paris, puf, 1992, p. 61). Et sans aller jusqu'à penser, avec Northrop Frye, que la « structure archétypale » du mythe peut se retrouver dans la création poétique, il estime toutefois que la mythocritique « s'intéressera surtout à l'analogie qui peut exister entre la structure du mythe et la structure du texte » (*Ibid.*, p. 67). S'appuyant sur une définition de la structure assez souple, celle, empruntée à Gilbert Durand dans *Le*

Décor mythique de « La Chartreuse de Parme », d'« un système de forces antagonistes » et qui trouve dans le jeu de la question et de la réponse comme un modèle, c'est par suite autour des trois notions de répétition, de relation et d'analogie qu'il pense pouvoir mettre en évidence une parenté entre le mythe et le texte.

La répétition peut concerner un événement qui se trouve repris tout aussi bien dans le mythe que dans le texte, et se livre parfois d'emblée dans un titre qui est par exemple le nom d'un personnage mythique. Souvent, à l'instar d'un Nerval qui, après avoir hésité, préfère intituler un sonnet des Chimères « El Desdichado » plutôt que de le placer directement sous le signe d'Orphée dont il relève, les auteurs sont amenés à brouiller les pistes. Par suite, la « relation de complicité » qui s'institue entre mythe et texte littéraire « est aussi une relation de duplicité » (Ibid., p. 69), comme dans les textes qui instituent une relation ludique avec le mythe. Et Pierre Brunel de citer l'exemple d'Alain Robbe-Grillet qui, dans *Dans le labyrinthe*, se passe tout à fait intentionnellement de toute référence mythologique, ou ceux de Rimbaud, d'Apollinaire et de Joyce qui, respectivement dans l'une des *Illuminations*, dans « Le Brasier » et dans *Ulysse*, rusent « volontiers avec le mythe à la faveur d'un jeu de mots » (Ibid., p. 69). Enfin, c'est une simple relation d'analogie que

peuvent entretenir mythe et texte. De fait, puisque « le texte est, comme le mythe, le lieu de multiples contradictions » (Ibid., p. 70) et que, « même dans le cas de Robbe-Grillet, l'explication par la parodie ou par le pastiche, ou par le jeu demeure insuffisante » (Ibid., p. 71), c'est à la fois à une identité de fonctions et au mythe comme « ferment pour une littérature qui défie le temps » (Ibid., p. 71) qu'il faut conclure.

Estimant qu'il y a nécessité « d'enquêtes plus larges sur la présence des mythes dans le texte littéraire », l'auteur de *Mythocritique. Théorie et parcours* considère, en outre, que « l'émergence, la flexibilité et l'irradiation des mythes dans un texte sont des phénomènes toujours nouveaux, des accidents particuliers qu'il est vain de vouloir capturer dans le filet de règles générales » (Ibid., p. 72). Prenant pour exemple la première partie du *Voyage de Baudelaire*, il insiste alors sur le fait que, pour convoquer l'épisode odysseéen de Circé et, par conséquent, pour faire jaillir un sens mythique, il suffit « du nom, d'une caractéristique ("tyrannique"), d'un acte fondamental (la métamorphose) » (Ibid., p. 73). La question de l'explicite et du non-explicite d'un mythe est dès lors posée, et se trouvent dénoncées tout aussi bien l'erreur qui inférerait ipso facto de la référence à un mythe son déploiement dans le texte littéraire que celle qui consisterait à

retrouver des mythes non nommés partout. Que l'écrivain soit très conscient d'un sens mythique ou, au contraire, qu'il le convoque sans le savoir, il joue toutefois avec le mythe à sa guise, introduit des variantes ou le confronte à d'autres éléments mythiques. Cette « souplesse d'adaptation » qui se combine à « la résistance de l'élément mythique dans le texte » (Ibid., p. 77), bien des œuvres littéraires l'illustrent, et, pour s'en tenir au mythe de Circé auquel sacrifie Baudelaire, Pierre Brunel observe qu'« au syncrétisme mythique, bien connu des mythologues, se substitue ici un syncrétisme poétique dont l'écrivain est apparemment le seul responsable » (Ibid., p. 77), tandis que « Montaigne pratique un syncrétisme qui n'est possible qu'au prix d'une simplification de chacun des éléments ainsi amalgamés » (Ibid., p. 78). Enfin, il faut considérer que l'élément mythique, « même s'il est ténu, même s'il est latent » (Ibid., p. 82), possède un important pouvoir d'irradiation. Cette irradiation « qui se fait, le plus souvent, à partir du mot » (Ibid., p. 83), peut trouver sa source soit dans l'ensemble de l'œuvre d'un écrivain, soit dans le mythe lui-même. Dans le premier cas, un élément mythique présent dans un texte de l'écrivain sera amené à rayonner dans un autre texte où il n'est pas explicite, et, dans le second cas, le mythe constituera comme une structure sous-jacente à « la mémoire et à

l'imagination d'un écrivain qui n'a même pas besoin de le rendre explicite » (Ibid., p. 84).

III. Mythe littérisé et mythe littéraire

C'est avec plus de force encore qu'André Siganos, dans *Le Minotaure et son mythe* (1993), ouvrage qui se présente tout autant comme une mise au point théorique que comme l'analyse d'un mythe en particulier, s'appuie sur et développe les distinctions de Philippe Sellier.

S'il rappelle tout d'abord la nature et la fonction du mythe et cherche, pour ne pas occulter son sens profond, à le différencier du conte qui n'a pas son caractère sacré ou de la légende qui n'a pas son caractère atemporel, il s'attache surtout à préciser une terminologie qui, parce qu'elle était jusqu'alors fluctuante, entraînait bien des malentendus et bien des confusions. Après avoir constaté à son tour les insuffisances et les contradictions occasionnées par les travaux sur le mythe en littérature, il insiste tout d'abord, pour éviter de confondre archétype et mythe, sur la nécessité, avant toute autre analyse, d'identifier en des termes linguistiques l'unité fondamentale du mythe et réalisera lui-même cette

identification pour le mythe du Minotaure, que « l'image du labyrinthe ne suffit pas nécessairement à convoquer », « de même que le nom du Minotaure n'emporte pas, dans sa seule nomination, ce que je persiste à appeler le syntagme minimal du mythe » (A. Siganos, *Le Minotaure et son mythe*, Paris, puf, 1993, p. 30). Il se propose ensuite de distinguer entre mythe littérisé et mythe littéraire. « Il s'agira d'un "mythe littérisé" si le texte fondateur, non littéraire, reprend lui-même une création collective orale archaïque décantée par le temps (type Minotaure). Il s'agira d'un mythe littéraire si le texte fondateur se passe de tout hypotexte non fragmentaire connu, création littéraire fort ancienne qui détermine toutes les reprises à venir, en triant dans un ensemble mythique trop long (type œdipe avec œdipe-Roi ou Dionysos avec Les Bacchantes » ou si « le texte fondateur s'avère être une création littéraire individuelle récente (type Don Juan) » (Ibid., p. 32). L'auteur reconnaît au demeurant que la distinction mythe littérisé/mythe littéraire, pour être utile, ne saurait cependant être systématique et qu'un mythe comme celui d'œdipe, si on peut le classer provisoirement parmi les mythes littéraires, participe à l'évidence des deux catégories : « Il tient du mythe littérisé en ce qu'il est informé par le mythe, mais il tient également du mythe littéraire en ce qu'il conditionne, en tant que texte littéraire, les

reprises à venir » (Ibid., p. 33). Et sans doute pourrait-on envisager une terminologie plus affinée encore qui, tout en permettant de distinguer entre les différents états du texte fondateur, prendrait aussi en compte des mythes dont les reformulations ne sont pas seulement littéraires. C'est d'ailleurs, à l'évidence, les principales limites des tentatives de Pierre Brunel et d'André Siganos. Ce qui leur manque, peut-être, c'est une perspective qui ne fasse pas de la littérature une référence unique et s'inscrive dans une interdisciplinarité indispensable à l'étude des mythes.

Notes

[1] Ph. Sellier considère d'ailleurs dans ce même article que « la brièveté d'une tragédie ou d'un drame, la forte structure qui est de rigueur convenaient parfaitement pour introduire dans la littérature la puissante organisation du mythe » (p. 118)

Chapitre IV

Les perspectives de l'anthropologie durandienne

« Toute civilisation véritable est symbolique, et même il faudrait voir qu'elle ne repose que sur des symboles. »

C.-F. Ramuz.

I. Pour une herméneutique élargie

à l'issue de ses réflexions sur le mythe littéraire, Philippe Sellier avait aussi le mérite de requérir des définitions plus globales qui excèdent la littérature tout en l'incluant. Il insistait en effet sur « la place stratégique du mythe, au carrefour des sciences

humaines » et estimait que « l'armature fantasmatique sous-jacente aux mythes, certaines de leurs oppositions ou de leurs règles de transformation, leur origine inconsciente demeurent décelables non seulement dans les productions de la "haute" littérature, mais dans celles de la culture de masse » (Ph. Sellier, « Récits mythiques et productions littéraires », p. 69-70).

Qu'il rejoigne ainsi les présupposés de départ de la mythanalyse (terme tout d'abord utilisé d'une manière assez imprécise par Denis de Rougemont dans *Les Mythes de l'amour*) qu'un anthropologue comme Gilbert Durand et les différents chercheurs de ce qu'il est convenu d'appeler l'école de Grenoble ont pu mettre au point parallèlement, ne peut que justifier le bien-fondé de cette dernière et ouvrir sur l'espoir d'une unification des méthodes et des perspectives autour d'orientations plus larges.

Dans *Figures mythiques et visages de l'œuvre* (Paris, Berg International, 1979), où il expose plus particulièrement ses méthodes d'analyse des mythes, Gilbert Durand vitupère « les vieilles catégorisations héritées des Lumières [...], les frontières entre la "critique" littéraire et l'analyse socioculturelle et historique » (p. 305), et, estimant que le mythe est à l'œuvre dans toute activité humaine, donne à la mythanalyse, pour objet,

« peintures, sculptures, monuments, idéologies, codes juridiques, rituels religieux, mœurs, vêtements et cosmétiques, en un mot tout le contenu de l'inventaire anthropologique » (p. 306). Il rappelle par ailleurs que, « comme le symbole se distend sémantiquement en synthèmes, le mythe se distend en simple parabole, en conte ou en fable et finalement dans tout récit littéraire, ou bien encore s'incruste d'événements existentiels, historiques, et vient par là épuiser son sens prégnant dans les formes symboliques de l'esthétique, de la morale et de l'histoire » (p. 29).

