



Franca BRUERA

Pour un nouveau paradigme de réception du mythe littéraire au fil du xx^e siècle

Résumé

La réécriture littéraire des mythes introduit un changement de paradigme dans l'esthétique de la réception du mythe même ? Cet article vise à souligner l'importance d'une approche herméneutique à la reconfiguration littéraire des mythes qui prenne en compte les traits d'originalité de chaque nouvelle revisitation – ses instances énonciatives, son pouvoir de resémantisation, ses composantes textuelles et extra-textuelles– et qui les valorise à détriment de toute interprétation fondée sur le mythe comme matrice universelle, normative et invariante. Au cours du xx^e siècle, le mythe a assumé l'acception dynamique de « site provisoire », c'est-à-dire qu'il a cessé d'être identifié comme catégorie totalisante et fondatrice, au profit d'une interprétation visant l'exploration de son pouvoir de représentation de 'portions' d'un espace à la fois textuel, paratextuel, intertextuel, extratextuel, social, politique, culturel et qui a complété sa fonction notamment explicative et compensatrice par une capacité substantielle de reconstruction et de réélaboration. Les quelques modèles de réécriture synthétiquement cités dans cette étude pourront illustrer combien toute réécriture littéraire d'un mythe n'est pas une reproduction, ni une duplication plus ou moins réussie d'un modèle original mais, bien au contraire, un exemple de production féconde de sens et de significations toujours nouvelles.

Abstract

Does the literary rewriting of the myths introduce a change of paradigm into the myth's reception aesthetics ? This article aims at underlining the importance of an hermeneutic approach in the myth's literary rewriting which takes into account the originality of every new revisitation, its enunciative skill, its resemantisations possibilities, its communicative situations, and which valorise this elements in detriment of any interpretation based on the myth as universal, normative and invariant matrix. During the xxth century, the myth assumed the dynamic meaning of "temporary site", that is it stopped being identified as a totalising and founding category for the benefit of an interpretation aiming to explore its representation power, a power of "portion of a space", textual, paratextual, intertextual, extratextual, social, politic, cultural at the same time, that has completed the function particularly explicative and compensatory of the myth by a substantial reconstruction and processing capacity. Some rewriting models synthetically quoted in this study can illustrate how every literary rewriting of a myth is not to intend as a reproduction or a duplication more or less successful of an original model, but on the contrary an example of a fertilize production of sense and meanings always original.

Pour citer cet article :

Franca BRUERA, « Pour un nouveau paradigme de réception du mythe littéraire au fil du xx^e siècle », dans *Interférences littéraires/Littéraire interferences*, n° 17, « Le mythe : mode d'emploi. Pour une nouvelle épistémologie des réécritures littéraires des mythes », s. dir. Franca BRUERA, novembre 2015, pp. 37-47.



Interférences littéraires Literaire interferenties

Multilingual e-Journal for Literary Studies

COMITÉ DE DIRECTION – DIRECTIECOMITÉ

David MARTENS (KU Leuven & UCL) – Rédacteur en chef - Hoofdredacteur

Matthieu SERGIER (UCL & Facultés Universitaires Saint-Louis), Laurence VAN NUÏJS (FWO – KU Leuven), Guillaume Willem (KU Leuven) – Secrétaires de rédaction - Redactiesecretarissen

Elke D'HOKER (KU Leuven)

Lieven D'HULST (KU Leuven – Kortrijk)

Hubert ROLAND (FNRS – UCL)

Myriam WATTHEE-DELMOTTE (FNRS – UCL)

CONSEIL DE RÉDACTION – REDACTIERAAD

Geneviève FABRY (UCL)

Anke GILLEIR (KU Leuven)

Agnès GUIDERDONI (FNRS – UCL)

Ortwin DE GRAEF (KU Leuven)

Jan HERMAN (KU Leuven)

Guido LATRÉ (UCL)

Nadia LIE (KU Leuven)

Michel LISSE (FNRS – UCL)

Anneleen MASSCHELEIN (KU Leuven)

Christophe MEURÉE (FNRS – UCL)

Reine MEYLAERTS (KU Leuven)

Stéphanie VANASTEN (FNRS – UCL)

Bart VAN DEN BOSCHE (KU Leuven)

Marc VAN VAECK (KU Leuven)

COMITÉ SCIENTIFIQUE – WETENSCHAPPELIJK COMITÉ

Olivier AMMOUR-MAYEUR (Université Sorbonne Nouvelle – Paris III & Université Toulouse II – Le Mirail)

Ingo BERENSMEYER (Universität Giessen)

Lars BERNAERTS (Universiteit Gent & Vrije Universiteit Brussel)

Faith BINCKES (Worcester College – Oxford)

Philip BOSSIER (Rijksuniversiteit Groningen)

Franca BRUERA (Università di Torino)

Àlvaro CEBALLOS VIRO (Université de Liège)

Christian CHELEBOURG (Université de Lorraine)

Edoardo COSTADURA (Friedrich Schiller Universität Jena)

Nicola CREIGHTON (Queen's University Belfast)

William M. DECKER (Oklahoma State University)

Ben DE BRUYN (Maastricht University)

Dirk DELABASITTA (Université de Namur)

Michel DELVILLE (Université de Liège)

César DOMINGUEZ (Universidad de Santiago de Compostela & King's College)

Gillis DORLEIJN (Rijksuniversiteit Groningen)

Ute HEIDMANN (Université de Lausanne)

Klaus H. KIEFER (Ludwig Maximilians Universität München)

Michael KOLHAUER (Université de Savoie)

Isabelle KRZYWKOWSKI (Université Stendhal-Grenoble III)

Mathilde LABBÉ (Université Paris Sorbonne)

Sofiane LAGHOUATI (Musée Royal de Mariemont)

François LECERCLE (Université Paris Sorbonne)

Ilse LOGIE (Universiteit Gent)

Marc MAUFORT (Université Libre de Bruxelles)

Isabelle MEURET (Université Libre de Bruxelles)

Christina MORIN (University of Limerick)

Miguel NORBARTUBARRI (Universiteit Antwerpen)

Andréa OBERHUBER (Université de Montréal)

Jan OOSTERHOLT (Carl von Ossietzky Universität Oldenburg)

Maité SNAUWAERT (University of Alberta – Edmonton)

Pieter VERSTRAETEN (Rijksuniversiteit Groningen)

Interférences littéraires / Literaire interferenties

KU Leuven – Faculteit Letteren
Blijde-Inkomststraat 21 – Bus 3331
B 3000 Leuven (Belgium)

Contact : matthieu.sergier@uclouvain.be & laurence.vannuijs@arts.kuleuven.be

POUR UN NOUVEAU PARADIGME DE RÉCEPTION DU MYTHE LITTÉRAIRE AU FIL DU XX^E SIÈCLE

Serons-nous, donc, nous les enfants de la critique, nous les hommes à la mémoire immense, les Don Juan du mythe? Les courti-serons-nous tous à tour de rôle ?

