

Univerzita Karlova

Pedagogická fakulta

Katedra francouzského jazyka a literatury

## BAKALÁŘSKÁ PRÁCE

Le mythe dans la tragédie classique et en prose des symbolistes

Mýtus v klasicistní tragédii a v próze symbolistů

The Myth in Classical Tragedy and in Prose of the Symbolists

Tomáš Loskot

Vedoucí práce: PhDr. Renáta Listíková, Dr.

Studijní program: Specializace v pedagogice

Studijní obor: Anglický jazyk se zaměřením na vzdělávání – Francouzský jazyk se zaměřením na vzdělávání (B AJ-FJ)

2021

Odevzdáním této bakalářské práce na téma *Le mythe dans la tragédie classique et en prose des symbolistes* potvrzuji, že jsem ji vypracoval pod vedením vedoucího práce samostatně za použití v práci uvedených pramenů a literatury. Dále potvrzuji, že tato práce nebyla využita k získání jiného nebo stejného titulu.

Praha, 11.07. 2021

Chtěl bych vyjádřit vděčnost a díky vedoucí mé práce, PhDr. Renátě Listíkové, Dr., za čas, který věnovala nutným revizím jak formy, tak obsahu. Chtěl bych jí poděkovat za trpělivost, shovívavost a ochotu. Dále bych chtěl poděkovat svým rodičům a přátelům, kteří mě neustále podporovali, a stejně tak své přítelkyni, v níž jsem měl oporu a která mi pomohla s výběrem tématu.

## **Abstrait**

Ce travail traite la manière dont un mythe est abordé et traité par deux mouvements littéraires différents, à savoir le classicisme et le symbolisme. L'objectif principal de ce travail est de comparer le changement de sens et de fonction du mythe dans ses interprétations littéraires. Les œuvres grâce auxquelles on tentera de démontrer ces différences sont *Phèdre* de Jean Racine pour le mouvement classique, et *Thésée* d'André Gide pour le mouvement symboliste. Le travail pose des questions concernant la finalité de ces interprétations littéraires respectives et tourne autour de l'hypothèse que l'œuvre classique vise à inspirer la terreur et la pitié, tandis que le mythe travaillé par les symbolistes semble plutôt servir de dialogue avec soi. Par ailleurs, les symbolistes perçoivent le contenu archétypal du mythe comme étant plus approprié à exprimer l'essentiel, conformément à la philosophie d'Arthur Schopenhauer, alors que la période classique étant beaucoup plus préoccupée par l'Antiquité, elle suit strictement les règles établies dans la *Poétique* d'Aristote. La partie théorique du travail se concentre sur la définition et la délimitation des mots-clés, ainsi que sur la description des différents types de mythes. Elle donne également un schéma des mouvements littéraires respectifs. La partie analytique porte sur ce que les auteurs ont voulu exprimer à travers le mythe, pourquoi et comment ils l'ont fait, et en quoi le mythe dans leur œuvre diffère de sa forme originale. Elle analyse également les exemples sélectionnés de symboles, d'allégories, de métaphores et d'archétypes dans les œuvres de Racine et Gide.

## **Mots-clés**

le mythe, le symbole, l'allégorie, la métaphore, l'archétype, le classicisme, le symbolisme, Jean Racine, André Gide, *Thésée*, *Phèdre*

## **Abstract**

This thesis deals with how a myth is approached and treated by two different literary movements, namely the classicism and the symbolism. The main aim of this thesis is to compare the shift of meaning and function of the myth in its literary renditions. The works on which we will try to demonstrate these differences are *Phèdre* by Jean Racine as for the classical movement, and *Thésée* by André Gide as for the symbolist movement. The thesis poses questions regarding the purpose of these respective literary interpretations and centres around the hypothesis that the classical work focuses on inspiring terror and pity, while the myth as treated by the symbolists seems to serve rather as a dialogue with oneself. Moreover, symbolists perceive the myth's archetypal content to be more suitable in expressing the essential, in accordance with the philosophy of Arthur Schopenhauer, while the classical period is much more preoccupied with Antiquity and follows strictly the rules as established in Aristotle's *Poetics*. The theoretical part of the thesis concentrates on the definition and delimitation of the keywords, as well as describing the different kinds of myths. It also gives a brief outline of the respective literary movements. The analytical part deals with what the authors wanted to express through the myth, why and how they did so, and with how the myth in their interpretations differs from its original form. It also analyses selected examples of symbols, allegories, metaphors and archetypes in the works of Racine and Gide.

## **KEYWORDS**

myth, symbol, allegory, metaphor, archetype, classicism, symbolism, Jean Racine, André Gide, *Thésée*, *Phèdre*

## Table des matières

Introduction .....	8
1 Chapitre 1 : Qu'est-ce qu'un mythe ?.....	9
1.1 Définition, délimitation et structure d'un mythe .....	9
1.2 Divers types du mythe .....	10
1.2.1 Les mythes des gens primitives .....	10
1.2.2 Le mythe grec .....	12
1.2.3 Le mythe judéo-chrétien.....	14
2 Chapitre 2 : Définition et comparaison d'autres mots-clés .....	17
2.1 Le symbole, la métaphore, l'allégorie, l'archétype, le mythe – une tentative de délimitation de ces mots-clés.....	17
2.1.1 Le symbole .....	17
2.1.2 La métaphore .....	19
2.1.3 L'allégorie .....	19
2.1.4 L'archétype.....	20
2.1.5 Le mythe .....	21
3 Chapitre 3 : Mythe travaillé par Racine et les classiques .....	22
3.1 Poétique et esthétique classique – que veut dire le mot « classique » .....	22
3.1.1 Une adhérence aux règles .....	22
3.2 L'intérêt pour le théâtre comme la mode en cette époque .....	23
3.3 La conception du mythe chez Racine .....	25
3.3.1 Le choix du mythe comme quelque chose qui provoque la catharsis .....	25
3.3.2 Le choix du mythe qui comprend le sublime .....	27
3.4 Le changement de fonction du mythe .....	30
3.5 Le symbole, la métaphore et l'archétype dans <i>Phèdre</i> de Racine .....	32

3.5.1	Le symbole .....	32
3.5.2	La métaphore .....	34
3.5.3	L'archétype.....	35
4	Chapitre 4 : Mythe travaillé par Gide et les symbolistes.....	37
4.1	La poétique et l'esthétique symboliste.....	37
4.1.1	Le manifeste du symbolisme .....	38
4.2	La conception du mythe chez les symbolistes .....	39
4.2.1	Le choix du mythe comme une fuite de la réalité.....	40
4.2.2	Le choix du mythe comme dialogue avec soi.....	41
4.2.3	L'allégorisation du mythe.....	42
4.3	Le symbole, l'allégorie et l'archétype dans <i>Thésée</i> de Gide .....	44
4.3.1	Le symbole .....	44
4.3.2	L'allégorie .....	50
4.3.3	L'archétype.....	51
	Conclusion.....	53
	Seznam použitých informačních zdrojů .....	56

## Introduction

Ce travail porte sur le phénomène du mythe littéraire dans les œuvres des auteurs classiques et symbolistes. La raison du choix de ce sujet est le fait qu'on voulait savoir comment la fonction et le sens du mythe changent dans la littérature, en raison de l'intérêt à la mythologie, à la religion et à la littérature et de vouloir apprendre comment celles-ci peuvent correspondre.

L'objectif principal de ce travail est d'examiner l'hypothèse que les classiques ont travaillé les mythes différemment que les symbolistes. Il est connu que les mythes travaillés introduits par les classiques se trouvent principalement dans les tragédies, alors que les mythes de symbolistes, on les trouve plutôt en prose et en poésie. L'autre objectif était de voir comment ces mythes littéraires divergent du mythe originel, par le contenu et par la forme. Les résultats de cette activité littéraire seront nécessairement différentes dans les deux mouvements, car le classicisme est soumis aux règles de bienséance et de vraisemblance ainsi qu'aux unités de temps, de lieu et d'action, tandis que le symbolisme ne suit pas strictement ces contraintes de forme et de contenu.

Le mémoire est organisé en quatre chapitres dont les deux premiers sont théoriques. Le premier donne une délimitation et une définition du mot « mythe » et traite les différents types de mythes, à savoir les mythes des gens primitifs, les mythes grecs et enfin les mythes judéo-chrétiens. Le deuxième chapitre vise à définir et comparer les mots-clés comme le *symbole*, *l'allégorie*, *la métaphore* et *l'archétype*.

Les deux chapitres suivants comportent à la fois une approche théorique et pratique. Ils fournissent le contexte historique et littéraire de la période respective ainsi que le canon esthétique qui la domine. Enfin, les parties pratiques du troisième et du quatrième chapitre consistent à montrer les différences entre le traitement du mythe par les classiques et les symbolistes, y compris une analyse des réalisations concrètes des mots-clés décrits dans le troisième chapitre.

La conclusion résume et commente les résultats de notre recherche et en déduit des conséquences.

## 1 Chapitre 1 : Qu'est-ce qu'un mythe ?

Dans ce chapitre, nous essaierons de rendre le mot mythe compréhensible en le définissant et en le délimitant. Sa structure ainsi que la description de trois différents types de mythe sera également incluse dans ce chapitre.

### 1.1 Définition, délimitation et structure d'un mythe

La valence sémantique du mot « mythe » est double – il signifie soit une chose incroyable, une illusion, une fiction ou une fable, soit un événement ou une réalité véritable et sacrée, primordiale – un modèle exemplaire. La deuxième signification est acceptée plutôt parmi des sociologues, ethnologues ou des historiens de religion. C'étaient les Grecs eux-mêmes qui ont dépouillé le mot de sa signification religieuse et métaphysique – tout ce qui venait de la mythologie représentait ce qui ne pouvait pas exister. Plus tard, la religion juive et chrétienne a condamné tout ce qui n'était pas autorisé par l'Ancien et le Nouveau Testament. Il est aussi facile de se rendre compte que l'Église catholique n'encourageait pas vraiment l'étude de la mythologie. Ce sont donc les raisons historiques en raison desquelles on comprend le sens du mot mythe comme quelque chose d'improbable et faux.<sup>1</sup>

En tentant de fournir une définition plus ample, un historien roumain des religions, Mircea Eliade, dit que le mythe raconte une histoire sacrée, décrit un événement survenu *in illo tempore*, c'est à dire en ce temps-là, avant la construction elle-même du monde. Autrement dit, il décrit par quelles prouesses de certains dieux et de nombreux héros le monde avait été construit. En plus, il décrit comment une certaine institution, une espèce végétale ou une tradition répétitive sont venues au monde : au sens premier, il s'agit donc toujours d'un récit décrivant une genèse.<sup>2</sup>

On voit bien qu'en mythes, il s'agit aussi d'une autre dualité, à savoir du sacré et du profane. Bien sûr, la thématique peut être exclusivement sacrée, néanmoins, on voit comment les deux modalités s'entrelacent. Cela veut dire que le sacré se manifeste dans le quotidien, par des miracles, par l'éclaircissement soudain, par de nombreuses hierophanies.

---

<sup>1</sup> Mircea Eliade – *Mýtus a skutečnost*, Praha, Alpha Book, 2020, p. 13

<sup>2</sup> Idem, p. 15-16

Bien que certains proclament que le profane n'existe point, en supposant que ce soit Dieu qui a tout créé, il est difficile de réfuter qu'il existent des réalités complètement distinctes – le sacré et le profane.

Le mythe décrit des gestes des dieux ou des héros – c'est à dire qu'il fournit un idéal, une histoire d'origine des actions que l'homme entreprend. Les activités comme la pêche, la chasse, l'accouchement, l'acte sexuel, la mort ou la consommation de repas ont toutes une origine sacrée et pour l'homme *primitif*, en les faisant et les répétant lui-même, il participe à ce que faisaient les dieux en ce temps-là. Pour lui, ce temps est le plus vrai, voire même le seul vrai. Demandés pourquoi ils ne cessent de faire les mêmes rites, des gens indigènes de la Nouvelle-Guinée ont répondu : « *C'est ainsi que nos ancêtres mythiques ont fait, et nous agissons de la même manière.* »<sup>3</sup> De la même façon, les Navajos d'Amérique du Nord ont dit : « *Parce que le peuple saint l'a fait la première fois.* »<sup>4</sup> Remarquons donc la grande différence entre la compréhension du mot *mythe* jadis et aujourd'hui. Au fil du temps, en histoire moderne, il y a des individus qui s'intéressent aux mythes et qui savent que, de la sorte, ils révèlent des secrets de la vie qu'il vaut connaître. Parmi eux, il y a des classiques et des symbolistes. On étudiera leurs approches différentes plus loin.

## **1.2 Divers types du mythe**

Ce chapitre parle de trois types de mythes différents, ce qui est nécessaire pour illustrer ce qu'est un mythe, en particulier le mythe grec, que Racine et Gide ont employé dans leurs œuvres.

### **1.2.1 Les mythes des gens primitives**

Dans ce chapitre, on va dire quelques mots sur les mythes issus de l'époque paléolithique et néolithique. Il semble essentiel de le faire parce qu'on verra que de nombreux éléments se manifestent dans les mythologies à venir. Pour l'homme primitif, tout ce qu'il faisait était sacré, tous les aspects de sa vie – aussi profanes qu'ils fussent, ils eurent aussi un côté sacré.

---

<sup>3</sup> Mircea Eliade – *Mýtus a skutečnost*, Praha, Alpha Book, 2020, p. 16, traduit par nous

<sup>4</sup> Idem, p. 17, traduit par nous

Il serait audacieux d'associer une religion uniforme aux peuples de préhistoire, parce qu'on ne dispose pas beaucoup de documentation précise. Néanmoins, en examinant par exemple des tombes et la façon dont elles étaient bâties, on peut affirmer que la croyance en vie posthume était répandue. Dans les tombes, des cadavres avec des outils respectifs à l'occupation des enterrés ont été trouvés, d'où l'on peut conclure qu'on croyait de le faire même après la mort.<sup>5</sup> En ce qui concerne la mort, disons que les rites d'initiation étaient fréquents aussi. On associe cela à la mort, car les adeptes devaient laisser mourir telle ou telle partie d'eux-mêmes dont il valait la peine se débarrasser pour élever leurs âmes vers le ciel. Par exemple – un jeune garçon va dans un pays sauvage avec ses compagnons et leur maître et ils sont mis aux épreuves diverses, ils luttent avec un adversaire mental qui est personnifié par un gardien du seuil<sup>6</sup>. Ces initiations ne sont pas sans danger, la mort peut vraiment frapper les participants, mais il est impossible d'avancer dans la vie sans risque. Si l'adepte réussit à vaincre sa peur (son orgueil, son égoïsme, etc.) il sera récompensé, considéré mûr et méritera le respect. Nos vies sont remplies de ces épreuves, encore qu'on les eût dépouillé du côté sacré. Cependant, on va trouver ces épreuves initiatiques dans les mythes grecs et judéo-chrétiens, lesquels on analysera un peu plus en détail en parlant des œuvres de Gide et de Racine.

