

Zeitschrift:	Études de Lettres : revue de la Faculté des lettres de l'Université de Lausanne
Herausgeber:	Université de Lausanne, Faculté des lettres
Band:	- (2003)
Heft:	3
Artikel:	(Ré)écritures anciennes et modernes des mythes : la comparaison pour méthode : l'exemple d'Orphée
Autor:	Heidmann, Ute
DOI:	https://doi.org/10.5169/seals-870182

Nutzungsbedingungen

Die ETH-Bibliothek ist die Anbieterin der digitalisierten Zeitschriften auf E-Periodica. Sie besitzt keine Urheberrechte an den Zeitschriften und ist nicht verantwortlich für deren Inhalte. Die Rechte liegen in der Regel bei den Herausgebern beziehungsweise den externen Rechteinhabern. Das Veröffentlichen von Bildern in Print- und Online-Publikationen sowie auf Social Media-Kanälen oder Webseiten ist nur mit vorheriger Genehmigung der Rechteinhaber erlaubt. [Mehr erfahren](#)

Conditions d'utilisation

L'ETH Library est le fournisseur des revues numérisées. Elle ne détient aucun droit d'auteur sur les revues et n'est pas responsable de leur contenu. En règle générale, les droits sont détenus par les éditeurs ou les détenteurs de droits externes. La reproduction d'images dans des publications imprimées ou en ligne ainsi que sur des canaux de médias sociaux ou des sites web n'est autorisée qu'avec l'accord préalable des détenteurs des droits. [En savoir plus](#)

Terms of use

The ETH Library is the provider of the digitised journals. It does not own any copyrights to the journals and is not responsible for their content. The rights usually lie with the publishers or the external rights holders. Publishing images in print and online publications, as well as on social media channels or websites, is only permitted with the prior consent of the rights holders. [Find out more](#)

Download PDF: 09.02.2026

ETH-Bibliothek Zürich, E-Periodica, <https://www.e-periodica.ch>

(RÉ)ÉCRITURES ANCIENNES ET MODERNES DES MYTHES : LA COMPARAISON POUR MÉTHODE. L'EXEMPLE D'ORPHÉE

Cet article explore la pratique poétique de la (ré)écriture des mythes grecs et propose les éléments d'une méthode d'analyse comparative qui se fonde sur les principes de l'analyse des discours. Préconisant le principe d'une comparaison *differentielle* distinguée d'une comparaison *universalisante*, il expose la nécessité de construire un axe de comparaison qui mette les textes anciens et modernes sur un plan d'égalité tout en tenant compte de leurs liens intertextuels. Le propos théorique et méthodologique est illustré par l'analyse comparative de deux (ré)écritures du mythe d'Orphée : celle de Virgile à la fin des *Géorgiques* et celle qu'en donne Rose Ausländer dans un poème de 1979. L'analyse comparée des discours permet d'explorer la part que prennent les poétiques anciennes et modernes dans la constitution des significations attribuées au mythe.

De l'Antiquité à nos jours, ces vieilles histoires grecques (*tὰ arkhaīa*) que nous appelons les *mythes* n'ont cessé d'être reprises et réécrites. Leur transfert de la tradition orale à l'écriture marque le début de l'histoire littéraire occidentale. Depuis lors, les écrivains les réinventent en toutes les langues, les coulent dans tous les genres, leur donnent les formes et les significations les plus diverses, et souvent divergentes. Le recours aux mythes grecs constitue une pratique poétique qui ne cesse de se renouveler. Les textes qui résultent de cette pratique poétique sont des (ré)écritures dans la mesure où ils reprennent, déjà dans l'Antiquité, des récits préexistants de la tradition orale ou écrite sous forme de nouvelles écritures. Le terme d'*écriture* souligne la dynamique qui caractérise cette pratique poétique.

Cet article a pour but d'explorer cette pratique poétique, et de proposer quelques éléments d'une méthode d'analyse comparative¹ qui se fonde sur les principes de l'analyse des discours et sur les recherches menées par Claude Calame, auquel il rend hommage. Dans cette perspective, la textualité de ces (ré)écritures est définie comme le résultat des mises en discours, comme le produit singulier de l'activité d'une instance énonciative socialement et historiquement déterminée. Je présente ici quelques principes méthodologiques de cette démarche (que j'ai proposé de nommer *analyse comparée des discours*) en vue de son application au domaine des (ré)écritures anciennes et modernes des mythes grecs². J'illustre mon propos théorique et méthodologique notamment par deux (ré)écritures, l'une ancienne et l'autre moderne, dont j'analyserai certaines modalités discursives afin d'explorer la part qu'elles prennent dans la constitution des significations attribuées au mythe d'Orphée.

1. Mythe et modalités de la mise en discours

Dans la perspective discursive, toutes les (ré)écritures des mythes présentent une double structure que l'on peut définir comme la mise en relation d'une histoire racontée et textualisée (plan de l'énoncé) avec son *énonciation*, par définition singulière. Claude Calame montre l'existence de cette structure double dans les représentations anciennes des mythes grecs au travers de nombreux exemples³. Dans cette perspective, chaque représentation d'un mythe grec porte les marques de celui qui le raconte ou le représente ultérieurement, et que l'on peut définir comme son (ré-)énonciateur. Ces traces énonciatives nous renseignent de façon plus ou moins explicite sur l'énonciateur qui (re-)configure la vieille histoire hellène, ainsi que sur les auditeurs ou lecteurs auxquels il s'adresse.

¹ Je développe cette méthode davantage dans un livre à paraître, *Écritures anciennes et modernes des mythes grecs : la comparaison pour méthode*.

² Je présente, avec Jean-Michel ADAM, certains aspects de cette méthode appliquée aux contes écrits dans une contribution au colloque international de Cerisy-La Salle intitulé *L'apport de l'analyse de discours : un tournant dans les études littéraires ?* (2 au 9 septembre 2002). Notre contribution paraîtra dans les actes de ce colloque sous le titre « Discursivité et (trans-)textualité. La comparaison pour méthode. L'exemple du conte ».