Paul RICŒUR¹

Avec la définition qu'il a proposée du mythe en tant qu'espace « [...] de gravitation où des masses s'attirent et se repoussent à des distances variées ² », Paul Ricœur a reconnu aux constructions mythologiques des propriétés analogues à celles d'un champ gravitationnel perturbé par des forces en mouvement dialectique perpétuel. L'autorité de cette prémisse fait presque fonction d'autorisation à s'approcher du mythe pour y rechercher un potentiel génératif, dynamique et « perturbateur », au détriment de son acception de champ clos et immobilisé dans ses structures symboliques et sémiotiques³ qui est encore largement adoptée dans les études mythographiques.

C'est à partir de ce fondement herméneutique que nous allons aborder le recours à la réécriture littéraires des mythes anciens au cours du xx^e siècle. Notre approche n'aura pas la prétention d'aboutir à un recensement exhaustif sur le plan quantitatif ou à la mise en évidence de l'ensemble des aspects que l'espace littéraire francophone peut offrir en la matière. Il s'agira plutôt de s'interroger sur les outils qu'il convient de mettre en œuvre pour rendre compte des enjeux soulevés par ce phénomène littéraire si largement répandu tout au long du siècle. Sur la base de ces présupposés, on tâchera de s'approcher des représentations littéraires à sujet mythique en fondant d'abord notre lecture sur l'analyse du contexte littéraire qui les a vues éclore et sur la façon dont les caractéristiques de ce dernier se sont répercutées sur les différents modèles de reconfiguration littéraires des mythes. À ce parcours de lecture critique seront juxtaposés quelques exemples de réécritures de mythes anciens à l'occasion desquelles les solutions de représentation adoptées – des différentes modalités discursives choisies aux objectifs métalittéraires poursuivis – concourent à en déterminer aussi bien l'originalité que le caractère d'indépendance par rapport à leurs modèles de référence.

Les exemples de lecture analytique proposés tout au long de cette étude ne manqueront de faire appel à la méthode comparative différentielle élaborée par Ute

1. Paul RICŒUR, *Philosophie de la volonté. 2 Finitude et culpabilité* (1960), Paris, Seuil, « Points Essais », 2009, p. 523.

2. *Ibid.*, p. 527.

3. Jean-Jacques Wunenburger, qui souligne la persistance des clichés prônés pour des exigences pour la plupart normatives par les études mythographiques, affirme que : « [...] la conceptualisation du mythe peut entraîner sa dévitalisation, la perte de son vécu, ce qui équivaut, en un sens, à un démythification inattendue » (« Mytho-phorie : forme et transformation du mythe », dans *Religiologiques*, n° 10, automne 1994, p. 50).

Heidmann ; la conception qui sous-tend son épistémologie de la comparaison, qui « s'inscrit contre la tendance plus commune de [...] généraliser et de [...] "universaliser" »⁴ la création littéraire, est actuellement à considérer parmi les approches méthodologiques les plus efficaces pour montrer la singularité des œuvres spécifiquement axées sur la reprise littéraire des mythes anciens. Le parcours méthodologique proposé par Ute Heidmann favorise notamment une perspective d'approche aux mythes interdisciplinaire et montre l'efficacité heuristique d'une analyse reposant sur la dimension expressive de l'écriture – c'est-à-dire sur les procédés linguistiques, textuels et poétiques qui en sont à l'origine – et sur le dialogue intertextuel que les réécritures littéraires des mythes sont en mesure de mobiliser.

*

* *

Non pas à concevoir comme plaisir esthétique de la répétition – « l'ivresse de toutes la plus naturelle⁵ » comme l'a écrit Henri Michaux –, ni comme plaisir pur de l'imitation – bien que Gide ait affirmé que tout grand auteur n'a jamais eu peur d'imiter⁶ –, la réécriture des mythes anciens a été légitimée au cours du xx^e siècle à travers un discours épistémologique qui en a confirmé le statut de forme d'écriture à part entière et pourvue d'autonomie sémantique. Définie par Italo Calvino comme une sorte de pratique funambulesque du langage en mesure de bien conjuguer « un ou plusieurs niveaux de réalité subjective individuelle avec un ou plusieurs niveaux de réalité mythique ou épique », et ayant pour finalité de « communiquer quelque chose de nouveau »⁷, cette pratique s'est développée jusqu'à la fin de l'« âge des extrêmes »⁸ que fut le siècle dernier en traduisant les oscillations nombreuses et les métamorphoses multiples.

En général, c'est surtout dans la première moitié du siècle qu'on assiste – et non seulement en France – à l'épanouissement de la plupart des réécritures littéraires des mythes qui ont fourni des modèles intéressants de renversement des lectures qui leur avaient été jusqu'alors appliquées. À partir de Jean Cocteau qui, dès 1922, lance avec son *Antigone* ce projet de restauration formelle connu comme « retour à l'ordre »⁹, jusqu'à Jean Anouilh et à sa *Médée* (1946) – tragédie déjà axée sur les motifs de l'incommunicabilité et de l'insuffisance de la parole qui caractériseront maintes

4. Ute HEIDMANN, « La comparaison différentielle comme approche littéraire », dans *Nouveaux regards sur le texte littéraire*, s. dir. Vincent JOUVE, Reims, EPURE, 2013, p. 203. Voir dans ce même numéro d'*Interférences Littéraires/Littéraire interferences* l'article de Ute Heidmann qui présente les enjeux épistémologiques et méthodologiques de la comparaison différentielle. Nous renvoyons aussi au volume *Mythes (re)configurés. Création, Dialogues, Analyses*, s. dir. Ute HEIDMANN, Maria VAMVOURI RUFFY & Nadège COUTAZ, Lausanne, Université de Lausanne, « CLE », 2013.

