

# **DU MYTHE A HEREDIA**

By

Christian Do

Graduate Program  
in  
French

Submitted in partial fulfilment

Of the requirements for the degree of

Master of Arts

Faculty of Graduate Studies

The University of Western Ontario

London, Ontario

September 1998

© Christian Do 1998



National Library  
of Canada

Acquisitions and  
Bibliographic Services

395 Wellington Street  
Ottawa ON K1A 0N4  
Canada

Bibliothèque nationale  
du Canada

Acquisitions et  
services bibliographiques

395, rue Wellington  
Ottawa ON K1A 0N4  
Canada

*Your file Votre référence*

*Our file Notre référence*

The author has granted a non-exclusive licence allowing the National Library of Canada to reproduce, loan, distribute or sell copies of this thesis in microform, paper or electronic formats.

The author retains ownership of the copyright in this thesis. Neither the thesis nor substantial extracts from it may be printed or otherwise reproduced without the author's permission.

L'auteur a accordé une licence non exclusive permettant à la Bibliothèque nationale du Canada de reproduire, prêter, distribuer ou vendre des copies de cette thèse sous la forme de microfiche/film, de reproduction sur papier ou sur format électronique.

L'auteur conserve la propriété du droit d'auteur qui protège cette thèse. Ni la thèse ni des extraits substantiels de celle-ci ne doivent être imprimés ou autrement reproduits sans son autorisation.

0-612-30785-9

Canada

## **Abstract**

“Impassible”, “imagiste”, voilà comment la critique habituellement qualifie José-Maria de Hérédia. Mais l’est-il véritablement ? Conçue comme une apologie du Parnasse en général et de Hérédia en particulier, cette thèse se donne pour objectif de déceler dans les sonnets mythiques des *Trophées* un fond complexe d’idées et d’allusions par l’utilisation de la mythologie (méthodes d’interprétation du mythe). À cette fin, trois importantes méthodologies sont explorées et mises en œuvre : l’approche allégorique qui culmine avec la théorie solaire de Max Müller, l’approche psychanalytique de Sigmund Freud et de Carl Jung, et l’approche structuraliste de Lévi-Strauss. Les sonnets mythiques des *Trophées* ne sont pas dénués de sens car en tant que mythes, ils possèdent un champ sémantique immanent.

**Keywords :** Hérédia, Parnasse, mythe, mythologie, Müller, Freud, Jung, Lévi-Strauss.

Je tiens à remercier mon directeur, Dr. Jean-Yves Dupraz, de m'avoir inculqué une discipline et une rigueur de travail sans lesquelles je n'aurais pu mener à son terme cette thèse qui, de tâtonnements en envolées, d'angoisses en ivresses, a non seulement approfondi mon appréciation et estime du mythe et de Hérédia mais aussi, de façon plus significative encore, m'a révélé à moi-même, redoutable et douce image. Ses remarques implacables, parfois même insufflées d'humour, mais toujours infiniment justes, m'ont forcé à me surpasser et à donner le meilleur de moi-même. C'est pour cette raison que j'aime penser que *Du mythe à Hérédia* n'est pas un itinéraire littéraire mais un itinéraire personnel; et je suis fier et honoré de l'avoir eu à mes côtés, infrangible pilier sur lequel je pouvais m'appuyer.

## TABLE DES MATIÈRES

Titre	i
Certificat d'examen	ii
“Abstract and Keywords”	iii
Remerciements	iv
Table des matières	v
Préface	vii
Introduction	1
1. Situation	1
2. Démarche	6
I. Définition	9
1.1. Le mythe dans l'Antiquité	11
1.1.1. Étymologie : <i>mythos</i> et <i>logos</i>	11
1.1.2. Diffusion du mythe	14
1.1.3. Évolution du mythe	17
1.2. Le mythe de nos jours	21
1.2.1. Récit traditionnel	21
1.2.2. Différentiation du récit traditionnel	23
1.2.3. Problème du conte populaire	28
II. Interprétations	34
2.1 L'approche philosophique du mythe	37
2.1.1. Assomptions et observations	37

2.1.2. Illustrations	38
2.1.3. La théorie solaire	42
2.2. L'approche structuraliste du mythe	44
2.2.1. Assomptions et observations	44
2.2.2. Illustrations	48
2.3. L'approche psychanalytique du mythe	50
2.3.1. Sigmund Freud et le rêve-mythe	50
2.3.2. Carl Jung et les archétypes	56
2.3.3. Neumann et la lutte contre l'inconscient collectif	58
III. Applications	61
3.1. L'application psychanalytique	64
3.1.1. Motifs freudiens I : centaures et centaresses	64
3.1.2. Motifs freudiens II : satyres et nymphes	70
3.1.3. De l'archétype de la femme fatale à l'inconscient collectif	73
3.2. L'application structuraliste	77
3.2.1. Démarche	77
3.2.2. Oppositions à l'intérieur des poèmes	79
3.2.3. Oppositions à l'intérieur des groupements	81
3.2.4. Oppositions entre les groupements	82
3.2.5. Vers une parfaite médiation	84
3.3. L'application allégorique	86
3.3.1. Stymphale	87
3.3.2. Le Thermodon	89
Conclusion	94
Bibliographie	96
Vita	101

## **PRÉFACE**

Qu'est-ce que le mythe ? Telle est l'obsédante question originelle qui nous a mené à entreprendre cette étude, à plonger dans la Grèce antique pour rencontrer ses poètes, ces Homère, ces Hésiode, gardiens et propagateurs d'extraordinaires récits qui ne cessent de forcer notre admiration et curiosité. Une fois là, mouvant avec le flot inexorable du temps, nous sommes partis aussi à la rencontre de ses historiens et philosophes, Hérodote, Platon, pour comprendre l'évolution de *mythos* engagé dans un duel essentiel avec *logos*. Puis, emportés par un flot encore plus puissant, nous nous sommes propulsés jusqu'au présent pour nous rendre compte que la question du mythe contaminé par une prolifération de termes voisins --légendes, fables, contes de fée...-- n'est toujours pas résolue de façon satisfaisante. Troublés, nous avons alors cherché ailleurs, tournant notre attention vers la mythologie qui nous captivait de plus en plus de par l'ingéniosité de ses multiples facettes. Détiendrait-elle la magique clé de notre épineux problème ? Déterminés de le savoir, nous nous sommes lancés dans la tâche de l'explorer. Allégories, structuralisme, psychanalyse, autant de noms sonores, impressionnants, autant d'approches, autant de révélations fascinantes qui enfin nous conduisent vers une série de définitions qui semblent enfin répondre à toutes nos

questions, qui semblent seulement car il règne toujours un certain doute qui lentement continue à croître, implacable obsession. Quel est-il ?

Autre temps. Hérédia figé dans sa soi-disant impassibilité nous captivait, il nous captivait d'autant plus que les critiques d'aujourd'hui le dédaignent royalement, prisonniers comme ils sont de l'ésotérisme triomphant. *Les Trophées*, notre livre de chevet, s'ouvrait sur des évocations mythiques d'une splendeur indicible : Hercule, les centaures, Jason, les Amazones, Artémis, Pan, Persée et Andromède. On nous avait fait croire pendant longtemps qu'il n'y avait là que des vignettes, de simples souvenirs de lecture, de simples transpositions d'art, sans idées :

Bien que ces sonnets des Trophées soient fréquemment écrits sur des sujets mythologiques, on ne saurait parler des intentions mythographiques du poète; même quand il souligne le sens d'une légende ou bien suggère le mythe solaire enclos dans une aventure d'Héraklès, on voit très bien qu'il ne se soucie, dans la légende et le mythe, que des images; l'explication mythique et philosophique l'inquiète fort peu." (Martino, p. 96)

On voulait nous faire croire que les poèmes de Hérédia n'étaient que le produit d'un bourgeois qui voulait tromper son ennui. Nous voulions savoir plus, nous voulions laisser les poèmes parler. Or comment les faire parler ? Une fois de plus, la mythologie a chevauché à notre secours. Mais la mythologie étant la science du mythe, est-ce qu'un poème mythique, c'est-à-dire un poème qui recrée un mythe et non un poème qui contient des éléments mythiques pour des raisons rhétoriques ou symboliques, pouvait être en lui-même un mythe ? "Affirmatif!" nous répondait Lévi-Strauss, déclaration que les psychanalystes contre-signaient avec plaisir car si l'apparence du mythe change, son essence demeure la même. La mythologie appliquée aux poèmes mythiques représentait, nous semblait-il, une voie nouvelle qu'il importait



d'ouvrir et de suivre et d'étendre puisqu'elle allait nous permettre de mettre un terme à la restriction sémantique imposée à l'œuvre de Hérédia.

Le doute que nous avons vaguement ressenti à propos du mythe se dévoila alors clairement. Il provenait d'un constat et d'une question simples : s'il est vrai que le mythe ne survit de nos jours qu'à travers la littérature, ici Hérédia, quelles sont alors leurs relations ? Ce n'est qu'en illuminant cette question que le doute et notre investigation originelle pouvaient arriver à leur terme. Le mythe (chapitre I) et Hérédia (chapitre III) constituaient donc nos deux pôles d'attraction; entre eux, en position d'intermédiaire se situait la mythologie (chapitre II). Nous avons compris alors que, suivant cette structure, l'objet mythique ne pouvait se transformer en objet littéraire que par le truchement de la mythologie et qu'inversement, ce n'est que par une connaissance et application de cette dernière que le poème mythique moderne peut être pleinement compris.

C'est tout ce voyage intellectuel dont cette conclusion est un aboutissement que nous allons relater dans la thèse qui suit.

## INTRODUCTION

### 1. Situation

Que sont Hérédia et le Parnasse de nos jours ? Presque rien si nous croyons Henri Lemaître dont la fameuse anthologie *La Poésie depuis Baudelaire* de 1965 ne contient pas un seul poème de José-Maria de Hérédia pourtant considéré comme le modèle de l'art parnassien, plus encore même que le sombre Leconte de Lisle. Compte tenu du fait que le Parnasse occupe une position charnière dans la poésie du XIX<sup>e</sup> siècle, entre le Romantisme et le Symbolisme, et que maints poètes illustres, Mallarmé, Verlaine et même Rimbaud, y ont ciselé leurs premiers vers durant les dernières années du Second Empire, il est difficile de comprendre cette omission flagrante qui malheureusement n'est pas atypique. Pourquoi ?

Le péché mortel du Parnasse, c'est d'avoir immédiatement précédé la révolution bicéphale symboliste --l'une débouchant sur Mallarmé<sup>1</sup> et Valéry, l'autre sur Rimbaud

---

<sup>1</sup> Mallarmé et Rimbaud (qui admirait Banville) ont débuté comme parnassiens. La carrière du premier qui traverse la seconde moitié du XIX<sup>e</sup> siècle est une réflexion assez fidèle des grandes lignes poétiques de son temps. Ainsi, cette scène qui documente le schisme entre le Parnasse et le Symbolisme naissant :

et Claudel-- c'est de n'être que des "montreurs" au lieu d'être des "voyants", c'est d'avoir voulu rendre la beauté du monde visible et non le mystère immanent du monde invisible, c'est d'avoir, rétrospectivement, abouti à une impasse, à un art strict, rigide et hautain qui, par principe, est devenu un anachronisme avant même de s'être éteint. Très tôt, les critiques se sont rendu compte de cette paralysie prématurée; ainsi, André Beaunier en 1901: "mais c'est une chose curieuse que, depuis une quinzaine d'années, ils ne publient plus rien du tout, absolument plus rien. N'a-t-on pas le droit de considérer leur silence comme un aveu involontaire ? Ne se sont-ils pas aperçus qu'ils étaient finis, hélas ! finis ?"<sup>2</sup> Beaunier se trompe sur un point, *Les Trophées* de Hérédia ont paru en 1893 mais il est manifeste qu'ils ne représentent tout au plus qu'un chant du cygne. Mais nulle "école" n'est immortelle, le Parnasse, comme le néo-Platonisme, comme la tragédie, comme le Romantisme avant lui et même le Symbolisme après lui, s'est à un moment donné, essoufflé, éparpillé, évanoui. Or il est extraordinaire de

---

Enfin, un soir, la catastrophe se produit : à un des samedis de Leconte de Lisle, Mallarmé expose son système ésotérique : -- la poésie doit être une énigme; le charme est d'en deviner le sens. Il convient de ne décrire les choses que par leur reminiscence. Pour suggérer, il faut ne pas nommer. -- Alors un des auditeurs, dont la spécialité au Parnasse est de dire rudement la malplaisante vérité, se lève comme malgré lui, et, le bras tendu, apostrophe violemment le camarade Stéphane; il lui crie : "Mallarmé, savez-vous où cela mène, l'abus du non-dire pour le délire, le délire de l'indirect, du non-proche, et du non-concret ? Cela mène à la folie". Du coup, une angoisse rend l'air du salon très lourd; Mallarmé fait semblant de n'avoir rien entendu. Le maître de la maison, très correct, ne dit rien, mais pince les lèvres finement, joyeusement. Au fond, il doit trouver que les paysans du Danube ont du bon pour proclamer les vérités brutales. (Souriau, p. 407)

<sup>2</sup> *Mercur de France*, fév. 1901.

constater qu'à la différence des autres, lui seul a été, pour ainsi dire, rayé de la carte poétique après avoir eu son heure. Pourquoi ?

Un simple constat : la poésie parnassienne n'est pas plus aux antipodes des conceptions poétiques actuelles que la poésie néo-platonicienne mais cette dernière, au moins, peut s'abriter derrière une muraille temporelle de plusieurs siècles. La proximité du Symbolisme révérend aujourd'hui a été fatale au Parnasse car toute proximité déclenche une comparaison, et toute comparaison faite selon les goûts du XXe siècle ne peut que lui être implacablement désavantageuse. Mais exactement de quoi l'accuse-t-on ?

Ce qui est frappant chez les Parnassiens et Hérédia en particulier, c'est ce que les critiques taxent d'"impassibilité"<sup>3</sup> (qu'ils confondent avec "stérilité sémantique"), c'est leur propension à décrire à la manière épique, sans aucun message apparent, des épisodes mythiques classiques. "Où est l'émotion ? où sont les mouvements de l'âme ? où sont les voiles du mystère ? et qu'est ce que c'est que ces allusions mythiques gratuites qui n'ont rien à voir avec la société contemporaine ? où est l'engagement du poète ?" insinuent-ils, mettant en cause deux problèmes majeurs : en premier lieu, le Parnasse est une école d'illustrateurs, d'imagistes dont les vers sont aussi sonores que creux; en second lieu, son attachement au passé classique ne rend pas compte des

---

<sup>3</sup> Or, les Parnassiens ont écrit de très nombreux poèmes "romantiques" dans lesquels l'émotion est grande et sincère :

Je pars !... et dans vos mains ma main tremble et frissonne;  
Amis, c'est pour toujours que mon adieu résonne,  
Que mon regard rêveur sur vos traits arrêté

problèmes contemporains; or, se réfugier dans le monde inaccessible des mythes, tourner le dos au monde contemporain, ce n'est pas de la poésie, c'est de l'archaïsme.

Le mythe est une vieillerie poétique qu'il faut remplacer et renouveler, conception qui trouvera sa plus extrême concrétisation chez les Surréalistes qui comprennent par mythe tout ce qui est inhabituel. La Grèce est démodée. La poésie symboliste se gave de fées, d'elfes, de forêts brumeuses, de l'atmosphère fantastique médiévale. Or, au moment même où Beaunier écrit, une révolution est en cours dans le domaine de la mythologie. La psychanalyse de Freud et de Jung, suivie plus tard du structuralisme de Lévi-Strauss, redonnent au mythe poussiéreux ses couleurs les plus ondoyantes et vivantes en affirmant que le mythe est éternel, aussi significatif aujourd'hui qu'il y a vingt-cinq siècles, que les mécanismes du mythe sont inséparables de la pensée et de l'inconscient humains, de tous temps et en tous lieux. S'ensuit alors un paradoxe : les méthodes de Freud et de Lévi-Strauss, originellement appliquées au mythe et réussissant à lui parer de nouvelles significations, sont exhaustivement transférées dans le domaine littéraire par les critiques qui continuent cependant à prétendre que les poèmes mythiques des Parnassiens sont toujours aussi archaïques et muets; c'est-à-dire qu'au même moment où le mythe classique n'est plus considéré comme un vestige d'un passé révolu qu'il vaut mieux enterrer, le même mythe chez les Parnassiens, extraordinairement, le demeure.

Freud et Lévi-Strauss appliqués aux poèmes mythiques, voilà la logique, voilà notre manière de réhabiliter Hérédia, de faire parler ses sonnets qui recèlent un fond secret jusqu'ici inexploré, car si le mythe classique qu'il retravaille n'est pas vide, lui-même ne peut pas l'être non plus. Il faut aller au-delà du stéréotype de l'imagiste et de l'impassible en nous appuyant sur la mythologie, telle est notre mission dans cette étude. Bien-entendu, nous ne prétendons pas, loin de là, trouver la "vraie" signification des sonnets de Hérédia, ni systématiser notre approche mythologique sur l'ensemble des *Trophées*, son chef-d'œuvre, mais simplement indiquer certains aspects de sa poésie que personne jusqu'ici n'a révélés. Bref, pour reprendre une boutade de Lévi-Strauss à propos du mythe, nous ne prétendons pas montrer comment Hérédia pense dans ses sonnets mais plutôt comment ses sonnets se pensent en lui, et à son insu<sup>4</sup>.

Le poème mythique est analogue au mythe. Or, qu'est-ce qu'un mythe ? Le champ sémantique de ce terme est énorme et flou. Il importe donc de brosser avec le plus de rigueur possible ses grandes lignes, de trier la masse des récits traditionnels qui se veulent mythiques, de préparer le terrain pour notre confrontation avec la mythologie et ultimement avec Hérédia car nous espérons en fin de compte montrer que le mythe, la mythologie, et Hérédia sont, tous trois, inextricablement liés par une grande toile causale, que le mythe vit dans Hérédia et que Hérédia vit dans le mythe par le truchement de la mythologie.

---

<sup>4</sup> "Nous ne prétendons donc pas montrer comment les hommes pensent dans les mythes, mais comment les mythes se pensent dans les hommes, et à leur insu." (Lévi-Strauss, p. 20)

## 2. Démarche

Dans le premier chapitre, nous allons explorer la définition du mythe depuis le bras de fer entre *mythos* et *logos* (1.1.1), sa propagation dans l'Antiquité par la poésie épique et la tragédie (1.1.2) jusqu'à son ultime dégénération (1.1.3). Puis, nous nous transporterons jusqu'au présent pour démêler les nœuds sémantiques qui lient des termes proches comme la légende, la fable ou encore le conte populaire qui appartiennent à ce que nous appelons communément "récit traditionnel" (1.2.1). À cette fin, deux critères de différenciation vont être utilisés : la nature des personnages principaux et la complexité de la trame narrative (1.2.2.). Pour finir, nous nous concentrerons sur le problème du conte populaire dont les traits caractéristiques se retrouvent fort souvent dans le mythe, risquant ainsi de contaminer notre définition de celui-ci (1.2.3).

Le deuxième chapitre sera consacré à la mythologie, aux méthodes d'interprétation du mythe, nous permettant d'une part d'ajouter une fonction à la définition et d'autre part de mettre en place des repères qui vont nous permettre d'aborder sous des angles nouveaux, les sonnets mythiques de Hérédia. Nous avons retenu trois méthodologies qui nous semblent les plus prometteuses en vue d'une application littéraire : l'allégorie des philosophes grecs (2.1.) que nous illustrerons par une lecture de la *Théogonie* de Hésiode (2.1.2.), approche qui sera reprise au XIXe siècle par Müller dans sa théorie solaire (2.1.3.); le structuralisme anthropologique de

Lévi-Strauss (2.2.) avec sa fameuse interprétation du mythe d'Œdipe (2.2.2.); et enfin, la psychanalyse, avec le rêve-mythe de Freud (3.3.1.) et les archétypes de Jung (3.3.2.) interprétés par Neumann (3.3.2.).

Le troisième et dernier chapitre est une exploration mythologique de certains sonnets mythiques de Hérédia. Il importe de répéter que nous ne chercherons point à mettre toute son œuvre dans un moule particulier, seulement de relever dans un nombre limité de poèmes des traits qui indiqueraient potentiellement un riche fond sémantique et qui contrediraient la critique pour qui ils ne sont que de piètres vignettes vides de tout sens. Nous commencerons par appliquer la méthode freudienne au diptyque de *Nessus* et de *La centauresse* (3.1.1.) puis à *Pan* (3.1.2.) pour montrer comment ils peuvent être lus comme une exploration de la psychologie infantile. Ensuite, nous utiliserons les idées de Jung et de Neumann pour approcher *Jason et Médée* et *Le sphinx* qui renferment en eux l'archétype de la femme fatale et du monstre représentant l'inconscient collectif que le héros doit détruire (3.1.3). Changeant d'optique, nous nous tournerons vers le structuralisme de Lévi-Strauss pour découvrir une structure d'oppositions qui sous-tend et relie imperceptiblement trois sections des *Trophées* : "Hercule et les Centaures", "Artémis et les Nymphes", et enfin, "Persée et Andromède" (3.2.). Pour finir, nous reprendrons la méthode allégorique dans *Stymphale* (3.3.1.) et *Le Thermodon* (3.3.2.) en vue d'y tirer des allégories solaires qui s'accordent avec la théorie de Müller.



Au terme de cette étude, nous espérons avoir démontré la richesse inattendue des sonnets mythiques de Hérédia de même que d'avoir illuminé les relations entre le mythe classique et sa version parnassienne.

## CHAPITRE I : DÉFINITION

Aux yeux de tous ceux qui se sont, avec la plus vive des curiosités, intellectuellement penchés sur son phénomène, et ils sont légion au cours des siècles, le mythe peut sembler prendre les proportions d'un paradoxe remarquable: d'un côté, il s'apparente à une illusion, bien que magnifiquement déguisée, de l'autre, il attire irrésistiblement par ses mystères immanents, ses origines nébuleuses, ses récits ensorcelants, ses personnages psychologiquement complexes, et peut-être surtout parce que comme l'a parfaitement compris Platon, nous ne pouvons nous garder de croire à l'envoûtante possibilité qu'il recèle sur un plan secret, occulte, qui attend d'être décrypté, une dimension supérieure, proprement *idéale*, de vérités profondes sur le monde et sur nous-mêmes. Cette multiplicité dans les émotions, les réactions, les envolées de l'imagination qu'il tire de nous se retrouve naturellement dans le langage : le mythe est un terme qui ne se laisse pas facilement ni simplement appréhender, moins encore définir en tant que concept logiquement homogène et cohérent. C'est Sir James G. Frazer, l'auteur de la célèbre étude *The Golden Bough*, qui, en résumant sans

doute la sempiternellement croissante frustration de générations de mythologues qui l'ont précédé et suivi, a écrit :

The longer I occupy myself with questions of ancient mythology, the more diffident I become of the success in dealing with them, and I am apt to think that we spend our years in searching for solutions of these insoluble problems are like Sisyphus perpetually rolling his stone uphill only to see it revolve again back into the valley.<sup>5</sup>

En effet, nous considérons si imprudemment qu'Athéné, que Bellérophon, que Hector, que Cupidon et Psyché appartiennent à ce que nous appelons communément mythe, terme qui nous est quelque peu passe-partout, certainement mal conçu, qu'il est si facile d'ignorer le fait que nous avons tort d'être si peu rigoureux et d'oublier que comme tous les mots de notre vocabulaire qui ne cesse d'évoluer vers une plus grande complexité sémantique, il est sujet à des opérations transformatrices non négligeables, et ce dès l'Antiquité. C'est qu'en réalité, les personnages cités plus haut peuvent très bien, dans certaines terminologies modernes que nous allons passer en revue, être groupés dans des catégories narratives apparentées mais néanmoins logiquement différentes comme la fable, la légende ou encore le conte de fée. Une approche synchronique du mot "mythe" s'impose alors en vue d'une meilleure exploration d'un champ sémantique qui soulèvera et l'étonnement et la fascination de par une multitude de possibilités pour le moins inattendue.