³ Voir Claude CALAME, *Poétique des mythes dans la Grèce antique*, Paris, Hachette, 2000, p. 47 sq.

L'orientation générique choisie dont Claude Calame a montré l'importance pour les textes anciens⁴ représente une autre modalité énonciative et discursive à examiner. La comparaison des réécritures d'un même mythe permet de voir que le choix générique (ré)oriente de façon décisive les effets de sens du mythe. Selon le mode de représentation et la forme poétique qu'il choisit de donner au mythe repris, l'énonciateur s'adresse à d'autres destinataires et poursuit d'autres objectifs, comme nous le verrons dans nos exemples. La critique littéraire, en se focalisant souvent exclusivement sur les éléments de l'intrigue mythographique, a porté trop peu d'attention à la générnicité et à la pragmatique des (ré)écritures des mythes grecs⁵.

Une autre modalité de la mise en discours doit être prise en compte : les multiples façons d'une (ré)écriture de référer aux (ré)écritures antérieures du mythe en question, phénomène le plus souvent désigné par le terme d'*intertextualité*. Les travaux comparatistes tiennent généralement compte de l'intertextualité dans le but de déterminer les rapports de filiation et de dépendance entre les écritures anciennes et leurs réécritures modernes. J'aimerais montrer ici que ce que nous nommons les forces *trans-textuelles* (qui déterminent selon nous tout texte autant que ses forces *textuelles*)⁶ sont bien plus que des indicateurs d'une filiation ou d'une dépendance, qu'elles sont essentielles dans la mise en discours et la construction du *nouveau* sens de toute (ré)écriture de mythe, ancienne ou moderne.

2. La comparaison pour méthode

Avant de comparer les (ré)écritures des mythes par rapport à ces modalités discursives, il importe de s'interroger sur les principes méthodologiques qu'implique l'opération de *comparer*.

⁴ Voir notamment Claude CALAME, *Le récit en Grèce ancienne*, Paris, Belin, 2000, ainsi que *Poétique des mythes dans la Grèce antique*.

⁵ Pierre BRUNEL, dans *Mythopoétiques des genres*, Paris, PUF, 2003, prend en compte le problème du genre, mais il le fait dans une tout autre optique que celle proposée ici. Il se sert d'un corpus de textes traitant de mythes grecs pour montrer qu'il « n'est pas sûr que l'évolution esthétique ait brisé la grande triade auquel j'ai voulu de nouveau consacrer ce livre » (p. 291).

⁶ Dans la contribution de Adam/Heidmann au colloque de Cerisy (note 2), nous montrons, à partir de l'étude des contes, comment les propositions issues de la poétique littéraire peuvent être repensées dans le cadre théorique et méthodologique de l'analyse textuelle et comparée des discours.

Selon le *Dictionnaire historique de la langue française*, comparer signifie « rapprocher (des objets de nature différente) pour en dégager un rapport d'égalité et examiner les rapports de ressemblance et de dissemblance (entre des personnes et des choses)⁷ ». Les objets à comparer sont donc de nature différente. Le comparatiste Earl Miner, dans ses réflexions sur les poétiques, rappelle à juste titre : « Obviously we cannot compare that which is the same. Some difference must exist or else we identify rather than compare⁸ ». Ce rappel d'une différence de « nature » entre les objets à comparer est très important, car, dans la pratique comparatiste, cette étape est souvent brûlée par une focalisation immédiate et exclusive sur ce qui est semblable.

Le préjugé et la quête précipitée du semblable empêchent en effet non seulement de reconnaître et de mesurer ce qui est différent, mais aussi de prendre conscience de la nécessité et de la possibilité de « construire les comparables ». Construire les comparables, précise Marcel Detienne dans son récent essai *Comparer l'incomparable*, signifie dépasser le « cercle étroit de l'immédiatement "comparable" », dépasser « l'horizon restreint à l'opinion dominante⁹ ». Le type de comparaison dominant dans l'étude de la réécriture des mythes grecs s'oriente en effet généralement sur la recherche du semblable (de « l'immédiatement comparable ») et, par extension, de *l'universel*. Les études sur le mythe d'Orphée définissent souvent d'emblée, à partir de ses premières représentations, ce que « signifie » le mythe en général, dans le but de rechercher cette signification dans les (ré)écritures modernes. Je propose d'abandonner cette comparaison *universalisante* pour adopter un type de comparaison que j'appelle *differential*. La comparaison différentielle exige la reconnaissance et l'examen de la différence fondamentale et irréductible des énoncés singuliers à comparer, en relation avec tout ce qu'ils peuvent avoir en commun, notamment sur le plan thématique. Elle exige aussi la reconnaissance du fait qu'il faut *construire les comparables* avant de procéder à la comparaison proprement dite.

⁷ *Dictionnaire historique de la langue française*, sous la direction d'Alain REY, Paris, Dictionnaires Le Robert, p. 457.

⁸ Earl MINER, « Some Theoretical and Methodological Topics for Comparative Literature », *Poetics Today* 8, 1987, p. 137.

⁹ Marcel DETIENNE, *Comparer l'incomparable*, Paris, Seuil 2001, p. 10.

La comparaison conçue comme opération de différenciation s'accorde particulièrement bien avec l'analyse des discours dont l'objectif n'est pas l'universalisation de la langue et des textes, mais la *différenciation* de leurs manifestations discursives. En reconnaissant la singularité et la spécificité de chaque acte d'énonciation et de chaque mise en discours, l'analyse comparée des discours reconnaît l'existence d'une différence fondamentale entre les textes à comparer, qui constituent pour elle différentes manifestations discursives.