5. Henri MICHAUX, « Essais d'enfants Dessins d'enfants », dans *Déplacements Dégagements, Œuvres complètes*, t. III, éd. Raymond BELLOUR, avec la collaboration d'Ysé TRAN, Paris, Gallimard, « Bibliothèque de la Pléiade », 2004, p. 1328.

6. André GIDE, *De l'influence en littérature* (1900), dans *Essais critiques*, éd. Pierre MASSON, Paris, Gallimard, « Bibliothèque de la Pléiade », 1999, pp. 404-417.

7. Italo CALVINO, « I livelli della realtà in letteratura » (1978), dans *Una pietra sopra. Discorsi di letteratura e società*, Turin, Einaudi, 1995, p. 314 (notre traduction).

8. Nous empruntons cette définition à Éric HOBBSAWM dans *L'Âge des extrêmes : le court xx^e siècle 1914-1991* (1994), Paris, Complexe, 1999.

9. Ce projet de retour à l'ordre qui consiste à revaloriser l'idéal classique a été promu par les écrivains et les artistes de l'Europe entière à partir des années vingt du xx^e siècle. Le recueil d'essais *Le Rappel à l'ordre* (1926) de Jean Cocteau en constitue l'un des témoignages les plus convaincants.

œuvres des années suivantes – le mythe devient un paramètre herméneutique largement partagé par les nombreux amateurs de ce que Jean Marie Domenach définit comme « retour du tragique »¹⁰. La dimension dialogique dont le mythe témoigne à cette époque relève des différentes formes de sa propre re-configuration¹¹ dans des textes qui en mettent en jeu la force « gravitationnelle », pour reprendre la métaphore ricœurienne, c'est-à-dire sa capacité à se montrer conforme et, dans le même temps, à entrer en même temps en collision avec sa propre tradition. En effet, les exemples que l'on peut tirer de la poésie, de la prose et plus particulièrement du théâtre de ces années-là ne portent pas sur un « mode d'emploi » conventionnel du mythe, c'est-à-dire sur la réécriture de celui-ci dans sa récurrence dogmatique et monolithique. Ces modèles de réécriture représentent par contre des étapes saillantes d'une recherche de modalités poétiques et esthétiques nouvelles qui a identifié dans le potentiel « mytho-phorique »¹² du mythe un horizon d'attente original, authentique et très performant dans son polymorphisme et sa capacité d'adaptation.

C'est en effet à partir des années vingt que Gide, Giraudoux, Cocteau, Claudel, Giono, Anouilh, Sartre, Camus et d'autres auteurs moins célèbres enclins à mettre en œuvre ce retour au tragique (Fabre, Ghéon, Porquerol, Lenormand, etc.) ont remis en cause la fonction même du mythe, qu'ils n'ont plus considéré comme forme dépositaire de vérités immuables et éternelles, mais comme siège privilégié de modalités discursives et de parcours sémantiques toujours renouvelés. Leurs recherches sur ces questions ont abouti à un processus de réorganisation et de réemploi du matériau mythologique qu'ils ont été amenés à libérer des chaînes de la sacralité ancestrale et à reconstruire dans le présent d'une écriture se nourrissant de l'expérience de nouvelles techniques d'écriture et de nouveaux modes de narration. En effet, les réécritures qui remontent à la période de l'entre-deux guerres et qui paraissent à peu près jusqu'aux années de la Résistance semblent bien sous-entendre cette idée selon laquelle la littérature serait une pratique transformatrice du déjà dit qui se développera en France à partir des théories Nouveaux Romanciers, et dont Jean Ricardou sera l'un des théoriciens les plus féconds.

Il est en outre nécessaire de rappeler qu'à partir de l'après-guerre, parallèlement à une réflexion de plus en plus attentive sur le sens de l'histoire¹³ et sur le concept de durée issu de la tradition de pensée bergsonienne¹⁴, l'idée selon laquelle il serait vraiment possible d'exprimer le monde était devenue de plus en plus difficile à admettre.

10. L'allusion à Jean-Marie Domenach et à son étude *Le Retour du tragique* (Paris, Seuil, 1967) est évidente. À propos de ce retour largement partagé par les écrivains, Domenach écrit : « Assurément ces auteurs ont senti l'étrange parenté de leur époque avec certains thèmes de la tragédie grecque. Mais quand la fatalité cesse d'être un jeu de miroir à la Cocteau, quand avec Giraudoux, le plus convaincant, elle semble reprendre corps sur la scène, qu'est-elle, au fond, sinon l'habillage exotique d'une impuissance, le reflet désespéré d'une lucidité qui n'ose pas nommer les périls ? [...] ces *remakes* ne disent que la faiblesse d'une société qui n'a pas le courage de combattre pour ses institutions et ses valeurs, et qui regarde, sans bouger, la violence totalitaire et la barbarie technicienne l'investir et la corrompre. » (*ibid.*, p. 220).

11. Le volume *Mythes (re)configurés. Création, Dialogues, Analyses*, cité à la note 4, est consacré à la définition de la notion de « reconfiguration » des mythes.

12. Nous empruntons à Jean-Jacques Wunemberger la notion de « mytho-phorie » et qui fait du mythe une parole ouverte – sur le modèle de l'œuvre ouverte d'Umberto Eco – destinée au déplacement et au transport (Jean-Jacques WUNEMBERG, *art. cit.*, pp. 49-70).

13. Voir Thomas S. ELIOT, « La tradition et le talent individuel » (1919), dans *Essais choisis* (1950), trad. de l'anglais par Henri FLUCHÈRE, Paris, Seuil, 1999, pp. 28-29.

14. Voir Fausto CURI, *La scrittura e la morte di Dio. Letteratura, mito, psicoanalisi*, Rome-Bari, Laterza, 1996, p. 171.

