

Zeitschrift: Colloquium Helveticum : cahiers suisses de littérature générale et comparée = Schweizer Hefte für allgemeine und vergleichende Literaturwissenschaft = quaderni svizzeri di letteratura generale e comparata

Herausgeber: Association suisse de littérature générale et comparée

Band: - (1995)

Heft: 21

Artikel: Récit mythologique et récit de rêve : deux formes de représentation littéraire chez Marguerite Yourcenar, Thomas Mann et Christa Wolf

Autor: Heidmann Vischer, Ute

DOI: <https://doi.org/10.5169/seals-1006563>

Nutzungsbedingungen

Die ETH-Bibliothek ist die Anbieterin der digitalisierten Zeitschriften. 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. [Siehe Rechtliche Hinweise.](#)

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. [Voir Informations légales.](#)

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. [See Legal notice.](#)

Download PDF: 14.05.2025

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

**RÉCIT MYTHOLOGIQUE ET RÉCIT DE RÊVE:
DEUX FORMES DE REPRÉSENTATION LITTÉRAIRE
CHEZ MARGUERITE YOURCENAR, THOMAS MANN
ET CHRISTA WOLF**

Il est frappant de constater que souvent les auteurs de récits mythologiques recourent aussi au récit de rêve et qu'ils créent un rapport particulier et significatif entre ces deux types de récit. Dans leur manière même de constituer ces formes de représentation, les textes littéraires sont tributaires des conceptions du mythe et du rêve élaborées culturellement par l'époque à laquelle ils appartiennent. Les textes du XX^e siècle analysés par la suite témoignent ainsi du changement fondamental que la conceptualisation d'une psychologie de l'inconscient depuis le début du siècle a introduit dans la compréhension du rêve en le considérant généralement comme une transformation symbolique, sur un mode particulier, de nos impulsions profondes. Le XX^e siècle établit un lien entre le rêve et le mythe qui n'avait pas vraiment été pris en compte dans les conceptions antérieures du mythe et du rêve. Freud a postulé une analogie entre le rêve et le mythe en attribuant au mythe la même fonction de lieu de dépôt des pulsions et désirs refoulés lors d'une première étape évolutive de l'humanité qui correspondrait à l'enfance de l'individu¹. La conception freudienne du mythe a été contestée, notamment sur ce dernier point; elle a été modifiée ou nuancée par ses successeurs², mais il n'en reste pas moins que le XX^e siècle assimile le mythe au rêve et y voit également une représentation symbolique d'impulsions profondes. Nous verrons que les textes analysés ici se fondent d'une manière ou d'une autre sur ce que l'on peut appeler le principe général de cette conception, c'est-à-dire sur le postulat que le rêve et le mythe sont susceptibles de contenir un sens caché.

- 1 Cf. W. Burkert, A. Horstmann, "Mythos, Mythologie", *Historisches Wörterbuch der Philosophie*, éd. par J. Ritter et K. Gründer, Darmstadt, Wissenschaftliche Buchgesellschaft, 1984, vol. 6, p. 303.
- 2 Cf. dans ce contexte en particulier l'article de J.-P. Vernant, "Oedipe sans complexe", J.-P. Vernant, P. Vidal-Naquet, *Mythe et tragédie en Grèce ancienne*, I, Paris, Editions de la Découverte, 1989, pp. 77-98.

Avant de procéder à l'analyse des textes, il convient de définir les deux formes particulières de représentation littéraire que sont le récit mythologique et le récit de rêve. Par récit mythologique je comprends – en me ralliant à la définition de “mythological novel” de John White³ – une narration qui recourt de manière implicite ou explicite à un matériau mythologique en lui prêtant une fonction essentielle dans la constitution de sa structure et de son sens. Par *mythologique* je n'entends donc pas *mythique* en ce sens que l'adjectif qualifierait une forme de perception ou de pensée particulière, mais uniquement la référence à la mythologie gréco-romaine comme à un système spécifique d'images, de motifs et de figures. Par *récit mythologique* je n'entends pas non plus la re-narration d'un mythe comme l'ont entrepris Kerenyi et Kaschnitz par exemple, ni un récit qui utilise le matériau mythologique uniquement sur un plan thématique⁴.

Par *récit de rêve* je comprends – pour reprendre la formule de Jean-Daniel Gollut – les textes que les auteurs désignent comme tels⁵. J'écarte donc la question de l'authenticité parce que les réflexions sur le récit de rêve comme forme de représentation littéraire doivent aussi tenir compte de rêves fictifs, notamment des rêves attribués par le narrateur à un ou plusieurs personnages de l'univers fictif de sa narration. Il est décisif que l'auteur choisisse de représenter un contenu sous forme de rêve, indépendamment de la question de savoir s'il s'agit d'une expérience onirique authentique ou imaginée. Représenter un contenu sous forme de rêve signifie d'abord le désigner comme un rêve, l'attribuer à un sujet rêveur qui ne doit pas nécessairement être identique au narrateur, mettre en scène une situation de réveil ou d'endormissement, c'est-à-dire introduire des éléments qui permettent de distinguer une réalité onirique d'une réalité non-onirique⁶.

Pour déterminer les modalités et les potentiels respectifs du récit de rêve et du récit mythologique, il faut distinguer les deux possibilités de les utiliser. L'auteur peut soit en faire une forme autonome et, dans ce cas, le texte littéraire ne consiste que dans le récit de rêve ou contient une série de rêves, soit l'intégrer dans une narration plus longue d'un autre type.

3 John White, *Mythology in the Modern Novel*, Princeton, University Press, 1971.

4 Sur ce point, je me distingue de John White, *op. cit.*, lequel exclut *sans* restriction tous les récits qui font du matériau mythologique leur sujet principal.

5 J.-D. Gollut, *Conter les rêves. La narration de l'expérience onirique dans les oeuvres de la modernité*, Paris, José Corti, 1993, p. 11.