Une fois la différence irréductible des objets à comparer reconnue, il s'agit, selon la définition lexicale citée, d'en « dégager un rapport d'égalité ». En tenant compte du fait, souligné par Détienne, qu'il s'agit de *construire* les *comparables*, et qu'il ne suffit pas de les *dégager* à partir d'un rapport intrinsèque pré-conçu, je propose de modifier cette exigence de la façon suivante : une fois la différence des termes à comparer reconnue, il s'agit de *construire* un axe de comparaison qui les mette à égalité. Cela veut dire qu'il faut élaborer un critère de comparaison qui ne désavantage pas l'un ou l'autre terme à comparer, mais qui les place sur un même plan. Ce second principe méthodologique de la démarche comparative est d'une importance capitale. Il est néanmoins peu respecté dans les études comparatistes, et plus particulièrement dans celles qui portent sur les reprises des mythes. Souvent, la comparaison y sert à établir des hiérarchies qui dévaluent un texte par rapport à un autre, ou qui limitent la comparaison à une démonstration de filiation ou de dépendance.

Il s'agit donc de mettre sur un pied d'égalité les réécritures anciennes et modernes des mythes, qui sont, en tant que productions littéraires singulières, en effet, de « nature différente ». Cette exigence implique de renoncer à établir des hiérarchies a priori. La comparaison doit par conséquent se faire à partir d'une dimension *commune* aux réécritures des mythes grecs mises en comparaison. Dans la méthode d'analyse proposée ici, cette dimension commune aux réécritures anciennes et modernes est leur mise en discours respective, qui touche aux « processus mêmes de la signification¹⁰ ». L'intérêt, habituellement focalisé sur l'intrigue mythographique, est ainsi déplacé vers la mise en discours du mythe. La comparaison change par conséquent de plan pour devenir différentielle.

¹⁰ C. Calame, *Le récit en Grèce ancienne*, p. 7.

3. La double hiérarchie instaurée entre les (ré)écritures anciennes et modernes

Examinons à titre d'illustration l'étude de Charles Segal, intitulée *Orpheus. The Myth of the Poet*. Comme beaucoup d'autres comparatistes¹¹, Segal fonde le rapprochement des textes sur ce qu'il prétend être la signification du mythe d'Orphée. La toute première phrase du livre pose cette signification : Orphée incarnerait « something of the strangeness of poetry in the world, the mystery of its power over us¹² ». Cette signification reçoit, selon lui, ses contours les plus précis (« their sharpest delineation ») dans les *Géorgiques* de Virgile et dans les *Métamorphoses* d'Ovide¹³, qui, bien que tardives, sont en effet les premières représentations littéraires extensives qui nous soient parvenues, les occurrences grecques étant rares et fragmentaires¹⁴. Cette signification préalablement attribuée au mythe sert donc ici de critère de comparaison et d'évaluation : l'étude examine et évalue tous les textes en vue de leur plus ou moins grande aptitude à révéler ce *pouvoir étrange de la poésie sur nous*. Les représentations de Virgile et d'Ovide traduirraient cette signification de la façon la plus précise. Parmi les modernes, un seul auteur l'aurait également saisie : Rainer Maria Rilke, dans ses *Sonnets à Orphée*. Les poèmes de Rilke sollicitant les « anciennes ambivalences » du mythe entre le triomphe et l'échec de la poésie représentent, selon Segal, le remaniement (« the recasting ») poétique le plus riche depuis l'Antiquité¹⁵.

¹¹ Pour ne donner qu'un autre exemple de cette façon de faire : André SIGANOS, dans *Le Minotaure et son mythe*, Paris, PUF, 1993, p. XI, prend soin de préciser dans sa préface que le mythe du Minotaure symbolise « une sorte d'*animalité-transit* ».

¹² Charles SEGAL, *Orpheus. The Myth of the Poet*, Baltimore and London, The Johns Hopkins University Press, 1989, p. XIII.

¹³ Voir Ch. Segal, *The Myth of the Poet*, p. XIV.

¹⁴ Quant aux occurrences grecques, voir Claude CALAME, « Qu'est-ce qui est orphique dans les *Orphica*? Une mise au point introductory », *Revue de l'histoire des religions*, 219 - 4 / 2002, p. 385-400. Comme je ne peux pas traiter ici le rapport intertextuel très intéressant entre cette représentation d'Orphée chez Virgile et celle qu'en donne Ovide dans les *Métamorphoses* (livres 9 et 10) et qui y constitue une sorte de réponse, je renvoie à l'étude très éclairante de Jacqueline FABRE-SERRIS, « Histoires d'inceste et de *furor* dans les *Métamorphoses* 9 et 10: Une réponse d'Ovide au livre 4 des *Géorgiques* », à paraître.

¹⁵ Ch. Segal, *The Myth of the Poet*, p. XIV.

Introduisant une double hiérarchie entre les textes à comparer, l'étude de Segal entrave par deux fois l'exigence épistémologique de leur égalité. Cette double hiérarchie relève, d'une part, du statut supérieur attribué d'emblée aux représentations anciennes et, de l'autre, d'une définition du mythe comme possédant un sens intrinsèque. Ces présupposés, assez largement partagés dans les travaux comparatistes sur les mythes antiques en littérature, sont très problématiques et se situent aux antipodes des présupposés de la méthode proposée ici¹⁶.

Le premier présupposé de la prééminence des réécritures anciennes d'un mythe se fonde principalement sur leur rôle de sources pour les textes modernes. Les textes anciens sont souvent considérés exclusivement comme les *hypotextes* des textes modernes, qui les introduisent, en fait, comme *intertextes* dans le tissu de leur propre textualité¹⁷. Ces intertextes sont importants et ils ne peuvent être ignorés. Leur analyse constitue une étape préliminaire indispensable. Toutefois, le seul examen du lien intertextuel ne constitue pas encore une *comparaison* des deux textes impliqués. Dans une étude véritablement comparative, il importe de reconsiderer le statut de l'hypotexte et de l'intertexte pour le texte moderne. Dans l'optique de l'analyse discursive proposée ici, la référence intertextuelle est l'*une* des procédures (parmi d'autres) par lesquelles le texte ultérieur offre une signification propre et différente du texte antérieur. Ce dernier contribue à constituer la signification du texte moderne, mais celle-ci n'est pas une simple reproduction ou modulation de la signification du texte ancien (qui s'est constitué lui-même par le biais de textes ou discours antérieurs oraux ou écrits dont nous avons souvent perdu la trace). Il importe de reconnaître au texte moderne la même aptitude à constituer une signification propre qu'au texte ancien. À cette condition seulement, les deux textes sont véritablement comparables : ils sont en effet considérés comme égaux par rapport à cette aptitude.