Dans cette perspective de lecture, le mythe a offert à l'écriture littéraire la possibilité de puiser à un réservoir narratif apparaissant comme fécond et inépuisable, garant de catégories universelles et normatives, capable de plusieurs métamorphoses et, à cet égard, source intarissable d'effets de sens. Si le mythe et la littérature ont partagé, au cours du xx^e siècle, une l'idée d'une certaine « épaisseur »¹⁵ – c'est-à-dire la capacité d'exprimer la complexité de l'existence –, la réécriture aussi a concouru à l'affermissement de cet objectif dans sa fonction de source de dialogue polyphonique entre l'éternel et le contingent ; et cela s'est réalisé à travers différentes modalités de ré-énonciation (dispositifs énonciatifs, mais également génériques, textuels, intertextuels, etc.). De surcroît, considérer les mythes du point de vue de leur énonciation, comme Ute Heidmann l'a suggéré¹⁶, permet enfin d'abandonner la perspective hiérarchisante qui sous-tend certaines approches traditionnelles des textes (très souvent pénalisante pour les réécritures littéraires) qui met en relation, ou mieux en compétition, les œuvres anciennes et modernes. Cela suppose de renoncer à une perspective de lecture essentialiste et taxinomique du mythe en littérature, qui n'est dès lors plus ramené à des catégories préexistantes mais projeté à l'intérieur d'un système d'écriture (et de réécriture notamment) relevant strictement du contexte dans lequel l'œuvre a été élaborée.

C'est alors souvent en bouleversant la cohérence logique du temps et en passant à travers la désémantisation et la resémantisation de personnages mythiques déjà codifiés par la tradition que Giraudoux, Cocteau, Giono, par exemple, ont offert au public quelques-unes des plus originales réécritures de l'époque : la mort absurde d'Agamemnon sur le bord d'une piscine¹⁷, la nymphomanie à peine déguisée de Jocaste¹⁸, le prosaïsme d'un Ulysse menteur et fainéant¹⁹, la sottise du jeune Paris²⁰, pour se limiter à quelques exemples paradigmatiques, bien qu'en démystifiant, en parodiant et en désacralisant le mythe, ne traduisent aucunement une nécessité de profanation de la sacralité du mythe. Ces modèles de re-configuration sont par contre autant d'exemples intéressants d'une conception du texte à entendre comme clef de voute d'une production signifiante. Ils franchissent en effet les limites d'une interprétation reçue et, parfois, convenue, et d'un emploi instrumental du mythe en tant que véhicule de valeurs censément fondatrices. Le traitement des modèles auxquels ils se livrent conduit ces écrivains à un dépassement marqué des limites de la lecture fonctionnelle du mythe, dans la mesure où ils cessent de considérer le mythe comme source originale intouchable et intermédiaire de vérités fondamentales et immuables.

La perspective herméneutique ricœurienne quant au retour au mythe, qui s'inscrit dans sa formulation d'un principe de rationalité herméneutique recons-

15. Ariane EISSEN & Jean-Paul ENGELIBERT « Avant-propos », dans *La Licorne*, n° 55, « La Dimension mythique de la littérature contemporaine », s. dir. Ariane EISSEN & Jean-Paul ENGELIBERT, 2000, p. 4.

16. Voir à ce sujet Ute HEIDMANN, « Comparatisme et analyse de discours. La comparaison différentielle comme méthode », dans *Sciences du texte et analyse de discours. Enjeux d'une interdisciplinarité*, s. dir. Jean-Michel ADAM & Ute HEIDMANN, Lausanne, Slatkine, 2005, pp. 102-105.

17. Jean GIRAUDOUX, *Électre*, dans *Théâtre complet*, éd. Jacques BODY, Paris, Gallimard, « Bibliothèque de la Pléiade », 1982.

18. Jean COCTEAU, *La Machine infernale*, dans *Théâtre complet*, éd. Michel DÉCAUDIN, Paris, Gallimard, « Bibliothèque de la Pléiade », 2003.

19. Jean GIONO, *Naissance de l'Odyssée*, dans *Œuvres romanesques complètes 1*, éd. Robert RICATTE, Paris, Gallimard, « Bibliothèque de la Pléiade », 1971.

20. J. GIRAUDOUX, *La guerre de Troie n'aura pas lieu*, dans *Théâtre complet*, cit..

tructive²¹, fournit ici une clé d'accès méthodologique fondamentale pour rendre compte du retour au mythe²² qui a caractérisé massivement l'entre-deux guerres en France et qui s'est poursuivi jusqu'à la fin du siècle. Le mythe devient à partir des années vingt sujet et objet en même temps d'une expérience d'écriture qui, pour la première fois, le re-présente dans son acception d'inconstance, variabilité, et de non évidence²³. Au cœur de la modernité, le mythe se charge lui aussi de nouvelles valeurs qui renvoient depuis la moitié du XIX^e siècle au transitoire, au fugitif et au contingent tels que conçus par Baudelaire²⁴. Son épaisseur symbolique ne se reconnaît plus par sa capacité de fournir des réponses aux grandes questions que les hommes se sont posées depuis toujours, mais plutôt par sa faculté à traduire le doute et l'incertain par la formulation des questions : c'est ainsi que Gide, dans son *Journal* a affirmé avoir réécrit le mythe d'Œdipe non pas pour « faire frémir ou pleurer », mais pour « faire réfléchir »²⁵ ; et c'est sans doute pour la même raison que Giono a écrit de son nouvel Ulysse qu'« il sentait gonfler en lui la floraison de récits nouveaux »²⁶. Marguerite Yourcenar elle aussi a contribué à cerner le sens des réécritures littéraires des mythes, non seulement par ses œuvres, mais aussi par ses tentatives de définition des œuvres à sujet mythique, qu'elle considère comme une sorte de « [...] chèque en blanc sur lequel chaque poète à tour de rôle peut se permettre d'inscrire le chiffre qui lui convient »²⁷.

Aucun des témoignages cités ci-dessus ne conçoit le mythe en tant que source, c'est-à-dire dans sa fonction paradigmatique de modèle matriciel. En revanche, toutes ces affirmations attribuent de quelque façon au travail de réécriture une fonction importante de contestation non seulement de toute approche ou critique sourcière, mais aussi de l'idée d'unicité de l'œuvre littéraire. Inscrire le chiffre qui convient sur un chèque en blanc signifie inscrire toute réécriture d'un mythe dans le cadre d'un espace discursif et non pas dans un cadre de reconstruction philologique ; et par conséquent donner l'essor à des sens nouveaux ou, pour le dire avec les mots d'Ute Heidmann, élaborer « une poétique *différente* »²⁸. Ainsi, c'est en passant d'un univers discursif à un autre que l'Ulysse de Jean Giono sent fleurir en lui de nouvelles histoires ; et si Œdipe est censé faire réfléchir et non pas susciter la pitié, c'est qu'André Gide a fait du mythe un instrument fécond de réflexion et de « réponses intertextuelles »²⁹.