Mais auparavant, à ce stade préliminaire de notre enquête, il importe tout à fait de souligner la distinction univoque entre ces trois termes d'une même famille :

---

<sup>5</sup> Cité par Powell, p.1.

mythe, mythologie et mythographie, qui peuvent aisément faire l'objet de fâcheux malentendus si nous commettons l'erreur d'omettre de délimiter toute l'étendue de leurs sens, en dépit du fait que les disparités et les divergences qui existent entre eux sont trompeusement subtiles et peuvent sembler bien minimales, et même inexistantes dans le parler quotidien. En premier lieu, le mot "mythologie", qui est le plus habituellement compris comme un ensemble de mythes, doit être plus précisément défini et dorénavant utilisé comme signifiant exclusivement l'étude, la science (non empirique cependant) des mythes; en second lieu, "mythographie" qui peut être perçue comme synonyme du terme précédent, quant à lui, correspond principalement à l'acte de rassembler, de répertorier, d'organiser et d'éditer les mythes sans pour autant s'adonner au jeu inévitablement problématique mais, beau revers de la médaille, si captivant de la spéculation concernant leurs natures et fonctions qui jusqu'à ce jour même demeurent opiniâtrement élusives.

\*\*\*\*\*

## **1.1. LE MYTHE DANS L'ANTIQUITÉ.**

### **1.1.1. Étymologie : *mythos* et *logos*.**

Mythe vient du grec *mythos*, "‘utterance’, something one says" (Kirk, p. 22), c'est-à-dire un quelconque récit oral, sens assez général et anodin qu'il partage avec un

autre mot bien connu, *logos*, du verbe *legein*, “parler”, servant à l’origine à désigner toute histoire, ou plutôt toute relation qui contient une trame narrative, qu’elle soit basée sur des faits réels ou non. Des auteurs, avec grand intérêt, ont noté que, dans *L’Iliade*, nous pouvons trouver plusieurs dialogues dans lesquels ce premier terme est clairement compris comme signifiant discours logique et vrai, sens attribué plus tard exclusivement au second<sup>6</sup>. C’est Platon qui donne à *mythos* la définition non-scientifique, mais néanmoins communément admise dans le parler quotidien d’aujourd’hui, de “fausse apparence”, d’“illusion” et à *logos* celle de “témoignage”, d’“explication vérifiable” d’où la naissance du suffixe “-logie”, science, les opposant ainsi sur le plan de la validité par rapport à la réalité. Mais le grand philosophe ne fait que populariser une notion déjà bien ancrée dans le monde intellectuel grec, celui des historiens, des philosophes surtout --tous ceux qui écrivent en prose et non en vers-- celle qui consiste à faire une distinction entre ces deux termes.

Dans *L’invention de la mythologie*, Marcel Detienne, sur des bases linguistiques esquissées ci-dessus, avance la thèse assez extrême qu’étant donné que les Grecs n’attribuent pas de différences entre *mythos* et *logos*<sup>7</sup>, le mythe, en tant que concept cohérent et homogène comme nous l’entendons aujourd’hui, n’existe pas puisque tout peut être considéré comme mythe, que ce dernier n’est nulle part et donc partout<sup>8</sup>, et

---

<sup>6</sup> Voir Dowden, p.4.

<sup>7</sup> Mythe “is a word that archaic Greece does not *differentiate* from the semantic import of *logos*.” (Detienne, p. 46)

<sup>8</sup> Detienne se fait ainsi en quelque sorte l’âme sœur des Surréalistes qui considèrent que tous les objets de la vie banale peuvent être source de l’inhabituel, du merveilleux, du mythe.

qu'il n'est, dans son sens actuel que le produit artificiellement *inventé* de la mythologie créée par Platon, le rationalisme poussé à l'extrême s'évertuant à ne rien laisser au mysticisme, aussi profondément ancré dans l'esprit soit-il. Autrement dit, le mythe est si absolument dilué (dans le sens littéral) dans la vie quotidienne et la pensée grecques, constituant un élément si coutumier, si habituel qu'il passe totalement inaperçu, ne rayonnant point de cette brillance hors du commun qui, à présent, ne peut manquer d'attirer toute attention aux aguets.

Mais, s'il est parfaitement possible et même vrai que le mythe fait partie intégrale de l'armature sociétale des Grecs et que pendant longtemps, *mythos* et *logos* peuvent être compris ordinairement comme synonymes, ces deux termes ne sont pas pour autant sans nuances l'un vis-à-vis de l'autre, l'existence même de deux mots étymologiquement étrangers est un signe certain qu'il doit y avoir entre eux au moins des degrés de divergence ténus. Rejetant l'idée de Detienne quant à cette fusion sémantique, Lowell Edmunds<sup>9</sup> rapporte une anecdote révélatrice tirée d'une pièce d'Aristophane, *Les Guêpes*, dans laquelle Bdelycleon demande à son père, Philocleon, de raconter un *logos* aux convives d'un banquet. Mais lorsque ce dernier commence à parler de Lamia et de Carpodion, deux personnages mythiques, son fils l'interrompt en lui rappelant qu'il ne s'attendait pas à entendre des *mythoi*, mais bel et bien des

---

De plus, "mythology, comprising *mythos*, is open territory (...) And the myth, far from awarding the identity it would seem to owe it, reveals by going from one sense to another that its meaning is at the disposal of everyone who comes along." (Detienne, pp. 130-131)

<sup>9</sup> Dans l'introduction de *Approaches to Greek Myth*, p. 3.

histoires d'actualité, des *logoi*, comme par exemple l'ambassade qu'il a entreprise avec Androclès et Cleisthènes.

Cette scène théâtrale montre univoquement que *mythos* et *logos* ne sont pas nécessairement synonymes, étant différenciés, du moins chez Aristophane qui vit trois cents ans après Homère, par le cadre temporel dans lequel le récit en cause évolue. D'un côté, celui de Lamia et de Carpodion, qui appartient à une époque passée, révolue; de l'autre, un récit qui appartient à un passé vérifiable, à ce que nous appelons véritablement Histoire, avec un "h" majuscule. Il apparaît alors qu'il existe une distinction claire entre un récit mythique (*mythos*) mettant en scène des personnages d'une ère antérieure et un récit humain (*logos*) qui a trait à ceux qui ont vécu dans l'ère actuelle<sup>10</sup>. Contrairement à ce qu'assume Detienne, les Grecs semblent posséder une parfaite compréhension de ce qui constitue un mythe et de ce qui n'en constitue pas un, bien que "they did not intend to imply anything in particular about the accuracy of falsehood of those tales, some of which are regarded as containing important elements of truth at least until the time of Plato." (Kirk2, p.22)

### 1.1.2. Diffusion du mythe

---

<sup>10</sup> Les repères référentiels de cette chronologie historique grecque viennent directement du mythe des cinq âges du poète Hésiode selon qui le monde est une dégénération, commençant par l'âge d'or pour finir avec l'âge actuel des hommes de fer en passant par ceux des hommes d'argent, de hommes de bronze et des héros. *Mythos*, si nous suivons la logique d'Aristophane, se rapporte donc aux faits et gestes des personnages des quatre premiers âges.

La manière dont un récit entre en contact avec son audience est un autre facteur déterminant dans le jeu de l'attribution du terme "mythe" chez les Grecs. Chez ces derniers, peuvent être appelés mythes les récits poétiques qui font l'objet de performances publiques<sup>11</sup> soit lors d'un banquet d'aristocrates (comme la scène déjà citée des *Guêpes*), soit au cours de festivals religieux où les dieux et les héros de la cité sont célébrés et où leurs faits et gestes (les mythes) sont chantés, ou encore durant une compétition (forcément publique) entre rhapsodes ou entre aèdes. Le mythe est par conséquent tout récit poétique qui se conforme aux valeurs et croyances de la société qui le reçoit et qui contribue par sa présence même à son élaboration<sup>12</sup>. C'est parce que le mythe est constamment sujet à l'appréciation, au jugement du public et que son propagateur est un professionnel qui doit plaire pour survivre qu'il est sans cesse changeant et reflète l'état d'esprit culturel et surtout religieux de son temps. Rappelons-nous qu'un *logos* est une œuvre prosaïque (sens littéral) qui en principe n'est pas soumise à une quelconque supervision similaire, étant quelque chose

---

<sup>11</sup> Dans une définition exclusive qu'il donne au mythe, Robert Graves écrit que "true myth may be defined as the reduction to narrative shorthand of ritual mime performed on public festivals (...)" (Graves, p.12). Bien que les idées de ce dernier sur la nature des mythes soient traitées par certains avec dédain : "Robert Graves's two volumes in the Penguin series consist of extensive paraphrases adorned by interpretations of unusual idiosyncrasy." (Kirk, p.15), il est tout de même sur la bonne voie en soulignant l'intégration totale du mythe dans la vie publique de la société.

<sup>12</sup> Une élaboration qui s'apparente plutôt à une reconstruction sur une même base narrative communément connue et acceptée (d'où la naissance de plusieurs versions d'un même mythe) : "la poésie grecque, la poésie dramatique aussi bien que la poésie épique, accomplit par des élaborations successives une œuvre importante : elle organise et fixe une sorte de canon des héros, de leurs figures et de leurs exploits. Mais elle remplit une autre fonction encore, celle de ramener au même contexte des récits qui devaient être à l'origine distincts et relatifs à différentes figures." (Lanza, p.146)



d'infiniment plus personnel, ce qui permet à son auteur d'échapper à la censure publique, à ne pas se conformer aux croyances ancestrales de la société et par conséquent d'épouser et de mettre à l'avant de nouvelles idées quant au regard que l'homme doit jeter sur le monde, un monde que les mythes sont censés déjà expliquer : les conditions sont propices à l'émergence de la philosophie et de la science.

Les tragédies classiques qui sont une grande source de mythes filtrés jusqu'à nos jours, sont, elles aussi, inextricablement liées au fait religieux qui imprègne profondément et parfaitement la société grecque malgré l'avènement progressif et irrésistible de la philosophie : "it is clear beyond doubt that there is a religious dimension to Greek theater"<sup>13</sup>. (Vernant, p. 186) Ce n'est donc pas une surprise si elles sont présentées exclusivement lors de festivals<sup>14</sup> consacrés à Dionysos<sup>15</sup>. Dans l'optique de la diffusion du mythe, les auteurs de tragédies sont, avec les rhapsodes (ceux-ci d'un moindre degré), les héritiers directs des aèdes. Mais il importe ici surtout

---

<sup>13</sup> "But religion did not have the same meaning nor did it occupy the same place in Antiquity as it does for us. It was not really separated from either the social or the political spheres. Every notable collective manifestation within the framework of either city or family, whether in public or private sphere, incorporated aspects of a religious festival." (Vernant, p. 186)

<sup>14</sup> Parallèle fort révélateur à faire. Au Moyen-Âge, lors de festivals publiques, l'Église habilement sanctionne la représentation de pièces de théâtre sacrées qui racontent la vie des saints aux masses, les fameux mystères, miracles qui feront la réputation de Rutebeuf. Le miracle médiéval serait-il un équivalent de la tragédie classique ? Seulement dans leur situation au sein de leur société respective.

<sup>15</sup> Pourquoi Dionysos ? La question peut recevoir une double réponse, d'une part, "one of Dionysus' major characteristics is to confuse the boundaries between illusion and reality, to conjure up the beyond in the here and now, to make us lose our sense of self-assurance and identity" (Vernant, pp. 187-188), d'autre part, Dionysos "is by nature subversive and disruptive, inimical to reason and justice" (Gould, p. 234) : il est l'ennemi de la raison dans le cadre de la querelle entre poésie et philosophie.

de noter comment le mythe, comme la religion avec laquelle il est constamment entrelacé, appartient au domaine de la société et ne peut être apprécié dans sa véritable essence que dans ce cadre.

### 1.1.3. Évolution du mythe

Une remarque s'impose : entre Homère (VIII<sup>e</sup> siècle av. J.C.) et Aristophane (Ve siècle av. J.C.), *mythos* semble avoir subi une profonde transformation ou plutôt une restriction sémantique en faveur de *logos*. Les deux premières sous-parties fournissant un tremplin nécessaire, nous pouvons à présent jeter un coup d'œil sur l'évolution du mythe qui va nous aider à mieux cerner le problème en cause en nous offrant un nouvel angle d'approche.

L'invention de l'alphabet grec vers 800 av. J.C. est un événement de la plus haute importance dans le développement et la transmission du corpus littéraire grec par lequel les mythes classiques nous sont parvenus. Avant cette date, des poètes itinérants, gardiens de la tradition mythique<sup>16</sup>, les aèdes, similaires aux troubadours médiévaux<sup>17</sup>, parcourent la Grèce, chantant pour les aristocraties locales les faits et

---

<sup>16</sup> "One often hears, or assumes, that myths were also told by mothers to their children or in other family contexts, but the evidence for this is slight; such stories seem to have been of the bogey-man variety and were certainly not what we think of as Greek myth." (Powell, p.68)

<sup>17</sup> Nous pouvons nous faire une bonne idée de la composition orale des poèmes de Homère en nous référant à celle de la *Chanson de Roland* : partant d'une trame narrative traditionnelle, le poète compose, pendant la performance même, son récit en faisant appel à tout un arsenal de formules rythmiques, "a 'ragbag' of well-tried expressions that were the basic implements of his trade and the common property of all." (Vance, p. 22) Dans la

gestes des dieux et des héros. Au sein de la société grecque archaïque, le poète possède un grand prestige puisque “he and his songs were called ‘divine’ and he himself ‘of the gods’. His epic poetry<sup>18</sup> was believed to have been transmitted by the Muses who ‘watch everything’” (Bremmer, p. 4). Étant exclusivement de nature orale, ces poèmes ne sont jamais parfaitement identiques, prenant de nombreuses formes, s’accordant avec les intérêts et les préoccupations de leurs audiences et de l’inspiration du poète, d’où l’abondance parfois aberrante des versions d’un même mythe. Avec l’avènement et la popularisation de la littérature comme nous l’entendons aujourd’hui, les poèmes commencent à être mis par écrit : c’est la naissance en autres de la version des poèmes homériques dont nous disposons actuellement et le début de la fin pour les aèdes ainsi qu’une certaine standardisation de certains mythes : “With the concept of the fixed text comes the concept of the correct text, and incongruous versions are gradually eroded. Admittedly, Greek myths, in spite of their high degree of organization, still reveal a few regional differences and inconsistencies.” (Kirk, p.110) De ce fait, il faut toujours se rappeler que les mythes que nous connaissons ne sont que ce que les anglophones appelleraient un “snapshot”, une photo, une prise en vol de quelque chose d’évanescent, de quelque chose qui est en réalité perpétuellement en mouvement, perpétuellement fluctuant.

---

*Chanson de Roland*, ces formules sont souvent des hémistiches, le premier étant souvent “ço dist Rollant”, le second “dist Marsilies li reis”.

<sup>18</sup> Il ne faut pas confondre les aèdes, poètes épiques comme Homère avec les poètes lyriques comme Sappho. Chez les uns, les mythes forment l’essence, chez les autres, plus ou moins une illustration.

La formation d'un corpus littéraire écrit permet l'émergence des rhapsodes, personnes capables de mémoriser les longs poèmes oraux et de les réciter lors de performances publiques, comparables aux acteurs de la période classique lorsque la composition poétique écrite commence à évincer l'ancienne composition orale des aèdes, et que la tragédie qui triomphe est sur la voie de devenir le véhicule principal de la propagation des mythes<sup>19</sup>.

La période hellénique qui suit voit la culture grecque centrée à Alexandrie, sur le delta du Nil. Les mythes en tant qu'expression en sourdine des préoccupations et des connotations religieuses disparaissent, pour devenir une affaire de bibliothécaires, d'archivistes doublés de poètes d'une sophistication maniérée qui produisent leurs œuvres pour un cercle restreint d'amis, tout aussi désespérément sophistiqués d'eux<sup>20</sup>. Ce développement représente l'aboutissement d'un long déclin du statut des aèdes. Dans une société radicalement transformée par le rationalisme de la philosophie et une plus grande complexité économique et politique, le statut quasi-divin des conteurs de mythes se perd. Ces-derniers sont de plus en plus accusés d'être immoraux car il est manifeste qu'un nombre important de mythes grecs sont moralement alarmants et

---

<sup>19</sup> Le mythe d'Œdipe par exemple ne nous est connu en détails que par le traitement que lui ont donné tous les trois grands auteurs de tragédies grecques : Eschyle, Sophocle et Euripide. De la différence entre la poésie épique et la tragédie : "alors que l'épopée raconte, la tragédie montre." (Saïd, p. 47)

<sup>20</sup> Autre parallèle à faire. À la Renaissance, les néo-platoniciens de tous bords se plairont énormément à la même sorte de "poésie" dans laquelle les allusions mythologiques les plus obscures et les plus impertinentes abondent, et qui prend l'allure d'un jeu d'esprit, d'une sorte de rébus où l'on vante et étale un peu n'importe comment, sans vraiment la comprendre, sa culture antique.

troublants (exemple classique auquel nous ferons beaucoup appel : celui d'Œdipe), réputation que leur attribuent avec la plus grande vigueur les admonestations de Platon dans *La République*<sup>21</sup>, utopie sociale dans laquelle ce dernier imagine une cité parfaite qui bannirait tous les poètes, mesure préventive visant à épargner la jeunesse des “mensonges” et “immoralités” des mythes<sup>22</sup>. Chez le célèbre poète romain Ovide, auteur des non moins notoires *Métamorphoses*, les éléments religieux qui sous-tendent tout mythe au temps d'Homère ont été supprimés (sauf ceux concernant les déités les plus importantes) : “au lieu de raconter des *aitia* religieux, ils [les récits ovidiens] développent pour ainsi dire une étiologie physique : les *Métamorphoses* expliquent les phénomènes de la nature, la genèse d'un tel oiseau, de telle fleur.” (Graf2, p. 57) Entrant dans l'âge triomphant du rationalisme, l'âge de *logos*, le mythe dégénéré n'est plus qu'un élément de la culture générale gréco-romaine puis de celle du monde occidental, une pure fiction élaborée par les poètes à qui l'on a cessé d'attribuer une inspiration divine : *poetarum fabulae*.

---

<sup>21</sup> “The poet who conceived the boldest fiction on the highest subjects invented an ugly story, when he told how Uranus acted as Hesiod declares he did, and also how Cronus had his revenge upon him. And again, even if the deeds of Cronus, and his son's treatment of him, were authentic facts, it would not have been right, I should have thought, to tell them without the least reserve to young and thoughtless persons : on the contrary, it would be best to suppress them altogether.” (Platon, p. 66)

<sup>22</sup> Ironiquement, pour l'échafaudage social de son utopie, Platon reprend la classification à base de métaux du poète Hésiode (les hommes d'or, d'argent etc.). Pour ne pas donner une fausse impression du grand philosophe, il faut cependant noter qu'il n'est pas un rapace ennemi du mythe en tant que tel; il croit juste à la censure la plus astreignante possible. Pour éduquer les masses, il invente ses propres mythes, incluant celui d'Atlantis et la fameuse et si captivante allégorie de la caverne : “we ought to esteem it of the utmost importance that the fiction which children first hear should be adapted in the most perfect manner to the promotion of virtue.” (Platon, p. 67)

## 1.2. LE MYTHE DE NOS JOURS.

### 1.2.1. Récit traditionnel

Si la définition du mythe peut être comprise dans le cadre d'une opposition entre *mythos* et *logos*, ou encore, entre poètes et philosophes dans l'Antiquité, à notre époque, l'attention se reporte plutôt sur les différences qui se font vaguement sentir entre des termes voisins comme mythe, légende (ou saga)<sup>23</sup>, conte populaire et fable qui peuvent tous signifier dans leur couche sémantique la plus primaire un quelconque récit *traditionnel*, et par conséquent peuvent nous induire à une confusion déroutante. Si, par exemple, l'épisode de la tortue et du lièvre est clairement une fable à cause de ses protagonistes animaux et une morale qui saute aux yeux --clairement à cause d'un réflexe intellectuel que nous avons tous acquis de par notre familiarité plus ou moins grande avec La Fontaine-- quel nom pouvons-nous donner aux récits merveilleux qui tournent autour des chevaliers de la Table Ronde et du roi Arthur ? Les appellerions-nous mythes, légendes ou encore contes populaires ? À première vue, tous trois

---

<sup>23</sup> En français comme en anglais, légende et saga sont synonymes bien que saga soit utilisé exclusivement pour nommer les récits mythiques ou légendaires d'origine nordique. "Saga' is an Icelandic term and was originally applied to supposedly true histories of families/clans or of kings." (Dowden, p. 6) Par contre, en allemand, les choses sont différentes : "For the speakers of German, the term saga (*Sage*) is more or less synonymous with myth (*Mythos*) : the best known collection of Greek myths is Gustav Schwab's *Die schönsten Sagen des klassischen Altertums*, and the most influential treatment of Germanic sagas is Jacob Grimm's *Germanische Mythologie*. In Grimm's usage the two terms are

semblent être valides et, à moins de se trouver en possession de définitions plus strictes, il est bien ardu de légitimer l'un au dépens des autres.

Mais avant d'aller plus loin, il importe de préciser ce que nous entendons par récit "traditionnel". Le qualificatif souligne ici le fait que le genre de récit qui nous concerne est celui qu'une société (le plus souvent pré-littéraire) préserve générations après générations sans qu'il ne soit possible de découvrir le visage de celui ou de ceux qui l'ont imaginé, le récit qui se transmet évoluant, se transformant sans cesse à cause d'une (re-)diffusion qui s'avère être largement de nature orale<sup>24</sup>, une situation que nous avons déjà considérée plus haut lorsque nous nous sommes attardés sur les aèdes.

Pour commencer, partons du mot "récit" qui signifie le plus simplement possible une histoire racontée et à l'intérieur de laquelle il existe une certaine intrigue avec un début, un milieu et une fin. Au sein de cette structure générique universelle, il est évident que les possibilités de variations sont quasi-innombrables, n'étant limitées que par le dynamique duo de la créativité et de l'imagination humaines. Et puisque tous les termes que nous soumettons à notre étude et approfondissement tirent nécessairement leurs éléments distinctifs et divergents de la nature même du contenu de ces histoires, nous devons faire converger toute notre attention vers plusieurs directions de différenciation plausibles telles qu'elles se présentent à notre curiosité intellectuelle.