Ce qui est plus ou moins certain, c'est que l'animisme faisait une grande partie des religions primitives, en raison de leur nature de chasseur. Peut-être à cause de ressentir des remords après avoir tué un animal, les gens primitifs voulaient se réconcilier avec l'âme de cet animal. Cela menait au fait qu'une âme collective des espèces respectives était vénérée. On lui faisait des sacrifices, animales et humaines. Ce serait une offense grave si on tuait un animal sans agrément au seigneur des animaux. Et alors s'exerçaient les rites avant et après la chasse, pour que tout fût en ordre. Basé sur des découvertes modernes, ces rites avaient lieu souvent au fond des grottes, qui étaient leurs sorte de sanctuaires, parce que ces ouvertures de la terre pouvaient être considérées comme une entrée dans la mère Terre, comme une sorte d'utérus. Bien que l'importance de la femme soit plus marquante en

---

<sup>5</sup> Mircea Eliade, *Dějiny náboženského myšlení I, Od doby kamenné po Eleusinská mysteria*, Praha, OIKOYMENH, 2008, p. 23

<sup>6</sup> On va parler de ce terme dans le quatrième chapitre

néolithique, il était connu que la femme connaissait le mystère de la vie, étant capable de donner la vie elle-même.

Un nombre non négligeable des peintures est préservé jusqu'à nos jours dans ces cavernes et elles nous aident à découvrir d'autres détails sur les religions des gens primitifs. Il est évident qu'il pratiquaient le chamanisme – habillés de fourrure des animaux, de leur queue, jouant de la flûte et de tambour, ils communiquent avec eux. Autour d'eux, il y a des oiseaux qui symbolisent l'élan d'esprit, la liberté. L'apesanteur qui est associée avec le vol d'oiseaux menait au fait que le ciel était considéré comme un lieu de résidence des dieux et d'autres êtres célestes.

Après la domestication et culture des plantes, l'ordre sociale fut profondément changé. Dorénavant, ce sera la femme qui va occuper la position majeure dans la hiérarchie sociale, parce qu'en connaissant le secret de la procréation, elle semble être un choix plus adéquat pour se charger de l'activité de soigner les fleurs. C'est à l'homme de planter, mais sans la femme, rien ne peut prendre naissance. Elle est une image de la déesse qui est la mère Terre et pour cela on la vénère. Tandis que l'homme comble, la femme entoure. On va tirer beaucoup de symboles de celui-ci et d'autres faits biologiques de la sexualité humaine plus tard dans notre analyse. Cette introduction concise au sujet des religions de l'homme primitifs suffit pour atteindre nos objectifs.

### **1.2.2 Le mythe grec**

Étant considérablement difficile à saisir, le mythe grec montre une vraie diversité et au fur et à mesure, il change radicalement. Tandis qu'au commencement, approximativement deux mille ans avant Jésus Christ, on pouvait dire qu'il s'agissait plutôt d'une religion des mystères végétatives, plus tard, les philosophes, Platon notamment, l'ont promue à une version plus élaborée, c'est-à-dire qu'ils ont mis en mots des mythes qu'ils ont « traduits » et en ont tiré des conclusions pour la psyché humaine.

Commençons par la civilisation minoenne néolithique, dont l'origine est située en Crète. La religion minoenne est caractérisée par un grand nombre de sacrifices dont le but était de soutenir la fertilité de la nature. Les rites les plus connus sont probablement les Mystères d'Éleusis, liées à Déméter et à Perséphone, sa fille. Il faut se rendre compte que la participation des gens ordinaires à ces rites était hors de question, la connaissance des

mystères devaient rester secrète et ce n'étaient que des initiés et des prêtres qui les connaissaient. Après tout, il existe de nombreux exemples d'initiation dans la mythologie grecque, dont nous parlerons dans la deuxième partie, surtout en relation avec Thésée.<sup>7</sup>

On a déjà mentionné le rôle des grottes chez les gens primitifs. On suppose que le labyrinthe célèbre de Minos peut aussi être considéré comme une grotte. Le mot grecque « *labrys* », signifie une hache à double tranchant, ce qui pourrait représenter les deux principes humains, masculin et féminin, parce que les filles et les garçons y étaient sacrifiés. La hache elle-même représente alors un outil sacrificiel.<sup>8</sup> D'après Robert Graves<sup>9</sup>, avant que le taureau ne soit installé dans le labyrinthe, une danse dite « des cailles » y était dansée au printemps, qui imitait les mouvements de ces oiseaux et se caractérisait par un caractère amoureux et extatique. Il dit aussi que le nouveau culte du taureau pourrait symboliser les sept danseurs et danseuses et pourraient représenter les douze titans nés à l'origine de Gaïa et d'Uranos, bien que ce nombre ne corresponde pas.<sup>10</sup>

Au commencement, donc, était Gaïa, symbolisant la terre et l'eau (qui, après tout, en fait partie), qui a conçu d'elle-même Uranus, qui symbolise le ciel. Elle a eu douze enfants avec lui, des titans et des titanides, dont l'un, Cronos, l'a castré. Ainsi la terre et le ciel furent divisés. Avec sa sœur, Rhéa, Cronos avait six enfants – Hestia, Hadès, Déméter, Poséidon, Héra et Zeus. Il paraît donc intéressant que le dieu le plus haut de la religion grecque n'est ni le Créateur ni une part de la divinité primordiale. Et comme il y avait plusieurs générations de dieux, il y avait cinq générations de gens : la génération de l'or, de l'argent, du bronze, la génération des héros et la génération du fer.<sup>11</sup> Selon presque toutes les religions, la génération suivante est toujours plus décadente que la précédente. Dans le monde où il n'y a plus de héros – c'est-à-dire au présent, car la génération du fer, ce sont nous – il est difficile de trouver un idéal moral. On va parler de la génération des héros (ainsi que des dieux auxquels ils sont associés) dans la partie pratique, où on va tenter

---

<sup>7</sup> Mircea Eliade, *Dějiny náboženského myšlení I, Od doby kamenné po Eleusinská mysteria*, Praha, OIKOYMENH, 2008, p. 302-305

<sup>8</sup> Mircea Eliade, Ioan P. Culianu, *Slovník náboženství*, Praha, Český spisovatel, a.s., 1993, p. 201

<sup>9</sup> R. Graves, *Řecké mýty I*, Praha, Odeon, 1982, p. 360

<sup>10</sup> Ibidem

<sup>11</sup> Mircea Eliade, *Dějiny náboženského myšlení I, Od doby kamenné po Eleusinská mysteria*, Praha, OIKOYMENH, 2008, p. 265

d'expliquer la signification de ces faits, des lieux où ils se sont produits et enfin de tout ce qui nous semblera digne d'intérêt pour notre analyse.

Plus tard, c'étaient les Grecs eux-mêmes qui ont désacralisé le mythe, on parle des rationalistes grecs. Ils critiquaient le comportement des dieux – qu'ils étaient souvent capricieux et injustes – leur immoralité et les qualités qui leur sont associées. Un dieu, peut-il vraiment être jaloux, injuste, vindicatif ou même stupide ? Les Grecs considéraient que Dieu devrait être beaucoup plus noble. Et ainsi les mythes n'étaient plus compris littéralement, mais des sens cachés et des allusions y étaient recherchés, c'est ce qu'on appelle l'interprétation allégorique des mythes. Une autre façon d'interprétation des mythes par les rationalistes était celle d'Evhémère, un mythographe grec, pour qui les dieux étaient des anciens rois divinisés. Néanmoins, grâce aux approches rationalistes, les mythes grecs n'ont pas été oubliés et abandonnés, depuis lors, ils ont été montrés dans des peintures et des sculptures, interprétés et étudiés, notamment au XVII<sup>e</sup> siècle.<sup>12</sup>

### 1.2.3 Le mythe judéo-chrétien

Contrairement aux religions primitives, celles des juifs et des chrétiens ne montrent pas un tel intérêt pour ce qui s'était passé en ce temps-là, avant la création du monde. Peu d'explications sont données en ce qui concerne l'origine des choses ou des raisons pour le faire. On aurait tort si on disait qu'ils ne s'en souciaient point – tout le monde connaît la première phrase du livre de Genèse :

*Au commencement, Dieu créa le ciel et la terre.*<sup>13</sup>

Néanmoins, la relation avec Dieu qui se réserve jalousement une place la plus haute dans les valeurs de ses fidèles et qui est strictement opposé aux idoles, il reste un élément le plus important dans ces religions. Les juifs n'étaient pas les premiers à avoir un seul Dieu<sup>14</sup>, mais vu que cette religion est une des plus détaillées, sa doctrine est une des plus élaborées et donc digne de notre attention. Notons la différence entre les religions primitives qui se présentent plus spontanées, plus improvisées. Bien que les adhérents des deux religions monothéistes aiment croire que le contenu du livre saint n'ait qu'une origine divine, on

---

<sup>12</sup> Mircea Eliade – *Mýtus a skutečnost*, Praha, Alpha Book, 2020, p. 112-113

<sup>13</sup> *La Bible de Jérusalem*, Paris, Éditions du Cerf, 1975, traduite en français sous la direction de l'école biblique de Jérusalem, p. 17

<sup>14</sup> Voir le culte d'Aton en Égypte ancien

peut en fait prouver que beaucoup de mythes présents en Bible viennent d'ailleurs.<sup>15</sup> Les deux religions se distinguent par un caractère très complexe – aux conciles chrétiens, de nombreuses doctrines ont été élaborées et réadaptées cent fois afin que tout fût crédible en ce qui concerne la véracité de l'enseignement dogmatique.

Néanmoins, malgré cela, on trouve beaucoup de rites d'initiations dans la Bible-là aussi. La désobéissance d'Adam peut être considérée comme un échec de l'initiation qui est suivi par une expulsion du Paradis et par l'attribution du péché hérité aux hommes. Yahvé dit à Adam : « *A la sueur de ton visage tu mangeras ton pain*<sup>16</sup> », ce qui est une initiation également. Ce qui est intéressant, c'est la symbolique du langage hébreu, parce qu'à chaque lettre de leur alphabet est associé un chiffre. La science qui s'en est occupé s'appelle Gematria et elle fait partie des autres sciences hermétiques. La lettre « *mem* » est liée à l'eau et a une valeur de 40. L'eau symbolise un nouvel état pur qui est atteint par l'initiation qui, dans plusieurs passages dans la Bible, dure 40 jours ou 40 ans. Citons par exemple le Déluge, le séjour de Moïse sur la montagne ou l'errance du peuple d'Israël dans le désert qui a duré 40 ans. Dans le Nouveau Testament, Jésus Christ passe 40 jours dans le désert où il est tenté par le diable et le temps du mercredi des cendres jusqu'à Pâques compte 40 jours aussi.

Le fait que le Tout-Puissant avait choisi son peuple à lui donne beaucoup d'assurance aux juifs. L'histoire sainte (un ensemble des faits et mythes racontés par la Bible) appartient à eux. Yahvé, le Dieu d'Abraham, le Dieu d'Isaac, et le Dieu de Jacob entre dans l'histoire et la consacre. L'histoire de la Bible a sa base dans le temps réel, mais elle est sanctifiée par un Dieu jaloux qui avait choisi son peuple. Bien évidemment, cet approche diffère de la religion primitive et gréco-romaine. On ne raconte plus les prouesses des dieux, mais d'un seul Dieu et de ceux qui agissent au nom de leur Seigneur et qui y font des miracles.

Pour conclure cette introduction concise au sujet de trois types des mythes,<sup>17</sup> disons que pour notre analyse, il était nécessaire de s'en occuper, puisque les deux auteurs de notre choix connaissaient non seulement la religion grecque de laquelle ils se sont emparés, mais

---

<sup>15</sup> Mircea Eliade, *Dějiny náboženského myšlení I, Od doby kamenné po Eleusinská mysteria*, Praha, OIKOYMENH, 2008, p. 176-177

<sup>16</sup> *La Bible de Jérusalem*, Paris, Éditions du Cerf, 1975, traduite en français sous la direction de l'école biblique de Jérusalem, p. 20

<sup>17</sup> Probablement, d'un point de vue différent, il en existe plus, mais on a opté pour cette approche.

surtout la religion chrétienne et juive, ce qui se reflète dans leurs œuvres. Dans les chapitres trois et quatre, on verra pourquoi ces écrivains ont choisi de s'exprimer à travers le mythe et comment leur activité a été réalisée. De plus, en fournissant la définition du mythe ainsi que certains de ses exemples, il sera désormais plus facile de comprendre les œuvres de Racine et de Gide.

## 2 Chapitre 2 : Définition et comparaison d'autres mots-clés

Dans ce chapitre, nous allons examiner quelques mots-clés entourant le mythe. Leur définition et leur illustration sont essentielles pour comprendre les œuvres des classiques et des symbolistes, car ces expressions figuratives sont largement employés dans leurs œuvres.

### 2.1 Le symbole, la métaphore, l'allégorie, l'archétype, le mythe – une tentative de délimitation de ces mots-clés

#### 2.1.1 Le symbole

Le symbole est une des formes d'expression figurées – il peut se manifester par exemple par un mot écrit, par une image ou par un objet. Ils existent de symboles immotivés et motivés (arbitraires, conventionnels). Ce qui représente ceux-ci dépend de ce que les gens y attribuent, tandis qu'en ce qui concerne des symboles immotivés (naturels), ils ont un sens propre en eux-mêmes qui est compréhensible pour tous, sans la connaissance des conventions. Pour les chrétiens, la croix évoque la souffrance de Jésus Christ, mais pour d'autres cultures, la signification est différente. Le contenu exprimé par le symbole est beaucoup plus large que celui exprimé par l'allégorie ou la métaphore. Tandis que l'allégorie n'est souvent que terrestre, le symbole se situe dans le domaine de la religion, de la mystique ou de la psychoanalyse. « *Pour Jean Scot Érigène, le symbole est un signe sensible qui offre des ressemblances avec les réalités immatérielles,* » dit Marie-Madeleine Davy.<sup>18</sup>

Néanmoins, il n'est pas facile de comprendre la langue des symboles, car très souvent, le sens doit rester caché pour un homme commun. En plus, lire des symboles n'est pas pour tout le monde – il faut qu'on développe une sensibilité subtile afin de comprendre leur sens profond qui peut aussi être ambivalent ou même contradictoire. Cependant, comme c'est le cas pour la foi, il est impossible de dévoiler la signification si on n'a vraiment pas envie de le faire. « *Le symbole se présente comme un absolu. Pour le saisir, il convient d'éprouver en soi même une nostalgie de la connaissance, une ouverture constante, un appétit. Dans*

---

<sup>18</sup> Marie-Madeleine Davy - *Initiation à la symbolique romane (XIIe siècle)*, Roubaix, Flammarion, 2018, p. 92

*la mesure de ce désir de connaissance, de cette ouverture, de cet appétit, le symbole livre son contenu, ou mieux il se révèle, car la connaissance symbolique est comparable à une révélation. »<sup>19</sup>*

Le symbole a pour son but de nous enseigner, mener vers la vérité et l'absolu, et de nous y diriger. Il représente le sens inexprimable et insaisissable par la faculté de la langue humaine. Encore qu'on essaye de « traduire » ou de donner un sens concret au symbole, il est impossible de le faire, car cette approche est strictement analytique, tandis que le symbole s'exprime synthétiquement – il révèle une telle quelle vérité objective dans son intégralité.