En posant comme signification préalable qu'Orphée incarne « l'étrange pouvoir de la poésie sur nous », Segal presuppose donc

¹⁶ Le premier chapitre d'*Écritures anciennes et modernes des mythes grecs. La comparaison pour méthode*, propose une critique plus détaillée de ces présupposés et des problèmes qu'ils posent pour la recherche sur les mythes antiques en littérature.

¹⁷ Selon la terminologie proposée par Gérard GENETTE dans *Palimpsestes*, Paris, Seuil, 1982.

que le mythe possède un sens intrinsèque. Il priviliege certains éléments de l'histoire d'Orphée, à savoir l'effet de son chant, au détriment d'autres, comme sa mise à mort par exemple. Cette définition restreinte disqualifie d'emblée les nombreuses reprises littéraires qui mettent l'accent sur *d'autres* éléments de l'histoire et qui produisent *d'autres* significations que celle prétendue propre à ce mythe. Elle passe sous silence d'autres dimensions sémantiques qui sont pourtant bien présentes dans les textes anciens et dans les textes modernes, comme nous le verrons par la suite.

Le deuxième présupposé du sens intrinsèque au mythe se fonde le plus souvent sur une conception encore largement répandue, selon laquelle un mythe possèderait un sens originaire en relation avec un mode de pensée «mythique» propre à ses lointains inventeurs. Cette idée, largement réfutée par Claude Calame¹⁸, persiste chez nombre de comparatistes qui postulent l'existence d'une première version du mythe dans laquelle ce mode de pensée et le sens originaire s'exprimeraient de la façon la plus pure. Ils privilient ainsi les représentations les plus anciennes, en supposant qu'elles portent des traces plus fiables d'un tel sens originaire. Le mythe est alors défini comme une intrigue réduite à certaines séquences d'action possédant une signification prédefinie. Cette définition du mythe est problématique à plus d'un titre¹⁹, car elle ne prend en considération, dans les textes à analyser, que le seul plan de l'histoire racontée. L'analyse comparée des modalités discursives dans les (ré)écritures du mythe d'Orphée par Virgile et par Rose Ausländer nous mènera vers une autre définition du mythe antique en littérature.

4. Le récit de Virgile et la révélation de la faute par le poète

La fin des *Géorgiques* de Virgile ne se limite pas à illustrer *le pouvoir mystérieux de la poésie sur nous*. Par sa façon subtile de mettre en intrigue l'histoire d'Orphée et de l'intégrer dans les *Géorgiques*, Virgile confère au mythe d'Orphée une signification

¹⁸ Voir notamment Claude CALAME, *Mythe et histoire dans l'Antiquité grecque*, Lausanne, Payot, 1996, p. 46 sq.

¹⁹ Voir à ce propos Ute HEIDMANN (2000): Article «Mythologie» et article «Mythos», in *Reallexikon der deutschen Literaturwissenschaft*, Neubearbeitung des Reallexikons der deutschen Literaturgeschichte gemeinsam mit Georg Braungart, Klaus Grubmüller, Jan-Dirk Müller, Friedrich Vollhardt und Klaus Weimar herausgegeben von Harald Fricke, Berlin, New York, Walter de Gruyter, Band II, p. 664.

qui n'exclut pas cet aspect, mais qui ajoute à sa représentation des dimensions sémantiques dont les analyses comparatistes existantes ne tiennent pas compte. Si nous voulons dégager la logique et les valeurs particulières prêtées, selon notre hypothèse, au mythe par la *façon* dont Virgile l'évoque, nous devons impérativement tenir compte de sa mise en récit, c'est-à-dire de son enchaînement narratif dans le genre spécifique dans lequel s'inscrit son traité poétique sur l'agriculture. Le dernier livre des *Géorgiques*, qui porte sur l'apiculture, se termine par une explication concernant un étrange moyen de reconstituer un essaim d'abeilles décimé par la maladie. Reprenant « d'assez haut toute l'histoire de cette tradition, en remontant à son origine première » (*Altius omnem / expediam prima repetens ab origine fama*, v. 285-6), le narrateur explique que cette méthode serait pratiquée en Égypte près « de la nappe stagnante formée par le Nil » (*effuso stagnantem flumine Nilum*, v. 288)²⁰. Toute cette contrée, insiste Virgile, « ne voit de salut assuré que dans le procédé suivant » (*omnis in hac certam regio iacit arte salutem*, v. 294). En près de quatre cents vers, il évoque l'histoire de l'apiculteur semi-divin Aristée qui, ayant « perdu ses abeilles par la maladie et par la faim » (*amissis, ut fama, apibus morboque fameque*, v. 318) est, selon la légende (*fama*), l'inventeur involontaire de cette méthode étrange que Virgile est le seul à localiser en Égypte²¹.

Pour connaître la cause de la maladie de ses abeilles, Aristée va trouver Protée, fils de Neptune et devin appelé *uates* (v. 392), comme les poètes et comme Virgile lui-même. Il est difficile de faire parler Protée et de lui extorquer le secret de la cause du mal, car il prend des apparences changeantes, « se transforme en toutes sortes d'objets merveilleux, bête horrible, feu, eau courante » (*omnia transformat sese in miracula rerum,/ ignemque horribilemque feram fluuiumque liquentem*, v. 441-442). Aristée l'attrape finalement et le fait parler « enfin d'une voix humaine » (*hominis tandem ore locutus*, v. 444). Grinçant des dents, Protée énonce enfin ce que Virgile appelle *fatum* (v. 452), la destinée. Au lieu de

²⁰ VIRGILE, *Géorgiques*, texte établi et traduit par E. de Saint-Denis. Sixième tirage, Paris, Les Belles Lettres, 1974, livre IV, 281. Les chiffres des vers ajoutés par la suite entre parenthèses se réfèrent à cette édition.