21. Pour une étude approfondie de l'herméneutique reconstructive ricoeurienne, voir Alberto MARTINENGO, *Il pensiero incompiuto. Ermeneutica, ragione, ricostruzione in Paul Ricoeur*, Reggio Emilia, Aliberti Editore, 2008.

22. Voir à ce propos Alberto MARTINENGO, « Ritorno al mito o ritorno del mito ? », dans *Lessico di Etica pubblica*, n° 2, 2010, pp. 40-47.

23. Pour un approfondissement de ce sujet au cœur réécritures françaises de la première moitié du XX^e siècle, nous renvoyons à Franca BRUERA, « Towards a Dramaturgy of Suspicion : Theatre and Myths in 20th - century France », dans *Beyond Deconstruction. From Hermeneutics to Reconstruction*, s. dir. Alberto MARTINENGO, Berlin, De Gruyter, 2012, pp. 135-147.

24. Charles BAUDELAIRE, *Le Peintre de la vie moderne*, dans *Œuvres complètes II*, éd. Claude PICHOS, Paris, Gallimard, « Bibliothèque de la Pléiade », 1976 (chapitre IV, *La modernité*, pp. 694-697).

25. « [...] c'est à votre intelligence que je m'adresse. Je me propose non de vous faire frémir ou pleurer, mais de vous faire réfléchir » (André GIDE, *Journal 1926-1950*, éd. Martine SAGAERT, Paris, Gallimard, « Bibliothèque de la Pléiade », 1997, p. 390).

26. Jean GIONO, *Naissance de l'Odyssée*, op. cit., p. 122.

27. Marguerite YOURCENAR, *Électre ou la chute des masques*, dans *Théâtre*, vol.2, Paris, Gallimard, 1971, p. 19.

28. *Poétique comparée des mythes. De l'antiquité à la modernité*, s. dir. Ute HEIDMANN, Lausanne, Payot, 2003, p. 8.

29. Voir l'article d'Ute Heidmann dans ce même numéro d'*Interférences Littéraires / Littéraire intertextuelles*.

Dans ce panorama de réécritures qui se fait jour environ au cours de la première moitié du xx^e siècle, tout modèle mythologique revisité, dépourvu de ses valeurs universelles et immuables, introduit un changement de paradigme dans l'esthétique de sa propre réception. Non plus destiné à être reconnu mais à reconnaître, non plus saisi dans son acception de totalité homogène et cohérente mais comme ensemble incohérent de renvois intertextuels et d'analogies qui se composent de façon variable, décliné selon de nouveaux enjeux de l'écriture – de nature textuelle, paratextuelle, énonciative, générique – le mythe est alors pour la première fois soumis au jugement du lecteur ou du spectateur. Pour Cocteau, ce n'est qu'en survolant la Grèce en avion que l'*Antigone* de Sophocle pourra enfin être relue ou portée sur la scène théâtrale : « À vol d'oiseau – écrit-il –, de grandes beautés disparaissent, d'autres surgissent ; il se forme des rapprochements, des blocs, des ombres, des angles, des reliefs inattendus. Peut-être mon expérience est-elle un moyen de faire vivre les vieux chefs d'œuvre. À force d'y habiter nous les contemplons distraitement, mais parce que je survole un texte célèbre, chacun croit l'entendre pour la première fois »³⁰.

Certes, Cocteau recourt au mythe dans son acception traditionnelle de système en réélaboration permanente ; cependant il propose à son public une adaptation de l'*Antigone* sophocléenne complètement revisitée dans ses modalités d'énonciation et dans ses dynamiques discursives : la récitation télégraphique³¹ modelée sur le duel verbal³², l'importance attribuée aux « seuils » du texte, c'est-à-dire, en l'occurrence, à toute la dimension de la mise en scène, soit aux costumes, au décor et à la musique confiés respectivement à Coco Chanel, Pablo Picasso et Arthur Honneger, le rapport dialectique entre le mythe ancien et sa réécriture moderne qui transforme la désobéissance d'*Antigone* en un acte d'anarchie, sont autant de solutions qui amoindrissent de plus en plus l'autorité de la source ancienne au profit de l'épanouissement d'une déclinaison de sens nouveaux qui découlent des modalités discursives et des solutions péritextuelles et épitextuelles adoptées.

Durant la deuxième moitié du xx^e siècle, la réécriture des mythes anciens va continuer à encourager ce dialogue critique entre le passé du mythe et le présent de sa reconfiguration. Cultivée par la littérature pour sa capacité de compenser « l'absolutisme de la réalité »³³, la pratique de la réécriture littéraire des mythes joue à partir des années cinquante une fonction importante d'organisation de nouveaux rapports avec la réalité, c'est-à-dire qu'elle contribue à établir de nouveaux liens – de nature « indirecte, circonstanciée, différée, sélective » et « métaphorique », comme l'a notamment remarqué Hans Blumenberg³⁴, – entre la littérature et le réel.

Conçue dans les engrenages de la modernité, dont quelques exemples ont été évoqués ci-dessus, la réécriture des mythes anciens s'inscrit au cours de la deuxième moitié du xx^e siècle à l'intérieur d'un parcours de recherche visant en général

30. Jean COCTEAU, *Antigone*, dans *Théâtre complet*, op. cit., p. 305.

31. « L'extrême vitesse de l'action n'empêche pas les acteurs d'articuler beaucoup et de remuer peu. Le Chœur et le coryphée se résument en une voix qui parle très haut et très vite comme si elle lisait un article de journal. » (*ibid.*, p. 307).

32. « Antigone et Créon se parlent de tout près; leurs fronts se touchent » (*ibid.*, p. 313).

33. Voir Hans BLUMENBERG, *La Raison du mythe* (2002), trad. de l'allemand par Stéphane DIRSCHAUER, Paris, Gallimard, 2005.

34. Hans BLUMENBERG, *L'Approche anthropologique d'une actualité de la rhétorique*, dans *L'Imitation de la nature et autres essais d'esthétique* (1981), trad. de l'allemand par Isabelle KALINOWSKI & Marc DE LAUNAY, Paris, Hermann, 2010, p. 105.

la revalorisation du pouvoir communicatif de la parole. Suite aux traumatismes des massacres qui ont hanté le xx^e siècle, les écrivains, les philosophes, les artistes, comme l'a affirmé Gilles Deleuze³⁵, se sont transformés en véritables explorateurs puisqu'ils ont abandonné toute ambition de maîtrise du vécu au profit de l'exploration du côté tenu pour « invivable »³⁶ de l'existence. Et les mythes, de par le biais de leur réécriture littéraire, en ont certainement traduit les expériences les plus diverses.

