



Ute HEIDMANN

## Différencier au lieu d'universaliser. Comparer les *façons* de (r)écrire des mythes

### Résumé

Cette étude propose d'aborder les écritures et réécritures anciennes et modernes des mythes gréco-romains par le biais d'une méthode que je propose d'appeler une « comparaison différentielle et discursive ». À l'opposé des approches qui présupposent un sens universel inhérent aux mythes, cette méthode part de l'observation que ces vieilles histoires hellènes créent des effets de sens nouveaux et significativement différents en étroite relation avec les contextes discursifs dans lesquels elles sont énoncées ou ré-énoncées. Outre les modalités de l'énonciation et de la ré-énonciation, la présente étude focalise l'attention sur trois autres modalités discursives qui orientent de façon décisive le processus de création de sens : les modalités de l'inscription générique, les dialogues intertextuels et interdiscursifs avec les représentations antérieures et les modalités de la mise en texte. Ces possibles plans d'analyse sont exemplifiés par la comparaison différentielle de deux façons de (r)écrire le mythe d'Orphée : celle mise en œuvre par Virgile dans les *Georgiques* et celle proposée par Guy Jimenes aux jeunes lecteurs de onze à quatorze ans sous forme d'un petit roman intitulé *Orphée l'enchanteur* paru en 2004.

### Abstract

This essay suggest to analyse ancient and modern writings and rewriting of Greek and Roman myths by means of a special method which can be defined as “differential and discursive comparison”. While traditional approaches assume that myths possess universal meaning, this method grounds the observation that the old stories (*ta archaia*) create new and significantly *different* meaning when retold in other discursive contexts. The essay puts special focus on four dimensions considered as particularly important in the construction of new meaning: the particular modalities chosen to re-enunciate the old stories, their inscription into other generic forms, the complex ways to refer to former rewritings by means of “intertextual dialogues” and the creation of new textual forms. These dimensions are exemplified by the comparative and differential analysis of two particular ways to (re)write the myth of Orpheus: the one presented to the Roman readers in Virgil's *Georgica* and the one addressed to young readers of our time by Guy Jimenes in a narrative published in 2004.

### Pour citer cet article :

Ute HEIDMANN, « Différencier au lieu d'universaliser. Comparer les *façons* de (r)écrire des mythes », dans *Interférences littéraires/Literaire interferenties*, n° 17, « Le mythe : mode d'emploi. Pour une nouvelle épistémologie des réécritures littéraires des mythes », s. dir. Franca BRUERA, novembre 2015, pp. 15-34.



# Interférences littéraires Literaire interferenties

Multilingual e-Journal for Literary Studies

## COMITÉ DE DIRECTION – DIRECTIECOMITÉ

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

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

Elke D'HOKER (KU Leuven)

Lieven D'HULST (KU Leuven – Kortrijk)

Hubert ROLAND (FNRS – UCL)

Myriam WATTHEE-DELMOTTE (FNRS – UCL)

## CONSEIL DE RÉDACTION – REDACTIERAAD

Geneviève FABRY (UCL)

Anke GILLEIR (KU Leuven)

Agnès GUIDERDONI (FNRS – UCL)

Ortwin DE GRAEF (KU Leuven)

Jan HERMAN (KU Leuven)

Guido LATRÉ (UCL)

Nadia LIE (KU Leuven)

Michel LISSE (FNRS – UCL)

Anneleen MASSCHELEIN (KU Leuven)

Christophe MEURÉE (FNRS – UCL)

Reine MEYLAERTS (KU Leuven)

Stéphanie VANASTEN (FNRS – UCL)

Bart VAN DEN BOSCHE (KU Leuven)

Marc VAN VAECK (KU Leuven)

## COMITÉ SCIENTIFIQUE – WETENSCHAPPELIJK COMITÉ

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

Ingo BERENSMEYER (Universität Giessen)

Lars BERNAERTS (Universiteit Gent & Vrije Universiteit Brussel)

Faith BINCKES (Worcester College – Oxford)

Philip BOSSIER (Rijksuniversiteit Groningen)

Franca BRUERA (Università di Torino)

Àlvaro CEBALLOS VIRO (Université de Liège)

Christian CHELEBOURG (Université de Lorraine)

Edoardo COSTADURA (Friedrich Schiller Universität Jena)

Nicola CREIGHTON (Queen's University Belfast)

William M. DECKER (Oklahoma State University)

Ben DE BRUYN (Maastricht University)

Dirk DELABASITTA (Université de Namur)

Michel DELVILLE (Université de Liège)

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

Gillis DORLEIJN (Rijksuniversiteit Groningen)

Ute HEIDMANN (Universität de Lausanne)

Klaus H. KIEFER (Ludwig Maximilians Universität München)

Michael KOLHAUER (Université de Savoie)

Isabelle KRZYWKOWSKI (Université Stendhal-Grenoble III)

Mathilde LABBÉ (Université Paris Sorbonne)

Sofiane LAGHOUATI (Musée Royal de Mariemont)

François LECERCLE (Université Paris Sorbonne)

Ilse LOGIE (Universiteit Gent)

Marc MAUFORT (Université Libre de Bruxelles)

Isabelle MEURET (Université Libre de Bruxelles)

Christina MORIN (University of Limerick)

Miguel NORBARTUBARRI (Universiteit Antwerpen)

Andréa OBERHUBER (Université de Montréal)

Jan OOSTERHOLT (Carl von Ossietzky Universität Oldenburg)

Maité SNAUWAERT (University of Alberta – Edmonton)

Pieter VERSTRAETEN (Rijksuniversiteit Groningen)

*Interférences littéraires / Literaire interferenties*

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

Contact : [matthieu.sergier@uclouvain.be](mailto:matthieu.sergier@uclouvain.be) & [laurence.vannuijs@arts.kuleuven.be](mailto:laurence.vannuijs@arts.kuleuven.be)

## DIFFÉRENCIER AU LIEU D'UNIVERSALISER Comparer les façons de (r)écrire des mythes

*Je crois qu'il nous faut abandonner l'idée de l'universel.*

*L'universel et un leurre, un rêve trompeur.*

Édouard GLISSANT<sup>1</sup>

Les langues et cultures du monde se sont formées et évoluent par un processus complexe de *différenciation*. L'écriture littéraire procède, elle aussi, par différenciation : fondamentalement dialogique, elle cherche à se différencier de ce qui a déjà été dit, à inventer de nouvelles façons de dire pour créer du sens nouvellement pertinent. Afin d'explorer ce processus complexe de différenciation, je me suis attachée à élaborer une méthode d'analyse qui se fonde, elle aussi, sur l'action de différencier. Elle recourt à la comparaison avec l'objectif de différencier les créations littéraires et plus généralement culturelles et s'inscrit contre la tendance plus commune à les généraliser et à les « universaliser ». J'ai proposé d'appeler cette méthode une « comparaison différentielle »<sup>2</sup>. Telle que je la conçois, elle se fonde sur l'idée de la « diversalité » mise en évidence par les écrivains des Caraïbes qui opposent ce néologisme à l'idée même d'« universalité » dont ils dénoncent ainsi la prétention<sup>3</sup>. Dans cette optique, Patrick Chamoiseau se réclame d'une « parole « tranquillement diverselle contre l'universel [...] »<sup>4</sup>. Dans le contexte d'une épistémologie et d'une méthode d'analyse littéraire et culturelle qui nous intéresse ici, la reconnaissance et la prise en compte de cette *diversalité* mettent en question des préconstruits universalistes, ainsi que les dogmes et catégorisations essentialistes qui ne sont plus interrogés.

La pratique littéraire et plus généralement culturelle qui consiste à se référer à ces vieilles histoires hellènes que nous appelons communément les mythes grecs est en usage depuis l'Antiquité<sup>5</sup>. Les premières œuvres littéraires grecques relèvent

1. Édouard GLISSANT, *L'Imaginaire des langues*, Paris, Gallimard, 2010, p. 46.

2. Un livre intitulé *Pour un comparatisme différentiel* (à paraître aux Éditions Classiques Garnier) présente les enjeux épistémologiques et méthodologiques d'une telle « comparaison différentielle » et la met en œuvre pour l'analyse de plusieurs genres et pratiques littéraires dont celle qui consiste à (r)écrire les mythes gréco-romains. Afin d'apporter quelques éléments pour ce « mythe mode d'emploi » que les éditeurs du présent numéro souhaitent offrir aux lecteurs d'*Interférences littéraires/Literaire interferences*, j'en résume les principales propositions méthodologiques. Je me permettrai de renvoyer pour le détail des analyses servant d'exemples à mes travaux déjà existants sur ce sujet.

3. Jean BERNABÉ, Patrick CHAMOISEAU & Raphaël CONFIAnt emploient ce terme dans *Éloge de la créolité*. In *Praise of Creoleness*, édition bilingue français/anglais, texte traduit par Mohamed Bouya TALEB-KHYAR, Paris, Gallimard, 1993, p. 54.

4. Patrick CHAMOISEAU, *Chemin d'école*, Paris, Gallimard, 1994, dédicace s. p.

5. Pour une définition opératoire du mythe dans l'Antiquité voir Philippe BORGEAUD, *Exercices mythologiques*, Genève, Labor et Fides, 2004, p. 26 et Claude CALAME, *Mythe et Histoire dans l'Antiquité grecque*, Lausanne, Payot, 1996, pp. 12-20. Pour un aperçu des différentes conceptions de *mythe* et de *mythologie* depuis l'Antiquité jusqu'à l'ère moderne, je me permets de renvoyer à mes articles

de cette pratique. Ingénieusement reconduite dans la langue et culture latine, qui a transformé les vieilles histoires hellènes en « mythes gréco-romains », la pratique d'y recourir de façon créatrice s'est largement déployée dans les autres cultures occidentales et au-delà. Elle ne cesse de se renouveler et de chercher de nouveaux modes d'expression et de nouvelles formes jusque dans les médias les plus récents. Les œuvres qui en résultent sont à la fois des écritures et des ré-écritures dans le sens où, dès l'Antiquité, elles reprennent, sous forme de nouvelles écritures et pour leur donner une nouvelle pertinence, des récits de la tradition hellène et latine qui étaient toujours déjà des « vieilles histoires » (*ta arkhaia*).