²¹ Voir VARRON, *L'Économie rurale*, texte établi et commenté par Charles Guiraud, Paris, Les Belles Lettres, 1985, III, 16, 4. Varron mentionne cette méthode appelée *Bougonie* sans toutefois la lier à la légende d'Aristée et sans la localiser en Égypte.

dire l'avenir, Protée révèle qu'une faute grave, commise par l'apiculteur semi-devin, est la cause du mal et de la maladie des abeilles (*morbi causam*, v. 397): « C'est une divinité qui te poursuit de son ressentiment; tu expies une faute grave » (*Non te nullius exercent numinis irae; / magna luis commisa*, v. 453-454). Cette divinité, explique-t-il, c'est Orphée qui se venge, par la maladie des abeilles, de la mort de son épouse, causée par Aristée.

La révélation de cette faute est suivie par une longue évocation empathique du deuil d'Orphée, qui est devenue si célèbre qu'on oublie généralement qui la prononce et dans quelles circonstances narratives. Le devin protéiforme se transforme dans sa longue tirade accusatrice en poète élégiaque. Il en adopte du moins le ton et le style²²: « [...] 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 » (*te, dulcis coniunx, te solo in litore secum, / te ueniente die, te decedente canebat*, v. 465 sq.). Après avoir évoqué, sur le même ton, l'épisode d'Eurydice regagnée et perdue à nouveau, Protée termine son récit par la fin tragique du poète. De façon pathétique, il décrit comment les Ménades lui arrachent la tête et comment sa langue glacée (*lingua frigida*, v. 525) appelle encore Eurydice: « “Ah ! malheureuse Eurydice !” appelait-il encore, expirant ; “Eurydice” répétait, tout le long du fleuve, l'écho de ses rives » (*ah ! Miseram Eurydicen anima fugiente uocabat; / Eurydicen toto referebant flumine ripae*, v. 526-527). Virgile clôt le récit accusateur par la formule solennelle « ainsi parla Protée » (*Haec Proteus*, v. 528) avant de reprendre, en tant que narrateur-auteur, le fil de l'histoire d'Aristée. Ce dernier peut alors expier sa faute en sacrifiant, selon les prescriptions de sa mère divine, des bœufs et des génisses à Eurydice, et du pavot de Léthé à Orphée. Il doit ensuite abandonner les cadavres des bêtes sacrifiées pendant neuf jours, et lorsqu'il revient au bois sacré, un prodige s'est produit: des chairs liquéfiées des bœufs s'élève un nouvel essaim d'abeilles qui permet à Aristée de reprendre ses fonctions d'apiculteur.

La boucle de la narration légendaire qui a relayé le commentaire en matière d'agriculture se ferme ici. Virgile termine son

²² Quant au genre de l'élegie, voir : Augustin SABOT, « L'élegie à Rome : essai de définition du genre », in *Hommage à Jean Cousin*, Annales Littéraires de l'Université de Besançon, Paris, Les Belles Lettres, 1983, p. 133-143.

traité sur cette double légende, mais il ajoute encore un renvoi à lui-même et à sa situation d'écriture ainsi qu'aux *Bucoliques*, ouvrage rédigé avant les *Géorgiques*: « Voilà ce que je chantais sur la culture des champs, l'élevage du bétail et sur les arbres, 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. À cette époque la douce Parthénope me nourrissait, moi Virgile, tout heureux de me livrer sans contrainte à mes goûts dans une inglorieuse retraite, 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 ». (*Haec super aruorum cultu pecorumque canebam/ et super arboribus, Caesar dum magnus ad altum/ fulminat Euphraten bello uictorque uolentis/ per populos dat iura iamque affectat Olympo./ Illo Vergilium me tempore dulcis alebat/ Parthenope studiis florentem ignobilis oti,/ carmina qui lusi pastorum audaxque iuuenta,/ Tityre, te patulae cecini sub tegmine fagi. v. 559 sq.*)

Avant de commenter cette clause, revenons à nos questions de départ. À quoi sert cet enchaînement complexe de l'histoire d'Orphée dans celle de l'apiculteur Aristée ? Que signifie la mise en relation de ces deux histoires que personne avant Virgile ne semble jamais avoir associées ? En liant les deux histoires, l'auteur latin donne à comprendre, me semble-t-il, que la mise à mort d'un poète comme Orphée ne se fait pas impunément. Même un demi-dieu comme Aristée doit expier une faute dont le récit pathétique de Protée souligne la gravité. En mettant le récit du méfait dans la bouche de Protée, Virgile illustre que ce sont les paroles et le récit imagé d'un devin-poète (*uates*) qui révèlent finalement le méfait. En d'autres termes, il est difficile de mettre à mort et de faire taire un poète, et surtout un poète qui avait su enchanter « les Mânes [et] leur roi redoutable » (*Manisque [...] regemque tremendum*, v. 469). Par cette mise en discours et en récit particulière, Virgile inscrit le mythe dans une problématique qui va très au-delà du « pouvoir mystérieux de la poésie sur nous » dont parle Segal. Le mythe d'Orphée illustre ici la force d'une parole poétique qui, à l'image de celle de Protée, révèle la vérité et dénonce un abus de pouvoir.

