

La mythocritique au carrefour européen

PIERRE BRUNEL
PARIS IV - SORBONNE

Dans mon livre de 1992, *Mythocritique. Théorie et parcours*, la théorie était large et s'appuyait aussi bien sur André Jolles que sur Raymond Trousson -un universitaire allemand des années 1930 et un universitaire belge d'aujourd'hui. Mais le parcours pouvait sembler étroit: du sonnet de la triple Diane dans les *Amours* d'Etienne Jodelle au *Miroir qui revient* d'Alain Robbe-Grillet, je suivais cinq siècles de littérature, mais il s'agissait presque exclusivement de littérature française. Tout au plus faisais-je quelques incursions, par la voie de la comparaison, du côté du *Voyage en Italie* de Goethe (*Prolégomènes à une mythologie du lac*), de l'idylle en langue allemande (*A propos d'Orphée et de l'idylle: Victor Hugo et la littérature allemande*), d'Octavio Paz (Nerval et les *cris de la fée*). L'Europe et ce qu'on peut considérer comme inséparable d'elle en littérature, l'Amérique, était bien présente à mon horizon. Mais je me réservais de traiter le sujet en comparatiste plus conscient de ses responsabilités et de l'immensité de sa tâche. Aujourd'hui l'invitation qui m'est faite m'interdit de me dérober à cette obligation.

Je le fais avec plaisir, en étant bien conscient du fait que je ne pourrai que poser quelques jalons. J'essaierai tout d'abord de montrer que la recherche des origines, et peut-être des fondements de la mythocritique est à chercher en

dehors de la France. Un texte étranger montrera que, bien évidemment, ce n'est pas seulement la littérature française qui se prête à ce traitement. Enfin je tenterai de faire une application simple de la méthode à un corpus comparatiste, et même nettement européen.

ORIGINES DE LA MYTHOCRITIQUE

Le mot, nous le devons bien à un Français, Gilbert Durand. Il est clair qu'il l'a forgé d'après la psychocritique de Charles Mauron (1962). Il s'oppose à elle et veut se distinguer d'elle. S'il lui paraissait possible de rechercher des métaphores obsédantes et d'élaborer à partir d'elles des structures thématiques, et même des complexes bachelardiens, en revanche le prétendu *mythe personnel* lui semblait *insuffisant pour rendre compte en dernière analyse de la justification compréhensive d'une oeuvre*. C'est, explique-t-il, que *la personne, le moi, avec ce que cela implique de pulsions du moi (Ichtriebe) est insuffisante - aux yeux de la psychanalyse elle-même qui est obligée d'inventer des pulsions de mort- pour faire le tour des motivations d'une conduite d'homme*. (Durand, 1979: 168).

A partir de là Gilbert Durand s'oppose à Charles Mauron comme Gustav Jung à Siegmund Freud, ou comme la *psyché collective* à la *psyché individuelle*. *Le mythe passe de loin, et de beaucoup, la personne, et la mythocritique - Durand emploie le mot dès 1972- doit s'ancrer dans un fonds anthropologique plus profond que l'aventure personnelle enregistrée dans les strates de l'inconscient biographique*. (Durand, 1979: 168). Le critique doit donc partir à la recherche de ce que Rudolf Otto avait appelé des *puissances numineuses*, de ce que Jung lui-même considérait comme *les principaux motifs mythologiques qui se retrouvent chez toutes les races et à toutes les époques* (Jung, 1968: 434).

Appliquant cette distinction à l'oeuvre d'un modeste, mais charmant écrivain savoyard de la fin du XVIII^e siècle et du début du XIX^e, Xavier de Maistre, Gilbert Durand s'amusait d'abord à jouer au jeu de la psychocritique avant d'opérer brusquement un renversement copernicien et de chercher dans *La Jeune Sibérienne* la *réminiscence du mythe sacré d'Agar* (p. 170) et, au delà, *toute une herméneutique de la providence*, ou plus exactement de la confiance

au Dieu de la Vision près du puits du *vivant qui voit*, de ce Seigneur qui a *entendu la voix de la détresse* de l'esclave égyptienne (p. 172). Le voyage de Prascovie Lopouloff prend l'aspect d'un voyage initiatique comme déjà le *Voyage autour de ma chambre*.

