

Épistémologie et pratique de la comparaison différentielle : l'exemple des (ré)écritures du mythe de Médée

Autor(en): **Heidmann, Ute**

Objektyp: **Article**

Zeitschrift: **Études de Lettres : revue de la Faculté des lettres de l'Université de Lausanne**

Band (Jahr): - **(2005)**

Heft 4

PDF erstellt am: **23.07.2024**

Persistenter Link: <https://doi.org/10.5169/seals-870132>

Nutzungsbedingungen

Die ETH-Bibliothek ist Anbieterin der digitalisierten Zeitschriften. Sie besitzt keine Urheberrechte an den Inhalten der Zeitschriften. Die Rechte liegen in der Regel bei den Herausgebern. Die auf der Plattform e-periodica veröffentlichten Dokumente stehen für nicht-kommerzielle Zwecke in Lehre und Forschung sowie für die private Nutzung frei zur Verfügung. Einzelne Dateien oder Ausdrucke aus diesem Angebot können zusammen mit diesen Nutzungsbedingungen und den korrekten Herkunftsbezeichnungen weitergegeben werden. Das Veröffentlichen von Bildern in Print- und Online-Publikationen ist nur mit vorheriger Genehmigung der Rechteinhaber erlaubt. Die systematische Speicherung von Teilen des elektronischen Angebots auf anderen Servern bedarf ebenfalls des schriftlichen Einverständnisses der Rechteinhaber.

Haftungsausschluss

Alle Angaben erfolgen ohne Gewähr für Vollständigkeit oder Richtigkeit. Es wird keine Haftung übernommen für Schäden durch die Verwendung von Informationen aus diesem Online-Angebot oder durch das Fehlen von Informationen. Dies gilt auch für Inhalte Dritter, die über dieses Angebot zugänglich sind.

ÉPISTÉMOLOGIE ET PRATIQUE DE LA COMPARAISON DIFFÉRENTIELLE. L'EXEMPLE DES (RÉ)ÉCRITURES DU MYTHE DE MÉDÉE

La comparaison différentielle comme démarche heuristique se fonde sur au moins quatre principes épistémologiques. Elle engage celui qui compare 1) à reconnaître les différences des faits ou objets à comparer, 2) à construire un axe de comparaison pertinent, 3) à établir et à configurer des critères (ou plans) de comparaison, 4) à placer les faits ou objets à comparer dans un rapport non-hiérarchique. La première partie de cette étude présente ces principes épistémologiques, la deuxième aborde des aspects de leur mise en pratique en comparant les (ré)écritures du mythe de Médée par Apollonius de Rhodes, Sénèque et Sylvia Plath. La comparaison différentielle montre que l'épopée hellénistique et la tragédie romaine aussi bien que le poème moderne de langue anglaise attribuent des significations différentes et nouvelles au mythe de Médée par les modalités de leur mise en langue et en genre, significations qui ne se réduisent à aucun sens supposé *universel* du mythe.

Cet article a pour objectif de présenter un type de comparaison que j'appelle *différentielle* et une méthode d'analyse discursive élaborée pour l'étude des langues et des littératures¹. La méthode d'analyse proposée se fonde sur une épistémologie de la comparaison conçue comme outil heuristique dont j'exposerai ici les principes fondamentaux dans le but de faire apparaître leur utilité pour d'autres disciplines. Afin d'intéresser les historiens des religions non seulement par la méthode mais aussi par le sujet, j'exemplifierai les principes

¹ Notamment dans U. Heidmann, *Poétiques comparées...*, «Comparatisme...», et *Écritures anciennes et modernes des mythes grecs. La comparaison différentielle comme méthode*, à paraître.

épistémologiques de la comparaison différentielle par l'analyse discursive de textes qui ont la particularité d'être des (*ré*)écritures des mythes grecs.

L'étude des mythes engage aujourd'hui de nombreuses disciplines, de l'anthropologie à l'histoire des religions en passant par l'ethnographie et la psychanalyse. Dans l'optique de l'analyse langagière et littéraire qui est la mienne, je m'intéresse à un aspect particulier des mythes, à savoir leur dimension langagière et plus généralement *discursive*. Les mythes grecs possèdent, bien entendu, d'importantes dimensions extra-discursives d'ordre culturel et anthropologique: les mythologues, les anthropologues et les historiens des religions sont mieux à même de les analyser en tant que telles. Il leur appartient, à partir de leurs points de vue disciplinaires respectifs, d'évaluer l'importance à accorder à la dimension discursive du mythe.

Il s'agit pour moi d'analyser et de comparer les textes anciens et modernes par rapport à leurs différentes façons d'écrire ou plutôt de récrire ces «vieilles histoires», qui étaient déjà pour les Grecs des *archaia*. Les textes qui en résultent sont des récritures dans la mesure où, depuis l'Antiquité déjà, ils reprennent, sous forme de nouvelles écritures, des récits de la tradition hellène orale ou écrite. Le choix des termes *écriture* et *réécriture* souligne la dynamique qui caractérise cette pratique. Les études littéraires s'attardent généralement peu sur les questions de mise en langues, en genres et en textes des mythes. Elles abordent d'emblée les thèmes et motifs dans le but de reconstituer ce qui est présenté comme la «substance» du mythe en question. Dans son étude *Médée antique et moderne. Aspects rituels et socio-politiques d'un mythe*, Duarte Mimoso-Ruiz détermine cinq séquences ou épisodes mythiques qu'il considère comme les constituants d'un «complexe» de Médée, qui correspond selon lui à un «fantasme créé par une imagination collective masculine»². Alain Moreau, dans *Le mythe de Jason et Médée* s'applique à «retrouver les origines du mythe» et à «dégager son évolution»³. Moreau parcourt les représentations anciennes et modernes de Médée et arrive à la conclusion que «toutes ces morts successives n'empêchent pas le mythe de survivre, de renaître, comme le phénix ou comme le novice au terme de l'initiation»⁴.