6 Je me rallie sur ce point à J.-D. Gollut, *op. cit.*

Tenant compte de cette distinction, j'examinerai deux rapports différents entre le récit mythologique et le récit de rêve. Marguerite Yourcenar se sert des deux formes de représentation dans deux ouvrages différents. Dans *Der Tod in Venedig* de Thomas Mann et dans *Kassandra* de Christa Wolf, le récit de rêve se trouve intégré dans le récit mythologique.

*

En 1936, Marguerite Yourcenar publie *Feux*, texte composé d'une suite de récits mythologiques entrecoupés de notes de journal intime. "Ce bal masqué a été l'une des étapes d'une prise de conscience", dit l'écrivain de son ouvrage dans la préface de la réédition de 1967⁷. Les masques de ce bal sont ceux de Phèdre, d'Achille, d'Antigone, de Clytemnestre et d'autres figures mythologiques et légendaires qui font l'objet de ces courts récits. Les récits alternent avec les notes du journal intime d'un *je* qui s'exprime de manière fragmentaire et énigmatique à propos d'une crise passionnelle qu'il est en train de vivre. La personne qui, selon Marguerite Yourcenar, parlerait ainsi *sans* masque dans les notes de journal se désignant par "je", parlerait donc *avec* masque⁸ dans les récits mythologiques adoptant des modes énonciatifs différents. Comment procède l'auteur pour faire fonctionner la figure mythologique comme masque? Dans quel but le fait-il? Comment le fait de parler avec un tel masque peut-il constituer une prise de conscience?

Examinons de plus près le premier récit, intitulé *Phèdre ou le désespoir*. Il évoque la figure mythologique à la troisième personne sur un ton tranchant et déterminé, la rend présente par l'emploi de l'indicatif présent:

Phèdre accomplit tout. Elle abandonne sa mère au taureau, sa soeur à la solitude: ces formes d'amour ne l'intéressent pas. Elle quitte son pays comme on renonce à ses rêves; elle renie sa famille comme on brocante ses souvenirs⁹.

Ces premières phrases montrent qu'il ne s'agit pas de raconter l'histoire de Phèdre. C'est plutôt un portrait psychologique aux traits fortement marqués que brosse la voix narrative dont l'évaluation catégorique et déterminée témoigne à la fois d'une familiarité extrême et d'une distance presque

7 M. Yourcenar, *Feux*, in *Oeuvres romanesques*, Paris, Gallimard, "Pléiade", 1982, p. 1053.

8 Cf. M. Yourcenar, *op. cit.*, p. 1049.

9 *Ibid.*, p. 1057.

clinique à l'égard de cette figure. Ce n'est pas une description de l'histoire de Phèdre que donne la voix narrative dans ce récit, mais une analyse qui se sert, les métaphores l'indiquent, de paramètres psychologiques, personnels et poétiques. Même si l'instance narrative ne se donne pas d'identité précise, le choix des métaphores utilisées traduit son appartenance au monde moderne et contemporain du *je* des notes. Elle interprète les données du monde mythologique avec des paramètres modernes en désignant le labyrinthe du Minotaure comme des "abattoirs géants de son espèce d'Amérique crétoise"¹⁰, en évoquant la mort de Phèdre comme une descente dans "ces corridors de métro, pleins d'une odeur de bête, où les rames fendent l'eau grasse du Styx, où les rails luisants ne proposent que le suicide ou le départ"¹¹.

Prenant de toute évidence la tragédie de Racine comme point de départ, cette analyse moderne de Phèdre en modifie la perspective. Si nous voyons Phèdre chez Racine en quelque sorte depuis l'extérieur, l'instance narrative de *Feux* retrousse, pour ainsi dire, cette perspective pour nous montrer Phèdre de l'intérieur, pour dévoiler les véritables motifs des actes et de la passion de cette figure qui n'apparaîtraient pas dans les paroles prononcées sur scène.

L'analyse psychologique de la passion proposée par le récit constitue le centre du portrait de Phèdre. Selon cette analyse, Phèdre aurait assouvi par sa passion une envie et une attirance perverse pour l'amour monstrueux et impossible. Elle aurait été imprégnée de cette attirance lors de son enfance crétoise dont le récit indique les éléments essentiels: l'amour monstrueux de sa mère pour le taureau et l'amour vain de sa soeur Ariane. Phèdre aurait été infectée de "la lèpre contractée sous un torride tropique du Coeur" qu'elle portait "sans se douter" lorsqu'elle croyait fuir son destin en quittant la terre natale avec Thésée¹². La rencontre avec Hippolyte aurait activé le schéma fatal dont l'autre serait devenu inéluctablement la victime:

Sa stupeur à la vue d'Hippolyte est celle d'une voyageuse qui se trouve avoir rebroussé chemin sans le savoir: le profil de cet enfant lui rappelle Cnossos, et la hache à deux tranchants. [...]. Dans cette forêt vierge qui est le lieu d'Hippolyte, elle plante malgré soi les poteaux indicateurs du palais de Minos: elle trace à travers ces broussailles le chemin à sens unique de la fatalité. A chaque instant, elle crée Hippolyte; son amour est bien un inceste; elle ne peut tuer ce garçon

10 *Ibid.*

11 *Ibid.*, p. 1059.

12 *Ibid.*, p. 1057.

sans une espèce d'infanticide. Elle fabrique sa beauté, sa chasteté, ses faiblesses; elle les extrait du fond d'elle-même; [...]. Elle reconstruit au fond de soi-même un Labyrinthe où elle ne peut que se retrouver: le fil d'Ariane ne lui permet plus d'en sortir, puisqu'elle se l'embobine au coeur¹³.

Ces passages du récit n'illustrent pas seulement l'analyse particulière de la passion de Phèdre, mais aussi les caractéristiques du procédé descriptif de *Feux*. La récurrence du labyrinthe dans ce passage est frappante. Le labyrinthe est un élément concret de l'histoire mythologique de Phèdre, il abrite le Minotaure, fruit de l'amour monstrueux de sa mère. Or, dans le passage cité, il devient métaphore, désignant d'abord le lieu symbolique de l'histoire avec Hippolyte et ensuite l'état psychique de Phèdre elle-même. Après avoir construit pour l'autre un lieu-piège, elle se prend elle-même dans ce piège. L'instance narrative se sert donc d'éléments appartenant au mythe même pour décrire la structure psychique de Phèdre en jouant perpétuellement avec le sens concret et figuré des termes en question.