Mais Jung était-il si éloigné de Freud, et fallait-il recommencer sa dissidence? Curieusement, c'est bien avant Gilbert Durand et hors de France que je chercherai le signe et l'annonce les plus nets de la nécessité de la mythocritique: dès 1912, dans un texte de Freud auquel j'attache une extrême importance et que je considère comme véritablement fondateur.

C'est Jung qui, au début du siècle, a révélé à Freud, alors son ami, le texte d'une nouvelle de l'écrivain allemand Wilhelm Jensen (1837-1911) intitulée *Gradiva*. Freud fut retenu par l'histoire de ce jeune archéologue allemand, Norbert Hanold, qui s'est épris d'une figure grecque sculptée sur un bas-relief antique, avec le pied gauche posé en avant et le droit ne touchant le sol que de la pointe de ses orteils, cependant que sa plante et son talon s'élevaient presque verticalement (cit. Freud, 1949: 10). Il la recherche, fantôme animé dans les rues ensoleillées de Pompéi, jusqu'au moment où Gradiva lui fait prendre conscience du fait qu'elle n'est autre que sa voisine et amie d'enfance, Zoé Bertgang.

Freud s'intéresse d'abord à la nouvelle de Jensen en psychanalyste et traite un peu Norbert Hanold comme s'il était l'un de ses patients enfermé dans son délire. Son livre de 1907, *Délire et rêves dans la Gradiva de Jensen*, est une analyse des fantasmes obsédants du héros, qui représente un cas rare de fétichisme. L'origine de son délire (*Wahn*) est à chercher dans son organisation psychique, dans le refoulement d'un amour inconscient qui suscite des rêves d'angoisse (*Angsträume*) jusqu'au moment où Zoé-Gradiva, pratiquant une véritable cure psychanalytique, entre dans le jeu du délire de Norbert, le libère et le sauve. Selon Freud, le romancier a compris qu'une composante de nostalgie amoureuse et une autre composante de lutte contre l'amour ont concouru à la genèse du délire. Zoé a appliqué sans le savoir la méthode cathartique de Joseph Breuer devenue la méthode psychanalytique de Freud lui-même: elle consiste à ramener de force à la conscience l'inconscient dont le refoulement cause la maladie.

Amené à rééditer son étude en 1912, Freud lui ajouta une postface de trois pages, un appendice qui, sans remettre en question la validité de l'analyse

psychanalytique, proposait deux directions nouvelles. Et ces deux propositions me paraissent riches d'avenir. La première suggestion concerne l'auteur, qui mériterait lui aussi d'être (psych)analysé. Il s'agissait d'*apprendre à connaître avec quel fonds d'impressions et de souvenirs personnels l'auteur a construit son oeuvre, et par quelles voies, par quels processus, ce fonds a été introduit dans l'oeuvre* (p. 245). En proposant de rapprocher *Gradiva* d'autres nouvelles de Jensen, comme *Le Parapluie rouge* et *Dans la maison gothique*, Freud invite à pratiquer ce qui est déjà la superposition de textes, donc la future méthode psychocritique de Charles Mauron.

A la fin de cet appendice de 1912, Freud glisse un renseignement à la faveur duquel se profile bien plutôt la mythocritique à venir :

Le bas-relief représentant la jeune fille qui possède cette démarche et qu'il appelle *Gradiva*, bas-relief que Jensen a indiqué comme étant romain, appartient en réalité à l'apogée de l'art grec. Il se trouve au musée Chiaramonti du Vatican, sous la cote 644 et a été étudié et interprété par F. Hausser. En rapprochant la *Gradiva* d'autres fragments des musées de Florence et de Munich, on obtient deux bas-reliefs comprenant chacun trois personnages, parmi lesquels on a pu identifier les Hores, déesses de la végétations, et celles, proche apparentées, de la rosée qui féconde (p. 247).