Au fil du siècle, ce parcours de recherche s'est différemment articulé par une générale perte d'épaisseur et de centralité des figures mythiques, souvent réduites à l'aphasie – comme dans le cas d'*Orphée* de Jean Cocteau (1927) – ou, au contraire, faisant preuve d'une grande loquacité – comme les Atrides giralduciens de *La Guerre de Troie n'aura pas lieu* (1935) ou le personnage de *Médée* (1946) de Jean Anouilh ont pu en témoigner. Dans ce sillon, à partir des années cinquante la plupart des réécritures mythique vont pousser à l'extrême ce processus de déstructuration du personnage mythique, de plus en plus brisé, incomplet et paralysé. Le fragment – qui est notamment l'un des traits fondamentaux de l'écriture post-moderne³⁷, et qui souligne la prise de conscience explicite de la nécessité de dépasser les notions d'unité et d'harmonie du texte³⁸ – devient alors un enjeu esthétique déterminant pour les réécritures des mythes anciens : les textes d'Eugène Ionesco, qui sont peuplés de « petits bouts de personnages tragiques »³⁹, relèvent d'une conception du mythe en tant que « matériau », dans le sillon de *Matériau Médée* d'Heiner Müller ; et ce n'est par exemple que dans la célébration de l'aujourd'hui – c'est-à-dire dans la dimension de durée morcelée de l'instant présent – que tout le potentiel vivant de la Bible se fait jour dans les écrits de Jean Grosjean⁴⁰.

La force régénératrice qu'Antonin Artaud a attribuée au mythe, sa fonction de rempart contre les dérives du théâtre qu'Eugène Ionesco lui a reconnu, la responsabilité de son renouveau visant à traduire l'urgence de la parole que Claude Ber, Huber Colas et d'autres auteurs contemporains lui ont attribué, confirment combien le mythe a continué, à la fin du xx^e siècle, de conserver son attrait en tant qu'espace symbolique et paramètre herméneutique largement partagé. Cependant, le mécanisme de reproduction du mythe par la réécriture littéraire semble avoir répondu à l'exigence prioritaire d'attribuer une nouvelle fonction à la parole : celle-ci est devenue le lieu de la re-production du sens à l'intérieur d'une écriture intertextuelle et stratifiée qui, exactement comme le mythe, s'est affirmée comme modèle dynamique de connexions multiples et de nombreuses possibilités de re-production⁴¹.

35. Voir Gilles DELEUZE, *Critique et Clinique*, Paris, Minuit, « Paradoxe », 1993.

36. Voir Evelyne GROSSMAN, « Creative Delinking », dans *Beyond Deconstruction. From Hermeneutics to Reconstruction*, *op. cit.*, pp. 85-94.

37. Voir Jean-François LYOTARD, *La Condition postmoderne. Rapport sur le savoir*, Paris, Minuit, « Critique », 1979.

38. Roland Barthes a notamment consacré au fragment la célèbre étude *Fragments d'un discours amoureux* (Paris, Seuil, 1977) ; et, quant au dépassement de la notion d'unité et d'homogénéité, il a intitulé le dernier fragment de son *Roland Barthes par Roland Barthes* (Paris, Editions du Seuil, 1975) « Le monstre de la totalité ».

39. Ariane ESSEIN, « Les mots anciens broyés dans notre langue. Entretien avec Eugène Ionesco », dans *La Licorne*, n° 55, « La Dimension mythique de la littérature contemporaine », *op. cit.*, p. 58.

40. Pour un approfondissement de ce sujet, voir Jean GROSJEAN, *Araméennes*, conversations avec Roland BOUHÉRET, Dominique BOURG et Olivier MONGIN, Paris, Édition du Cerf, 1988.

41. Pour un approfondissement de ce sujet, voir Franca BRUERA, « De la récréation à la recréation : le mythe antique dans le théâtre français de l'entre-deux guerres », dans *Métamorphoses du mythe. Réécritures modernes des mythes antiques*, s. dir. Peter SCHNYDER, Paris, L'Harmattan, 2008, pp. 549-560.

Parmi les œuvres les plus représentatives de cette de récupération d'une parole mythique en mesure de générer des situations de communications toujours nouvelles, nous nous bornerons à citer *Le Visage d'Orphée* d'Olivier Py (1997)⁴². Moins connue sans doute que les plus célèbres réécritures du mythe d'Orphée qui l'ont précédée, la pièce de Py s'inscrit dans le sillage de ces œuvres de la fin du xx^e siècle qui ont dénoncé la crise identitaire et existentielle de l'individu face à l'instabilité du sens. Quel est donc le visage d'Orphée qu'Olivier Py a voulu montrer face à la multiplicité déroutante des portraits orphiques que la littérature nous a livré au cours de son histoire ? C'est exactement autour de ce questionnement que nous allons conclure notre étude, en cherchant à montrer par cette exemplification combien les modalités intertextuelles, intratextuelles, de mise en langue, de mise en scène qu'Olivier Py a adoptées peuvent contribuer à répondre efficacement à la question.

Pour rendre compte des particularités de cette réécriture du mythe d'Orphée qui se situe dans la continuité d'un héritage antique reconfiguré, une brève synthèse de la pièce s'avère nécessaire. Orphée – raconte la pièce de Py – déchiré par les Bacchantes, continue de chanter après sa mort en attirant l'attention d'un sculpteur, Musée, qui grave incessamment son visage dans le marbre, et d'un homme, Baptiste le « démocrate », qui depuis longtemps poursuit ce chant mélodieux ayant le pouvoir de charmer les êtres humains afin de comprendre pourquoi « [Orphée] a perdu sa beauté, que ses doigts sont engourdis et que sa lyre est irrémédiablement éœurée »⁴³. Présenté au public sous forme de cadavre allongé sur la table du laboratoire du sculpteur, Orphée resurgit au début de la pièce, attiré à son tour par l'écho de la parole de ceux qui le cherchent. Après s'être libéré de ses haillons et de ses plaies, il part en voyage, puisque son but est de reconnaître les lieux de la mémoire individuelle et collective. Au cours de sa marche, qu'il entreprend avec un groupe d'adeptes, il atteint une ville dévastée par la guerre qui est le règne des Enfers gouverné par Pluton. Tout au long des dialogues qui se développent et se succèdent entre des archéologues, des chercheurs de cadavres, des aliénés, des professeurs et Orphée, ce sont les fils de la trame du mythe qu'Olivier Py tisse patiemment, en les rappelant de manière allusive ou par fragments, comme pour établir un dialogue critique constant avec les catégories universelles dont le mythe même est porteur.