La clause de la narration de Virgile transmet peut-être encore, de façon cryptique, un message plus personnel qui illustre, par un exemple actuel, le rapport problématique entre le pouvoir et les poètes. La mention de la guerre menée par Octave en

Égypte renvoie à l'étrange insistance sur la localisation en Égypte de la méthode qui consiste à reconstituer un essaim d'abeilles. Ce lien et de nombreuses allusions disséminées tout au long du récit permettent de lire, à un autre niveau de sens, le conflit entre Aristée et Orphée comme la description cryptique du conflit qui opposait Octave, souvent comparé à un demi-dieu, au poète Gallus, célèbre auteur d'élégies et ami de Virgile. Gallus avait été condamné et acculé au suicide en 27 ou 26 pour avoir obtenu et réclamé trop de gloire lors de la campagne d'Égypte, pendant laquelle il avait mené à la victoire une des armées d'Octave²³. Dans la dixième *Bucolique*, Virgile avait déjà explicitement associé son ami à la figure d'Orphée, lorsque Gallus avait été abandonné par sa maîtresse. Ceci avant de rédiger, quelques années plus tard, et vraisemblablement *après* la mort de Gallus, cette fin des *Géorgiques*. Un commentaire du grammairien Servius nous dit qu'elle aurait remplacé un éloge de Gallus prévu initialement à cet endroit. Cet éloge aurait été mal venu et mal perçu au moment où le poète était tombé en disgrâce auprès d'Octave, devenu l'empereur Auguste²⁴.

Est-ce que Virgile aurait, à l'image de Protée aux multiples formes et styles, révélé la faute du demi-dieu Octave sous le couvert de la vieille histoire d'Orphée et en imitant le style élégiaque de Gallus ? Est-ce qu'il aurait glissé ce blâme dangereux pour le poète entretenu par Mécène et au service d'Auguste, dans l'imbrication complexe des deux légendes ? Si l'on adhère à cette interprétation, la représentation d'Orphée ne se réduit bien entendu pas à cette signification²⁵, mais elle en reçoit une dimension sémantique supplémentaire : une actualisation historique très concrète.

²³ Voir à ce propos H. JACOBSON, « Aristeus, Orpheus and the laudes Galli », *American Journal of Philology*, vol. 105, n°3, 1984, p. 271-300, ainsi que Lorenzo NOSARTI, *Studi sulle Georgiche di Virgilio*, Padova, 1996. Je remercie Vanessa Abbé d'avoir fait les recherches bibliographiques à ce sujet dans le cadre de son mémoire de licence sur le mythe d'Orphée chez Virgile, Ovide et Ségalen, élaboré sous ma direction à l'Université de Lausanne en 2001. Je remercie également Pauline Pidoux, comparatiste-latiniste, de sa relecture attentive du présent article.

²⁴ SERVIUS, ad *Ecl.* 10.1 ainsi que Servius, ad *Georg.* 41, in : Jean-Paul Boucher, *Caius Cornelius Gallus*, Paris, Les Belles Lettres, 1966.

²⁵ Voir Gian Biagio CONTE, « Aristeo, Orfeo e le *Georgiche*: una seconda volta », *Studi classici e orientali*, XLVI, 1998, p. 103-128. Voir également M. DETIENNE, « Le mythe. Orphée au miel », in : J. Le Goff et P. Nora (éds.), *Faire de l'histoire III. Nouveaux objets*, Paris, Gallimard, 1979, p. 56-75.

5. Le poème de Rose Ausländer : déplacement des motifs virgiliens et exhortation poétique après Ausschwitz

Deux mille ans plus tard, Rose Ausländer s'empare du mythe d'Orphée pour s'adresser à lui dans un poème d'une intensité saisissante. Elle ne se contente pas d'emprunter quelques éléments thématiques à l'évocation nostalgique de Protée. Elle sort Orphée de la narration complexe et cryptée de Virgile et de l'évocation à la troisième personne pour l'installer dans une situation de dialogue et d'interpellation en face d'une voix lyrique :

Schwarzer Sang (Un chant noir)
schläft in deiner Leier (dort dans ta lyre)

Orpheus (Orphée)
Auf dem Fensterkreuz hängt sie (À la croisée de la fenêtre elle pend)
von Spinnen bewacht (gardée par des araignées)

Rühr die Saiten (Touche les cordes)
dein Lied ist ein Rabe (ton chant est un corbeau)
über Eurydikes Grab (au-dessus du tombeau d'Eurydice)²⁶

Ces deux premières strophes du poème suffisent pour comprendre que cet Orphée n'est pas la figure emblématique du poète enchanteur, mais un Orphée bien différent, muet près de la tombe d'Eurydice, tombe ou charnier rempli d'ossements pâlissants et muets. Il suffit de l'adjectif « noir » attribué au « chant qui dort » et de l'évocation de la « croix de la fenêtre gardée par les araignées » pour faire résonner tout le vocabulaire de la poésie juive allemande de l'après-guerre. « Schwarzer Sang » (chant noir) rappelle « Schwarze Milch der Frühe » (Lait noir de l'aube) de la *Todesfuge* (*Fugue de la mort*), un des poèmes les plus célèbres de cette poésie. Paul Celan avait emprunté cet oxymore à Rose Ausländer qu'il avait rencontrée pendant les années de la persécution nazie au ghetto à Czernovitch, en Bucovine dont les deux poètes sont originaires²⁷.

²⁶ Rose AUSLÄNDER, « Orpheus und Eurydike », in : *Treffpunkt der Winde. Gedichte 1979*, Frankfurt am Main, Fischer, 1991, p. 75. Les chiffres indiqués entre parenthèses par la suite se réfèrent aux vers du poème reproduit dans cette édition. La traduction française, non publiée, est due à Clara Hendriks-Blatter que je remercie.

²⁷ Voir à ce sujet Heinrich STIEHLER, « Die Zeit der Todesfuge. Zu den Anfängen Paul Celans », *Akzente*, XIX, 1972, p. 11-40.