Pour C. G. Jung et son étude de psychanalyse, le symbole unit le conscient et l'inconscient, ainsi que le passé et le futur (le présent).<sup>20</sup> Cela est en accord avec l'étymologie du mot « symbole ». Il est d'origine grecque et vient du verbe syn-ballein, « mettre/jeter ensemble ». Pour expliquer la complexité des symboles, Jung dit :

*« Aucun symbole n'est simple. Simples ne sont que le signe et l'allégorie. Car le symbole recouvre toujours une réalité complexe qui est tellement au-delà de toute expression verbale, qu'il n'est guère possible de l'exprimer d'un seul coup. »<sup>21</sup>*

En n'utilisant que notre esprit et la raison, on ne peut jamais atteindre son sens, parce que le symbole parle plutôt à notre intuition, à ce qui nous étions avant d'avoir appris à réfléchir analytiquement. Pour ceux qui ne sont pas fermés au sens des symboles, le Seigneur dit :

*Si quelqu'un a des oreilles pour entendre, qu'il entende. »<sup>22</sup>*

Le symbole donc unit ce qui est haut et ce qui est bas, le divin et humain. Il s'agit d'un intermédiaire qui « révèle une réalité sacrée ou cosmologique qu'aucune autre "manifestation" n'est à même de révéler »<sup>23</sup> Bien sûr, il y existe une hiérarchie des symboles en fonction de leur sainteté – un symbole peut en dire plus sur une réalité

---

<sup>19</sup> Idem, p. 88

<sup>20</sup> Marie-Madeleine Davy - Initiation à la symbolique romane (XIIe siècle), Roubaix, Flammarion, 2018, p. 92

<sup>21</sup> Idem, p. 92-93

<sup>22</sup> *La Bible de Jérusalem*, Paris, Éditions du Cerf, 1975, traduite en français sous la direction de l'école biblique de Jérusalem, p. 1481

<sup>23</sup> Mircea Eliade, *Traité d'histoire des religions*, Paris, Payot, 1953, p. 381

transcendantale qu'un autre. Les gens essaient de comprendre les mystères de la vie qui sont, bien évidemment, immatérielles, mais c'est aussi le matériel sous la forme des symboles qui nous aide à combler la lacune entre les dualités mentionnées.

### **2.1.2 La métaphore**

Le contenu exprimé par la métaphore n'est pas aussi profond que celui du symbole, cependant, c'est un trope incontournable dans la littérature et même dans notre langage. La métaphore est étroitement liée avec l'allégorie. Une expression contenant une métaphore traite une comparaison, mais contrairement à une comparaison propre, les particules de comparaison (*tel que, ainsi que, autant que, comme, ...*) sont omises. Prenons donc par exemple l'expression « *Le lac, divin miroir* » On parle du sens propre (littéral) et du sens figuré<sup>24</sup> – on peut comprendre les deux substantifs au sens propre, mais l'auteur n'a pas eu l'intention de vraiment dire que le lac est un divin miroir, que Dieu s'y regarde pour s'y voir. Plutôt, son intention était de comparer le lac au symbole qui est le miroir. Le sens du « *divin miroir* » est donc figuré – cela veut dire que le lac offre une possibilité de se voir dans son reflet, de pouvoir découvrir en nous ce qui appartient au côté divin. On voit déjà que nos termes clés s'entrelacent – le miroir est en effet un symbole, mais on appelle l'expression métaphorique, parce qu'elle traite la comparaison figurative.

### **2.1.3 L'allégorie**

Allégorie est plutôt un discours qui semble parler d'une chose mais qui en fait parle d'une autre. Il y coexistent donc deux propositions qui sont les deux vraies. Contrairement à la métaphore, l'allégorie ne lie pas le sens propre au sens figuré. Elle contient d'abord un sens propre qui suggère le sens figuré. Il s'agit donc d'une relation *in absentia* (un seul sens est montré), tandis que dans l'expression métaphorique, la relation est *in presentia*. Cela veut dire que dans les deux compréhensions de l'allégorie, le sens premier est conservé.<sup>25</sup>

Et pour le symbole et pour l'allégorie, le sens principal est exprimé par ce qui n'est pas dit. Cependant, étant surtout synthétique, le symbole doit être compris par l'intuition, tandis que l'allégorie peut être comprise uniquement par l'intellect. En plus, l'allégorie est

---

<sup>24</sup> Tzvetan Todorov – *Théories du symbole*, Paris, Éditions du seuil, 1977, p. 91

<sup>25</sup> Idem, p. 91-92

fonctionnelle – cela veut dire qu'elle a été créée pour exprimer du sens, tandis que le symbole a du sens en lui-même, il est là pour lui-même.

#### **2.1.4 L'archétype**

Le psychiatre suisse, C. G. Jung, s'adonnait à l'étude de la psyché humaine dans son intégralité, donc il opérait d'une façon synthétique. Il était au courant qu'il existait en nous des parties dont on ne peut jamais se débarrasser, nominalement de nos « racines » qui nous rappellent le passé mythologique et religieux de nos ancêtres et notre lien avec le Créateur. Ces racines, on peut les appeler des archétypes et elles font partie de notre inconscient. Jung en dit que ce sont « *des composants mythologiques* », « *des images primordiales* » ou bien « *des motifs* ». Les archétypes peuvent être caractérisés par un aspect irrationnel, délirant et incompréhensible – on vit ces images dans des contes de fées, des rêves ou des visions et souvent il nous semble que ce sont des non-sens, des absurdités. Néanmoins, il y a en eux une logique et une cohérence cachée qu'un homme savant des mythes et des personnages mythiques (parce qu'on peut considérer des mythes comme des manifestations et des séries d'archétypes) est capable d'interpréter dans une certaine mesure. Jung dit aussi qu'il en existe en nous – les archétypes personnels parmi lesquels il y a les expériences qu'on a vécues ou des choses qu'on a oubliées ou réprimées, et les archétypes impersonnels qui ne peuvent pas être associés aux expériences de nos vies, ne peuvent être considérés comme acquis et qui viennent de l'inconscient collectif. C'est de là qu'on tire le « matériel mythique » qui influence nos vies, souvent sans qu'on s'en rende compte.

C'est donc notre propre tâche de réconcilier ces deux côtés de notre esprit – l'inconscient et le conscient. Il est important d'éviter tout déséquilibre, car la domination du conscient porte le danger de perdre le contact avec notre passé, ce qui pourrait entraîner des névroses, car les archétypes sont parfois décrits comme des organes vivants. D'autre part, la domination de l'inconscient signifierait que ce seraient nos rêves et nos visions qui auraient l'influence majeure sur nos vies, qui deviendraient par conséquent pleines de superstitions et de peur de l'inconnu.

Jung souligne également le fait que les archétypes et les mythes n'ont jamais été pleinement connus de l'esprit conscient - ils ne décrivent que la « coquille », le noyau n'est

qu'anticipé et interprété. Ces interprétations ont abouti au grand nombre de religions qui existent aujourd'hui.

### 2.1.5 Le mythe

Tandis que l'archétype donc paraît être une manifestation de l'inconscient, c'est le mythe qui enchaîne ces images primordiales ou composantes mythologiques, comme on les a appelé avec Jung, et les fait plus compréhensibles, sous forme des « histoires magiques ». Contrairement à l'allégorie, qui tente de dire quelque chose sans le dire, le mythe ne dissimule pas le sens en raison de vouloir éviter d'appeler quelque chose par son vrai nom, mais parce que la façon dont il le fait, c'est la seule possible. Ainsi, le mythe présente une liaison vivante avec les processus mentaux qui transcendent le conscient.

*« Ce qu'un contenu archétypal exprime toujours, c'est avant tout une figure de style. S'il parle de soleil et identifie avec lui le lion, le roi, le trésor d'or gardé par le dragon, ou la force qui cause la vie et la santé de l'homme, ce n'est ni l'une ni l'autre, mais la troisième chose inconnue qui trouve une expression plus ou moins adéquate dans tout cela, à la perpétuelle vexation de l'intellect. »<sup>26</sup>*

---

<sup>26</sup> C. G. Jung, Karl Kerényi, *Essays on the Science of Mythology, The Myth of the Divine Child and the Mysteries of Eleusis*, Princeton, Princeton University Press, 1949, p. 105, traduit par nous, le texte original: « *What an archetypal content is always expressing is first and foremost a figure of speech. If it speaks of the sun and identifies with it the lion, the king, the hoard of gold guarded by the dragon, or the force that makes for the life and health of man, it is neither the one thing nor the other, but the unknown third thing that finds more or less adequate expression in all these similes, yet —to the perpetual vexation of the intellect.* »

### 3 Chapitre 3 : Mythe travaillé par Racine et les classiques

Dans ce chapitre, on parlera de la poétique et de l'esthétique des classiques. De plus, on verra pourquoi les classiques choisissent de s'exprimer à travers les mythes, ce qu'ils ont voulu exprimer et comment ils l'ont fait. À la fin du chapitre, quelques exemples de symboles, de métaphores et d'archétypes seront fournis.

#### 3.1 Poétique et esthétique classique – que veut dire le mot « classique »

Le terme « *classique* » renferme plusieurs sens, mais le sens majeur et originel, c'est « *ce qui doit être étudié dans les classes* ». C'est en raison du fait que les auteurs de l'antiquité et leurs œuvres ont été les seuls qui étaient étudiés au XVII<sup>e</sup> siècle dans les classes. Par la suite, le terme désigne ce qui est considéré digne d'être analysé aux classes et transmis à la postérité.<sup>27</sup>

La littérature classique, qui est essentiellement humaniste, obéit aux règles que ses prédécesseurs leur ont laissées, notamment les unités qu'on peut trouver en *Poétique*<sup>28</sup> d'Aristote. C'est lui (et Platon aussi) qui a parlé du « *mimésis* ». D'après lui, il est dans la nature de l'homme d'imiter la nature lors de la création d'œuvres d'art, mais en fait, c'est une seule façon par laquelle on peut créer, car on ne peut rien faire qui n'a été fait auparavant. Pour les classiques, il faut cependant spécifier quelle nature ils ont imité.

Il semble que pour les classiques, il ne faut pas imiter ce qui est horrible et singulier, parce qu'on veut éviter de faire de la littérature un « *enregistrement* », comme le font les réalistes et naturalistes. Par contre, il est objectif de peindre les choses universelles, achevées et permanentes. En ce qui concerne la façon de le faire, il ne s'agit pas d'essayer de saisir précisément la nature, mais de saisir « *l'esprit* » d'un phénomène respectif. En plus, les classiques ont tenu aux règles de vraisemblance et de bienséance.<sup>29</sup>

##### 3.1.1 Une adhérence aux règles

La règle de vraisemblance permet (ou recommande) que tout ce qui se passe dans l'œuvre devrait répondre à ce qu'on attend de notre expérience et de nos observations de la vie, de

---

<sup>27</sup> Georges Forrestier, *Introduction à analyse des textes classiques*, Malakoff, Armand Colin, 2018, p. 14

<sup>28</sup> Aristote, *Poétique*, Sainte-Geneviève, Ernest et Paul Fièvre, 2017, passim

<sup>29</sup> Georges Forrestier, *Introduction à analyse des textes classiques*, Malakoff, Armand Colin, 2018, p. 15-16

son côté presque quotidien, étant donné que l'auteur devrait omettre les choses extraordinaires. Nicolas Boileau l'exprime ainsi : « *le vrai peut quelquefois n'être pas vraisemblable* »<sup>30</sup>. Pour cette raison, l'œuvre de Corneille, *Le Cid*<sup>31</sup> a suscité la « La Querelle du Cid », ce qui était une discussion critique concernant le fait qu'il a rompu les unités antiques et la règle de bienséance en faisant Chimène épouser Rodrigue même si celui-ci avait tué son père en duel.

Deuxièmement, la règle de vraisemblance exige que les caractères devraient se comporter selon leur âge, profession et leur statut social. Cela signifie que le personnage doit se comporter en fonction de son âge, montrer des qualités de sagesse, une cécité potentielle liée à la vieillesse et qu'il ne doit pas tomber amoureux ou se livrer à la passion – néanmoins, si le devoir s'impose, il doit se raisonner. De même, le roi doit toujours garder sa dignité et ne jamais rien faire qui ne soit digne de son statut.<sup>32</sup>

### **3.2 L'intérêt pour le théâtre comme la mode en cette époque**

Dans son livre intitulé *Du Classicisme au Symbolisme*, Alfred Poizat dit : « *Toute la littérature classique du XVII<sup>e</sup> siècle a pour but l'élargissement de la connaissance.*<sup>33</sup> » et vraiment, ce qui est caractéristique pour cette époque, c'est la passion de s'instruire, pour se rendre plus intelligent et plus conscient du monde et de tout ce qui s'y passe. Ceci est peut-être dû au fait que c'est un siècle de raison et de science, qui est marqué par une perte progressive de religiosité qui s'imposait jusque-là. Bien sûr, les belles lettres de cette époque sont destinées plutôt à un cercle restreint de personnes instruites, y compris le roi et la cour. Néanmoins, le théâtre reste accessible à tout le monde, même le prix d'entrée au spectacle est modeste.

Le roi était un admirateur bien connu du théâtre, il a soutenu son épanouissement et a participé aux débats entourant les œuvres d'art nouvellement éditées. Par conséquent, chaque auteur savait que son œuvre allait être observée de près par le roi et les courtisans. Cela signifiait que la création artistique n'était pas aussi libre qu'on le souhaiterait peut-être. Mais en fait, les dramaturges français se sont imposés la censure en respectant

---

<sup>30</sup> Nicolas Boileau, *Art Poétique, Chant III*, Paris, Denys Thierry, 1740

<sup>31</sup> Pierre Corneille, *Le Cid*, Paris, Ernest et Paul Fièvre, 2018, passim

<sup>32</sup> Georges Forrestier, *Introduction à analyse des textes classiques*, Malakoff, Armand Colin, 2018, p. 17

<sup>33</sup> Alfred Poizat, *Du Classicisme au Symbolisme*, Paris, La nouvelle Revue Critique, 1929, passim

strictement toutes les règles mentionnées. De toute façon, celui qui veut réussir se plie aux exigences, car c'est l'art. Il faut être capable de dépasser les contraintes. Néanmoins, si artificielles et contraignantes qu'elles fussent, les maîtres classiques les maîtrisaient si bien que leur usage leur paraissait naturel.<sup>34</sup>

Ainsi, comme le théâtre est considéré comme l'une des « hautes formes » de la littérature, c'est là que s'épanouit l'œuvre de l'époque. L'inspiration par excellence, c'étaient les susdits auteurs antiques, notamment avec le genre de la tragédie, qui est considérée comme la plus sublime du genre dramatique.