Ces positions seront reprises et amplifiées ensuite dans *Beaux-Arts et Archétypes* (Paris, puf, 1989), *Introduction à la mythodologie. Mythes et Sociétés* (Paris, Albin Michel, 1996) et dans de nombreux articles dont certains ont été réunis dans *Champs de l'imaginaire* (Grenoble, ellug, 1996). Dans *Introduction à la mythodologie*, Gilbert Durand rappelle par exemple que « nous opérons tous sur la même *materia prima*. Il n'y a aucune différence, en effet, entre le mythe diffus, non écrit, celui des littératures orales, les "oralitures" comme disent certains ethnologues, et la littérature des bibliothèques » (p. 160). Et, d'une manière générale, il définit l'unité de base à partir de laquelle il travaille comme le mythème, qui, plus petit dénominateur commun de sens symbolique, est une courte

séquence fonctionnant en tant qu'une unité autonome, et en même temps reliée à un système mythique plus vaste. L'élaboration littéraire porte justement sur le choix de ces mythes, sur leur traduction, sur leur modification, par rapport à des colorations spécifiques de l'œuvre. Ces colorations relèvent assurément de l'imaginaire personnel de l'auteur, de ce que Charles Mauron appelait son « mythe personnel », constitué de « métaphores obsédantes » (Ch. Mauron, *Des métaphores obsédantes au mythe personnel. Introduction à la psychocritique*, Paris, J. Corti, 1962) ; mais, faute de pouvoir repérer à coup sûr ces métaphores obsédantes dans le maquis de la subjectivité de l'auteur, on n'est pas beaucoup plus avancé. Conscients de cette aporie, les épigones de la psychocritique de Mauron ont cherché à affiner les moyens d'investigation, en s'orientant du côté de l'histoire des mentalités et des idées. Et des critiques littéraires, au demeurant proches de Gilbert Durand, comme Claude-Gilbert Dubois, avec ses études sur le baroque (Cl.-G. Dubois, *Le Baroque, la profondeur de l'apparence*, Paris, Larousse, 1973, et *Le Maniérisme*, Paris, puf, 1979), ou Simone Vierne, réfléchissant sur la façon dont le mythe scientifique du XIX^e siècle interfère avec la création romanesque de Jules Verne pour constituer un imaginaire original (S. Vierne, *Jules Verne et le roman initiatique*, Paris,

sirac, 1973), avaient déjà eu tendance, dans les années 1970, à élargir l'herméneutique. Gilbert Durand, pour sa part, a remarquablement formalisé cette tendance en « inventant » ces deux supports théoriques que sont la mythocritique, étude du support littéraire des mythes, et la mythanalyse, élargissement indispensable, sur lequel s'ouvre naturellement la mythocritique, et intégrant une approche transdisciplinaire.

II. Pérennité, dérivations, usure

Déjà dans un article daté de 1978 (« Pérennité, dérivations et usure du mythe », in Problèmes du mythe et de son interprétation, Paris, Les Belles Lettres, 1978, repris dans Champs de l'imaginaire), Gilbert Durand définissait l'évolution des mythèmes en termes de pérennité, de dérivations et d'usure. Ces trois concepts peuvent être explicités comme suit :

- la pérennité repose sur un constat : les constellations de mythèmes s'organisent autour d'un « modèle idéal », d'un « mythe idéal », qui constitue « la synthèse de toutes les leçons mythémiques » (G. Durand,

Figures mythiques et visages de l'œuvre, p. 316), au-delà de leur chatoisement et de leurs colorations propres. Inspiré de l'Idéaltype de Max Weber et de la phénoménologie jungienne, ce « modèle idéal » se constate empiriquement plus qu'il ne s'explique. Il faut d'ailleurs bien insister sur le fait que ce modèle idéal n'est pas posé comme un commencement, Gilbert Durand rappelant volontiers lui-même dans des textes ultérieurs qu'« il n'y a pas de mythe originaire, de mythe "pur" » (« Méthode archétypologique : de la mythocritique à la mythanalyse » (1989), in Champs de l'imaginaire, p. 142). L'illud tempus du mythe n'est pas situé dans une Origine ou une Tradition originelle (ces notions, floues et peu compatibles avec les protocoles d'une exégèse scientifique, ayant d'ailleurs fait beaucoup de tort à la littérature théorique sur l'interprétation des mythes). En fait, cet illud tempus existe à chaque instant, et transcende le temps historique, un peu à la manière dont la théorie des catastrophes de René Thom lie toute création de forme (qu'il appelle morphogenèse) à une rupture de forme, ou catastrophe, nous permettant ainsi de lire désintégration et genèse en

simultanéité dans les mêmes processus ;

- mais, à peine énoncée, cette pérennité est nuancée par la notion de dérivation, empruntée au Traité de sociologie générale (Paris, Zeller, 1965) de Vilfredo Pareto comme si le stable et le mouvant étaient les deux propriétés intrinsèques du mythe, les deux dynamismes organisateurs qui le font vivre, entre une tendance à l'ordre et à l'organisation, et une tendance au désordre et à la désorganisation, toutes deux potentiellement vivifiantes et potentiellement mortifères. Car le mythe est impossible à fixer. Il est doué d'une mobilité essentielle. Pour le faire comprendre, Gilbert Durand a recours à un comparatisme et à une incursion dans l'épistémologie et l'histoire des sciences, au risque de déplaire aux scientifiques attachés à leurs prés carrés disciplinaires : « Le mythe, lorsqu'on essaie de le fixer, c'est un peu comme en physique quantique quand on essaie de fixer la particule microphysique, on perd son contenu dynamique » (« Pérennité, dérivations et usure du mythe », in Champs de l'imaginaire, p. 87) : le mythe est essentiellement incertain, à l'image du principe d'incertitude de Heisenberg. Gilbert Durand profite de

l'occasion pour rompre quelques lances avec les structuralistes, en leur reprochant la rigidité de leurs concepts d'analyse : « C'est ce qui arrive aux structuralistes la plupart du temps ! Ils fixent une forme vide qui s'applique finalement à tout et qui n'a plus de sens » (Ibid.). L'étymologie lui donne raison, si l'on considère qu'en latin *struere* veut dire « mettre des pierres les unes sur les autres » : il est vrai que cette stratification traduit mal la souplesse du vivant, et que, à cet égard, la notion de « système », du grec *sun-istêmi*, « mettre ensemble, organiser », peut sembler préférable. Cette mobilité essentielle, on la repérera, avec Jean Rousset, dans la façon dont le *xix^e* siècle a féminisé, ou contaminé, des mythes qui, jusqu'alors, ne s'étaient pas chargés de cette coloration sémantique, nettement liée à une ambiance, un style, une époque (J. Rousset, *La Littérature de l'âge baroque en France [Circé et le Paon]*, Paris, J. Corti, 1953, et *Dernier regard sur le baroque*, Paris, Corti, 1998). L'exemple le plus intéressant est peut-être la mise en évidence d'un puissant réinvestissement mythique dans la Chartreuse de Parme (G. Durand, *Le Décor mythique de « La Chartreuse de Parme »* : contribution à

l'esthétique du romanescque, Paris, J. Corti, 1961), où s'inscrit toute l'histoire des idées de la première moitié du xix^e siècle, dans son processus d'attraction/répulsion vis-à-vis de la figure héroïque. Dans ce cas, nous parlerons des métamorphoses du mythe, la structure romanescque servant alors de creuset à cette alchimie ;

- de la dérivation, on passe à la dégradation et à l'usure, par une forme d'excès ou de défaut. Les dégradations peuvent se produire par amplification ou par schématisation/appauvrissement. Les deux processus sont potentiellement mortifères. Dans les deux cas, on arrive à un moment où on perd le fil conducteur de l'ensemble constitutif du mythe, de ce qui le relie à un système mythologique. On est alors dans une logique d'usure, comme déperdition quantitative et, surtout, qualitative. Ainsi, on peut montrer que le thème de l'inceste adelphique qui rejoignait, dans la mythologie antique, l'expérience initiatique de la dualité puis de l'unité retrouvée (et s'inscrivait donc comme un fondement des systèmes mythologiques) se dégrade, au xix^e siècle, dans la représentation littéraire et, en

particulier, romanesque de la philadelphie, car l'accomplissement sexuel, loin d'être symbole de fusion, devient celui de la transgression, de l'interdit social et, finalement, de l'impasse existentielle des personnages. La parodie est alors un des signes de l'usure : de l'énéide de Virgile au Virgile travesti de Scarron, on suit la courbe de la déperdition des valeurs épiques. Gilbert Durand repère pour sa part un exemple de ce type chez Proust : « Dans le Temps retrouvé, il y a une scène très scabreuse dans la maison Jupien où le baron Charlus est attaché avec des chaînes sur un lit et se fait joyeusement fouetter par un employé de la maison ; et Proust nous dit : c'est Prométhée enchaîné. Eh bien ! justement, ce n'est pas Prométhée, il n'y a rien de prométhéen. Charlus, c'est Hermès, hermaphrodite, ambigu, androgyne et psychopompe » (Champs de l'imaginaire, p. 98). Même chose pour le Prométhée mal enchaîné de Gide : « Je vous cite deux ou trois phrases de Gide. Prométhée dit : "Je n'aime pas l'homme, j'aime ce qui le dévore." Fichtre ! C'est à l'opposé de toute la tradition prométhéenne ! C'est donc un Prométhée non philanthrope, c'est un Prométhée antiprogressiste ! » (Ibid.,

p. 100) ; et le Prométhée de Gide, cet anti-Prométhée, finit par manger son aigle. On remarquera là qu'il y a encore une façon fort intéressante de faire avancer le mythe, en le détournant de son sens originel. Et ce détournement, en même temps qu'il prend en compte le nouveau terreau sur lequel fleurit l'image, rénove en quelque sorte le mythe et le fait reverdir. Mais, en même temps, Gilbert Durand n'a pas tort de dire que cette mise en perspective, cette distanciation, est révélatrice d'une dégradation – peut-être serait-il mieux de dire : une dissémination – du mythe. Dans d'autres cas, il s'agit d'un détournement ou d'une forme de malentendu : Gilbert Durand relève non sans malice, et après Jung, que Nietzsche lui-même, cette figure emblématique, ce faiseur de mythes du XIX^e siècle, s'est trompé de mythe : « Car Nietzsche lui-même a fini sa vie en pensant qu'il était Dionysos, et Zarathoustra, pour lui, c'est Dionysos. Eh bien ! il n'y a aucun symbole dionysiaque dans le Zarathoustra de Nietzsche. [...] Zarathoustra est le symbole de la coïncidence des contraires, qui n'est pas dionysiaque » (Ibid., p. 99).

