

**Mythisation et / ou défictionalisation :**

**Le mythe d'Électre dans *Le Lion* de Joseph Kessel**

**et *Del amor y otros demonios* de Gabriel García**

**Márquez.**

**Par : DR. Mona SARAYA**

**Maître de Conférences**

**Faculté des Lettres - Université du Caire**

“Les comportements concrets des hommes, et précisément le comportement historique, répètent avec timidité et plus ou moins de bonheur, les décors et les situations dramatiques des grands mythes.”<sup>i</sup>

Partant de cette hypothèse avancée par Gilbert Durand dans son introduction à l'un des livres de base où il expose ses théories il y a de cela bon nombre d'années, notre travail ici présenté aspire à montrer le réseau mythique qui sous-tend la fiction qui le déforme, de façon consciente ou non, pour s'en servir de doublure plus ou moins latente.

Cette présente recherche s'inscrit dans le cadre des études phénoménologiques de l'image. Dans notre thèse doctorale <sup>ii</sup>, nous avons déjà adopté une approche se basant sur l'herméneutique littéraire comme discipline interprétante; ceci a ouvert une voie et a soulevé des questions en cours de travail. Dans la conclusion, nous avons parlé de "mythification de l'Histoire" et de "laïcisation du mythe" ainsi que de l'harmonie entre mythe, Histoire et fiction. Dans ce travail, nous parlerons de fictionalisation du mythe, de la fictionalisation de certaines figures archétypales, plus particulièrement celle d'Électre ainsi que tous les sous-thèmes et symboles qui sont soulevés dans son sillage. De même, y sera analysée la constellation de symboles qui gravitent autour de ce mythe et qui en sont l'expression, car tout mythe se sert de symboles qui en forment la toile, tel que le confirment les théories de Durand, grand maître de la mythocritique. Dans son ouvrage intitulé *Figures mythiques et visages de l'œuvre*, il théorise les principes de base de cette méthode d'analyse qui a comme discipline-mère l'herméneutique, ainsi que ses dimensions et ses risques, et il propose des lectures possibles qui partent de ce même chemin.

Dans un premier temps, il met en valeur le rapport corrélatore entre le mythe et le symbole comme ceci :

“ Le mythe est fait de la présence des symboles qu’il met en récit : archétypes ou symboles profonds, ou bien simples synthèses anecdotiques”<sup>iii</sup>

Dans notre propre recherche, nous adopterons une méthode herméneutique qui s’inspire de la mythocritique de G.Durand ainsi que de la psychocritique dont les principes ont été énoncés par Ch. Mauron qui parle de “mythe personnel”<sup>iv</sup>. Ces deux méthodes d’interprétation permettront d’analyser le mythe et ses métaphores qui le ré-actualisent. Nous étudierons alors de plus près l’évolution du mythe en question. Ces deux méthodes se complètent et ne s’excluent pas, dans la mesure où le personnel et l’universel sont deux aspects complémentaires et indissociables de l’histoire de l’Homme, de l’imagination de celui-ci, et surtout parce que ces deux méthodes s’occupent de ce qui est “inconscient”, de la structure inconsciente de l’œuvre, personnelle ou collective. La mise en rapport entre l’œuvre et son inconscient ne vise pas à l’interpréter selon des critères qui lui sont externes, mais ces structures mythiques ( individuelles aussi bien que collectives) y sont intrinsèques, quelle que soit la

forme qu'elles revêtent. Il est à noter que l'herméneutique de Hans-Georges Gadamer <sup>v</sup>, le fondateur de l'herméneutique moderne qualifiée aussi de dialogique, refuse d'envisager le texte dans sa relation avec la vie consciente ou inconsciente de son auteur, mais elle met l'accent surtout dans cet espace où convergent le texte et son lecteur, donc l'interprétation se situe là, dans cet espace-là, dans ce dialogue-là. La psychocritique, qui va à l'encontre de cette méthode, donnera toutefois des éléments d'interprétation pertinents dans la mesure où ils seront mis en rapport avec le *collectif*. Il ne sera donc pas question d'une psychanalyse personnalisée par la fiction, ni d'une mise en rapport entre les romans et la vie personnelle et intime de leurs auteurs, mais l'évolution et la re-structuration d'un mythe dans des œuvres littéraires et son interprétation.

Les deux romans qui font l'objet d'analyse sont : *Le Lion* de Joseph Kessel <sup>vi</sup> et *Del amor y otros demonios* de Gabriel García Márquez <sup>vii</sup>. Cette recherche, qui part de l'esprit de comparaison, vise ainsi à dresser le parcours fictionalisé de cette "*forme d'imagination*" ( dans les mots de Ch. Mauron <sup>viii</sup>) qu'est le mythe personnel. Ces deux méthodes sont importantes quant

à l'analyse de textes en littérature comparée dans la mesure où elles permettent de chercher l'universel, quelle que soit la variante culturelle. Du mythe à la littérature : est-ce qu'il y a une *fatalité*, comme le conclut Durand à propos du mythe et de l'histoire : "L'homme est mené par une histoire "objective" dont les phases sont positivement agencées par un progrès fatal" <sup>ix</sup>. Est-ce que cette fatalité varie selon le culturel, est-ce que l'écart temporel entre nos deux œuvres permet ( et si oui, dans quelle mesure? ) de retrouver une déformation patente ou même hésitante du mythe? Est-ce que l'autonomie de la littérature fictionnelle par rapport au mythe est mise en cause, ou est-ce qu'ils se doublent sans contrainte? Est-ce que le personnel répète l'universel et le reconstruit ? S'ajoute à ces questions une autre non moins importante : pourquoi le mythe d'Electre dans l'œuvre de deux écrivains hommes, ce mythe qui est un détour par rapport à la métaphore essentielle qui est celle du mythe oedipien ? Nous allons tenter de fournir des éléments de réponse aux questions ici soulevées ainsi que d'analyser la littérature sous l'angle du mythe.