Quoi de plus, Racine croyait que la tragédie doit comprendre des éléments merveilleux, « surnaturels », pour qu'elle puisse être discernée d'un simple drame. En les y intégrant, il aborde les questions philosophiques et religieuses, ce qui à l'époque était recherché par des gens lettrés et avides de connaissances.

Bien que la littérature attirât les intellectuels et les savants, il est cependant nécessaire de constater que les œuvres d'art n'étaient pas faites pour faire appel uniquement à la raison. C'est ce qu'exprime Roland Barthes dans son livre intitulé « *Mythologies* ».

*« On reconnaît dans la déclaration de notre artiste le langage de cet ennemi familier que l'on a souvent rencontré ici, et qui est l'anti-intellectualisme. On connaît la scie: trop d'intelligence nuit, la philosophie est un jargon inutile, il faut réserver la place du sentiment, de l'intuition, de l'innocence, de la simplicité, l'art meurt de trop d'intellectualité, l'intelligence n'est pas une qualité d'artiste, les créateurs puissants sont des empiriques, l'œuvre d'art échappe au système, en bref la cérébralité est stérile. »*<sup>35</sup>

Les œuvres d'art doivent être synthétiques – sans sentiments et intuition ainsi qu'une certaine simplicité, le résultat serait un désastre dont il ne faut pas se souvenir. L'œuvre doit faire appel à la fois à l'intellect (le conscient) et à l'intuition (l'inconscient).

---

<sup>34</sup> Georges Forrestier, *Introduction à analyse des textes classiques*, Malakoff, Armand Colin, 2018, p. 16

<sup>35</sup> Roland Barthes, *Mythologies*, Paris, Éditions du Seuil, 1957, p. 90-91

### 3.3 La conception du mythe chez Racine

Dans ce chapitre, nous allons voir comment les classiques comprennent le mythe. Nous discuterons des types de mythes qu'ils choisissent, de ce qu'ils essaient d'exprimer par le mythe et en quoi cette interprétation littéraire du mythe diffère du sens original du mot.

#### 3.3.1 Le choix du mythe comme quelque chose qui provoque la catharsis

Dans la *Préface de Phèdre*, Racine dit que Phèdre a toutes les qualités que devrait avoir un personnage tragique selon la recommandation d'Aristote. Ces personnages devraient exciter la terreur et la compassion. C'est donc cela que cherchent les écrivains classiques dans leurs œuvres. Les mythes grecs sont pour eux un formidable moyen d'expression. Ils les emploient parce qu'ils contiennent des traits surnaturels qui animent l'imagination, ils les emploient parce que les mythes ont un sens bien plus profond qu'une histoire ordinaire et quotidienne. Disons aussi qu'ils choisissent souvent les mythes tragiques, parce que, comme le dit Jean-Baptiste Dubos, « *l'art de la poésie et l'art de la peinture ne sont jamais plus applaudis que lorsqu'ils ont réussi à nous affliger.* »<sup>36</sup>

Dans le même livre, en citant Aristote, Dubos dit : « *des monstres et des hommes morts ou mourants que nous n'oserions regarder ou que nous ne verrions qu'avec horreur, nous les voyons avec plaisir imitez dans les ouvrages des peintres* »<sup>37</sup>

Dans les arts, donc, dans ce qui est imité, on ressent du plaisir à regarder des choses effrayantes, car pour les spectateurs, elles ne sont pas suivies de conséquences dures, comme ce serait le cas dans la situation réelle. Les œuvres tragiques n'attristent pas vraiment, mais artificiellement. Dubos dit aussi que le poète n'attriste que dans la mesure où nous voulons qu'il le fasse.<sup>38</sup> Néanmoins, en éprouvant ces sentiments de tristesse et d'horreur, nous atteignons la catharsis qui nous purge et qui s'efforce de créer de l'aversion pour les actions et décisions malignes, si jamais nous les rencontrons.

Commençons maintenant à regarder les exemples concrets dans *Phèdre* de Racine.

D'abord, nous avons pitié de Phèdre, car l'objet de son amour est quelque chose qu'elle ne peut pas avoir. De plus, son amour n'est pas partagé.

---

<sup>36</sup> Jean-Baptiste Dubos, *Réflexions critiques sur la poésie et la peinture*, Paris, Jean Mariette, 1719

<sup>37</sup> Idem

<sup>38</sup> Idem

Cela est bien évident dans les vers que Phèdre prononce juste après avoir découvert que le cœur d'Hippolyte appartient à une autre.

*« Ah, douleur non encore éprouvée !*

*À quel nouveau tourment je me suis réservée !*

*Tout ce que j'ai souffert, mes craintes, mes transports,*

*La fureur de mes feux, l'horreur de mes remords,*

*Et d'un refus cruel l'insupportable injure*

*N'était qu'un faible essai du tourment que j'endure. »<sup>39</sup>*

Elle est complètement accablée et dans ce monologue, le lecteur peut vraiment ressentir ses émotions et s'identifier avec elles. Mais plus tard, quand elle commence à écouter Oenone qui lui conseille d'accuser faussement Hippolyte, on ressent plus de terreur que de pitié.

Ce qui inspire la terreur aussi, c'est par exemple l'annonce cruelle que Thésée offensé appelle à la vengeance et fait tuer son fils. La « terreur » que nous ressentons est amplifiée par le fait que nous connaissons son innocence.

*« Non, Madame, en mon sang ma main n'a point trempé.*

*Mais l'ingrat toutefois ne m'est point échappé.*

*Une immortelle main de sa perte est chargée.*

*Neptune me la doit, et vous serez vengée. »<sup>40</sup>*

Ainsi, par son amour injuste et incestueux pour Hippolyte et l'aveu de celui-ci, Phèdre finit par apporter la mort à elle-même, à sa nourrice et à l'objet de son amour. Thésée perd sa femme et son fils, Aricie son amant, Théramène son maître et ami. Pour Thésée, la seule consolation dans cette horrible tragédie est le fait qu'il accepte Aricie comme sa fille, se réconciliant avec elle. Pour le lecteur ou le spectateur, la consolation réside dans le fait que ce n'est pas à lui que tout cela arrive. Il vient de finir de regarder/lire la tragédie, ressentant

---

<sup>39</sup> Jean Racine, *Phèdre*, Acte IV, Scène VI, Paris, Gwénola, Ernest et Paul Fièvre, 2015

<sup>40</sup> Idem, Acte IV, Scène IV

de la terreur et de la pitié tout au long du spectacle, et une fois que l'action est finie, il peut se reposer en sachant qu'il n'en est pas directement affecté. Il a ainsi atteint la catharsis.

### 3.3.2 Le choix du mythe qui comprend le sublime

Donnons d'abord une définition concise du sublime exprimée par Nicolas Boileau :

*« Le sublime est une certaine force de discours propre à élever et à ravir l'âme, et qui provient ou de la grandeur de la pensée et de la noblesse du sentiment, ou de la magnificence des paroles, ou du tour harmonieux, vif et animé de l'expression, c'est-à-dire, d'une de ces choses regardées séparément, ou ce qui fait le parfait sublime de ces trois choses jointes ensemble.<sup>41</sup> »*

Dans un ouvrage intitulé *Encyclopédie, ou Dictionnaire raisonné des sciences, des arts et des métiers*<sup>42</sup>, Louis de Jaucourt illustre le sublime par une réponse de Médée à sa nourrice qui dit :

*« Forcez l'aveuglement dont vous êtes séduite,*

*Pour voir en quel état le sort vous a réduite.*

*Votre pays vous hait, votre époux est sans foi :*

*Dans un si grand revers que vous reste-t-il ? »<sup>43</sup>*

Et Médée répond :

*« Moi :*

*Moi, dis-je, et c'est assez. »<sup>44</sup>*

Ce sont les sentiments qui manifestent des signes de vertu qui sont sublimes - quand même dans les pires situations et conditions humaines, les gens sont capables de découvrir ce

---

<sup>41</sup> Pseudo-Longin, *Traité du sublime*, trad. par Nicolas Boileau, Paris, 1674

<sup>42</sup> Sous la direction de Denis Diderot et, partiellement, de Jean Le Rond d'Alembert, *Encyclopédie, ou Dictionnaire raisonné des sciences, des arts et des métiers*, Paris, André Le Breton, Laurent Durand Antoine-Claude Briasson, Michel-Antoine David, 1751–1772, p. 565-570

<sup>43</sup> Jean Racine, *Médée*, Acte I, Scène V, Paris, Gwénola, Ernest et Paul Fièvre, 2015

<sup>44</sup> Ibidem

qu'il y a de divin en eux et de s'abandonner à un comportement ou à une attitude qui est considéré comme noble. Celui qui est calme le reste même au moment de sa chute.

En plus d'inspirer la terreur et la pitié, les œuvres des classiques visaient également à contenir des traits sublimes et il y en a beaucoup dans la mythologie grecque !

### **Thésée**

Voyons d'abord le personnage de Thésée. Il y a beaucoup de sublime dans la personnalité de Thésée – c'est un héros qui a purgé la Grèce d'un nombre considérable de bandits, de scélérats et de monstres, c'était un roi d'Athènes et son héros, qui est adoré par les habitants de la Grèce. Quoi qu'il en soit, son mythe et ses actes seront analysés dans le quatrième chapitre, concentrons-nous maintenant uniquement sur ses actes et discours sublimes dans l'œuvre de Racine.

Après sa longue absence, qui n'a pas été anticipée par personne, il est, à sa grande surprise, accueilli plutôt froidement.

*« Je n'ai pour tout accueil que des frémissements.*

*Tout fuit, tout se refuse à mes embrassements.*

*Et moi-même éprouvant la terreur que j'inspire,*

*Je voudrais être encor dans les prisons d'Épire. »<sup>45</sup>*

Il est choqué par l'impact négatif de son arrivée, bien qu'il soit le héros qu'il est. Il exagère en disant qu'il préférerait être de nouveau dans la prison souterraine au lieu d'être un fardeau pour ses proches.

D'autre part, il demande à Poséidon une faveur (qui lui a été donnée par son demi-père Poséidon en récompense pour avoir purgé la Grèce des nombreux voyous) qu'il n'a pas sollicité même lorsqu'il a été emprisonné. Cette faveur est le souhait de tuer son fils et venger ainsi son offense.

*« Je t'implore aujourd'hui. Venge un malheureux père.*

*J'abandonne ce traître à toute ta colère.*

---

<sup>45</sup> Jean Racine, *Phèdre*, Acte III, Scène V, Paris, Gwénola, Ernest et Paul Fièvre, 2015

*Étouffe dans son sang ses désirs effrontés.*

*Thésée à tes fureurs connaîtra tes bontés. »<sup>46</sup>*

Ce qui nous fait ici sentir la noblesse du sentiment, c'est le fait qu'il éprouve le besoin de venger l'insulte qui a été faite à lui et à sa femme, même si cela signifie que son fils bien-aimé périsse.

Vers la fin de la pièce, on trouve un exemple par excellence du sublime. C'est juste après que sa femme perfide avoue qu'elle avait faussement accusé Hippolyte de ses pensées incestueuses et adultères. Thésée n'a pas le temps de lui répondre alors qu'elle rend son dernier souffle.

*« Expier la fureur d'un vœu que je déteste.*

*Rendons-lui les honneurs qu'il a trop mérités.*

*Et pour mieux apaiser ses mânes irrités,*

*Que malgré les complots d'une injuste famille*

*Son amante aujourd'hui me tienne lieu de fille. »<sup>47</sup>*

Il conclut la pièce en disant qu'il va serrer dans ses bras le reste du corps déchiré de son fils et que, malgré le fait qu'elle fait partie de la lignée familiale hostile au sien, il annonce qu'il acceptera Aricie comme sa propre fille. C'est cela qui nous fait admirer son âme vertueuse et qui inspire le sublime.

## **Phèdre**

Dans la Préface de Phèdre, Racine dit que cette héroïne « *n'est ni tout à fait coupable ni tout à fait innocente* ». <sup>48</sup> Une des choses qui pourrait la déculpabiliser (avant d'être encore plus déculpabilisée par Racine) est le fait qu'elle soit punie par Vénus (Aphrodite) avant les événements exposés dans la pièce. Celle-ci a trompé son mari Héphestos avec Arès. Un autre dieu, Hélios, s'en est aperçu et a aidé Héphestos à emprisonner le couple infidèle.

---

<sup>46</sup> Idem, Acte IV, Scène II

<sup>47</sup> Jean Racine, *Phèdre*, Acte V, Scène dernière, Paris, Gwénola, Ernest et Paul Fièvre, 2015

<sup>48</sup> Idem, Préface

Pour cette raison, Aphrodite est exaspérée et pour se venger, punit toute la progéniture d'Hélios, qui est Pasiphaé, la mère de Phèdre.

On voit bien que Racine tente de peindre son personnage moins repréhensible et justifie ses actions « *Elle est engagée, par sa destinée et par la colère des dieux, dans une passion illégitime, dont elle a horreur toute la première.* »<sup>49</sup> Une des choses que Racine a changé dans la pièce, c'est que ce n'est pas Phèdre toute seule qui décide d'accuser Hippolyte. En accord avec la règle de bienséance, c'est sa nourrice, Oenone, qui met cette idée dans la tête de la fille de Minos et de Pasiphaé. Ce qui est admirable et sublime chez elle, c'est qu'au début, elle n'a pas l'intention de céder à ses pensées destructrices. Elle fait tout ce qui est en son pouvoir pour les cacher et les dissiper. Ce n'est qu'après avoir été persuadée que Thésée est mort qu'elle succombe à sa passion. Dans les vers suivants, voyons ce qu'elle ressent après s'être rendu compte de ce qu'elle a fait.

*« J'ai voulu, devant vous exposant mes remords,*

*Par un chemin plus lent descendre chez les morts.*

*J'ai pris, j'ai fait couler dans mes brûlantes veines*

*Un poison que Médée apporta dans Athènes. »*<sup>50</sup>

Son aveu est honorable, cependant, il est suivi d'une annonce qu'elle s'est déjà empoisonnée – un suicide, peut-il être considéré comme sublime ?