Je recours au terme de « (r)écriture » avec le préfixe contracté pour traduire la dynamique et la convergence de ces deux activités. Parler de *(r)écriture de mythes* au lieu de parler de *mythes* tout court doit aussi traduire le fait que notre objet d'étude n'est pas le mythe « en tant que tel », mais justement son écriture et ses réécritures. Je conçois l'écriture en effet comme une forme de représentation particulière des mythes qui connaissent par ailleurs des formes de représentation rituelle, culturelle et iconique que les mythologues, anthropologues et historiens des religions sont mieux à même d'explorer que les sciences littéraires. Celles-ci gagnent à se donner comme objet d'étude ce qui a trait à l'écriture des mythes gréco-romains tout en tenant compte des hypothèses et conclusions formulées par les mythologues, anthropologues et historiens des religions.

Selon l'hypothèse qui sous-tend l'approche présentée ici, les mythes gréco-romains tirent leur potentiel sémantique de la *diversalité* de leurs usages très inventifs par les auteurs (anciens *et* modernes) bien plus que d'un sens universel qui leur serait intrinsèque. Le présupposé d'un sens universel ou « archétypal » inhérent aux mythes reste encore très présent dans l'opinion commune aussi bien que dans la critique. Nombre d'études définissent ainsi d'emblée ce que « signifie » tel ou tel mythe pour ensuite rechercher cette signification préétablie dans les représentations littéraires. Dans l'approche proposée ici, il s'agit tout au contraire d'analyser et de comparer les *façons* de récrire les mythes, dans l'hypothèse (à étayer) que ce sont elles qui confèrent aux vieilles histoires non pas *leur* sens supposé universel, mais *des* effets de sens nouvellement pertinents. Notre intérêt se porte donc sur le processus même de création de sens et sur *comment* sont créés ces effets de sens. Quels sont les procédés et les modalités qui permettent de attribuer des effets de sens nouvellement pertinents aux réécritures des mythes anciens ?

Les analyses comparatives et différentielles que j'ai menées dans cette optique jusqu'à présent montrent clairement que la nouvelle pertinence prêtée aux « vieilles histoires » relève du fait de leur *ré-énonciation* dans des contextes nouveaux et différents. (Ré)énoncés dans des langues, cultures et époques différentes, les mythes anciens s'inscrivent dans des contextes d'énonciation différents et font *nouvellement* sens en relation avec eux. On peut en effet distinguer des façons linguistiquement, poétiquement, culturellement et historiquement diversifiées de ré-énoncer les mythes. Le fait de considérer le phénomène des mythes à partir de leur énonciation (qui est donc toujours déjà une ré-énonciation) permet de quitter le rapport hiérarchique dans lequel on place communément leurs représentations anciennes et modernes. L'énonciation constitue en effet un plan d'analyse commun à *tous* les

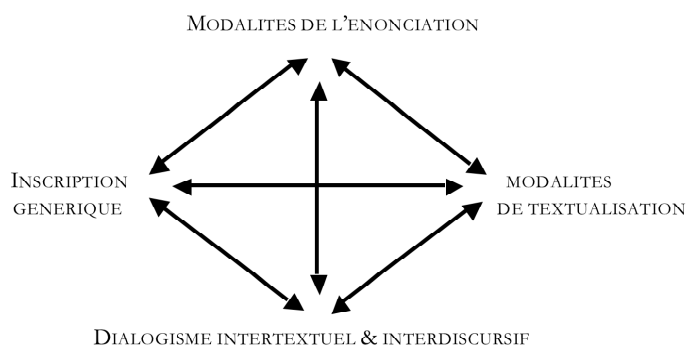
---

« *Mythos* » et « *Mythologie* » dans le *Reallexikon der deutschen Literaturwissenschaft*, Band II, s. dir. Harald FRICKE, Berlin-New York, Gruyter, 2000, pp. 660-664 et pp. 664-668.

ouvrages (r)écrivain (ou reconfigurant) des mythes, anciens *et* modernes. Au lieu de considérer les représentations anciennes principalement dans leur rôle de sources et au lieu de limiter le potentiel sémantique des modernes à la reprise et à l'imitation des anciennes, on peut dès lors les comparer par rapport à leur potentialité commune de créer des effets de sens dans le rapport complexe avec leurs contextes d'énonciation respectifs.

## 1. QUATRE PLANS D'ANALYSE POSSIBLES

Je considère la pratique de (r)écrire les mythes gréco-romains en effet comme une activité discursive, qui s'inscrit, comme tout discours, dans une temporalité et une visée particulière. Pour créer du sens et des effets de sens nouvellement pertinents, cette pratique mobilise des dynamiques discursives différentes dont il s'agit d'analyser le fonctionnement. Outre a) les modalités de l'énonciation et de la ré-énonciation, je propose de focaliser l'attention sur trois autres modalités discursives qui orientent de façon décisive le processus de création de sens : b) les modalités de l'inscription générique c) les modalités du dialogisme intertextuel et interdiscursif qui sous-tend tous les énoncés et plus particulièrement les énoncés littéraires et d) les modalités matérielles de la mise en texte et en livre. Ces modalités ou dynamiques discursives collaborent étroitement dans le processus global de création de sens, comme je le montrerai dans les exemples. Pour une meilleure compréhension de leur fonctionnement et de leurs interactions, je propose de les « configurer »<sup>6</sup> dans cette représentation graphique dans laquelle elles sont reliées les unes aux autres par des doubles flèches :



La forme géométrique du losange ouvert traduit l'idée qu'il s'agit d'une configuration ouverte et mobile : il est possible d'y intégrer d'autres dynamiques discursives que celles qui sont indiquées ici au niveau des pointes du losange. Il est aussi possible de basculer le losange pour positionner dans la pointe du haut le plan dont on choisit de partir pour l'analyse sans qu'il occupe pour autant une place privilégiée

6. Dans l'épistémologie d'une comparaison différentielle telle que je la conçois, nous gagnons non seulement à définir les critères de comparaison de façon argumentée et précise, à « construire les comparables », mais aussi à les « configurer » dans un modèle de fonctionnement cohérent qui constitue un gain heuristique pour l'analyse et la comparaison. Voir à ce sujet mon étude « Épistémologie et pratique de la comparaison différentielle. L'exemple des (ré)écritures du mythe de Médée », dans *Comparer les comparatismes*, s. dir. Maya BURGER & Claude CALAME, Edit/Arché, Paris, Milano, 2006, pp. 141-157.

dans une hiérarchie. Les dynamiques discursives en question sont ainsi configurées et liées dans un rapport non-hiérarchique pour signaler qu'elles sont toutes également constitutives dans le processus de création de sens.

### 1.1. Les modalités de l'énonciation

En raison de l'importance du phénomène de la (ré)énonciation des mythes, j'ai placé sur le haut du losange les « modalités de l'énonciation ». Celles-ci englobent les dispositifs énonciatifs particuliers mis en place dans les (r)écritures des mythes autant que les phénomènes de « mise en scène » de la parole et la « scénographie » dont Dominique Maingueneau a montré la complexité et l'importance pour le discours littéraire :

L'œuvre, à travers le monde qu'elle configure dans son texte, réfléchit en les légitimant les conditions de sa propre activité énonciative. De là le rôle crucial que doit jouer la « scène de l'énonciation », qui n'est réductible ni au texte ni à une situation de communication qu'on pourrait décrire de l'extérieur. L'institution discursive est le mouvement par lequel passent l'un dans l'autre, pour s'étayer, l'œuvre et ses conditions d'énonciation. Étayage réciproque qui constitue le moteur de l'activité littéraire<sup>7</sup>.

Si les anthropologues ont reconstruit avec beaucoup de perspicacité les situations de communication probables des énonciations rituelles et cultuelles des mythes dans l'Antiquité, il me semble que l'on n'a pas encore suffisamment pris en compte ces facteurs qui ne sont « réductible[s] ni au texte ni à une situation de communication qu'on pourrait décrire de l'extérieur » et qui se situent dans l'entre-deux évoqué par Maingueneau :

La problématique de l'énonciation, de toute façon, déstabilise les topiques qui opposent simplement ce qui relève du texte et ce qui relève d'un hors-texte. Le sujet qui soutient et se soutient de l'énonciation n'est ni le morphème « je », sa trace dans l'énoncé, ni quelque point de consistance hors du langage : « entre » le texte et le contexte il y a l'énonciation, « entre » l'espace de production et l'espace textuel il y a la scène d'énonciation, un « entre » qui déjoue toute extériorité immédiate.<sup>8</sup>

Ce phénomène mérite à mon sens une attention particulière<sup>9</sup>. Avant d'analyser *ce* que dit l'énoncé ayant trait aux mythes, il convient d'examiner la *façon* dont le sujet (ré)énonciateur le présente. Dans quel espace et dans quel temps situe-t-il son énonciation et ses énoncés ? À qui s'adresse le sujet énonciateur ? Sous quelle(s) apparence(s) ? Quelles sont les « scènes de parole » instaurées pour *dire* ou *faire dire* ce qui a trait au(x) mythe(s) ? Ces modalités énonciatives sont souvent signalées au début de l'ouvrage, dans les prologues, titres, préfaces, frontispices et récits-cadres, qui demandent à être analysés et comparés en raison de leurs fonctions stratégiques

7. Dominique MAINGUENEAU, *Le Discours littéraire. Paratopie et scène d'énonciation*, Paris, Armand Collin, « U – Lettres », 2004, p. 107.

8. *Ibid.*, p. 42.