De quelle nature est cette dégradation ou cette

dissémination ? Il ne s'agit pas à proprement parler de perte du sens, mais plutôt de substitution, dans le sens d'une banalisation, ou d'un passage du sacré au profane, pour retrouver la terminologie et les concepts de Roger Caillois (*L'Homme et le Sacré*, Paris, Gallimard, 1939). Gilbert Durand parle de « perte de substance et de décor mythique ». Nous citerons à l'appui deux belles paraboles de Kafka, qui sont au cœur de notre propos : celle du Château, où les dieux sont à la fois inaccessibles et impuissants, à l'image de ce Poséidon qui n'a jamais vu la mer ; dans une nouvelle, *La Muraille de Chine*, Kafka nous dit qu'il y a bien longtemps les hommes ont été invités à choisir entre devenir rois ou courriers du roi. Ils ont choisi d'être courriers du roi, et depuis ce temps ils passent leur temps à courir en se criant les uns aux autres des messages dépourvus de sens. La parole de ces courriers sans messages, c'est la parole des hommes, quand elle n'est plus habitée par le mythe.

Mais pour Gilbert Durand – et c'est tout à fait fondamental –, cette usure des mythes n'est pas leur mort. C'est une mise en sommeil – cette mise en sommeil étant elle-même prise en compte et en quelque sorte prévue par les mythes, à travers les récits des Sept Dormants, de *La Belle au Bois Dormant* ou les nombreux *Retours du Roi*, et de façon générale, toutes les évocations de

personnages endormis qui se réveillent. Comme le Phénix, le mythe ne meurt pas, il est palingénèse. Il connaît des éclipses et des ressuscitations ; Mircea Eliade parle de « survivances et camouflages » (« Survivances et camouflages des mythes », in Diogène, vol. 41, 1963, p. 3-27). Et Gilbert Durand ajoute : « Je crois effectivement qu'un mythe ne disparaît jamais ; il se met en sommeil, il se rabougrit, mais il attend un éternel retour, il attend une palingénésie » (Champs de l'imaginaire, p. 101).

III. Bassin sémantique

Dans un stade ultérieur de son œuvre, Gilbert Durand a très bien formalisé cette courbe évolutive des processus d'élaboration mythiques à travers la notion de bassin sémantique. Il l'annonçait déjà dans « Pérennité, dérivations et usure du mythe » : « Le mythe ne se conserve jamais à l'état pur. Il n'y a pas de moment zéro du mythe, de commencement absolu. Il y a des inflations et des déflations. C'est pour cela que le mythe vit, c'est pour cela qu'il est endossé par des cultures, et par des personnes, et par des moments » (Champs de l'imaginaire, p. 105).

Gilbert Durand en donne dans Introduction à la

mythodologie une véritable représentation métaphorique, à travers l'image du bassin sémantique, métaphore « hydraulique, et même potamologique (potamos, "le fleuve") », et plus précisément à travers six phases :

- ruissellements : divers courants se forment dans un milieu culturel donné. Ce sont quelquefois des résurgences lointaines ;
- partage des eaux : les ruissellements se réunissent en partis, en écoles, en courants ;
- confluences et alliances avec d'autres courants apparentés ;
- au nom du fleuve : c'est alors qu'un mythe ou une histoire renforcée par la légende promeut un personnage réel ou fictif qui dénomme et typifie désormais ce bassin sémantique ;
- aménagement des rives : une consolidation stylistique (l'élaboration des mythes « littéraires » ou, plutôt, de la forme littéraire des mythes), philosophique, rationnelle se constitue ;
- épuisement des deltas Se forment alors des méandres, des dérivations. Le courant du fleuve affaibli se subdivise et se laisse capter

par des courants voisins (Introduction à la mythologie, p. 85).

Cette représentation métaphorique permet de mieux comprendre qu'à chaque instant, dans une société, on trouve à l'œuvre trois ensembles de mythes :

- des mythes en train de mourir, qui sont la survivance étiolée des mythes d'hier ;
- des mythes dominants, qui coïncident avec le « style » dominant de la société du moment, dont ils sont l'expression et la stylisation ;
- des mythes en train de naître, qui seront les mythes dominants de demain, mais qu'il est très difficile de repérer dans le « bruit » général généré par ce foisonnement et cette prolifération d'images.

La sociologie d'inspiration durandienne a pu en tirer des conclusions intéressantes sur les différents mythes qui ont marqué notre xx^e siècle : partis de la prolongation d'un mythe de Prométhée déjà présent au xix^e siècle, et tendant à promouvoir une conquête de la nature par le développement des sciences et des techniques, sous forme d'un arrachage assez brutal des ressources de la Terre, nous avons évolué vers une forme plus complexe de technologie,

prenant en compte à la fois le nivellement des distances et des voyages, par le progrès des techniques de déplacement spatial, et aussi l'émergence des technologies de la communication, la « galaxie Mac Luhan », tout cela convergeant sous le dénominateur commun d'un mythe d'Hermès. Enfin, en cette fin de xx^e siècle et en cette ouverture vers le III^e millénaire, des observateurs ont repéré de nouvelles formes d'organisation sociétale, nous orientant peut-être vers une résurgence des pratiques festives, une autre gestion du temps des loisirs et une forme de « retour de Dionysos » (M. Maffesoli, *L'Ombre de Dionysos, contribution à une sociologie de l'orgie*, Paris, Librairie des Méridiens, 1982), opposant son effervescence à la rigueur de l'ordre apollinien et des pratiques sociales bien réglées : à une société organisée traditionnellement en état national succéderaient des microsociétés, des « tribus » (M. Maffesoli, *Le Temps des tribus*, Paris, Librairie des Méridiens, 1988) tendant vers une forme de diaspora, de parcellisation des situations, les regroupements transcrivant à la fois le libre choix revendiqué des goûts et des désirs des acteurs sociaux, et l'efficacité potentielle d'un désordre constitutif.

IV. Mythocritique et mythanalyse

Puisque la logique de l'imaginaire du bassin sémantique instaure l'image heuristique du fleuve, comme lieu de métamorphoses, depuis les confluences jusqu'au delta, il en ressort que l'approche critique des mythes littéraires est nécessairement :

- transhistorique, puisque, comme nous l'avons vu, la pérennité des mythes ne repose pas sur leur situation à un Commencement, mais sur leur aptitude à irriguer n'importe quel instant historique en l'élargissant à un espace et un temps mythiques, anhistoriques et métahistoriques. Donc, l'histoire et le mythe s'éclairent et se donnent sens réciproquement ; sans l'histoire, le mythe n'a pas de corps ; et sans le mythe, l'histoire n'a pas d'âme. Ainsi, le mythe serait un peu la mémoire du corps social, et l'histoire serait sa respiration ; mais les deux fonctions sont aussi indispensables l'une que l'autre à sa survie ;
- transdisciplinaire. C'est là une des grandes

leçons qui se dégagent de l'œuvre de Gilbert Durand : il ne saurait y avoir de travail anthropologique qu'en équipe et en réseau. Le solipsisme réducteur est la mort de l'herméneutique. Les chercheurs spécialisés dans un secteur, lorsqu'ils auront posé un état des lieux aussi précis que possible, auront donc pour objectif de se tourner vers leurs collègues, afin d'établir un réseau multiplicateur de sens : analyse littéraire, science historique, sciences religieuses, histoire de l'art, ethnologie, sociologie, philosophie, psychanalyse s'éclaireront mutuellement. Il n'est pas jusqu'aux sciences « exactes » avec qui ne puisse s'établir un échange fécond ; des esprits ouverts comme Ernest Prigogine, René Thom, Bernard d'Espagnat, Olivier Costa de Beauregard l'ont bien montré ; et des spécialistes des sciences humaines comme Edgar Morin ont su établir des passerelles.

On comprend donc l'étroite synergie qui relie ces deux secteurs d'investigation que Gilbert Durand est amené à créer : la mythocritique et la mythanalyse. Dans cette unitas multiplex, la science a besoin des deux approches :

- la mythocritique, plus spécialisée dans

l'analyse des textes et l'étude des mythes littéraires, est le garant de la rigueur scientifique ;

- la mythanalyse permet, en les comparant, d'élargir les conclusions obtenues dans le cadre de la mythocritique. Il y a donc un « glissement » de la mythocritique à la mythanalyse. « Il consiste à appliquer les méthodes que nous avons élaborées pour l'analyse d'un texte à un champ plus large, celui des pratiques sociales, des institutions, des monuments autant que des documents » (Introduction à la mythodologie, p. 205) – en d'autres termes, passer des textes aux contextes. Cela suppose une parenté, une connaturalité entre le processus de l'écriture et les processus plus généraux qui fondent les pratiques sociales : nous les avons bien repérés, de façon génétique, dans le premier chapitre de ce livre. Quel que soit l'objet considéré, la tâche de la mythanalyse telle que Gilbert Durand la définissait dès Figures mythiques et visages de l'œuvre est dès lors, en partant d'un « mythe idéal », « constitué par la synthèse de toutes les leçons mythémiques » dégagée par l'analyse mythocritique préalable, d'étudier les variations qui se sont introduites dans les «

réalisations » diverses de ce mythe suivant les époques, mais aussi suivant celui qui « dit » le mythe et selon la manière dont il le dit (S. Vierende, « Pour l'élaboration d'une mythocritique », in *Mythes, Images, Représentations*, p. 80). Elle cherche par suite, comme son nom forgé sur le modèle de « psychanalyse » l'indique, à être « à un moment culturel et à un ensemble social donné ce que la psychanalyse est à la psyché individuelle » (*Figures mythiques et visages de l'œuvre*, p. 313), et donc à manifester « les instances mythiques [...] latentes et diffuses dans une société » (*Ibid.*, p. 315) ou à comprendre, « lorsqu'elles sont «patentes» (par exemple, la reprise d'un mythe grec dans une œuvre littéraire), le choix de tel ou tel mythe explicite (qui) échappe à la conscience claire, fût-elle collective » (*Ibid.*, p. 316). Cette méthode permet de juger, en observant l'effritement des myèmes « nucléaires » constitutifs d'un mythe, de « sa transformation et, à la limite, de son épuisement », puis, en considérant la chronologie de ces transformations, « à chercher des corrélations dans la culture et les changements sociaux » (*Ibid.*, p. 317). Enfin,

en juxtaposant sur une période suffisamment longue pour être significative les réalisations des différents mythes, « on peut mettre en évidence la superposition, les remplacements, en un mot les «compensations» d'un mythe par l'autre » (Ibid., p. 318) et, par suite, comprendre les modalités d'usure ou de résurgence d'un mythe en analysant l'évolution des mythologèmes latents en mythèmes patents ou vice versa (Ibid., p. 320).