La traduction de Marie Bonaparte calque ici le mot grec *ôrai*, alors que nous avons plutôt l'habitude des *horae* latines, des *Heures* avec lesquelles elles ne se confondent pas tout à fait. Filles de Zeus et de Thémis, elles sont des divinités de l'ordre (on les connaît alors sous le nom d'Eunomia, de Dicé et d'Eiréné - Discipline, Justice et Paix) et de la végétation (Thallô, Auxô et Carpô, *trois noms qui évoquent l'idée de pousser, de croître et de fructifier* (Grimal, 1963: 210). Ce n'est que tardivement qu'elles devinrent des divinités du temps.

Gradiva est la troisième Hore: celle qui apportera la sérénité à Norbert Hanold (Eiréné), celle qui, future épouse, future mère, portera le fruit (Carpô), celle qui est aussi la troisième Heure, la divinité de la Mort. Fantôme pompéien aux yeux de Hanold, elle est pourtant la Vivante (Zoé). Freud, sans appuyer, lance donc à la mythocritique future une invitation: analyser la nouvelle de Jensen à la lumière du mythe des Hores -et plus particulièrement de la troisième Heure.

La *fantaisie pompéienne* (tel était le sous-titre de la nouvelle de Jensen) peut donc être rapprochée de ce que Jung appellera la *fantaisie archaïque*

(Jung, 1967: 248). D'ailleurs Jensen lui-même avait mis en relations le nom de sa Gradiva et le nom du dieu latin de la guerre, Mars Gradivus (voir *Enéide*, X: 541-542): la démarche de la jeune fille, pied gauche en avant, est celle-là même du dieu de la guerre quand il part pour le combat, et n'est-ce pas un combat en effet qu'elle a engagé pour faire tomber les défenses de Norbert Hanold? Et la démarche de la mythocritique elle-même appliquée à *Gradiva* apparaît comme conforme au projet de Jung: *étudier un système de fantasmes individuels en découvrant ses rapports avec ses sources* (Jung, 1967: 720). A cet égard, d'ailleurs, le projet jungien n'est pas fondamentalement différent du projet freudien: retrouver les sujets dans le trésor du folklore, mythes, légendes et contes, chercher du côté de ces *rêves séculaires de la jeune humanité* qui sont *les reliquats déformés des fantasmes de désir de nations entières* (Jung, 1933: 79).

Observons que Freud invite à commenter *Gradiva* à la lumière de la mythologie gréco-latine. Il évite cet oecuménisme mythique qu'on trouve chez Jung et qui conduirait plutôt à une archétypo-critique. Pour Jung en effet, je le rappelle, *les principaux motifs mythologiques se retrouvent chez toutes les races et à toutes les époques*. Il se vante même d'avoir *montré l'existence de motifs de la mythologie grecque dans les rêves et les imaginations de nègres pur sang atteints d'aliénation mentale* (Jung, 1968: 434). Beaucoup plus prudent, Gilbert Durand invite à une *position culturaliste* (Durand, 1979: 168). J'insiste pour ma part sur le fait que tout mythe fait partie d'un donné culturel dont il ne peut pas être isolé sans dommage.