9. J'ai montré l'importance de ce concept pour l'étude des contes dans « L'efficacité du concept de scénographie pour l'étude comparative des contes », dans *Analyse du discours et dispositifs d'énonciation. Autour des travaux de Dominique Maingueneau*, s. dir. Johannes ANGERMÜLLER & Gilles PHILIPPE, Lambert Lucas, Limoges, 2015, pp. 147-156.



importantes. L'analyse comparative et différentielle des scénographies des (r)écritures des mythes permet de découvrir des stratégies discursives et des effets de sens qui restent inaperçus dans les approches qui considèrent ce qui est dit sans prendre en considération sa « mise en scène »<sup>10</sup>, comme le montreront les exemples de la seconde partie de cette étude. Les modalités énonciatives incluent aussi les questions de l'*ethos* de l'énonciateur.

## 1. 2. Les modalités de l'inscription générique

Les modalités énonciatives sont étroitement liées à ce que je propose de concevoir comme « l'inscription » des énoncés dans la configuration des genres pratiquées dans une communauté discursive ou par ailleurs familiers à l'énonciateur ou ré-énonciateur des mythes. Si nous admettons que chaque langue, culture et époque élabore sa propre configuration de genres appréhendés comme des pratiques discursives et esthétiques particulières, la comparaison de ces configurations et de leurs usages s'avère particulièrement intéressante. Pour se faire entendre et comprendre, le (ré)énonciateur de mythes gréco-romains doit inscrire ses énoncés dans des formes et des pratiques génériques reconnaissables et reconnues par sa propre communauté discursive, forcément différentes de celles dans lesquelles étaient inscrites les œuvres grecques et latines et leurs récritures intermédiaires (de la Renaissance ou de l'Âge classique par exemple) dont le (ré)énonciateur tire sa connaissance des mythes. Il doit donc mettre en œuvre un processus complexe que je propose de concevoir comme une *reconfiguration générique*. Ce processus permet de créer de nouvelles formes génériques en reconfigurant les genres des cultures grecque et latine et des cultures dont sont issues de ces récritures intermédiaires. Les modalités de l'inscription générique impliquent aussi les destinataires et les éditeurs des ouvrages récrivant et reconfigurant les mythes : le cas très intéressant d'une récriture du mythe d'Orphée pour jeunes lecteurs illustrera ces enjeux. On peut ainsi distinguer une « généralité auctoriale, lectoriale, éditoriale »<sup>11</sup> et une généralité propre aux traducteurs, aux metteurs en scène et aux cinéastes, etc.<sup>12</sup>.

## 1. 3. Le dialogisme intertextuel et interdiscursif

La troisième modalité discursive que je propose d'ériger en plan de comparaison dans une comparaison différentielle relève du dialogisme intertextuel et interdiscursif des énoncés littéraires mis en évidence par Todorov en référence à Bakhtine :

Le caractère le plus important de l'énoncé, ou en tous les cas le plus ignoré, est son dialogisme, c'est-à-dire sa dimension intertextuelle. Il n'existe plus,

10. Voir dans ce numéro d'*Interférences littéraires/Littéraire interferences* l'étude de Myriam Olah, qui présente une analyse comparative et différentielle très fine des scènes de parole des récritures du mythe d'Orphée par Yannis Ritsos et par Sandor Weöres, les deux écrivant dans des situations d'oppression politique.

11. Pour une définition de ces concepts, voir Jean-Michel ADAM & Ute HEIDMANN, *Le Texte littéraire. Pour une approche interdisciplinaire*. Louvain-la-Neuve, Academia Bruylant, 2009, pp. 11-23.

12. Pour une définition du concept *généralité traductoriale*, voir Ute HEIDMANN, « C'est par la différence que fonctionne la relation avec un grand R. Pour une approche comparative et différentielle du traduire », dans *The Frontiers of the Other. Ethics and Politics of Translation*, s. dir. Gaetano CHIURAZZI, Berlin *et alii.*, LitVerlag, 2013, pp. 65-68.

depuis Adam, d'objets innommés, ni de mots qui n'auraient pas déjà servi. Intentionnellement ou non chaque discours entre en dialogue avec les discours antérieurs tenus sur le même objet, ainsi qu'avec les discours à venir, dont il pressent et prévient les réactions. La voix individuelle ne peut se faire entendre qu'en s'intégrant au chœur complexe des autres voix déjà présentes. Cela est vrai non seulement de la littérature, mais aussi bien de tout discours, et Bakhtine se trouve ainsi amené à esquisser une nouvelle interprétation de la culture : la culture est composée de discours que retient la mémoire collective (les lieux communs et les stéréotypes comme les paroles exceptionnelles), discours par rapport auxquels chaque sujet est obligé de se situer.<sup>13</sup>

Comme le choix du dispositif énonciatif et générique, ce dialogisme intertextuel et plus généralement interdiscursif me paraît d'une importance cruciale pour la création des effets de sens dans l'écriture littéraire et plus particulièrement la réécriture des mythes. Par le recours explicite au terme de *dialogue* ou *dialogisme intertextuel* (que je préfère à celui, plus statique, d'*intertextualité*), j'aimerais souligner le caractère dynamique de ce procédé. Je propose de concevoir le rapport intertextuel encore plus spécifiquement comme une *réponse* à une proposition de sens d'un texte ou d'un discours antérieur, au lieu de le concevoir, comme on le fait souvent, comme un « emprunt », une « imitation » ou une « influence » subie. À la différence de ces notions qui insinuent un rapport hiérarchique entre textes et intertextes (comme aussi celles d'« hypotexte » et d'« hypertexte » proposées par Genette), la notion de « réponse intertextuelle ou interdiscursive » permet de considérer textes et intertextes comme engagés dans une relation dialogique créatrice d'effets de sens nouveaux et différents. Quelques observations au sujet des écritures et réécritures des mythes grecs permettent d'illustrer le changement d'optique lié à cette proposition.

Le présupposé d'une « substance » ou d'un sens universel intrinsèque au mythe fait souvent oublier que les écritures et réécritures des mythes grecs doivent leur énorme impact sur les cultures européennes et transeuropéennes à leur caractère fondamentalement intertextuel et interculturel. L'analyse comparative des écritures tragiques de certains mythes par Sophocle et Euripide montre que celles-ci se constituent déjà des réponses intertextuelles aux œuvres d'Homère et d'Eschyle. Ce dialogisme intertextuel interne à la culture hellène devient *interculturel* lorsque les écrivains latins, véritables virtuoses de l'intertextualité, s'emparent des textes grecs. En reprenant, par le biais des œuvres tragiques, narratives et lyriques des auteurs grecs, les « vieilles histoires hellènes », Virgile, Ovide, Sénèque et Apulée, pour ne citer qu'eux, instaurent ce nous pouvons concevoir comme un dialogisme intertextuel et interculturel fondateur des interactions des littératures dans les langues européennes. Ce dialogue fondateur entre les cultures grecque et latine donne lieu, par la suite, à autant d'autres dialogues entre les littératures latine, italienne, espagnole, française, anglaise, etc. Toutes les (r)écritures des mythes, jusqu'aux plus récentes, s'inscrivent dans ce palimpseste complexe aux potentialités sémantiques inépuisables. Au lieu de les considérer comme des reliques d'une « substance mythique » ou « archétypale », les études littéraires gagnent à les examiner comme des créations intertextuelles et interculturelles très élaborées et signifiantes.

Le concept de dialogisme intertextuel et interdiscursif permet de repenser aussi les notions de « filiation » et de « source ». Nombre de travaux (dont ceux qui

13. Tzvetan TODOROV, *Mikhaïl Bakhtine. Le principe dialogique*, Paris, Seuil, « Poétique », 1981, p. 8.



s'inscrivent dans l'optique hiérarchisante de ce que nous appelons tradition classique abordent les textes anciens principalement dans leur rôle de source pour y repérer des motifs et des thèmes récurrents appelés depuis Lévi-Strauss des *mythèmes*, qu'il s'agit ensuite de retrouver dans les textes modernes pour démontrer leur pérennité et leur prétendue universalité. À mon sens, le rapport intertextuel est bien plus qu'un indicateur de filiation ou de source. Dans le dialogue intertextuel, un motif ou thème n'est pas seulement repris ou développé dans le sens indiqué par le texte ancien qu'il ne ferait que moduler : le nouveau texte *déplace, condense* ou *inverse* le plus souvent les motifs et séquences repérés dans les œuvres anciennes, créant ainsi, en réponse aux textes anciens, des significations différentes et nouvelles<sup>14</sup>. Ce dialogisme intertextuel et interdiscursif englobe aussi le cas très intéressant des renvois intertextuels d'un auteur à ses ouvrages ou discours antérieurs (que l'on appelle souvent *intratextuels*). Comme le montrera l'exemple de Virgile, le recours à un usage antérieur du même mythe sert à différencier ou à déplacer de façon significative les effets de sens créés auparavant en vue d'une nouvelle finalité ou en fonction d'une autre scène de parole.