Daniel-Henri Pageaux, un des comparatistes les plus éminents, pour sa part, parle de “*mythisation*” en ces mots :

“Cette idée rappelle celle de “thématisation”, le processus d’entrée en littérature, puis dans un texte un matériau. Elle permet de saisir le mythe littéraire dans un perpétuel devenir qui devient objet d’étude. Au sens fort du terme, le mythe est pour la littérature un “pré-texte”, un avant texte relevant, dans le cas des mythes antiques, de la tradition orale (un “éthno-texte”, disent les spécialistes). Il est une histoire qui “entre” en littérature.”<sup>x</sup>

Ces deux œuvres ont été choisies parce qu’elles présentent surtout des variations et des invariants au niveau de la structure mythique, de son évolution, de sa mise en récit et de sa *fictionalisation*, comme cette recherche s’attache à montrer. La justification de la comparaison est que le mythe est présent dans ces deux romans. La première œuvre citée, bien qu’ayant connu de nombreux tirages, n’a pas fait l’objet d’une étude comparative *mythodologique*, à notre connaissance. Il est question d’un récit de voyage, assez peu conforme aux lois du genre, fait par un narrateur qui raconte à la première personne un voyage qu’il a fait au Kenya au cours duquel il rencontre la famille de l’administrateur du parc royal. Le lion du Kilimandjaro, qui fournit le titre au roman, fait partie intégrante

de cette famille. Le voyageur décrit ses impressions, ses réflexions, ses analyses au même titre que ses rapports avec cette famille. Dans son récit, il est à la fois l'*intrus* qui se place au point de vue de l'exotisme et l'*objet* du récit, l'étranger et le passant qui finira par devenir l'ami ou au moins le complice.

Quant à la deuxième œuvre qui sera analysée, il s'agit d'une petite fille mordue par un chien enragé et qui, par la suite, subit toutes sortes de traitement. Le récit est raconté par un narrateur implicite, omniscient, en termes de narratologie moderne, mais qui ne participe pas à l'action dont il détient le fil. Toutefois, il ne s'agit en aucune façon d'une narration de l'extérieur, mais le point de vue change constamment. Tout comme *Le Lion*, cette œuvre n'a pas fait non plus l'objet d'une étude *mythodologique*. Nul besoin de rappeler dans ce contexte la place primordiale qu'occupe le mythe dans l'histoire de la littérature hispano-américaine en général, et notamment dans l'œuvre de Gabriel García Márquez.

La lecture comparative que nous proposons ici est donc une interprétation herméneutique qui, dans un premier temps, portera sur la structure et l'évolution du mythe d'Électre ( le

triangle de la répartition des personnages et leurs interactions mutuelles ) et, dans un second temps, sur les symboles qui gravitent autour de cette constellation, en vue d'essayer de fournir des éléments de réponse aux questions soulevées et de re-penser ce mythe en question envisagé sous l'angle de la fiction romanesque. Nous allons aborder le thème de l'interdiction spatiale (notamment l'expulsion), les notions de tabou et de punition en rapport avec l'interdiction, le thème de la fuite ainsi que la représentation des figures de la mère et du père ainsi que les symboles qui les évoquent. De même, nous allons analyser en les interprétant les deux tabous, à savoir la chevelure (*Del amor y otros demonios*) et le sang (*Le Lion*) dans le cadre de leurs significations symboliques.

Il nous semble pertinent de donner en résumé l'histoire d'Électre avant tout chose. Dans la mythologie grecque, elle est la fille d'Agamemnon et de Clymnestre. Cette dernière a tué son mari avec l'aide d'Egiste qui a confié l'enfant à un paysan pour lui épargner le destin de son père. Pour venger celui-ci, Électre a tué, avec l'aide de son frère Oreste, sa propre mère. Dans les théories de la psychanalyse, ce personnage mythologique



correspond à Œdipe, mais au féminin. Il symbolise la jeune fille qui souhaite la mort de sa mère pour venger son père, la jeune fille trop attachée à son père de sorte qu'elle ne se marie jamais. Ce mythe a été mis en récit, voire éternisé, par trois grands hommes de lettres qui l'ont abordé dans leurs œuvres, à savoir Eschyle (dans une œuvre qui s'intitule *Orestia* et qui date de l'année 458 avant Jésus-Christ), Euripide (*Électre*, l'année 413 avant Jésus-Christ) et Sophocle (*Électre*, l'année 415 avant Jésus-Christ). En outre, l'écrivain français Jean Giraudoux a abordé ce mythe dans une œuvre qui porte ce même titre et qui date de l'année 1937). Ce sont évidemment des versions distinctes du mythe en question mais qui, toutefois, en gardent la structure de base. Il s'agit dans ces œuvres citées du mythe de manière déclarée carrément, mais l'objectif de notre recherche consiste à retrouver les traces et la déformation de ce mythe dans deux romans qui datent du XX<sup>ième</sup> siècle auxquels le mythe fournit un réseau de sens sous-jacent et implicite qui sous-tend la signification.

Par ailleurs, selon les théories de la psychocritique de Ch. Mauron, il existe un rapport étroit entre le mythe qui sous-tend la fiction et la vie de son auteur :

« La mythocritique met en évidence, chez un auteur, dans l'œuvre d'une époque donnée, les mythes directeurs et leurs transformations significatives. Elle permet de montrer comment tel trait de caractère personnel de l'auteur contribue à la transformation de la mythologie en place, ou au contraire accentue tel ou tel mythe directeur en place. Elle tend à extrapoler le texte ou le document étudié, à émarger par delà l'œuvre à la situation biographique de l'auteur, mais aussi à rejoindre les préoccupations socio ou historico-culturelles. La mythocritique appelle donc une « mythanalyse » qui soit à un moment culturel et à un ensemble social donné ce que la psychanalyse est à la psyché individuelle. »<sup>xi</sup>

Dans toutes ses œuvres, Gabriel García Márquez est obsédé par le thème de la violation d'un interdit quelle que soit la forme que cette violation prenne ainsi que par la relation épineuse à bien des égards entre sacré et profane. Cela reflète certainement le refus de la soumission à un interdit ainsi que la rébellion contre toute contrainte imposée à l'esprit de l'homme sans pour autant perdre la foi. García Márquez a vécu dans un

milieu féminin, à part bien sûr la figure du grand-père qui a beaucoup marqué sa vie. Cela aurait donné, tout naturellement, un Œdipe. En outre, il a été témoin des nombreuses aventures amoureuses de son père dont il se déclare inspiré dans ses écrits. Ces aventures indiquent évidemment l'infidélité du père vis-à-vis de la mère, et par la suite elles lui sont source de chagrin et de frustration. L'enfant Gabriel serait-il nourri du désir inconscient de vouloir venger la mère ? L'hypothèse n'est évidemment pas à écarter et elle a donné naissance au mythe d'Électre qui cherche à venger son père. S'y ajoute que ces aventures amoureuses et ce Don juanisme du père de García Márquez s'opposent radicalement à l'héroïne grecque qui rejette toute sorte de relation avec le sexe opposé et qui ne voit comme homme que son propre père. C'est ainsi donc que s'explique l'émergence du mythe d'Électre dans ce roman, et d'ailleurs le mythe en général occupe une place de choix dans toutes ses œuvres notamment *Cent ans de solitude* où plus d'un mythe structure le sens, comme nous l'avons montré dans notre thèse doctorale <sup>xii</sup> où nous avons aussi envisagé le mythe dans ses rapports avec la fiction et l'Histoire.