### **3.4 Le changement de fonction du mythe**

Ainsi, il est évident que la fonction originelle du mythe (surtout celle du mythe des gens primitifs) telle qu'elle est décrite dans le premier chapitre consacré à la définition du mythe n'est plus applicable à l'œuvre de Racine. Plutôt, l'approche des rationalistes grecs est prédominante dans l'interprétation des classiques. Pour eux, le mythe ne représente pas une réalité véritable et sacrée, du moins pas dans la même mesure qu'il était compris par les gens primitifs. C'est toujours une histoire sacrée, mais elle n'a pas une importance et un statut primordiale.

---

<sup>49</sup> Ibidem

<sup>50</sup> Jean Racine, *Phèdre*, Acte V, Scène dernière, Paris, Gwénola, Ernest et Paul Fièvre, 2015

D'emblée, on se rend compte que le mythe dont les classiques parlent n'a rien à voir avec un rituel associé, par exemple en forme d'un rite d'initiation ou de quelques fêtes religieuses. Il n'y a aucune description de la façon dont une chose ou un être, une tradition ou un phénomène est né. On peut imaginer que le mythe de Phèdre, si mythe il y a, n'est pas quelque chose qui se répéterait pour participer au sacré, comme c'est le cas des tribus primitives, car ce mythe spécifique (et bien d'autres mythes tragiques) est loin de fournir un idéal ou un modèle. Plutôt, il avertit et montre le chemin à ne pas prendre.

L'une des grandes différences entre le mythe des gens primitifs et des classiques est aussi le thème du mythe – le sacré n'est pas traité de la même façon comme c'est le cas dans la religion grecque du paléolithique et du néolithique. Bien sûr, on pourrait argumenter que la présence de Poséidon et l'influence d'Aphrodite la rendent sacré (et n'oublions pas que certains jugent que rien ne peut vraiment être profane), pourtant le côté sacré n'est pas le sujet principal d'Euripide, qui peut être considéré comme un sceptique, un athée, un adhérent de l'intellectualisme décadent, qui peut être compté parmi les rationalistes grecs.<sup>51</sup> Disons aussi qu'en parlant de l'approche d'Euripide, on parle aussi de celui de Racine, car les deux sont rationalistes, même s'il y a des nuances dans leurs approches, et y cherchent plus ou moins la même chose. Le fait que Racine a rendu Phèdre « moins odieuse » pour que l'œuvre convienne mieux à son auditoire ne change pas vraiment l'idée principale.

Mais bien sûr, ce mythe grec moderne diffère de celui du paléolithique et du néolithique. Parce que les mythes reflètent et réagissent à la situation existentielle, le but du mythe change. Il faut se rendre compte que les mythes sont créés par l'homme. Ce sont des réactions à ce qui se passe dans notre inconscient et dans l'inconscient collectif. Il s'agit donc de créer un système de jugement, un crible d'authenticité des intentions, de la recherche du bonheur, de justifier les moyens et de trouver la vérité à l'intérieur. Il s'agit, comme l'écrit Eliade<sup>52</sup>, de trouver une justification religieuse de l'élément unificateur des trois modes d'existence, à savoir l'animal, le humain et le divin.

---

<sup>51</sup> B. M. Knox, *The Cambridge History of Classical Literature I: Greek Literature*, Chippenham, Wiltshire, Cambridge University Press, 1985, p. 299 et passim

<sup>52</sup> Mircea Eliade, *Dějiny náboženského myšlení I, Od doby kamenné po Eleusinská mysteria*, Praha, OIKOYMENH, 2008, p. 271-275

Les dieux deviennent ceux qui jugent ce qui mérite le châtement et ce qui, au contraire, devrait être récompensé. Dans les mythes, c'est justement comme cela. Ce combat symbolique de purification des intentions et de la recherche de la vérité est en plus souvent représenté par les monstres qu'il faut vaincre.

Ayant mentionné la justification religieuse, il est intéressant de se rendre compte que le fait que ce soit Aphrodite qui inspire l'amour, le sentiment a forcément une origine divine et on n'y peut rien. En élevant l'amour au rang divin, l'homme n'éprouve aucun remords lorsqu'il y succombe, parce que c'était Aphrodite qui l'avait provoqué.

### **3.5 Le symbole, la métaphore et l'archétype dans *Phèdre* de Racine**

Dans ce chapitre, on examinera des symboles, métaphores et archétypes présents chez *Phèdre* de Racine. Pour cela, les définitions fournies dans le deuxième chapitre seront utiles.

#### **3.5.1 Le symbole**

Même si le domaine des symboles semble inépuisable, nous tenterons de fournir au moins quelques exemples. Nous le faisons pour illustrer quelle forme et quelle fonction les symboles assument-ils dans une tragédie classique. Dans un chapitre similaire consacré aux symboles dans le *Thésée* de Gide, nous ferons de même.

#### **L'étymologie et la signification des noms propres importants**

D'abord, fournissons la signification des noms des trois protagonistes et leur symbolique.

*Phèdre*, venant d'origine grecque, du grec ancien *Φαίδρα*, *Phaïdra*, signifie « *Brillante* ». Cela correspond bien au fait qu'elle est reine, son grand-père était dieu du Soleil grec, Hélios, et qu'elle est l'épouse du grand Thésée. Pour toutes ces raisons, sa chute est d'autant plus grande et tragique.

Le nom « *Hippolyte* » du grec ancien *Ἰππόλυτος*, *Hippólutos*, signifie « *qui délie les chevaux* ». Et en fait, il est un grand admirateur de la déesse de la chasse, de la nature sauvage et de la chasteté, Artémis. Pour cette raison et le fait qu'il dédaigne l'amour et refuse d'adorer Aphrodite, cette dernière se sent fortement insultée par lui et se venge de lui. Elle lui inspire l'amour pour une ennemie de son père. Hippolyte n'a pas hérité

beaucoup de la personnalité de son père – il est plus à l'image de sa mère, la reine des Amazones. Il est presque naïf, insouciant, aime profiter des belles vues et s'adonne à la chasse. A cause d'Aphrodite cependant, il est obligé d'aimer.

Le nom de Thésée a la même racine que *θεσμός*, *thesmós*, ce qui en grec signifie « *institution* ». Il est vraiment le héros qui aime l'ordre, très autoritaire, et quelqu'un qui aime être aux commandes. C'est lui qui est à l'origine de la grande réforme de la ville d'Athènes.

### **D'autres symboles divers**

La couronne que Phèdre offre à Hippolyte<sup>53</sup> symbolise le pouvoir. Elle est prête à lui céder son pouvoir, car elle sait qu'il ne voudrait pas d'une étrangère (comme elle vient de Crète) sur le trône, afin de lui montrer que la seule chose qui l'intéresse vraiment, c'est son amour pour lui. De même, bien que seulement dans la tragédie d'Euripide, Hippolyte offre une couronne à l'autel d'Artémis, même s'il lui a été conseillé de faire des offrandes à d'autres dieux, principalement à Aphrodite, il néglige de le faire. Par cet acte de négligence et en ne respectant pas la statue de la déesse de l'amour, il démontre qu'il se moque de l'amour. Pourtant, il ne peut rien contre le pouvoir de l'amour, qui fait que même Zeus fait des choses inconsidérées.

Un autre symbole important, c'est l'eau. Il est facile d'imaginer que la mer a joué un rôle important dans l'esprit des Grecs. Souvent, le principe de l'eau est associé à la femme et nous aussi, on peut utiliser cette analogie ici, comme les deux dévorent et enferment. La tragédie en présente un cas extrême, qui entraîne la mort. C'est la mer qui a tué le père de Thésée, Égée, c'est la mer qui a englouti Oenone. De la mer s'est levé le monstre qui a tué le chaste Hippolyte. Et c'est l'architecte de cette destruction, Phèdre, une femme, qui a causé cette discorde fatale.

Un autre symbole substantiel est l'épée – Phèdre l'a prise à Hippolyte voulant mourir, non pas de sa main, qu'elle ne voulait pas tacher, mais de la sienne. Théràmène lui demande :

*« Est-ce Phèdre qui fuit, ou plutôt qu'on entraîne ?*

*Pourquoi, Seigneur, pourquoi ces marques de douleur ?*

---

<sup>53</sup> Jean Racine, *Phèdre*, Acte III, Scène I, Paris, Gwénola, Ernest et Paul Fièvre, 2015

*Je vous vois sans épée, interdit, sans couleur ? »*<sup>54</sup>

L'épée symbolise le pouvoir, l'autorité, la protection, le courage et surtout, la masculinité. En le lui arrachant, Phèdre débarrasse Hippolyte de ces qualités temporairement. C'est la raison pour laquelle son gouverneur remarque les changements dans son apparence. Plus tard, pour preuve, l'épée est tournée contre Hippolyte. Cela pourrait être interprété de la manière qu'en possédant son épée, un symbole phallique, Phèdre aurait pu être séduite ou peut-être violée par lui.

Pour terminer cette brève liste de symboles, mentionnons encore le symbole peut-être le plus important, celui d'un être humain. Pour servir nos objectifs, Phèdre sera l'objet de notre analyse, car elle est un excellent exemple. En parlant d'elle, on parlera donc de l'homme en général.

En elle sont reliés les contraires cardinaux. Elle relie le divin, étant la petite-fille d'Hélios, la fille de Minos (qui est le fils de Zeus) et de la déesse, Pasiphaé, avec le principe humain. Elle relie le noble et le commun, étant la reine qui décide de faire quelque chose d'aussi ignoble que d'accuser faussement quelqu'un. En elle, il y a le ciel et l'enfer, la vertu et le péché. Néanmoins, elle est vaincue par elle-même, par ce qu'il y a de mal en elle. Pour cela, elle est punie mourir en infamie.

### **3.5.2 La métaphore**

Pour donner un exemple de métaphore, regardons la comparaison de l'amour au feu et aux flammes. Ces deux principes sont souvent comparés – l'amour peut brûler, vaciller, dévorer, rougir, chauffer,...

Ainsi, après avoir appris la mort supposée de Thésée, Oenone convainc Phèdre de céder à son amour, désormais moins coupable :

*« Vivez, vous n'avez plus de reproche à vous faire.*

*Votre flamme devient une flamme ordinaire.*

*Thésée en expirant vient de rompre les nœuds*

*Qui faisaient tout le crime et l'horreur de vos feux »*<sup>55</sup>

---

<sup>54</sup> Jean Racine, *Phèdre*, Acte II, Scène V, Paris, Gwénola, Ernest et Paul Fièvre, 2015

Voici également la métaphore du feu de nouveau :

*« Dieux ! que dira le Roi ? Quel funeste poison*

*L'amour a répandu sur toute sa maison !*

*Moi-même, plein d'un feu que sa haine réprouve,*

*Quel il m'a vu jadis, et quel il me retrouve ! »<sup>56</sup>*

L'amour est aussi souvent comparé à un poison, qui tue lentement sa victime, qui se propage à chaque partie d'un corps/lieu.

La métaphore par excellence, on la trouvera dans la troisième scène du premier acte :

*« J'ai revu l'ennemi que j'avais éloigné.*

*Ma blessure trop vive aussitôt a saigné.*

*Ce n'est plus une ardeur dans mes veines cachée :*

*C'est Vénus tout entière à sa proie attachée. »<sup>57</sup>*

Ici, l'amour est représenté par celle qui l'inspire, qui en est la personnification, par Aphrodite elle-même.

### **3.5.3 L'archétype**

Pour dire quelque chose de l'archétype dans l'œuvre de Racine, C. G. Jung sera notre guide, ayant fait des recherches dans ce domaine. Dans un livre de J. Jacobi<sup>58</sup>, l'auteur parle de plusieurs types d'archétypes comme Jung les a décrits, comme par exemple des motifs archétypaux ou des figures archétypales. Parmi les motifs archétypaux qui apparaissent dans *Phèdre*, il y a par exemple la mort tragique, l'inceste, l'accusation fautive, la vengeance, l'honneur, les liens du mariage ou l'amour interdit. Parmi les figures archétypales, on trouve le père, le fils bien-aimé, la mère, le dieu ou le héros.

Il serait inutile de dire quel archétype est représenté par quoi dans l'œuvre, parce que c'est évident. Néanmoins, disons que cette œuvre d'art n'est pas la première à contenir ces

---

<sup>55</sup> Jean Racine, *Phèdre*, Acte I, Scène V, Paris, Gwénola, Ernest et Paul Fièvre, 2015

<sup>56</sup> Idem, Acte 3, Scène VI

<sup>57</sup> Jean Racine, *Phèdre*, Acte I, Scène III, Paris, Gwénola, Ernest et Paul Fièvre, 2015

<sup>58</sup> Jolande Jacobi, *Complex, Archetype, Symbol in the Psychology of C. G. Jung*, Routledge, 1999, p. 114

thèmes et ces figures – les archétypes sont beaucoup plus grands qu'elle ne l'est et la dépassent par leur importance et leur portée. L'œuvre leur a simplement donné une forme.

## 4 Chapitre 4 : Mythe travaillé par Gide et les symbolistes

Dans ce chapitre, on parlera du mouvement symboliste, de l'esthétique et de la philosophie symboliste, et de la conception du mythe des symbolistes. Pour mieux comprendre l'époque, le contexte historique et littéraire est envisagé. On verra comment et pourquoi les auteurs ont travaillé avec le mythe, et comment et pourquoi ils ont changé sa forme et son contenu. L'œuvre d'André Gide, intitulée *Thésée*, sera étudiée plus en détail. À la fin du chapitre, quelques exemples de symboles, de métaphores et d'archétypes seront fournis.

### 4.1 La poétique et l'esthétique symboliste

Dans ce chapitre, on va dire quelques mots sur la poétique et l'esthétique des symbolistes, lesquelles sont dans une large mesure influencées par la philosophie de Schopenhauer. En ce qui concerne la littérature, on a envie d'un nouvel outil littéraire qui conviendrait mieux à l'esprit des gens de cette époque.