#### 1.4. Les modalités de textualisation

Jean-Marie Schaeffer parle à juste titre de « l'activité de textualisation » en soulignant son lien étroit avec l'inscription générique : « toute activité de textualisation s'inscrit dans le cadre d'un genre discursif spécifique »<sup>15</sup>. Ce plan d'analyse concerne toutes les modalités de la mise en langue, en texte, en livre ou sur d'autres supports des énoncés. Il implique les façons différentes de composer et de structurer les textes (leurs modalités compositionnelles), ainsi que la façon particulière de faire se suivre les textes dans des recueils de récits ou poèmes par exemple (leur co-textualité). Ainsi, la co-textualité des deux recueils de poèmes, *Figures d'égarées* et *Cantate à sept voix* de Sylviane Dupuis, qui font se succéder des figures mythologiques et légendaires dans un ordre très particulier, s'avère être un facteur puissant de la création de sens dans son double recours à Eurydice<sup>16</sup>. Le cas de récits mythologiques enchâssés<sup>17</sup> engage à la fois les modalités co-textuelles et compositionnelles d'une œuvre ainsi que ses scénographies et son inscription générique. La façon d'intercaler des images dans ou entre le(s) texte(s) d'un livre relève de ce que j'ai proposé d'appeler une *dynamique icono-textuelle*<sup>18</sup>, qui est, elle aussi, productrice d'effets de sens et de différenciation. Le fait d'accompagner des récritures de mythes de notes ou de dossiers explicatifs, comme c'est souvent le cas pour les ouvrages destinés aux jeunes lecteurs, relève de la modalité para- ou péri-textuelle qui englobe aussi le

14. Je propose l'analyse de ces différents procédés intertextuels dans « Comment comparer les (r)écritures anciennes et modernes des mythes grecs ? Propositions pour une méthode d'analyse (inter)textuelle et différentielle », dans *Mythe et littérature*, s. dir. Sylvie PARIZET, Paris, SFLGC, « Poétiques comparatistes », 2008, pp. 150-160.

15. Jean-Marie SCHAEFFER, « Texte », dans *Nouveau dictionnaire encyclopédique des sciences du langage*, s. dir. Oswald DUCROT & Jean-Marie SCHAEFFER, Paris, Seuil, 1995, p. 504.

16. Voir mon étude à ce sujet « Comparaison différentielle et scène(s) de parole. Le double recours à Eurydice dans l'œuvre de Sylviane DUPUIS », dans *Mythes (re)configurés. Création, analyses, dialogues*, s. dir. Ute HEIDMANN, Maria VAMVOURI & Nadège COUTAZ, Lausanne, CLE, 2013, pp. 69-82.

17. Loreto Núñez leur consacre son étude dans le présent numéro d'*Interférences Littéraires/Littéraire interférenties*.

18. Ute HEIDMANN, « Ces images qui (dé)trompent ... Pour une lecture iconotextuelle des recueils manuscrit (1695) et imprimé (1697) des contes de Perrault, dans *Féeries. Études sur le merveilleux (XVII<sup>e</sup> - XIX<sup>e</sup>)*, n° 11, 2014, pp. 47-69.

choix des titres, frontispices, préfaces, épîtres, postfaces, qui sont autant de façons de créer et d'attribuer des effets de sens aux mythes réécrits ou autrement reconfigurés.

### 1.5. D'autres plans d'analyse possibles

Si je propose de prendre en compte ces quatre plans d'analyse et de comparaison, cela ne signifie nullement qu'il n'en existe pas d'autres ou que ceux qui sont proposés par ailleurs ne seraient pas pertinents. Ma proposition relève d'une focalisation qui se fonde sur l'expérience de l'efficacité heuristique de ces plans pour l'analyse des corpus que j'ai été amenée à analyser. De façon générale, je pars de l'idée que *toutes* les modalités de la mise en langue (style, syntaxe, rythme, etc.) en texte (manuscrit, imprimé, oral ainsi que paragraphes, ponctuation, etc.) en genre, en livre, en film, en musique etc. sont susceptibles d'être érigées en critères et plans d'analyse et de comparaison. Il va de soi que les études de corpus et de pratiques émanant d'autres langues et cultures nous mèneront aussi à établir d'autres plans d'analyse et de comparaison. Il en va de même pour les études qui se fondent sur d'autres conceptions du fonctionnement du langage et de l'écriture littéraire que celle qui sous-tend mon épistémologie d'une comparaison différentielle et discursive. Si nous voulons rendre possible le dialogue scientifique et interdisciplinaire que la complexité du sujet du mythe requiert, il importe d'explicitier les présupposés et de prouver l'efficacité heuristique de nos propositions méthodologiques par des analyses précises. C'est à cette exemplification que je consacre la seconde partie de la présente étude.

## 2. DEUX FAÇONS DE (R)ÉCRIRE LE MYTHE D'ORPHÉE

Pour exemplifier le fonctionnement des modalités discursives mises en évidence et pour étayer l'hypothèse selon laquelle les mythes gréco-romains tirent leur potentiel sémantique de la *diversalité* de leurs usages par les auteurs (anciens *et* modernes) bien plus que d'un sens universel qui leur serait intrinsèque, je propose l'analyse de deux façons de (r)écrire le mythe d'Orphée. La première est celle mise en œuvre par Virgile dans les *Géorgiques*, entre l'an 29 et 27 avant notre ère<sup>19</sup>, la deuxième celle proposée par Guy Jimenes aux jeunes lecteurs de onze à quatorze ans sous forme d'un petit roman intitulé *Orphée l'enchanteur* paru en 2004<sup>20</sup>.

### 2. 1. Orphée et les poètes face au pouvoir absolu (Virgile)

Le souvenir de l'inscription énonciative, textuelle, intertextuelle et générique très particulière de l'histoire d'Orphée dans les *Géorgiques* semble aujourd'hui effacé dans l'idée générale que l'on se fait du mythe. Au moment où Virgile s'en empare, le mythe d'Orphée est pour lui comme pour ses lecteurs déjà une « vieille histoire »

19. Pour l'analyse des *Géorgiques*, je pars en les approfondissant des résultats de mon étude de 2008, « Comment comparer [...] » (*art. cit.*).

20. Pour l'analyse de l'ouvrage de Jimenes, je reprends des éléments de mon étude intitulée « (Re)configurer les mythes gréco-romains pour jeunes lecteurs. Propositions pour l'analyse d'un processus complexe », présentée à la Sorbonne en avril 2011 lors du colloque international *La Mythologie à l'usage des enfants*, organisé par Véronique Gély, à paraître dans les actes de ce colloque.

issue de la tradition grecque et hellénistique. L'auteur romain l'inscrit dans un genre très particulier, à première vue assez éloigné de sujets mythologiques : le traité didactique sur l'agriculture<sup>21</sup>. Destiné à encourager les Romains à revenir à la culture de la terre après les guerres civiles dévastatrices, ce traité avait été « commandé » à Virgile par Mécène et par Octave, le futur empereur Auguste. Dans cet ouvrage composé de quatre livres, le récit des malheurs d'Orphée et de sa mort occupe la fin du quatrième livre sur l'apiculture.

### a) Une scène de parole faite d'incertitude

« Voilà ce que je vais me mettre à chanter »<sup>22</sup>. Dès les premiers vers des *Géorgiques*, Virgile se désigne par l'usage de la première personne explicitement comme source énonciative de ce qui suivra. Il clôt son énonciation de façon tout aussi explicite à la fin des *Géorgiques* : « Voilà ce que je chantais sur la culture des champs, l'élevage du bétail et sur les arbres »<sup>23</sup>. Mais l'auteur romain n'en reste pas à ce bref résumé de contenu : il tient encore à renseigner ses lecteurs sur la situation dans laquelle il se trouvait au moment de rédiger les *Géorgiques*. Il la décrit par le biais d'une opposition frappante, construite sur un « tandis que » (« dum ») qui souligne la simultanéité de deux actions évoquées, l'écriture et la guerre : « Voilà ce que je chantais [...], tandis que le grand César lançait contre l'Euphrate profond les foudres de la guerre, et que victorieux il imposait ses lois aux peuples consentants et se frayait un chemin vers l'Olympe »<sup>24</sup>. Ces vers évoquent de façon très explicite la guerre menée en Égypte contre Antoine et la victoire qui permettra à Octave de centraliser le pouvoir et d'accéder à la divinisation. Virgile y oppose sa propre situation de poète entretenu par Mécène : « À cette époque la douce Parthénope me nourrissait, moi Virgile, tout heureux de me livrer sans contrainte à mes goûts dans une inglorieuse retraite [...] »<sup>25</sup>. Se désignant ici par son nom propre<sup>26</sup>, Virgile accentue encore dans ce vers l'écart entre la gloire guerrière d'Octave et sa propre situation « inglorieuse ». Au « moi, Virgile » il ajoute une relative qui sera le tout dernier mot des *Géorgiques* : « moi qui ai joué des airs bucoliques, et qui, avec l'audace de la jeunesse, t'ai chanté, ô Tityre, sous le couvert d'un large hêtre »<sup>27</sup>. Cette relative ultime, à première vue hors propos, renvoie à ses *Bucoliques* écrites dix ans plus tôt, dont il reprend ici le premier vers : « Toi, Tityre, tendu sous le couvert d'un large hêtre »<sup>28</sup>. C'est une façon habile de lier son œuvre à un élément contextuel précis et

21. Ce genre vient de la tradition hellénistique, rappelle Gian Biagio CONTE, dans l'introduction de son édition bilingue (latin-italien) des *Georgiche*, traduit par Alessandro BARCHIESI, Arnaldo Mondadori, Milano, 1980, p. VII.

22. « hinc canere incipiam ». Virgile, *Géorgiques*, texte établi et traduit par E. (prénom, stp) DE SAINT-DENIS, introduction et notes de J. (idem) PIGEAUD, Paris, Les Belles Lettres, (1998) 2002, I, v. 1-5.

23. « Haec super aruorum cultu pecorumque canebam et super arboribus » (Virgile, *Géorgiques*, *op. cit.*, IV, v. 559-560).

24. « Caesar dum magnus ad altum / fulminat Euphraten bello uictorque uolentis / per populos dat iura uiamque affectat Olympo » (Virgile, *Géorgiques*, *op. cit.*, IV, v. 560-562).

25. « Illo Vergilium me tempore dulcis alebat / Parthenope studiis florentem ignobilis oti » (Virgile, *Géorgiques*, *op. cit.*, IV, v. 563-564).

26. Dans certains genres latins, ce type de « signature » était usuelle.

27. « [...] carmina qui lusi pastorum audaque iuuenta, / Tityre, te patulae cecini sub tegmine fagi » (Virgile, *Géorgiques*, *op. cit.*, IV, v. 566-567).