L'objet de la mythocritique, ce sera donc d'analyser un texte littéraire à la lumière du mythe, et plus rigoureusement encore à partir des éléments mythiques qu'il contient, à commencer par les affleurements mythologiques qui apparaissent à sa surface. Elle se distingue d'une mythanalyse au sens de l'essayiste suisse Denis de Rougemont, qui serait plutôt l'étude de la façon dont une société est marquée par ses mythes¹. Elle se distingue aussi -sans lui être étrangère- de l'étude des mythes littéraires, qu'on appelait autrefois en littéra-

¹ Voir *Les Mythes de l'amour* (Albin Michel, 1961) et le chapitre "Mythanalyse et mythocritique", dans ma *Mythocritique* (1992: 38-55). G.Durand appelle *mythanalyse* une *méthode d'analyse scientifique des mythes afin d'en tirer non seulement le sens psychologique, mais le sens sociologique* (Durand, 1979: 313).

ture comparée *étude de thèmes* et qui reste partie intégrante de ce qu'on appelle *thematology* dans les pays anglo-saxons et *Stoffgeschichte* dans les pays germaniques. La mythocritique n'a pas pour objet des ensembles, mais des textes. Elle veut être un des modes de la critique littéraire.

ETUDE D'UNE OEUVRE

Freud a été parfois une sorte de critique littéraire. Je dirais même volontiers qu'il a fait de la mythocritique. Et je suis frappé par la cohérence de son projet critique à partir des dernières lignes de l'appendice de 1912 à *Délire et rêves dans la Gradiva de Jensen*. Projet critique, projet mythocritique et projet européen.

En effet, l'année suivante, en 1913, Freud étend ses curiosités au théâtre de Shakespeare et il publie dans *Imago* une étude intitulée *Le thème des trois coffrets* (Jung, 1933: 87-103), qui traite en réalité à la fois du *Marchand de Venise* et du *Roi Lear*. Il a observé en effet que le choix du coffret de plomb par Bassanio dans la comédie était étrangement parallèle au rejet de la troisième fille, Cordélia, par le vieux souverain, puis au rapprochement qu'il opère vers elle après avoir été convaincu de son erreur. En effet, au lieu de Goneril et de Régane, fausses valeurs comme l'or et l'argent, comme tout ce qui brille et est sans âme, il fallait choisir en quelque sorte la fille de plomb, la seule valeur sûre.

Freud, en vrai comparatiste, fait plusieurs rapprochements: avec les *Gesta Romanorum* dont Shakespeare, selon Georg Brandès, s'est inspiré pour le thème des trois coffrets, avec le conte de Grimm *Les douze frères*, avec le poème épique populaire estonien *Kaliwipoeg* où la fiancée est accordée au troisième prétendant, non pas le Soleil, ni la Lune, mais *le fils de l'étoile polaire*. Il est frappé par la récurrence tant dans le folklore que dans la littérature d'Europe de cette tripartition et de cet accent mis sur le ou sur la troisième, sur le pâle (*paleness*), sur le simple (*plainness*), sur le muet.

Procédant d'abord en psychologue, il avance le récit d'un rêve: un homme a rêvé d'un ami dont il est sans nouvelles et à qui il reproche son silence; mais il apprend qu'au moment même où il a fait ce rêve, l'ami s'est suicidé. Bientôt le mythologue reprend le dessus, et il fait appel à ce mythe même de la troi-

sième Hore qui l'a hanté au moment de sa relecture de *Gradiva*. Les Hores, surtout si on les interprète comme les Heures, sont proches des triades divines représentant le Destin, les Moires, les Parques ou les Nornes, dont la troisième s'appelle Atropos, l'Inexorable. Choisir la troisième, c'est choisir la divinité de la Mort, la Mort dont le plomb blafard est le symbole, la Morte -cette Cordélia que Lear tient dans ses bras à la fin du drame. *La sagesse éternelle drapée dans le vêtement du mythe antique conseille au vieil homme de renoncer à l'amour, de choisir la mort, de se familiariser avec la nécessité de mourir* (p. 102).