² D. Mimoso-Ruiz, *Médée antique et moderne...*, p. 167.

³ A. Moreau, *Le mythe de Jason et de Médée...*, p. 23.

⁴ *Ibid.*, p. 300.

Mettant en cause le bien fondé d'une telle réification des mythes, je donne, pour ma part, pour objet à l'analyse et à la comparaison leur mise en langue et en discours, postulant que les paramètres langagiers et discursifs sont les facteurs essentiels de la construction des effets de sens attribués aux mythes, qui, selon cette hypothèse, ne possèdent pas de sens intrinsèque. Je prolonge sur ce point ce que dit Claude Calame: «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»⁵. Afin de montrer l'impact de cette mise en langue et en discours sur la création des effets de sens, je propose de comparer les (ré)écritures anciennes et modernes par rapport à ce que j'appelle leurs *modalités discursives*. La comparaison différentielle est donc l'outil heuristique qui doit permettre d'étayer cette hypothèse.

1. Principes épistémologiques de la comparaison différentielle

La comparaison différentielle comme démarche heuristique telle que je la conçois se fonde sur au moins quatre principes épistémologiques importants. Elle engage celui qui compare 1) à reconnaître les différences des faits ou objets à comparer, 2) à construire un axe de comparaison pertinent, 3) à établir et à configurer des critères (ou plans) de comparaison, 4) à placer les faits ou objets à comparer dans un rapport non-hiérarchique⁶. La première partie de cette étude présente ces principes épistémologiques dans cet ordre, la deuxième aborde des aspects de sa mise en pratique par le biais d'exemples.

1.1. Reconnaître les différences

La reconnaissance de la différence des faits ou objets à comparer est souvent négligée ou omise en faveur d'une focalisation hâtive sur ce qui paraît *semblable* et, par extension, *universel*. Dans le domaine des études littéraires, la recherche d'universaux thématiques domine encore largement les travaux sur les mythes (aussi bien que sur les contes d'ailleurs, qui sont analysés par rapport à des *prototypes*⁷). Ces

⁵ C. Calame, *Poétiques des mythes...*, en quatrième de couverture.

⁶ Dans un article récent («Comparatisme...», p.101-05), je distingue seulement trois principes. Il me semble aujourd'hui qu'il y a lieu de rajouter le principe de l'établissement et de la configuration des critères de comparaison pour des raisons que j'invoque ici sous 1.3.

⁷ Voir à ce propos J.-M. Adam & U. Heidmann, «Discursivité et (trans)-

travaux définissent au préalable ce que «signifie» le mythe en question, généralement à partir de ses plus anciennes représentations et à partir d'une liste de *mythèmes* déclarés constitutifs pour *le* sens du mythe. Ils vont ensuite, à l'instar des deux études citées plus haut, à la recherche de ce qui subsiste de cette signification supposée universelle dans les écritures ultérieures en appliquant ce que j'ai appelé ailleurs une comparaison *universalisante*⁸. Ce type de comparaison implique une démarche déductive qui présente le danger d'occulter des pans entiers des objets de la comparaison que le présumé sens universel ne subsume pas.

On peut sans peine imaginer une autre démarche qui consiste à se demander *pourquoi* et *en quoi*, malgré le trait commun perçu, les objets à comparer sont fondamentalement différents. Si deux textes évoquent un personnage appelé Médée, rien ne nous oblige pour autant à réduire cette similitude à un sens supposé universel du mythe de Médée. Des textes appartenant à deux langues et cultures différentes et énoncés dans des contextes socio-historiques distincts diffèrent forcément dans leurs *façons* d'évoquer ce personnage, de narrer et d'évaluer ses actions, d'inventer des épisodes, de s'inscrire dans les genres poétiques et discursifs pour prendre la forme d'un poème, d'un récit bref, d'une tragédie, d'une comédie⁹. Nous pouvons donc *distinguer* les textes par rapport aux *façons plurielles* d'écrire et de réécrire ce mythe.

La différenciation comme procédé heuristique me semble plus adaptée à l'étude des productions culturelles que l'universalisation pour une raison particulière: la différenciation est un principe important de la genèse et de l'interaction mêmes des faits culturels. Comme le dit François Rastier:

Une sémiotique des cultures se doit [...] d'être différentielle et comparée, car une culture ne peut être comprise que d'un point de vue cosmopolite ou interculturel: pour chacune, c'est l'ensemble des autres cultures contemporaines et passées qui joue le rôle de corpus. En effet, une culture n'est pas une totalité: elle se forme, évolue et disparaît dans les échanges et les conflits avec les autres¹⁰.

De façon analogue, on pourrait dire d'une littérature (d'un texte, peut-être même d'une religion), que c'est l'ensemble des littératures (des

textualité...», p. 31.

⁸ U. Heidmann, «(Ré)écritures anciennes et modernes des mythes...», p. 50.

⁹ Au sujet de l'impact de ces différences sur les effets de sens des textes réécrivant Médée, voir U. Heidmann, «Die andere Art, *Medea* zu lesen...».

¹⁰ F. Rastier, *Arts et sciences...*, p. 28.

textes et des religions) contemporaines et passées qui joue le rôle de corpus. Il est vrai qu'aucune littérature (pas plus qu'un texte ou une religion) ne constitue une totalité qui se développe de façon autonome: elle se forme, en effet, en interaction et en antagonisme avec les autres. La comparaison différentielle qui consiste à distinguer des faits culturels à première vue semblables, permet de prendre en compte la genèse et l'interaction des cultures dont ils font partie. En revanche, l'opération d'universalisation relie les faits culturels à une construction abstraite (la constitution d'un prototype ou d'une liste de mythes dans le cas de notre exemple). Cette construction abstraite relève de l'activité cognitive de celui qui la fabrique, comme le font remarquer à juste titre les éditeurs de cet ouvrage. Une telle construction d'universaux obéit à une logique et à des visées propres sans prendre en compte ces éléments de la genèse et de l'interaction différenciatrices des cultures.