28. « Tityre, tu patulae recubans sub tegmine fagi », Virgile, *Bucoliques*, texte établi et traduit par Eugène DE SAINT DENIS, introduction et notes par Jean-Pierre NERAUDAU, Paris, Belles Lettres,

un signal intertextuel fort indiquant à ses lecteurs une piste à suivre qui s'avère particulièrement intéressante pour comprendre sa façon de recourir au mythe d'Orphée.

En effet, en 37 avant J.-C., Virgile avait dédié la dixième des *Bucoliques* à son ami, le poète Cornelius Gallus qu'il avait représenté dans cette dernière églogue dans le rôle d'Orphée pleurant son abandon par sa maîtresse. Dix ans plus tard, après la guerre d'Égypte si explicitement évoquée dans les *Géorgiques*, le 16 janvier de l'an 27, Cornélius Gallus, qui avait mené une des armées d'Octave à la victoire, est acculé au suicide, accusé d'avoir fait de l'ombre au « grand César ». En citant les *Bucoliques*, Virgile renvoie indirectement à Gallus et à sa mise à mort, qui avait profondément choqué la communauté des poètes romains<sup>29</sup>.

Les renvois indirects à la situation politique, si habilement cachés dans le texte même des *Géorgiques*, nous font comprendre qu'il aurait pu être dangereux d'expliquer davantage le problème lié à la mise à mort du poète Gallus. Dès l'*incipit*, Virgile s'adresse, comme il se doit, aussi au « grand César » en personne. Le poète l'interpelle juste après avoir imploré la faveur des dieux du blé et du vin, Cérès et Liber, en faisant allusion à sa divinisation : « Et toi, oui toi, César, qui dois un jour siéger dans les conseils des dieux », en ajoutant « dans lesquels ? on ne sait »<sup>30</sup> pour exprimer l'incertitude du poète face au pouvoir de celui qui règnera désormais seul. Le futur empereur accèdera certes au pouvoir et à la divinisation, mais comment exercera-t-il le pouvoir ? Règnera-t-il en tant qu'héritier de Jules César ? Octave devait cette succession à sa mère originaire de la *gens Julia*, comme Virgile le rappelle dans cette question : « veux-tu, César, visiter les villes et prendre soin des terres et voir le vaste univers t'accueillir comme l'auteur des moissons et le maître des saisons, en te ceignant les tempes du myrte maternel ? »<sup>31</sup>. Fidèle à la lignée de sa famille maternelle, Octave serait accueilli comme un bienfaiteur, comme s'il était en personne « l'auteur des moissons » et le « maître des saisons », lui dit ici Virgile. Dans le contexte des *Géorgiques* destinées à « relancer » l'agriculture, ce serait donc une option positive et constructive. Mais le poète se demande si Octave pourra se contenter d'un tel exercice pacifique de son pouvoir. Ne sera-t-il pas plutôt enclin à endosser le rôle funeste du dieu des Morts ?

C'est donc sur une scène de parole caractérisée par l'incertitude du poète à l'égard du pouvoir dont il se sait dépendant, que Virgile recourt, après les *Bucoliques*, de nouveau au mythe d'Orphée dans les *Géorgiques*. Sa façon de (r)écrire ce mythe est clairement sous-tendue par cette tension et par une double nécessité : il doit rappeler l'assassinat de son ami poète et pointer le danger inhérent à la dépendance des poètes du pouvoir absolu, tout en le dissimulant à celui qui exerce ce pouvoir, destinataire et premier lecteur « officiel » des *Géorgiques*. Il en résulte une façon de représenter la vieille histoire d'Orphée, qui mobilise toutes les modalités discursives définies plus haut – énonciatives, génériques, compositionnelles, textuelles, intertextuelles et interdiscursives – pour les faire fonctionner ensemble dans une (r)

---

I, v. 1, p. 6.

29. Voir à ce propos Howard JACOBSON, « Aristeus, Orpheus and the laudes Galli », *American Journal of Philology*, 1984, ainsi que Lorenzo NOSARTI, *Studi sulle Georgiche di Virgilio*, Padova, 1996.

30. « Tuque adeo, quem mox quae sint habitura deorum / concilia incertum est » (Virgile, *Géorgiques*, *op. cit.*, I, v. 24-26).

31. « [...] urbisne inuisere, Caesar, / terrarumque uelis curam, et te maximus orbis / auctorem frugum tempestatumque potentem / accipiat, cingens materna tempora myrto ». Je cite ici la traduction plus précise de Maurice RAT, *Les Bucoliques, les Géorgiques op. cit.*, p. 98.

écriture du mythe d'une très grande complexité et suggestivité. Les innombrables réponses intertextuelles qu'elle a suscitées en témoignent, à commencer par celle d'Ovide, poète romain de la génération suivante, qui sera comme Virgile confronté au pouvoir absolu d'Auguste.

## b) Orphée et Aristée : l'enchevêtrement de deux histoires

Virgile lie l'histoire d'Orphée énoncée à la toute fin des *Géorgiques* à celle de l'apiculteur semi-divin Aristée, fils d'Apollon et de la nymphe Cyréné, dans une composition textuelle et un enchevêtrement narratif qu'aucun auteur ne semble avoir réalisés avant lui. Aristée, affirme le poète, conseiller en matière d'apiculture, serait à l'origine d'une étrange méthode permettant de faire revivre un essaim d'abeilles décimé, appelée la « bougonie ». Si Varron l'évoque dans son traité *De rustica*<sup>32</sup>, sans toutefois la lier à Aristée, Virgile est le seul à localiser cette étrange pratique en Égypte, près « de la nappe stagnante formée par le Nil débordé »<sup>33</sup>. Le texte souligne l'importance de cette localisation en assurant que toute cette contrée « ne voit de salut assuré que dans le procédé suivant »<sup>34</sup>. Cette insistance sur l'Égypte, théâtre d'une si importante action politique, a dû frapper ses lecteurs et les rendre attentifs à la possibilité d'une double lecture de ce récit que Virgile inscrit très explicitement dans le genre du récit étiologique réputé ancien comme pour se protéger contre le danger d'être accusé à son tour : « Je reprendrai d'assez haut toute l'histoire de cette tradition, en remontant à son origine première »<sup>35</sup>. En près de trois cents vers, Virgile en énonciateur et narrateur principal raconte alors l'histoire de l'apiculteur légendaire Aristée, reconnu coupable de la mort d'Orphée et d'Eurydice et contraint par les Mânes à expier sa faute par un sacrifice qui donnera lieu à cette « bougonie » dont il s'agit d'expliquer l'origine. Il s'agit donc d'un récit étiologique enchâssé dans le traité d'agriculture et qui enchâsse à son tour le récit de la double mort tragique d'Orphée et d'Eurydice.

Ayant trouvé un jour ses essaims décimés et au désespoir de voir « s'éteindre l'espèce tout entière », l'apiculteur légendaire aurait été obligé de chercher un moyen de « faire renaître une nouvelle lignée »<sup>36</sup>, nous explique le narrateur. Pour connaître la cause de la maladie de ses abeilles, il doit, poursuit le narrateur, aller trouver sa mère, la nymphe Cyréné. Sa visite dans le palais maternel, sous l'eau, est racontée à la troisième personne, mais Virgile cède la parole à Aristée pour lui faire prononcer ses plaintes sous la forme d'un discours direct qui révèle son caractère impatient et prétentieux<sup>37</sup>. La façon dont le texte décrit l'essaim à faire revivre en termes de « nouvelle lignée », sa manière de décrire les plaintes de l'apiculteur frustré de son pouvoir et l'insistance sur la figure maternelle (traduite dans la répétition « Mater, Cyrene mater »), à laquelle l'apiculteur légendaire doit son pouvoir et son illustre

32. Voir Varron, *De rustica*, texte établi et commenté par Charles GUIRAUD, Paris, Les Belles Lettres, 1985, III, 16, 4.

33. « [...] effuso stagnantem flumine Nilum », Virgile, *Géorgiques*, *op. cit.*, IV, pp. 136-137.

34. « [...] omnis in hac certam regio iacit arte salutem » (Virgile, *Géorgiques*, *op. cit.*, IV, v. 284-286).

35. « Altius omnem / expediam prima repetens ab origine famam » (*Ibid.*).

36. « Sed quem proles subito defecerit omnis nec genus unde nouae stirpis reuocetur habebit » (Virgile, *Géorgiques*, *op. cit.*, IV, v. 281-283).

37. Pour des questions de place, je ne cite pas cette tirade *in extenso*. Elle se trouve au livre IV des *Géorgiques*, v. 321-328.



origine, tous ces procédés incitent les lecteurs au rapprochement entre la situation « légendaire » du récit étiologique et la situation socio-politique au moment de l'écriture des *Géorgiques*. Après la guerre menée en l'Égypte, Octavien est confronté au constat d'une population rurale décimée par les guerres civiles et se voit obligé, à l'instar d'Aristée, d'y remédier afin de refonder son pouvoir sur une « nouvelle lignée ».

Tout en suggérant ce rapprochement par de nombreux indices, Virgile prend des précautions à l'égard de son lecteur « officiel », qui pourrait se sentir visé par ce parallèle et par les aspects critiques qu'il induit : il se décharge de sa responsabilité énonciative directe en déléguant la parole aux protagonistes du monde légendaire. C'est de nouveau par le biais d'un discours direct, cette fois attribué à la mère d'Aristée, que Virgile avance dans son récit étiologique et dans la construction du parallèle dangereux. La mère ainsi interpellée par son fils lui conseille d'aller consulter un célèbre devin qu'elle appelle *uates*, terme qui désigne aussi le poète : « Il y a dans le gouffre de Carpathos, royaume de Neptune, un devin, le dieu céruléen Protée ». Ce devin-poète, assure-t-elle, « sait tout, le présent, le passé, la longue suite des faits à venir »<sup>38</sup> et pourra lui révéler la cause de la mort des abeilles.