Pour ce qui est de Joseph Kessel (1898-1979), c'est un écrivain français reporter qui a le goût de l'aventure et de la recherche de l'ailleurs. Il s'est engagé volontairement dans l'artillerie puis dans l'aviation. Il a été aussi infirmier au front pendant la Première Guerre Mondiale (1914-1918). Il est donc évident que l'expérience de la Guerre a eu un impact important sur la personnalité inconsciente de l'écrivain, notamment s'il est allé travailler sur le front : il s'agit d'une expérience qui a généré un sentiment d'angoisse et d'inquiétude permanente qui proviennent d'une confrontation quotidienne avec la mort. La mort est, dans les théories du symbolisme, un retour à la mère, un retour aux origines, mais c'est un retour qui passe forcément par l'anéantissement du "je" et sa dissolution totale; et nous revenons ici à l'archétype de la mère dévorante. Le mythe d'Électre s'explique donc par le refus d'être avalé et anéanti par la mère qui a déjà tué le père. Une question s'impose : s'il était sur le front par sa propre volonté, pourquoi alors ressentir cette hostilité inconsciente à l'égard de la mère, à la *mère -patrie* ? Pensons à ce qu'en sa qualité d'infirmier il cherchait à sauver ses compatriotes de la mort luttant ainsi contre cette destinée inéluctable, nourrissant ainsi une hostilité à l'égard de la mère

symbolique. C'est dans cette mesure alors que s'explique la présence du mythe d'Électre dans son roman. En outre, le voyage et la recherche de l'ailleurs dénoncent et dévoilent une insatisfaction profonde, une quête de soi et une certaine inquiétude à part le goût de la découverte de l'Autre. Serait-elle une quête de soi à travers celle de l'Autre ? Certainement. Malheureusement, nous ne disposons pas de données suffisantes sur la vie privée de l'auteur qui auraient pu nous renseigner davantage là-dessus, mais nous savons que l'auteur avait recours à l'alcool et à la drogue, ce qui dévoile à son tour une insatisfaction qui le pousse à chercher un ailleurs, à s'évader de son monde, et, dans ce contexte, du monde rationnel où tout est normalisé y compris les sentiments.

### **Première partie : identification et fictionalisation du mythe**

Avant de nous lancer dans les détails de l'interprétation, définissons (ne serait-ce que pour une mise en évidence) les figures archétypales présentes dans le mythe d'Électre : le père, la mère, l'Amant comme rival du père et l'enfant / la fille. L'Amant est le faux-père ou le père symbolique (pas le père naturel) dans le mythe en question, donc : une double figure

paternelle. Cette identification nous a semblé évidente bien qu'implicite. Dans *Le Lion*, le rôle de ce membre du triangle est rempli par King, bien qu'il s'agisse d'un animal et non d'un être humain, ce lion, avant d'être l'Amant, était d'abord l'enfant de Patricia qui s'est occupée de lui, qui l'a soigné quand il était petit, et qui refusait jalousement que sa mère lui accorde ses soins en affirmant qu'il était à elle, à elle seule. Un amour maternel devenant de plus en plus possessif et qui est à comparer à celui qu'elle a à l'égard de son père biologique et qui s'est transformé en un amour filial.

D'autre part, dans *Del amor y otros demonios* ce rôle de l'Amant prend plus d'une variante : le chien enragé qui mord l'enfant qui par la suite devient le *contenant* de cette rage qui la rend possédée et prisonnière. Le diable est ainsi l'Amant possessif qui *possède* sa victime. Suivant une autre perspective qui s'offre à l'interprétation, l'Amant est Delaura qui essaye de la libérer de ce mal. Le marquis aspire à soigner sa fille par l'intermédiaire de cet Amant. D'ailleurs, ce dernier membre du triangle fournit le titre aux deux romans; d'où le rôle important qui lui est accordé.

La relation père / fille est marquée à la fois par l'amour excessif et son corollaire : la peur. Ce sentiment de la peur vient du fait que le père effectif ou naturel sent que sa fille est menacée de mort tant qu'elle est proche de l'Amant : Patricia joue constamment avec un lion qui fait trembler de peur tout le village, mais un lion qui l'aime et qui ne veut lui faire aucun mal, mais capable quand il voudra de la mettre en morceaux; d'où l'inquiétude permanente de ses parents. Cette peur est exprimée par Sybil en ces mots :

« J'essaie de faire oublier qu'il n'y a pas une ville à trois cents kilomètres d'ici et qu'on trouve à la porte de cette maison les bêtes les plus dangereuses. », p.41

La menace concernant Sierva en est bien distincte : une menace de mort à cause de la morsure fatale qui lui semblait destinée :

«La cicatrisation rapide ne voulait rien dire : après un temps imprévisible la cicatrice pouvait s'enfler, s'ouvrir de nouveau et suppurer. », p.46

Toutes sortes de moyens sont alors mises en œuvre pour l'en libérer et aussi pour la libérer symboliquement de l'Amant qui la possède. Sierva, contrairement à Patricia, est consciente du danger qui pèse sur elle alors que Patricia refuse de reconnaître

le sien ni de qualifier la menace comme telle. Le père de Sierva, tout comme Bullit, sent la menace qui provient de l'entourage de l'enfant, que ce soit les êtres humains (médecins, indigènes et même les religieuses) ou les animaux.