Le sens ainsi prêté au sujet mythologique réside essentiellement dans le diagnostic particulier posé sur l'amour passionnel dont Phèdre constituerait une sorte de modèle. Suivant ce diagnostic, la personne objet d'une telle passion totale ne serait en fait qu'une projection de celui qui aime, projection qui naît du besoin de ce dernier de réaliser une structure pulsionnelle préexistante. Si l'on considère que le masque mythologique sert à transmettre ce diagnostic, on remarque qu'il fonctionne comme une sorte de commentaire symbolique du vécu du *je* des notes du journal intime:

Absent, ta figure se dilate au point d'emplir l'univers. Tu passes à l'état fluide qui est celui des fantômes. Présent, elle se condense; tu atteins aux concentrations des métaux les plus lourds, de l'iridium, du mercure. Je meurs de ce poids quand il me tombe sur le coeur¹⁴.

Cette note décrit l'état de dépendance totale de l'amant ainsi que l'omniprésence phantasmagorique de celui qui est aimé d'amour passionnel. Par rapport à cet état, le diagnostic de la passion amoureuse de Phèdre constitue en effet ce que Marguerite Yourcenar appelle dans la préface "l'une des étapes d'une prise de conscience". Le *je* subjugué qui parle *sans* masque dans les notes, se montre capable de reconnaître le caractère de projection de sa passion en parlant *avec* le masque mythologique.

13 *Ibid.*, pp. 1057sq.

14 *Ibid.*, p. 1055.

Cependant, cette fonction de commentaire symbolique du récit mythologique ne suffit pas à expliquer pourquoi le récit mythologique n'est pas plus étroitement lié aux notes autobiographiques. Le caractère cryptique du commentaire symbolique joue à mes yeux un rôle essentiel dans le recours à la mythologie opéré dans *Feux*. "J'espère que ce livre ne sera jamais lu" est la toute première phrase de l'ouvrage, déclaration programmatique qui semble paradoxale au début d'un livre destiné à la publication. Cette phrase atteste à la fois la nécessité de dire et le désir de ne pas être compris, c'est-à-dire la peur d'être compris. La forme du récit mythologique choisie pour *Feux* peut alors être considérée comme une tentative de répondre à ce double besoin de l'auteur de dire sans dire vraiment, de transmettre un message mais de le codifier et de le dissimuler sous un masque de manière à en rendre difficile l'accès. Il est en effet difficile, parce qu'il passe, nous l'avons vu, par le décodage du commentaire symbolique constitué par l'interprétation particulière de la figure mythologique.

Reste alors à identifier la raison de la peur d'être compris qui nécessite une telle codification. Elle réside, je crois, dans la nature même du message codifié qui fait l'objet de la prise de conscience. Car son enjeu est radical et de nature à inspirer la peur à ce *je* qui se sent encore dépendre de la personne aimée de passion absolue, ce *je* que les notes montrent en effet dans des états d'espoir et de désespoir alternant de jour en jour. L'enjeu est radical, puisque la prise de conscience tend à abolir l'autre, à l'annuler. Le fait d'abolir l'autre est en soi une raison suffisante de peur. Mais de surcroît, une telle annulation menace celui qui aime de se retrouver seul face à la structure fatale de son propre psychisme dont l'autre n'aurait été que le produit imaginaire.

Les deux récits de *Feux* qui suivent celui de Phèdre confirment qu'il s'agit bien de cet enjeu-là. Les textes intitulés *Achille ou le mensonge* et *Patrocle ou le destin* brossent le portrait psychologique d'un Achille "infecté de mortalité"¹⁵ comme Phèdre est infectée de "la lèpre" de l'amour impossible. Le premier récit montre qu'à travers toutes ses passions, Achille recherche ce goût de la mortalité qui le fascine et qui se confond chez lui avec l'envie sexuelle. Le récit concernant Patrocle se termine par une image qui illustre le diagnostic de la passion et de ses conséquences terrifiantes de manière encore plus poignante et extrême que *Phèdre ou le désespoir*. Après avoir tué Penthésilée, Achille se rend soudainement compte qu'elle ressemblait à son ami Patrocle. Pris de regret, il ouvre la

15 *Ibid.*, p. 1063.

visière de la morte: “La visière levée découvrit, au lieu d’un visage, un masque aux yeux aveugles que les baisers n’atteignaient plus”¹⁶. Cette image du masque aux yeux aveugles transmet l’idée de projection, du vide et de la solitude avec une insistance cauchemardesque.

Les questions concernant le procédé et l’objectif du récit mythologique posées au texte de Marguerite Yourcenar trouvent donc, en résumé, la réponse suivante: Le récit mythologique transmet un message cryptique par une interprétation particulière d’une figure mythologique. Lorsqu’elle est mise en relation avec les données du vécu personnel représenté par ailleurs, cette interprétation constitue une sorte de commentaire symbolique qui répond à la double nécessité de l’auteur de dire et de dissimuler le contenu du message transmis.

En 1938, deux ans après *Feux*, Marguerite Yourcenar publie *Les Songes et les Sorts*, un recueil de récits de rêves dont elle dit qu’il s’agit de ses propres rêves. Dans la préface, elle parle de sa réticence à publier ces récits, à sortir les rêves “du silence qui les recouvrait comme du velours”¹⁷. “Je me rassure”, dit-elle pour expliquer sa décision de le faire tout de même,

en pensant que ces quelques pierres météoriques tombées de mon monde intérieur n’auront naturellement pour autrui que l’intérêt d’échantillons minéralogiques classés sous une vitrine de musée, et que leur secrète chaleur de talisman continuera à n’être perceptible que pour moi seule. Comme tout le monde, j’ai souvent pensé à écrire un jour un volume de souvenirs intimes: quelques scrupules, trop évidents pour des esprits bien faits, me détournent d’avance de ce projet que seule l’âme la mieux affermie, ou la plus dure peut-être, pourrait exécuter sans mensonges. La publication des récits qui vont suivre présentent [*sic*] des inconvénients moins grossiers, et c’est ce qui m’autorise vis-à-vis de moi-même à mettre au jour ces quelques épisodes des Mémoires de ma vie rêvée¹⁸.