Il y a pourtant quelque chose qui me gêne dans la démonstration de Freud, si brillante soit-elle. C'est que les éléments textuels sur lesquels il s'appuie, la pâleur, la simplicité, le mutisme, ne sont pas des éléments mythiques. Nulle part dans le texte du *Marchand de Venise* ou du *Roi Lear* n'affleure la présence de la troisième Hore. Non que la mythologie soit absente: la chevelure blonde de Portia est une Toison d'or dont Bassanio voudrait être le Jason (I, 1); Lear renie Cordélia *par les mystères d'Hécate et de la nuit* (I, 1). Mais pour la troisième Hore, nul affleurement mythique, nul tribut à ce que j'ai appelé la loi d'émergence (Brunel, 1992: 72-76).

Aussi vais-je me tourner vers un autre exemple, qui sera d'ailleurs encore l'exemple d'une manière de délire, celui d'Andrea Sperelli au temps de sa convalescence dans le roman de Gabriele D'Annunzio *Il Piacere* (1889), traduit en français par Georges Hérelle sous le titre *L'Enfant de volupté* (D'Annunzio, 1991). Au cours d'un des jours les plus sombres de cette période, le héros décadent *se vit perdu* (p. 144). Au-dessus de la mer, *un enchevêtrement de nuages pourpres s'élevait, avec des vapeurs sanglantes et malignes*. Cet enchevêtrement est *pareil à une mêlée de centaures monstrueux sur un volcan en éruption*. Des blessures de ces monstres enlacés coulait un flot ruisselant de sang. Quand l'enchevêtrement s'écroulait, *les géants régénérés se redressaient pour la lutte, plus atroces* et c'était pour Andrea comme *un épisode de quelque titanomachie barbare, un spectacle héroïque vu à travers une longue suite de siècles dans un ciel fabuleux* (p.145).

Cette vision rappelle le duel avec le rival, Rutolo. L'affrontement se trouve agrandi, multiplié, métamorphosé en une titanomachie. Le sang qui a coulé de la blessure à la cuisse de Rutolo, puis de celle de Sperelli devient une baudelairienne fontaine de sang, un torrent inapaisé. Ce n'est d'ailleurs pas

seulement le sang rouge de sa blessure, c'est le *sang corrompu* qu'il porte dans ses veines.

L'image mythologique n'est pas directe ici. Elle est fortement médiatisée. D'Annunzio en effet organise tout le début de la deuxième partie de son roman comme une série de cercles infernaux, analogues aux cercles dantesques. La référence est implicite à la description du Phlégéon dans le chant XII de l'*Inferno*, à l'articulation du cercle des hérétiques et du cercle des violents: c'est un fleuve de sang brûlant que surveillent les Centaures,

*la riviera del sangue in la qual bolle
qual che per violenza in altrui nocchia,
la rivière de sang où sont bouillis
ceux qui ont nui aux autres par violence. (Dante, 1992: 116-117).*

S'y superpose la vision des Géants dans le chant XXXI:

*li orribili giganti, cui minaccia
Giove del cielo ancora quando tuona,
les horribles génats que Jupiter menace
encore du haut du ciel, chaque fois qu'il tonne (Dante, 1992: 280-281).*

C'est la caractéristique même du délire décadent. De même que Norbert Hanold, enfermé dans ses préoccupations d'archéologue, délire à partir d'un bas-relief antique et de la hantise qu'exerce sur lui la catastrophe de Pompéi, de même Andrea Sperelli, personnage raffiné et cultivé, nourri dès l'adolescence d'*études variées et profondes* (p. 44), porte en lui son Dante. Son acquis mythologique s'en trouve ravivé et, du coup, le commentaire mythocritique est inséparable et d'un commentaire littéraire par les sources et d'un commentaire psychologique privilégiant le combat intérieur du héros d'annunzian et, métaphoriquement, *toutes les blessures que, sans retenue, il avait ouvertes dans la dignité de son être intérieur et qui se mirent à saigner* (p. 146).