Le rapport père / fille est aussi à mettre en relation avec la figure de la mère comme rivale tout comme celle de l'Amant ( envisagé sous un autre angle) qui est le rival du père. Cette relation de rivalité se voit nettement dans le roman de langue espagnole où la mère entretient des rapports perturbés avec le père. Dans le roman français, c'est la peur pour la fille, en revanche, qui mène à la dépression nerveuse de la mère :

« Assez, assez, cria-t-elle. Je ne veux plus, je ne peux plus vivre dans cette folie. », p.100

Patricia est certes une enfant parentifiée à l'égard de Sybil, contrairement au rapport d'hostilité qui lie Électre et sa mère dans le mythe. De même, il y a un rapport de complicité étroit entre l'enfant et son père dont elle a hérité l'amour des bêtes. Ce rapport toutefois se transforme en son contraire, c'est-à-dire en une rupture définitive : à la minute où Bullit tue l'Amant / le lion, acte qui traduit une trahison et un abandon, même



abandon que ressent Sierva quand son père l'interne au couvent, acte suite auquel elle ne veut plus le revoir. Cette enfant (Patricia) parentifiée est possessive vis-à-vis de son père ainsi que de son Amant qu'elle ne veut partager avec personne, y compris sa mère et les compagnes de King de qui elle refuse même qu'on en parle autour d'elle. Par ailleurs, le rival de King est sans doute Oriounga le Masai à cause de qui il est tué. L'enjeu de la bataille finale est certes Patricia qui, en voulant jouer, ne se rend pas compte de la gravité de ce jeu qui lui fait perdre son Amant. Quant au roman de García Márquez, le rapport de rivalité se voit nettement dans le triangle Sierva-Delaura-le démon qui vit en elle. L'enjeu de la dispute est évidemment Sierva dont le corps contient l'âme du diable qui y a pénétré par la morsure du chien enragé. Delaura déploie tous les moyens possibles pour arracher la bien-aimée à ce diable qui finit par épuiser ses forces. Dans cette relation, le rapport contenant / contenu est très important dans le sens où la possession devient concrète : Sierva fait ce que veut ce démon qui vient d'un animal.

Sierva, pour sa part, n'est pas une enfant parentifiée à l'égard de sa mère, mais une enfant qui lui inspire une peur si forte qu'elle va jusqu'à l'épouvante, et là nous nous rapprochons du mythe d'Électre où la peur est liée à un sentiment de culpabilité. La peur *pour* la fille n'est donc passagère en comparaison avec la peur *de* la fille.

« Elle vivait avec l'âme morte d'inquiétude depuis qu'elle a cru découvrir dans sa fille une certaine condition fantomatique. Elle tremblait seulement de penser à l'instant où elle regardait derrière et trouvait les yeux insondables de la languide créature des tulle vaporeuses et de la chevelure sylvestre qui lui arrivait déjà aux jarrets. », p.61-62

Quant au rapport de Sierva et son père, celui-ci ne se rend même pas compte de son existence qu'après la morsure qui, de ce fait, marque un tournant important dans sa vie affective : c'est le début chronologique du mythe d'Électre. Delaura, de son côté, est certes l'Amant parentifié du fait qu'il est chargé de la soigner et de la protéger, c'est donc une tutelle ressentie comme telle. Même tutelle que l'on retrouve dans *le Lion* où le voyageur et Bullit se sentent responsables à l'égard de l'enfant.

Dans ce contexte, il s'avère de souligner une même allusion qui se trouve dans les deux romans dans la relation père / fille et qui évoque sans détours le mythe d'Électre, à savoir l'aspect charnel de la relation. Dans *Del amor y otros demonios*, nous lisons un passage qui le révèle :

“Déjà dans la chambre à coucher de la grand-mère, alors qu'il <sup>xiii</sup> lui changeait le jupon de toile des esclaves pour lui mettre une chemise de nuit, il n'a réussi à lui faire dire un seul mot. Bernarda les a vus de la porte : le marquis assis sur le lit, luttant avec les boutons de la chemise de nuit qui ne passaient pas par les nouvelles boutonniers, et l'enfant debout devant lui, le regardant avec indifférence. Bernarda n'a pas pu se retenir. “Pourquoi ne se marient-ils pas ?”, s'est-elle moquée.” (p.38)<sup>xiv</sup>

Une séquence semblable dans *Le Lion* laisse sous-entendre ce glissement vers le charnel dans la relation entre Patricia et son père :

“ Soudain, une tête coiffée en boule fendit le rang des spectateurs et, derrière Bullit, surgit un petit démon échevelé qui, d'un cri sauvage, força les enfants noirs à lâcher prise pour un instant, sauta sur les reins de Bullit, s'agrippa à sa nuque et, d'un rétablissement, se hissa sur l'une des ses épaules. (...) De la main gauche, elle saisit et serra le menton de Bullit à l'étouffer, de la droite, fit voler son chapeau de brousse.(...) Regardez-le, ce géant, ce

maître du Parc Royal, proclamait la petite fille par chacun de ses gestes. Regardez-le ! Il est à moi. À moi seule. Je fais de lui ce que je veux.” (p.65-66)

En examinant de plus près les personnages de Patricia et de Sierva, l'on trouvera des similitudes assez étonnantes qui convergent en une unique voie : le *surnaturel*. Tout concourt à créer l'image d'une enfant unique, *maître* de naissance et *subordonnée* d'éducation et de comportement. C'est donc une double identité dont l'enjeu principal est l'être et le paraître. Patricia est une *blanche* mais qui connaît de l'intérieur la culture des indigènes et qui vit comme eux, et Sierva qui, expulsée de la demeure paternelle parce qu'elle inspire une peur sans pareille à sa mère, vit dans le pavillon des esclaves et devient l'une d'eux. C'est donc, pour les deux, le corps d'une *blanche*, d'une *noble* et l'âme d'une *esclave*, d'une *indigène*. Notons dans ce contexte l'importance que revêt le rapport maître / esclave dans les deux romans où il constitue un des enjeux principaux. De même, ces deux enfants sont désignées de *sorcières* par leur entourage : la mère de Sierva déclare que sa fille a une *certaine condition fantomatique* qui l'assimile à une revenante parce

qu'elle entre sans se faire annoncer ni prévenir ( même remarque que fait Sybil à propos des esclaves noirs). De même, selon la rumeur, Patricia est une sorcière qui *a pour père un lion*, l'Amant est devenu ici le père. Elle a le don inné de manipuler les bêtes les plus sauvages qu'elle arrive à rendre dociles et à faire reculer.

Une question jusque là reportée : pourquoi le choix d'un animal comme membre du triangle ? Quel enjeu cela représente-t-il pour l'interprétation ? D'une part, il va sans dire que l'animal s'oppose à l'homme, donc la référence au monde de la *nature* n'est qu'explicite, et la nature c'est l'instinct, le non-domestiqué, notion sur laquelle se jouent bien d'autres : le rapport épineux - et incertain par moments - maître / esclave dans la relation homme vs nature. D'autre part, si nous mettons en relief les deux figures animales des deux romans que sont le chien et le lion, l'on verra que le chien, normalement un animal domestiqué, est présenté comme enragé, donc aussi dangereux qu'un lion, et, par un heureux hasard, le lion, dans l'autre roman, est domestiqué et ressemble à un chien élevé dans une maison surtout quand il joue avec ses maîtres, aussi dangereux

ce jeu soit-il. Cette dichotomie et cet inversement de rôles sont révélateurs quant à l'interprétation axée sur le rapport maître / esclave.