On le voit, les deux démarches sont étroitement imbriquées, et leur fécondité repose sur leur complémentarité. L'une fouille, l'autre part en quête d'élargissements. Et toute perspective qui n'a pas cette dimension janiforme se condamne à être partielle, donc insuffisante : ou trop spécialisée, et mesquine dans ses conclusions ; ou trop généraliste, et aventureuse et peu fiable dans ses résultats. C'est de la conjonction des deux que naît l'équilibre herméneutique. La mythodologie – concept le plus récemment forgé par Gilbert Durand – serait donc la théorie d'ensemble associant mythocritique et mythanalyse. Et nous dirions volontiers que l'imaginaire d'une société est justement l'organisation rendant compte de cette vie complexe du mythe. Le lecteur intéressé pourra utilement consulter là-dessus l'Introduction aux

méthodologies de l'imaginaire (J. Thomas [dir.], Paris, Ellipses, 1998).

V. Domaines du mythe

En proposant une analyse des mythes philosophiquement et méthodologiquement cohérente, la large perspective durandienne semble pouvoir être l'objet d'un large consensus. Toutefois, puisqu'elle considère que les structures et les figures mythiques sont « l'ultime miroir, le suprême référentiel auquel puisse se regarder le visage des œuvres de l'homme et se déchiffrer la légende » qui est à lire « de la condition humaine et de son destin » (Figures mythiques et visages de l'œuvre, p. 322) et qu'elle entend montrer que ce n'est pas l'histoire qui est le module du mythe mais « le mythe qui est le module de l'histoire » (Ibid., p. 31), elle ne manque pas de soulever aussi une question d'importance. Dans l'immense réservoir de mythes à la disposition du chercheur, lesquels privilégier ? Si l'on s'en tient à la civilisation occidentale, doit-on, dans une volonté d'exhaustivité largement utopique, s'attarder sur tous les mythes grecs, romains ou hébraïques, rechercher leur permanence dans les créations du monde moderne et, après maints tâtonnements, décider de ceux qui continuent de

peser sur les comportements collectifs ? Ainsi réduite, la tâche a déjà de quoi faire frémir n'importe quelle équipe de recherche. Doit-on alors décider a priori ceux qu'il conviendra d'analyser au premier chef ?

Dans la mesure où il considère le mythe comme « un système dynamique qui, sous l'impulsion d'un schème, tend à se composer en récit » et comme « une esquisse de rationalisation puisqu'il utilise le fil du discours, dans lequel les symboles se résolvent en mots et les archétypes en idées » (Les Structures anthropologiques de l'imaginaire, p. 64), sans doute Gilbert Durand réduit-il cette difficulté en plaçant la permanence moins au niveau mythique qu'aux niveaux symbolique et archétypal et à leurs « contenus permanents et significatifs » (L'âme tigrée, Paris, Denoël/Gonthier, 1980, p. 79) qu'il s'est employé à classer dans l'archétypologie générale que sont Les Structures anthropologiques de l'imaginaire selon ce qu'il croit pouvoir appeler les deux grands régimes de l'image : le régime diurne et le régime nocturne, et à répartir à l'intérieur de ces deux régimes selon des catégories globales de significations. Quoi qu'il en soit, puisque, pour ce qui concerne les mythes, la validité des méthodes se mesure à leur faculté d'adaptation aux disciplines les plus diverses, c'est donc indépendamment de ces disciplines que la question du choix du champ

d'investigation doit être posée. Et, dans cette perspective, quelques pistes ont pu être suggérées (F. Monneyron, « Le mythe et le mythique. Bilan et perspective d'une herméneutique », in Cahiers de l'imaginaire, n° 7, Paris, L'Harmattan, 1992).

Puisque, dans le mythe, « les symboles se résolvent en mots et les archétypes en idées », on est en droit de s'interroger sur le discours que tient cette « esquisse de rationalisation ». Ou, plus simplement, de quoi et sur quoi le mythe parle-t-il ou quels sont les grands thèmes sur lesquels s'articule la pensée mythique ?

Le domaine du mythe, au premier chef, sera celui des origines de l'homme, de ses relations avec l'invisible, de ses peurs et de son destin ; c'est celui des mythes des temps primordiaux précédant la création du monde des cosmogonies traditionnelles. En revanche, les mythes définissant les règles et les codes sur lesquels se fondent les sociétés humaines, parce que plus particularisés en fonction des civilisations, sont d'une très grande diversité et, par conséquent, les classer selon une thématique précise est une tâche délicate.

Un retour à Lévi-Strauss peut le permettre. Les méthodes mises en œuvre dans Les Structures élémentaires de la parenté (Paris, Plon, 1949) ont

amené en effet l'ethnologue à esquisser une conception ternaire du passage de la nature à la culture. On le sait, il conçoit ce passage comme la conséquence de l'établissement d'une communication qui se manifeste simultanément sur trois registres : l'apparition du langage articulé, l'échange des nourritures (ou échange restreint), l'échange des femmes (ou échange généralisé). Les uns et les autres ont pour effet d'instaurer les sociétés humaines en permettant la communication entre les hommes par la langue, en organisant la circulation des biens alimentaires et en fondant sur la prohibition de l'inceste les relations sexuelles selon des règles de parenté et de mariage variables selon les groupes considérés.

Or, ces trois niveaux, qui simultanément instaurent le passage de l'état de nature à celui d'une communauté organisée – qu'on prenne le parti de les modéliser sur le message linguistique ou qu'on refuse, comme le fait Gilbert Durand, cette inféodation –, semblent devoir être, puisque éminemment fondateurs, les objets par excellence du discours mythique. Les deux premiers niveaux (alimentation et sexualité) sont d'autant plus aptes à fournir le matériau du mythe que, concomitants du langage, ils ne peuvent être exprimés par lui : celui-ci ne pouvant en accueillir que les traces. De fait, les mythologues, sans s'appuyer nécessairement

sur l'hypothèse lévi-straussienne, s'accordent pour considérer l'alimentation et la sexualité comme deux terrains privilégiés du mythe. Ainsi, Mircea Eliade remarque que, « en révélant comment une réalité est venue à l'être, le mythe constitue le modèle exemplaire des rites, mais encore de toute activité humaine significative : alimentation, sexualité, travail, éducation... » (L'épreuve du labyrinthe, Paris, Belfond, 1978, p. 179). Si l'apparition du langage paraît moins susceptible de se prêter directement à une représentation mythique, du moins peut-on penser que, indirectement, il peut fournir matière au mythe : permettant d'établir une communication entre les hommes, en se particularisant en langues distinctes, il identifie chaque groupe et, dès lors, poser la question de son origine, c'est aussi poser la question de l'origine de ce groupe. Comme le remarque Georges Dumézil : « Entre les notions de "langue" et de "civilisation", à ces époques anciennes plus que nos jours, les rapports sont étroits » (G. Dumézil, « Leçon inaugurale au Collège de France », reprise dans Mythes et dieux des Indo-Européens, Paris, Flammarion, coll. « Champs-L'Essentiel », 1992, p. 21).

« La conscience théorique, la conscience esthétique, le monde du langage et de la connaissance, de l'art, du droit et de la moralité, les formes fondamentales de la communauté et celles

de l'état – souligne Ernst Cassirer – elles sont encore toutes originaires comme liées dans la conscience mythoreligieuse » (Langage et Mythe, Paris, éditions de Minuit, 1973, p. 61). Et le fait est que, dans la pensée mythique, pensée qui « ne distingue pas » (L. Lévy-Bruhl, Les Fonctions mentales dans les sociétés inférieures, Paris, Alcan, 1910, p. 103), pensée encore indifférenciée qui essaie de saisir une globalité, les trois niveaux précités sont généralement très imbriqués. Pour le moins, la solidarité des archétypes, symboles et mythes relatifs aux nourritures et à la sexualité a souvent été mise en valeur. Quant aux mythes de l'origine des peuples, pour être plus indépendants, ils n'en manifestent pas moins une complémentarité évidente avec les précédents dans la mesure où ils sont à même d'en justifier les particularités. Si la combinaison de ces trois ensembles mythiques peut être différente selon les sociétés considérées, il ne fait guère de doute qu'ils se retrouveront, intimement liés, dans toutes les sociétés primitives et, à peine plus indépendants l'un de l'autre, dans les civilisations anciennes, quelles qu'elles fussent. L'étude de la différenciation de ces ensembles, de leur évolution respective, de leur similitude et de leur interférence éventuelle dans les sociétés modernes soumises à une triple entreprise de rationalisation, de sécularisation et d'individualisation constitue une

des tâches de toute herméneutique unifiée de l'imaginaire.

Chapitre V

La mythocritique et la mythanalyse appliquées à la littérature

Il n'y a qu'une histoire, qu'une seule histoire Qui
méritera d'être racontée par vous Barde érudit
ou enfant doué...

R. Graves.

I. Orientations méthodologiques

Il ressort de ce qui précède que mythocritique et
mythanalyse sont liées : une étude littéraire ne peut
pas faire l'économie d'une lecture élargie à d'autres
champs disciplinaires (sociologie, ethnologie,
histoire de l'art, psychanalyse), et, vice versa, une

mythanalyse ne peut se passer d'un support d'analyse aussi solide et aussi riche que le texte littéraire, dont nous avons vu qu'il était souvent un des outils d'investigation les plus sûrs et les plus incontournables. Les larges orientations durandiennes amènent, par conséquent, à formuler, lorsqu'il s'agit d'étudier les mythes en littérature, les quelques recommandations de bon sens et la procédure générale qui suivent.

Quelle que soit la discipline dans laquelle il s'inscrit, le travail herméneutique implique et développe, dans un premier temps, une démarche globale et identique.