Le contexte de l'après-holocauste évoqué par ces quelques images et tournures, confère à l'appel insistant de la voix lyrique s'adressant à cet Orphée devenu muet une signification métapoétique particulière. Cet appel se fait en plusieurs temps qui scandent le poème par leur intensité croissante : « Rühr die Saiten » (touche les cordes, v. 6), « Hol die Leier vom Fenster » (Décroche ta lyre de la fenêtre, v. 7), « Spiel ein gefrorenes Lied » (Joue un chant glacé, v. 22), « Greif in die Saiten » (Saisis-toi des cordes, v. 33). Le vers « Lass schlafen die Leier am Fenster Orpheus » (Laisse dormir la lyre à la fenêtre Orphée, v. 37) rompt cette progression et semble céder à la résignation, mais ce n'est que pour reprendre de façon plus intense encore :

schnitz eine Gitarre (taille une guitare)
aus härterem Holz (dans un bois plus dur)
sing einen Sang (chante un chant)
von schärferen Tönen (de sons plus perçants) (v. 40-44)

L'intensité croissante de l'injonction très concrète adressée à Orphée de reprendre son instrument se résume dans le vers plus interprétatif de l'avant-dernière strophe : « Spiel deine Trauer ans Herztor der Tauben » (Joue ta douleur à la porte du cœur de la sourde, v. 45). Cette intensité fait finalement place à la dernière strophe qui quitte le mode tendu de l'impératif et verse dans celui, plus hésitant et plus fragile, du pouvoir incertain de la poésie. Cette incertitude est portée tout entière par l'adverbe modal « vielleicht » (peut-être), opérateur de probabilité. Celui-ci, isolé en tête de la strophe finale, modalise les présents qui suivent :

Vielleicht (Peut-être)
erreicht dein Lied (ton chant atteint-il)
die Geliebte (l'aimée)
sie wendet sich um (elle se retourne)
und folgt dir (et te suit) (v. 50-54)

L'injonction au poète devenu muet, mais dont le nom mythique atteste le don et la vocation, peut se lire, dans le contexte évoqué, comme une exhortation. Exhortation à continuer après Auschwitz, malgré tout, à écrire des poèmes. Adressé à celui qui porte le deuil d'une Eurydice irrévocablement morte et sourde, cet appel évoque la situation communicative de la poésie des survivants de l'holocauste. Adressée aux proches qui n'ont pas échappé au massacre, cette poésie tente de les faire revivre et de racheter ainsi la

culpabilité des survivants. Toute la poésie de Paul Celan se fonde sur un dialogue semblable avec un *tu* irrévocablement mort²⁸.

Le poème de Rose Ausländer illustre et thématise à mon sens le problème de cette poésie qui se fonde sur une communication impossible et qui ne dispose plus de langue apte à traduire les émotions de façon immédiate, puisque l'allemand est devenu, pour les poètes juifs, on l'a souvent dit, la langue des bourreaux. Le poème moderne emprunte ses motifs à la description de Virgile, mais il opère un déplacement frappant dans l'emploi des motifs communs que sont *le noir, la glace, la neige, les soupirs, l'écho et les ombres*, déplacement subtil qui leur confère une signification tout autre et nouvelle. Ces motifs ne désignent plus ici, comme chez Virgile, les enfers et Eurydice morte, ni encore le paysage glacé qu'Orphée traverse à son retour sur terre. Ils désignent le chant noir d'Orphée sortant de la lyre suspendue à la croix de la fenêtre. Ce chant est *noir* comme est *noire* chez Virgile l'épouvante du « bois enténébré » (v. 467 sq.). Il est *glacé* comme chez Virgile Eurydice, qui, « glacée voguait sur la barque stygienne » (v. 506), et comme est *glacée* la langue de la tête arrachée d'Orphée. Ce n'est pas Orphée lui-même qui doit descendre aux enfers, mais le chant « *Senk hinunter dein Lied* » (Fais y descendre ton chant, v. 11).

Dans les *Géorgiques*, les « ombres ténues et les fantômes des êtres privés de la lumière » s'avancent « aussi nombreux que des milliers d'oiseaux qui se cachent dans le feuillage » (v. 473). Dans le poème moderne, en revanche, c'est le chant, autrefois si mélodieux, qui devient oiseau et plus précisément corbeau, au-dessus de la tombe d'Eurydice : « *dein Lied ist ein Rabe über Eurydikes Grab* » (ton chant est un corbeau au dessus du tombeau d'Eurydice, v. 7 sq.). Le corbeau appelle Eurydice d'une voix croassante et hachée : « *Der Rabe krächzt EU RY DI KE / RY DI KE* » (Le corbeau croasse EURIDIKE / RY DI KE, v. 29 sq.). Cette voix croassante rappelle une caractéristique de nombre de poèmes de l'après-holocauste qui consiste à décomposer les mots allemands devenus inutilisables, à les fragmenter, à les bégayer pour leur extorquer un nouveau sens²⁹. Cette décomposition par le

²⁸ Voir à ce sujet l'étude éclairante de John JACKSON, *La question du moi. Un aspect de la modernité poétique européenne. T.S. Eliot – Paul Celan – Yves Bonnefoy*, Neuchâtel, La Baconnière, 1978.

²⁹ Dans sa contribution *infra*, Sylviane Dupuis éclaire brillamment ce phénomène par ses remarques à propos de *Tübingen, Jänner* de Paul Celan.

croassement a ici pour effet de faire ressortir du nom d'Eurydice les deux syllabes *Di-ke*, terme grec pour désigner la justice. Le chant croassant n'est plus mélodieux comme la poésie lyrique d'avant Ausschwitz. Il est devenu impossible et barbare, selon le dire d'Adorno, de reproduire une telle poésie. Mais peut-être ce croassement et ce bégaiement d'une *autre* poésie rendent-ils justice à ce qui s'est passé.