On retrouve dans ces propos l’idée du sens secret et de l’essence cachée ainsi que celle de la peur de révéler qui caractérisent le procédé et l’objectif de *Feux*. L’image du velours recouvrant les rêves, celle du talisman, ou encore celles du masque, du déguisement, du jeu de miroir utilisées ailleurs dans la préface à propos du rêve¹⁹, semblent attribuer au récit de rêve une fonction analogue à celle du récit mythologique, à savoir celle de

16 *Ibid.*, p. 1076.

17 M. Yourcenar, *Les Songes et les Sorts*, in *Essais et Mémoires*, Paris, Gallimard, “Pléiade”, 1991, pp. 1540sq.

18 *Ibid.*, p. 1541.

19 *Ibid.*, p. 1537.

dire sans dire vraiment, de transmettre un contenu secret sous une forme codifiée.

Toutefois, si l'on regarde d'un peu plus près les métaphores choisies, une différence essentielle apparaît. Si l'auteur attribue aux masques mythologiques de *Feux* le mérite d'avoir rendu possible une prise de conscience, il n'en est pas de même pour ce que l'on pourrait appeler les "masques oniriques" des *Songes et des Sorts*. Contrairement aux masques mythologiques qui agissent sur celui qui s'en sert et lui révèlent leur essence cachée, les masques oniriques semblent avoir plutôt une fonction de conservation pour Marguerite Yourcenar. Ils gardent ce que l'écrivain appelle "la secrète chaleur du talisman", ils la maintiennent et ils la retiennent, car cette secrète chaleur "continuera à n'être perceptible que pour moi seule". D'après l'écrivain, le rêve possède cette valeur de talisman uniquement pour le sujet rêveur. Pour autrui, et en l'occurrence pour le lecteur, le rêve ne peut avoir que "l'intérêt d'échantillons minéralogiques classés sous une vitrine de musée". Que signifie cette différenciation? Le talisman se distingue de la pierre minéralogique essentiellement par le fait qu'on lui attribue une autre valeur. La pierre minéralogique a une valeur d'information de type scientifique, puisqu'elle informe sur la composition et la consistance du monde physique d'après un système de classification établi. Le talisman peut aussi être une pierre, une pierre gravée de signes consacrés, mais il est censé avoir une valeur psychologique et émotionnelle, voire occulte: on lui attribue des vertus magiques de protection ou de pouvoir.

Suivant ces métaphores, Marguerite Yourcenar accorde donc au récit de rêve un premier sens général, quasi scientifique, décodable d'après un système préétabli. Ce sens seul serait accessible à autrui, c'est-à-dire au lecteur du récit de rêve. Elle fait de toute évidence allusion à ce sens général du rêve, lorsqu'elle déclare au début de sa préface:

Dans les pages qui vont suivre, le disciple de Freud rencontrera presque à chaque ligne des images aisées à traduire selon son système de symboles, trop aisées peut-être. Si ces textes servent à le confirmer dans ses théories, je ne m'en plaindrai pas, mais ce n'est pas dans ce dessein que je les ai réunis, non plus dans le dessein contraire²⁰.

L'image du talisman désigne en revanche le deuxième niveau sémantique du rêve et du récit de rêve. C'est cet autre sens personnel et émotionnel qui

20 *Ibid.*, p. 1538.

importe véritablement au rêveur-narrateur. L'image de la secrète chaleur du talisman montre que le sens du rêve n'est pas du même ordre que celui du masque mythologique menant à une prise de conscience. Le sens profond du rêve conservé par le récit n'est pas d'ordre cognitif pour Yourcenar, il est pour elle, à en croire la métaphore du talisman, de l'ordre du magique. Par sa qualité magique, le talisman évoque le sacré et l'intouchable, il apporte par là une protection à celui qui le porte. L'écrivain évoque ailleurs dans sa préface une telle fonction protectrice du rêve: il servirait "à dissimuler des vérités secrètes et dangereuses, comme l'écriture retournée de Léonard de Vinci l'aidait à se garantir du bûcher"²¹.

Les rêves contenus dans *Les Songes et les Sorts* représentent donc quelque chose de sacré, d'intouchable pour le rêveur-narrateur. Il est difficile de déterminer la nature d'une telle chose "sacrée" pour Marguerite Yourcenar mais il suffit d'y voir un vécu ou un souvenir démarqué de tout le reste et placé sous l'enseigne de l'intouchable pour comprendre quelle fonction et quelle possibilité l'écrivain attribue au récit de rêve. A en croire les propos de la préface, la description des images oniriques donne alors la possibilité au sujet rêveur d'impliquer le souvenir d'un vécu particulier d'une manière à en rendre l'accès à autrui impossible et à garantir ainsi au rêveur-narrateur une sorte de protection.

Comment le rêveur-narrateur procède-t-il pour atteindre ce but? Regardons de plus près les récits de rêve recueillis dans les *Songes et les Sorts*. On constate en premier lieu qu'ils donnent des descriptions extrêmement détaillées des images oniriques: les objets, les décors, les personnages entrevus en rêve y deviennent de véritables tableaux. L'évocation de l'image onirique est suivie d'une longue explication qui cherche à dépeindre cette image par des métaphores et d'autres images qui, elles, ne proviennent pas du rêve. Prenons par exemple le début du premier récit de rêve:

Je suis debout dans le transept d'une église. Quelle église? Une cathédrale gothique de moellons gris, Chartres, Lausanne, Canterbury peut-être, une haute futaie de pierre dénudée de statues, de vol d'oiseaux, de vol d'anges, sans broussailles ornementales givrées d'argent ou roussies de fils d'or, sans retombées de tapisseries flottantes, sans rien des somptuosités étouffées de Saint Etienne de Vienne, sans rien non plus de l'encombrement de cadavres sculptés dans du marbre poli comme le plus pur ivoire, qui fait de Westminster un hangar construit sur le Léthé²².