Puisque la figure mythique est, intrinsèquement, une forme mouvante, polymorphe, sujette à une constante palingénésie, qui est le fondement même de sa « vie » et de sa survie, il n'est d'autre solution pour définir un mythe que de chercher à le cerner tout d'abord par ses réalisations les plus anciennes, mais sans toutefois chercher une inaccessible et hypothétique version primitive. Si l'on estime avec George Steiner que « les additions à la cartographie psychologique et symbolique qui permet à une civilisation de se situer sont excessivement rares » (Les Antigones, Paris, Gallimard, 1986, p. 152), pour ce qui concerne la civilisation occidentale, c'est alors majoritairement aux Antiquités gréco-latine et

judaïque, et accessoirement aux Antiquités celtique et germanique, qu'il conviendra de se reporter, et, pour ces « rares additions », à la période identifiée comme étant celle de leur naissance. Si l'on estime, au contraire, que chaque période historique, y compris les plus récentes, continue de créer des mythes car rien n'est jamais totalement rationalisable, sécularisable ou individualisable, c'est également sur la période identifiée comme celle de la naissance du mythe considéré (le Moyen âge pour Tristan et Iseut, par exemple) qu'il importera de s'attarder.

Il conviendra dès lors de s'appuyer sur une mythocritique qui permette de faire la « synthèse des leçons mythémiques » et de tracer ainsi le « mythe idéal » à partir d'un matériau qui peut être extrêmement varié : rites, textes historiques et philosophiques, tragédies, peintures sur vase, sculptures, etc. – bref tout ce qui peut être utile à son repérage – et, comme a pu le rappeler Simone Vierre (S. Vierre, « Pour l'élaboration d'une mythocritique », p. 81-82), d'une part en gardant à l'esprit que sa présence peut être latente et d'autre part en cherchant plus particulièrement à élaborer sa structure avec l'aide des méthodes les plus appropriées et les mieux éprouvées des disciplines les plus diverses.

Au demeurant, plutôt que parler de mythe, il sera souvent préférable d'introduire la notion de constellation mythique, tant il peut sembler difficile de situer en deçà de cette notion des unités de base signifiantes sans cesse regroupées dans des combinatoires et des réorganisations différentes. Comme le remarquait déjà Jean Rudhardt dans un article de 1972 pour les mythes grecs relatifs à l'origine et à l'histoire primitive de l'humanité, « aucun de ces récits ne peut être compris tout seul [...] il reçoit son sens en considération d'un système complexe, cohérent, même s'il se présente sous des versions différentes, visant à la totalité, même s'il n'est jamais exposé d'une façon achevée, et que ce système nous donne du même coup la clé de leur pluralité » (J. Rudhardt, « Cohérence et incohérence de la structure mythique : sa fonction symbolique », *Diogène*, 77, 1972, p. 27). Et Jacques Boulogne, plus récemment, s'est employé à préciser et développer cette notion de constellation mythique puis à mettre en évidence certaines d'entre elles, par exemple celle de Médée (*Les Systèmes mythologiques*, Lille, Presses du Septentrion, 1997). On comprendra ainsi, par suite, la difficulté qu'il peut y avoir à dresser un « catalogue » ou à proposer un inventaire des mythes, fussent-ils répertoriés par grandes figures (mythe de Jason, d'énée, d'Adonis, etc.) ou par thèmes (mythe

de l'androgynisme, de l'âge d'or, etc.). Ceux qui se sont risqués à cet exercice ont eu toutefois le mérite de donner à un large public un répertoire des mythes commode dans la pratique, et, en particulier, de proposer à des élèves de l'enseignement secondaire un terrain aussi délimité que possible de la pensée mythique.

La description d'un mythe en particulier ou de la constellation mythique dans laquelle il s'intègre une fois effectuée, il devient possible de chercher à retrouver le mythe en question dans un grand nombre de réalisations culturelles à diverses époques et dans différents contextes, « le terrain où peut s'exercer la mythocritique (étant) très variable et avant tout variable en dimensions » (G. Durand, « Pas à pas mythocritique » [1996], in *Champs de l'imaginaire*, p. 230).

Si, jusqu'alors, la démarche était unique, c'est désormais, selon l'objet d'étude auquel on se consacrera, que quelques divergences dans la manière d'appliquer la mythocritique peuvent voir le jour.

Quand on travaille sur les mythes, on ne peut que souscrire à l'affirmation de Gilbert Durand qu'il n'y a qu'« une "science de l'homme", c'est-à-dire que les découpages épistémologiques (en psychologie,

sociologie, médecine, histoire, littérature, esthétique, etc.), ne sont que circonstanciels, simples “points de vue” sur un objet unique : l’Homo sapiens sapiens » (« Méthode archétypologique : de la mythocritique à la mythanalyse », in Champs de l’imaginaire, p. 133). Mais il reste que, si l’objet considéré doit être la littérature, il ne faut pas oublier la particularité de celle-ci et il faut adapter la mythocritique à cet objet d’étude. Et cela, quelle que soit la perspective adoptée : que la littérature ne soit qu’un des matériaux d’une démarche sociologique plus large (elle est souvent le meilleur moyen d’avoir accès à l’imaginaire d’une période historique donnée et, loin de n’être qu’une représentation du réel, elle a, en outre, pour fonction de pouvoir créer des modèles de comportements) ; ou que la littérature ne soit considérée et abordée que pour elle-même, dans la simple perspective de la compréhension d’une œuvre ou d’un auteur.

La synthèse des leçons mythémiques prises dans l’imaginaire social en général ne présente pas forcément un caractère récitatif. Il s’agit d’une synthèse d’images qui peuvent s’organiser en un scénario, mais pas nécessairement en un récit porté par l’écriture au sens strict (c’est évidemment le cas de la peinture, mais aussi du cinéma). En revanche, le caractère récitatif est ce qui fait la spécificité du mythe tel qu’il se réalise en littérature (on a été

tenté d'étendre cette spécificité, dans la mesure où un mythe nous est souvent connu par le biais d'un texte littéraire) et ce qui marque une réelle parenté entre le processus de l'écriture et la structure du mythe, qui viennent se conforter l'un l'autre, et prendre sens autour de la notion de forme. Cela est particulièrement évident dans le cas d'un mythe patent repris par une tragédie du xvii^e siècle par exemple, mais cela l'est à peine moins dans le cas d'un mythe latent qui, de toutes les façons, n'existe que par le récit.

Gilbert Durand rappelle que « l'on peut, en gros, discerner six "niveaux" dans l'échelle du récit, de l'information par le "récit" » (« Pas à pas mythocritique », in Champs de l'imaginaire, p. 231). Et de citer successivement :

- le titre, qui « peut être significatif surtout si lui-même est redondant chez un auteur » mais qui « peut aussi pousser au contresens » ;
- l'œuvre de petite dimension : sonnet, ballade, lied, esquisse, croquis, nouvelle – qui est déjà plus indicative des intentions de l'auteur ;
- l'œuvre de grande dimension : cycle de

lieder, recueil de poèmes ou grand roman qui permet à la mythocritique de se déployer avec le maximum d'efficacité ;

- l'œuvre complète d'un auteur où les redondances thématiques se manifestent bien et qui permet de distinguer des « époques » dans sa genèse mythique ;
- les « époques historiques » d'une littérature tout entière : baroque, romantisme, etc., pour lesquelles il est possible de faire apparaître les mythes dominants ;
- « un espace et un temps frisant l'immémorialité », comme ceux de la littérature de toute une civilisation : africaine, chinoise, par exemple (Ibid., p. 231-232).

Dans la mesure où la mythocritique appliquée à la littérature aura tendance à se déployer diachroniquement, à confronter les réalisations d'un mythe chez différents auteurs à différentes périodes, et, par conséquent, à embrasser déjà une mythanalyse, il ne sera pas inutile d'avoir recours à un certain nombre d'autres outils d'analyse. Ainsi, pour pouvoir observer la pérennité, la dérivation ou la dégradation d'un mythe, importe-t-il de pouvoir en donner une description précise. Et, pour ce faire, il

n'apparaît pas superflu de tenir compte, pour le moins, des caractéristiques que Philippe Sellier estime propres aux mythes littéraires (fermeté de l'organisation narrative, sens symbolique, portée philosophique) et en particulier de définir avec soin ses structures. De même, pour comprendre ce qui permet la réalisation d'un mythe chez un (ou plusieurs) auteur(s) à une période particulière, il importera d'identifier ce qu'on peut appeler son bassin de réception, c'est-à-dire les éléments et événements historiques, culturels, scientifiques, etc., qui constituent autant de conditions favorables pour qu'un mythe puisse se réaliser et, à proprement parler, exploser, en fait tous ces ruissellements qui président à la constitution de son bassin sémantique. Pour ce faire, on reconstituera son horizon d'attente tel que ce concept est défini par Hans Robert Jauss dans son Esthétique de la réception, à la fois d'une manière générale (comment ce mythe est-il annoncé par l'épistémologie d'une société ?) et en des termes plus proprement littéraires (quelle expérience littéraire préalable auteur et lecteur ont-ils du thème abordé ?). Inversement, pour comprendre pourquoi un mythe subit dérivation ou dégradation, tout en cherchant des corrélations dans les changements de l'épistémologie d'une société ou dans de simples mutations sociales, il sera bon de se demander

aussi quel rôle a pu jouer le genre littéraire dans lequel il s'inscrit : ainsi, dans cette perspective, l'accueil de la figure mythique de Don Juan par l'opéra de Mozart ou de celles de Tristan et Iseut par celui de Wagner ne saurait évidemment être tenu pour complètement neutre.

Mais, mieux que tout aperçu théorique, des exemples pratiques permettront de mettre en évidence certaines des situations qui viennent d'être évoquées. Et nous voudrions, par suite, nous attarder successivement avec la figure de Médée, sur la notion de « constellation mythique », qui permet de mieux comprendre le travail de palimpseste s'opérant dans l'élaboration du mythe, à travers ses différentes versions littérisées. Ensuite, la réécriture par Catulle du mythe de l'âge d'or nous montrera comment un mythe peut s'inscrire à la fois dans la longue durée et dans les chatoiements de périodes historiques ; comment il transmet une tradition et en même temps annonce des modifications essentielles de la société où il se développe. Enfin, le mythe d'énéa, associé à la fondation de Rome, puis le mythe de l'androgynisme nous renseigneront sur les dynamismes organisateurs du mythe (fondés à la fois sur les polarisations et sur l'alternance) et aussi sur le processus général d'étude d'un mythe en littérature, en même temps que sur certaines de ses étapes

particulières.