Qu'est-ce qui a conduit à la redécouverte du mythe et de la réalité symbolique ? Le facteur le plus important pourrait être que l'objectivité des réalistes et des naturalistes était considérée comme artificielle et fausse. Leur approche n'était pas synthétique, elle consistait à percevoir les choses de manière superficielle, descriptive et non compréhensive – les réalistes et les naturalistes prétendent décrire la vie en détail, mais ces détails ne sont pas essentiels pour les symbolistes. Un autre facteur a été la perte de la Guerre franco-allemande de 1870-1871. Cela et la capitulation forcée par les Français furent un coup dur pour la confiance des Français.<sup>59</sup>

Les années 1870 de ce siècle étaient donc un peu pessimistes et d'aucun les comparait parfois à la fin de l'Empire romain<sup>60</sup>. Néanmoins, les symbolistes ont soutenu qu'il faut jouir de l'apocalypse et pour cela, les thèmes sont assez noirs, sombres et sont considérés décadents. Pour nommer quelques thèmes du début de ce courant littéraire, citons : l'angoisse, des affirmations que le monde n'est plus beau, l'envie de bizarre, que la mort devient la seule chose qui soit vraie et qu'on ne peut plus se fier à la science.<sup>61</sup>

---

<sup>59</sup> Daniel Couty, *Histoire de la littérature française*, Paris, Larousse, 2002, p. 579

<sup>60</sup> Idem, 580-581

<sup>61</sup> Idem, 584

La philosophie d'Arthur Schopenhauer et son œuvre « *Le Monde comme volonté et comme représentation* »<sup>62</sup>, avait une influence considérable sur les symbolistes. Celle-ci postule que le monde est gouverné par une seule volonté et que tout ce que nous percevons et expérimentons ne sont pas les choses elles-mêmes mais plutôt leurs manifestations, leurs représentations.<sup>63</sup> Et comme on ne voit pas comment sont réellement les choses, les symbolistes ont choisi de s'exprimer à l'aide de symboles, de mythes et d'allégories, car ces expressions figuratives sont synthétiques et en disent plus sur l'absolu que les simples représentations.

#### 4.1.1 Le manifeste du symbolisme

Le *Manifeste du symbolisme* de Jean Moréas<sup>64</sup> où sont sommairement décrites les croyances des symbolistes, nous servira de moyen d'expliquer certains des traits de la philosophie symboliste. Il faut garder à l'esprit qu'on ne peut pas appliquer tout ce qu'il y a écrit à tous les représentants de cette « nouvelle école ». Néanmoins, ce qui les unit, c'est la volonté d'innovation, à la fois de la forme et du contenu.<sup>65</sup>

Jean Moréas s'étonne que ce nouveau courant ait autant bouleversé certaines personnes et soutient que par exemple les attaques contre la pompe, l'utilisation de métaphores et une nouvelle langue ont déjà été observées dans d'autres courants littéraires, notamment à la Renaissance. Néanmoins, les similitudes de thèmes avec l'Antiquité ne devraient pas être interprétées comme une parenté avec elle mais plutôt comme une réaction à l'idéologie des naturalistes.<sup>66</sup>

L'auteur de ce manifeste considère également le mouvement symboliste comme le seul capable de refléter les états d'esprit contemporains. Pour comprendre les symbolistes, il est important de connaître les œuvres de Shakespeare, la poésie d'Alfred de Vigny, les œuvres des mystiques et bien plus encore. Par cela, Moréas essaie de démontrer que la nouvelle

---

<sup>62</sup> Idem, 579

<sup>63</sup> « Le Monde comme volonté et comme représentation » (2020) Wikipedia, sur : <https://1url.cz/1KEuR>

<sup>64</sup> Daniel Couty, *Histoire de la littérature française*, Paris, Larousse, 2002, p. 582

<sup>65</sup> Idem, 583

<sup>66</sup> Idem, 636

école n'est ni artificielle ni arbitraire, mais que des approches similaires sont déjà apparues dans la littérature auparavant.<sup>67</sup>

La poésie symboliste (et son discours en général) évite de sermonner, de fournir des énoncés fixes et de fournir la description objective. D'après Moréas, la poésie symbolique devrait chercher à « *vêtir l'Idée d'une forme sensible qui, néanmoins, ne serait pas son but à elle-même, mais qui, tout en servant à exprimer l'Idée, demeurerait sujette.* »<sup>68</sup>

En accord avec ce que nous avons dit de la philosophie de Schopenhauer, la poésie symboliste devrait essayer de viser « *à représenter leurs affinités ésotériques avec des Idées primordiales.* »<sup>69</sup>

Pour atteindre le niveau de grands maîtres de la littérature comme Boileau, Rabelais ou Villon, il faut inventer une nouvelle langue de qualité, caractérisée par « *un style archétype et complexe, utilisant d'impollués vocables, (...) les pléonasmes significatifs, les mystérieuses ellipses ou l'anacoluthie en suspens.* »<sup>70</sup>

## **4.2 La conception du mythe chez les symbolistes**

Dans son autre ouvrage intitulé « *Le Traité du Narcisse* », Gide apporte quelques précisions sur la conception symboliste du mythe.

Il y est mentionné que dans les temps anciens, raconter plusieurs mythes suffisaient aux gens. Plus tard, nous nous sommes habitués à mettre notre héritage spirituel dans des livres, ce qui a conduit à un nombre croissant de livres, parce qu'on avait envie d'expliquer et d'interpréter. Ce fait aurait tout aussi bien pu rendre les mythes plus élaborés, mais l'auteur répète que plusieurs mythes suffisaient. Gide est loin de vouloir que des livres expliquent les mythes, au contraire – il dit que puisque personne n'écoute vraiment, il faut toujours recommencer à les raconter.<sup>71</sup>

Dans les phrases suivantes, tirées du même ouvrage, on voit bien l'influence de la philosophie de Schopenhauer :

---

<sup>67</sup> Jean Moréas, *Le Symbolisme*, Paris, paru dans Le Figaro, 1886

<sup>68</sup> Idem

<sup>69</sup> Idem

<sup>70</sup> Idem

<sup>71</sup> André Gide, *Le Traité du Narcisse*, Paris, L'Art indépendant, 1891, page 5

« Les Vérités demeurent derrière les Formes – Symboles. Tout phénomène est le Symbole d'une Vérité. Son seul devoir est qu'il la manifeste. Son seul péché : qu'il se préfère. Tout représentant de l'Idée tend à se préférer à l'Idée qu'il manifeste. Se préférer — voilà la faute. L'artiste, le savant, ne doit pas se préférer à la Vérité qu'il veut dire : voilà toute la morale ; ni le mot, ni la phrase, à l'Idée qu'ils veulent montrer : je dirais presque, que c'est là toute l'esthétique. »<sup>72</sup>

Dans le même esprit, signifiant le refus des formes visibles et des "représentations", Œdipe, un héros dont nous parlerons plus loin, se crève les yeux. C'est l'interprétation telle qu'elle est donnée par les symbolistes, comme nous l'explique l'ouvrage analysé.

« Mais c'est depuis que mes yeux charnels, par ma propre main, se sont soustraits aux apparences que j'ai, me semble-t-il, commencé à y voir vraiment. (...) Et ce monde insensible (je veux dire : impréhensible par nos sens) est, je le sais à présent, le seul vrai. Tout le reste n'est qu'une illusion qui nous abuse et offusque notre contemplation du Divin. « Il faut cesser de voir le monde, pour voir Dieu », me disait un jour le sage aveugle Tirésias ; et je ne le comprenais pas alors ; comme toi-même, ô Thésée, je sens bien que tu ne le comprends. »<sup>73</sup>

#### **4.2.1 Le choix du mythe comme une fuite de la réalité**

Dans ce court chapitre, on évoquera des raisons du choix de mythe comme d'un moyen d'expression.

Il semble nécessaire de mentionner que les mythes ont été et sont toujours une fuite de la réalité. Si on veut l'accepter ou non, le quotidien et l'historicité portent en eux un fardeau de mort. C'est en restaurant sans cesse le temps divin et en participant au sacré qu'on peut temporairement échapper aux horreurs du « temps mort » et au matériel.

Les symbolistes le faisaient d'une manière pareille. Ils s'opposaient au réalisme et au naturalisme qu'ils considéraient vide et superficiel. Comme issue, ils ont introduit des thèmes tels que les mythes et les rêves.

---

<sup>72</sup> Idem, p. 11

<sup>73</sup> André Gide, *Thésée*, Paris, Éditions Gallimard, 1946, p. 109-110

#### 4.2.2 Le choix du mythe comme dialogue avec soi

Dans ce chapitre, on verra comment les symbolistes se chargent d'utiliser le contenu mythologique par rapport à eux-mêmes, ce qu'on pourrait appeler « *l'automythologie*. »

Contrairement aux classiques qui visaient à inspirer terreur et pitié, Gide veut faire réfléchir les gens sur les mythes et leur rapport à eux. Il veut le faire en proposant des symboles, eux-mêmes synthétiques. En rendant le mythe plus « moderne », le lecteur de nos jours peut mieux s'identifier à eux et méditer sur le contenu. Citons quelque chose que Gide dit :

« *Vous avez la pièce de Sophocle et je ne me pose pas en rival ; je lui laisse le pathétique ; mais voici (dans ma pièce) ce que lui, Sophocle, n'a pas su voir et comprendre et qu'offrait cependant son sujet ; et que je comprends, non pas parce que je suis plus intelligent, mais parce que je suis d'une autre époque (...) je me propose, non de vous faire frémir ou pleurer, mais de vous faire réfléchir.* »<sup>74</sup>

Dans une large mesure, le mythe conçu par Gide est très humaniste, comme l'était son héros, Thésée. Ceci est bien exprimé au dos du livre : « *Ce Thésée, vieux et sage, calme enfin devant son destin, n'est-ce pas un peu André Gide, arrivé à l'heure du bilan ?* »<sup>75</sup>

Son enfance a été assez étouffante pour lui, car il a été élevé dans un milieu puritain, ce qui était d'autant plus difficile pour lui parce qu'il avait des sentiments amoureux pour un homme et voulait épouser sa cousine. Dans ses œuvres, il parle de ce conflit entre la vie religieuse et les sentiments et défend le côté humain de la vie dans l'esprit de la devise « *homo sum et nihil humanum a me alienum.* »<sup>76</sup>

Son humanisme se manifeste tout au long de *Thésée*. De plus, la conclusion qu'il tire de la réponse d'Œdipe à l'énigme du sphinx est que « *l'homme* » devrait toujours être la seule et unique réponse.<sup>77</sup>

Plus loin, en parlant à Pirithoüs, Thésée se demande : « *Eh ! de quoi s'occuper que de l'homme ?* »<sup>78</sup> Il se demande s'il y a quelque chose de plus intéressant à penser que

---

<sup>74</sup> Pamela A. Genova, *André Gide: Myth as Individual History*, Dalhousie University, 1995, p. 67

<sup>75</sup> André Gide, *Thésée*, Paris, Éditions Gallimard, 1946, le dos du livre

<sup>76</sup> « *Je suis un homme et rien d'humain ne m'est étranger.* », traduit par nous

<sup>77</sup> Bulletin de l'Association Guillaume Budé, *Les mythes antiques dans la littérature contemporaine*, 1960, p. 177

l'homme. Pour Thésée et pour Gide, l'homme est la chose la plus importante, car c'est lui qui a créé toute la mythologie et ses dieux. C'est ce qui veut exprimer Icare en disant: « *Je n'extrahis du plus beau syllogisme que ce que j'y avais mis d'abord. Si j'y mets Dieu, je l'y retrouve. Je ne l'y retrouve que si je l'y mets.* »<sup>79</sup> Et donc, il faut prendre conscience de ce fait, obtenir la lucidité et s'efforcer constamment de la maintenir. Il faut se débarrasser des fausses croyances concernant les dieux et essayer de trouver la vérité en soi. C'est pourquoi Thésée dit : « *Les premières et les plus importantes victoires que devait remporter l'homme, c'est sur les dieux.* »<sup>80</sup> C'est donc peut-être cela que signifie la lutte de Jacob avec l'ange de l'histoire biblique.

Sur les dernières pages du livre, il y a un dialogue entre Thésée et Œdipe. Il semble qu'Œdipe ait atteint une sorte de clarté spirituelle en se creusant les yeux. Ce qui a d'abord semblé être un acte inconsidéré lui a permis plus tard de dire : « *Ô obscurité, ma lumière !* » Thésée considère Œdipe son égal et pourtant il dit qu'il ne pouvait pas emprunter le même chemin, c'est-à-dire le divin, comme l'a fait Œdipe, disant qu'il va rester un enfant de cette terre.<sup>81</sup>

Après avoir écrit ce livre, qui a été son dernier, Gide semble avoir atteint la sagesse et la sérénité. Les derniers mots de Thésée correspondent bien à ce que pourrait penser Gide :

*« Si je compare à celui d'Œdipe mon destin, je suis content : je l'ai rempli. Derrière moi, je laisse la cité d'Athènes. Plus encore que ma femme et mon fils, je l'ai chérie. J'ai fait ma ville. Après moi, saura l'habiter immortellement ma pensée. C'est consentant que j'approche la mort solitaire. J'ai goûté les biens de la terre. Il m'est doux de penser qu'après moi, grâce à moi, les hommes se reconnaîtront plus heureux, meilleurs et plus libres. Pour le bien de l'humanité future, j'ai fait mon oeuvre. J'ai vécu. »*<sup>82</sup>

### 4.2.3 L'allégorisation du mythe

Gide, comme d'autres symbolistes, a consacré sa vie à l'incessante recherche de soi. Comme d'autres, il a choisi de le faire à travers les mythes – rendons-nous compte de de

---

<sup>78</sup> André Gide, *Thésée*, Paris, Éditions Gallimard, 1946, p. 101

<sup>79</sup> Idem, p. 66

<sup>80</sup> Idem, p. 19

<sup>81</sup> André Gide, *Thésée*, Paris, Éditions Gallimard, 1946, p. 113

<sup>82</sup> André Gide, *Thésée*, Paris, Éditions Gallimard, 1946, p. 113-114

nombreux symbolistes ont écrit des essais ou des poèmes sur Narcisse, y compris Gide lui-même. Néanmoins, il n'adhère pas strictement au mythe originel, mais le modifie plutôt selon ses besoins. Donnons plusieurs citations pour l'expliquer :

*« Il prend les mythes antiques tels qu'une traduction plus ou moins fidèle les lui révèle, sans se soucier des conditions dans lesquelles ils sont nés, pour en tirer sa propre vérité et une forme par laquelle s'exprimer. »*<sup>83</sup>

*« Si Gide accorde à la fable grecque une préférence singulière, c'est qu'il s'était persuadé qu'elle était tout à fait raisonnable, et que dans ses mystères les plus incompréhensibles, dans les gestes les plus irréfléchis de ses héros, il y avait toujours une raison cachée, une résolution consciente, qu'il ne doutait pas de réussir à percer à jour. »*<sup>84</sup>

*« La fable grecque, à partir de Troie, perd sa signification symbolique, mais se charge de valeur psychologique et poétique, pour le profit des dramaturges. Il n'y a plus lieu de chercher le sens secret de ces histoires ; elles n'ont plus rien de mythique ; leur pathos admirable doit suffire au poète ingénieux. »*<sup>85</sup>

Ces trois citations, dont la troisième a été prononcée par Gide lui-même, montrent un phénomène intéressant, que l'on pourrait appeler l'allégorisation du mythe. Il ne s'agit plus d'une histoire sacrée, d'autant plus que les personnages essaient tous de se débarrasser de l'influence des dieux. Ce n'est pas non plus la création du mythe, car André Gide ne crée pas, il l'interprète à sa manière. D'un certain point de vue, cependant, le mythe pourrait être compris comme un outil pour recréer son propre être.