Et c'est au cours de cette convalescence chez sa cousine, à Schifanoia, que Sperelli va se pénétrer de la formule sanscrite des Védas, Mahavakya, la Grande Parole, TAT TWANN ASI -*cette chose vivante, c'est toi* (p. 140)- que D'Annunzio a l'air de connaître par une lecture directe des Oupanishads, et qui

en réalité passe encore par un intermédiaire, *Le Monde comme volonté et comme représentation* de Schopenhauer (1966: 471). Tant il est vrai que même les mythes hindous doivent passer par la pensée européenne!

ETUDE D'UN ENSEMBLE

Le comparatiste ne peut se contenter de l'étude d'un texte seul. Aussi voudrais-je, dans ma dernière série d'exemples, envisager plutôt un ensemble et m'intéresser, comme l'ont fait Schopenhauer quand il a cité Calderón et Freud quand il a analysé Shakespeare, à ce théâtre baroque du début du XVII^e siècle, héritier de la Renaissance et donc nourri de mythologie.

Cette triple Diane que, dans *Mythocritique*, j'étudiais chez Jodelle, je la retrouve dans *Le Songe d'une nuit d'été* et dans cette sorte de délire collectif qui s'y déploie sous l'influence des charmes de Puck, mais peut-être aussi de ceux, essentiellement capiteux, de la nuit d'été. La déesse est Hécate aux enfers, Diane sur la terre et Séléné au ciel.

La trinité est parfaitement explicite dans la scène finale, au moment où Puck évoque l'heure de minuit:

*Now the hungry lion roars ,
 (...) And we fairies, that do run
 By the triple Hecate's team,
 From the presence of the sun,
 Following darkness like a dream
 C'est l'heure où le lion rugit,
 (...) C'est l'heure où s'ébattent les Fées,
 Qui, fuyant l'éclat du soleil,
 Près du char de la triple Hécate
 Poursuivent la nuit comme un rêve (Shakespeare, 1968: 168-169).*

Le motif de la triple Diane confère à la chasse son ambiguïté: une lune chasse l'autre; Thésée et Hippolyta chassent dans le bois d'Athènes; Puck pourchasse les artisans-comédiens ou les amoureux comme s'il voulait les entraîner aux Enfers. La Lune surtout est ambiguë. Symbole de la chasteté (Diane), elle retarde les noces, elle écarte de la Vestale dont le trône est à l'Occident la flèche d'amour qui blessera la fleur Pensée, elle fait l'objet d'un

culte célébré par un collège de Vestales. Protectrice des amants (Phoebé), elle offre à Lysandre et à Hermia le refuge de ses bois (Diane) où, lunaire (Séléné), elle se mire dans l'étang. Juge impitoyable (Hécate, Proserpine) elle fait peser la tyrannie sur les humains et libère, à minuit, tout un peuple démoniaque. Titania elle-même, la reine des fées, porte un nom de Diane -la fille du Titan (cf. Ovide, *Métamorphoses*, III: 173); mais elle n'est guère chaste, elle qui tombe amoureuse d'un âne. Trinité sans doute, mais trinité perturbée comme le monde tout entier.

La Vie est un songe de Calderón, même si l'on n'y retrouve pas la triple Diane, est une pièce riche en affleurements mythiques. Astolfe célèbre Estrella comme une autre triple divinité féminine: elle est à la fois Iris, Pallas et Flore (Calderón, 1992: 90-91). Rosaura mêle *aux coûteuses parures de Diane, le harnois de Pallas, vêtue à la fois d'étoffe et d'acier* (III, 2886-2890) et elle part en guerre comme une autre Bellone, accompagnant Sigismond, cet autre Enée (III, 2761). Sigismond lui-même, révolté contre son père, se verrait assez bien dans le rôle des Géants soulevés contre Jupiter et entassant Ossa sur Pélion pour atteindre l'Olympe (I, 329-336).

Même s'il n'est pas parfaitement explicite, le mythe d'Oedipe sous-tend toute l'intrigue de la *comedia*. Un rêve, tenant lieu d'oracle, a annoncé à la mère, Clorilène, que la naissance de Sigismond serait fatale à ses parents. Et comme Oedipe fut exposé sur le mont Cithéron, Sigismond est abandonné par son père Basyle au décor sauvage d'une montagne où la prison semble n'être qu'un rocher parmi d'autres rochers.