---

sometimes synonymous, though occasionally he seems to want to restrict myth (*Muthus*, as he writes it) to antiquity." (Graf, p.6)

<sup>24</sup> Il faut se rappeler que, bien que les aventures des chevaliers de la Table Ronde nous soient parvenues par le truchement de la littérature, il ne fait aucun doute que, comme pour le

### 1.2.2. Différentiation du récit traditionnel

En ce qui nous concerne, il y a deux façons importantes, mais bien sûr non exhaustives, de catégorier les récits : premièrement, par la nature de leurs protagonistes et secondement, par la complexité de leur trame narrative. Pour documenter ces deux approches, reprenons à notre compte les exemples de récits traditionnels que nous avons déjà cités en passant : la tortue et le lièvre, la geste de Lancelot; et ajoutons le récit de la castration d'Ouranos par Cronos.

Dans le premier exemple, les protagonistes sont des animaux, dans le deuxième, des personnages héroïques, et dans le dernier, des divinités. Il est apparent que ces trois récits peuvent facilement ne pas être considérés comme étant équivalents et appartenant à une même classe, un simple constat qui s'impose assez naturellement et ce, indépendamment de l'ostensible hétérogénéité culturelle de leur groupement plutôt inhabituel. C'est la raison même pour laquelle les mythologues, pour des raisons pratiques, allouent à chacun de ces récits un cadre sémantique séparé, respectivement celui de la fable, de la légende et du mythe à proprement parler. Mais tout n'est pas aussi simple que cela.

Par exemple, arrêtons-nous un moment sur la légende dont la définition, selon ce critère, pose un problème contrariant. Si nous croyons certains, le type de personnages principaux, le premier de nos deux critères, est une indication directe du type de récit

---

cas des mythes classiques, elles constituent d'abord une tradition orale, la fameuse "matière



en cause. Mais, si tel est le cas, presque tous les mythes grecs que nous connaissons sont des légendes (bien que les dieux soient présents pour prêter main forte ou rendre la tâche plus ardue aux héros, ils demeurent à l'arrière-plan) : "In general, we may describe much of Greek myth as legend strongly colored by folktale" (Powell, p. 14). C'est un point de vue qu'il est difficile de partager et duquel il importe de nous distancer. Décrire le mythe d'Œdipe comme légende ne ferait qu'amplifier encore plus l'imbroglio déjà fort embarrassant dans lequel nous nous trouvons actuellement. Gardons seulement à l'esprit que ce n'est qu'une façon parmi d'autres d'aborder le problème et que ce n'est vraisemblablement qu'une combinaison de critères et non un seul qui donne la possibilité de venir à bout du problème et d'appréhender la définition d'un mot aussi mouvant que mythe.

Passons à présent au second critère de notre différenciation du récit traditionnel. Qu'avons-nous voulu dire par "complexité de la trame narrative" ? Si nous nous penchons sur les récits que nous avons choisis, il apparaît tout de suite que la fable de la tortue et du lièvre est d'une grande simplicité narrative : le lièvre, trop confiant de lui fait la sieste et perd la course. Il n'y a pas véritablement de péripéties ni de complications ni d'arguties ni d'envolées pathétiques et dramatiques, et le message moral contenu ne présente aucune difficulté évidente ni aucune ambiguïté dans son interprétation qui, par ailleurs, restera primaire : il faudrait une bonne dose d'imagination pour arriver à l'expliquer au deuxième ou troisième degré. Bref, la fable

---

de Bretagne".

n'est pas source de curiosité car sous sa surface, elle ne recèle rien qui soit proprement substantiel. Elle est "infantile" en quelque sorte, et il est bien vrai que c'est exactement ce genre d'histoire qui est destiné spécialement aux enfants et non pas le mythe<sup>25</sup>.

À l'autre bout du spectrum de la complexité, nous avons la castration d'Ouranos, généralement admise comme un mythe :

(...) Mother Earth[Gaea] persuaded the Titans to attack their father; and they did so, led by Cronus, the youngest of the seven, whom she armed with a flint sickle. They surprised Uranus as he slept, and it was with the flint sickle that the merciless Cronus castrated him, grasping his genitals with the left hand (which has ever since been the hand of ill-omen) and afterwards throwing them, and the sickle too, into the sea by Cape Drepanum. But drops of blood flowing from the wound fell upon Mother Earth, and she bore the Three Erinyes, furies who avenge crimes of parricide and perjury -- by name of Alecto, Tisiphone, and Megaera. (Graves, p. 37)

La première chose à remarquer est qu'un mythe n'est jamais isolé; il fait toujours partie d'un ensemble de mythes qui s'appellent et se répondent et se recourent d'une façon étonnamment cohérente et logique<sup>26</sup>. Ce mythe n'est que la suite de celui de l'émergence de Gaea du Chaos et l'antécédent de celui de l'ascension au pouvoir de Zeus. Il ne peut être pleinement compris que dans ces contextes alors que la fable, de ce point de vue, est complètement indépendante d'autres fables. Ensuite, ce mythe possède des fonctions étiologiques, expliquant, entre autres, pourquoi le côté gauche

---

<sup>25</sup> Lorsque récemment, Disney a produit un dessin animé sur Héraclès, tous les éléments dramatiques et tragiques étrangers à la fable comme le meurtre de ses enfants, la robe du centaure ou encore son apothéose sur le mont Cœta sont délicatement laissés de côté. Disney a ravalé ce mythe au rang d'une fable pour plaire à son audience.

<sup>26</sup> Par exemple, selon une tradition, Aphrodite est née des écumes qui se sont formées autour des appareils génitaux d'Ouranos.

est considéré par les Anciens comme étant de fort mauvaise augure<sup>27</sup>. Chaque idée exprimée semble avoir une importance insoupçonnée. Ainsi : “The vengeful Erinyes are understood by the mythographer as warning to Zeus not to emasculate Cronus with the same sickle” (Graves, p.40) même si, plus tard, leur présence n’empêchera pas le fils de détrôner le père. Pour les Grecs, ce mythe est une explication de la naissance de l’univers et par conséquent fait figure de texte religieux : l’histoire d’Adam et d’Eve est un mythe à proprement parler, certainement pas une fable. Nous ne répèterons pas assez qu’il existe dans bien des cas une affinité infrangible entre mythe et religion, constat élémentaire dont l’ethnographie moderne n’a fait que confirmer la croissante validité : de la jungle d’Amazonie à celle de la Guinée, ce sont les mythes qui permettent aux peuples primitifs de discerner et de comprendre dans leur propre logique le monde dans lequel ils vivent<sup>28</sup> en dépit du fait que les exceptions ne manquent pas<sup>29</sup>.

---

<sup>27</sup> Un fait qui se retrouve d’ailleurs dans notre vocabulaire : avons-nous besoin de rappeler que *sinistre* vient de *sinister*, gauche en latin, alors que *dexter*, droite, est à l’origine d’un mot infiniment plus flatteur, *dextérité* ? Le mythe est bien le dépositaire des croyances de la société dans laquelle il évolue comme nous l’avons déjà souligné.

<sup>28</sup> L’étude des mythes des peuples primitifs est important pour la compréhension des mythes grecs car il n’est pas impossible que ces-derniers contiennent : “mythical themes of Eurasian pastoral peoples that reach back into time immemorial.” (Bremmer, p. 3) C’est-à-dire que l’on assume que les conjonctures dans lesquelles les mythes des Indiens d’Amazonie (par exemple) et ceux des Grecs sont créés sont similaires et peut-être même identiques : c’est en tout cas la présomption qui forme la base de la mythologie comparée moderne.

<sup>29</sup> “Even this implication that all myths are associated with religious beliefs, feelings or practices seems misleading. Many myths embody a belief in the supernatural, and for most cultures that will involve polytheistic religion; but many other myths, or what seem like myths, do not.” (Kirk2, p. 11)

Entre ces deux extrêmes du récit, nous avons la légende de Lancelot qui reprend pratiquement les mêmes caractéristiques narratives qui forment le mythe de la castration d'Ouranos, c'est-à-dire qu'il ne peut être véritablement apprécié que dans un contexte plus large, dans ce cas-ci celui des chevaliers de la Table Ronde, mais aussi et surtout, celui de la quête du Graal. Or, si nous nous penchons sur la signification évasive du Graal et essayons de déterminer la place du héros au sein de l'aura symbolique qui s'exhale d'une telle contemplation, nous nous rendons compte tout de suite de la multiplicité des points de vues que peut engendrer cette légende, ce qui est naturellement hors de portée de la fable. Quelle est alors la différence entre mythe et légende, puisqu'il semble que narrativement ils sont si proches ? C'est son rapport avec la religion qui donne au mythe une dimension supplémentaire que ne possède pas la légende<sup>30</sup>.

Ainsi, ce que nous appelons "complexité narrative" n'est autre qu'une certaine dimension sémantique qui s'aggrandit lorsque nous passons de la fable à la légende et au mythe en dépit du fait qu'il peut s'avérer extrêmement difficile, pour ne pas dire impossible, de spécifier exactement le niveau de complexité requis pour telle ou telle

---

<sup>30</sup> Un problème logique intempestif se présente cependant. Rien n'est si simple. Quel est l'élément proprement religieux dans le mythe d'Œdipe ? À première vue, il n'est pas plus porteur d'un message religieux caché ou non que la légende de Lancelot. C'est en réalité le sentiment religieux que l'audience éprouve à l'égard du récit donné qui est en cause. Les tragédies sont représentées lors de festivals consacrés à Dionysos (voir 1.1.2) alors que la légende de Lancelot n'a aucune connexion avec l'Église, bien que le Graal soit assurément un objet sacré, n'étant pas un article incontournable du dogme en cours.

classe de récit. Mais dans cette circonstance, nous pouvons nous reporter sur d'autres critères, par exemple ceux concernant les personnages principaux.

À ce stade-ci de notre investigation, faisons un petit bilan. Une fable est un récit traditionnel d'une simplicité primaire dont les personnages sont des animaux et dont le message moralisant est aisément compréhensible. Un mythe est beaucoup plus complexe et met en scène des personnages divins ou surnaturels et enfin, possède des fonctions étiologiques qui peuvent le rapprocher de la religion. Cette définition est la plus simple qui puisse être formulée. Chacun pourra ajouter d'autres éléments qui relèveraient de l'acceptation d'une théorie d'interprétation particulière, théories qui seront traitées en détail dans le chapitre suivant. Quant à la légende, dont la complexité se situe entre les deux classes de récits précédentes, elle est le cadre des exploits de personnages héroïques *basés vaguement sur le souvenir de grands hommes d'antan* : Heinrich Schliemann en découvrant Troie en suivant les indications géographiques glanées dans *L'Iliade* a montré avec raison qu'Agammemnon et Priam peuvent bien ne pas être que de pures fictions sorties de l'imagination du grand Homère<sup>31</sup>.

### 1.2.3. Problème du conte populaire

---

<sup>31</sup> Après ses fouilles à Troie, Schliemann découvre Mycène, capitale d'Agammemnon. Mais la question demeure la suivante : a-t-il pour autant sans l'ombre d'un doute authentifié l'existence réelle des événements de la guerre de Troie telle que l'a racontée Homère ? Quoiqu'il en soit, Kirk est convaincu que les événements de la guerre de Troie doivent être classés comme légendes : "Many Greek tales, especially those known from Homer's *Iliad* and concerned with the Trojan War, are historical or historicizing" (Kirk, p. 23) et le récit de la guerre de Troie de Morford s'intitule "The Troyan Saga".

Jusqu'ici, nous avons laissé de côté le conte populaire parce qu'il présente des difficultés particulières quant à sa caractérisation vis-à-vis du mythe. Il est temps d'en dire plus. G.S. Kirk rapporte comment le célèbre anthropologue Bronislaw Malinowski raconte que les habitants des îles Trobriand "divide *libwogwo*, 'old talk', into tales of the indefinite and creative past on the one hand, and historical tales of voyages, shipwrecks, the exploits of particular chiefs, and so on, on the other" (Kirk2, p.32) faisant penser qu'il est nécessaire de faire une distinction logique entre, d'un côté, les mythes et les contes populaires, et de l'autre, les récits qui ont un certain fondement historique, c'est-à-dire, à proprement parler, les légendes. En mettant mythes et contes populaires dans le même sac selon une classification qui réellement existe chez un peuple primitif, il soulève tout le problème des rapports ambigus qu'entretiennent entre eux ces deux types de récits traditionnels.

Faisons converger toute notre attention sur le conte populaire. Si la fable est avant tout une leçon de morale, la légende un souvenir d'un lointain passé à jamais révolu, le conte populaire, lui se donne pour but premier de divertir. Par ailleurs, si les mythes et légendes sont le produit de poètes qui chantent généralement les aventures des dieux, demi-dieux, princes ou héros issus de bonnes lignées, le conte populaire provient généralement des couches sociales les plus défavorisées et met en scène des personnages d'une condition qui, il importe de le remarquer, n'est pas différente de celle dans lesquelles il est né et évolue, ce qui expliquerait sans doute pourquoi dans beaucoup de ces contes, le personnage principal est né pauvre mais meurt

immensément riche (après avoir évidemment obtenu la main de la plus belle des princesses et engendré toute une ribambelle d'enfants); coïncidence ou réverbération d'un inconscient collectif qui rêve par le truchement de l'élaboration du conte de s'affranchir d'une existence désespérément abjecte ? Ce qui est certain, c'est que les contes possèdent certains traits caractéristiques qu'il ne faut pas omettre d'établir immédiatement. Tout d'abord, ils montrent une propension à ne pas situer leur intrigue dans des cadres temporellement et géographiquement réels commençant typiquement par : "il était une fois, dans une lointaine contrée..." Quand ? Où ? De plus, "many folktales do not give particular names to their characters, but generic names like 'Jack', 'the Giant', 'Red Riding-Hood', 'Little Claus', 'Epimetheus'. This practice reflects at once the range of their appeal, their lack of specific local reference, and the importance of situation at the expense of character." (Kirk<sup>2</sup>, p. 39) Enfin et surtout, ils partagent une certaine structure narrative qui s'avère être si transparente et limpide qu'il a été possible de déterminer avec précision ce que nous pouvons appeler une grammaire du récit.

Vladimir Propp dans son étude célèbre sur les contes de fées russes, *Morphology<sup>32</sup> of the Folktale*, a indiscutablement démontré que ce genre d'histoires repose sur l'utilisation répétée d'une séquence fixe de trente-et-un motifs (ou

---

<sup>32</sup> La morphologie est définie de la façon suivante : "a description of the tale according to its component parts and the relationship of the components to each other and to the whole." (Propp, p. 19)

fonctions<sup>33</sup>) -- par exemple celui du héros se mariant et devenant roi-- qui forment les matériaux de base de toute construction narrative : "all fairy tales are of one type in regard to their structure." (Propp, p. 23) Or, si la présence de ces motifs (il n'y en a pas forcément trente-et-un bien que leur séquence soit fixe) est un signe de la présence d'un conte populaire, est-il pour autant vrai que tout récit les contenant en est nécessairement un ? Là est le problème, là les choses se corsent quelque peu car il se trouve que dans certains récits que nous n'hésiterons pas à décrire comme mythes, les éléments constitutifs du conte populaire peuvent s'y glisser. Ainsi, par exemple, est le cas du mythe de Persée<sup>34</sup>, celui d'Œdipe<sup>35</sup>, de même que celui de Bellerophon. Pour nous faire une bonne idée de ce dont il s'agit exactement, voici ce que Kirk dit à propos de ce dernier :

The Bellerophon story is a complex entity, a concretion of different themes and motifs; that is so, at least, with the version we know from Homer. It has undeniable folktale elements : the tricky but familiar sexual situation, the token whose dangerous message is unknown to the bearer (for Bellerophon was dispatched to the king of Lycia with 'baneful signs' that told the king to destroy him), the threefold quest, the royal reward. But Bellerophon is more than a folktale character. His association with the winged horse Pegasus is more than a routine magical aid, and he comes to grief in a manner unknown to folktale heroes, by aspiring to ride up to heaven -- in other words to cross the borderline between men and gods. That is the stuff of myths, of more complex and more deeply imaginative tales. (Kirk, p.36)

---

<sup>33</sup> "Function is understood as an act of a character, defined from the point of view of its significance for the course of the action." (Propp, p. 21)

<sup>34</sup> Comme l'ont souligné Powell (p.14) et Dowden (p.146).

<sup>35</sup> Graf voit dans ce mythe si célèbre un schéma proppien : "The plot is in perfect accord with the structural schema developed for the Russian folktale by Vladimir Propp." (Graf, p.7)



À la lumière de ce passage et en dépit de l'explication de Kirk en faveur du mythe, il est assez facile de comprendre pourquoi, au début du siècle, l'anthropologue Franz Boas déclare qu'il n'y a pas de distinction ferme entre un mythe et un conte populaire puisqu'il est incontestable qu'il y a toujours des caractéristiques de l'un qui se retrouvent dans l'autre et vice-versa<sup>36</sup>.

\*\*\*\*\*

De *mythos* à *logos*, de Homère à Platon, du triomphe à la décadence, le chemin du mythe est long et tortueux, mais il n'a pas encore atteint ses limites. Le mythe n'est pas une entité fixe, il n'arrête pas de fluctuer, de déborder les cadres que nous nous forçons de lui imposer. Cependant, tout en reconnaissant qu'il est impossible de l'appréhender complètement, nous sommes en mesure d'avancer un noyau de définition viable : le mythe est un récit traditionnel complexe lié d'une façon ou d'une autre à la religion et mettant en scène des personnages divins ou surnaturels ou héroïques qui appartiennent tous à un univers qui est cohérent et fermé qui a existé dans un passé inaccessible.

Or, cette définition n'est pas complète parce qu'elle ne dit rien sur l'origine, sur la fonction du mythe. C'est justement pour mettre fin à cette lacune que, dans le chapitre suivant, nous allons nous donner pour tâche de passer en revue les majeures

---

<sup>36</sup> Voir Kirk, p.31.

théories d'interprétation, des antiques aux modernes, dont les approches respectives et exceptionnellement diverses nous aideront à encore mieux éclaircir la notion singulièrement évasive du mythe, si proche et pourtant si distant.

## CHAPITRE II : INTERPRÉTATIONS

À partir du moment où les hommes ont fini par acquérir une certaine autonomie intellectuelle et spirituelle, où ils ont commencé à avoir confiance en leur propre raisonnement, où l'individualité a enfin pris ce pas crucial qu'est s'être rendu compte que la collectivité est plus une entité artificielle enchaînée servilement à la tradition qu'une entité pensante dépositaire d'une vérité éternelle consacrée et préservée de génération en génération, le mythe se retrouve dans une position périlleuse, soumis aux attaques incessantes d'un nombre toujours grandissant de sceptiques de tous bords. Ce moment fatidique, le début de l'effritement graduel et irréversible<sup>37</sup> de la pensée mythique, l'avènement de la pensée rationnelle qui cherche à établir son hégémonie, la Grèce le connaît vers la fin du VII<sup>e</sup> siècle. Mais c'est seulement avec Xénophane de Colophon (vers 570 à 475 av. J.C.) que l'assaut parvient à s'engouffrer

---

<sup>37</sup> Mais qui ne conduira pas pour autant à une extinction totale parce que même de nos jours, le mythique est toujours profondément enraciné au cœur de notre civilisation : "Nationalism, Marxism, and racism (as well as liberal humanism), the great competing secular 'ism' so familiar to everyone, all reveal the features of myth beyond the trappings of science." (Alan Davies cité par Day, p. 442) "The broadest possible term for all shaped verbal intuition is the myth-making faculty, mythical thought, or mythical crativity. Bergson called it the fonction fabulatrice." (Day, p.9-10)

dans la brèche béante : “Homer and Hesiod have attributed to the gods all that is shameful and disgraceful among men : they steal, commit adultery, and deceive one another”<sup>38</sup>, et culmine avec l’abandon de la religion homérique traditionnelle : “In my opinion mortals have created their gods with the dress and voice and appearance of mortals.”<sup>39</sup> Celui-ci fournit ensuite cette preuve de l’anthropomorphisme des dieux : “If cattle and horses had hands and wanted to draw or carve as men do, the cattle would show their gods in the form of cattle and horses would show them as horses, with the same form and appearance as their own.”<sup>40</sup> Prodicus de Ceos (vers 470 à 399 av. J.C.) ajoute cette affirmation que Xénophane aurait contre-signé avec joie : “the gods traditionally accepted by men do not exist.”<sup>41</sup> Pour tous ceux qui partagent cette estimation audacieuse et alors révolutionnaire, une seule conséquence peut découler : le mythe qui se trouve à la base de la société grecque ne peut possiblement pas être véridique, prise de position qui, plus tard, va se cristalliser décisivement dans *La République* de Platon.

Mais ironiquement, en dépit du danger que cette crise aiguë de sa raison d’être présente, le mythe est sauvé de sa nouvelle réputation par ceux qui le menacent le plus, les philosophes<sup>42</sup>. En effet, ces derniers finissent par s’apercevoir que c’est commettre

---

<sup>38</sup> Cité par Graf, p.179

<sup>39</sup> Cité par Powell, p.618

<sup>40</sup> Cité par Powell, p.618

<sup>41</sup> Cité par Graf, p.180

<sup>42</sup> Ce serait une erreur que de croire que les philosophes grecs sont intrinsèquement athées. En réalité, nombre d’entre eux, comme Socrate “blâme(nt) les anciens mythes essentiellement parce qu’ils sont ‘cause d’une extrême licence dans les opinions sur les

une lourde erreur de jugement que de l'appréhender littéralement parce que les éléments narratifs qui les horripilent tant ne constituent en réalité, du moins le pensent-ils, qu'un masque subtil, une apparence trompeuse dénudée d'un sens qui doit se dissimuler ailleurs, n'étant à proprement parler qu'une allégorie, c'est-à-dire "the expression of one set of terms by means of another, each element of which can be decoded"<sup>43</sup> into the original by the consistent application of systematic rules." (Kirk2, p. 88) Cette idée nouvelle aux nombreuses ramifications, qui va trouver en la pensée platonicienne les échos les plus purs de sa concrétisation, est plus tard excellemment résumée de la sorte par un avatar latin, Sallustius : "Pourquoi dans les mythes, a-t-on parlé d'adultères, de rapt, de chaînes liant un père et de toutes autres étrangetés ? N'y aurait-il pas là un dessein admirable, à telle fin que, grâce à cette apparente étrangeté, l'âme tout aussitôt regarde ces récits comme des voiles et le vrai comme une chose ineffable ?"<sup>44</sup> Les philosophes grecs ont ainsi donné naissance à la mythologie qui,

---

dieux' et 'poussent le vulgaire au terrible désordre actuel'" (Saïd, p. 74), c'est-à-dire que loin de rejeter les dieux, ils abritent une conception épurée d'eux qu'à leur indignation et dégoût, ils ne retrouvent pas dans la grande toile des mythes traditionnels. Voici les problèmes : "are we required to venerate gods who act like human rulers, who are proud, competitive, vindictive, pleasure loving ? Or do true gods act only as we would have our rulers act ? Must we accept divine intervention according to a moral order that we would condemn in a purely human society ? Or do gods act in strict conformity to an enlightened human code ? The Greeks never reached a consensus until the triumph of Platonized theology in post-classical times" (Gould, XV) après la fin de la querelle entre poètes et philosophes.