Virgile reprend alors brièvement le fil de l'histoire pour raconter comment Aristée, protégé par « un fluide parfum d'ambrosie »<sup>39</sup>, que sa mère fait couler sur le corps de son fils, attrape le dieu marin aux formes changeantes. Assis « sur un rocher au milieu de son troupeau » en train de « le dénombrier » et de « le passer en revue », le devin-poète n'est pas sans rappeler les bergers des *Bucoliques*, quand Aristée « s'élance avec un grand cri, le maîtrise à terre en lui liant les mains »<sup>40</sup>. Protée, précise Virgile, « n'oublie pas ses artifices : il se transforme en toutes sortes d'objets merveilleux, feu, bête horrible, eau courante. Mais comme aucun de ces subterfuges ne lui permet de s'échapper, vaincu, il redevient lui-même et parle enfin d'une voix humaine »<sup>41</sup>.

### c) La parole déléguée à Protée, prophète et poète élégiaque

Virgile délègue alors la parole à Protée, *uates* comme lui et capable d'adopter des formes et des voix différentes, comme le poète dans son discours fictionnel et métaphorique. Le fait de déléguer la parole aux personnages de l'univers mythique ou légendaire relève d'une stratégie destinée à dissimuler une critique qui pourrait s'avérer dangereuse pour le poète s'il parlait en son nom propre. C'est à Protée, son « double » mythologique, que Virgile délègue alors la tâche dangereuse de révéler cette vérité accablante à l'apiculteur, si semblable à Octave et qui le tient en son pouvoir :

C'est une divinité qui te poursuit de son ressentiment ; tu expies une faute grave : ce châtement, c'est Orphée, si digne de compassion pour son malheur

38. « Est in Carpathio Neptuni gurgite uates, / caeruleus Proteus [...] « sait tout, le présent, le passé, la longue suite des faits à venir » [...] « nouit namque omnia uates, quae sint, quae fuerint, quae mox uentura trahantur », *Ibid.* IV, v. 390-393.

39. *Ibid.*, IV, v. 415.

40. *Ibid.*, IV, v. 435-439.

41. « Ille suae contra non immemor artis / omnia transformat sese in miracula rerum, / ignemque horribilemque feram fluuiumque liquentem. / Verum ubi nulla fugam reperit fallacia, uictus / in sese redit atque hominis tandem ore locutus » (Virgile, *Géorgiques*, *op. cit.*, IV, v. 440-444).



immérité, c'est Orphée qui l'appelle sur toi, à moins que les destins ne s'y opposent, et qui venge sévèrement la perte de son épouse.<sup>42</sup>

L'accusation mise dans la bouche du *nates* mythologique établit une causalité entre la mort des abeilles et la mort « imméritée » d'Orphée, rendant l'apiculteur responsable de la mort d'Eurydice qui entrainera celle de son amant : « Oui, pour t'échapper, elle courait le long du fleuve ; la jeune femme ne vit pas devant ses pieds, dans l'herbe haute, un serpent d'eau monstrueux, habitant de ces rives, qui devait causer sa mort »<sup>43</sup>. Cette révélation de la « faute grave » d'Aristée est suivie de l'évocation très empathique du deuil d'Orphée devenue très célèbre, mais dont on oublie généralement par qui et sur quelle scène de parole elle est énoncée :

Orphée, lui, cherchant sur sa lyre creuse une consolation à son amour douloureux, il te chantait, épouse chérie, il te chantait seul avec lui-même sur la rive solitaire, il te chantait, quand venait le jour, quand le jour s'éloignait.<sup>44</sup>

Virgile va encore plus loin dans l'établissement du parallèle dangereux entre Gallus et Orphée. Dans la dixième *Bucolique*, il avait fait intervenir Apollon pour détromper Gallus et pour le faire revenir de ses « tourments amoureux » : « Vint Apollon : “Gallus, dit-il, quelle est cette folie ? Lycoris ton aimée a suivi un autre homme à travers les neiges et les camps farouches” »<sup>45</sup>. Dans le récit des *Géorgiques* délégué à Protée, Virgile attribue à Eurydice des paroles très semblables : « Quelle est, dit-elle, cette folie qui m'a perdue, malheureuse que je suis, et qui t'a perdu, Orphée ? »<sup>46</sup>. Le constat de la « démence » de Gallus-Orphée (« Quid insanis ? ») qui « se perd » pour sa maîtresse infidèle mise en évidence par Apollon, revient ici dans la forme d'un constat d'une autre folie (« quid tantus furor ») mise en évidence par Eurydice, celle d'avoir « rompu le pacte avec le tyran cruel »<sup>47</sup>. Orphée avait rompu ce pacte en se retournant sur l'aimée, saisi par un « égarement soudain » qui s'était emparé de l'imprudent amant<sup>48</sup>. Dans le récit délégué à Protée dans les *Géorgiques*, le « tyran cruel », qui désigne ici le souverain des enfers, va en effet « perdre » Eurydice aussi bien qu'Orphée qui subira une mort atroce à la suite de son erreur.

La « superposition » intertextuelle (plus précisément *intratextuelle* parce que provenant d'une autre œuvre du même auteur) des deux « folies » commises par le Gallus-Orphée des *Bucoliques* et l'Orphée des *Géorgiques* fait comprendre au lecteur qui veut bien procéder à cette comparaison différentielle que la deuxième « demencia », bien plus grave que la première, désigne non seulement la cause de la perte de l'Orphée mythologique, mais aussi celle qui avait mené à la vraie mort de Cornelius Gallus. Sa « demencia » aurait alors consisté à méconnaître la cruauté du tyran avec

42. *Non te nullius exercent numinis irae ;/ magna luis commissa, tibi has miserabilis Orpheus/ haudquaquam ob meritum poenas, ni fata resistent, / sucitat et rapta grauius pro conjuge saeuit.* (Virgile, *ibid.*, IV ; v. 453-456).

43. « *Illa quidem, dum te fugeret per flumina praeceps, / Immanem ante pedes hydram moritura puella / Seruantem ripas alta non uidit in herba* » (*Ibid.*, IV, v. 453-459).

44. « *Ipse caua solans aegrum testitudine amorem / Te, dulcis coniunx, te solo in litore secum, te ueniente die, te decedente canebat* » (Virgile, *Géorgiques*, *op. cit.*, IV, v. 464-466).

45. « *Venit Apollo : “Galle, quid insanis ?” inquit ; “tua cura Lycoris / perque niues alium perque / horrida castra secuta est”* » (Virgile, *Bucoliques*, *op. cit.*, X, v. 21-23).

46. « *Quis et me inquit miseram et te perdidit, Orpheu / quis tantus furor ?* » (Virgile, *Géorgiques*, *op. cit.*, IV, v. 493-495).

47. « [...] *atque immitis rupta tyranni / foedera* » (*Ibid.*, IV, v. 492-493).

48. « [...] *cum subita incautum demencia cepit amantem* » (*Ibid.*, IV, v. 488).

lequel il avait conclu un pacte, à méconnaître son pouvoir absolu sur la vie des humains et aussi sur celle du poète.

#### d) La fin d'Orphée-Gallus et la fin des *Géorgiques*

Le discours accusateur du devin Protée se clôt dans les *Géorgiques* sur cette évocation pathétique de la fin d'Orphée :

Alors même que sa tête arrachée de son cou marmoréen roulait au milieu des tourbillons, emportée par l'Hèbre Oëgrien, d'elle-même sa langue glacée appelait encore Eurydice : « Ah ! malheureuse Eurydice ! » appelait-il encore, expirant ; « Eurydice ! » répétait, tout le long du fleuve, l'écho de ses rives.<sup>49</sup>

Ces vers ont rendu à jamais inoubliable celui dont la tête, qui est dite ici « de marbre » (« caput marmorea »), comme s'il s'agissait déjà d'une statue, continue à appeler Eurydice. Virgile marque la fin du discours délégué par la formule solennelle *Haec Proteus* (« Ainsi parla Protée ») en évoquant son effet par une métaphore parlante : « puis il se jeta d'un bond dans la mer profonde, et, à l'endroit où il plongeait, il fit sous sa tête tourner des remous écumeux »<sup>50</sup>. Un commentaire du grammairien Servius affirme que Virgile aurait terminé une première version des *Géorgiques* par un éloge explicite à Gallus<sup>51</sup>, éloge qu'il aurait remplacé dans la version définitive par le récit de l'histoire d'Orphée que nous venons d'analyser. Cette question reste débattue par les spécialistes, qui évoquent la difficulté de datation précise de deux versions différentes des *Géorgiques*. Toutefois, les indices textuels multiples qui établissent le parallèle entre Orphée et Gallus permettent de penser que, si Virgile a retiré l'éloge explicite de Gallus pour se protéger de la colère d'Octave, il a pris soin de le remplacer par un texte d'une densité sémantique qui est un éloge plus grand encore au créateur de l'épigramme romaine et à l'amitié fidèle. La force suggestive de ce texte, dont d'innombrables réécritures témoignent jusqu'à aujourd'hui, résulte de l'art avec lequel Virgile (r)écrit la « vieille histoire » d'Orphée. Sous sa plume, le mythe ne dit pas seulement le « pouvoir mystérieux de la poésie sur nous »<sup>52</sup> (qui serait selon Charles Segal son sens « universel »), mais il dit aussi la difficulté d'être poète dans un monde régi par le pouvoir absolu. L'écriture hautement complexe de Virgile avec son double recours à Orphée dans les *Bucoliques* et les *Géorgiques* ne se réduit pas non plus à une critique cryptée du pouvoir. Elle s'inscrit aussi dans un projet poétique visant à créer de nouvelles formes génériques aptes à traduire les préoccupations de la vie et de la culture romaines différentes de celles de la culture grecque et hellénistique. L'enchevêtrement du traité d'agriculture poétique et des éléments du dialogue intertextuel avec l'œuvre de Cornélius Gallus

49. « Tum quoque marmorea caput e ceruice reuolsum / gurgite cum medio portans Oeagrius Hebrus / uolueret, Eurydicen uox ipsa et frigida lingua / ah ! miseram Eurydicen anima fugiente uocabat ; / Eurydicen toto referebant flumine ripae » (Virgile, *Géorgiques*, *op. cit.*, IV, v. 523-552).