Olivier Py conçoit l'expérience d'Orphée à l'intérieur d'une dimension théâtrale réglée par deux « époques ». Celles-ci n'ont pas le but de scander le temps de l'action théâtrale, normalement réglée par la subdivision en actes ; elles sont là pour mettre en évidence les diverses formes de thématization de l'écoulement du temps et de la représentation de l'espace du nouveau mythe d'Orphée. La première époque, celle du « très pur amour », se compose de quinze scènes à travers lesquelles s'accomplit le miracle de la parole. C'est la phase de résurrection d'Orphée, qui revient à la vie par la voix des hommes qui l'appellent. Musée, qui a disséminé partout les têtes sculptées d'Orphée dans l'espoir que quelqu'un en écoute l'écho, assiste à la renaissance du poète et inaugure avec lui et Baptiste un parcours d'errance marqué par la dialectique des rencontres. La deuxième époque, caractérisée par l'expérience du royaume des Enfers, se compose de vingt-trois scènes qui célèbrent l'expérience collective des partisans d'Orphée à la recherche de la parole partagée : comme les Orphiques qui erraient conduits par le message du poète, le groupe d'adeptes qui

42. Olivier Py, *Le Visage d'Orphée*, Arles, Actes Sud, 1997.

43. *Ibid.*, p. 11.

s'est formé auprès d'Orphée vagabonde afin de découvrir un nouveau rapport avec le monde. Sur le rythme toujours tendu et pressant d'un canevas qui fait alterner la spiritualité avec un ton prosaïque, l'intégrité avec la dégénération, des fragments assez incisifs d'histoires individuelles se succèdent, mêlés à des scènes qui embrassent la mythologie grecque et chrétienne et qui s'universalisent sous le regard attentif et profond d'Orphée. Celui-ci, à la tête du groupe jusqu'à l'épilogue de la pièce, deviendra progressivement l'emblème d'une parole qui s'interroge sur sa propre nature et qui interroge le mythe en tant qu'expérience limite entre la vie et la mort, l'humain et le divin, la légende et l'histoire, le passé et le présent : « Mes amis – dit-il vers la fin de sa marche – il est temps que je vous rende grâce. Je ne veux plus porter cette lyre trop lourde [...] Je ne suis plus Orphée, je ne suis plus celui qui peut vous réunir. [...] Je sens que ma tête décolle de mon corps et ce foulard que je porte au cou se tache du sang d'une plaie rouverte »⁴⁴.

Ce nouvel Orphée à qui Olivier Py a voulu donner la parole montre la défaillance des grands métadiscours modernes et la crise de la légitimité du savoir au cœur de la culture contemporaine. Et ce qui pour Jean-François Lyotard avait coïncidé avec le refus de la raison universelle et unificatrice⁴⁵ devient pour Olivier Py la prise de conscience de la fin des grands récits mythiques et de leur pouvoir normatif au profit de leur performativité : la pièce *Le Visage d'Orphée* se fait ainsi porteuse de l'aspiration à une parole enfin libre et libérée, déclinée dans toutes ses variations – jusqu'au ventriloquisme⁴⁶ – dont le protagoniste, Orphée, est le messenger. Dans cette perspective de lecture, c'est exactement son rôle de messenger d'une parole qui doit retrouver sa propre substance qui engendre le mécanisme de reconfiguration intertextuelle du mythe : « Orphée n'est pas un prophète, il ne construira rien [...]. Il indiquera le lieu du divin mais n'annoncera pas le dieu, il enjoindra ceux qui le veulent à circonscrire ce lieu de l'absence »⁴⁷, récite Baptiste. C'est ainsi qu'Orphée commence à jouer le rôle de celui qui invite à la réflexion sans jamais donner des réponses et qu'il donne vie au désir de connaissance en se déclarant l'usurpateur d'un rôle qui lui a été attribué, comme il l'affirme dès le début de la pièce : « Je ne suis pas Orphée ! [...] Ouvre les yeux, Musée ! Je ne suis que le modèle de ta statue ! Je ne sais rien d'Orphée, j'ai rêvé un rêve effrayant et j'ai fait semblant de chanter ! »⁴⁸ C'est ainsi qu'en jouant son rôle « les yeux fermés »⁴⁹ il arrivera à attirer à soi des expériences de vie disparates et désespérées qui s'uniront à lui dans une sorte de rêve itinérant collectif – que l'auteur définit comme un « rêve marché »⁵⁰ – sur la route du désenchantement et du recouvrement de la mémoire.

À travers sa pièce, Olivier Py n'a évidemment pas recherché le sens universel et stéréotypé du mythe. Le processus de resémantisation de l'histoire du chanteur Thrace s'est opéré à travers la juxtaposition de différentes pratiques textuelles, intertextuelles, énonciatives que le mythe même a su encourager. En effet, il est intéressant de remarquer que c'est dans son rôle de sauveur de la parole qu'Orphée fait

44. *Ibid.*, p. 105.

45. Jean-François Lyotard, *op. cit.*

46. Le personnage Musée est ventriloque: il fait parler sa girouette dès le début de la pièce, ce qu'Olivier Py définit « un exercice de ventriloquie affligeant » (*Le Visage d'Orphée, op. cit.*, p. 12).

47. *Ibid.*, p. 40.

48. *Ibid.*, p. 22.

49. *Ibid.*, p. 23.

50. *Ibid.*, p. 104.

interagir le texte qui l'accueille avec le mythe ancien. Et ce n'est pas par l'imitation, ni par un emploi de « seconde main » de la tradition mythique que Py a déclenché le mécanisme de création de sens de la pièce. C'est en revanche par de nombreuses traces énonciatives que l'ancienne histoire d'Orphée se renouvelle, à partir des dynamiques discursives qui reflètent le contexte socio-politique contemporain, et qui se traduisent dans l'emploi d'une parole idéologiquement orientée, à entendre en tant que moyen de protestation, d'affranchissement, de rachat : une parole qui réfléchit sur les confins identitaires⁵¹, sur la guerre et la paix entre les hommes⁵², et sur le présent de la France de cette fin de xx^e siècle qui a accueilli le nouvel Orphée : « La France n'est plus en France, mais la France est toujours une terre d'espoir, utopie lunaire qui enchante encore les justes. J'aime son visage et je reconnais son hymne. Une terre exilée, la France »⁵³.