Le premier principe épistémologique de la comparaison différentielle consiste donc, comme je l'ai dit plus haut, à *reconnaître les différences* des objets ou faits à comparer par rapport au trait commun perçu. Cette reconnaissance se fait sur la base d'une hypothèse qui donne «une forme cohérente» aux données diverses observées¹¹. Pour l'exemple choisi ici, cela signifie: j'observe les différences des textes qui évoquent Médée en formant l'hypothèse que celles-ci relèvent d'une mise en langue et en discours productrice d'effets de sens. Il s'agira par la suite de *consolider* cette hypothèse de cohérence et de construire à partir d'elle un axe de comparaison pertinent: ce sera le deuxième principe épistémologique distingué ici.

1.2. Construire les comparables

Dès que nous décidons d'explorer les *différences* des phénomènes à partir d'un trait commun et que nous renonçons à son universalisation, il importe de l'examiner de manière plus approfondie. Autrement dit, si nous prenons l'option de la différenciation, nous nous engageons à construire un axe de comparaison suffisamment pertinent et complexe pour prendre en compte à la fois le trait commun perçu et les différences fondamentales des phénomènes à comparer. Dans notre exemple, le trait commun est le recours explicite ou implicite à Médée au niveau de l'énoncé, les différences relèvent quant à elles

¹¹ J'emprunte ce terme à Silvana Borutti qui donne un aperçu épistémologique de mon usage de la comparaison dans «Perspectives épistémologiques...», p. 262-63.

de l'énonciation. La mise en discours (qui lie énoncé et énonciation) constitue l'axe de comparaison.

La construction réfléchie et explicitée des axes de comparaison constitue une exigence épistémologique essentielle de la démarche comparative. *Construire les comparables* signifie en effet, comme le dit Marcel Detienne, dépasser le «cercle étroit de l'immédiatement "comparable"», dépasser «un horizon restreint à l'opinion dominante»¹². Cette nécessité de «construire les comparables» relève d'une évidence épistémologique qu'on a tendance à négliger quand on reste à l'intérieur d'un champ d'investigation disciplinaire homogène et unique, à savoir le fait que toutes les théories, toutes les notions et unités d'analyse et toutes les identités sont des constructions d'objet¹³. Cette évidence épistémologique est souvent oubliée en faveur d'une réification ou d'une *ontologisation* des concepts que Claude Calame dénonce, à juste titre, dans ses travaux. La définition de n'importe quelle unité d'analyse, qu'elle soit d'ordre linguistique, anthropologique ou religieux, est une construction d'objet dont nous avons pour tâche, dans le discours scientifique, d'explicitier les raisons d'être et les présupposés.

Pour l'analyse qui sert d'exemple ici, il s'agit de faire de la mise en discours un concept opératoire susceptible de fonctionner comme un axe de comparaison pertinent. Nous pouvons définir le discours «comme l'inclusion d'un texte dans son contexte»¹⁴. Cette définition simple implique la reconnaissance d'une unité de sens — un texte — en interaction significative avec son contexte. Selon la conception dialogique de la langue défendue par Bakhtine, tout énoncé est en interaction permanente avec d'autres énoncés oraux ou écrits. Considérer un texte comme discours signifie donc prendre en compte cette interaction constante avec les autres énoncés qui constituent l'*interdiscours* d'une formation sociale donnée.

1.3. *Établir et configurer les plans (critères) de comparaison*

Selon le troisième principe de la comparaison différentielle, il s'agit, à partir de l'axe construit, 1) d'établir des *critères* ou *plans de comparaison* et 2) de les *configurer*¹⁵. Cela veut dire, pour notre

¹² M. Detienne, *Comparer...*, p. 10.

¹³ Voir à ce sujet P. Zima, «Vergleich als Konstruktion...», p. 17.

¹⁴ J.-M. Adam, *Linguistique textuelle...*, p. 39.

¹⁵ J'emprunte ce terme également à Silvana Borutti, «Perspectives épistémologiques...», p. 262.

exemple, définir les paramètres discursifs pour en faire des plans de comparaison. Étant donné que tous ces paramètres agissent toujours ensemble dans la dynamique complexe du texte, il ne suffit pas de les définir et de les examiner de façon isolée. Pour comprendre les effets de sens complexes produits par le texte dans son ensemble, il importe de les analyser dans leur *interaction*. Les exemples de la deuxième partie de cette étude montrent qu'il ne suffit pas de comparer deux textes sur Médée par rapport à leur choix générique respectif, car l'orientation générique d'un texte est indissociablement liée aux autres modalités discursives, comme sa composition, son style, ses dispositifs énonciatifs, ses métaphores, etc. *Configurer* les paramètres discursifs (érigés en plans de comparaison) veut donc dire *concevoir* la place et la fonction revenant à chacun dans le processus complexe de la production (et la réception) des effets de sens.

Dans cette perspective, nous avons élaboré, avec Jean-Michel Adam, un modèle du fonctionnement discursif du texte. Celui-ci distingue des forces *textuelles* (relevant de la composition, du style et de la configurations des motifs) et des forces que nous avons appelées (après Genette) *trans-textuelles*, comme notamment la *généricité*¹⁶, la *paratextualité* et l'*intertextualité*¹⁷. Dans une analyse discursive *comparative*, toutes ces forces (trans)textuelles peuvent constituer des critères (ou plans) de comparaison¹⁸. Grâce à leur mise en relation au sein d'une théorie du texte et du discours, il devient possible de comparer deux ou plusieurs textes par rapport à leur généricité respective, aux dispositifs énonciatifs qu'ils adoptent, à leur composition respective etc. Les différents plans de comparaison sont ainsi non pas isolés mais remis au sein du texte défini comme unité constitutive de sens. Du point de vue heuristique, une telle configuration des critères de comparaison s'avère efficace pour la comparaison de tous les faits culturels, dans la mesure où elle incite à élaborer (ou à expliciter) la conception générale et le modèle de fonctionnement qui sous-tendent le choix de l'unité d'analyse.