50. « [...] et se iactu dedit aequor in altum, quaque dedit, spumantem undam sub uertice torsit » (*Ibid.*, IV, v. 528-529).

51. Servius, ad Ecl. 10.1 ainsi que Servius, ad Georg. 41, dans Jean-Paul BOUCHER, *Cornélius Gallus*, Paris, Les Belles Lettres, 1966.

52. « [...] something of the strangeness of poetry in the world, the mystery of its power over us », Ch. SEGAL, *Orpheus. The Myth of the Poet*, Baltimore and London, The Johns Hopkins University Press, 1989, p. XIII.

autour de l'églogue et de l'épigramme, deux genres très importants de la poésie latine, relève d'une telle expérimentation générique.

## 2. 2. Orphée, Hermès et les jeunes lecteurs en quête de sens (Guy Jimenes)

Dans *Orphée l'enchanteur*, récit d'une centaine de pages destiné aux jeunes lecteurs, Guy Jimenes, lauréat du prix du *Roman pour la Jeunesse*, ne se contente pas de recourir aux motifs et thèmes prétendument universels au sujet d'Orphée listés dans des ouvrages de vulgarisation. Il procède à un travail complexe de reconfiguration générique et intertextuelle des représentations anciennes, parmi lesquelles figurent les *Argonautiques* d'Apollonius de Rhodes, le quatrième livre des *Géorgiques* de Virgile et le dixième et le onzième livre des *Métamorphoses* d'Ovide<sup>53</sup>. Son récit lie de façon originale des épisodes de l'expédition des Argonautes avec l'histoire de l'apiculteur Aristée que Virgile était le premier à relier au destin d'Orphée, comme nous venons de le voir. L'auteur moderne les combine de façon habile pour composer le récit de vie d'un jeune homme sensible qui combat ses angoisses et cherche sa voie.

La collection de Nathan intitulée « Histoires noires de la Mythologie » inscrit ce récit dans une généricité éditoriale qui impose certaines contraintes à l'auteur. La page de couverture, de couleur sombre, ornée de l'emblème de la Méduse qui pétrifie de peur celui qui la regarde, signale clairement la loi d'un genre qui suscite l'effroi. Un roman policier de la célèbre « Série Noire » intitulé *Cédipe roi* publié en 1994 aux Éditions Gallimard par Didier Lamaison avait inspiré l'idée de cette forme générique à la directrice de la collection de Nathan, Marie Thérèse Davidson<sup>54</sup>. Le « roman noir » se fonde sur une enquête policière au sujet d'Œdipe qui révèle une vérité « effrayante », comme le précise la quatrième de couverture du policier réédité dans la collection « Folio policier » en 2006.

Jimenes puise l'effroi constitutif de l'« histoire noire » dans la description de la mise à mort d'Orphée par les Ménades, décrite par Virgile à la fin des *Géorgiques* et considérablement amplifiée par Ovide au début du onzième livre des *Métamorphoses*. La scène du massacre permet à Jimenes de donner à son récit l'allure de l'« histoire noire » exigée par l'inscription générique de la collection. À cette fin, il invente une nouvelle figure, une Ménade au nom de Moïna dont il fait la petite amie d'Aristée. Jalouse d'Eurydice que son ami avait poursuivie en causant sa mort, elle est amoureuse d'Orphée, qui la rejette, et se venge de lui à son retour des Enfers en le décapitant :

Moïna ne voulait en entendre davantage. Elle brandit son épée à deux mains dans un large et rapide mouvement circulaire. La tête d'Orphée roula à terre. Les yeux demeurèrent grands ouverts, narguant les ménades pétrifiées. La

---

53. Dans le commentaire cité sur une page consacrée à l'auteur en annexe du récit, Guy Jimenes signale explicitement seulement les citations du dixième livre des *Métamorphoses* d'Ovide, ainsi que ses intertextes poétiques modernes dont une chanson de Jacques Brel et des poèmes d'Apollinaire, de Nerval et de Lamartine.

54. Dans le dossier, qui suit le premier titre de la collection, Marie Thérèse Davidson y renvoie explicitement (*Cédipe le maudit*, Paris, Nathan, « Histoires noires de la Mythologie », 2003, p. 114).

bouche articula une dernière fois : « Eurydice ! ». Le silence était absolu, mais Moïna se boucha les oreilles.<sup>55</sup>

### a) Le rôle d'enquêteurs assigné aux jeunes lecteurs

Guy Jimenes ne se contente pas d'accrocher l'attention des jeunes lecteurs par cette scène digne d'un film d'horreur. Au début du récit, il avait pris soin de créer une scénographie très particulière en invitant les jeunes lecteurs à une enquête d'un tout autre genre que l'enquête policière centrée sur un crime effroyable. Faisant écho au prologue programmatique des *Géorgiques*, Jimenes ouvre son récit par cinq pages explicitement désignées comme « prologue » qui commencent ainsi :

Oublié dans un couloir, le coffre de bois était massif, garni de ferrures qui commençaient à se piquer de rouille. Que pouvait-il bien contenir ? L'enfant avait tenté plusieurs fois de l'ouvrir, en vain, le couvercle était trop lourd.

Il eut une idée. Le coffre ne fermait pas parfaitement. Il y glissa un morceau de bois qu'il utilisa comme un levier. Il réussit ainsi à soulever le couvercle et à le maintenir bloqué en appui sur le bâton.

Il regarda à l'intérieur. Cela sentait une curieuse odeur, mélange de bois, de fer, de terre humide. Dans la pénombre du couloir, le coffre paraissait vide et profond comme un tombeau.

Il y glissa une jambe, puis l'autre. Quand il eut passé la tête, il heurta sans le vouloir le bâton de son épaule et le fit tomber. Le couvercle se referma brutalement sur son crâne. À demi-assommé, pris de panique, l'enfant vit un œil rouge qui l'observait dans l'ombre.

Il cria, cria de toutes ses forces, jusqu'à ce qu'un serviteur l'entende et vienne le libérer.<sup>56</sup>

L'instance narrative décrit ici le vécu traumatisant et énigmatique d'un enfant dont le nom n'a pas encore été révélé. La façon d'évoquer cette scène dans une narration linéaire scandée par des interrogations invite le jeune lecteur à s'identifier avec l'enfant piégé et à suivre son aventure pas à pas en se posant les mêmes questions que lui : à qui appartient cet œil rouge inquiétant et énigmatique qui observe l'enfant dans l'obscurité et qui déclenche sa panique ?

Le prologue se poursuit sur le mode énigmatique : « Ce même jour, à peine remis de ses émotions, l'enfant fit une étrange découverte. En creusant un trou dans le jardin, il exhuma une tortue magnifique »<sup>57</sup>. La croyant morte, l'enfant « ressentit une peine immense pour cette tortue ». La voix narrative commente ce sentiment en adoptant la perspective de l'enfant : « Il savait combien elle avait souffert. Il venait d'éprouver lui-même, prisonnier du coffre, l'abomination des ténèbres et du manque d'air »<sup>58</sup>. L'enfant « allait lâcher l'animal et s'enfuir en courant quand deux pieds s'encadrèrent dans son champ de vision ». Ce champ de vision est, lui aussi, décrit à partir de la perspective de l'enfant :

55. GUY JIMENES, *Orphée l'enchanteur*, illustration d'Elène USDIN, dossier de Marie-Thérèse DAVIDSON, Paris, Nathan, « Histoires noires de la mythologie », 2004, p. 102.

56. ID., *Orphée l'enchanteur*, op. cit., pp. 7-8.

57. *Ibid.*, p. 8.

58. *Ibidem*.

L'enfant remarqua de suite la propreté des sandales, décorées de deux pièces de cuir légères évoquant des ailes. Elles ne portaient aucune trace de poussière ni de boue, comme si leur propriétaire avait marché sans toucher le sol.<sup>59</sup>

L'étrange personnage que l'enfant prend pour un nouveau jardinier lui apprend alors que la tortue n'est pas morte et lui ordonne de la remettre dans la terre. « Il y avait quelque chose d'autoritaire dans cette injonction », commente l'instance narrative, « et l'enfant obéit sans plus se poser de questions. Le jardinier s'éloigna alors en lui disant à bientôt »<sup>60</sup>. Qui est ce personnage inconnu ? D'où lui vient cette certitude et cette autorité ? Ces questions restant ouvertes, le jeune lecteur doit poursuivre son questionnement. Il n'apprendra que plus tard ce que le lecteur adulte connaisseur de mythologie aura déjà deviné par la description de ses sandales ailées : ce « jardinier », c'est Hermès.

Le prologue se poursuit par la description d'un rêve. L'enfant rêve de sept tortues qui se fondent en une carapace aux écailles scintillantes que le jardinier inconnu caresse et qui se met à chanter d'une façon qui fascine l'enfant. Il se lève pour recueillir la tortue au moment où le jardinier risque de disparaître. En imitant ses gestes, l'enfant caresse la carapace et découvre qu'elle devient un instrument de musique : « Pour la première fois, il sentit la lyre vibrer contre son cœur »<sup>61</sup>. Cette dernière phrase du prologue laisse le jeune lecteur avec une nouvelle énigme qu'il est appelé à résoudre en poursuivant sa lecture. Pourquoi ce curieux instrument est-il donné à l'enfant et que va-t-il en faire ?