II. Constellations mythiques : la notion de système mythologique

On a vu l'intérêt d'une lecture méthodologique qui respecte à la fois la polysémie et la mouvance des figures mythiques, étroitement liées à leur vie et à leur survie. La notion de système mythologique, élaborée par Jacques Boulogne et son groupe de recherche, permet de concilier une lecture qui mette en évidence l'unité du discours mythique, et qui préserve en même temps la complexité des sens émergeant du texte. Elle se fonde sur le repérage, par Francisco Varela et son école, de structures dites auto-organisées, capables à la fois d'être ouvertes sur l'extérieur et spécifiées de l'intérieur, fermées, autonomes. C'est de cette double capacité que la systémique définit la structure du vivant, comme système en clôture opérationnelle. Une part de la critique sur les mythes s'est employée à montrer que la conscience mythique, comme expression d'une intelligence humaine qui se donne à voir le cosmos, et elle-même dans le cosmos, à

travers un processus de représentations, était particulièrement bien explicitée par une exégèse systémique. Nous renvoyons à l'ouvrage collectif déjà cité, *Les Systèmes mythologiques*, dirigé par Jacques Boulogne, et à ce que Joël Thomas a pu écrire : « L'image symbolique est fondamentalement relation entre macrocosme et microcosme, entre un champ de l'imaginaire et des «cartes» particulières de ce vaste paysage, correspondant à nos systèmes particuliers de représentation. Donc, l'imaginaire est fondamentalement dynamique, puisqu'il est constante circulation entre formes et forces : des images formatrices en quête d'un support incarné, et des représentations, des «cartes» du monde faites par notre psyché, et en quête d'un sens qui leur permette d'échapper au solipsisme. [...] Dans les sociocultures, c'est le symbole, symbolon, qui ne cesse de jouer ce rôle de lien nourricier et vivifiant qui irrigue les individus et les collectivités » (J. Thomas, « L'imaginaire et les autres concepts opératoires (système, complexité) », in *Introduction aux méthodologies de l'imaginaire*, Paris, Ellipses, J. Thomas [dir.], 1998, p. 161).

Jacques Boulogne nous propose une exploration systémique appliquée au mythe de Médée et particulièrement probante. Elle met en évidence la façon dont chaque mythe naît de l'accumulation de

mythologèmes, c'est-à-dire d'unités de signification minimales communes à plusieurs mythes. Elles sont reliées en un réseau relationnel « dont la complexité tient au jeu constant du même et de l'autre, un jeu qui entraîne une très grande diversification des personnages » (« Pour une approche systémique de la mythologie grecque. Le cas de Médée », in *Les Systèmes mythologiques*, p. 210). Le mythe littéraire se construit donc entre unité et diversité, avec un lien sémantique reliant ces deux tendances polarisées. Les récits mythologiques s'entrecroisent en « constellations buissonnantes ». Autour du personnage de Médée, comme figure de cristallisation, Jacques Boulogne montre comment Médée est au centre d'un écheveau de familles, complexe mais cohérent, puis il permet de dégager la différence spécifique de Médée (parmi toutes les infanticides, c'est la seule à obéir à un principe majeur qui affirme l'égalité des sexes), qui la fonde comme figure dominatrice autour de laquelle s'organise le fonctionnement de cette structure sociale et familiale. On arrive alors, à travers le foisonnement des versions littéraires du mythe, à repérer la spécificité de la figure de Médée : différente en ceci des figures d'amoureuses résignées et délaissées (Ariane et la plupart des Héroïdes d'Ovide), mais aussi, à l'inverse, des Amazones castratrices et réfractaires au mariage

(les Danaïdes), elle recherche une relation d'égalité avec l'autre sexe, ce qui, dans une société fondamentalement patriarcale, ne peut qu'attirer de sérieux ennuis, et conduire au scandale et à la tragédie. Voilà un bon exemple de mythe saisi dans son épaisseur socioculturelle, au confluent de « genres », et alors même que son élucidation passe par une exploration nécessaire de ces genres, impossible à conduire sans un outil investigatoire, en l'occurrence l'analyse systémique [\[1\]](#).

III. Le mythe littéraire comme réécriture ou comme vestige ? Le mythe de l'âge d'or et ses réécritures alexandrines (Catulle)

Un mythe peut être perçu à la fois dans une pérennité de sens et dans l'actualité de sa réécriture. Il peut servir en même temps à consolider une tradition et à contribuer à un travail à proprement parler révolutionnaire. En l'occurrence, Catulle utilise

un des vieux mythes grecs pour mettre en valeur son travail profondément subversif de passage du poème long au poème court, de rejet de l'épos au profit de l'épyllion, texte court dont les thèmes de prédilection sont l'eros et l'individu : le contraire des grandes machines épiques du passé. Aussi, lorsque Catulle reprend le mythe classique d'Ariane, il joue sur deux registres très différents.

D'abord, le poème 64, où est évoquée l'histoire de Thésée et d'Ariane, est traditionnel dans le sens où il est une évocation, très riche et très belle, d'un mythe familial à tous les Romains, et alimentant leur imaginaire identitaire, relié à la constellation des mythes fondateurs. La « réécriture » alexandrine, dans la complexité et la sophistication mêmes de son expression, participe à cette élaboration mythique. Le procédé utilisé (la mise en abyme) relève d'abord d'un exercice de virtuosité typiquement alexandrin. Car il y a plusieurs niveaux de lecture qui s'enchaînent les uns dans les autres, dans le poème 64. Partant d'une ekphrasis, d'une description qui est en même temps transposition d'un genre artistique dans un autre, Catulle nous décrit en langage poétique, dans son texte, un autre *textum* : le voile nuptial offert à Thétis, lors de ses noces avec Pélée. Sur le voile, pour conjurer le *fascinum*, le mauvais sort qui pourrait être jeté sur les époux, l'artiste a représenté l'histoire d'Ariane,

héroïne malheureuse, abandonnée par Thésée sur l'île de Naxos ; et là intervient un autre voile : le voile nuptial d'Ariane qui, déchiré, flotte sur le rivage, à ses pieds ; pendant que le navire de Thésée – l'ingrat, l'oublieux, déjà tombé amoureux de Phèdre, la sœur d'Ariane – prend le large et « file » : double constellation de symboles, si l'on songe que Thésée, en délaissant Ariane, refuse de croiser dans le textum, le tissage du mariage (et dans sa concrétisation symbolique : le voile offert à la mariée), le fil qu'il avait promis de croiser avec le fil d'Ariane, celui qu'elle lui avait donné pour s'orienter dans le labyrinthe et retrouver son chemin après avoir tué le Minotaure. Elle veut être sa compagne dans le mariage, et à travers lui, dans le processus initiatique d'individuation ; mais il veut rester seul ou choisir d'autres partenaires. Cette image de la déréliction d'Ariane est elle-même croisée avec une autre scène du voile, décrite juste avant par Catulle : la scène de l'âge d'or où un autre héros, Jason, découvre les Néréides, et où monde des hommes et monde des dieux s'émerveillent en se découvrant réciproquement :

« Ce jour-là, un autre, puis un autre encore, des mortels virent de leurs yeux les nymphes des mers le corps nu s'élevant jusqu'aux seins sur l'abîme argenté. Ce fut alors que Thétis inspira, dit-on, à Pélée une passion brûlante, alors que

Thétis ne dédaigna pas l'hymen d'un mortel »
(Poème 64, v. 16-21, trad. G. Lafaye).

C'était l'âge d'or, celui où les hommes mangeaient encore à la même table que les dieux, comme justement aux noces de Thétis et Pélée, ou à celles de Cadmos (déjà évoqué) et d'Harmonie. Ensuite, et selon le discours des mythes, les hommes sont tombés dans une chute qui les conduit vers l'âge de fer, en même temps qu'elle leur aménage les voies d'une remontée et d'une reconquête initiatique, d'une réconciliation possible avec les dieux, symbolisée par le mariage mystique de Dionysos et d'Ariane, lui aussi évoqué sur le voile. Les hommes sont tombés à cause de leurs passions (celle de Thésée, qui l'éloigne de sa fidélité à Ariane, et le pousse vers Phèdre), mais la porte reste ouverte à une réconciliation, à travers l'image d'un amour à dimension mystique : celle du dieu Dionysos pour Ariane. Le Désir essentiel est à la fois affirmation du sentiment de la distance dirimante et de la fusion identitaire : à travers son évocation du voile de Thétis et Pélée, Catulle a su admirablement l'exprimer.

Ainsi, l'on voit comment la forme se met au service du fonds : la virtuosité de l'exercice alexandrin, son apparent éparpillement, qui fait partie de l'exercice, sont en fait un facteur essentiel de la lecture synthétique du mythe, dans les trois volets d'un

triptyque de la condition humaine : l'âge d'or et l'harmonie originelle, puis la chute et le sentiment de la dérégulation, enfin les voies possibles de la reconquête, de la remontée et de la réconciliation par l'initiation. La complexité de la forme, tout en s'exerçant de façon autonome dans une originalité revendiquée, concourt dans un deuxième temps à une complexité du fonds, qui entretient une pérennité du discours mythique à travers même le chatoiement des cultures et des civilisations.

Mais cela n'empêche pas le texte de jouer un rôle profondément novateur : celui qui place Catulle à la tête du mouvement des *neoteri*, des *poetae novi*, les « nouveaux poètes », ces « jeunes Turcs » qui s'insurgent contre les vieilles barbes épiques, et demandent un discours poétique nouveau : en cela, Catulle annonce Properce, Ovide et les chantres de l'individu, de ses amours et de ses souffrances, et de l'affirmation revendiquée de son droit à la subjectivité : pour la première fois, l'abeille se sent plus importante que la ruche. L'enjeu n'est pas mince : ce sont, en germe, toutes les thématiques – et bon nombre de mythes à venir – de notre Europe occidentale qui trouvent ici naissance ; et l'on peut dire que l'alexandrinisme de Catulle ouvre la porte à l'« invention » du roman, et de sa dimension problématique, quatre-vingts ans plus tard, avec le *Satiricon* de Pétrone.

Comme on le voit, le même texte peut donc se charger à la fois, et simultanément, d'une dimension pérenne (l'expression d'un mythe reconnu et identifié par tous les Romains) et d'une charge subversive : l'affirmation d'une différence, à travers une écriture de la différence.