¹⁶ Pour l'explication de ce modèle et une représentation graphique, voir J.-M. Adam & U. Heidmann, «Des genres à la généricité...», p. 71.

¹⁷ J'ai proposée dans U. Heidmann, «Comparatisme...», p. 114-16, de redéfinir l'intertextualité dans la perspective comparative comme *dialogue intertextuel*, j'y reviendrai sous 1.4. et 2.4.

¹⁸ Pour la définition de ce que nous avons appelé l'*analyse comparée des discours*, voir en particulier J.-M. Adam & U. Heidmann, «Discursivité et (trans)textualité...», p. 34-36.

1.4. Placer les objets et faits à comparer dans un rapport non-hiérarchique

La comparaison différentielle repose encore sur une autre exigence épistémologique qu'il m'importe de souligner: l'axe de comparaison choisi doit permettre de placer les phénomènes à comparer dans un rapport non-hiérarchique. Cela veut dire que le concept opératoire choisi comme axe de comparaison ne doit privilégier ni l'un ni l'autre des faits ou objets à comparer. Privilégier l'un ou l'autre revient à renoncer à leur comparaison proprement dite au profit d'une évaluation ou d'une hiérarchisation.

Peu d'analyses qui se disent comparatives remplissent cette exigence épistémologique. Dans le domaine des études sur les (ré)écritures anciennes et modernes des mythes grecs, les textes anciens reçoivent très souvent un statut supérieur à celui accordé aux textes plus tardifs et modernes. Ce statut supérieur se fonde principalement sur leur rôle de sources pour les textes modernes et sur le présupposé que les textes anciens seraient plus «proches» d'une prétendue «substance originare» du mythe. Les concepts d'influence et de dépendance, très souvent utilisés en sciences humaines, établissent en fait d'emblée des relations hiérarchiques entre les phénomènes à comparer. Les études d'influence sont certes intéressantes pour l'histoire culturelle et elles constituent souvent une étape préliminaire indispensable pour la comparaison, mais ce ne sont pas des études comparatives proprement dites.

Pour une étude véritablement comparative, il importe de reconsidérer le statut du texte ancien pour le texte moderne. Dans le modèle du fonctionnement discursif qui sous-tend l'approche proposée ici, la référence (intertextuelle) à un texte antérieur est *une* des procédures (parmi d'autres) par lesquelles le texte ultérieur constitue une signification propre et différente du texte ancien. 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 la plupart du temps perdu la trace). Si l'on veut comparer les textes anciens et modernes, il importe de reconnaître la même aptitude au texte moderne qu'au texte ancien à constituer une signification propre. Dans cette optique, il convient de parler de *dialogue intertextuel*, terme qui traduit à mon sens mieux l'idée d'une relation dynamique et égalitaire de texte à texte. L'exigence épistémologique de placer les objets ou faits à comparer dans un rapport non-hiérarchique, implique donc une reconsidération non seulement des statuts des objets ou faits à comparer, mais aussi du concept opératoire choisi comme axe de comparaison.

2. Aspects de la mise en pratique de la comparaison différentielle

Pour démontrer l'efficacité heuristique de la comparaison différentielle et la pertinence de l'axe de comparaison construit, nous devons, bien sûr, la mettre à l'épreuve et en pratique. Comme il est impossible d'illustrer ici l'impact de tous les paramètres discursifs sur les (ré)écritures des mythes, je propose d'en examiner plus particulièrement un qui est d'une importance cruciale pour la création des effets de sens de tout énoncé, à savoir son inscription dans les genres discursifs et poétiques. La généricité interagit étroitement avec toutes les autres modalités discursives d'un texte. Je montrerai plus particulièrement son interaction avec les dispositifs énonciatifs et son importance pour le dialogue intertextuel qui est toujours aussi un dialogue *inter-générique*.

2.1 Généricité et énonciation

L'examen de cette interaction est important, car, comme l'ont remarqué Alistair Fowler et Jean-Marie Schaeffer après lui, et comme le résume Marielle Macé: «la plupart des genres sont des complexes de marques énonciatives, formelles, thématiques, de traits de destination et de fonctions, des horizons d'attente en constante renégociation que seule l'alliance de repérages divers (narratologiques, stylistiques, historiques, pragmatiques, etc.) est susceptible de mettre en lumière»¹⁹. «Toute théorie générique», dit Jean-Marie Schaeffer, «présuppose en fait une théorie de l'identité de l'œuvre littéraire et plus largement de l'acte verbal»²⁰. Comme lui, je pars de l'idée qu'une œuvre «n'est jamais uniquement un texte, c'est-à-dire une chaîne syntaxique et sémantique, mais elle est aussi, et en premier lieu, l'accomplissement d'un acte de communication, un message émis par une personne donnée dans des circonstances et avec un but spécifiques, reçu par une autre personne donnée dans des circonstances et avec un but non moins spécifiques»²¹.

Cette conception dynamique du texte comme acte communicationnel (impliquée dans la notion de discours) me fait préférer le terme de *généricité* à celui de *genre*²². Ce déplacement terminologique permet

¹⁹ M. Macé, *Le genre littéraire*, p. 93.

²⁰ J.-M. Schaeffer, *Qu'est-ce qu'un genre littéraire?*, p. 79-80

²¹ *Ibid.*, p. 80.