21 *Ibid.*, p. 1537.

22 *Ibid.*, p. 1543.

Il est frappant qu'une grande partie de cette explication soit destinée à dire comment l'église entrevue en rêve n'est *pas*. Ce sont les attributs qui *manquent* à l'objet onirique que cette description dépeint par des images très évocatrices qui viennent presque recouvrir l'impression onirique de l'église dénudée. En fait, ces images explicatives dévient le lecteur de l'image onirique pour le conduire dans le vaste champ d'associations de l'imagination poétique du narrateur à l'état de veille.

Car, si détaillé qu'il soit, ce commentaire ne donne en fait aucune indication quant à la signification de cette vision onirique pour la rêveuse. Autrement dit, le rêveur-narrateur ne donne aucun élément qui permettrait d'établir un lien entre cette vision et son vécu non-onirique. Il ne dit rien sur les circonstances dans lesquelles ce rêve s'est produit, ni sur ses associations avec le vécu non-onirique. Les récits de rêve y font habituellement allusion par une phrase introductive expliquant les circonstances et le contexte dans lequel le rêve s'est produit, ou par les associations provoquées par la vision onirique elle-même. Seules ces indications-là permettent au fond d'interpréter le récit de rêve dans sa forme autonome, de déceler son sens particulier et personnel pour le rêveur. Dans le cas où le rêve est intégré dans un autre texte, on se réfère aux données de ce cadre pour trouver l'explication du rêve.

Dans *Les Songes et les Sorts*, le rêveur-narrateur omet ces indications, rendant ainsi l'accès à un sens personnel, à une signification spécifique de l'image non seulement difficile, mais impossible. Le lecteur peut en effet, comme Marguerite Yourcenar l'explique dans sa préface, accéder uniquement à une signification générale et impersonnelle de cette image selon une classification préétablie. L'accès au sens particulier et personnel du rêve reste ainsi réservé à l'écrivain qui, seul, saura le retrouver enfoui sous les associations poétiques produites à l'état de veille.

Les Songes et les Sorts peuvent donc en effet remplacer le "volume de souvenirs intimes" que les scrupules et la peur de devoir mentir ont empêché l'écrivain d'écrire. L'écriture "retournée" de ces rêves poétiques aide ici l'écrivain, comme la signature retournée de Léonard de Vinci, à se "garantir du bûcher". Ces récits de rêve gardent le secret des sentiments et des motivations inavoués qui, dans un livre de souvenirs intimes, l'auraient obligée à mentir à elle-même et aux autres.

Le fait que l'écrivain qualifie de "magique" la valeur de ces rêves pour elle, indique d'ailleurs, que leur sens profond et personnel, dissimulé au lecteur, n'a pas nécessairement été saisissable sur le plan conscient pour le rêveur-narrateur au moment de l'écriture. Ces rêves continuent à garder

pour l'écrivain "une secrète chaleur" aussi parce que leur sens, intuitivement saisi par l'écriture, demande encore à être traduit sur un plan plus conscient. Est-ce l'accomplissement de ce travail de traduction du sens autrefois inavoué vers un niveau plus conscient et par conséquent moins dangereux qui permettra à Marguerite Yourcenar de dire quarante ans plus tard, à propos du projet d'une nouvelle édition des *Songes et des Sorts*: "Cette fois, je tâcherai d'expliquer avec plus de détails à quel moment ces rêves ont été rêvés, et dans quelles circonstances"?²³

Le rapprochement analytique entre récit mythologique et récit de rêve chez Marguerite Yourcenar montre que ces deux formes de représentation littéraire remplissent jusqu'à un certain point des fonctions analogues, mais aboutissent à des résultats tout à fait opposés. Dans *Feux*, le récit mythologique est destiné à représenter de manière codifiée un contenu dont la peur empêche d'explicitement le sens. Ce sens ne devient saisissable qu'à travers la figure mythologique, c'est-à-dire à travers l'interprétation particulière de cette figure. Celle-ci remplit par conséquent la double fonction de révélateur provoquant une prise de conscience et de masque servant à dissimuler le résultat de cette prise de conscience. L'accès au sens codifié du récit mythologique est ainsi rendu difficile, mais il n'est pas impossible. Le lecteur peut décoder le message secret en retraçant le chemin de la codification, il peut le trouver par son propre accès aux interprétations préalables du mythe. Le sens codifié se présente donc comme un sens partiel dans le texte, il demande à être complété par le travail de l'interprétation.

Dans *Les Songes et les Sorts*, le récit de rêve est aussi destiné à représenter de manière cryptique un contenu personnel dont la peur empêche l'auteur de révéler le sens profond. Contrairement au récit mythologique, le récit de rêve chez Marguerite Yourcenar ne vise pas à analyser le sens personnel, mais il lui donne une forme poétique destinée à le dissimuler et à le préserver pour le rêveur-narrateur.

*

Si Marguerite Yourcenar présente le cas d'un auteur qui se sert du récit mythologique et du récit de rêve dans deux ouvrages distincts, *Der Tod in Venedig* de Thomas Mann nous offre l'exemple d'un récit mythologique

23 M. Yourcenar, *Les yeux ouverts, Entretiens avec Matthieu Galey*, Paris, Editions du Centurion, 1980, p. 102.

qui intègre un récit de rêve. Le narrateur inscrit dans l'action narrée située dans le monde contemporain un réseau complexe d'images et de motifs qui établissent une correspondance implicite entre le vécu du protagoniste Aschenbach et la figure mythologique de Penthée. Dans sa représentation de cet Aschenbach-Penthée, Thomas Mann se fonde essentiellement sur *Les Bacchantes* d'Euripide, il fait entrer dans son interprétation, d'une manière trop complexe pour être abordée ici, les considérations de Rohde et de Nietzsche sur Dionysos et le phénomène bachique²⁴.