<sup>43</sup> Ce code, ou plutôt ce plan d'interprétation, peut prendre la forme de beaucoup de choses. Les Stoïciens se concentreront surtout sur l'aspect physique du monde, les Platoniciens sur l'aspect philosophique, d'autres encore sur l'aspect moral, pseudo-scientifique, etc. L'aspect psychologique est certainement celui qui a eu le plus de succès puisqu'on parle aujourd'hui à l'instar de Nietzsche de la sérénité apollinienne et de l'ivresse dionysiaque.

<sup>44</sup> Cité par Saïd, p. 75.

après la fertile veine allégorique des premiers balbutiements va attirer l'attention assidue de deux autres grandes méthodologies qui se sont épanouies au XXe siècle : le structuralisme anthropologique de Claude Lévi-Strauss et la psychanalyse de Sigmund Freud et de Carl Jung<sup>45</sup> dont les approches respectives vont être examinées ici de façon succincte.

\*\*\*\*\*

## **2.1. L'APPROCHE PHILOSOPHIQUE DU MYTHE**

### **2.1.1. Assomptions et observations**

Sans reprendre la genèse de cette théorie que nous venons de traiter, nous nous contenterons d'ajouter qu'elle trouvera des émules jusqu'au XIXe siècle avec le philologue Max Müller, et de rappeler qu'elle dérive de l'assomption que "all mytharises from man's observation of the outward world" (Day, p.37). L'influence élémentaire sur la vie quotidienne de l'homme primitif et le rythme des saisons est si évident, pensons-nous peut-être un peu trop simplement, qu'il n'est pas difficile de déduire qu'à un moment donné, celui-ci a vu en ces éléments des forces

---

<sup>45</sup> Nous ne cherchons pas ici à être exhaustif, il faudrait des volumes entiers pour réaliser cette ambition démesurée. De ce fait, nous avons délibérément laissé de côté toutes les interprétations qui nous semblent peu propices à une application littéraire, notamment celles qui dépendent largement d'une connaissance poussée de l'archéologie et de

intentionnelles, bienfaitrices ou pernicieuses, qu'il a personnifiées dans une tentative de les réduire à sa propre forme et, naïve logique, mieux pouvoir les comprendre et les contrôler par des prières et sacrifices. Ainsi, exemple simpliste, en étant témoin des ravages ignés de la foudre et effrayé par elle, l'homme primitif s'est imaginé un être démesuré qui du haut des nuées mouvantes fait tonner sa monstrueuse fureur : Zeus qui à son tour devient un symbole fertile en possibilités d'interprétation au niveau d'abstraction que le traducteur d'allégorie pense être le plus approprié.

Logiquement, la méthode allégorique part de la supposition que les créateurs du mythe ont consciemment dissimulé un certain fond d'idées; or cette spéculation n'est pas aussi invraisemblable qu'elle paraît à première vue puisque nous savons qu'il existe indubitablement des mythes qui sont construits autour d'un message moral : celui de Cupidon et de Psyché en constitue la preuve la plus incontestable. D'un autre côté, "supporters of this theory argue that the original concocters of myth realized that unadorned moral admonition would be shrugged off, but that narratives with potent shock effect would long be transmitted and would insure the constant inculcation of a wise moral." (Day, p.40)

### 2.1.2. Illustrations

Comme les exemples cités jusqu'à présent ont été si flagrants qu'ils n'ont illustré qu'avec médiocrité le concept allégorique qui en réalité met en cause

---

l'ethnographie. De plus chaque théorie retenue ne pourra qu'être brossée dans de grandes

infiniment plus de finesse d'esprit, nous allons effectuer une traversée allégorique météorique de la *Théogonie* de Hésiode dans le but de montrer aussi clairement que possible toute la fertilité d'esprit que peut nécessiter l'utilisation de cette approche originelle.

Ce qui suit est un résumé squelettique de la *Théogonie*. (1) À l'origine règne le Chaos, "yawning void" (Morford, p.43), puis Gaea, la terre, apparaît, puis Ouranos (après quelques autres créatures), le ciel, qui la recouvre entièrement de sorte qu'ils sont "locked in perpetual intercourse" (Powell, p.83). De leur union naît une progéniture nombreuse et puissante et horrible : les douze titans, le plus jeune étant Cronos, trois cyclopes<sup>46</sup> et les trois monstrueux Hécatonchires. Mais Ouranos, sexuellement insatiable, refuse de laisser ses enfants sortir du corps de leur mère et celle-ci, énervée et abusée, finit par conspirer avec ses enfants pour se débarrasser de lui. Le plan réussit. Cronos émascule son père, forçant ainsi la séparation entre la terre et le ciel, et prend sa place comme maître de l'univers. (2) Par la suite, craignant que ses enfants le détrônent à son tour comme l'ont averti ses parents, Cronos les avale tout crus au fur et à mesure qu'ils apparaissent. Mais sa femme et sœur Rhéa parvient, par une ruse, à cacher la naissance de leur fils Zeus qui, plus tard devenu un vigoureux adulte, le force à dégorger le reste de sa progéniture. Enfin, au terme d'une bataille titanesque qui dure dix ans, c'est au tour de Zeus de triompher de son père et de régner, avec à ses côtés, sa sœur Héra.

---

lignes qui ont directement trait au mythe.



La première partie (1) “can be seen as a symbolic representation of the interplay between rain and soil that makes plants come to life and grow. Aeschylus wrote in his lost *Danaids* that ‘the holy sky passionately desires to penetrate the earth...rain falls and impregnates earth, and she brings forth pasturage for flocks and Demeter’s life-giving corn’” (Kirk, p. 46) Si nous continuons dans l’aire sémantique proposée par Kirk, nous pouvons spéculer que Cronos est l’air puisque c’est lui qui a séparé le ciel de la terre et que l’air physiquement occupe la position médiane entre ces deux limites. Or, cet élément n’est autre que le ciel lui-même, se substituant à lui comme Cronos s’est substitué à Ouranos comme maître du monde. Ainsi, l’allégorie n’est plus seulement exclusivement agraire<sup>47</sup> mais s’élargit pour devenir une description du cadre physique du monde (terre, air, ciel) de même qu’un message sur une vérité humaine : l’homme survit en consommant les produits de la terre et en respirant l’air.

À ce chapitre, il faut noter que très curieusement, les Stoïciens (fin IV<sup>e</sup> siècle av. J.C.) considèrent qu’Ouranos est l’air qui, dans l’optique de leur pseudo-science, est

---

<sup>46</sup> Différents de ceux qui se trouvent dans *L’Odyssée*.

<sup>47</sup> L’agriculture étant la source principale de nourriture, elle symbolise ici le principe primordial de la vie. Évidemment, il faut accepter la thèse selon laquelle l’agriculture est l’élément le plus fondamental dans la société (comme le pense K.O. Müller) pour que le créateur de mythes puisse consacrer ses principes dans le récit traditionnel. D’autres s’indigneront d’une telle idée et prétendront que c’est la chasse (Burkert), d’autres encore affirmeront sans plus de justification que c’est le rite (Frazer); et nous pouvons aisément deviner ce que Freud pense là dessus.

l'élément créateur, et que comme tout est une génération à partir de l'élément aérien, sa castration par Cronos signifie que l'univers a été créé asexuellement<sup>48</sup>.

Les Stoïciens contribuent de manière quelque peu plus heureuse à l'interprétation de la seconde partie (2). Pour eux, Cronos est le temps parce que son nom n'est qu'une corruption du mot "chronos"<sup>49</sup>. Par conséquent, exultent-ils, heureux d'avoir pu effacer le sens littéral barbare du mythe, Hésiode ne se réfère pas du tout à un cannibalisme monstrueux, voulant tout simplement évoquer l'omnipotence du temps qui peut tout dévorer. Cependant le temps, aussi puissant soit-il, n'est pas infini comme cela est ostensiblement démontré par sa défaite aux mains de Zeus, le présent gardien de l'ordre cosmique. Mais la victoire de ce dernier est aussi la défaite des titans, longtemps considérés, sur le plan des émotions, comme étant les manifestations du désordre et de la passion débridée. Les Sophistes peuvent y voir l'annonce du

---

<sup>48</sup> Voir Powell, p. 619. Le raisonnement peut sembler, comme remarqué plus haut, fort étrange mais la conclusion n'est pas aussi invraisemblable qu'on ne le croit. C'est qu'apparemment, "Gaia, alone, without the sweet union of love, produced Uranus". (Morford, p. 45) Les Stoïciens semblent avoir été plus intéressés par leur théorie sur l'air que les relations logiques du texte. Autre tentative désespérée d'impliquer le mythe dans la science : "La scène où Vénus (Aphrodite) et Mars (Arès) sont surpris par Vulcain (Héphaïstos) devient, pour Dom Pernety dans ses Fables égyptiennes et grecques dévoilées et réduites au même principe (1758), une allégorie de la découverte de la rouille, produite par l'union de la couleur citrine et safranée (Vénus) et du fer (Mars), par le forgeron (Vulcain)." (Saïd, p. 78)

<sup>49</sup> En réalité, il n'en est rien. Les Stoïciens basent ce que l'on devrait mieux appeler jeux de mots plus sur l'homonymie que sur une véritable étymologie comprise comme science rigoureuse. Voici deux autres candidats à l'abus : "Cléanthe et Chryssippe identifiaient ainsi Apollon au soleil, l'un 'parce qu'il se lève tantôt d'un point, tantôt d'un autre (en grec : *ap allon kai allon topon*)' et l'autre 'parce qu'il ne fait pas partie des nombreuses (en grec pollon) manifestations nuisibles du feu, la première lettre de son nom (a) ayant valeur de négation.'" (Saïd, p. 76) Cependant, cette utilisation pour le moins interlope de l'étymologie ne se limite pas seulement aux Anciens comme nous aurons amplement l'occasion de le constater par la suite avec Müller et Lévi-Strauss.

triomphe final de la Raison sur la passion tout aussi bien que la preuve irréfutable de la mortalité du monde. Pour finir, force est de constater que dans cette seconde partie comme dans la première de la *Théogonie* de Hésiode, l'allégorie combine des observations naturelles au déchiffrement d'aspects indiscutables de l'existence humaine, ou autrement dit, l'allégorie considérée sur les plans physique et philosophique.

### 2.1.3. La théorie solaire

Max Müller, philologue distingué, se montre un excellent avatar des allégoristes antiques lorsqu'il développe sa théorie solaire<sup>50</sup> au XIXe siècle selon laquelle tous les mythes peuvent se réduire à une lutte entre la lumière et l'opacité. Müller reprend ici à son compte les découvertes de la linguistique comparée qui est arrivée à la conclusion que les langues indo-européennes descendent d'un seul proto-langage, qui pour lui ne peut être que le sanscrit, le plus ancien langage connu de cette branche et dont il est un spécialiste renommé. L'idée suivante est alors formulée : ce qui est vrai pour le langage l'est aussi pour le mythe<sup>51</sup>, c'est-à-dire que les mythes de tous les pays

---

<sup>50</sup> La théorie la plus importante du XIXe siècle qui va décisivement imprégner les premières exégèses des sonnets mythiques de Hérédia. L'approche de la mythologie comparée sera reprise par Georges Dumézil et son modèle tri-fonctionnel de la société indo-européenne ((1)le prêtre et l'élite, (2)le guerrier, (3)le producteur de vivres). Ainsi, lors du concours de beauté entre Héra, Athéna et Aphrodite, la première tente de circonvenir le juge, Pâris, en lui offrant le pouvoir royal (1), la seconde la gloire militaire (2) et la dernière Hélène (3). (3) semble représenter ici la fertilité.

<sup>51</sup> "The mythology of the Veda is to comparative mythology what Sanskrit has been to comparative grammar." (Müller, p. 98)

d'Europe doivent également provenir d'un seul corps mythique initial dont la *Rigveda*<sup>52</sup>, le livre sacré des brahmanes, est un exemple qui renferme la clé des secrets de la pensée mythique.

Cette prise de position le force à spéculer sur les premiers Indo-Européens qu'il juge incapables de s'exprimer abstraitement<sup>53</sup> :

Where we speak of the sun following the dawn, the ancient poets could only speak and think of the sun loving and embracing the dawn. What is with us a sunset, was to them the Sun growing old, decaying, or dying. Our sunrise was to them the Night giving birth to a brilliant child. (Müller, p. 82)

Or, petit à petit, au fur et à mesure que la tribu originelle s'éparpille dans tous les sens, sans s'en rendre compte, les premiers Indo-Européens ont fini par comprendre ces expressions littéralement et à partir desquelles ils ont élaboré les récits mythiques. Ainsi, l'apothéose de Héraklès sur le mont Cœta n'est vraiment pour Müller que le crépuscule suivi de l'arrivée de la nuit puisque la robe du centaure

is the coat which in the Veda, "the mothers weave for their bright son" – the clouds which rise from the water and surround the sun like a dark raiment. Herakles tries to tear it off; his fierce splendour breaks through the thickening gloom – but fiery mists embrace him, and are mingled with the parting rays of the sun, and the dying hero is seen through the scattered cloud of the sky, tearing his own body to pieces, till at last his bright body is consumed in a general conflagration." (Müller, p. 116)

---

<sup>52</sup> Ce texte est le plus ancien texte mythique et religieux des peuples indo-européens (entre 1500 et 1000 av. J.C.). "The Veda is the real Theogony of the Aryan races, while that of Hesiod is a distorted caricature of the original image." (Müller, p. 99)

<sup>53</sup> Il est frappant de remarquer que Jung ne pense pas autrement à ce sujet : "primitive thinking and feeling are entirely concretistic; they are always related to sensation. The thought of the primitive has no detached independence but clings to material phenomena." (Jung, p. 91)

La théorie de Max Müller peut ainsi être adroitement résumée comme “une maladie du langage”, expression qu’il a lui-même proposée.

## **2.2 L’APPROCHE STRUCTURALISTE DU MYTHE.**

### **2.2.1. Assomptions et observations**

Alors que la théorie solaire de Müller est le produit direct de la linguistique comparée, la théorie structuraliste de Lévi-Strauss quant à elle, est dérivée des travaux de Ferdinand de Saussure<sup>54</sup> sur la langue comme mode de communication, ce dernier étant arrivé à la conclusion que la forme est plus significative que la substance et qu’un terme isolé ne veut rien dire, son sens ne pouvant être déduit qu’en opposition avec d’autres termes qui l’entourent. Cette forme, c’est la structure de la phrase, et la structure, dans ce contexte, n’est autre que la grammaire. Autrement dit, la grammaire est l’élément primordial parce que c’est elle qui donne ultimement le véritable sens du discours et non pas une collection désorganisée et hétéroclite de mots. Utilisant ces

---

<sup>54</sup> Une autre approche du mythe influencée par Saussure est l’approche sémiotique développée par Roland Barthes : le mythe est un méta-langage “parce qu’il est une seconde langue *dans laquelle* on parle de la première” (Barthes, p. 222). Si “Héraklès” est un signe du langage constitué d’un signifiant et d’un signifié, le signe mythique “Héraklès” est une combinaison de ce signe primaire (devenue signifiant) et du signifié mythique qui par exemple peut être “le tueur de lions”. C’est une approche qui est une perception (ou impression) moderne du mythe qui ne dit rien sur l’origine du mythe.

deux principes capitaux, Lévi-Strauss formule son parallèle mythologique<sup>55</sup> en affirmant qu'un mythe donné ne peut être compris qu'en étudiant toutes ses versions disponibles et qu'en découvrant une structure commune qui les sous-tend<sup>56</sup>. Traiter un mythe isolément serait équivalent à observer un tableau de Seurat à une distance de quelques centimètres; le détail peut être en lui-même remarquable mais ne peut aucunement conduire à une véritable et pleine appréciation de l'ensemble. Il faut se forcer à prendre du recul pour pouvoir embrasser toutes les nuances possibles, pour pouvoir analyser la façon dont les taches de couleur sont combinées et agencées. En somme, l'idée principale qu'il importe de retenir comme point de départ dans l'étude du structuralisme est que le récit narratif n'est pas important puisque "les mythes n'ont pas d'auteur : dès l'instant qu'ils sont perçus comme mythes, et quelle qu'ait été leur origine réelle, ils n'existent qu'incarnés dans une tradition" (Lévi-Strauss, p. 26), une tradition qui ne garde que l'essence, la structure du mythe.

Or dans quelle forme se manifeste dans le récit cette structure, grammaire de la création mythique<sup>57</sup> ? Lévi-Strauss avance que chaque mythe est composé d'un certain

---

<sup>55</sup> Un parallèle qui s'établit parce que "myth, for Lévi-Strauss, is a mode of communication, a communicative system, like language, for example, or the exchange of commodities" (Graf, p. 44)

<sup>56</sup> "Ce qui importe, c'est que l'esprit humain, sans égard pour l'identité de ses messagers occasionnels, y manifeste [dans chacun des versions] une structure." (Lévi-Strauss, p. 21)

<sup>57</sup> Le lecteur vigilant n'aura probablement pas manqué de remarquer à ce point de la discussion que le structuralisme de Lévi-Strauss a eu un précurseur distingué en l'analyse propéenne des contes de fée parce que "fundamental in all structural approaches to narrative is the ascertaining of 'a chain of relations, a succession of concepts, a system of signifying oppositions distributed on different planes, at various semantic levels.'" (Day, p. 272), les

nombre de ce qu'il appelle *mythèmes*, des signes qui correspondent à des épisodes donnés de la trame narrative; par exemple, dans l'histoire d'Œdipe, un mythème possible est : "Œdipe force la sphinge à se suicider". C'est l'organisation intellectuelle des mythèmes identifiés qui rend possible le dévoilement de la structure du mythe. À l'instar de l'allégorie qui peut être exploitée de différentes manières suivant notre point d'intérêt, qu'il soit de nature philosophique, éthique ou autres, la structure peut être révélée sous diverses formes ou codes, cosmologique, sociologique etc., dont un et un seul va, avec le plus de succès, nous fournir la clé qui va ouvrir la porte des secrets du mythe<sup>58</sup>.

Comme le mythe se doit d'être étudié synchroniquement dans l'ensemble de ses versions, il est impossible d'endosser à la manière des allégoristes qui font preuve sur ce point d'une certaine désinvolture, l'idée que la structure cachée est soumise à une cohérence volontaire de son créateur car dans ce cas présent, nous ne nous basons pas sur un seul mais plusieurs auteurs qui ont vécu dans des conditions socio-historiques qui peuvent s'avérer être diamétralement différentes. C'est ici qu'intervient un autre trait déterminant (et hautement spéculatif) du structuralisme de Lévi-Strauss concernant le mécanisme même de la pensée humaine qui lui semble fonctionner suivant une logique binaire en termes d'inversions, de parallélismes et surtout

---

mythèmes ressemblant fort aux motifs de Propp. La grande différence est que l'un est synchronique et l'autre diachronique.

<sup>58</sup> "Il s'agit ici de dégager, non pas tellement ce qu'il y a *dans* les mythes (...), que le système des axiomes et des postulats définissant le meilleur code possible, capable de donner

d'oppositions et qui, de plus, reste constante à travers les âges et dans toutes les cultures<sup>59</sup>. Ces oppositions binaires inhérentes à notre perception du monde peuvent être beaucoup de choses, par exemple, la femme-l'homme, le noir-le blanc, le vrai-le faux ou même le ying et le yang : cette structure binaire qui régit la pensée humaine trouve ainsi un reflet fidèle dans la structure sociale qui a contribué à l'élaboration du mythe ou inversement, comme l'a judicieusement remarqué Kirk, "inevitable binary aspects of human and social organization impose themselves on the mind." (Kirk, p. 82)

Mais structurer selon des oppositions n'est pas une fin en soi, ce n'est qu'un moyen. La raison d'être d'une telle construction est un désir inconscient<sup>60</sup> de l'homme de concilier des oppositions qu'il trouve insupportables, dans une sorte de médiation. Le structuralisme permet aussi, entre autres, d'explicitier pourquoi les mythes grecs contiennent tant de créatures hybrides, le sphinx, le centaure, la sirène, la harpie, la chimère etc., symbolisant une volonté de progresser vers un juste milieu à partir d'extrêmes.

---

une signification commune à des élaborations inconscientes, qui sont le fait d'esprits, de sociétés et des cultures choisis." (Lévi-Strauss, p. 20)

<sup>59</sup> Voici une autre idée critique que nous retrouverons dans l'approche psychanalytique. Kirk d'ailleurs les classe dans le même registre intitulé "Myths as Products of the Psyche" (Kirk, pp. 69-91) Gilbert Durand rejoint cette thèse en ajoutant que la prolifération de différentes trames narratives qui parent une même structure dans différentes cultures peut être attribuée à l'exposition à des stimuli différents, spécifiques à la géographie.



### 2.2.2. Illustration

Nous reprenons ici à notre compte l'interprétation complexe, étonnante --et même à première vue bizarre-- mais ultimement révélatrice que Lévi-Strauss a consacrée au mythe d'Œdipe<sup>61</sup> (qui en fait comprend tout le cycle thébain, de Cadmus à Antigone). En voici les points saillants : Cadmus reçoit d'un oracle l'ordre d'arrêter la recherche futile de sa sœur disparue (Europe) pour fonder Thèbes. Près du site de la future cité, il commet le sacrilège de tuer un dragon consacré à Arès. Les dents du dragon semés par Cadmus génèrent les *Spartoi*, ancêtres des Spartiates, qui se mettent à se massacrer. Les années passent. Son arrière-petit-fils, Laïus, monte sur le trône et est averti par un autre oracle qu'il sera tué par son fils, le futur Œdipe. Lorsque celui-ci voit le jour, son père l'abandonne à un berger qui le fait adopter par le roi de Corinthe. Devenu adulte et ne connaissant toujours pas ses véritables parents, il fuit sa famille adoptive en apprenant qu'il est condamné à tuer son père et à épouser sa mère. Sur la route de Thèbes, il tue Laius sans le savoir et puis délivre sa ville natale en résolvant l'énigme de la sphinge qui se suicide. Élevé roi par Thèbes débordante de gratitude, il épouse sa mère Jocaste et, de cette union incestueuse naissent deux garçons, Polynice et Étéocle, et deux filles, Ismène et Antigone. Les années s'écoulent. La terrible vérité

---

<sup>60</sup> C'est ainsi qu'il peut déclarer : "nous ne prétendons donc pas montrer comment les hommes pensent dans les mythes, mais comment les mythes se pensent dans les hommes, et à leur insu". (Lévi-Strauss, p. 20)

<sup>61</sup> Et que tous les ouvrages sur les mythes dignes de ce nom ont présenté une critique souvent ambiguë qui consiste à faire l'éloge de la méthodologie et à déplorer l'application et ce, semble-t-il, avec raison : Lévi-Strauss "felt somewhat uneasy about his reading of the Œdipus myth, likening himself to a 'peddler demonstrating his gadgets.'" (Graf, p.45)

un jour frappe Thèbes. Jocaste se suicide; Œdipe se crève les yeux et s'abandonne à l'exil; ses deux fils se querellent, Étéocle finissant par évincer son frère. Mais pas pour longtemps, Polynice revient avec l'armée de son beau-père. Dans la bataille qui s'ensuit, les deux frères se tuent. Les Thébains à présent menés par Créon, frère de Jocaste, sont victorieux. Les corps des ennemis, incluant celui de Polynice, sont laissés hors de la cité avec interdiction absolue de leur accorder une sépulture. Antigone défie l'ordre et est condamnée à mort pour avoir eu le courage d'enterrer son frère et ainsi bafoué les lois de la cité.