²² Dans J.-M. Adam & U. Heidmann, «Des genres à la généricité...», nous montrons l'efficacité de ce déplacement terminologique pour l'analyse des contes écrits.

de voir qu'un texte n'appartient pas à un genre, mais qu'il est mis, à la production comme à la réception, en relation avec un et le plus souvent avec plusieurs genres ou catégories discursives existantes. Le concept de *généricité* prend en compte l'hétérogénéité des classes génériques et il signale le processus et la dynamique très complexe du *travail* générique que l'énonciateur et le récepteur accomplissent avec et contre les formes discursives dont ils ont connaissance, dans le but de créer les effets de sens particuliers qui correspondent à ce qu'il veulent dire ou faire comprendre.

2.2. *L'importance des dispositifs énonciatifs dans l'épopée d'Apollonius de Rhodes*

La conception du texte comme acte communicationnel qui survient dans une situation d'énonciation précise ouvre sur une dimension des écritures des mythes grecs longtemps négligée par les comparatistes et par les antiquisants, à savoir leur dimension énonciative. Claude Calame a mis l'accent sur cette dimension dans ses travaux sur les textes de l'Antiquité grecque. Jean-Marie Schaeffer a, quant à lui, souligné l'importance cruciale du niveau d'énonciation pour le régime générique²³.

Toutes les écritures anciennes des mythes présentent une double structure que l'on peut définir comme la mise en relation d'une histoire racontée et mise en texte (plan de l'*énoncé*) avec son *énonciation*, par définition singulière²⁴. Chaque représentation d'un mythe grec, ancienne ou moderne, porte donc les marques plus ou moins explicites d'un acte de (re-)narration que l'on peut définir comme une (ré-)énonciation. Elle porte aussi les traces d'un destinataire auquel le mythe est (re-)raconté. Ces marques énonciatives nous renseignent, de façon plus ou moins explicite, sur l'énonciateur qui (re)configure la vieille histoire hellène ainsi que sur ses raisons présentes d'y recourir. Les études littéraires qui privilégient l'histoire racontée et la psychologie des personnages mythologiques ne prennent pas en compte ces marques énonciatives alors que c'est la *relation* entre l'énonciation présente et l'histoire hellène (re)racontée qui produit les effets de sens majeurs de chaque (ré)écriture. Le sens du texte ne réside pas dans l'histoire ou dans la figure de Médée en soi, mais il est produit par la façon nouvelle et particulière de l'insérer dans un dispositif énonciatif et générique spécifique et d'en faire un personnage chaque

²³ J.-M. Schaeffer, *Qu'est-ce qu'un genre littéraire?*, p. 82-96.

²⁴ Voir C. Calame, *Poétique des mythes...*, p. 47-51.

fois différent, inséré dans une mise en intrigue toujours nouvelle, dans des variations infinies réglées avant tout par les préoccupations et la poétique du ré-énonciateur. Regardons, à titre d'exemple, le début des *Argonautiques* d'Apollonius de Rhodes:

C'est en commençant par toi, Phoibos, que je rappellerai les exploits de ces héros d'autrefois, qui, par la bouche du Pont et à travers les Roches Kyandées, sur l'ordre du roi Pélias, menèrent vers la toison d'or la solide nef d'Argo²⁵.

D'emblée le narrateur déploie de façon explicite un dispositif énonciatif et générique, qui détermine toute la représentation. Ce dispositif conditionne aussi sa façon d'évoquer, dans le troisième et quatrième livre, la figure et le mythe de Médée: les exploits de Médée sont liés à ceux de ces «héros d'autrefois» au moment de leur arrivée en Colchide et tout au long du difficile parcours que le texte hellénistique décrit en détail. Faisant état de ses amples connaissances géographiques, le narrateur passe en revue les rives et les îles de la Méditerranée où les Argonautes et leur compagne de détresse ont dû faire escale. Les éditions des *Argonautica* reproduisent la carte géographique de ce parcours jalonné par des sanctuaires et des autels érigés par les Argonautes et Médée pour des sacrifices expiatoires qui leur permettent finalement d'arriver à bon port, «sur la côte des Pagases»²⁶. Donnant lieu à toute une série de récits étiologiques sur les lieux du parcours liés aux exploits des héros, le cadre énonciatif et générique se ferme par cette apostrophe aux bienheureux héros civilisateurs de la Méditerranée:

Soyez-moi propices, héros, race des Bienheureux; puissent ces chants, d'année en année, être pour les hommes toujours plus doux à chanter. Me voici en effet parvenu au terme glorieux de vos travaux [...] ²⁷.

Alain Moreau, dans l'étude déjà citée, s'étonne que la Médée d'Apollonius ne porte pas les traits de la *Médée* redoutable qui constitue, selon lui, son *vrai* visage. De toute évidence, son constat ne prend pas en compte les modalités énonciatives et génériques du texte d'Apollonius de Rhodes. Le dispositif générique choisi pour cette épopée hellénistique du mythe fournit en réalité une explication assez plausible de la façon particulière dont le narrateur évoque la figure de Médée. Le troisième et quatrième livre des *Argonautiques* décrivent

²⁵ Apollonius de Rhodes, *Les Argonautiques*, I, 1-4.

²⁶ *Ibid.*, IV, 1781.

²⁷ *Ibid.*, IV, 1773-5.

en effet comment la jeune fille, entraînée dans l'aventure par sa passion amoureuse, aide avec tous ses moyens les héros grecs à parvenir à la fin heureuse de l'expédition civilisatrice que l'auteur hellénistique s'est proposé de chanter. Selon Alain Moreau, Apollonius ne donne qu'une «vision partielle» de la «vraie» Médée qu'il considère comme «une créature redoutable et criminelle»²⁸. Il en vient à supposer que cette Médée d'Apollonius doit «*virtuellement* porter en elle les crimes à venir»!²⁹ Ici paraît clairement l'aporie de ses présupposés: ils empêchent tout simplement de lire le texte.