En outre, soulignons que le mythe d'Électre est construit sur la dévalorisation de l'image maternelle et l'aspect négatif de la mère envisagée comme destructrice et avalatrice, et non seulement l'amour et l'attachement excessifs au père. C'est pour cette raison que nous allons aborder les symboles maternels et paternels ainsi que leur représentation. L'image négative de la femme se laisse voir dans la présence des esclaves dans les deux romans : la femme est ainsi soumise, de condition inférieure, et n'est pas libre. Malgré cela, elle a des pouvoirs sur ses maîtres, que ce soit par la séduction (l'exemple de l'esclave abyssinienne) ou par sa possession de certains secrets (l'exemple de Sagunta qui répare la virginité des jeunes filles et qui les aide à l'avortement). Quant au roman de langue française, les figures féminines ne sont pas nombreuses, mais elles fournissent une image de la femme débile, faible et qui n'arrive pas à s'adapter (Sybil) ainsi que l'image de la femme mondaine et superficielle qu'est Lise Darbois qui ne participe

pas à l'action mais dont le nom est cité pour symboliser la nostalgie des villes que ressent Sybil.

Le jeu de la lumière et l'ombre reprend le symbolisme du masculin / féminin qui est un des enjeux principaux du mythe d'Électre. Il est clair que la nuit, donc l'ombre qui s'oppose à ce qui brille et permet de voir, est l'image de la femme, de ce qui contient, de ce qui cache, et surtout de ce qui reçoit, contrairement au soleil qui va du côté masculin qui émet la lumière. S'y ajoute que le soleil et la nuit ont chacun un double symbolisme : le soleil est ce qui donne la vie et illumine mais aussi ce qui brûle, et la nuit est celle qui protège et abrite mais aussi celle qui avale et engloutit. Si nous examinons l'attitude des deux *Électre* ainsi que celles de leur entourage face aux différents moments de la journée suivant cet angle, nous aboutissons à un réseau de symboles qui confirment cette *mythisation*. La nuit, dans *Le Lion*, est synonyme d'une peur qui va jusqu'à l'épouvante pour Sybil, peur qui s'accroît si sa fille n'était pas encore rentrée de la brousse. Est reprise ainsi l'image archaïque de la peur ancestrale qui remonte à la nuit des temps puisque, depuis la préhistoire, la tombée de la nuit est certes

l'heure des bêtes sauvages qui dévorent l'homme. Donc l'image maternelle qu'est la nuit inspire la peur et l'insécurité pour la mère de l'héroïne et cela est lourd de sens si nous songeons à cet aspect dévorant de la nuit / mère engloutissante et dévorante se rapprochant ainsi de la mère d'Électre dans le mythe. En outre, Patricia, quand elle rentre après la chute du jour, se fait accompagner par King, l'Amant devenu ici père qui devient protecteur contre tout risque de danger qui la menacerait : l'image du mythe est donc modifiée : c'est le père qui protège contre la nuit / la mère dévorante, ce n'est plus alors la fille qui venge son père. Quant à Sierva, l'heure de l'éclipse du soleil lui inspire une grande peur parce qu'on lui a prédit qu'elle va mourir tout de suite après. S'intensifie ainsi l'image de la nuit / mère dévorante si l'on songe à la signification de l'éclipse : le soleil est caché en plein jour et il fait noir et obscur, comme s'il faisait nuit. C'est donc le substitut métaphorisé de la nuit. Là aussi *la mère symbolique* constitue une menace pour la fille, menace qui va dans le sens inverse de celle qui caractérise le rapport entre Sierva et sa propre mère à qui elle inspire une peur, comme nous l'avons cité auparavant, une peur liée à un certain sentiment de culpabilité, tout comme



dans le mythe d'Électre. Pour ce qui est du jour, l'aube marque le début du moment préféré de la journée pour Patricia puisqu'il est lié à la permission d'aller se balader dans la brousse une fois le soleil s'est levé. Ainsi, le soleil est l'autorisation et la libération de l'interdit, l'amour du soleil / père qui accorde donc cette permission va dans le sens de la confirmation de ce mythe. D'autre part, le narrateur (qui est le voyageur) souligne souvent la beauté de l'aube et le roman s'ouvre même sur ce moment de la journée mais il se clôt sur la nuit obscure où il part avec Patricia vers Nairobi pour l'emmener à la pension où elle fera ses études. L'émotion dominante dans ce dernier épisode est le chagrin immense et la douleur profonde à cause de la perte de l'Amant. S'y ajoute que pour Sybil, le soleil a une double valeur : d'une part, il est menaçant puisqu'elle met des lunettes noires pour la protéger de la lumière aveuglante, et d'autre part il sécurise sa fille pour elle. Il est aussi à noter, dans ce même contexte, le rêve de Sierva et de Delaura qui est le même : elle était assise près de sa fenêtre qui donnait sur un paysage hivernal où il neige. Elle mangeait des grappes de raisin mais elle savait qu'une fois avoir mangé la dernière elle mourra. Le paysage dominé par la neige évoque sans nul doute

symboliquement le froid lié à la peur et à la nuit, la peur de mourir donc d'être *dévorée* et *anéantie*.

Le thème de l'interdiction comme principal enjeu du triangle fatal occupe une place importante dans les deux romans. Il revêt plusieurs variantes que nous proposons d'analyser, même si ce n'est pas le tabou initial du mythe d'Électre. Un premier constat est soulevé : ce thème porte en lui la notion de *tabou*, déjà intensément présent dans le mythe, ainsi que ses implications. Les deux auteurs vont dans la voie de la *profanisation* du sacré à travers la fiction où l'action est menée dans ce sens, aspirant ainsi à une libération du pouvoir imposé par le tabou.