A partir de là, les deux fables diffèrent, et l'Oedipe se retourne même en un anti-Oedipe. Sigismond a coûté la vie à sa mère, non à son père. Ou plutôt la mort de la mère est un point d'arrivée dans *Oedipe-roi*, un point de départ dans *La Vie est un songe*. Sigismond humilie son père, mais pour se prosterner à son tour devant lui. Basyle ne disparaît pas comme Laios. Alors que le mythe d'Oedipe manifestait la puissance implacable du destin, *La Vie est un songe* ne fait s'accomplir les présages que pour leur opposer la force, ou plutôt la lumière nouvelle d'un anti-destin. Et cette leçon se dégage de la *comedia*, qui n'aurait pu surgir d'*Oedipe-roi*:

*Aunque el hado, señor, sabe
todos los caminos, y halla
a quien busca entre lo espeso*

*de las peñas, no es cristiana
determinación decir*

que no hay reparo a su saña.

Le destin, Sire, peut bien connaître
tous le chemins, et il a beau trouver
celui qu'il cherche au plus épais

des rochers, il n'est point chrétien d'affirmer
que contre sa fureur il n'est pas de défense (III, 3112-3117).

Le Sphinx de Thèbes est un monstre. Mais, comme l'a suggéré Jean Cocteau, Oedipe, l'homme, l'est aussi. Telle pourrait bien être la raison de la permanence et de l'importance, dans le théâtre baroque, du motif mythologique du monstre, véritable dénominateur commun à toutes ces pièces.

Bottom est métamorphosé par Puck lors même qu'il répétait *Pyrame et Thisbé* avec les autres artisans-comédiens d'Athènes. Le voilà changé (*changed*), transmuté (*translated*). Cette métamorphose est-elle partielle ou complète? Bottom est-il seulement affublé d'une tête d'âne ou complètement métamorphosé en cet animal, qui passe pour lubrique? Shakespeare nous laisse rêver sur cela, l'abandonne à la fantaisie du metteur en scène, confie à Titania le soin de caresser cette tête d'âne, comme l'ont représenté Füssli et Chagall, et donc de découvrir en elle, malgré ce nom de Diane qu'elle porte, les surprises de la bestialité.

Dès le début de *La Vie est un songe*, Rosaura et Clarin arrivent sur un hippogriffe qui pourrait être emblématique de la pièce tout entière. Car qu'est Sigismond dans sa tour sinon *un homme gisant dans un habit de bête* (I, 94, *en el traje de fiera yace un hombre*, -déjà l'homme-loup qu'en fera plus tard Hofmannsthal dans *La Tour*: l'homme des fauves et le fauve des hommes (I, 211-212). Tout le drame sera la lente surrection de l'homme hors du fauve, sans que le partage soit jamais complet et décisif.

Quel prodige est-ce donc que l'homme?, demandera Pascal. Cette question pourrait bien être centrale dans le théâtre baroque, qui d'ailleurs se représente aussi sous les espèces du monstre. *Pyrame et Thisbé*, la pièce en abyme dans le *Songe*, est une farce tragique. La deuxième Journée de *La Vie est un songe* fait place à une *comédie au château*. Et Corneille, présentant *L'Illusion comique* à Mademoiselle M.F.D.A, n'hésite pas à inscrire: *Voici un étrange monstre que je vous dédie*.

Monstrueuse, la littérature l'est peut-être quand elle se nourrit de mythologie. Et ce sont bien d'étranges hybrides que je vous ai présentés: un jeune Allemand tout plein de Gradiva, Sperelli ayant recueilli de Schopenhauer l'essentiel de la pensée védique, sans parler des nuits fauves du théâtre baroque.