2.3. *L'impact générique de la tragédie romaine*

S'il est certain que les Médées littéraires ne sont pas toutes les mêmes, il est vrai que c'est l'image stéréotypée d'une Médée criminelle et redoutable qui prévaut jusqu'aux faits divers modernes de la presse contemporaine. Dans une étude sur la réception de Médée au XX^e siècle, j'ai montré que ce stéréotype trouve son origine non pas dans une supposée *substance* du mythe, ni même chez Euripide, mais dans la réception d'une représentation plus tardive et spécifique qui est celle de Sénèque³⁰. Plus précisément, elle trouve son origine dans un phénomène générique que Florence Dupont analyse dans «*Médée de Sénèque ou Comment sortir de l'humanité: «C'est Sénèque qui donne à Médée une inhumanité héroïque, élaborée à partir d'une tragédie qui ne lui attribuait pas cette forme très particulière d'inhumanité, propre à la tragédie romaine»*³¹.

Florence Dupont démontre que la radicalisation de la cruauté et de l'agressivité attribuée à la Médée par Sénèque ne sont pas, comme certaines études ont voulu le faire croire, l'effet d'une pathologie propre à la figure mythique dont Sénèque aurait eu l'intuition précoce, mais l'effet d'une poétique propre au théâtre tragique romain. C'est cette poétique particulière qui détermine le traitement du mythe de Médée par Sénèque:

L'action d'une tragédie romaine est toute entière organisée par le passage du héros d'un monde humain, donné et non problématique, à un monde inhumain, celui où les héros mythologiques accomplissent leurs exploits monstrueux, par une transformation volontaire et progressive du héros au sein de l'humanité. À la fin, devenu tota-

²⁸ A. Moreau, *Le mythe de Jason et Médée...*, p. 199.

²⁹ *Ibid.*, p. 201.

³⁰ U. Heidmann, «Die andere Art, *Medea* zu lesen...», p. 334-35.

³¹ F. Dupont, «*Médée de Sénèque...*», p. 21.

lement inhumain, le héros ne peut plus que disparaître d'un monde qui n'est plus le sien. Il est aspiré par cet ailleurs absolu qui chez les hommes n'a que la réalité des mots des conteurs ou des images peintes³².

Cette analyse, rendue possible par la connaissance approfondie d'un genre culturellement et historiquement déterminé, très différent de la tragédie grecque de l'âge classique, révèle l'impact crucial de l'inscription du mythe dans un genre. Elle fournit une explication plausible pour cette représentation particulière d'une Médée monstrueuse, à laquelle Sénèque soustrait, contrairement à Euripide, tout fondement rationnel en justifiant la trahison de Jason comme une nécessité étatique. Tout comme le projet communicationnel, le dispositif générique très différent des *Argonautiques* explique la représentation de Médée comme une jeune fille amoureuse et serviable.

2.4. Dialogue intertextuel et dés-ancrage générique dans *Edge* de Sylvia Plath

Je propose d'explorer davantage les traits génériques de la tragédie de Sénèque en la comparant à un court poème intitulé *Edge*, écrit par Sylvia Plath en février 1963. Nous verrons que le dialogue intertextuel que ce poème établit avec les tragédies d'Euripide et plus particulièrement avec la *Medea* de Sénèque, fonctionne en même temps comme un dialogue *inter-générique*. Le poème ne se limite pas à emprunter quelques éléments thématiques à l'évocation scénique romaine de Médée. Il sort la figure féminine de l'action et du genre dramatique pour l'installer dans un poème à caractère étonnamment descriptif et statique qui contraste avec le mouvement frénétique de la pièce de Sénèque. Le poème adopte le mode de la description (prudente et spéculative) de ce qui peut paraître comme un gisant avec la sculpture d'une Médée morte qui tient ses deux enfants dans ses bras.

Dès le premier vers du poème *The woman is perfected*³³, le dialogue intertextuel avec la pièce latine est instauré sur le plan même de la matière verbale. En anglais qui connaît *perfect*, *perfectible* et *perfection*, la forme du participe passé *perfected* n'est pas usuelle et renvoie le lecteur en quête de sens au latin *per-fectum* de *perficere*: faire complètement, achever, accomplir. Associé aux vers suivants *Her dead/ Body wears the smile of accomplishment*³⁴, il rappelle la

³² *Ibid.*, p.12.

³³ S. Plath, *Collected Poems*, p. 272.

³⁴ *Ibid.*

célèbre exclamation de la Médée de Sénèque au moment où elle décide de commettre l'infanticide: *Medea nunc sum* (v. 910). Ce vers latin désigne, pour reprendre les mots de Florence Dupont, l'accomplissement du passage de Médée à la monstruosité mythologique que la femme répudiée choisit afin de survivre à sa douleur en «sortant de l'humanité». Le poème de Sylvia Plath opère un déplacement significatif: l'accomplissement du meurtre des enfants devient dans son poème l'accomplissement et l'achèvement de la femme dans sa propre mort: *Her dead/ Body wears the smile of accomplishment*, [...]. Le sourire de cette morte se substitue au rire terrible de la Médée de Sénèque à la vue de Jason implorant sa pitié: *Misereri iubes. Bene est; peractum est* (v. 1018-9). La tournure *bene est, peractum est* revient presque littéralement dans *We have come so far, it is over*³⁵. Là aussi, le vers anglais déplace le sens du vers latin, car le *peractum est* dans *it is over* se réfère à la mort de la femme et non au meurtre des enfants auquel celle-ci semble se substituer.

La violence du meurtre évoqué par Sénèque se trouve comme absorbée dans l'évocation des corps enfantins représentés comme des ornements du gisant: deux spirales enroulées en dessous de deux pichets de lait, désormais vides, métaphores probables des seins de la mère morte: *Each dead child coiled, a white serpent,/ One at each little/ Pitcher of milk, now empty./ She has folded/ Them back into her body as petals/ Of a rose close [...]*³⁶. Cette description jette en arrière-plan les circonstances de la mort de la femme et des deux enfants. L'idée d'une mort violente, qui est au centre de l'action tragique de la pièce de Sénèque, n'est que suggérée dans les vers suivants: [...] *when the garden stiffens and odors bleed/ From the sweet, deep throats of the night flower*³⁷ par les senteurs qui saignent des gorges et la fleur de nuit qui fait penser à des plantes vénéneuses. Le poème donne un statut métaphorique aux motifs de violence en les associant à la botanique et au jardin à la tombée de la nuit.