Dès le premier abord, on remarque dans les deux romans une interdiction relative à l'espace. Franchir un certain espace déterminé est classé comme tabou, comme violation du caractère sacré de cet espace. Le tabou spatial est brisé en tout cas : violemment par l'esclave, et peu à peu grâce à l'initiatrice Patricia qui fait pénétrer le voyageur dans l'espace interdit. Dans *Le lion*, il y a des limites spatiales dans la brousse à ne pas s'y

hasarder sans *rancher*, afin de ne pas perturber l'ordre ni de déranger les bêtes. Le voyageur, voulant s'y aventurer tout seul, est retenu par Patricia qui relève le tabou parce qu'elle est dotée d'un pouvoir *surhumain* sur les bêtes, elle est ainsi l'initiatrice, ou mieux encore *le tuteur*. Effectivement, un des tout-premiers épisodes du roman est celui où il s'agit de la tentative de violer involontairement ce tabou. En outre, à cette interdiction spatiale fait écho celle qui ouvre *Del amor y otros demonios* : l'esclave a bravé un interdit, à savoir celui d'amener Sierva près du pont levant, parce qu'elle voulait voir le bateau qui transportait les esclaves arrivés de Guinée. Cette violation du tabou / interdiction est punie à l'instant même : l'enfant est mordue par un chien enragé; c'est ce qui déclenche l'action de tout le roman. D'ailleurs, ce chien qui assume le rôle de celui qui punit, qui a le pouvoir de punir, constitue le premier mot du roman; ce qui n'est évidemment pas l'effet d'un hasard. Ceci nous mène à un thème en rapport fort étroit avec l'interdiction : la punition, mais il s'agira cette fois-ci d'une punition spatiale : l'expulsion et la punition claustrale qui, toutes les deux, occupent une place assez importante dans le roman. Le thème de l'expulsion se retrouve aussi dans le mythe d'Électre qui a été

expulsée de la maison familiale par peur, mais il s'agit d'une expulsion qui n'a rien à voir avec la punition. Dans le roman de langue espagnole, on a plein de "chassés" et d'expulsés du domaine "familial" pour avoir commis une faute, pour avoir transgressé un interdit. L'exemple le plus net à cet égard est celui de Delaura expulsé du couvent à cause de ses amours avec Sierva et interné dans un asile de lépreux. De même, on apprend de passage que le père de Sierva, dans sa jeunesse, a été chassé lui aussi du domaine paternel pour une question d'amour. Dans son sens mythique, l'expulsion spatiale rappelle sans doute celle d'Adam et d'Eve chassés du Paradis pour avoir transgressé un interdit, il s'agit donc d'une punition. Le recours à ce mythe religieux dans ce contexte soulève déjà pas mal d'interrogations : quelle place occupe ici le religieux ? C'est dans le cadre de la punition *primordiale* que nous proposons de le lire, primordiale parce qu'elle déclenche toute l'histoire de l'humanité en mettant l'accent sur le bonheur interrompu à cause de la faute commise et du non respect du tabou.

Le thème de l'enfermement spatial apparaît également dans les diverses tentatives d'ouvrir la plaie de Sierva, le démon étant

enfermé dans son corps. La morsure remplit ici une double valeur symbolique : d'une part, une punition destinée à Sierva et d'autre part une punition par l'enfermement du démon, quoiqu'implicite. La plaie fonctionne ici comme lieu de passage, et il convient à cet égard de rappeler le nom du médecin *Abrenuncio* dont les deux premières syllabes sont *Abre*, qui est la forme impérative du verbe *Abrir, ouvrir* en espagnol. Le personnage étant ainsi celui qui *ouvre*, celui qui a le pouvoir de faire passer d'un espace à un autre.

Pour ce qui est de *Le Lion*, la clôture spatiale apparaît également : Sybil est enfermée à la maison à cause de la peur. Ce type de punition lui est destiné et imposé par l'Amour qui l'oblige à mener une vie où il n'y a que la peur constante qui va jusqu'à l'épouvante. C'est pour avoir aimé son mari qu'elle est condamnée à rester enfermée dans un monde dont elle a cessé d'apprécier la beauté et qui est devenu un véritable enfer au quotidien. L'amour est donc la cause de la clôture volontaire liée à la punition. C'est la peur qui a ainsi imposé cette interdiction. D'ailleurs, Sybil a déjà connu l'exil : elle a été internée dans une pension à Lausanne pendant la guerre, donc arrachée et

retranchée au territoire parental. Le sentiment d'abandon est déjà son quotidien. Elle a rencontré Bullit au Kenya, quand son père a été nommé à un poste important. Donc, encore une fois, elle s'est trouvée dans un espace qui n'est pas le sien et éloignée de son père qui l'abandonne symboliquement dans un espace dans lequel elle n'arrive pas à s'intégrer.

Un thème qui va de pair avec celui de la punition spatiale : la fuite comme tentative de briser les chaînes et comme refus de la soumission. Les exemples de *Del amor y otros demonios* émaillent à cet égard; citons-en celui de Dulce Olivia qui échappe du couvent pour s'occuper de la maison du marquis, celui de Delaura qui échappe de l'hôpital des lépreux où il a été enfermé pour avoir aimé Sierva, Martina qui tente plus d'une fois d'échapper du couvent et enfin Sierva qui menace d'échapper si Delaura ne l'aide pas à sortir de sa cellule. Pour ce qui est de *Le lion*, Patricia raconte au voyageur son séjour au pensionnat où elle était internée à Nairobi et qu'elle compare à une prison. N'ayant pas pu supporter ce genre de vie, elle revient à la brousse. Mais c'est à cette pension / prison qu'elle demande au voyageur de l'y emmener après la mort de l'Amant

/ king, donc un enfermement volontaire par lequel est assurée la clôture du roman.

Le symbolisme de la spatialité n'est pas sans soulever celui de la figure archétypale de la mère ainsi que les symboles par lesquels elle s'expriment. Dans le mythe d'Électre, l'aspect souligné de la double valeur sémantique du symbole c'est l'image négative, à savoir celle de la mère *dévorante* qui met à mort le père et, qui à son tour, est *dévorée* par la fille. Les images en rapport avec l'espace fermé déjà vues sont des allégories de l'utérus maternel qui revêt à la fois la valeur de ce qui étouffe et aussi ce qui protège et sécurise en même temps. Cette image de l'engloutissement et du rapport contenant / contenu est exploitée à bien des égards dans les deux romans que nous analysons grâce aux espaces résidentiels qui la reflètent : Sierva n'est sécurisée que dans le patio des esclaves auquel elle se sent appartenir mais en revanche dans le couvent aussi bien que dans la maison familiale elle ne l'est pas, voire elle n'est pas la bienvenue puisqu'elle inspire une peur, tout comme Électre. Pour ce qui est de Patricia, celle-ci ne se sent que trop sécurisée dans une brousse où elle risque constamment d'être tuée, et

malgré cela son père la fait suivre secrètement, comme s'il cherchait à la protéger symboliquement de la *mère-brousse* et là il s'agit d'un inversement de rôle par rapport au mythe. Cette *mère-brousse* est sans doute la rivale légitime de la *mère-maison*. En revanche, elle étouffe dans la pension de la ville ainsi qu'à la maison familiale où elle passe peu de temps. Et quoi d'étonnant si elle préfère parcourir la brousse à pieds qu'en voiture, autre allégorie du contenant protecteur ?