Le récit qui s'ouvre sur la description de la subite envie de voyage d'Aschenbach, instaure le parallèle avec l'action des *Bacchantes* au moment où le roi Penthée succombe à la ruse de son adversaire Dionysos, venu à Thèbes pour y instaurer le culte bachique contre sa volonté. Dionysos propose à Penthée (décidé à "massacrer" les Bacchantes dont sa propre mère, pour en finir avec le désordre semé par elles dans la cité) d'aller épier leurs activités, que le roi, rempli de curiosité voyeuriste, croit d'ordre sexuel. En exploitant cette ambiguïté de Penthée, Dionysos le mène sous un déguisement de bacchante au Cithéron et vers sa propre mort. Découvert par les Ménades furieuses, il sera déchiqueté par sa mère en extase. L'écrivain Aschenbach, sévère adversaire de toute débauche et de tout désordre, cheminera de manière semblable vers la mort: attiré par la beauté de Tadzio au point de négliger les dangers du choléra, il finira par mourir de cette maladie.

Le cadre de cette étude ne permettant pas de rétablir tous les parallèles extrêmement subtils entre le vécu de la figure mythologique et celui d'Aschenbach et d'aborder plus explicitement les correspondances établies entre les personnages des *Bacchantes* et ceux du récit, je me limite à en relever un point frappant, à savoir la description de la mort d'Aschenbach. L'écrivain en proie à sa passion pour Tadzio meurt du choléra, mais il meurt d'une mort singulièrement esthétique et peu violente comparée à celle de la figure mythologique à laquelle il est assimilé. Il s'évanouit sur la plage avec l'image éthérée du bien-aimé devant les yeux qui lui fait signe de loin et qu'il se met à suivre "ins Verheissungsvoll-Ungeheure"²⁵,

24 Cf. les études de M. Dierks, *Studien zu Mythos und Psychologie bei Thomas Mann*, Bern/München, 1972 et "Der Wahn und die Träume im *Tod in Venedig*", *Psyche*, 44, 1990, Nr.3, pp. 240-268; E. Heftrich et H. Koopmann (Ed.), *Thomas Mann und seine Quellen*, Frankfurt a.M., 1991 et B. Böschstein, "Exzentrische Polarität. Zum Tod in Venedig", *Interpretationen. Thomas Mann, Romane und Erzählungen*, éd. par V. Hansen, Stuttgart, Reclam, 1993.

25 Th. Mann, *Der Tod in Venedig*, Frankfurt a.M., Fischer, 1991.

comme l'exprime de manière philosophique le narrateur. La mort de Penthée est en effet autrement violente. Sa mère en extase "saisit à deux mains son bras gauche, et, pesant du pied sur le flanc de l'infortuné, elle arracha l'épaule". Elle laisse ensuite "compléter l'ouvrage" par ses compagnes²⁶ et emporte en triomphe la tête de son fils embrochée sur le thyrses. Thomas Mann semble vouloir épargner à son héros et à ses lecteurs une horreur semblable à laquelle pourtant on aurait pu s'attendre après la description des effets terribles du choléra mise dans la bouche de l'employé anglais qui révèle à Aschenbach la vérité sur l'état de Venise²⁷.

Or, Thomas Mann renonce à donner une mort atroce à son héros, comme il recule dans tout le récit de manière frappante devant la représentation de la violence qui caractérise *Les Bacchantes* où se mêlent de manière significative la brutalité et l'envie sexuelle perverse. En effet, dans *Les Bacchantes*, Penthée dit à Dionysos: "Mon sacrifice, ce sera le massacre de femmes"²⁸. Il lui affirme en même temps combien ("au prix de tout l'or du monde"²⁹) il voudrait épier l'activité sexuelle présumée des Bacchantes avant de les massacrer³⁰. Dans *Tod in Venedig*, Aschenbach semble miraculeusement exempt de la violence ambiguë qui caractérise son double mythologique. Une brutalité un peu semblable à celle de Penthée est en revanche déléguée à Jaschu, l'autre amant moins éthéré de Tadzio qui se laisse aller, significativement juste avant la mort d'Aschenbach, à une agression physique violente de l'aimé, agression par laquelle il se venge (selon le commentaire du narrateur) d'un long esclavage amoureux.

Aschenbach cependant ne semble pas connaître de telles impulsions basses, à une exception près. A un seul endroit du récit, le protagoniste est lui-même envahi par ce mélange étrange d'envie sexuelle et d'envie destructrice caractéristique du Penthée d'Euripide. Il s'agit du fameux rêve d'Aschenbach qui intervient après sa décision de taire devant la mère de Tadzio l'infection de Venise par le choléra. Dans le récit de ce rêve, le narrateur reprend en fait sur le plan du rêve ce qu'il a omis sur le plan de l'action. Le rêve met en scène le rituel bachique, comme l' imagine le

26 Euripide, *Les Bacchantes*. Introduction, texte et traduction par Jeanne Roux, Paris, Les Belles Lettres, 1970, Vol. I, p. 192, v. 1125sq.

27 Th. Mann, *op. cit.*, pp. 83-86.

28 Euripide, *op. cit.*, p. 166, vv. 796sq.

29 *Ibid.*, p. 168, vv. 812.

30 Euripide, *op. cit.*, p. 180, v. 958sq.: "Vrai, je crois déjà les voir, dans les fourrés, comme des oiseaux, prisonnières aux pièges des étreintes amoureuses qui leur plaisent tant!"

Penthée d'Euripide, mélangeant débauche sexuelle et violence physique d'une manière propre à assouvir sa propre envie. En prenant sa place dans ce rêve, c'est Aschenbach qui assouvit son envie inavouée et qui s'adonne à la pulsion que le narrateur a pris soin de lui ôter sur le plan de l'action réelle:

Ja, sie waren er selbst, als sie reissend und mordend sich auf die Tiere hinwarfen und dampfende Fetzen verschlangen, als auf zerwühltem Moosgrund grenzenlose Vermischung begann, dem Gotte zum Opfer. Und seine Seele kostete Unzucht und Raserei des Untergangs³¹.