Il est impossible d'explorer ici toute l'ampleur de ce dialogue intertextuel extraordinairement dense entre le poème contemporain et la tragédie romaine³⁸, mais regardons encore l'image finale qui évo-

³⁵ *Ibid.*

³⁶ *Ibid.*, p. 272-73.

³⁷ *Ibid.*, p. 273.

³⁸ Dans le chapitre de mon livre à paraître (voir note 1), consacré aux (ré)écritures de Médée, j'analyse en outre les motifs importants du serpent et de la rose par rapport à l'usage qu'en fait Sénèque.

que une lune au regard indifférent: *The moon has nothing to be sad about,/ Staring from her hood of bone*³⁹. Cette image inverse, elle aussi, l'usage qu'en fait Sénèque: la lune apparaît tout au début de sa tragédie, où Médée l'invoque comme *Hecate triformis* (v. 6-7) et complice de ses crimes. Placée à la toute fin du poème moderne, la lune y devient un témoin extérieur indifférent qui réduit la mort de la Médée moderne en un fait divers banal: [...] *she is used to this sort of thing*⁴⁰. Ce vers perturbe de façon frappante la teneur esthétique de la description du gisant par un changement du registre stylistique qui banalise la mort de la femme et de ses enfants par la tournure *this sort of thing*. Cette prise de distance soudaine induit un changement de perspective qui nous fait quitter explicitement le mode de représentation d'une destinée tragique de femme rapprochée à la destinée mythique de Médée. La prise de distance nous renvoie au deuxième couplet du poème: *The illusion of a Greek necessity/ Flows in the scrolls of her toga*⁴¹. La «nécessité grecque», à savoir l'inéluctable destin tragique que mettent en scène les tragédies grecques, et Euripide avant Sénèque, y est caractérisée comme une «illusion». Cette illusion «coule» (*flows*) dans les rouleaux de papyrus (*the scrolls*) de sa toge romaine. Déjà perçue comme telle dans la tragédie romaine, cette illusion lui prête encore un aspect noble et une teneur esthétique, comme elle prête de la beauté aux volutes du gisant. Ce qui pourrait se traduire comme: s'il est illusoire et artificiel de figurer sa propre existence selon un mythe grec, ses réécritures antiques permettent néanmoins de créer la densité sémantique et esthétique qui soustrait un vécu tragique à la banalité. Devant le regard désabusé du témoin extérieur et lointain, qui est la lune, l'illusion s'évanouit à la fin du poème en induisant que la mort noble et sacrificielle de cette Médée n'est qu'une pose qui cache un acte (un suicide?) banal et commun: *this sort of thing*.

Le dernier couplet du poème opère ainsi un dés-ancrage générique par rapport aux tragédies grecque et romaine, qu'un autre poème à sujet mythologique de Sylvia Plath traduit par l'image des échasses ou cothurnes, *the stilts of an old tragedy*⁴², que l'on quitte après les avoir empruntés temporairement. Ce poème intitulé *Electra on the Azalea Path* décrit comment le je contemporain, qui se trouve au cimetière

³⁹ Sylvia Plath, *Collected Poems*, p. 273.

⁴⁰ *Ibid.*

⁴¹ *Ibid.*

⁴² *Ibid.*, p. 117.

devant la tombe du père, s'interrogeant sur la cause de sa mort, est amené à emprunter les échasses d'une vieille tragédie: *I borrow the stilts of an old tragedie*⁴³. Ces échasses servent temporairement à inculper la mère (qui devient Clytemnestre) de la mort du père. À la fin du poème, le *je* quitte, comme dans *Edge*, cette pose, ces échasses, pour se rendre compte qu'elle même porte la responsabilité de cette mort. Si *Edge* a temporairement emprunté les échasses d'une vieille tragédie, il les rend à la fin dans un mouvement de prise de conscience et de distanciation méta-poétique dont Sylvia Plath a le secret.

Il y aurait encore beaucoup à dire de ce poème et de son dialogue intertextuel et inter-générique avec la pièce de Sénèque. En guise de conclusion, soulignons que le poème moderne ne se contente pas de reproduire un sens attribué au préalable au mythe de Médée ni de moduler celui que lui confère Sénèque. Il emprunte, déplace et inverse des motifs, métaphores et traits génériques du texte latin pour créer des effets de sens propres et nouveaux. Le poète moderne les crée, comme Sénèque l'a fait lui-même deux millénaires plus tôt, dans un dialogue intertextuel et inter-générique avec les écritures antérieures du mythe.

Pour conclure

La comparaison différentielle montre que l'épopée hellénistique et la tragédie romaine aussi bien que le poème moderne attribuent des significations différentes et nouvelles au mythe de Médée qui ne se réduisent à aucun sens supposé *universel*. Ce type de comparaison s'avère être un outil heuristique apte à «faire apparaître les fonctions successives des mythes, chaque fois réinventés et réorientés dans leur logique et leurs valeurs»⁴⁴. Les (ré)écritures anciennes et modernes du mythe les réinventent selon des paradigmes culturels, des pratiques discursives et des exigences symboliques que la comparaison différentielle met en évidence.