IV. Un des fondements du scénario mythique : l'énéide ; les oppositions structurales et leur dépassement

Un mythe fondateur, fût-il central dans la culture d'un peuple, ne se ramène pas à une fondation géographique. L'énéide en est un bel exemple. On sait le rôle paradigmatique qu'elle a joué dans l'imaginaire des Romains : énée, le Fondateur, était l'instaurateur d'un schéma initiatique qui était garant à la fois des prétentions de Rome à être le centre du monde romain, et de la volonté de chaque Romain à tendre vers un idéal incarné par le pius Aeneas, le « pieux énée », et à travers lequel on retrouvait les vertus civiques et spirituelles de la romanité. Mais,

justement parce que cet idéal est haut placé, les situations du récit mythique des origines ne peuvent coïncider avec un voyage et une installation purement géographiques. En revanche, le voyage géographique fait partie intrinsèque d'une image de l'Homo viator, du Voyageur, qui va bien au-delà de ces localisations. Ainsi, c'est l'ensemble de l'énéide qui fonctionne sur des schémas de type initiatique, dont le voyage n'est que le support concret. Le voyage intérieur du héros sa modification sont tout aussi importants, et l'on constate que l'ensemble des schémas symboliques converge dans le même sens. Par exemple, le principe de la complémentarité des contraires, de la logique d'antagonismes, est une des clefs de ce dynamisme de la modification ; et nous le retrouvons aussi bien :

- dans les groupes sociaux : le monde héroïque et solaire de Rome à venir contre le monde « mystique », féminin et lunaire de Carthage et de Didon ;
- dans le caractère des personnages, aux prises avec un côté « diurne » et héroïque et un côté « nocturne », ouvert à la pitié, à la compassion, à l'attention portée à l'autre ;
- chez les dieux, partagés entre un « côté de

Vénus », assurant la promotion d'énéée, et un « côté de Junon », attaché à sa perte, mais créant finalement le côté démultiplicateur de l'obstacle ;

- dans les paysages reflétant un antagonisme entre les images du Centre (la Cité) et celles de la Périphérie, obscure et inquiétante (la Forêt, « féminine », obscure et avaleuse) ;
- de façon plus générale, dans la bipartition entre les éléments symboliques : le feu et l'air contre l'eau et la terre, le Père contre la Mère ;
- de façon encore plus systématique, dans le fait que chaque grand symbole est bivalent, et polarisé en deux postulations antagonistes, l'une vivifiante et l'autre mortifère (l'Idéal, et le phantasme qu'il engendre en contrepoint) ;
- sur un plan plus littéraire, dans une partition entre un portant héroïque et épique, un « côté d'énéée », et un « côté de Didon », plus tragique, et relevant d'une logique romanesque.

Toutes ces oppositions structurales tendent à leur

propre dépassement, de même que le héros commence par dire ses angoisses et ses limites, avant de les dépasser dans une construction, une individuation.

Nous avons donc affaire à un récit qui est instaurateur avant d'être fondateur stricto sensu. Il ne se limite jamais à être ramené à une origine historique ou biologique. L'Origine y est toujours au-delà, et se situe dans un *Illud tempus* non localisé dans le temps. C'est pour cela que le héros fondateur, énée, n'y est que le maillon d'une chaîne beaucoup plus vaste et pérenne de la Fondation, et dont lui-même, Romulus, Auguste ne sont que des résurgences d'un courant souterrain, invisible, mais bien réel. C'est là le fondement même de la structure mythique en général ; car, comme l'écrit Saloustios (*Des dieux et du monde*), parlant des récits légendaires racontés dans les mythologies, « ces choses n'eurent jamais lieu, mais elles sont toujours ». Comme dans le récit de Tite-Live, les actions des grands hommes ne valent alors que pour incarner le mythe dans l'histoire, et continuer à relier le quotidien des hommes à l'*Illud tempus* de la fondation et des héros. Ce que Virgile réalise en poésie, Tite-Live l'instaure dans le genre historique ; dans les deux cas, le mythe sous-tend la littérature, sans pour autant lui enlever sa saveur poétique (chez Virgile) ou son objectivité et sa rigueur (chez

Tite-Live).

Ainsi se crée, sans mutiler la diversité, une forme d'universalisme du discours, bien repéré par les auteurs de romans de chevalerie, à l'image de Chrétien de Troyes, se sentant sur les traces des Anciens en général et de Virgile en particulier lorsqu'il écrit son cycle du Graal, qui retrouve les structures du récit initiatique de l'énéide associées dans un même fonds commun mythique. Cette conscience d'une fraternité en écriture le conduira à parler de la *translatio studii*, la « transmission du savoir », entendant par là que les créateurs coïncident dans le mythe, par-delà les différences de leurs sociétés.

En même temps, la dimension éminemment littéraire de l'œuvre, sa recherche même dans la sophistication de l'écriture, de la métrique, cristallise le mythe, le taille dans le marbre de la beauté, et lui donne une forme qui correspond à la forme mythique, la *Gestalt*, dont on a vu l'importance. C'est en cela que, chez Virgile comme chez Ovide, la forme littéraire est un support particulièrement adapté à l'expression du mythe.

Notons enfin que les codages symboliques qui sous-tendent le sens du récit sont de plus en plus difficiles à percevoir pour nous, avec l'épaisseur du

temps passé. Une tendance de l'anthropologie insiste sur les différences qui séparent notre culture de la culture antique ; elle n'a pas tort, à condition que les arbres ne cachent pas la forêt, et que l'on n'en reste pas aux différences. En revanche, il est vrai que les intentions, les systèmes de valeurs des Anciens nous échappent souvent. Par exemple, on arrive à repérer l'importance de codages botaniques, ou zodiacaux, dans les structures symboliques de l'énéide. Le fait que nous les connaissions mal conduit certains esprits trop fermés sur leurs certitudes scientifiques du moment à fermer la porte à ces hypothèses, jugées farfelues. C'est une profonde erreur, car ce n'est qu'au prix d'une humble et patiente empathie que nous parviendrons – grâce aux ouvertures de la mythanalyse – à reconstituer la plate-forme culturelle dans laquelle s'élaborait une œuvre comme l'énéide. Ce n'est pas parce que nous ne sommes plus intéressés par la symbolique des nombres qu'elle n'intéressait pas les Anciens ; et, même si nous sommes souvent déficients pour entrer dans ces arcanes, il semble bien que les Bucoliques, les Géorgiques et l'énéide aient fait généreusement appel à une symbolique pythagoricienne – que Virgile, comme tous les Romains cultivés de son temps, connaissait bien – dans la structure même de leur composition. Il est bon de rappeler là-dessus l'actualité du beau travail

de P. Maury (« Le secret de Virgile et l'architecture des Bucoliques », Lettres d'Humanité, III, 1944, p. 71-147), trop injustement décrié.

V. Mythe et mythe littéraire de l'androgynie

Tel qu'il est possible de l'identifier grâce à la synthèse de toutes les leçons mythémiques tirées d'un vaste ensemble de textes mythologiques, philosophiques et ésotériques des traditions de l'Antiquité grecque et du judéo-christianisme, le mythe de l'androgynie se présente comme suit. Il épouse une structure ternaire très forte. à l'androgynie initiale, symbole de l'unité originelle du monde, succède, alors que l'homme pénètre dans le Devenir, la bipolarité sexuelle. La perte de l'unité et de l'androgynie premières constitue la dégradation d'un état privilégié dont la reconquête par la réduction de la dualité des sexes peut être posée comme la fin ultime de la destinée humaine. Cette structure immuable qui glisse sur le schéma unité/dualité repose sur deux niveaux ontologiques différents : celui du monde atemporel et anhistorique des essences et celui du monde temporel et historique de l'existence humaine.

Les différents stades de cet itinéraire, malgré d'évidentes disparités idéologiques, reçoivent des contenus globalement identiques. L'androgynie de l'ancêtre mythique (Platon) ou de l'Homme primordial (Gnose, Kabbale) est le plus souvent la reproduction de celle des dieux des cosmogonies antiques ou du Divin des doctrines gnostiques, kabbalistiques ou théosophiques. De même, la dégradation de cet état premier est conçue tant dans le paganisme platonicien que dans le mysticisme chrétien comme la punition infligée par les dieux ou le Dieu à l'ambition ou à la désobéissance de l'homme. Sans doute, dans le polythéisme de l'Antiquité, l'androgynie est-elle la représentation d'une plénitude et dans le monothéisme judéo-chrétien celle de l'unité asexuée de l'homme céleste, et, par suite, sa perte s'articule-t-elle dans le premier cas sur le couple Idée/Réalité et dans le second cas sur le couple Esprit/Matière, mais c'est surtout le processus de réintégration qui engendre le plus de perspectives différentes. L'Antiquité, empreinte de sens religieux, reconstruit périodiquement dans le rite l'unité-totalité primitive, instituant par le travestissement et le relâchement de l'instinct sexuel une sorte de magie. La philosophie hellénique, plus positive, donne l'androgynie comme but à l'amour terrestre de l'homme et de la femme. Les mystiques chrétiens,

enfin, évoquent, quant à eux, la possibilité d'un rachat : accessible sur terre pour certains par l'unification en soi, dans l'ascèse, des pôles contraires et par la libération du sexe ; seulement accessible pour d'autres dans l'au-delà.

De ce mythe, l'inscription littéraire est préparée, à l'époque romantique, de diverses manières. En dehors d'une réaction contre les Lumières du siècle précédent qui se livre dans la révolution mythologique à l'œuvre dans le romantisme européen en général et qui permet la réactualisation de nombreux mythes anciens, le bassin de réception du mythe de l'androgynie est constitué par trois grands courants : l'ésotérisme, l'esthétique néoclassique et l'observation médicale et scientifique.

Bien que le rationalisme du xviii^e siècle semble devoir marquer un coup d'arrêt aux spéculations mystiques sur lesquelles l'androgynie avait été presque exclusivement pris en charge jusqu'alors, la tradition, quand bien même elle serait occultée, s'est maintenue. Nombreux sont les auteurs qui ressortissent à l'ésotérisme du xviii^e siècle à lui accorder une place importante dans leur doctrine (de Friedrich Oetinger à Fabre d'Olivet en passant par Karl von Eckarhausen) ou à développer un système où il pourrait avoir sa place, comme Swedenborg. Et

la pensée romantique, dont ils constituent une source non négligeable, n'est pas, à leur suite, sans l'intégrer dans sa vision du monde, comme, par exemple, dans la philosophie mystique d'un Franz von Baader qui, au début du xix^e siècle, développe toute une théorie de l'androgynie, et, partant, sans favoriser une réactualisation mythique.