Sans insister davantage sur la signification de ce rêve pour la psychologie du personnage d'Aschenbach, il m'importe d'élucider le procédé descriptif que Thomas Mann a choisi ici, à savoir l'imbrication complexe du parallèle mythologique et du récit de rêve. Le narrateur écarte le problème de la violence et de la brutalité du plan de l'action, le relègue sur le plan du rêve et le désamorce de cette façon. Autrement dit, le récit de rêve offre à l'auteur un moyen encore plus indirect que le parallèle mythologique de dire ce qu'il ne semble pas vraiment vouloir avouer, mais ce que le parallèle mythologique l'oblige en quelque sorte à considérer. Dans cette optique, il est significatif que le récit de rêve reprenne de manière explicite le sujet mythologique de l'extase bachique. L'auteur renvoie ainsi le lecteur à la tragédie antique même. C'est à lui de comprendre ou non ce que signifie cette scène par rapport aux *Bacchantes* et par rapport à la problématique d'Aschenbach.

*

Christa Wolf, dans son récit *Kassandra*, qui constitue la dernière d'une série de conférences sur le travail et le vécu personnel de l'écrivain, imbrique récit mythologique et récit de rêve comme Thomas Mann de manière particulière et significative. Dans son traitement du mythe, elle se base principalement sur *L'Agamemnon* d'Eschyle, mais aussi, ce que je ne peux pas considérer ici, sur *Les Troyennes* d'Euripide et leur adaptation par Jean-Paul Sartre. A mon sens, Christa Wolf s'écarte de la représentation de Cassandre par Eschyle essentiellement sur un point, à savoir par sa manière de traiter le délire prophétique et la peur de cette figure.

Chez Eschyle, Cassandre est sous l'emprise du pouvoir surnaturel lorsqu'elle reconnaît les mécanismes meurtriers en jeu chez les Atrides

31 Th. Mann, *op. cit.*, pp. 89sq.

dont elle se sait la prochaine victime. La Cassandre de Christa Wolf en revanche reconnaît que son délire n'est pas d'inspiration divine mais le résultat du décalage entre sa conviction et son comportement auquel l'oblige sa position de fille du roi au début de la guerre. Elle essaie par un travail incessant sur elle-même dont le récit retrace les différentes étapes, de maîtriser ses états de délire et de peur afin d'être capable d'une analyse clairvoyante et d'une opposition systématique à la politique responsable du désastre de la guerre de Troie. De la même manière, elle essaie de maîtriser sa peur qui menace de l'assaillir pendant son attente devant le palais de Mycènes. Elle qualifie ce travail incessant par une formule insistante et répétée: "Ich will das Bewusstsein nicht verlieren, bis zuletzt"³².

L'auteur lui attribue une série de rêves qui remplissent des fonctions diverses dans la narration et que je ne peux pas tous aborder ici. Je n'en mentionnerai que deux. Le premier est le rêve dans lequel Apollon apparaît à Cassandre. Lorsqu'il veut prendre possession d'elle, il se transforme en un loup entouré de souris qui lui crache furieusement dans la bouche quand il ne peut pas la maîtriser. Le deuxième est un rêve d'enfance sur son frère bien-aimé qui s'est suicidé à la suite de la mort en couches de sa femme. Cassandra rêve de son enfant en ces termes:

Jenes Kind der Asterope und des Aisakos, das mit seiner Mutter zusammen bei der Geburt gestorben war, wuchs in mir. Als es reif war, wollte ich es nicht zur Welt bringen, da spie ich es aus, und es war eine Kröte. Vor der ekelte ich mich³³.

Les deux rêves montrent Cassandra aux prises avec des animaux dont l'un veut prendre possession d'elle et l'autre sort d'elle-même. Ils illustrent à mes yeux la peur supprimée de cette "rechute dans la créature" ("den Rückfall in die Kreatur"³⁴) que la Cassandre de Christa Wolf veut à tout prix éviter. Les rêves exprimeraient alors la sensation de peur que la narratrice enlève à son personnage à l'état de veille, lorsqu'elle la représente comme courageuse et consciente jusque dans sa mort.

Un autre rêve que l'écrivain s'attribue à elle-même, confirme cette hypothèse. Comme le récit de ce rêve figure dans une des conférences préliminaires du récit qui font partie intégrante de l'ouvrage bipartite de Christa Wolf, il me semble justifiable de le mettre en relation avec le récit

32 Ch. Wolf, *Kassandra*, Erzählung, Darmstadt und Neuwied, Luchterhand, 1983, pp. 26 e.a.

33 Ch. Wolf, *op. cit.*, p. 51.

34 *Ibid.*, p. 29.

mythologique proprement dit. L'écrivain déclare avoir fait ce rêve pendant la nuit suivant une discussion sur la progression insensée de l'armement nucléaire:

Meteln, 7. Dezember 1980 Traum: Wir leben auf einem Bauerngehöft, kleiner, schmutziger, elender als dieses hier, in dem ich erwache. Stehn auf dem Hof. Von dort aus gibt es einen netzartig überdachten Einschlupf für Tiere in die Küche, da sehn wir ein wildes Tier – ein Puma! sagen wir erschrocken – hineinschlüpfen. Entsetzt laufen wir hinein, die kleine, verräucherte, schmutzige und armselige Küche ist durch ein Drahtgitter abgeteilt, hinter dem ich Geflügel, Haustiere undeutlich wahrnehme, und nun eben auch diesen "Puma", dahinter aber noch ein zweites wildes Tier, von merkwürdiger, furchteinflössender und ekelerregender Gestalt, für das es gleich gar keinen Namen gibt. Eine entsetzliche Niedergeschlagenheit. Die Tiere müssen weg! sage ich zu H. Wir gehn alle essen, sitzen bedrückt um einen runden Tisch – da ruft H. mich in die Küche. Das zweite der wilden Tiere hinter dem Drahtzaun ist angeschossen, es blutet aus einer Wunde an der Schulter, blickt uns vorwurfsvoll, traurig und zugleich unversöhnlich an. Hast du auf es geschossen? frage ich H. – Natürlich, sagt er, was sollte man denn machen. – Er hat ein Jagdgewehr genommen, das in der Küche an der Wand hing. Noch einmal könnte er aber nicht schießen. Das Tier sieht nicht so aus, als wollte es an dieser Wunde verenden. Uns fällt ein, die Tiere könnten einem vorüberziehenden Zirkus entlaufen sein. Nun kann man da auch nicht mehr nachfragen. Mit ihnen leben können wir auf gar keinen Fall. Sie umbringen auch nicht. Freiwillig verlassen die unsere Küche nicht. Wir stehn da, Auge in Auge mit den stummen wilden Tieren, und wissen: Es ist eine ausweglose Situation³⁵.