Par rapport aux trois courants de comparaison distingués par les éditeurs du présent ouvrage, la comparaison différentielle (et discursive) présentée ici se situe plutôt du côté du troisième courant accentuant «la dimension contrastive» de la comparaison et qui vise une meilleure compréhension des cultures et des logiques qui les structurent. Néanmoins, si l'on entend par *contraste* «l'opposition de deux

⁴³ *Ibid.*

⁴⁴ C. Calame, *Poétique des mythes...*, en quatrième de couverture.

choses dont l'une fait ressortir l'autre» dans le sens d'une *antithèse*⁴⁵, il y a lieu de distinguer *différentiel* et *contrastif*. La *différenciation* opère dans un cadre de référence plus complexe que celui que dessine la dichotomie d'un contraste. Ce cadre est (idéalement) constitué par le corpus (pour reprendre la formule de François Rastier) que forment l'ensemble des littératures pour une littérature, l'ensemble des réécritures d'un mythe pour une réécriture, l'ensemble des religions pour une religion. C'est ce système de référence complexe qui génère non pas des *variantes* d'un universel abstrait en nombre fini, mais des *variations* au nombre infini des productions et créations culturelles dont la complexité et la richesse reste — heureusement — toujours à explorer et à (ré)inventer.

Ute HEIDMANN

⁴⁵ *Le Nouveau Petit Robert*, Paris, 2000, p. 516.

BIBLIOGRAPHIE SÉLECTIVE

- ADAM, Jean-Michel & HEIDMANN, Ute, «Réarranger des motifs, c'est changer le sens. Princesses et petits pois chez Andersen et les Grimm», in *Contes: l'universel et le singulier*, A. Petitat éd., Lausanne, Payot, 2002, p. 155-74.
- , «Discursivité et (trans)textualité. La comparaison comme méthode. L'exemple du conte», in *L'analyse du discours dans les études littéraires*, R. Amossy et D. Maingueneau édés., Toulouse, Presses Universitaires du Mirail, 2003, p. 27-47.
- , «Des genres à la genericité. L'exemple du conte», *Langages* n°153, Paris, Larousse, 2004, p. 62-72.
- , *Sciences des textes et analyse de discours. Enjeux d'une interdisciplinarité*, Lausanne, *Études de Lettres*, n° 1-2, 2005, et Genève, Slatkine, 2005.
- APOLLONIUS DE RHODES, *Les Argonautiques*, trad. E. Delage pour les Chants I-III et Delage-Vian pour le Chant IV, Éd. Vian, Paris, Les Belles Lettres, 3 vols., 1974, 1980, 1981.
- BORUTTI, Silvana, «Perspectives épistémologiques», in J.-M. Adam et U. Heidmann édés.: *Sciences des textes et analyse de discours. Enjeux d'une interdisciplinarité*, Lausanne, *Études de Lettres*, n° 1-2, 2005, et Genève, Slatkine, 2005, p. 261-72.
- CALAME, Claude, *Mythe et Histoire dans l'Antiquité grecque*, Lausanne, Payot, 1996.
- , *Poétique des mythes dans la Grèce antique*, Paris, Hachette, 2000
- , *Le récit dans la Grèce ancienne*, Paris, Belin, 2000
- DETIENNE, Marcel, *Comparer l'incomparable*, Paris, Seuil, 2001.
- DUPONT, Florence, *Les Monstres de Sénèque*, Paris, Belin, «L'Antiquité au présent».
- , «*Médée* de Sénèque ou comment sortir de l'humanité», Paris, Belin, 1996.
- FOWLER, Alistair, *Kinds of Literature. An Introduction to the Theory of Genres and Modes*, Oxford, Clarendon Press, 1982.
- HEIDMANN, Ute, «(Ré)écritures anciennes et modernes des mythes: la comparaison pour méthode. L'exemple d'Orphée», in

- Poétiques comparées des mythes. De l'Antiquité à la Modernité*, U. Heidmann éd., Lausanne, Payot, 2003, p. 47-64.
- , «Comparatisme et analyse des discours. La comparaison différentielle comme méthode», in *Sciences des textes et analyse de discours. Enjeux d'une interdisciplinarité*, J.-M. Adam et U. Heidmann éd., Lausanne, *Études de Lettres*, n° 1-2, 2005, et Genève, Slatkine, 2005, p. 99-118.
- , «Die andere Art, *Medea* zu lesen. Wie Schriftstellerinnen des zwanzigsten Jahrhunderts Euripides für sich entdecken», in *Antiquitates Renatae. Deutsche und französische Beiträge zur Wirkung der Antike in der europäischen Literatur*, V. Ehrich-Haefeli, H.-J. Schrader, M. Stern éd., Königshausen & Neumann, Würzburg, 1998, p. 301-11.
- , *Poétiques comparées des mythes. De l'Antiquité à la Modernité*, sous la direction de Ute Heidmann, Payot et *Études de Lettres*, Lausanne, 2003.
- MACÉ, Marielle, *Le genre littéraire*. Paris, Flammarion, 2004.
- MIMOSO-RUIZ, Duarte, *Médée antique et moderne. Aspects rituels et socio-politiques d'un mythe*, Paris, Ophrys, 1980.
- MOREAU, Alain, *Le mythe de Jason et Médée: le va-nu-pied et la sorcière*, Paris, Les Belles Lettres, 1994.
- PLATH, Sylvia, *Collected Poems*. Edited with an Introduction by Ted Hughes, London & Boston, Faber & Faber, 1981.
- RASTIER, François, *Arts et Sciences du texte*, Paris, PUF, 2001.
- SCHAEFFER, Jean-Marie, *Qu'est-ce qu'un genre littéraire?*, Paris, Seuil, 1989.
- SÉNÈQUE, *Médée*, in *Tragédies*, texte établi et traduit par François-Régis Chaumartin, Paris, Les Belles Lettres, 1996.
- , *Théâtre complet*, vol. 2, traduction, préface et notice de Florence Dupont, Paris, Imprimerie nationale, 1996.
- ZIMA, Peter V., «Vergleich als Konstruktion», in *Vergleichende Wissenschaften. Interdisziplinarität und Interkulturalität in den Komparatistiken*, P. V. Zima éd., en collaboration avec R. Kacianka et J. Sturz, Tübingen, Gunter Narr Verlag, 2000, p. 5-29.