Parallèlement à la punition par l'enfermement, nous sommes en présence d'un autre type de punition, à savoir la mutilation déjà vue dans la mythologie grecque. Il va sans dire que la mutilation comme moyen de punition rappelle aussi celle d'Œdipe qui se crève un œil, bien qu'il s'agisse ici d'une auto-punition. Pourquoi alors ce recours à ce détail dans ce contexte ? Comme nous l'avons déjà cité, Œdipe est la version masculine du mythe d'Électre, mais celui-ci tue sans le savoir son propre père et épouse en l'ignorant sa mère qui lui a donné le jour. Pour Électre, ce n'est pas le cas : le désir de tuer la mère est conscient et médité, c'est bien elle qui l'accomplit en bonne connaissance de cause et en poussant son frère Oreste à l'aider. L'inceste ici



avec son père ne se consomme que moralement et le meurtre s'inscrit dans le cadre du désir de venger le père alors que pour Œdipe il s'agit d'une auto-défense contre le rival qui est le père, et, de même, le mariage n'est qu'une récompense pour avoir pu répondre aux énigmes du sphinx.

Dans *Le Lion*, la mutilation est le sort réservé à celui qui s'attaque à une bête, par exemple Ol'Kalou dont le corps est charcuté quoi qu'il s'agisse d'une mutilation déguisée. Mais ceci est pour lui un signe de courage qui inspire la fierté vis-à-vis de son entourage. La gloire d'un Masai c'est d'avoir tué un lion, c'est de combattre un animal sauvage sans se faire tuer. C'est la souffrance qui va ainsi parallèle à la gloire tout en revêtant une double valeur. Il est à noter aussi la présence d'un personnage borgne, Kihoro, donc avec un seul œil, comme Œdipe. Ce rappel à la faute, ou mieux encore à la tentative de violer un tabou, est ainsi constant dans le roman et fonctionne à l'instar d'une leçon, d'un avertissement pour celui qui songe à braver l'interdit. L'interdit ici c'est aussi le sang de la bête, d'essayer de faire couler le sang de la bête.

Dans le roman de langue espagnole, la mutilation ne s'inscrit pas dans le cadre d'une punition comme dans le roman français, mais elle se rattache à un tabou. Elle prend plus d'une forme, par exemple les quatre tentatives d'enlever les colliers sacrés de Sierva, tentatives qui ont provoqué des crises injustifiées de colère où elle s'est laissée mener par une fureur qui va jusqu'à l'agressivité physique, comme s'il s'agissait d'une auto-défense légitime. Cette interdiction de *mutiler* / enlever les colliers est imposée par Sierva qui punit donc par l'agressivité celui qui brise ce tabou. L'image est ainsi celle de la tentative de briser un tabou. En outre, à la naissance de l'enfant, une interdiction est imposée, à savoir celle de lui couper les cheveux avant le jour de ses nocces; ce qui fait qu'elle traîne une chevelure démesurable qui devient presque un personnage à part entière, un *dieu*, si nous osons le mot.

Ceci nous mène à l'analyse détaillée des deux tabous identifiés, à savoir la chevelure et le sang, qui sont les enjeux-moteurs des deux romans. Avant toute chose, il s'avère pertinent de souligner que les deux tabous sont respectés tout le long des deux romans, mais à la fin ils sont brisés. Quelle importance

alors revêt cet acte placé à la fin ? Cela porte sans doute l'image symbolique de l'accomplissement du mythe, du suspens graduel, du "feu qui couve" et qui se développe de manière clandestine. La mise en rapport entre ces deux tabous est bien justifiée : l'élément liquide lié à la mort est certes là où convergent les deux. La chevelure est ce qui coule, bien qu'implicite : c'est l'image de l'eau qui coule et qui ne revient jamais, donc de l'irrévocable et de l'irréversible, de ce qui mène à la mort par l'avalement, tel que le montrent toutes les théories du symbolisme. Cet élément liquide est à la fois ce qui donne la vie et qui l'arrache, d'où sa sacralisation, et la défense de faire couler le sang ( bien qu'il s'agisse du sang animal) et de couper la chevelure. Il est aussi à souligner dans le contexte du double symbolisme que la mer / chevelure aussi bien que le sang portent les valeurs de la vie et de la mort, donc en rapport avec la problématique du temps humain. Le tabou du sang est par excellence celui du mythe d'Électre où il a été violé.

Dans *Del amor y otros demonios*, la chevelure est certainement un acteur muet. Le symbolisme de l'élément liquide qui lui est rattaché accompagne Sierva dès sa naissance. En effet, on

apprend qu'il pleuvait quand elle est née : *lluvias tardías*, même image de l'eau qui coule et qui est reproduite en métaphore par les larmes : *la niña rompió a llorar* (l'enfant a éclaté en sanglots) (p.59). L'image est reprise également si l'on songe à ce que le couvent où a été internée Sierva donne sur la mer, premier élément liquide par excellence qui sert de cadre à l'action. Quand la chevelure pousse avec le temps, elle est comparée à une *cola de león*, une queue de lion, (p.22), comparaison qui acquiert sa pertinence du fait qu'elle rappelle le Sphinx dans le mythe œdipien et qui est moitié femme moitié lion. Cette figure mythique est liée à l'énigme et à l'incertitude, même incertitude qu'éprouvent les autres personnages autour de Sierva, qualifiée de sorcière comme on a vu précédemment, et suscitant le doute et l'angoisse. Elle est également comparée à un serpent, ce qui ne manque pas d'évoquer une connotation religieuse confirmée par le prénom Sierva María, donc elle réunit à la fois l'image du Serpent comme acteur du mal et de la Vierge comme symbole de l'Immaculée. La métaphore ainsi reproduite est complexe à bien des égards. L'association cheveux / serpent est reprise dans *Le Lion* où le voyageur souligne la ressemblance inquiétante entre les cheveux des Masai et les serpents : "C'était une fauve

et merveilleuse matière qui ressemblait à un nid de serpents pétrifiés”, p. 82.