Lévi-Strauss remarque qu'il y a quatre relations logiques parmi la masse des mythèmes qu'il a identifiés. (1) : la quête originelle de Cadmus, le mariage incestueux d'Œdipe avec Jocaste et l'enterrement de Polynice par Antigone malgré l'interdiction de Créon; (2) : les *Spartoi* s'entretuent, Œdipe tue son père, Polynice et Eteocle se tuent en combat; (3) : Cadmus tue le dragon, Œdipe "tue" la sphinge en résolvant l'énigme; (4): ne contient pas de séquences narratives, les mythèmes étant inhabituellement constitués du sens littéral de noms propres : celui de Laïus qui veut dire "le gauche", du père de ce dernier, Labdacus, "le claudicant", et d'Œdipe, "le pied enflé". Ainsi, le premier groupement peut être caractérisé par une sur-estimation des liens de parenté démontrée par une loyauté familiale exacerbée, le deuxième, au contraire, par une sous-estimation des liens de parenté démontrée par une trahison des valeurs de la famille, le troisième par un massacre de monstre, et le dernier par des

noms qui expriment une certaine difficulté à marcher<sup>62</sup>. Nous noterons tout de suite que les deux premiers s'opposent. Il en va de même pour les deux derniers mais seulement après de véritables acrobaties logiques qui nous laissent dans la perplexité la plus complète : d'après Lévi-Strauss, le troisième groupe avec ses massacres de monstres est unifié par le fait qu'il traduit une négation de l'autochtonie de l'homme tandis que le dernier, par le fait que malgré des difficultés physiques, l'homme marche, relate au contraire la persistance de l'autochtonie. Ces deux oppositions principales tournant autour des liens de parenté et de l'autochtonie de l'homme seraient ainsi les solutions possibles à cette question : est-ce que l'homme est né d'un (de la terre comme les *Spartoi*) ou de deux (d'un couple humain) ? Cette question étant insupportable à l'esprit grec, le mythe, dans sa fonction de médiation, est, encore une fois, consciemment ou inconsciemment, élaboré, une façon parmi d'autres de faire face à l'angoisse métaphysique.

## **2.3 L'APPROCHE PSYCHANALYTIQUE DU MYTHE**

### **2.3.1. Sigmund Freud et le rêve-mythe**

La publication de *L'Interprétation des rêves* de Sigmund Freud en 1900 fait entrer la psychanalyse dans la mythologie. Tout le monde aujourd'hui connaît le plus

---

<sup>62</sup> Un autre abus possible ici de l'étymologie : "Lévi-Strauss himself admits that the etymologies (...) are speculative." (Morford, p. 14), comme quoi, les leçons des Stoïciens et de Max Müller n'ont pas été apprises.

célèbre passage de cette étude, celui sur le complexe d'Œdipe, c'est-à-dire l'amour incestueux à l'égard de la mère et l'hostilité qui en résulte à l'encontre du père, une révélation psychanalytique que nous n'avons pas besoin de refaire ici. Mais connaître le complexe d'Œdipe n'avance pas vraiment notre connaissance ni notre compréhension de l'approche en cause du mythe ni comment s'intègre dans l'ensemble l'important rôle du rêve. Voici le commentaire de Freud à partir duquel certains principes fondamentaux de sa théorie peuvent être tirés :

[1] His fate moves us only because it might have been our own, because the oracle laid upon us before our birth the very curse which rested upon him. It may be that we were all destined to direct our first sexual impulses toward our mothers, and our first impulses of hatred and violence toward our fathers; [2] our dreams convince us that we were. [3] King Œdipus, who slew his father Laius and wedded his mother Jocasta, is nothing more or less than a wish-fulfillment -- the fulfillment of the wish of our childhood. [4] But we, more fortunate than he, in so far as we have not become psycho-neurotics<sup>63</sup>, have since our childhood succeeded in withdrawing our sexual impulses from our mothers, and in forgetting the jealousy of our fathers. We recoil from the person for whom this primitive wish of our childhood has been fulfilled with all the force of the repression which these wishes have undergone in our minds since childhood. As the poet brings the guilt of Œdipus to light by his investigation, he forces us to become aware of our own inner selves, in which the same impulses are still extant, even though they are suppressed. (Freud, p. 161)

(1) Le complexe d'Œdipe est tout à fait immanent à l'identité de l'homme puisqu'il est une propension héritée génétiquement qui "descends from prehistoric father-son competition in the 'primal horde'." (Kirk, p. 75) Freud attribue une

---

<sup>63</sup> Sur l'origine de cette pulsion meurtrière : "That primitive man *is* neurotic is implied in the sexualized quality of his thinking : a component source of neurosis in modern man is the survival of this primitive disposition." (Levin, p. 125)

importance énorme à cet “instinct”<sup>64</sup>, l'utilisant pour expliquer comment le meurtre du père et le remords qui s'ensuit mènent directement à l'émergence de la déité masculine (qui n'est autre que le souvenir dorénavant vénéré du père assassiné) et au système patriarcal. “In fact, according to Freud, the Œdipus complex has inspired the beginning not only of religion but also of all ethics, art, and society<sup>65</sup>.” (Morford, p. 10) Il faut tout de même noter que le complexe d'Œdipe n'implique pas nécessairement un inceste et un meurtre, pouvant être mieux défini primordialement comme la haine à l'encontre du parent de sexe opposé<sup>66</sup>.

(2) Il met ici l'accent sur la primauté du rêve<sup>67</sup>, modèle même du mythe : le rêve au niveau individuel de l'homme est analogue au mythe<sup>68</sup> au niveau collectif. Ce

---

<sup>64</sup> Quoi que l'on puisse penser, il est tout de même troublant de noter ce passage extraordinaire dans *Œdipe-Roi* de Sophocle (Œdipe ayant appris la mort de son père adoptif (il ne sait pas encore qu'il a été adopté) craint l'inceste avec sa mère (adoptive) comme lui a prédit un oracle) :

“Œdipe – Et le lit de ma mère, comment ne pas le craindre ?

Jocaste – À quoi sert à l'homme de s'effrayer ? Pour lui, le hasard est le maître souverain et il n'a le clair pressentiment de rien. Le mieux est de s'abandonner le plus qu'on peut à la Fortune. Pour toi, à la pensée de l'hymen de ta mère ne t'effraie pas : bien des gens dans leurs rêves ont partagé la couche maternelle. Qui méprise ces terreurs-là supporte aisément la vie.” (Sophocle, vv. 975-985)

<sup>65</sup> Par exemple, de la création de la tragédie : “The epic poet originally created the heroic myth out of longing for the primal father who had been killed by the horde. Indeed, the poet himself is the hero who slew the father : he is the tragic hero. The audience, longing also for the slain father, identifies with the poet. Since the myth is the means by which the individual 'emerges from group psychology', art is an achievement of individual feeling, rooted in the historical experience of the race.” (Levin, pp. 87-88)

<sup>66</sup> Le complexe d'Électre est l'équivalent féminin du complexe d'Œdipe.

<sup>67</sup> “No dreams are innocent” (Porter, p. 76) : le rêve n'est pas constitué d'éléments du hasard, tout a une signification.

<sup>68</sup> Cependant, “myth and dream are not identical. A dream employs fragments of myth in a personalized narrative. A myth is a consciously organized dream, a depersonalized dream” (Day, p. 502)

dernier est donc le rêve d'une hypothétique conscience collective. Combiné avec (1) nous avons ainsi cette proposition suivante d'Otto Rank, un élève de Freud : le mythe est "a fragment preserved from the infantile psychic life of the race, and dreams are the myths of the individual"<sup>69</sup>.

(3) Jusqu'ici il est apparent que l'homme est conditionné par les désirs formés pendant son enfance et que l'élaboration du mythe est le produit d'un inconscient qui tire sa matière des pulsions infantiles. L'acceptation de cette idée dépend en grande partie de l'acceptation de deux autres principes, notamment que le mythe appartient à l'enfance de l'humanité et que la mentalité et l'expérience de cette enfance collective peut être comparée à celles des enfants<sup>70</sup> d'aujourd'hui.

(4) Le mythe selon la psychanalyse est ainsi le souvenir des terribles événements d'un passé primordial qui se sont imprégnés et destinés à être recommencés pour toujours dans notre inconscient, en même temps qu'une façon d'exposer dans une forme plus acceptable des pulsions que nous jugeons moralement exécrables : "Dreams and myths are similar in that they protect individuals, in the case of dreams,

---

<sup>69</sup> Cité par Kirk, p. 73.

<sup>70</sup> Incluant à l'état de fœtus selon certains : "Freudian theorists claim that the symbols and actions of both dream and myth spring from the early stages of life. As the fetus recapitulates biological evolution, the individual supposedly recapitulates the cultural development of the species" (Day, p. 282) : l'ontogenèse reflète la phylogenèse. Ce corollaire qui suggère que certains mythes se sont développés pour rendre compte des pulsions formées pendant l'état fœtal dans l'utérus de la mère a mené à certaines interprétations pour le moins étonnantes : "The hero's dragon fight has been linked with the struggle of the spermatozoon to unite with the ovum, for hormonal resistance must be overpowered". (Day, p. 283) Il est vrai cependant que bien des mythes chantent un paradis perdu dans lequel toutes les nécessités de la vie sont disponibles et dans lequel le temps n'existe pas : n'avons nous pas là une description et un souvenir inconscient de l'état embryonique ?

and societies, in the case of myth, from danger through the expression of repressed material.<sup>71</sup>" (Caldwell, p. 52)

Il est temps à présent de parler succinctement des mécanismes du rêve pour voir comment les symboles oniriques sont formés en vue de voiler la réalité, car le mythe comme le rêve est le produit de déformations. Trois phases peuvent être distinguées, la première consistant à condenser certaines idées latentes en une série d'images concrètes (c'est ici que des créatures hybrides comme la chimère sont formées par la fusion de plusieurs entités distinctes dans la réalité), la deuxième à déplacer ces images sur un autre plan ou vers une autre forme (la face de la chimère qu'il faut éviter de fixer est comprise par les psychanalystes comme une représentation onirique du pubis féminin; nous avons donc ici un décalage anatomique vertical du symbole sexuel), la dernière à transformer ces images en symboles<sup>72</sup> qui sont largement de nature sexuelle<sup>73</sup> (la face de la chimère devient le pubis féminin comme déjà noté).

---

<sup>71</sup> Le mythe selon les psychanalystes serait ainsi à l'instar des structuralistes un exemple de catharsis parce que "the dream represents a certain state of affairs, such as I might wish to exist; *the content of the dreams is thus the fulfilment of a wish; its motive is a wish.*" (Freud, p. 30)

<sup>72</sup> Freud : " Dreams employ this symbolism to give a disguised representation to their latent thoughts. Among the symbols thus employed there are, of course, many which constantly, or all but constantly, mean the same thing." Il ajoute qu'il y a cependant un danger à faire systématiquement des bijections : "but we must bear in mind the curious plasticity of psychic material. Often enough a symbol in the dream-content may have to be interpreted not symbolically but in accordance with its proper meaning; at other times the dreamer, having to deal with special memory-material, may take the law into his own hands and employ anything whatever as a sexual symbol, though it is not generally so employed." (Freud, p. 240)

<sup>73</sup> "In 1911, Freud concluded that any group of ideas could stand for sexual facts and wishes." (Porter, p. 84) Sur le mot "sexualité" : "while it includes the activities and pleasures oriented toward a genital function, sexuality also refers in psychoanalysis to all activities, wishes, and fantasies that aim at producing a specific organic pleasure and that cannot be

Bref, le rêve peut être caractérisé par un constant effort inconscient de brouiller les pistes des instincts primordiaux du ça qui peuvent offenser le surmoi, la conscience morale du moi<sup>74</sup>. Et ce sont ces trois phases qui élaborent, à partir d'un simple fantasme, le récit parfois complexe d'un mythe dans lequel chaque objet, comme par exemple le feu omniprésent, est un symbole, plus particulièrement celui du phallus : "in myth the phallic significance of fire appears most clearly in the form of Zeus' lightning, the emblematic possession that establishes and ensures his rule over gods and men. That lightning ultimately represents Zeus' overwhelming sexual power" (Caldwell, p. 138) comme démontré dans le mythe de Semele, tuée par les éclairs de son amant, Zeus. Le symbole de l'accouchement est aussi dominant : "in dreams as in mythology, the delivery of a child from the uterine waters is commonly represented, by way of distortion, as the entry of the child into water [ou sans distortion, le fait pour une femme de secourir quelqu'un de l'eau]; the births of Adonis, Osiris, Moses, and Bacchus are well known illustrations of this." (Freud, p. 273) Dans une autre veine, le mythe du labyrinthe fournit un autre exemple, le fil d'Ariane représentant le cordon ombilical.

---

adequately explained in terms of a basic physiological need such as breathing, hunger, or excretion." (Caldwell, p. 21)

<sup>74</sup> Sur les concepts du ça (id), moi (ego), et surmoi (superego) : "*Id* is an unconscious, undeveloped collection of animal drives or instincts (sex, feeding) with which one is born, inherited from a story played out a million years ago. From the unconscious and instinctual *Id* comes the *Ego*, the result of an individual's contact (and frustration) with reality. A child begins with no *Ego* and the first stage of the development of *Ego* is a realization of the separate identity of one's body. In the third or fourth year, a child develops a sense of I, myself, *Ego*; and from there the *Ego* continues to grow -- and grow. *Superego* is a special,



### 2.3.2. Carl Jung et les archétypes

Carl Jung, un ancien associé de Freud, donne lui aussi toute l'importance à l'inconscient dans la quête de la compréhension du mythe. Mais au lieu de partir du rêve et de mettre l'accent sur une sexualité infantile héritée d'un âge primordial et qui continue à traquer l'homme arrivé à l'état adulte à partir des profondeurs de son essence, la théorie de Jung est basée sur l'assomption que l'homme est similaire à un îlot au milieu d'un immense océan psychique qui représente la conscience collective de toute l'humanité<sup>75</sup> et sur lequel flottent les archétypes, des symboles universels qui existent en chacun de nous, dans toutes les cultures et de tous temps. Parfois, certains d'entre eux arrivent au rivage de l'îlot individuel, notre inconscient se saisit d'eux et les reproduit dans un mythe particulier, c'est-à-dire que "myths are created from the immanent store of archetypes; it is in this way that they become expressions of the human spirit." (Graf, p. 38)

---

moral function of the ego, i.e., an acquired or inherent code of what one may or may not do." (Morford, p. 12)

<sup>75</sup> "We can distinguish a *personal unconscious*, comprising all the acquisitions of personal life, everything forgotten, repressed, subliminally perceived, thought, felt. But in addition to these personal unconscious contents, there are other contents which do not originate in personal acquisitions but in the inherited possibility of psychic functioning in general, i.e., in the inherited structure of the brain. Those are the mythological associations, the motifs and images that can spring up anew anytime, anywhere, independently of historical tradition or migration. I call the contents the *collective unconscious*." (Jung, p. 156)

Central à l'interprétation du mythe selon la psychologie analytique est donc le concept de l'archétype dont voici la définition du maître en personne qui le rapproche de l'idée :

The concept "idea" is sometimes used to designate a certain psychological element which is connected with what I term *image*. The image may be either *personal* or *impersonal* in origin. In the latter case it is *collective* and is also distinguished by mythological qualities. I then term it a *primordial image*<sup>76</sup> [archétype]. When, on the other hand, it has no mythological character, i.e., is lacking in visual qualities and merely collective, I speak of an *idea*. (Jung, p.108)

D'emblée nous pouvons constater qu'il y a une relation absolument nécessaire entre les archétypes et le mythe car c'est ce dernier qui assure leur existence, une existence qui se manifeste par l'apparition perpétuelle de motifs narratifs dans les récits traditionnels de toutes les cultures du monde à travers tous les âges. Dans le but de rendre légitime ce nouveau concept, Jung s'appuie sur l'évolution : "just as the human body represents a whole museum of organs, each with a long evolutionary history behind it, so we should expect to find that the mind is organised in a similar way" (Jung2, p. 67), c'est-à-dire que les archétypes sont en quelque sorte une masse de pulsions biologiques et psychiques qui se sont lentement développées et cristallisées au sein de chacun de nous<sup>77</sup>. Du fait que nous partageons une même origine, que nos

---

<sup>76</sup> Cette image primordiale "possesses an archaic character. I speak of its archaic character when the image is in striking accord with familiar mythological motifs. It then expresses material primarily derived from the collective unconscious." (Jung, p. 114)

<sup>77</sup>"We may understand that the archetypal image was viewed by Jung as a second-order phenomenon, an emergent property of the underlying biological processes. As the emergent whole representing their interactions, it provides a coordination, a direction, an image that can

instincts sont à peu près les mêmes, sujets à des spécificités géographiques, nous partageons aussi les mêmes archétypes.

Les exemples d'archétypes<sup>78</sup> peuvent être tirés des types humains comme la Terre-Mère (Gaea ou la très à la mode "Mother Nature"), le vieux Sage (le centaure Chiron ou Nestor), l'Enfant Divin (L'enfance d'Héraclès ou de Jésus); des formes géométriques comme le Mandala (un carré dans un cercle ou vice-versa); des chiffres comme Quatre; ou encore des concepts abstraits comme l'Animus (le côté masculin de la femme) et l'Anima (le côté féminin de l'homme)<sup>79</sup>. Il peut ainsi être expliqué que le mariage incestueux d'Œdipe avec sa mère n'est vraiment qu'une manifestation exacerbée et mal projetée de l'Anima du héros thébain.

### 2.3.3. Neumann et la lutte contre l'inconscient collectif

Erich Neumann dans son livre, *The Origins and History of Consciousness*, a utilisé la méthode de Jung en vue de développer une histoire psychologique à travers les mythes dans lesquels le héros doit combattre des monstres au sein d'une quête. Selon lui, le nombre important de ce genre de mythe est dû au fait que "the

---

be presented to consciousness that expresses the biological and psychological needs of the organism." (Gray, p. 51)

<sup>78</sup> Sur la différence entre Freud et Jung : la symbolisation freudienne tend à symboliser un objet concret, comme par exemple le phallus, par d'autres objets concrets, dans ce cas-ci tout objet vertical ou/et contondant. Chez Jung, ce n'est pas un objet concret qui est symbolisé mais une idée qui va au-delà du symbole freudien : le phallus n'est qu'une étape dans l'identification de l'archétype du Père.

<sup>79</sup> Bien-entendu, l'Anima et l'Animus changent avec le temps car ils reflètent aussi l'idée du partenaire idéal qui ne peut être le même à toutes les phases de la vie.

differentiation<sup>80</sup> of conscious from unconscious and the individual from the all-pervading collective is typical of the human species. Whereas the collective has its roots in ancestral experience and is represented by the collective unconscious, the individual is rooted in the ego, whose development proceeds largely with the help of consciousness.” L’inconscient collectif prend la forme des monstres qu’il faut défaire ou encore celle de l’archétype de la Terre-Mère (représentée par des monstres chthoniens) de qui tout est né mais qui menace de détruire toute individualité, sa propre progéniture (le symbole de l’ouroboros est ici utilisé par Neumann). La défaite du monstre et la libération de la princesse sont comprises comme la victoire de la conscience individuelle sur l’inconscient collectif dompté qui prend dorénavant la forme d’une épouse<sup>81</sup>.

\*\*\*\*\*

À la lumière de ce chapitre, nous pouvons véritablement appréhender l’ampleur de la question, comprendre toute la complexité que la notion du mythe représente. Sa

---

<sup>80</sup> Une notion appelée “individuation” chez Jung : “individuation is always to some extent opposed to collective norms, since it means separation and differentiation from the general and building up of the particular – not a particularity that is sought out, but one engrained in the psychic constitution.” (Jung, p. 120) Cette quête de l’individualité est donc instinctive.

<sup>81</sup> “The liberation of the captive has the effect of releasing the virgin-wife, the young mother and partner, from her fusion with the uroboric mother, in whom dragon and virginity were still one; but now they are differentiated from one another through the active masculine consciousness of the hero.” (Neumann, p. 213)

fonction est presque impossible à isoler, à moins d'être pleinement convaincu par l'une des méthodologies présentées (et il y en a d'autres qui ne figurent pas ici). Cependant, nous sommes en mesure à présent de donner une définition satisfaisante, ou plutôt toute une série de définitions, chaque définition incorporant une fonction particulière : le mythe est un récit traditionnel complexe lié d'une façon ou d'une autre à la religion et mettant en scène des personnages divins ou surnaturels ou héroïques qui appartiennent tous à un univers qui est cohérent et fermé qui a existé dans un passé inaccessible. De plus, il rend compte soit d'une certaine structure de la pensée et de l'inconscient humains (Lévi-Strauss, Freud, Jung) dont il extériorise les angoisses et les luttes, soit d'un message caché (les allégoristes, Müller) qui attend d'être déchiffré selon des codes particuliers.

Les méthodes mythologiques sont puissantes, nous permettant d'ouvrir des portes qui sont jusqu'ici fermées. Dans le chapitre suivant, nous allons appliquer ces méthodes aux sonnets mythiques de Hérédia en vue de découvrir des fonds sémantiques jusqu'ici inexplorés.

### CHAPITRE III : APPLICATIONS

Les deux premiers chapitres nous ont permis de comprendre le mythe scientifiquement, c'est-à-dire selon la mythologie moderne. Mais le mythe n'est pas seulement une affaire de mythologues, il est aussi celle des poètes qui, de tous temps, l'ont utilisé parce qu'il est une source intarissable de symboles, d'émotions, de beautés plastiques qui, en dépit de toutes les suspicions et accusations justifiées ou gratuites de maniérisme lancées contre ceux qui s'en servent toujours<sup>82</sup>, a gardé toute sa fraîcheur, chaque nouvelle génération trouvant de nouvelles interprétations, découvrant de nouvelles vérités au sein de ses histoires immortelles.