Dans l'évocation élégiaque de Virgile, les *ombres* s'avancent pour écouter Orphée. Dans le poème de Rose Ausländer, c'est le *chant* réclamé à Orphée qui doit pousser l'écho d'ombre en ombre : « schieb das Echo von Schatten zu Schatten » (repousse l'écho d'ombre en ombre, v. 15 sq.). Il est difficile de ne pas penser aux ombres qui hantent la poésie de Celan, comme dans le poème *Sprich auch du* (*Parle-toi aussi*) :

Gib deinem Spruch auch den Sinn : (Donne à ton dire aussi le sens :)
gib ihm den Schatten. (donne-lui l'ombre.)
Gib ihm Schatten genug (donne-lui assez d'ombre)
 [...]
Wahr spricht, wer Schatten spricht. (Dit vrai celui qui parle ombre.)³⁰

Le déplacement des motifs et des métaphores empruntés au monde infernal de Virgile pour désigner la nature du chant de cet Orphée de l'après-holocauste, culmine en un *autre* déplacement qui est un *retournement*, au sens double du terme. La strophe finale citée plus haut retourne l'épisode connu : ici ce n'est pas Orphée, mais Eurydice dont on espère qu'elle se retourne — peut-être — pour suivre le poète dont le chant n'a qu'un but : l'atteindre. Espoir paradoxal, car Eurydice est morte et sourde, elle n'a plus d'oreilles. Espoir que cette poésie, qui ne s'adresse qu'aux morts, produise quand même un effet. Un effet qui tient peut-être seulement à la conviction du poète. Espoir paradoxal, maintenu aussi longtemps qu'il continue à écrire de la poésie, car l'écriture l'empêchera peut-être de la suivre, elle, dans la mort, en succombant au poids de la culpabilité du survivant.

Importe-t-il de savoir si Rose Ausländer évoque de façon plus générale la poésie de l'après-holocauste ou si elle s'adresse surtout à Paul Celan dans ce poème, publié en 1979, mais dont on

³⁰ Paul CELAN, *Von Schwelle zu Schwelle*, Stuttgart, Deutsche Verlags-Anstalt, 1955, p. 59 (C'est moi qui traduis). À propos de ce poème voir J. Jackson, *La question du moi*, p. 163 sq.

ignore s'il a été rédigé avant ou après le suicide de Celan en 1970 ? Elle s'y réfère peut-être, comme Virgile se réfère à son ami Gallus mis à mort par Auguste. En identifiant les références à Celan et à Gallus, l'interprétation ne fait qu'ajouter une strate à la densité polysémique de ces deux (ré)écritures du mythe d'Orphée.

Pour conclure

Il y aurait bien entendu encore beaucoup à dire de ce poème et du récit de Virgile. En guise de conclusion, soulignons le fait que le poème moderne ne se contente pas de reproduire un sens attribué au préalable au mythe d'Orphée, ni de moduler celui que lui confère Virgile. S'il emprunte et déplace de multiples motifs et métaphores du texte latin, il le fait pour constituer des significations propres et nouvelles. L'auteur moderne construit ces nouvelles significations comme Virgile l'a fait lui-même deux millénaires plus tôt. Les deux textes font sens en étroite relation avec ce qui préoccupe les auteurs au moment où ils écrivent, ils réinventent et réorientent le mythe d'Orphée, chacun à sa manière, par le choix d'un genre et de moyens narratifs et stylistiques propres. Comparer les deux textes signifie les analyser sans toutefois réduire le texte ancien au statut de simple source et sans réduire le texte moderne au rôle de reprise-répétition de l'ancien. Une comparaison qui met à égalité les textes à comparer par rapport à leur aptitude de produire un sens singulier permet de tenir compte, à la fois, de l'intertextualité et de l'irréductible singularité de chaque production littéraire.

J'ai voulu montrer, par ces deux exemples, qu'à travers son énonciation et sa mise en discours toujours singulière, le mythe grec choisi reçoit en réalité chaque fois une signification différente. Les écritures modernes prennent à cet égard le relais des écritures anciennes. Elles réinventent, dans chaque représentation, la signification du mythe en question. Elles la réinventent, bien entendu, selon des paradigmes culturels et sociaux (et des exigences symboliques) très différents, que la comparaison a pour but de mettre en évidence. Le sens du mythe réécrit émerge de la mise en relation particulière du monde du mythe avec le monde de l'énonciateur. Ce sens n'est donc pas intrinsèque à l'intrigue. Dans cette optique, mon constat concernant les (ré)écritures modernes rejoint entièrement le constat que Claude Calame formule à propos des réécritures anciennes :

Les mythes ne sont pas de simples intrigues. En Grèce comme ailleurs, ces récits traditionnels n'ont d'existence que dans les formes poétiques ou plastiques qui sont elles-mêmes liées à des circonstances sociales et culturelles particulières. Leur redonner leur véritable dimension, à la fois énonciative et anthropologique, c'est montrer leur insertion dans des formes constamment différentes — poème épique, célébration rituelle d'un athlète, tragédie, historiographie naissante, poésie hellénistique — et faire apparaître ainsi les fonctions successives des mythes, chaque fois réinventés et réorientés dans leur logique et leurs valeurs³¹.

La méthode d'analyse proposée ici pour la comparaison des (ré)écritures anciennes et modernes se fonde sur une telle définition du mythe. L'attention prêtée aux mises en discours permet de mettre sur le même plan les (ré)écritures anciennes et modernes d'un mythe, et d'opérer une comparaison qui remplit les exigences épistémologiques inhérentes à cette démarche. Ce qui diffère d'une réécriture à l'autre, ce sont les modalités de la mise en discours et de la construction du sens qui sont tributaires de paramètres linguistiques, individuels, sociologiques, historiques et culturels qui doivent être pris en compte. *L'analyse comparée des discours* se définit donc comme la comparaison entre les différentes modalités de la dynamique de la mise en discours de deux ou de plusieurs textes.

Ute HEIDMANN
Université de Lausanne

³¹ C. Calame, *Poétique des mythes dans la Grèce antique*, en quatrième de couverture.