L'étude des sources, ou même celle de ce qu'on appelle aujourd'hui plutôt l'intertextualité, se trouve ici à l'étroit. La mythocritique, quand elle s'attaque à ce lourd patrimoine européen et quand, fidèle à la vocation de la littérature comparée, elle brise les frontières, est plutôt à la recherche de modèles prégnants, d'images obsédantes venues, sinon du fond de l'humanité, du moins du fond de la culture.

Ces modèles, ces images, elle cherche déjà à les interpréter à la lumière des sciences humaines, et en particulier à celle de l'anthropologie moderne, de l'histoire des religions. Mais elle sait qu'ils prennent une force nouvelle et imprévisible dans cette création littéraire que Freud a cru pouvoir comparer au rêve éveillé. Avec, en plus, cette *prime de séduction, ce plaisir préliminaire [...] la libération d'une jouissance supérieure émanant de sources psychiques bien plus profondes* (Freud, 1933: 80-81).

Pour le comparatiste, en tout cas, c'est une autre manière de tisser des liens: entre le fonds antique et les littératures modernes, entre ces littératures elles-mêmes dans une Europe qui ne saurait perdre la mémoire de ses origines.

RÉFÉRENCES BIBLIOGRAPHIQUES

- * BRUNEL, P. (1992): *Mythocritique. Théorie et parcours*.
- * CALDERON, P. (1992): *La vida es sueño* (Trad. Bernard Sesé). Paris: Garnier-Flammarion.
- * D'ANNUNZIO, G. (1991): *L'enfant de volupté* (Trad. Francis Claudon). Paris: Gallimard, Livre de Poche. (Trad. complétée par Pierre de Montera: Calmann Lévy, 1971)
- * DANTE (1992): *Inferno*. (Trad. de Jacqueline Risset, 1985). Paris: Garnier-Flammarion.

- * DURAND, G. (1961): *Les mythes de l'amour*. Paris: Albin Michel.
- * DURAND, G. (1979): "De la psychocritique à la mythocritique: le voyage et la chambre dans l'oeuvre de Xavier de Maistre" (*Romantisme* n° 4, 1972), *Figures mythiques et visages de l'oeuvre* (1979. Paris: Berg International).
- * FREUD, S. (1949): *Délire et rêves dans la Gradiva de Jensen*. Paris: Gallimard, coll. Idées/NRF n° 234. Ed. originale (1907): *Der Wahn und die Träume in W. Jensens Gradiva*, dans *Schriften zur angewandten Seelenkunde*. Leipzig und Wien: Heller Verlag.
- * FREUD, S. (1933): "La création littéraire et le rêve éveillé" (1908), "Le thème des trois coffrets", *Essais de psychanalyse appliquée*. Paris: Gallimard, coll. Idées/NRF.
- * FREUD, S. (1933): "Le thème des trois coffrets", *Essais de psychanalyse appliquée*. Paris: Gallimard, coll. Idées/NRF. (Etude reprise dans la quatrième série de la *Sammlung kleiner Schriften zur Neurosenlehre*).
- * GRIMAL, P. (1963): *Dictionnaire de la mythologie grecque et romaine*. Paris: P.U.F. (3^eéd.)
- * JUNG, C. (1967): *Métamorphoses de l'âme et ses symboles*. Genève: Librairie de l'Université Georg. (Trad.: Yves Le Lay).
- * JUNG, C. (1968): *Types psychologiques* (Trad. Yves Le Lay). Genève: Librairie de l'Université Georg.
- * MAURON, Ch. (1962): *Des métaphores obsédantes au mythe personnel. Introduction à la psychocritique*. Paris: José Corti.
- * SCHOPENHAUER (1966): *Livre IV*. (Trad. A. Burdeau). Paris: P.U.F.
- * SHAKESPEARE, W. (1968): *A Midsummer-Night's Dream* (Trad. Maurice Castealin). Paris: Aubier-Flammarion.