Bien sûr, Gide a maintenu au moins une partie du sens originel, bien que peut-être inconsciemment. Le mythe peut être compris comme une suite d'archétypes et de symboles, dont Gide a choisi plusieurs et les a appliqués à sa propre vie – en parlant de et par Thésée, il parle de lui-même, comparant sa vie à celle du héros – voilà une allégorie.

Il ne rationalise pas le mythe, il l'explore, le retravaille et essaie d'en trouver le potentiel symbolique et sémantique. Il a plusieurs raisons de le faire : *« découvrir sa propre identité*

---

<sup>83</sup> Bulletin de l'Association Guillaume Budé, *Les mythes antiques dans la littérature contemporaine*, 1960, p. 179

<sup>84</sup> Bulletin de l'Association Guillaume Budé, *Les mythes antiques dans la littérature contemporaine*, 1960, p. 177

<sup>85</sup> Pamela A. Genova, *André Gide: Myth as Individual History*, Dalhousie University, 1995, p. 61

; inviter la postérité à s'engager dans un processus similaire de découverte de soi et d'affirmation de soi ; et enfin, trouver sa place dans l'histoire. »<sup>86</sup>

Si dévié qu'il soit du sens originel, il est louable qu'il empêche le public d'oublier l'héritage de l'antiquité. Son but est d'éduquer, et les mythes sont un formidable outil de le faire. « *J'écris pour exalter ou pour instruire et j'appelle un livre manqué, celui qui laisse intact le lecteur.* »<sup>87</sup> Certes, tous les mythes ont déjà été racontés, mais, comme dit Gide, il faut toujours recommencer.<sup>88</sup>

### 4.3 Le symbole, l'allégorie et l'archétype dans *Thésée* de Gide

Dans ce chapitre, nous allons présenter des symboles, des allégories et des archétypes qui apparaissent dans l'œuvre de Gide. Contrairement au même type de chapitre consacré à l'œuvre de Racine, nous avons choisi d'analyser les allégories plutôt que les métaphores, car non seulement les allégories sont ici plus courantes, mais elles sont aussi le point central du livre, comme nous l'avons vu dans le chapitre intitulé « *L'allégorisation du mythe.* »

#### 4.3.1 Le symbole

Bien sûr, la liste des symboles va être plus longue car il s'agit d'un travail symboliste. Remarquons simplement que comme les mythes élaborés par nos deux auteurs sont liés, certains des symboles comme l'eau, l'épée et d'autres liés aux personnages comme Phèdre et Hippolyte seront omis.

#### Thésée

L'origine du nom de Thésée ayant été expliquée plus haut, parlons maintenant un peu plus de lui et de ses diverses aventures qui ont une signification symbolique. C'est un amoureux des plaisirs terrestres, un kidnappeur de femmes, un amoureux de la lutte, un amoureux du pouvoir et de l'autorité. Il est donc, à tous égards, un fils de ce monde, comme il en témoigne lui-même dans le dernier chapitre du livre de Gide.

---

<sup>86</sup> Idem, p. 63, traduit par nous, le texte originel : « *to discover his own identity; to invite posterity to engage in a similar process of self-discovery and self-affirmation; and finally, to find his own place in history.* »

<sup>87</sup> Daniel Couty, *Histoire de la littérature française*, Paris, Larousse, 2002, p. 926

<sup>88</sup> André Gide, *Le Traité du Narcisse*, Paris, L'Art indépendant, 1891, p. 5

Il aime gagner des batailles, et celles contre les femmes en particulier. Celles-ci sont représentées par l'union sexuelle, par laquelle il n'est jamais vaincu. Car autant qu'il est un chercheur terrestre, il aime l'union et le sentiment d'unité qu'elle produit et qu'elle réalise. Il dit que la femme qu'il aimait probablement le plus et qui était la plus proche de gagner ses sentiments, c'était Antiope, la reine des Amazones.<sup>89</sup> Il dit aussi qu'il n'a jamais possédé une femme aussi pure et vierge.<sup>90</sup> Cela pourrait s'interpréter au sens qu'étant la plus proche de la nature, elle lui inspirait les sentiments les plus purs, car il tenait beaucoup à la nature, autant qu'il refusait probablement de rendre hommage à ceux qui l'ont créée.

Ce qui est aussi intéressant, c'est la conception de Thésée, comme il est le fils et d'Égée et de Poséidon. Son origine divine pourrait expliquer sa force surnaturelle, tandis que son origine terrestre pourrait être la raison de son caractère trop humain.

Ayant déjà parlé de l'épée comme d'une arme, parlons brièvement de l'enfance de Thésée et des tâches que son père lui confia. Son père lui a dit d'enlever des roches sous prétexte qu'il y aura une arme de Poséidon cachée, exerçant ainsi à la fois la volonté et les muscles.

*« Les armes, me dit-il, importent moins que le bras qui les tient ; le bras moins que l'intelligente volonté qui le guide. Voici les armes. »*<sup>91</sup>

Les armes servent donc de moyen d'obtenir ce qu'on désire, qu'ils soient psychologiques ou matériels. Thésée utilisait les deux pour arriver à terminer ses six travaux, qui consistaient à tuer divers bandits et méchants. Ceux-ci représentent la bataille continue que non seulement le héros, mais aussi nous, les mortels, devons entreprendre chaque jour, comme le remarque Paul Diel dans son livre *Le symbolisme dans la mythologie grecque*.

*« Les intentions impures se trouvent finalement figurées par des monstres que l'homme-héros doit combattre. »*<sup>92</sup>

Parmi certains rites d'initiation de Thésée, il y a la situation où Minos, voulant que Thésée prouve son origine divine, lui demande de sauter à la mer pour lui chercher sa couronne royale. Thésée a refusé en avançant le motif qu'il ne se comporterait pas comme un chien

---

<sup>89</sup> André Gide, *Thésée*, Paris, Éditions Gallimard, 1946, p. 21

<sup>90</sup> André Gide, *Thésée*, Paris, Éditions Gallimard, 1946, p. 21

<sup>91</sup> Idem, p. 15

<sup>92</sup> Paul Diel, *Le symbolisme dans la mythologie grecque*, Paris, Éditions Payot, 1966, p. 15

et a proposé de trouver des pierres précieuses dans la mer pour les apporter aux femmes royales. Néanmoins, il passa ce rite d'initiation par ruse, en retirant les gemmes de son petit sac. Pour conclure cette épreuve, il a offert les pierres aux femmes nobles et à Minos, ce qui a satisfait Minos, et Thésée pourrait continuer à essayer d'atteindre le labyrinthe pour y tuer le minotaure.

## Œdipe

Œdipe était le roi qui, selon la prophétie, tuerait son propre père et épouserait sa mère. Même s'il essayait d'échapper à son accomplissement, il ne pouvait pas échapper à son destin. Inconscient du fait que la femme qu'il va épouser est sa mère, ils ont plusieurs enfants ensemble. Après l'avoir découvert au bout d'un certain temps, sa mère se suicide et Œdipe se crève les yeux.

Œdipe d'André Gide ne souffre pas de cette invalidité, mais en profite. En fait, il manifeste des traits plutôt chrétiens, s'opposant au monde matériel, parlant des effets positifs de la souffrance, de la vue intérieure qui est la seule vraie et aussi de la tare originelle. Il dit que les ténèbres sont devenues la lumière pour lui, que c'est là qu'il a trouvé la vérité.<sup>93</sup> On peut remarquer une analogie dans l'Évangile de Jean :

*« Ce qui fut en lui était la vie, et la vie était la lumière des hommes, et la lumière luit dans les ténèbres et les ténèbres ne l'ont pas saisie. »<sup>94</sup>*

Le symbole de la vue est alors très important pour lui. Son approche est similaire à celle des symbolistes, car ils essaient de ne pas regarder le cas matériel des choses, mais plutôt leur essence. La cécité d'Œdipe et des symbolistes n'est qu'apparente.

En ce qui concerne l'union maritale d'Œdipe et de sa mère, une explication pourrait être donnée qu'il a créé un lien fort avec ce monde, car la mère représente le terrestre, la mère Terre. D'autre part, la mutilation qu'il s'est infligée dans sa vieillesse pourrait s'identifier à une rupture avec le matériel et à un effort pour atteindre le ciel, le divin. Œdipe devient un ardent chercheur du sens de la vie et bien qu'ayant choisi une autre voie que Thésée, celui-ci le respecte toujours et le considère comme son égal.

---

<sup>93</sup> André Gide, *Thésée*, Paris, Éditions Gallimard, 1946, p. 111-112

<sup>94</sup> *La Bible de Jérusalem*, Paris, Éditions du Cerf, 1975, traduite en français sous la direction de l'école biblique de Jérusalem, p. 1555

En ce qui concerne le sphinx contre lequel Œdipe a tenu la tête, il symbolise le mystère. Il peut être combattu en utilisant l'arme de l'intellect, qui est un moyen de connaissance indispensable. L'énigme du sphinx était la suivante : « *Quel animal a d'abord quatre jambes le matin, puis deux jambes le midi, et trois jambes le soir ?* » A quoi Œdipe a répondu: « *l'Homme.* »

### **Icare**

Disons maintenant quelques mots sur Icare, qui incarne l'inquiétude concernant la vie humaine par rapport à la recherche du sens de la vie.

Il est, lui aussi, le symbole d'un chercheur. Dans le livre, il cherche la vérité à travers la métaphysique, qui devient finalement son labyrinthe.

*« Icare était, dès avant de naître et reste après sa mort, l'image de l'inquiétude humaine, de la recherche, de l'essor de la poésie, que durant sa courte vie il incarne [...]. Ainsi en advient-il des héros. Leur geste dure et, repris par la poésie, par les arts, devient un continu symbole. »*<sup>95</sup>

Quand il apparaît sur la scène, Icare donne un court monologue sur la nature de dieu, ce qui fait réfléchir Thésée, mais il ne lui parle pas vraiment. Après le départ d'Icare, Dédale dit à Thésée qu'Icare est en fait mort. Thésée ne comprend pas, alors Dédale explique en disant ceci : « *Mais le temps n'existe pas sur un autre plan, le vrai, l'éternel, où chaque geste représentatif, selon sa signification particulière s'inscrit.* »<sup>96</sup>

Il est mort à cause du vouloir monter trop haut vers le ciel, et ainsi le soleil a dissous ses ailes de cire. Il y a des choses qui doivent rester inconnues pour l'homme et toute tentative pour essayer de découvrir ces mystères interdits se terminera par une punition. La chute d'Icare (en tant que chercheur utilisant la métaphysique) a été donc sa soif excessive de savoir, selon l'interprétation de Gide.

### **Dédale**

Un autre type de chercheur, c'est le père d'Icare, Dédale. Celui-ci s'appuie uniquement sur son intelligence et ses compétences d'ingénieur. Il estime que sans divers instruments, nous

---

<sup>95</sup> André Gide, *Thésée*, Paris, Éditions Gallimard, 1946, p. 68

<sup>96</sup> Ibidem

ne pourrions pas faire beaucoup de choses. Pour cette raison, il consacre sa vie à l'étude de la mathématique, de la géométrie et de la mécanique.

« *L'Olympe, grâce à moi, voisinait de nouveau la terre. D'autre part, je prétendais, par la science, rendre l'homme semblable aux dieux.* »<sup>97</sup>

C'est lui qui projette le labyrinthe, à la fois matériellement et psychiquement, comme la voie d'un chercheur de la vérité par les moyens de la science présente beaucoup d'impasses.

### **Ariane**

Voyons maintenant un symbole par excellence, qui est le fil d'Ariane. C'est uniquement grâce à l'autre fille de Minos et de Pasiphaé que Thésée a pu revenir du labyrinthe.

Le fil d'Ariane se comprend à plusieurs niveaux. C'est d'abord le symbole de l'amour pur et de la sollicitude qu'Ariane porte à Thésée. C'est grâce à cette aide psychique et spirituelle que Thésée peut revenir du labyrinthe. Il s'agit aussi d'un lien au passé – de quelque chose de tangible auquel nous pouvons nous accrocher, de quelque chose qui nous rappelle qui nous sommes, car si nous oublions qui nous sommes, nous nous perdrons et mourrons, car l'oubli signifie la mort.

Pour toutes ces raisons, Ariane dit à Thésée :

« *Ce n'est que grâce à moi, que par moi, qu'en moi, que tu pourras te retrouver toi-même.* »<sup>98</sup>

Et ainsi, malgré avoir aidé Thésée à rester vigilant dans le labyrinthe, celui-ci abandonne la jeune princesse sur l'île de Naxos, estimant peut-être que son esprit suffit à le maintenir lucide dans le monde extérieur. Cela se confirme par le fait que la première dispute de Thésée avec Ariane concernait la question qui dénouerait les fils de la pelote. Même alors, Thésée se sentait mal à l'aise de ne pas être le directeur de la situation. Il veut rester et restera maître de soi-même.

---

<sup>97</sup> André Gide, *Thésée*, Paris, Éditions Gallimard, 1946, p. 55

<sup>98</sup> André Gide, *Thésée*, Paris, Éditions Gallimard, 1946, p. 49

## Le labyrinthe

Réellement, c'est un endroit d'où il est extraordinairement difficile de sortir, car il y a beaucoup d'impasses, beaucoup de choses qui nous égarent et peut-être même des dangers qui nous menacent. Symboliquement, le labyrinthe est un état d'esprit où nous pouvons facilement nous perdre. Il est conçu de manière à ce que les tentations soient adaptées au caractère de chacun, pour qu'il y ait de fortes chances qu'on y succombe.

La descente dans le labyrinthe équivaut à la descente aux enfers, qui est un rite d'initiation. Il s'agit de la mort nécessaire, symbolique et rituelle. Pour renaître, il faut d'abord mourir, ou, exprimé dans un sens allégorique par Dédale : « *Nul ne s'y retrouve qu'il ne s'y soit perdu d'abord.* »<sup>99</sup> Or, se perdre ou mourir ne sont pas d'entreprises agréables, mais pour se développer sans cesse, il le faut bien.