Chez Py le chant mélodieux d'Orphée a laissé la place à la théâtralisation d'une parole finalement visible⁵⁴ sous forme politique, culturelle et poétique, malgré le silence et l'invisibilité qui a notamment suivi Auschwitz : son Orphée a rendu « visible le miracle de la Parole »⁵⁵ par sa propre ré-énonciation dans un autre contexte littéraire, linguistique, culturel, social, historique. C'est ainsi que dans la dimension sociale et engagée du *Visage d'Orphée*, les sujets liés à l'actualité sociopolitique et culturelle ne font pas défaut, à partir de la recherche de l'identité que pour Olivier Py semble pouvoir se réaliser seulement par le biais d'un rapport fécond avec l'altérité⁵⁶. Ce rapport fructueux entre le moi et l'autre est d'ailleurs personnifié par la figure même d'Orphée, qui représente tout au long de la pièce le point de repère essentiel de toute rencontre. « Je ne chanterai pour vous mais avec vous, car la vérité a beaucoup de bouches, et ma lyre n'est peut-être qu'une grande oreille »⁵⁷, dit le poète dans son rôle de porteur d'une parole aussi bien proférée qu'entendue, jamais réduite au monologue stérile et qui retrouve son essence dans la dimension de la collectivité. La scène théâtrale s'ouvre ainsi à de multiples possibilités d'épiphanisation de la parole partagée, qui sont autant d'exemples de dialogue intertextuel : un exemple parmi tous peut être celui du personnage Bienvenu, qu'après avoir avalé le papyrus que ses collègues archéologues viennent de découvrir, écrit sur une feuille les mots qu'il vient d'avalier et les montre au public en lui disant de les faire circuler parmi les spectateurs⁵⁸. Si Jean Cocteau, dans son *Orphée* de 1929, avait emprunté au public une montre pour faire voir l'absence de limites entre le visible et l'invisible⁵⁹, Olivier Py va plus loin : il pousse la parole d'Orphée au-delà du funambulisme

51. « Vous n'appartenez qu'à vous-mêmes / Aucune appartenance aucune caste, aucune famille n'a le droit de vous nommer et de blasphémer cet uncat infranchissable qui est le sourire de l'esprit » (*ibid.*, p. 66).

52. « La guerre n'est entre deux êtres que parce qu'ils ne sont pas confiants de leur absolue différence. Entre les peuples, elle n'est que pour nourrir l'illusion qu'il y a des peuples » (*ibid.*, p. 68).

53. *Ibid.*, p. 90.

54. « Il s'agit de se confondre avec son dire, avec le désir de dire, avec le désir de dire qui est la seule chose dite par le dire, avec le dire du désir de dire, se confondre avec le dire comme le Christ est confondu avec la croix. L'incantation est incarnation à une lettre près. » (*ibid.*, p. 34).

55. *Ibid.*

56. « Nous serons tous, non pas un humain différent chacun pour soi, mais une race entière à soi seul, une loi à soi seul [...]. Notre péché : l'oubli de cela. Et chacun ne peut que se le rappeler à lui seul pour connaître cette altérité qui l'appelle [...]. » (*ibid.*, pp. 66-67).

57. *Ibid.*, p. 65.

58. Scène 15, première époque (*ibid.*, p. 65).

59. Nous nous référons à la scène VI de la pièce, où la Mort et ses aides Azraël et Raphaël sont chez Orphée pour enlever Eurydice dans l'au-delà.

spatio-temporel coctalien et la répand à tous, indistinctement, en en soulignant les caractéristiques de visibilité, concrétude et réversibilité.

*

* *

De l'Antigone de Jean Cocteau au nouvel Orphée d'Olivier Py, à travers de nombreux autres exemples de resémantisation qu'il était impossible d'évoquer dans le cadre de cet article, le mythe s'est vu assigner au cours du xx^e siècle un rôle dynamique de « [...] site provisoire, [...] place ouverte, [...] lieu nomade »⁶⁰, c'est-à-dire qu'il a cessé d'être identifié comme catégorie totalisante, au profit d'une interprétation visant l'exploration de son pouvoir de représentation de « portions » de l'espace, comme les définitions de Marcel Détiénne citées ci-dessus l'ont bien fait entendre. Un espace à la fois textuel, paratextuel, intertextuel, extratextuel, social, politique, culturel, qui a complété la fonction notamment explicative et compensatrice du mythe par une capacité substantielle de reconstruction et de réélaboration.

Le mythe revisité par la littérature a ainsi contribué à jeter les bases d'une nouvelle forme de dialogisme et de polyphonie du texte : il a incité les auteurs à s'interroger sur leurs œuvres et à favoriser la réflexion métalittéraire, en traduisant en même temps aussi bien la nécessité de renouvellement de l'écriture au cœur du xx^e siècle, que l'intérêt toujours vivant pour la nature foncièrement polymorphe du mythe. Les quelques modèles de réécriture synthétiquement abordés dans cette étude nous ont permis de souligner l'importance du procédé de la réécriture par rapport à une image du mythe qui au cours du siècle s'est de plus en plus éloignée de son acception normative et universelle. Ce parcours nous a finalement donné la possibilité de conforter l'hypothèse selon laquelle chaque réécriture littéraire d'un mythe n'est pas une reproduction, ni une duplication plus ou moins réussie d'un modèle original mais, bien au contraire, un exemple de production féconde de sens et de significations toujours originaux. D'où l'importance d'une approche herméneutique à la réécriture littéraire des mythes qui prenne en compte la singularité de chaque réécriture, son pouvoir de resémantisation, ses instances énonciatives, ses situations de communications et qui les valorise, au détriment de toute interprétation fondée sur le mythe comme matrice fondatrice invariante.

Franca BRUERA

StudiUm – Dipartimento di Studi Umanistici
Università de Turin
franca.bruera@unito.it

60. Marcel DETIENNE, *L'Invention de la mythologie*, Paris, Gallimard, « Bibliothèque des Sciences humaines », 1981, p. 234.