Ce chapitre prend comme point de départ notre conviction que tout poème mythique constitue en lui-même une version du mythe en question et qu'il est lui-même de ce fait un mythe. C'est que si nous reprenons les théories psychologiques

---

<sup>82</sup> Nous n'avons qu'à nous rappeler cette boutade malicieuse qui a fait fortune : "Des muses, montrez moi-z-en !" L'obstacle principal à l'appréciation de la poésie de Hérédia, à part le fait que la poésie réaliste est largement discréditée de nos jours, découle d'un constat simple : "the whole classical background to much of *Les Trophées* which, until fifty or more years ago, formed part of the culture of many educated people in Western Europe is now confined to a very few." (Ince, p. 116)

d'interprétations (et cela inclut le structuralisme<sup>83</sup>) qui se sont chargées d'une grande validité au XXe siècle, nous nous rendons compte tout de suite que la pensée créatrice du mythe ne s'est pas véritablement altérée depuis les temps immémoriaux, que le mythe est la réverbération de vérités psychologiques et mentales qui sont demeurées constantes géographiquement et surtout temporellement. Ainsi, si Hérédia a décidé d'écrire, entre autres, sur les centaures, c'est parce que lui aussi, il a senti les mêmes impératifs et les mêmes pulsions qui se sont emparées, consciemment ou inconsciemment, des premiers auteurs bien que ses objectifs esthétiques puissent être et, en fait, sont diamétralement différents. De plus, le mythe littéraire est analogue aux mythes classiques parce que les tragédiens<sup>84</sup> ne sont pas eux-mêmes de "vrais" conteurs de mythes, retravaillant les mythes qu'ils ont hérités des aèdes<sup>85</sup>. Dans cette optique, Hérédia peut être traité comme nous traiterions les mythes d'Homère ou de Sophocle, ses poèmes mythiques pouvant être soumis aux mêmes méthodes mythologiques.

---

<sup>83</sup> Voir la section sur Lévi-Strauss (2.2.1).

<sup>84</sup> Rappelons-nous que ceux-ci sont la source principale de bien des mythes, notamment celui d'Œdipe. Voir section 1.1.2.

<sup>85</sup> Leconte de Lisle, le maître avoué de Hérédia, exhorte les poètes à "se transporter dans l'Antiquité, de se modeler une âme antique." (Gothot-Mersch, p. 14) Pouvons-nous recapturer la pensée mythique des Anciens ? Si nous croyons la mythologie psychologique moderne, la réponse est affirmative. Leconte de Lisle l'a d'ailleurs vaguement senti comme le témoigne sa préface aux *Poèmes et Poésies* de 1855 : "or, les deux épopées ioniennes, le Prométhée, l'Œdipe, l'Antigone, la Phèdre, contiennent, à mon sens, ce qui sera éternellement donné à l'esprit humain de sentir [souligné par nous] et de rendre" (reproduite intégralement par Gothot-Mersch, p. 317)

Hérédia n'a écrit qu'un seul volume de vers, les *Trophées*, paru en 1893 avec grand succès<sup>86</sup>, ce qui est d'autant plus phénoménal que le Symbolisme était à ce moment-là triomphant. Des cent dix-huit sonnets qui le constituent, nous ne retiendrons que certains qui appartiennent à la partie intitulée "La Grèce et la Sicile". Rappelons-nous que notre but n'est pas de faire une étude exhaustive des *Trophées* mais seulement de dégager de certains exemples des preuves que les sonnets de Hérédia sont beaucoup plus sophistiqués que de simples vignettes, en utilisant des repères théoriques fournis dans le chapitre précédent. Nous commencerons par la psychanalyse et terminerons avec l'allégorie, méthodes qui nous forcent à traiter les sonnets individuellement et donc à limiter leur nombre. Par contre, avec la méthode structuraliste, il nous sera possible de percevoir une vue d'ensemble en incorporant simultanément trois groupements entiers de sonnets. Ces différentes approches (psychanalyse, structuralisme, allégorie) couplées à différents niveaux d'investigation (individuel et collectif) nous semblent suffisamment complètes pour nous permettre de tirer des conclusions valides lorsque sera venu le temps de le faire.

\*\*\*\*\*

---

<sup>86</sup> "La presse et la critique furent unanimes à saluer dans les *Trophées* l'apparition d'un chef-d'œuvre. Pas une note discordante. La louange prend même, çà et là, les proportions d'un hymne quelque peu dithyrambique; et l'on entendra M. Lucien Muhlfeld s'écrier : 'Un des livres du siècle est éclos... Comme nous disons : 1857, l'année de *Bovary*, des *Fleurs du*



### 3.1. L'APPLICATION PSYCHANALYTIQUE

Il s'agira dans cette partie d'explorer les possibilités d'interprétation psychanalytique des sonnets mythiques de Hérédia. Nous diviserons cette approche en trois sections : la première, prenant comme exemples *Nessus* et *La centauresse*, va se charger d'appliquer les concepts du ça, du moi et du surmoi avant de voguer vers des états primordiaux, même fœtaux; la deuxième, avec principalement *Pan*, illustrera les relations entre la mère et l'enfant; et enfin, dans la dernière section, nous montrerons comment les idées de Jung et de Neumann peuvent être utilisées pour faire ressortir de *Jason et Médée* et de *Sphinx* l'archétype de la femme fatale et le thème du combat entre l'inconscient collectif et une émergente conscience individuelle.

#### 3.1.1. Motifs freudiens I : centaures et centaresses

Le complexe d'Œdipe si cher à Freud, du moins dans sa configuration ostensiblement sexuelle, ne se retrouve pas dans les poèmes mythiques de Hérédia bien que le héros thébain soit présent dans *Sphinx*. Cependant les motifs freudiens abondent comme nous allons le constater.

Le triple concept du ça, du moi et du surmoi est apparent dans les deux sonnets consacrés à l'état d'âme des centaures. Dans *Nessus*, le viril centaure qui causera la perte ultime du grand Héraclès chante d'abord la spartiate simplicité de sa vie :

---

*Mal, des Poésies (?) barbares*, de Fanny, on dira seulement, mais c'est quelque chose : 1893,

Du temps que je vivais à mes frères pareil  
 Et comme eux ignorant d'un sort meilleur ou pire,  
 Les monts Thessaliens étaient mon vague empire  
 Et leurs torrents glacés lavaient mon poil vermeil.

dans laquelle seul le rut animal et rien d'autre ne semble pouvoir le préoccuper :

Tel j'ai grandi, beau, libre, heureux, sous le soleil;  
 Seule, éparse dans l'air que ma narine aspire,  
 La chaleureuse odeur des cavales d'Épire  
 Inquiétait parfois ma course ou mon sommeil.

La clé du bonheur de Nessus, c'est justement cette liberté vis-à-vis des passions humaines, cette bestialité qui fait qu'il s'agit à l'"odeur des cavales" (et non de la femme ni même de la centauresse), cette simplicité psychologique qui se trouve soudainement et irrémédiablement menacée :

Mais depuis que j'ai vu l'Épouse triomphale<sup>87</sup>  
 Sourire entre les bras de l'Archer de Stymphale<sup>88</sup>,  
 Le désir me harcèle et hérissé mes crins;

car en voyant la beauté envoûtante de la femme, le centaure a ressenti un sentiment purement humain : le désir, bouleversement qu'il ne peut arrêter et dont il ne peut qu'éprouver la montée en puissance au sein de lui-même. Et c'est en désespéré qu'il jette l'anathème sur celui qui est responsable, ayant pleinement conscience que ce nouvel état le conduira tout droit à sa perte, transpercé par une flèche de Héraclès pour

---

l'année des *Trophées*." (Desonay, p. 379)

<sup>87</sup> Déjanire qui est, point non négligeable, la fille de Dionysos.

<sup>88</sup> =Héraclès, référence au sonnet précédent ayant trait à la destruction par celui-ci des oiseaux dévoreurs d'hommes du lac de Stymphale, le sixième des Douze Travaux.

avoir voulu violer Déjanire dans une tentative fatale de satisfaire ses nouvelles pulsions :

Car un Dieu<sup>89</sup>, maudit soit le nom dont il se nomme!  
A mêlé dans le sang enfiévré de mes reins  
Au rut de l'étalon l'amour qui dompte l'homme.

En quatorze vers, Hérédia a réussi à évoquer dans le style concis qui est le sien trois phases : l'animalité, la conscience de l'humanité et enfin, la compréhension tragique de l'humanité, qui traduites en termes psychanalytiques, correspondent aux trois phases du développement humain : l'état originel du ça caractérisé par des pulsions les plus primaires, l'émergence du moi qui croît au contact avec le monde environnant, et la réaction du surmoi, la conscience morale qui, dans le cas de Nessus, lui fait reconnaître les dangers de ses actions.

Lorsque nous avons affaire à un être hybride (formé dans le rêve-mythe par l'effet de la condensation qui fusionne deux entités distinctes en une seule), la question qui s'impose est : laquelle de ces deux moitiés prévaut ? Il est clair que chez Nessus, le côté animal l'emporte au commencement, l'amour venant s'ajouter au rut et non l'inverse, bien que la situation soit renversée ultimement en faveur du côté humain. La psychanalyse fournit une réponse somme toute très simple à ce choix : chez l'enfant nous dit Freud, c'est la mère, l'entité féminine, qui capture toute l'attention ajoutant

---

<sup>89</sup> La majuscule "d" est intéressante vu le contexte religieux polythéiste et surtout la haine que Nessus voue à ce dieu. S'agirait-il d'Éros comme le voudrait la logique ? Et si c'était Kentaros, le père des centaures, l'homme qui s'est uni avec les cavales ? Selon la théorie freudienne, le père détesté puis assassiné est déifié après que la contrition se soit emparé du fils. Kentaros de plus constitue l'héritage génétique humain de Nessus.

que la haine à l'encontre du père, l'entité masculine, qui en résulte finit par s'estomper pour faire place à une image plus flatteuse au fur et à mesure que l'enfant abandonne le giron de sa mère et réprime avec succès le complexe d'Œdipe. Or, la mère de Nessus est une cavale et son père un homme. Nous avons ici une variation de la théorie mythologique freudienne de l'ontogenèse reflétant la phylogenèse, le sonnet exhibant une évolution psychologique infantile qui se conforme au modèle psychanalytique.

Nous allons baser la lecture suivante sur le concept de l'inconscient qui tire ses pulsions d'un état primordial, même fœtal, un état de simplicité atemporelle abrité de toute angoisse métaphysique et de tout besoin corporel, qui peut, comme nous l'avons déjà remarqué, très vraisemblablement être à l'origine des mythes de paradis perdus. Dans le sonnet qui constitue le pendant de *Nessus, La Centauresse*, la narratrice, exactement comme Nessus, commence par l'évocation d'un passé qui s'avère, par la suite du poème, meilleur :

Jadis, à travers bois, rocs, torrents et vallons, (*La centauresse*)

...

Du temps que je vivais à mes frères pareil (*Nessus*)

Nessus déplore le présent, la perte de son innocence, en l'opposant, dès le début, à une époque où il a été "beau", "libre", "heureux sous le soleil", où les "torrents glacés" qui "lavaient son poil vermeil" sont une réminiscence déformée et extériorisée (déplacement de l'obscurité intérieure du corps de la mère vers la clarté extérieure) de son être embryonique baigné par le fluide amniotique. La centauresse, dans cette

optique, peut alors être interprétée comme étant la personnification du ça, en fait de tout ce qui est véritablement pré-humain, qui regrette amèrement la perte du centaure à présent voué à l'humanité la plus complète, commençant sa plainte par une évocation d'un passé paradisiaque au sein d'un paysage vallonné, ondulé parcouru de cours d'eaux fertilisants, autant de symboles de la mère nourricière :

Jadis, à travers bois, rocs, torrents et vallons,  
Errait le fier<sup>90</sup> troupeau des Centaures sans nombre;  
Sur leurs flancs le soleil se jouait avec l'ombre;  
Ils mêlaient leurs crins noirs parmi nos cheveux blonds<sup>91</sup>.

Mais à présent, les centaures n'y sont plus :

L'été fleurit en vain l'herbe. Nous la foulons  
Seules. L'ancre est désert que la broussaille encombre;  
Et parfois je me prends, dans la nuit chaude et sombre,  
À frémir à l'appel lointain des étalons.

L'ancre, cavité plongée dans l'obscurité d'une "nuit chaude et sombre", rappelle l'utérus actuellement déserté. Le premier et le deuxième quatrain s'opposent ainsi à deux niveaux : l'union d'hier faisant face à la solitude d'aujourd'hui, et, encore plus significatif en ce qui nous concerne, l'extérieur se trouvant remplacé par l'intérieur de la mère. La centauresse fait un voyage dans le temps; renversant l'évolution humaine, elle nous conduit, nous ramène vers l'utérus, le lieu paradisiaque originel<sup>92</sup>, celui des

---

<sup>90</sup> À prendre dans le sens étymologique de "sauvage", "farouche".

<sup>91</sup> Notons aux deux derniers vers, les deux contrastes violents : le soleil et l'ombre, les crins noirs et les cheveux blonds, dénotant l'état ambivalent qui annonce la séparation à venir.

<sup>92</sup> "As a matter of fact, without our being aware of it, our whole life is guided by this desire to get back to the mother. (...) Let us assume that you are able to return into the womb. I think myself it must be the same sort of feeling as if someone goes to bed after a checkered

instincts les plus primaires, là où elle peut se surprendre “à frémir à l’appel lointain des étalons” et non plus des centaures, ayant redécouvert ses racines bestiales. Par la suite, elle reprend l’argument de *Nessus* pour expliquer ce retour en arrière :

Car la race de jour en jour diminuée  
Des fils prodigieux qu’engendra la Nuée<sup>93</sup>,  
Nous délaisse et poursuit la Femme éperdument.

La femme ici ne doit pas être comprise comme un objet sexuel pur mais comme un objet sexuel dont la nature même force le centaure à se transcender, à abandonner tout ce qui est animal chez lui, d’être un homme pour être l’égal de la femme. Or, en ce faisant, la centauresse est déprisée, exactement comme le ça perd son influence avec la croissante domination du moi et du surmoi dans la psychologie humaine :

C’est que leur amour même aux brutes nous ravale<sup>94</sup>;  
Le cri qu’il nous arrache est un hennissement,  
Et leur désir en nous n’étreint que la cavale.

*Nessus* et *La Centauresse* peuvent ainsi être lus comme des explorations de la psychologie infantile selon la théorie freudienne sur le développement humain dans lequel dominant le triple concept du ça, du moi et du surmoi, ainsi que l’importance formatrice inconsciente de notre état embryonique.

---

day (...) with the delightful sensation of being safe and undisturbed. (...) The bed is a symbol of the womb." (Groddeck, p. 100)

<sup>93</sup> Les centaures sont en fait les petit-fils de la Nuée. Celle-ci est l’image nuageuse de Héra façonnée par Zeus pour tromper Ixion. De cette union inhabituelle naît Kentauros, le père des centaures.

### 3.1.2. Motifs freudiens II : satyres et nymphes

L'importance primordiale des premières années passées, intérieurement ou extérieurement (l'enfant en bas âge ne sait pas exactement où), à proximité du corps de la mère est de nouveau soulignée dans le triptyque sur Pan, le dieu mi-humain mi-bouc d'apparence<sup>95</sup> et naturellement associé avec les satyres, et les nymphes : *Nymphée, Pan* et *Le bain des nymphes*.

Central à ce groupement est le sonnet *Pan* dont le décor s'insère bien dans la symbolique freudienne et sur lequel nous allons nous pencher principalement :

À travers les halliers, par les chemins secrets  
 Qui se perdent au fond des vertes avenues,  
 Le Chèvre-pied, divin chasseur de Nymphes nues,  
 Se glisse, l'œil ardent, sous les hautes forêts.

car cette nature luxuriante, qui semble engloutir dans son sein densément feuillu Pan qui se profile, est une autre réverbération onirique de l'utérus, vœu inconscient qui s'anime dans un rêve, cherchant à renouer avec un passé dans le giron de la première femme. Cette lecture psychanalytique est d'autant plus convaincante qu'elle repose solidement sur des données biographiques révélatrices de Pan. En effet, lorsque celui vient au monde, sa mère, la nymphe Dryopê, l'abandonne, consternée par sa

---

<sup>94</sup> Ce vers se rattache naturellement aux deux derniers vers du second quatrain : si la centauresse frémit à l'appel des étalons, c'est justement parce qu'elle n'est plus qu'une cavale.

<sup>95</sup> "Pan est encore un hybride : mi-bouc mi-dieu. Comme le Centaure, il est possédé du désir de s'unir à des femmes ou à des déesses, mais au lieu que sa nature double l'entraîne au spleen, au dépassement de lui-même, comme l'homme-cheval, il s'abandonne à une joyeuse lubricité, tout entière animale." (Detalle, p. 253) Nous irons au-delà de cette observation en

monstrueuse apparence. Cette absence maternelle peut expliquer sa nature grivoise, un désir pathologique de s'unir avec les nymphes comme pour exorciser les démons de la solitude de son enfance. Ses aventures amoureuses sont nombreuses : les Ménades, Echo, Euphème . . ."Once he tried to violate the chaste Pitys, who escaped him only by being metamorphosed into a fir-tree, a branch of which he afterwards wore as a chaplet. On another occasion he pursued the chaste Syrinx from Mount Lycaeum to the River Ladon, where she became a reed; there, since she could not distinguish her voice from among all the rest, he cut several reeds at random, and made them into a Pan-pipe<sup>96</sup>." (Graves, p.101) Les épisodes de Pitys et de Syrinx révèlent sans l'ombre d'un doute qu'il ne laisse pas ses "compagnes" s'échapper comme sa mère a pu jadis le faire, les gardant pour toujours près de lui même sous d'autres formes.

Ayant établi que le mythe de Pan n'est ni plus ni moins qu'une recherche de la mère, et plus particulièrement de l'état fœtal à la lumière de la symbolique du premier quatrain, nous pouvons reprendre le sonnet :

Il est doux d'écouter les soupirs, les bruits frais  
 Qui montent à midi<sup>97</sup> des sources inconnues  
 Quand le Soleil, vainqueur étincelant des nues,

---

tendant de démontrer que la raison derrière cette attitude licencieuse envers la femme est exactement la même de part et d'autre.

<sup>96</sup> Syrinx en français, mais aussi flûte de Pan.

<sup>97</sup> Point d'intérêt : "at noontime, when the Greeks believed a strange silence falls over the world, he slept [d'où *L'après-midi d'un faune* de Mallarmé]. If a shepherd woke him, Pan would give a terrifying shout, which inspired *pan-ic*, that feeling of irrational terror that can overcome one in remote and desolate country." (Powell, p. 208) Ce changement chronologique apporté par Hérédia semble appuyer l'idée d'un rêve de Pan, souvent compris comme "tout" (erreur étymologique indéracinable), c'est-à-dire qu'il représente l'homme dans sa totalité devant une angoisse universelle.



Dans la mouvante nuit<sup>98</sup> darde l'or de ses traits.

Le soleil qui se laisse deviner au-dessus du toit de la forêt est ici le monde situé à l'extérieur de la mère, le sonnet devenant ainsi une évocation des secondes précédant immédiatement la naissance, ce qui donne aux "soupirs" (dont l'importance est soulignée dans la versification) tout leur sens. Voici les deux dernières strophes :

Une Nymphé s'égaré et s'arrête. Elle écoute  
Les larmes du matin qui pleuvent goutte à goutte  
Sur la mousse. L'ivresse emplit son jeune cœur.

Mais, d'un seul bond, le Dieu du noir taillis s'élançé,  
La saisit, frappe l'air de son rire moqueur,  
Disparaît ... Et les bois retombent au silence.

La nymphé représente la figure de la mère perdue qui est à présent conçue comme une proie sexuelle, un vestige du complexe d'Œdipe<sup>99</sup>. Et Pan qui s'élançé du "noir taillis" est analogue au moment fatidique de l'accouchement (le "noir taillis" étant le pubis féminin), le moment juste après lequel Dryopé a abandonné son fils. Mais dans ce mythe, Pan tient sa revanche, conjure enfin son horrible passé en se saisissant vigoureusement de la mère-nymphé. Le calme peut alors retomber sur le monde puisque la catharsis s'est réalisée.

---

<sup>98</sup> Encore une indication de la densité du feuillage contribuant à un environnement sombre qui évoque bien l'utérus.

<sup>99</sup> Il ne serait pas pour autant fondé, nous semble-t-il, de caractériser la poursuite des nymphes comme une variation du complexe d'Œdipe par une transformation systematique des nymphes en la figure de la mère. Le contexte ne le permettrait pas puisque la figure du père est complètement absente.

Ce qui est étonnant chez Pan, c'est sa double nature; tantôt il exhibe un côté magnanime, comme lorsqu'il fait danser les nymphes aux airs de sa syrinx comme dans *Nymphée* :

La lune tiède luit sur la nocturne danse,  
Et Pan, ralentissant ou pressant la cadence,  
Rit de voir son haleine animer les roseaux<sup>100</sup>.

tantôt, il les traque et les effarouche comme dans *Le bain des nymphes* où il est comparé à un corbeau épouvantant des cygnes. Ces deux sonnets qui entourent *Pan* remplissent ainsi un rôle important, celui d'illustrer une attitude envers la mère, une attitude teintée de bonté et de désir car, au tréfonds de Pan, comme de nous tous, s'affrontent toujours le ça et le surmoi. Le triptyque de Pan et des nymphes complète en quelque sorte le diptyque du centaure et de la centauresse en élargissant le thème de la primauté de la vie psychique infantile centrale au fondement à la psychanalyse.

### 3.1.3. De l'archétype de la femme fatale à l'inconscient collectif

Nous passons à présent aux archétypes de Jung. Si nous jetons un coup d'œil sur les personnages féminins mythiques retenus par Hérédia (ne comptant pas les groupements génériques féminins comme celui des nymphes), Aphrodite<sup>101</sup>,

---

<sup>100</sup> Allusion quelque peu maniérée. Hérédia a d'abord écrit "la syrinx" au lieu de "les roseaux"(ancienne version rapportée par Detalle, p. 252). Il a peut-être senti que la syrinx n'est pas faite de la nymphe Syrinx transformée en roseau, et qu'en écrivant "roseaux", son personnage Pan arrive tout de même à émouvoir celle qu'il aime en vain

<sup>101</sup> Le personnage d'Aphrodite n'est pas du tout développé puisqu'elle apparaît dans un sonnet cosmogonique, *La naissance d'Aphrodite*. Cependant, Aphrodite est l'amante

Artémis<sup>102</sup>, Ariane<sup>103</sup>, Andromède, Médée et la Sphinx, nous pouvons constater tout de suite qu'elles peuvent toutes, à l'exception d'Andromède qui est inoffensive, représenter sous de divers aspects le type même de la Femme fatale, si cher à l'imagination décadente qui embrase la fin du XIXe siècle du feu débridé de ses Hérodiade et Salomé.

À ce titre, le sonnet *Jason et Médée* est particulièrement important par son atmosphère à la fois envoûtante et vaguement inquiétante, créée par une utilisation judicieuse d'adjectifs qualificatifs :

En en calme enchanté, sous l'ample frondaison  
De la forêt, berceau des antiques alarmes,  
Une aube merveilleuse avivait de ses larmes,  
Autour d'eux, une étrange et riche floraison<sup>104</sup>.

La forêt semble bouger, vivre, embrassant les amants. Continuons :

Par l'air magique où flotte un parfum de poison,  
Sa parole semait la puissance des charmes<sup>105</sup>;  
Le Héros la suivait et sur ses belles armes  
Secouait les éclairs de l'illustre Toison.

d'Adonis qui est tué à cause de l'amour qu'elle lui voue. La présence d'Aphrodite au sein de ce groupe particulier peut ainsi en sourdine évoquer le caractère redoutable de la femme.