C'est aussi l'esthétique néoclassique qui concourt à cette réactualisation en attirant l'attention sur l'idéal de la forme que représente l'androgynie. Johann Joachim Winckelmann, qui en est l'un des grands promoteurs, fait redécouvrir à ses contemporains dans son Histoire de l'art de l'Antiquité de 1764 l'Hermaphrodite de la statuaire antique et l'élève à l'état de concept du Beau. Il insiste en effet, au livre IV de son ouvrage, sur cette ambiguïté physique délicate qui unit la beauté des deux sexes et accède ainsi à une beauté plus haute, idéale et même divine. Et l'on retrouvera dans les toiles et les sculptures des artistes de l'entre-deux-siècles qui se réclament de l'esthétique prônée par Winckelmann un affaiblissement des canons masculin et féminin et l'omniprésence des formes équivoques de l'Hermaphrodite.

Enfin, si le Siècle des lumières a eu pour effet, au nom de la raison, de repousser les constructions merveilleuses de la mythologie en dehors de la

culture officielle, il permet, au nom de cette même raison, une observation plus objective des manifestations aberrantes de la sexualité. Ainsi aux croyances populaires et pseudoscientifiques d'un être authentiquement bisexué qui prévalaient jusque-là succède une observation plus précise qui les réfute. Et cette reconnaissance de l'hermaphroditisme, fût-il faux, et son insertion dans le champ de la sexualité, respectivement pose la question de la normalité de la division des sexes et provoque une remise en cause de l'identité sexuelle dont témoignent bien en France le roman libertin et, plus particulièrement peut-être, les œuvres du marquis de Sade.

L'inscription du mythe dans la littérature de l'époque romantique que permettent ces différents facteurs peut être observée par suite dans trois romans : *Drottningens juvelsmycke* (Le Joyau de la reine) de Carl J. L. Almqvist en 1834, *Séraphita* d'Honoré de Balzac et *Mademoiselle de Maupin* de Théophile Gautier, tous les deux en 1835. Les trois auteurs voient dans l'androgynie le parfait symbole de leur grand rêve d'unité et retrouvent, à travers le fourmillement de leur fiction qu'ils nourrissent à certains aspects de sa longue tradition, de mytheme en mytheme la structure – fût-ce d'une manière originale –, comme le sens et la portée – fussent-ils renouvelés – du mythe. Sens symbolique, portée

philosophique et fermeté de l'organisation structurale, autant de caractéristiques que l'on s'est accordé à trouver nécessaires pour qu'il puisse être question de mythe littéraire.

Pour instaurer, chacun selon sa perspective, le mythe littéraire, à proprement parler, de l'androgynisme, ces trois romans en resteront toutefois les seules réalisations. Aussi peut-on se demander s'ils n'ont pas déjà épuisé les combinaisons limitées d'un scénario mythique relativement mince et anticipé sur toute possibilité de reformulation ultérieure. Mais si le mythe, à peine entré en littérature, s'épuise déjà, c'est pour une raison plus fondamentale. Dans le roman de Balzac, par les rapports d'intertextualité qu'il entretient avec d'autres textes de La Comédie humaine – Sarrasine et La Fille aux yeux d'or pour le moins –, et à l'intérieur même de ceux d'Almqvist et de Gautier, se livrent en effet les ferments potentiels de sa dégradation. Y apparaît en particulier la menace de la descente de l'androgynisme dans la réalité – la tentation d'incarner l'androgynisme en un personnage de chair et d'os. Or, cette incarnation aurait pour résultat de réduire les deux niveaux ontologiques (Idée/Réalité ou Esprit/Matière) sur lesquels repose la structure ternaire du mythe et, en annulant, par suite, la transcendance qui le fonde, de détruire ipso facto le mythe lui-même.

Et si Séraphîta et Mademoiselle de Maupin fournissent aux littératures française et anglaise de la fin du siècle obsédée par la figure de l'androgynisme une référence obligée, c'est, de fait, surtout la figure telle qu'elle est susceptible d'être actualisée dans la réalité qui intéresse les auteurs « décadents ». Ce sont Mademoiselle de Maupin en tant que personnage social plutôt que Mademoiselle de Maupin en tant qu'idée née dans l'esprit de D'Albert, les dandies balzaciens Marsay et Rubempré ou Paquita Valdès plutôt que Séraphîta qui servent de modèles aux Swinburne, Wilde, Péladan, Rachilde et autres Lorrain. L'androgynisme dédoublé par suite en deux figures concurrentes – celle, valorisée, du jeune homme à l'aspect féminin, sujet ou objet à l'occasion du désir homosexuel et celle, dévalorisée, de la femme aux caractères masculins, expression plastique d'un comportement sexuel non orthodoxe – il devient dès lors difficile de parler de mythe. Ce dédoublement et le changement de référent qu'il entraîne font exploser la structure qui articulait le mythe. Et, ce faisant, ils n'engagent pas seulement la dégradation du mythe né sur la scène romanesque quelques décennies auparavant, mais témoignent de celle, plus générale, du mythe de l'androgynisme tel que nous l'avons identifié et qui, avec son scénario, perd tout pouvoir de symbolisation et toute portée métaphysique.

La descente, observée en littérature, de l'idée de l'androgynie dans la réalité qui s'accompagne de sa descente dans l'univers instable de la sexualité, parce qu'elle suggère déjà la présence du masculin dans le féminin et du féminin dans le masculin, annonce au demeurant son intériorisation psychologique. Et, en effet, c'est à cette même époque que Freud émet l'idée de la fondamentale Bisexualität, la bisexualité psychique. Quelle que soit la façon dont on conçoit celle-ci : qu'on l'assimile à l'homosexualité ou qu'on la considère comme une simple disposition mentale à s'identifier à une personne de l'autre sexe, sans doute peut-on estimer que la difficulté de représenter l'androgynie prédisposait tout naturellement à une intégration psychologique. Mais il reste que l'hypothèse freudienne à caractère tout autant biologique que psychologique – quand bien même elle sera abandonnée au profit de l'œdipe – si elle illustre bien l'épuisement du mythe de l'androgynie, dit jusqu'à la provocation l'irréductibilité d'un archétype dont la prégnance dans l'imaginaire littéraire et social du xx^e siècle a été particulièrement manifeste.

Notes

[1] Cf. aussi, dans un autre contexte, J. Thomas, « La Rome historique et la Rome imaginaire : essai de mythanalyse », in *Euphrosyne XXI*, Lisbonne, 1993, p. 275-284.

Conclusion

« Quand la légende rencontre l'histoire, c'est la légende qui gagne. »

Réplique du film L'Homme qui tua Liberty Valance.

La mythologie suscite une curiosité toujours plus grande ; ses exégèses et ses analyses connaissent une dynamique très ouverte, allant bien au-delà des savoirs érudits. Cela montre bien que l'imaginaire contemporain est conscient des relations existant entre ses propres foisonnements et les réseaux de récits que nous a transmis la mythologie. Alors même que les programmes de l'enseignement secondaire, après ceux des universités, s'ouvrent toujours plus largement aux études de mythes, il convient plus que jamais de redouter le flou et, par conséquent, d'élaborer des méthodologies qui nous permettent de baliser le champ par nature incertain et complexe, mais extrêmement fertile, du discours mythologique. Un des enjeux de la démarche scientifique d'exégèse des mythes est d'ouvrir, à

partir d'eux, et autour d'eux, une large réflexion sur leur valeur pérenne de figures sociétales, mais aussi de structures formatrices de la psyché humaine, et, au-delà, de mettre en évidence leur rôle dans le processus d'individuation et de construction du lecteur.

Dans cette perspective, il est clair qu'on ne fera pas l'économie d'une lecture anthropologique ouverte, organisée, comme nous l'avons souligné, autour des concepts comparatistes de mythocritique, de mythanalyse, ou encore de mythodologie, tels que les a définis Gilbert Durand. à partir de ces postures méthodologiques préliminaires, on pourra alors mieux cerner le problème plus particulier des mythes qui se livrent dans un texte littéraire, et des rapports à la fois complexes, conflictuels et, même, paradoxaux qu'entretiennent mythe et littérature. Ce regard anthropologique permet de bien repérer que c'est au cœur même de ce feed-back, de cette réflexivité entre processus poétique d'écriture et élaboration d'images mythologiques formatrices (oserons-nous dire : entre forme et fond ?), que s'établit un dialogue vivifiant – une dialogique, dirait Edgar Morin.

Cette situation de réflexivité, de mise en miroir, a été particulièrement bien cernée par les recherches menées par plusieurs chercheurs de l'université de

Lille, à travers la notion de « poétique de la réflexivité » (Alain Deremetz) et, partant de là, celle de « système mythologique » (Jacques Boulogne, Jacqueline Fabre-Serris, Annick Béague). Et elle est aussi une pièce centrale de bien des travaux qu'un philosophe comme Jean-Jacques Wunenburger a conduits autour des notions de mythe et d'image.

Ces dernières démarches permettent de mieux comprendre encore que :

- mythe et littérature ne peuvent s'éclairer que dans une lecture réflexive et spéculaire ;
- les mythes tels qu'ils se réalisent en littérature ne peuvent être correctement appréhendés que replacés dans un système comparatiste élargi – ce qui est précisément l'enjeu de la mythanalyse durandienne.

Alors il apparaît que, par rapport au mythe, la littérature est dans une position similaire à celle de l'histoire : elle vit de lui, et le fait vivre. Le mythe est un ensemble ouvert ou plutôt, pour parler dans les termes de Francisco Varela, en « clôture opérationnelle » : ni totalement ouvert ni fermé sur lui-même, il ne cesse, en échangeant de l'information avec ses lecteurs, de se recomposer au fil du temps, dans un système en boucle récursive

entre le récit mythique et ses métadiscours.

Ainsi, le mythe littéraire, c'est-à-dire le discours mythique dans son environnement littéraire, apparaît comme le lieu instable et magique d'une rencontre entre la mémoire d'un discours construit dans la longue durée et la respiration d'un discours en prise sur son temps. L'être humain lui-même se construit dans un tissage entre mémoires stabilisante et « immobile », et respiration mobile, combustion nécessaire, elle-même rythmée par des processus de tension et de détente. C'est la nécessité vitale de cette conjonction qui fonde la légitimité de cette notion de mythes littéraires. Le monde et le chant du monde sont en réversibilité, en structure spéculaire.