Néanmoins, subir un tel voyage n'est pas sans risque. Il peut vraiment arriver qu'on meure, réellement ou symboliquement – tout le monde n'est pas capable de réussir, il y a des étapes dans nos vies où nous ne sommes pas aussi forts que d'autres fois. Pour assurer qu'on ne franchisse pas le seuil dangereux, celui-ci est protégé par le gardien du seuil, ici représenté par le Minotaure. Il ne laissera pas entrer ceux qui n'en valent pas la peine ; les adeptes doivent être prêts à le rencontrer. C'est grâce à Ariane et Dédale que Thésée ait pu terminer sa tâche. Qu'ils aient réussi leur rite d'initiation ne peut pas être dit des autres entrant dans le labyrinthe, lesquels Thésée a dû traîner dehors par la force. Ils sont tombés dans les pièges de ce monde, représentés par les festins d'ivrogne, qui, aussi agréables qu'ils soient, ne sont que des illusions et sont loin de la vérité. En plus, ces fêtes représentent de fausses croyances et mérites, des désirs charnels, donc en gros la vie menée par la majorité de la population, comme en témoigne la Bible :

*« Entrez par la porte étroite. Large, en effet, et spacieux est le chemin qui mène à la perdition, et il en est beaucoup qui s'y engagent ; mais étroite est la porte et resserré le chemin qui mène à la Vie, et il en est peu qui le trouvent. »*<sup>100</sup>

---

<sup>99</sup> André Gide, *Thésée*, Paris, Éditions Gallimard, 1946, p. 71

<sup>100</sup> *La Bible de Jérusalem*, Paris, Éditions du Cerf, 1975, traduite en français sous la direction de l'école biblique de Jérusalem, p. 1437

Pour donner d'autres exemples des gardiens du seuil, mentionnons le chien à trois têtes, Cerbère, qui garde l'entrée de Tartare, ou Charon, qui est le passeur des morts à travers le fleuve Styx. Selon la tradition catholique, c'est Saint Pierre qui garde l'entrée du ciel.

On termine ainsi le chapitre des symboles dans le récit *Thésée* de Gide. Certes, on serait en mesure d'en récupérer davantage, cependant, cela prolongerait considérablement notre travail. Ce nombre suffit pourtant à nous montrer comment les symbolistes emploient les symboles dans leurs ouvrages et ce qu'ils veulent en dire.

### 4.3.2 L'allégorie

Dans ce chapitre, nous allons examiner quelques-unes des allégories que l'œuvre présente, tout comme nous en avons déjà mentionné certains des points les plus importants.

L'allégorie par excellence sont les quatre chercheurs différents du sens de la vie, Thésée, Œdipe, Dédale et Icare. Nous avons déjà décrit leurs différentes approches dans le chapitre précédent, alors contentons-nous de leur évocation. Cette allégorie de la recherche et du développement de soi est très importante pour les symbolistes – beaucoup d'entre eux ont consacré quelque temps à étudier le mythe de Narcisse, qui traite de la connaissance de soi.

Une autre allégorie importante, déjà mentionnée, est le combat mythique avec des monstres. Tout le monde a le sien, certains sont faciles à tuer, certains nécessitent du temps, de la stratégie et même l'aide des autres pour être vaincus. Paul Diel explique ceci comme suit :

*« Ainsi, les mythes — prescience psychologique — ne contiennent pas seulement une compréhension du fonctionnement évolutif et involutif de la psyché, mais encore l'avertissement d'une lutte contre l'involution que l'homme, pour son propre bien essentiel, doit mener, afin de trouver la satisfaction, sens de la vie. La vision surconsciente du symbolisme mythique concerne la vie entière : sa compréhension idéelle (spiritualisation) et sa réalisation idéale (sublimation). »*<sup>101</sup>

Il est nécessaire de continuer à se battre, car cela fait partie intégrante de la vie humaine. Il faut le faire pour non seulement évoluer, mais aussi pour ne pas s'atrophier.

---

<sup>101</sup> Paul Diel, *Le symbolisme dans la mythologie grecque*, Paris, Éditions Payot, 1966, p. 34

On a déjà parlé du labyrinthe sur le niveau symbolique, disons maintenant quelques phrases sur son possible sens allégorique. C'est une situation dans nos vies où nous ne pouvons pas décider quoi faire ou quelle option prendre. Cela peut aussi être un moment de notre vie où nous devons choisir entre deux voies, sans savoir où les deux mènent.

Le dernier sens allégorique dont nous allons discuter est la réorganisation par Thésée du système politique de la Grèce. Après avoir tué le Minotaure et kidnappé Phèdre, il rentre chez lui pour découvrir qu'à cause de son erreur, son père s'est suicidé. Néanmoins, c'est maintenant à lui de monter sur le trône. Ces changements politiques qu'il introduit représentent une nouvelle ère, menée par quelqu'un de nouveau, qui va projeter ses visions du monde sur ses sujets. Dans son esprit, cela signifie aussi une mise en ordre des pensées, des opinions et une catégorisation en général.

### **4.3.3 L'archétype**

Ayant déjà parlé des motifs archétypaux et des figures archétypales dans le chapitre consacré à *Phèdre*, faisons la même chose dans ce chapitre aussi.

Là-aussi, on trouve les motifs archétypaux comme l'honneur, la mariage ou la mort tragique. En ce qui concerne l'amour, on voit une approche tragique, mais d'une autre sorte que dans *Phèdre*. On pense aux viols des femmes entrepris par Thésée. D'autres exemples des motifs archétypaux sont par exemple le combat avec un monstre, la recherche du sens de la vie, une descente aux enfers, ou de maintes ruses effectuées par Thésée pour parvenir à ses fins.

Un autre archétype important est l'anamnèse, réalisée à la fois par Thésée et par Gide. L'histoire qui nous est racontée par Thésée est le bilan de sa vie – il se souvient de ce qu'il a fait, des gens qu'il a rencontrés et trouve qu'il a bien vécu sa vie. Ayant déjà dit qu'André Gide s'identifie à Thésée, le même peut être dit de lui – il écrit ce livre où il fait Thésée se souvenir en faisant une anamnèse de sa vie à lui, allégoriquement et symboliquement. Quant aux figures archétypales, il y a le héros, le monstre-gardien, le roi, la reine, l'amante, l'ingénieur, le juge (Minos), Dieu le père (Poséidon), ou par exemple la femme guerrière, représentée par Antiope.

Sans doute Gide a-t-il choisi le mythe de Thésée car il contient de nombreux archétypes, dont beaucoup sont liés à la recherche du sens de la vie. De plus, comme on l'a vu, le contenu archétypal est essentiel pour les symbolistes, car ils se rendent compte de la fonction éducative et synthétique du mythe.

## Conclusion

L'objectif principal de ce travail était de prouver qu'il y a des différences entre le traitement du mythe par les classiques et par les symbolistes, ce qui est principalement dû au fait que les deux courants littéraires en ont voulu exprimer autre chose. L'autre objectif était de voir comment les mythes littéraires correspondent aux formes originelles du mythe. Pour le faire, le terme *mythe*, ainsi que les termes *symbole*, *allégorie*, *métaphore* et *archétype* ont été définis et délimités, afin que nous puissions examiner ces différences d'un point de vue critique.

Le premier chapitre traite le sens et la structure du mythe et commente comment son sens s'est transformé au fil du temps. Cela nous a permis de mieux comprendre comment le mythe des gens primitifs a pu évoluer vers les versions de Jean Racine ou encore d'André Gide. Dans le premier chapitre, nous avons également parlé des mythes des Grecs, des juifs et chrétiens afin de démontrer les différences et les similitudes des mythes différents.

Le deuxième chapitre fournit ensuite les définitions des termes susmentionnés dans le premier chapitre. Ces définitions basées sur les sources pertinentes ont facilité la compréhension de la correspondance entre les mots qu'ils définissent, ce qui nous a ensuite aidé à analyser ces expressions figuratives dans les œuvres étudiées.

Le troisième chapitre parlait des croyances et de l'esthétique du classicisme et nous avons vu l'intérêt des classiques pour le théâtre ainsi que l'intérêt pour s'instruire. Néanmoins, cette envie d'éducation n'était pas seulement intellectuelle, les écrivains se sont rendu compte que l'intuition et les sentiments étaient tout aussi importants et c'est pourquoi ils ont introduit des mythes dans leurs œuvres. De plus, les mythes ont un sens bien plus profond qu'une histoire ordinaire et contiennent des traits surnaturels qui animent l'imagination. On a appris que les personnages de ces mythes devaient exciter la crainte et la compassion, parce qu'en regardant leurs destins tragiques, on peut atteindre la catharsis qui nous purge et agit sur notre sensibilité. En ce qui concerne la différence entre le mythe des classiques et des gens primitifs, on voit que le mythe ne représente plus une réalité véritable et sacrée. Il s'agit toujours d'une histoire noble, mais elle est loin de fournir un idéal. Plutôt, elle avertit et montre le chemin à ne pas prendre. En plus d'inspirer la terreur et la pitié, on a vu que les œuvres des classiques visaient également à contenir des traits

sublimes. Ceux-ci visent à élever et à ravir l'âme et on les ressent en étant témoins du discours ou des actions nobles et admirables. Contrairement à la complexité des thèmes du mythe en général, les actions représentées dans la tragédie classique ne pouvaient contenir rien de terrible et d'invraisemblable. Pour ces raisons, les mythes développés dans les tragédies étaient choisis avec soin.

Le quatrième chapitre enfin, traite le symbolisme et sa philosophie et l'esthétique. On a vu que le symbolisme est dans une large mesure inspirée par la philosophie d'Arthur Schopenhauer, qui consiste à se concentrer sur le sens caché derrière les formes plutôt que sur les formes elles-mêmes. On a donc appris que pour les symbolistes, il s'agit de s'exprimer à l'aide de symboles, de mythes et d'allégories, car ceux-ci disent plus sur l'absolu que les formes visibles, parce qu'ils sont synthétiques – cela signifie qu'ils influencent non seulement le conscient, mais aussi l'inconscient. L'évocation du contexte historique et littéraire nous a permis de voir la motivation des symbolistes – on a découvert que les symbolistes se démarquent du réalisme et du naturalisme, qui leur semblaient superficiels, faux et non synthétiques. Il s'agissait donc de trouver un nouvel outil littéraire, qui conviendrait mieux à l'esprit des gens de cette époque, et une nouvelle langue qui serait de la même qualité comme celle de Boileau, de Rabelais ou de Villon.

Il a également été constaté que les symbolistes ont choisi les mythes comme une forme d'expression pour une autre raison que les classiques. Le but des symbolistes n'était pas d'effrayer les gens, mais de les faire réfléchir sur eux-mêmes à l'aide du contenu mythologique. Ainsi, on a appris que les mythes entre les mains des symbolistes ont tendance à être plutôt philosophiques et humanistes. Les symbolistes étaient au courant du potentiel éducatif des mythes ainsi que des symboles qu'ils contiennent et des archétypes qu'ils emploient, car les mythes sont synthétiques et font appel non seulement à notre conscient mais aussi, et surtout, à notre inconscient, en essayant de les relier. Néanmoins, les symbolistes en modifiant le sens du mythe selon leurs besoins lui ont enlevé une partie de sa signification – ainsi, le mythe s'est transformé plus ou moins en allégorie. On a vu que les derniers mots de Thésée pourraient bien correspondre à ce que pourrait penser Gide – en parlant de Thésée, il parle de lui-même, comparant sa vie à celle du héros.

Pour conclure, disons que notre mémoire de licence a prouvé l'hypothèse principale selon laquelle la forme et le contenu des mythes travaillés par les classiques et par les symbolistes diffèrent non seulement d'eux-mêmes, mais aussi de leurs versions originales. Dans ce travail, nous avons découvert comment et pourquoi.

## Seznam použitých informačních zdrojů

Mircea Eliade – *Mýtus a skutečnost*, Praha, Alpha Book, 2020

Mircea Eliade, *Dějiny náboženského myšlení I, Od doby kamenné po Eleusinská mysteria*, Praha, OIKOYMENH, 2008

Mircea Eliade, *Traité d'histoire des religions*, Paris, Payot, 1953

Mircea Eliade, Ioan P. Culianu, *Slovník náboženství*, Praha, Český spisovatel, a.s., 1993

R. Graves, *Řecké mýty I*, Praha, Odeon, 1982

*La Bible de Jérusalem*, Paris, Éditions du Cerf, 1975, traduite en français sous la direction de l'école biblique de Jérusalem

Marie-Madeleine Davy - *Initiation à la symbolique romane (XIIIe siècle)*, Roubaix, Flammarion, 2018

Tzvetan Todorov – *Théories du symbole*, Paris, Éditions du seuil, 1977

C. G. Jung, Karl Kerényi, *Essays on the Science of Mythology, The Myth of the Divine Child and the Mysteries of Eleusis*, Princeton, Princeton University Press, 1949

Georges Forrestier, *Introduction à analyse des textes classiques*, Malakoff, Armand Colin, 2018

Aristote, *Poétique*, Sainte-Geneviève, Ernest et Paul Fièvre, 2017

Nicolas Boileau, *Art Poétique, Chant III*, Paris, Denys Thierry, 1740

Pierre Corneille, *Le Cid*, Paris, Ernest et Paul Fièvre, 2018

Alfred Poizat, *Du Classicisme au Symbolisme*, Paris, La nouvelle Revue Critique, 1929

Roland Barthes, *Mythologies*, Paris, Éditions du Seuil, 1957

Jean-Baptiste Dubos, *Réflexions critiques sur la poésie et la peinture*, Paris, Jean Mariette, 1719

Jean Racine, *Phèdre*, Paris, Gwénola, Ernest et Paul Fièvre, 2015

Jean Racine, *Médée, Acte I, Scène V*, Paris, Gwénola, Ernest et Paul Fièvre, 2015

Pseudo-Longin, *Traité du sublime*, trad. par Nicolas Boileau, Paris, 1674

Sous la direction de Denis Diderot et, partiellement, de Jean Le Rond d'Alembert, *Encyclopédie, ou Dictionnaire raisonné des sciences, des arts et des métiers*, Paris, André Le Breton, Laurent Durand Antoine-Claude Briasson, Michel-Antoine David, 1751–1772

B. M. Knox, *The Cambridge History of Classical Literature I: Greek Literature*, Chippenham, Wiltshire, Cambridge University Press, 1985

Jolande Jacobi, *Complex, Archetype, Symbol in the Psychology of C. G. Jung*, Routledge, 1999

Daniel Couty, *Histoire de la littérature française*, Paris, Larousse, 2002

Jean Moréas, *Le Symbolisme*, Paris, paru dans Le Figaro, 1886

André Gide, *Le Traité du Narcisse*, Paris, L'Art indépendant, 1891

André Gide, *Thésée*, Paris, Éditions Gallimard, 1946

Pamela A. Genova, *André Gide: Myth as Individual History*, Dalhousie University, 1995

Bulletin de l'Association Guillaume Budé, *Les mythes antiques dans la littérature contemporaine*, 1960

Paul Diel, *Le symbolisme dans la mythologie grecque*, Paris, Éditions Payot, 1966

« *Le Monde comme volonté et comme représentation* » (2020) Wikipedia, sur : <https://1url.cz/1KEuR>