<sup>102</sup> La chasseresse vierge à laquelle Hérédia attribue dans deux sonnets, *Artémis* et *La chasse*, "un certain nombre de qualités ou de penchants ordinairement dévolus aux héros mâles : indifférence à la douleur, intrépidité, infatigabilité, goût de la lutte et du triomphe, instinct sanguinaire." (Detalle, p. 250)

<sup>103</sup> L'Ariane de Hérédia est dépeinte dans *Ariane et Bacchanale* comme une véritable ménade de Dionysos et non comme la malheureuse victime de Thésée qui se suicide en se jetant à la mer (dans une version non canonique cependant).

<sup>104</sup> Le quatrain est constitué de deux alexandrins réguliers (1er et 3e) suivis de deux irréguliers (césure déplacée vers la quatrième syllabe). Cette alternance géométrique reflète la constante oscillation entre le calme et la tension vaguement ressentie.

<sup>105</sup> À prendre dans le sens étymologique de "formule magique".

Entrée en scène de Médée qui n'est pas nommée. La forêt, tout à coup, devient dangereuse, s'enveloppant d'un "parfum de poison". Le héros puissant, le conquérant de la Toisons d'or, celui qui a mené les Argonautes au combat, est réduit à suivre une femme<sup>106</sup>; et la luxuriante forêt<sup>107</sup> qui recouvre un Jason inerte et passif symbolise l'emprisonnement, l'asservissement futur de celui-ci aux caprices de son amante car, déjà, c'est elle, femme fatale, qui ouvre la marche, qui orchestre seule la danse amoureuse qui va mener à la perte de son amant.

Or la forêt est aussi selon la pensée de Jung le symbole même de l'inconscient "par son obscurité et son enracinement profond" (Chevalier, p. 456). Ainsi, en s'appuyant sur la strophe suivante :

Illuminant les bois d'un vol de pierreries,  
De grands oiseaux passaient sous les voûtes fleuries,  
Et dans les lacs d'argent pleuvait l'azur des cieux.

il peut être déduit que l'irruption soudaine de toute cette luminosité correspond à l'irruption de la conscience individuelle qui émerge de l'inconscient collectif, cherchant à s'échapper, à se pourvoir d'une liberté symbolisée par les oiseaux. Mais cette envolée est vite dissipée dans le tercet final :

L'Amour leur souriait, mais la fatale Épouse

---

<sup>106</sup> Dans le tableau de Moreau qui a partiellement inspiré Hérédia, Médée suit Jason.

<sup>107</sup> À ce stade-ci, il importe de noter que le choix de la forêt comme décor de ce sonnet est d'autant plus frappant que dans les versions antiques du mythe de Jason et des Argonautes, la mer est de loin l'élément le plus prominent. La dédicace à Gustave Moreau fait référence, comme déjà noté, au tableau de ce dernier mais il serait faux de penser que nous avons ici affaire à une simple transposition d'art : "la toile de Moreau, en effet, n'offre pas toute la complexité somptueuse du poème." (Detalle, p. 247)

Emportait avec elle et sa fureur jalouse<sup>108</sup>  
Et les philtres<sup>109</sup> d'Asie et son père et les Dieux.

avec un retour à la femme fatale et à ses crimes futurs. . . pour être reprise dans *Sphinx*, une recomposition du célèbre épisode de l'énigme devinée par Œdipe qui commence par une description du monstre féminin et de son antre ancré dans la montagne :

Au flanc du Cithéron, sous la ronce enfoui,  
Le roc s'ouvre, repaire où resplendit au centre  
Par l'éclat des yeux d'or, de la gorge et du ventre,  
La Vierge aux ailes d'aigle et dont nul n'a joui.

La sphinx est naturellement une femme fatale, dévoreuse d'hommes à l'instar de Médée. Mais alors que cette dernière évolue, chez Hérédia, dans la forêt, la sphinx se trouve, elle, dans le roc, créature de la terre, chtonienne<sup>110</sup>. Le héros apparaît, le duel verbal commence :

Et l'Homme s'arrêta sur le seuil, ébloui.  
-- Quelle est l'ombre qui rend plus sombre encor mon antre ?  
-- L'Amour. -- Es-tu le Dieu ? -- Je suis le Héros. -- Entre;  
Mais tu cherches la mort. L'oses-tu braver ? -- Oui.

Bellérophon dompta la Chimère farouche.  
-- N'approche pas. -- Ma lèvre a fait frémir ta bouche . . .  
-- Viens donc ! Entre mes bras tes os vont se briser;

Mes ongles<sup>111</sup> dans ta chair . . . -- Qu'importe le supplice,

---

<sup>108</sup> Allusion au massacre des enfants de Jason par Médée.

<sup>109</sup> Allusion sans doute à l'horrible meurtre de Glaucé, la nouvelle fiancée de Jason, par un changement du sens de filtre, breuvage inspirateur de l'amour qui est compris ici comme celui qui apporte la mort car l'amour de Médée pour Jason est un amour mortel.

<sup>110</sup> "This sphinx is the age-old foe, the dragon of the abyss, representing the might of Earth Mother in her uroboric aspect." (Neumann, p. 162)

<sup>111</sup> "Les ongles et non pas les griffes. Ce détail rappelle que la Sphinge est aussi bien la femme fatale, que construit l'imagination du siècle finissant, que le monstre antique." (Detalle, p. 263)

Si j'ai conquis la gloire et ravi le baiser ?  
 -- Tu triomphes en vain, car tu meurs. -- O délice ! . . .

Œdipe est transformé en un combattant de l'amour qui cherche à vaincre la virginité de la sphinx. Or le prix de cette victoire est la mort, une mort qu'il ose braver et finalement accepter avec joie : le baiser de la mort!<sup>112</sup> Cette lutte entre le héros et le monstre s'insère bien dans la perspective qu'a développée Neumann, d'autant plus que la femme fatale symbolise les craintes les plus profondes de l'homme oscillant sans cesse entre la tentation et l'honorabilité, entre les impulsions du ça et celles du surmoi comme le dirait Freud. Œdipe est ici le héros qui représente la conscience individuelle et la sphinx l'inconscient collectif qu'il faut combattre. L'archétype de la Terre-Mère représentant habituellement l'inconscient collectif se retrouve remplacé par celui de la femme fatale car, importante variation, l'accent est orienté non plus vers la fertilité de la terre, source de toute vie, mais vers la sexualité, source de notre comportement. Or Œdipe meurt dans la version de Hérédia : l'homme ne pourra jamais se soustraire à ses impulsions sexuelles.

## **3.2. L'APPLICATION STRUCTURALISTE**

### **3.2.1. Démarche**

---

<sup>112</sup> Hérédia ne se détourne pas pour autant de l'esprit grec en changeant le mythe d'Œdipe : "You know the Greeks gave Eros the same features as death, but put in the hand of one the uplifted, erect, flaming torch, while the hand of the other is drooping, loose, extinct –

Sur les vingt-cinq poèmes mythiques des *Trophées*, plus de la moitié est organisée en trois groupements majeurs : Hercule et les centaures, Artémis et les nymphes et Persée et Andromède comprenant respectivement six (*Némée, Stymphale, Nessus, La Centauresse, Centaures et Lapithes, Fuite des Centaures*), cinq (*Artémis, La Chasse, Nymphée, Pan, Le Bain des Nymphes*) et trois (*Andromède au Monstre, Persée et Andromède, Le Ravisement d'Andromède*) sonnets. Nous allons nous concentrer sur ces trois groupements parce qu'ils forment un point de départ valide, reflétant une structure imaginée par Hérédia en personne. Comme le structuralisme de Lévi-Strauss repose sur les relations binaires, il importe d'identifier tout de suite les oppositions qui se révèlent à trois niveaux : dans chacun des poèmes (ou diptyques ou triptyques), entre les poèmes de chaque groupement, et enfin, entre les groupements. Il apparaîtra clairement à ce moment-là que les *Trophées* ne sont pas simplement une suite hétéroclite de tableaux qui n'entretiennent aucun rapport entre eux. Plusieurs mythes sont en cause ici, de celui d'Hercule à celui de Persée en passant par les centaures, Artémis et Pan. En dépit de cette hétérogénéité, la méthode est toujours valide si nous considérons que d'une part, l'étude de Lévi-Strauss sur le mythe d'Œdipe est en réalité une étude de tout le cycle thébain, de Cadmus à Antigone (certes, il y a un lien de parenté d'un bout à l'autre mais la parenté n'est qu'une structure logique parmi d'autres) et que d'autre part, tous ces mythes forment un ensemble qui est

---

a sign they recognized the symbolic resemblance (...) Love and death are one, of that there is no doubt." (Groddeck, p. 175)

indiscutablement spécifique à la pensée de Hérédia, gagnant ainsi sa propre homogénéité.

### 3.2.2. Oppositions à l'intérieur des poèmes

(A) Hercule et les centaures.

- (1) *Némée et Stymphale*. L'homme contre l'animal : Hercule combat et tue le lion de Némée dans la forêt et revêt la peau de l'animal. Puis il abat les oiseaux du lac de Stymphale et laisse leur sang le couvrir. La double nature d'Hercule (humanité et bestialité) peut aussi être comprise par allusion : le héros des Douze Travaux est aussi un meurtrier, coupable d'avoir massacré ses propres enfants.
- (2) *Nessus et La Centauresse*. Le centaure oscille entre l'humanité et la bestialité dans ces deux différents points de vues, ayant dans son sang non plus seulement "le rut de l'étalon" mais aussi "l'amour qui dompte l'homme". Ici encore, la double nature du centaure est révélée par allusion (différence entre le sage Chiron et le reste), et par son apparence physique, mi-homme, mi-cheval.
- (3) *Centaures et Lapithes et Fuites des Centaures*. Hercule<sup>113</sup> défait les centaures et leur donne la chasse pour avoir troublé les noces de leur hôte et parent, Pirithoüs<sup>114</sup>. Hercule se fait ainsi le défenseur de l'ordre social, de la civilisation contre la barbarie des centaures qui ont violé les règles sociales les plus élémentaires :

---

<sup>113</sup> En réalité, cette action est traditionnellement imputée à Thésée. Mais c'est le type qui intéresse Hérédia.

<sup>114</sup> Celui-ci est le fils d'Ixion, le grand-père des centaures.



tentative de violer la fiancée de Pirithoüs, de troubler la coutume sacrée du mariage et enfin, abus du vin. Chassé par Hercule du palais des Lapithes, lieu civilisé, ils sont refoulés dans leur repaire, la montagne, lieu sauvage. Hercule et les centaures incarnent respectivement les deux pôles de l'opposition entre la civilisation et la barbarie.

(B) Artémis et les nymphes.

- (4) *Artémis et La Chasse*. Douée d'une "virginale et virile énergie", aimant se mêler "au sang horrible et noir des monstres égorgés", chasseresse implacable et "invincible" qui "épouvante les bois", Artémis est décrite par des attributs masculins de la force, de l'intrépidité et du goût du sang. Hérédia lui attribue ainsi, par cette fusion du masculin et du féminin, une double nature.
- (5) *Nymphée, Pan et Le Bain des Nymphes*. Dans ce triptyque, nous retrouvons la double nature de Pan, non seulement par son apparence physique, mi-chèvre, mi-humain, mais aussi par une bienveillance dans *Nymphée* (il fait danser les nymphes aux sons de sa syrinx) mêlée à une perversité pernicieuse dans *Le bain des nymphes* (il prend la forme d'un voyeur et dans *Pan* quand il enlève une nymphe pour son plaisir). En tant que musicien et violeur, il représente également l'opposition entre la civilisation et la barbarie.

Nous pouvons constater que les oppositions tournent autour du pivot de l'homme. Tantôt l'opposition se manifeste entre lui et la femme (4), tantôt entre l'homme et la bête (1,2,5), tantôt entre la civilisation et la barbarie (3,5). Un caractère

binaire ainsi sous-tend des individus comme Hercule, Nessus, Artémis et Pan de même que la société (civilisation et la barbarie) qui n'est en fait qu'une projection collective de ces derniers. Deux oppositions majeures peuvent ainsi être dégagées de cette masse de données : l'une humain<sup>115</sup>-bête, l'autre homme-femme.

### 3.2.3. Oppositions à l'intérieur des groupements

#### (A) Hercule et les centaures.

- Le premier diptyque est une exposition du type du héros humain; Hercule, le tueur de monstre, le triomphateur du mal.
- Le deuxième diptyque est une exposition du type de la créature hybride, plus animale qu'humaine, qui cherche à devenir humaine mais qui le ne peut, impossibilité qui conduit au spleen de Nessus. Le centaure restera, malgré tous ses efforts, animal.
- Le troisième et dernier diptyque illustre cette conclusion et l'opposition directe (le combat aux noces de Pirithoüs) entre le type principalement humain et le type principalement animal.

#### (B) Artémis et les nymphes.

---

<sup>115</sup> Nous assimilons ici l'homme à l'humain parce que vis-à-vis de l'animal, le genre n'est plus important.

- Premier diptyque : Artémis part à la chasse aux "monstres" qui seront bientôt "égorgés"; nous avons donc un type humain (chez les Grecs les dieux ont les attributs des hommes) chassant un type animal.
- Triptyque suivant : à l'exception de *Nymphée*, Pan traque, guette et tente d'enlever les nymphes; nous avons donc un type animal (Pan ne connaît ni la moralité, ni le remords; de ce fait il est plus proche de l'animal que de l'homme) chassant un type humain.

L'opposition humain-bête est par conséquent soulignée et dans (A) grâce principalement à une chronologie des poèmes qui présente tour à tour l'homme puis le centaure, puis l'homme et le centaure dans un contexte de conflit, et dans (B) grâce à un chassé-croisé qui oppose le premier diptyque au triptyque tout en mettant dans une position de combat (la chasse) le type humain et le type animal au sein de chaque groupe.

#### 3.2.4. Oppositions entre les groupements

(A) Hercule et les centaures.

- Cette section peut être désignée par l'appellation de "cycle de l'homme et de la force masculine sous sa forme bénéfique (Hercule [qui met fin à la terreur des monstres dévoreurs d'hommes et à la barbarie des centaures qui menacent l'ordre social]), ou débridée (le Centaure[qui viole et qui ne se prête pas à la vie civilisée])" (Detalle, p. 248)

(B) Artémis et les nymphes.

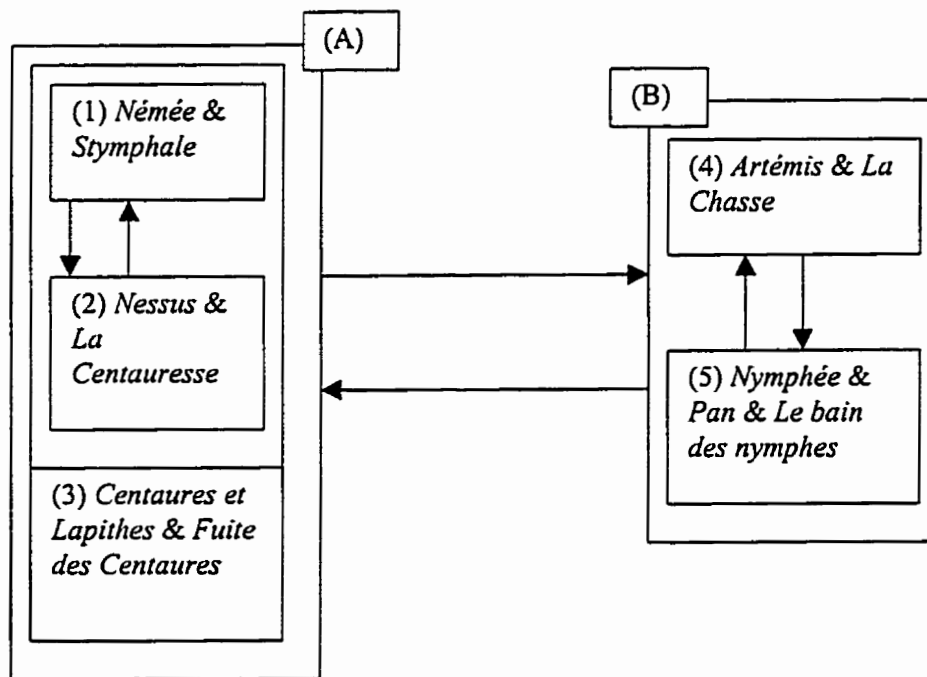
- Au contraire, celle-ci constituerait le cycle de la femme vue comme une chasserresse redoutable (Artémis) ou comme une proie innocente (les nymphes).

Ces deux groupements s'opposent ainsi diamétralement entre elles selon une relation homme-femme, ce qui complète équitablement nos deux oppositions principales : homme-femme et humain-bête (3.2.2 : humain-bête, homme-femme; 3.2.3 : humain-bête; 3.2.4 : homme-femme). Or, si le cycle thébain, si nous croyons Lévi-Strauss, pose la question : “est-on né d'un ou de deux ?”, quel est l'épineux problème derrière le “cycle hérédien” ? Elle serait, il nous semble : “qui est-on, homme ou femme, homme ou bête ?”, l'insécurité que l'homme ressent vis-à-vis de lui-même aurait pu donner naissance à cette structure dans les poèmes mythiques des *Trophées*. L'homme, compris comme humain de sexe masculin, n'a-t-il pas une peur innée d'être traité de femmelette, de brute ? Ces angoisses, celles qui pavent autour de sa virilité et de son humanité<sup>116</sup>, sont puissantes et il n'est pas impossible qu'elles se soient imprégnées pour toujours de par leur obsédante présence dans sa pensée avant de se manifester dans la structure même de ses mythes. Hérédia, en organisant ses poèmes de sorte qu'ils s'insèrent dans cette structure, n'aura fait, ni plus ni moins, que les perpétuer.

---

<sup>116</sup> Si nous considérons que des créatures hybrides comme le centaure sont créées pour extérioriser le côté animal dans l'homme, il en va de soi que les Amazones ont été créées pour rendre compte, pour exorciser la peur de la femme. La présence de ces créatures extraordinaires montrent une tendance psychologique qui n'est pas nouvelle et appuie notre conclusion.

## SCHÉMATISATION DE LA STRUCTURE



Chaque rectangle renferme une opposition (3.2.2.). Les flèches représentent des oppositions. Ainsi, celles allant de (A) à (B) et vice-versa signifie que (A) est en opposition avec (B) conformément à 3.2.4. (3) englobe (1) et (2) à l'intérieur de (A) parce qu'il résume l'opposition entre (1) et (2) conformément à (3.2.3.).

### 3.2.5. Vers une parfaite médiation

Nous ne savons pas comment Lévi-Strauss arrive à une médiation dans le mythe d'Œdipe. Dans le structuralisme, le fait de médiatiser ces oppositions difficiles est suffisant pour expulser l'opposition de l'enceinte de la psyché. Dans les mythes de Hérédia, une véritable médiation peut être trouvée, hors du contexte structuraliste mais

faisant face aux problèmes soulevés par elle. Fermant l'ensemble de ses sonnets mythiques est le triptyque "Persée et Andromède" dans lequel nous tenterons de montrer que la double opposition homme-femme et humain-bête va être magnifiquement résolue et non pas seulement dévoilée.

Le premier poème du triptyque est *Andromède au monstre* dans lequel Andromède "liée, échevelée, au roc des noirs îlots" et entourée du monstre marin, attend un quelconque miracle qui va la sauver. Le sonnet est construit soigneusement, décrivant la terreur d'Andromède devant l'horrible apparition du monstre en train de "bâiller la gueule glauque, innombrable et mouvante". Ce n'est qu'au dernier tercet que Pégase, sur lequel Persée ("fils de Zeus") est monté, entre de façon fulgurante en scène, allongeant sur la mer "sa grande ombre d'azur". Cette image frappante de Persée sur Pégase représente la résolution en faveur de l'homme du conflit entre l'homme et la bête car le cheval ailé est né du sang de la Méduse<sup>117</sup> : l'homme et la bête ne sont plus qu'un tout harmonieux et non plus discordant comme autrefois.

Les deuxième et troisième sonnets nous transportent aux moments qui suivent la défaite du monstre. Dans *Persée et Andromède*, Persée emporte Andromède, la met sur Pégase puis :

Il l'embrasse. La houle enveloppe leur groupe.  
Elle, d'un faible effort, ramène sur la crupe  
Ses beaux pieds qu'en fuyant baise un flot vagabond;

---

<sup>117</sup> La Chimère a été en fait tuée par Bellérophon et Pégase et l'animal de ce dernier et non de Persée. Hérédia mêle ces deux mythes différents comme il l'a fait avec Hercule et Thésée. Ces changements montrent qu'il ne veut pas simplement reproduire comme un imagiste mais donner des sens nouveaux aux mythes qu'il traite.

Mais Pégase irrité par le fouet de la lame,  
 A l'appel du Héros s'enlevant d'un seul bond,  
 Bat le ciel ébloui de ses ailes de flamme.

L'homme, la femme, la bête, tous trois sont réunis. La bête est domptée, la femme est sauvée et sienne; Persée incarne le triomphe sur la double opposition découverte par l'approche structuraliste. Dans *Le Ravissement d'Andromède*, le trio commence l'ascension du ciel. Dans le mythe traditionnel, Bellérophon, tentant de monter aux cieux sur le dos de Pégase, est foudroyé par Zeus. Mais ici, rien ne s'oppose à leur course vers l'infini céleste, signe de l'accord des dieux, signe que l'harmonie est triomphante, signe qu'au-delà d'une structure révélatrice de troubles internes, Hérédia, consciemment ou inconsciemment, a imaginé un dénouement heureux et parfait. Ils montent, ils montent :

Tandis que, l'œil au ciel où palpite leur ombre,  
 Ils voient, irradiant du Bélier au Verseau,  
 Leurs constellations poindre dans l'azur sombre.

anticipant leurs images gravées dans le champ sidéral, éternels rappels du triomphe de la psyché humaine sur ses propres démons et de l'optimisme de l'auteur.

### **3.3. L'APPLICATION ALLÉGORIQUE**

Il s'agira dans cette section qui ferme notre chapitre sur la mythologie appliquée aux poèmes mythiques de Hérédia de démontrer la méthode allégorique à l'aide de

deux sonnets, *Stymphale* et *Le Thermodon*. C'est la théorie solaire de Müller qui est à l'honneur puisque nous nous efforcerons de montrer que Hercule est un dieu solaire qui combat les démons de la tempête.

### 3.3.1. Stymphale<sup>118</sup>

Selon la perspective "solaire" de Müller, tout combat entre héros et monstre peut être interprété comme une lutte entre la lumière et l'obscurité, le soleil et la tempête. Hercule est donc de ce point de vue un dieu solaire, chargé de faire revenir le beau temps<sup>119</sup>, de mettre un terme au règne de terreur des oiseaux de Stymphale, les démons de la tempête. Ainsi commence le sonnet qui nous fait plonger tout droit dans l'action :

Et partout devant lui, par milliers, les oiseaux,  
De la berge fangeuse où le Héros dévale,  
S'envolèrent, ainsi qu'une brusque rafale,  
Sur le lugubre lac dont clapotaient les eaux.