Si l'on rapproche la symbolique de ce rêve personnel de l'écrivain des rêves attribués au personnage mythologique, on y trouve une illustration poignante non seulement de la peur de la "rechute" dans l'état de la "créature" mais aussi du problème soulevé par le travail de prise de conscience et l'effort perpétuel de combattre cette peur. La menace émanant de ce deuxième animal est d'autant plus grande que le rêveur-narrateur ne sait "même pas" le nommer. On retrouve cette importance de la maîtrise d'un phénomène par sa verbalisation, chez Cassandra dont l'objectif suprême est de pouvoir parler avec sa "voix à elle"³⁶.

La tentative de nommer et de maîtriser un phénomène par la verbalisation échoue devant la peur irrationnelle symbolisée par l'animal sauvage. Néanmoins, la détermination de la rêveuse ("die Tiere müssen weg") lui a apporté une blessure et semble avoir désamorcé cette peur.

35 Ch. Wolf, *Voraussetzungen einer Erzählung: Cassandra*, Frankfurter Poetikvorlesungen, Darmstadt und Neuwied, Luchterhand, 1983, p. 94.

36 "Mit meiner Stimme sprechen: das Aeusserste. Mehr, andres hab ich nicht gewollt." Ch. Wolf, *Kassandra*, p. 6.

Mais l'animal blessé reste dans la cuisine, s'y installe à jamais. Son regard agressif et plein de reproches dévisageant la rêveuse ne représente-il pas la présence refoulée constante et gênante de cette partie émotive d'elle-même que l'exigence de maîtrise vise à supprimer?

Comme Thomas Mann dans *Tod in Venedig*, Christa Wolf relègue dans les récits de rêve un aspect qui a été écarté dans sa manière d'interpréter la figure mythologique, un aspect qui semble poser un problème particulier à l'auteur. Le récit de rêve intégré dans le récit mythologique permet de transmettre un message doublement secret, si l'on veut, de le codifier à un degré encore plus élevé que ne le fait déjà le parallèle mythologique. L'accès à ce sens est rendu doublement difficile au lecteur, mais il devient possible lorsque celui-ci retrace le cheminement de l'auteur en sens inverse. Comme il a lui-même accès aux interprétations préalables de la figure mythologique, il peut reconstituer la particularité de l'interprétation en question et comprendre le rêve par rapport à cette première codification opérée.

Le récit de rêve intégré dans le récit mythologique offre par conséquent l'accès au sens profond du rêve au même titre que le récit mythologique lui-même. Il incombe au lecteur de compléter le sens partiel du texte par un travail d'interprétation rendu possible par son propre accès à la symbolique mythologique. En revanche, un tel accès n'est pas donné dans un récit de rêve "autonome" lorsque celui-ci ne contient pas d'indications quant à la signification particulière de sa symbolique personnelle.

Zusammenfassung

Der Verwandtschaft von Traum und Mythos wird seit Anfang des 20. Jahrhunderts im Zuge der Konzeptualisierung einer Psychologie des Unbewussten besondere Aufmerksamkeit geschenkt: Beide gelten als "Ablagerungsstätten" verdrängter Wünsche und Empfindungen. Entsprechend fällt bei modernen Autoren die Annäherung und komplexe Verquickung von zwei literarischen Darstellungsformen auf, die Traum und Mythos (und deren modernen Konzeptionen) verpflichtet sind: die Traumbeschreibung und die mythologische Erzählung. Anhand mehrerer Beispiele werden die Aussagemöglichkeiten beider Formen untersucht und verglichen. Marguerite Yourcenar verwendet in *Feux* (1936) und in *Les Songes et Les Sorts* (1938) diese Formen unabhängig voneinander. Als Aussageleistung beider Werke lässt sich die indirekte – durch den Traum bzw. die ich-identifizierte mythologische Figur "maskierte" – Darstellung eines emotionalen Inhaltes ermitteln, dessen direkte Darstellung eine unterschiedlich motivierte Angst verunmöglicht. Einen wesentlichen Unterschied kann die Analyse hinsichtlich der Möglichkeit einer Aufschlüs-

selung einer solchermassen "maskierten" Darstellung aufzeigen: Die mythologische Maske, die dem *Ich* in *Feux* selbst als Instrument der Erkenntnis und analytischen Durchdringung des angsterzeugenden emotionalen Inhaltes dient, kann vom Leser durch dessen eigene Zugangsmöglichkeit zum mythologischen Stoff auf ihre Eigentümlichkeit und Bedeutung hin erkannt werden. Die von der persönlichen Symbolik des Traums konstituierte Maske in *Les songes et les Sorts* kann er hingegen nicht auf ihre spezifische Bedeutung hin durchschauen, da die darstellende Instanz selbst keine Hinweise zur Aufschlüsselung dieser persönlichen Symbolik liefert und sich so den Zugang zu dem verborgenen Sinn vorbehält. Thomas Manns *Tod in Venedig* und Christa Wolfs *Kassandra* werden auf die spezifische Form und Bedeutung der in die mythologische Erzählung integrierten Traumbeschreibung hin untersucht. Diese erweist sich bei beiden Autoren als die Möglichkeit einer gewissermassen doppelt verschlüsselten Aussage, die das innerhalb der mythologischen Kodifizierung aus verschiedenen Gründen Ausgesparte bzw. Verdrängte in entschärfter Form doch beinhaltet.