La façon très empathique de décrire les rêves et les traumatismes enfantins rappelle des réécritures des mythes qui ont marqué les trois dernières décennies : celles de Christa Wolf et de l'écrivain et psychothérapeute Henry Bauchau. L'élaboration d'une narration sous forme de monologue intérieur par Wolf dans *Kassandra* (1983), que Bauchau développe davantage dans son roman *Antigone* de 1987, a ouvert de nouvelles voies à la réécriture des mythes grecs que les ouvrages destinés aux jeunes lecteurs continuent d'explorer. Jimenes met le destin du héros mythologique subtilement en relation avec le vécu traumatisant et énigmatique de l'enfant évoqué dans le prologue et fournit ainsi progressivement les réponses aux questions soulevées au début du récit.

Le premier chapitre raconte comment Orphée, jeune homme sensible déjà connu pour son don de « reconforter les âmes » par son chant, est invité par Jason à s'embarquer avec lui et les héros renommés de la Grèce sur le navire Argo. Jimenes puise cet épisode dans l'épopée hellénistique d'Apollonius de Rhodes qui fait d'Orphée un des membres de l'équipage des Argonautes. Mais l'auteur moderne intègre dans ce récit un élément dont aucun auteur ancien ne fait état : son Orphée se réserve le droit de dormir sur le pont et non dans la cale du navire, parce qu'il se sait hanté par une peur invincible de se trouver enfermé dans le noir. Le récit de vie de cet Orphée est scandé par le souvenir de ce rêve et la terreur de l'œil rouge qui hante le jeune héros depuis son enfance. Le récit raconte comment Orphée apprend à exorciser cette peur à l'âge adulte dans un chant destiné à Eurydice (qu'il rencontre après son retour de l'expédition) dans lequel il parvient à exprimer sa hantise. C'est

---

59. *Ibidem*.

60. *Ibid.*, p. 10.

61. *Ibid.*, p. 11.



l'effet thérapeutique de ce chant et de son amour pour Eurydice qui rendra Orphée capable d'affronter et de surmonter sa claustrophobie au moment de descendre aux Enfers pour tenter de ramener l'aimée à la vie.

## b) Hermès en psychopédagogue

Le récit de vie d'Orphée est encore scandé par un autre élément que Jimenes avait pris soin d'introduire dans le prologue : les apparitions de l'inconnu aux sandales ailées pris pour un jardinier par l'enfant qui s'avère être Hermès, inventeur et donateur de la lyre. Jimenes attribue à cette figure mythologique plusieurs fonctions importantes, autant sur le plan de l'intrigue que sur celui de l'interprétation du récit par le jeune lecteur. Lorsque Orphée, inconsolable après la nouvelle perte d'Eurydice, se fige dans l'amertume contre les dieux qu'il accuse de lui avoir infligé un sort cruel, Hermès apparaît pour lui expliquer la raison de son échec. Jimenes recourt à la forme très didactique du dialogue et au discours direct pour lui faire jouer ce rôle<sup>62</sup>.

En expliquant à Orphée qu'il a causé la perte d'Eurydice par son manque de confiance en lui-même, Hermès rend Orphée capable d'assumer et d'affronter sans angoisse sa propre mort. À l'égard du jeune lecteur qui s'identifie avec Orphée, Jimenes attribue à Hermès le rôle d'un psychopédagogue moderne. En lui montrant qu'Orphée aurait pu réussir s'il avait fait suffisamment confiance à son art, il encourage le jeune lecteur à avoir davantage confiance en lui-même. Sur le plan méta-narratif, les interventions et explications d'Hermès lui permettent de répondre aux questions et énigmes que le récit lui pose. La figure mythologique se voit ainsi dotée de la fonction herméneutique à laquelle Hermès a donné son nom. Jimenes invite ses jeunes lecteurs, par ce biais, à une forme d'introspection guidée par le psychopédagogue incarné dans la figure d'Hermès. Il sous-tend ainsi le récit par une forme d'enquête différente de l'enquête policière. L'auteur de Nathan parvient ainsi à infléchir le genre de *l'histoire noire* : le processus herméneutique et introspectif amortit l'effet de choc des événements relatés en leur donnant un sens profond.

Le paradigme psychopédagogique, dans lequel Jimenes inscrit son roman de jeunesse mythologique en 2004, s'inscrit dans l'interdiscours de ces années-là. *Le feuilletton d'Hermès. La mythologie grecque en cent épisodes*, très bel ouvrage de Murielle Szac publié en 2006, s'inscrit aussi dans ce paradigme, mais elle le fait d'une autre façon. Avant même de commencer la narration, l'auteure (ou l'éditeur) prend soin de légitimer cette démarche par un avant-propos signé par « Serge Boimare, Psychopédagogue, Directeur du centre Claude Bernard ». Après la fin du feuilletton, l'auteure revient à ce dispositif institutionnel en remerciant le même Serge Boimare d'avoir « éclairé [s]a route pour que vibrent les mythes au service de tous les enfants d'aujourd'hui », d'avoir « guidé [s]es pas »<sup>63</sup>, notamment par l'ouvrage *L'Enfant et la peur d'apprendre* paru aux éditions Dunod en 1999.

La fonction du psychopédagogue étant instaurée et légitimée institutionnellement et scientifiquement par le renvoi à l'ouvrage du spécialiste, la figure d'Hermès peut assumer un autre rôle dans la narration que celui que lui avait attribué Jimenes

62. Voir *ibid.*, pp. 94-95.

63. *Le Feuilletton d'Hermès. La mythologie grecque en cent épisodes*, écrit par Murielle SZAC, illustré par Jean-Manuel DUVIVIER, Paris, Bayard Jeunesse, 2006, p. 258.



deux ans plus tôt dans *Orphée l'enchanteur*. Murielle Szac fait d'Hermès le protagoniste curieux et espiègle de son feuilleton. Sa vie « en cent épisodes » est racontée par une instance narrative qui explicite elle-même le sens à donner aux phénomènes en adoptant le point de vue d'Hermès, mais sans lui attribuer la fonction herméneutique complexe à l'intérieur du récit pour laquelle avait opté Guy Jimenes.

Pour clore l'*Orphée l'enchanteur*, Guy Jimenes ajoute, quant à lui, un épilogue qui répond au prologue analysé plus haut. Cet épilogue instaure sur la scène de parole encore une autre figure qui ne reçoit pas de nom, mais dans laquelle le lecteur averti peut reconnaître Dionysos. Cette figure, qui apparaît à l'instar d'Hermès de façon impromptue, explique à Aristée (que Jimenes a transformé en ami repent et inconsolable d'Orphée) que les Ménades meurtrières ont été punies. Avec un geste qui n'est pas sans rappeler la scène finale du *Petit Prince*, l'inconnu ajoute un deuxième dénouement d'ordre « cosmique » :

– Regarde, lui montra l'étranger au-dessus d'eux. Les étoiles sont innombrables, et il en est de nouvelles depuis quelque temps, qui dessinent une lyre. Si les poètes finissent par mourir, la poésie, elle, est immortelle et Orphée l'enchanteur l'aura offerte à l'humanité !<sup>64</sup>

Guy Jimenes ne reste pas de façon affirmative sur ce commentaire de l'autorité divine, mais il évoque en guise de conclusion la réaction toute subjective d'un Aristée ivre et très humain dans ses faiblesses et dans son ambivalence :

Dans la confusion de son ivresse et la nostalgie d'Orphée, il s'émerveillait et se désolait à la fois. Le monde était fait de miel et de fiel. Bonheur et malheur se mêlaient étroitement et il n'était jamais facile d'y voir clair.<sup>65</sup>

Sans céder à la tentation d'une perspective univoque, Jimenes parvient à transformer l'« histoire noire » d'Orphée, d'entente avec ses jeunes lecteurs et en attribuant à Hermès le rôle de psychopédagogue, en une vie qui fait sens et qui se termine significativement sur le mot « lumière » : « Heureux Orphée, s'il avait trouvé sa lumière »<sup>66</sup>.

\*

\* \*

Séparées par deux mille ans d'histoire littéraire et culturelle, les deux ouvrages analysés selon les présupposés et critères explicités dans la première partie de cette étude mettent en lumière le potentiel sémantique de la vieille histoire hellène associée au nom d'Orphée. Loin de lui attribuer un sens prétendument universel, les deux (r)écritures l'investissent d'effets de sens et de fonctions très différents. En la liant au contexte énonciatif et socio-politique de son propre temps, Virgile parvient à exprimer par le recours à ce mythe issu d'une autre culture les préoccupations des poètes romains écrivant « sous l'oppression », selon le terme choisi par Myriam Olah pour désigner la situation de deux poètes du xx<sup>e</sup> siècle, l'un grec et l'autre hongrois, qui recourent, eux aussi, au mythe d'Orphée, en établissant,

64. Guy JIMENES, *Orphée l'enchanteur*, op. cit., p. 106.

65. *Ibid.*, p. 107.

66. *Ibidem*.

chacun à sa façon, un fascinant dialogue intertextuel avec les œuvres de Virgile et d'Ovide et d'autres.

Guy Jimenes, auteur français né en Algérie, revient à l'histoire d'Orphée pour exprimer d'autres inquiétudes et pour y répondre de façon nuancée. En transformant l'histoire noire de la mythologie et le destin de son protagoniste en défi, il offre à ses jeunes lecteurs un livre qui fait sens et qui les encourage à donner sens à leur propre vécu et à se faire confiance pour trouver leur « lumière » en défiant les adversités de la vie. En liant l'histoire d'Orphée et celle d'Hermès, l'auteur moderne parvient à créer une scénographie qui attribue à Hermès le rôle très moderne de psychopédaogogue, qui soutient à la fois Orphée et les jeunes lecteurs dans cette quête vitale du sens à donner à leur vie. Les deux récritures donnent la mesure de la *diversalité* des mythes qui se distingue de leur prétendue *universalité* par la capacité de rendre compte non pas d'une seule vision du monde mais des multiples préoccupations et projets des êtres qui l'habitent.

Ute HEIDMANN

Centre de recherche en Langues et littératures européennes comparées (CLE)  
Université de Lausanne  
Ute.Heidmann@unil.ch