Le Héros dévale la berge fangeuse tout comme le soleil descend sur les ombres de la tempête; et l'envol des oiseaux n'est qu'une impression visuelle du point de vue d'Hercule : sa descente est proportionnelle à leur montée. Nous avons ici l'image du dieu solaire venu livrer bataille au milieu de la masse des démons de la tempête qui l'entourent. Le vent ("brusque rafale"), les eaux du lac, tout évoque une pluie orageuse au cœur duquel il se tient dorénavant.

---

<sup>118</sup> Les oiseaux du lac de Stymphale sont des monstres carnivores et leur destruction constitue le cinquième travail d'Hercule.

<sup>119</sup> Les écuries d'Augias peuvent ainsi être comprises comme des nuées malfaisantes de la tempête que Hercule a lavées, d'où les nuages blancs du beau temps.



D'autres, d'un vol plus bas croisant leurs noirs réseaux,  
Frôlaient le front baisé par les lèvres d'Omphale<sup>120</sup>,  
Quand, ajustant au nerf la flèche triomphale,  
L'Archer superbe fit un pas dans les roseaux.

La scène continue de s'assombrir de façon significative (de "lugubre" à "noir"). Mais malgré le nombre de ses ennemis qui tournoient violemment autour de lui, Hercule est prêt à frapper, la flèche *trionphale* annonçant sa victoire future. Ses rais vont bientôt dissiper et abattre les tourmentes de la tempête. L'attaque commence :

Et dès lors, du nuage effarouché<sup>121</sup> qu'il crible,  
Avec des cris stridents, plut une pluie horrible  
Que l'éclair meurtrier rayait de traits de feu.

C'est dans ce premier tercet que l'allégorie se découvre le mieux puisque la masse des oiseaux de Stymphale est directement assimilée au "nuage effarouché" duquel nombre d'entre eux (toute "une pluie horrible") tombent, abattus par les flèches ("de feu") du soleil;

Enfin, le Soleil vit, à travers ces nuées  
Où son arc avait fait d'éclatantes trouées,  
Hercule tout sanglant sourire au grand ciel bleu.

et Hercule est enfin assimilé au Soleil, l'un regardant l'autre, l'un étant l'autre<sup>122</sup>. La tempête est dissipée tout comme les rangs des Stymphalides sont implacablement

---

<sup>120</sup> Hercule a dû sevir la reine Omphale en "punition" d'un meurtre. Il devint son amant. L'allusion n'est pas gratuite, servant à souligner le contraste entre les lèvres d'Omphale et les griffes des stymphalides.

<sup>121</sup> Le caractère humain ou animal de ce qualificatif appliqué à une chose est signe certain que le nuage représente les oiseaux.

<sup>122</sup> Nous avons ici un effet de miroir, une des grandes techniques de Hérédia découvertes dans les années 30 par A. R. Chisholm : "Heredia sees an event, a thought, a view, reflected by another event, thought or view as by the image of an object in a mirror."

décimés. Le ciel est redevenu bleu. Hercule, le dieu solaire, a encore triomphé<sup>123</sup>. La compréhension mythologique de ce sonnet repose ainsi sur une lecture à deux niveaux qui finissent par s'entrelacer dans les tercets grâce à l'effet de miroir.

### 3.3.2. Le Thermodon<sup>124</sup>

La scène se passe après la bataille, se concentrant exclusivement sur le carnage qui s'est produit. La nuit tombe; l'horrible décor se dresse :

Vers Thémiscyre en feu qui tout le jour trembla  
Des clameurs et du choc de la cavalerie,  
Dans l'ombre, morne et lent, le Thermodon charrie  
Cadavres, armes, chars que la mort y roula.

---

(Chisholm, cité par Harms, p. 120) L'exemple le plus évident se trouve dans *Epiphanie* qui commence par :

Donc, Balthazar, Melchior et Gaspar, les Rois Mages,  
Chargés de neufs d'argent, de vermeil et d'émaux  
Et suivis d'un très long cortège de chameaux,  
S'avancent, tels qu'ils sont dans les vieilles images.

et se termine ainsi :

C'est ainsi qu'autrefois, sous Augustus Cæsar,  
Sont venus présentant l'or, l'encens et la myrrhe,  
Les Rois Mages Gaspar, Melchior et Balthazar.

L'effet de miroir est ici rehaussé par un jeu de symétrie parfaite entre les noms des Rois Mages du premier et dernier vers.

<sup>123</sup> Hérédia aurait tiré cette interprétation de Decharme : les Stymphalides "offrent un certain rapport avec les Harpyes et doivent s'interpréter dans le même sens. Héraclès, qui les met en fuite, est donc le dieu solaire qui chasse les noirs oiseaux de l'orage, les vents de la tempête à la fureur destructrice." (Decharme, p. 522)

<sup>124</sup> Le Thermodon est la rivière coulant dans la Mer Noire qui a donné son nom à la bataille dans laquelle Héraclès et d'autres héros, dont Thésée, détruisent l'armée des Amazones.

Nous allons nous concentrer sur les agencements de couleurs qui ont ici une importance primordiale. À l'arrière-fond est la lueur du feu, au premier plan, le Thermodon sombre (adjectif), à peine illuminé. Puis, cette poignante question :

Où sont Marpé, Phœbé, Philippis, Aella,  
 Qui, suivant Hippolyte et l'ardente Astérie,  
 Menèrent l'escadron royal à la tuerie ?  
 Leurs corps déchevelés et blêmes gisent là.

Ce qui est intéressant, c'est que, comme l'a noté Joseph Vianey, Marpé signifie en grec "la dévastatrice", Phœbé et Astérie, "la brillante", Aella, "la tempête" tandis que Philippis et Hippolyte sont liés au mot "cheval" (Vianey, p. 723) Le sens allégorique du sonnet se découvre alors pleinement : la cavalerie amazone incarne la tempête<sup>125</sup>, d'où l'entre-mêlement des noms de ses guerrières qui ont trait aux effets de la tempête (le dévastation, la brillance de l'éclair) et des noms qui ont trait au cheval. La défaite des Amazones traduit, par conséquent, une défaite de la tempête aux mains d'un dieu solaire, Hercule. Poursuivons :

Telle une floraison de lys géants fauchée,  
 La rive est aux deux bords de guerrières jonchée,  
 Où parfois, se débat et hennit un cheval;

La scène est apocalyptique, la comparaison plus que frappante... mais en même temps déconcertante car la blancheur des lys assimilée à la blancheur de la peau des Amazones tuées semble ouvertement contredire l'allégorie proposée plus haut. En

---

<sup>125</sup> À noter au passage un autre exemple de cavalières de la tempête, les Walkyries. À ce propos, nous pouvons très bien interpréter *La chevauchée des Walkyries* de Wagner comme une représentation musicale de la tempête, elle a certainement le rythme forcené nécessaire.

réalité, la fin des quatrains signale le début d'un tout autre plan d'interprétation<sup>126</sup>. Le champ de bataille est devenu une représentation de l'horizon à l'aube, les rives du Thermodon étant devenues celles de l'horizon, et le cheval annonçant l'arrivée du char de Hélios qui doit d'un moment à l'autre traverser et enflammer l'arène céleste. Voici le dernier tercet :

Et l'Euxin<sup>127</sup> vit, à l'aube, aux plus lointaines berges  
Du fleuve ensanglanté d'amont en aval,  
Fuir des étalons blancs rouges du sang des Vierges.

À la blancheur du tercet précédent s'ajoute la rougeur du "sang des Vierges". L'aube, l'objet de l'allégorie, est nommée comme cela était le cas avec le soleil-Hercule dans *Stymphale*. Toute l'allégorie est dans l'entrelacement séquentiel des couleurs : blanc ("lys"), rouge ("ensanglanté"), blanc ("étalons blancs"), rouge ("rouges"), rouge (sang), blanc ("Vierges"). Nous comprenons maintenant que le feu assombri vers Thémiscyre n'est qu'un prélude aux couleurs de l'aube. Pour finir, il importe de noter que les étalons blancs du char de Hélios sont rouges, exactement la couleur du soleil à ce moment de la journée.

Deux allégories s'entre-mêlent dans *Le Thermodon*, celle de la défaite de la tempête (la cavalerie amazone) par le soleil (Hercule par allusion mythique) et celle de

---

<sup>126</sup> Gardons-nous cependant de penser que ce changement constitue un acte désinvolte et facile de la part de l'interprétation : normalement, la narration dans un sonnet classique prend une différente direction après les quatrains.

<sup>127</sup> Personnification de la Mer Noire vers laquelle coulent lentement les débris de l'armée détruite des Amazones.

la venue de l'aube<sup>128</sup> comme visuellement perçue à l'horizon ("rive", "berges"). Une fois de plus, c'est un effet de miroir qui est en cause : la tempête est reflétée par le noir, couleur de l'obscurité de la nuit, tandis que le soleil est reflété par la rose brillante de l'aube. La victoire du soleil sur la tempête n'est qu'une réflexion de la victoire du jour naissant sur la nuit.

\*\*\*\*\*

Les méthodes mythologiques ont redonné vie aux sonnets de Hérédia. Trop longtemps enfermés dans le cadre étroit du sonnet, les poèmes mythiques des *Trophées* démontrent dans ce chapitre toute leur inhérente richesse sémantique et la belle virtuosité de leur impeccable conception. Ce qui ressort également de ces analyses est qu'une bonne connaissance du corpus mythique est nécessaire pour pleinement comprendre le mythe chez Hérédia. Les mythes de celui-ci n'existent donc que dans le plus grand contexte des mythes classiques, ne pouvant survivre que grâce aux jeux d'allusions, à une architecture qui ne peut que reposer sur une fondation pré-existante. Inversement, cette fondation ne peut exister de nos jours que par son utilisation dans le mythe re-travaillé par les poètes modernes. Voilà la relation fondamentale qu'entretiennent entre eux Hérédia et son inspiration antique, entre le mythe d'aujourd'hui et son ancêtre.

---

<sup>128</sup> Les poètes grecs souvent parlent de l'aube comme "l'aube aux doigts roses"

L'importance ici n'est pas de croire ou de ne pas croire à la validité de ces exégèses mythologiques. Ce qui est essentiel, c'est de se rendre compte que notre approche a détecté des facettes jusqu'ici cachées de l'œuvre de Hérédia, de montrer que ses sonnets ne sont pas de simples peintures vides de substances. D'autres peut-être un jour pourront faire entrer l'ensemble des *Trophées* dans un moule particulier mais d'ici là, nous ne pouvons qu'entrevoir les possibilités.

---

(formule épique).

## CONCLUSION

Oui, le mythe classique vit dans les *Trophées* tout comme les *Trophées* vivent dans le mythe classique. Or le mythe classique ne peut pas non plus exister de nos jours s'il n'a pas été secouru par les allégoristes et autres mythologues : à partir du moment où la religion traditionnelle est mise en cause, il était menacé d'extinction. La mythologie était sa bouffée d'air au moment où il était sur le point de disparaître, au moment où Platon formulait sa *République*. Mais il a heureusement survécu car sinon nous n'aurions pas pu nous émerveiller devant la beauté des sonnets de Hérédia, devant la magie de *L'après-midi d'un faune*, devant la complexité de *La jeune Parque*.

Les sonnets mythiques de Hérédia, eux aussi, sont condamnés, condamnés par la critique à une stérilité sémantique. La mythologie vient à point, montrant comment ils peuvent échapper au stéréotype parnassien de l'impassibilité et de l'art pour l'art, comment ils peuvent à la fois perpétuer les plus beaux récits de l'Antiquité et fournir à l'amateur de poésie des exemples d'un art qui sait être rigide et discipliné sans être pour autant infécond.

C'est ici que notre voyage intellectuel prend fin. Nous garderons de nombreux et bons souvenirs, des jalons importants dans notre compréhension du mythe qui, par des chemins sinueux, a fini par nous dévoiler ses secrets, grâce notamment à la mythologie. Les sonnets de Hérédia ont balayé leur poussière et nous ont ouvert, eux aussi, les portes de leurs sens les plus profonds. C'est tout un monde poétique et mythique qui renaît pour ceux qui sont assez braves pour l'affronter.



## BIBLIOGRAPHIE

### A. Chapitres I, II : MYTHE ET MYTHOLOGIE

Barthes, Roland. *Mythologies*. Paris : Editions du Seuil, 1957.

Bremmer, Jan, éd. *Interpretations of Greek Mythology*. Totowa, N.J. : Barnes & Noble Books, 1986.

Calame, Claude, éd. *Métamorphoses du mythe en Grèce antique*. Genève : Labor et fides, 1988.

Caldwell, Richard S. *The Origin of the Gods : a Psychoanalytic Study of Greek Theogonic Myth*. New York : Oxford University Press, 1989.

Chevalier, Jean et Alain Gheerbrant. *Dictionnaire des symboles*. Paris : Laffont, 1982.

Day, Martin S. *The Many Meanings of Myth*. Lanham, MD : University Press of America, 1984.

Decharme, Paul. *Mythologie de la Grèce antique*. Paris : Garnier, 1921.

Detienne, Marcel. *L'invention de la mythologie*. Trad. Margaret Cook. Chicago : University of Chicago Press, 1986.

- Dowden, Ken. *The uses of Greek Mythology*. London : Routledge, 1992.
- Durand, Gilbert. *Les structures anthropologiques de l'imaginaire*. Paris : Bordas, 1973
- Edmunds, Lowell, éd. *Approaches to Greek Myths*. Baltimore, Md. : Johns Hopkins University Press, 1990.
- Freud, Sigmund. *The Interpretation of Dreams*. Trad. A.A. Brill. New York : Carlton House, 1931.
- Gould, Thomas. *The Ancient Quarrel between Poetry and Philosophy*. Princeton, N.J. : Princeton University Press, 1990.
- Graf, Fritz. *Greek Mythology : an Introduction*. Trad. Thomas Marier. Baltimore : John Hopkins University Press, 1993.
- . “Ovide, les *Métamorphoses* et la véracité du mythe”, *Métamorphoses du mythe en Grèce antique*. Claude Calame, éd.
- Graves, Robert. *Greek Myths*. London : Cassell, 1965.
- Gray, Richard M. *Archetypal Explorations*. London : Routledge, 1996.
- Grodeck, Georg. *The Book of the It*. New York : International Universities Press, 1976.
- Jung, C. G. *Dictionary of Analytical Psychology*. London : Ark Paperbacks, 1987.
- . *Man and His Symbols*. Garden City, N. Y.: Doubleday, 1964.
- Kirk, G. S. *Myth: its Meaning and Functions in Ancient and Other Cultures*. Berkeley : University of California, Press, 1971.
- . *The Nature of Greek Myths*. Harmondsworth : Penguin, 1974.

- Lanza, Diego. "Redondances de mythes dans la tragédie", *Métamorphoses du mythe en Grèce antique*. Claude Calame, éd.
- Levin, Gerald Henry. *Sigmund Freud*. Boston : Twayne Publishers, 1975.
- Lévi-Strauss, Claude. *Le cru et le cuit*. Paris : Plon, 1964.
- Lévi-Strauss, Claude. *Anthropologie structurale*. 2 tomes. Paris : Plon, 1958-1973.
- Morford, Mark P. O. et Robert J. Lenardon. *Classical Mythology*. White Plains, N.Y. : Longman, 1995.
- Müller, F. Max. *Comparative Mythology*. New York : Arno Press, 1977.
- Neumann, Erich. *The Origins and History of Consciousness*. Trad. R. F. C. Hull. New York : Harper & Brothers, 1962.
- Plato. *The Republic*. Trad. John L. Davies and David J. Vaughan. London : McMillan, 1950.
- Porter, Laurence M. *The Interpretation of Dreams : Freud's Theories Revisited*. Boston : Twayne Publishers, 1987.
- Powell, Barry B. *Classical Myth*. Upper Saddle River, N.J. : Prentice Hall, 1998.
- Propp, Vladimir. *Morphology of the Folktale*. Trad. Laurence Scott. Austin : University of Texas, 1968.
- Saïd, Suzanne. *Approches de la mythologie grecque*. Paris: Nathan. 1994.
- Sophocle. *Ajax-Antigone-Œdipe-roi*. Trad. Paul Masqueray. Paris : Les Belles Lettres, 1929.

Vernant, Jean Pierre et Pierre Vidal-Naquet. *Myth and Tragedy in Ancient Greece*. Trad. Janet Lloyd. New York : Zone Books, 1988.

Vance, Eugene. *Reading the Song of Roland*. Englewood Cliffs, N.J. : Prentice-Hall, 1970

## **B. Chapitre III : HEREDIA**

### **Sources primaires :**

*Les Trophées*. Ed. W.N. Ince. London : Athlone Press, 1979

*Les Trophées*. Ed. Anny Detalle. Paris : Gallimard, 1981.

*Œuvres poétiques complètes de José-Maria de Heredia*. Volume I : *Les Trophées*.

Volume II : *Autres sonnets et poésies diverses*. Ed. Simone Delaty. Paris : Les Belles Lettres, 1984.

### **Sources secondaires :**

Beunier, André, "Les Parnassiens et les Symbolistes", *Mercure de France*, fév. 1901, pp. 375-388.

Denommé, Robert T. *The French Parnassian Poets*. Carbondale : Southern Illinois University Press, 1972.

Desonay, Ferdinand. *Le rêve hellénique chez les poètes parnassiens*. Geneva : Slatkine Reprints, 1974.

Harms, Alvin. *José-Maria de Heredia*. Boston : Twayne, 1975.

Ibrovac, Miodrag. *José-Maria de Heredia : Sa vie – son œuvre*. Paris : Les presses françaises, 1923.

— . *Les sources des Trophées*. Paris : Les Presses françaises, 1923.

Ince, W.N. *Heredia*. London : The Athlone Press, 1979.

Kennedy, Gilbert Edward. *Objects of Interiority : a Study in the Imagery of Heredia, Mallarmé, and George*. Washington University. Thèse de doctorat non publiée, 1978.

Leconte de Lisle. *Poèmes antiques*. Ed. Claudine Gothot-Mersch. Paris : Gallimard, 1994.

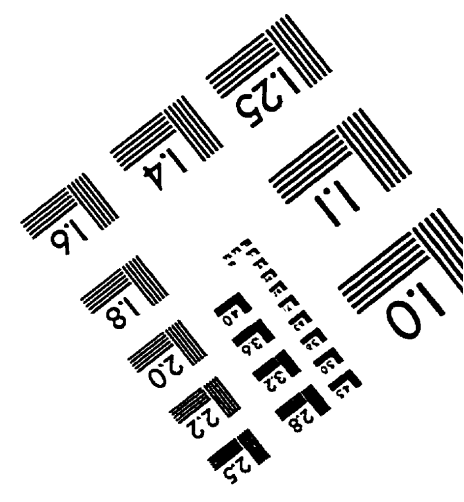
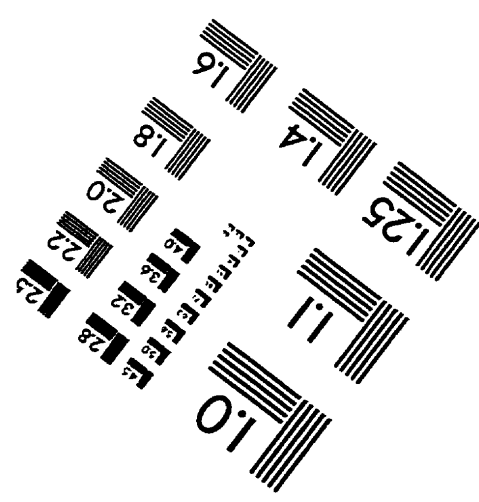
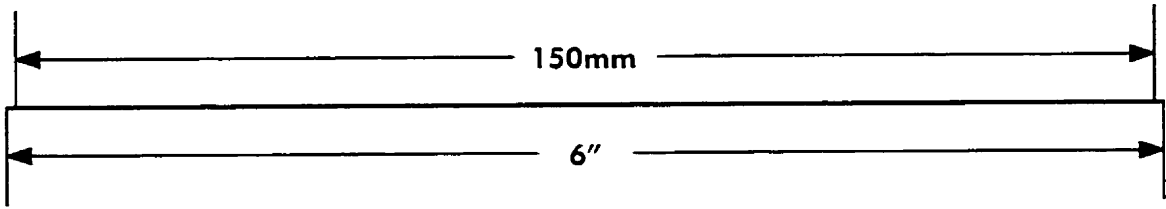
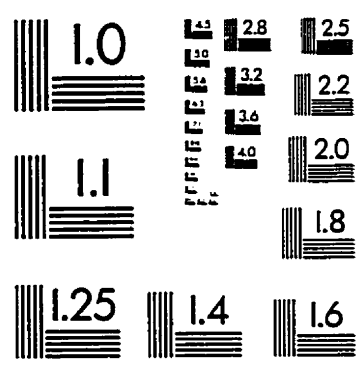
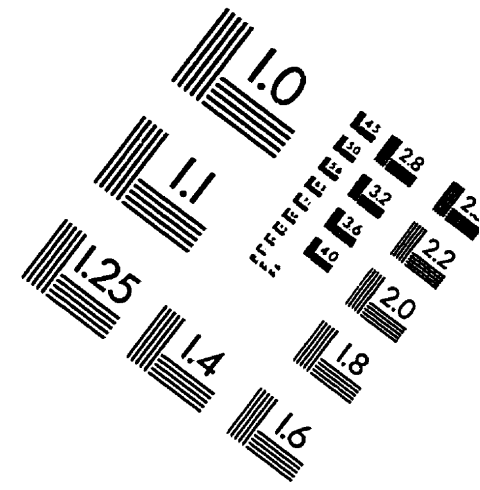
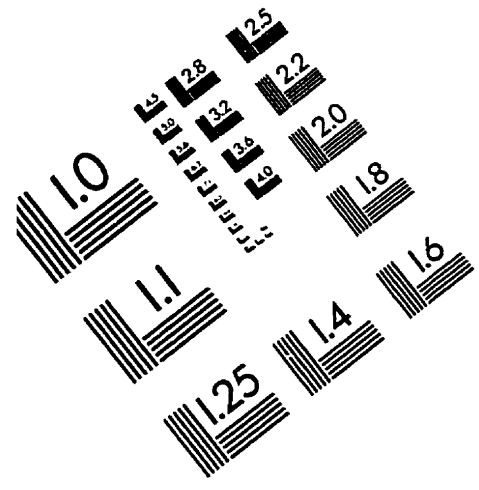
Martino, Pierre. *Parnasse et symbolisme*. Paris : Armand Colin, 1964.

Moser, Anastasia Dimitrova, *José-Maria de Heredia : Themes, Structures and Style of "Les Trophées"*. The George Washington University. Thèse de doctorat non publiée, 1987.

Souriau, Maurice. *Histoire du Parnasse*. Paris : Spes, 1929.

Vianey, Joseph. "Les Sonnets grecs de Heredia", *Revue des cours et conférences*, 29 juin 1911, pp. 721-735; 6 juillet 1911, pp. 769-784.

# IMAGE EVALUATION TEST TARGET (QA-3)



**APPLIED IMAGE .inc**  
1653 East Main Street  
Rochester, NY 14609 USA  
Phone: 716/482-0300  
Fax: 716/288-5989

© 1993, Applied Image, Inc., All Rights Reserved