Les colliers de Sierva convergent dans le même sens que celui de la chevelure dans la mesure où ils sont indissociables de la jeune fille : impossible de les lui enlever, *mutiler*, ce qui leur donne le statut de *tabou*. Par leur forme, ils rappellent le mouvement ondulatoire qui est celui des cheveux ainsi que le mouvement de ce qui encercle, de ce qui contient, et même celui qui étrangle et par la suite avale.

La rupture du tabou, à savoir couper la chevelure de Sierva, est donnée accompagnée de précision temporelle : le 27 avril. En examinant de plus près ces chiffres qui apparaissent, l'on constatera qu'ils portent en eux des sens occultes : le 2 et le 7 font 9, chiffre lourd de symbolisme puisqu'il marque la fin d'un cycle, dans ce contexte la fin de la période où le tabou a été respecté et sacralisé. S'y ajoute le 4 du mois d'avril, quatrième mois de l'année, pour donner un 13, chiffre fort pertinent dans les théories du symbolisme. Pas besoin de rappeler la connotation qui en découle : pas mal de gens qui accordent à ce chiffre une mauvaise augure.

Pour ce qui est du tabou du sang, il impose une interdiction sacralisée et punie, même s'il est question d'un sang animal comme nous l'avons déjà mentionné. En effet, celui-ci n'est pas moins important que le sang humain. Un premier constat s'impose, à savoir le double symbolisme du sang : il est à la fois, tout comme l'eau, ce qui signe un meurtre, donc qui arrache la vie, et aussi ce qui la donne. De même, il va sans dire que ce tabou rappelle le mythe religieux d'Abel / Caïn où celui qui tue son frère, donc qui brave le tabou, est puni et condamné à l'errance perpétuelle. Le roman de Kessel est entièrement construit sur le refoulement de ce tabou, sur la montée progressive mais clandestine de la volonté de le briser, qui est aussi l'image du désir clandestin d'Électre de tuer sa mère identifiée comme étant sa rivale. Bullit, chasseur réputé, subit l'interdiction depuis son enfance : son père lui a donné un fusil mais il a refusé qu'il en fasse un métier, alors il a quitté la maison paternelle et a vécu de sa carabine. Mais quand il a été nommé administrateur du parc royal, il a été chargé de protéger les bêtes et non de les tuer. C'est là que commence le processus de la rationalisation du désir : la loi passe avant tout. Toutefois, plus ce désir est refoulé, plus son appel devient plus dense et

plus pressant jusqu'au moment où il atteint son apogée et il tue le lion qui allait mettre en morceaux un homme. La relation Bullit et Patricia se joue entièrement sur ce tabou : tant qu'il est respecté, elle est bonne et saine, mais une fois brisé, il perd sa fille qui tolère mal ses récits de chasse. À cet égard, il s'avère important de souligner le jeu dangereux que joue Patricia et qui consiste à provoquer et à inciter sa victime à briser un tabou et à la retenir au dernier moment. Ce jeu, aussi inoffensif qu'il puisse lui sembler, a coûté la vie à son *Amant*, King, qui a payé de sa vie pour avoir voulu tuer son rival comme le voulait l'enfant / Électre qui n'a jamais réalisé la portée de cet acte qu'elle préparait.

Après avoir proposé cette lecture *mythodologique* de notre corpus et analysé l'identification et la fictionalisation du mythe en question, nous passons à **la seconde phase de notre étude**, là où nous interprétons ce réseau de sens que nous venons de présenter. Une première constatation s'impose : le mythe n'est pas hésitant, mais il subit des variations dont la plus importante est la présence d'un rival masculin du père et non seulement de la mère comme rivale légitime de sa fille. Que vient faire alors ce

rival ? Il devient par moments (et pas toujours) père ou, mieux encore, amant parentifié. Il remplit donc deux rôles alternatifs. Le mythe est-il, à son tour, le rival de la fiction puisque celle-ci le déforme et ne le copie pas à la lettre dans les deux romans ? La réponse est un “non” puisque le mythe ne porte pas atteinte à la fiction bien qu’il lui fournisse une structure inconsciente, il en est plutôt un avatar non médité. Nous écartons l’hypothèse (aussi séduisante soit-elle) selon laquelle les deux auteurs ont copié délibérément ce mythe. Cette constatation émane de nos précédentes analyses qui l’ont démontré. En outre, nous affirmons avec M.Éliade <sup>xv</sup> que le recours à la mythologie (non seulement dans la littérature mais aussi dans tous les aspects de la vie) n’est pas toujours médité et voulu consciemment. En effet, dans son ouvrage intitulé *Images et Symboles, Essais sur le symbolisme magico-religieux*, il avance dans l’introduction la thèse suivante :

“L’inconscient, comme on l’appelle, est de beaucoup plus “poétique” et, ajouterions-nous, plus philosophique, plus mythique que la vie consciente. Il n’est pas toujours nécessaire de connaître la mythologie pour vivre les grands thèmes mythiques.”



## Conclusion

Au terme de cette recherche, nous aboutissons aux conclusions suivantes : le mythe n'annule pas la créativité et l'imagination définie comme étant un processus conscient, médité et qui n'est pas une pure projection d'un passé individuel ni collectif, mais elle est le lieu de rencontre, là où tout converge et se mêle pour faire émerger la métaphore. La fiction ne s'enferme pas dans le cadre d'un mythe mais elle le déforme et y ajoute de la nouveauté. Le mythe et la fiction ne sont certainement pas indissociables mais l'un n'écrase pas l'autre en aucune façon. La fiction n'est pas autonome, elle est nourrie de *mythe personnel*, d'imaginaire collectif dont certains aspects peuvent varier selon le culturel, et de créativité individuelle pour donner l'image poétique du mythe dans la littérature. Reprenons les mots de Gaston Bachelard, phénoménologue de l'imaginaire, qui définit ainsi la source de l'image poétique en insistant sur son aspect essentiellement rénovateur et en établissant le rapport entre elle et ce passé dans l'introduction de l'un de ses livres les plus lus :

“L’image poétique n’est pas soumise à une poussée. Elle n’est pas l’écho d’un passé. C’est plutôt l’inverse : par l’éclat d’une image, le passé lointain résonne d’échos et l’on ne voit guère à quelle profondeur ces échos vont se répercuter et s’éteindre. Dans sa nouveauté, dans son activité, l’image poétique a un être propre, un dynamisme propre. Elle révèle d’une *ontologie directe*.”<sup>xvi</sup>

Pour terminer, nous affirmons que le recours inconscient au mythe comme structure latente de sens reflète la nostalgie inconsciente que ressent l’homme, la nostalgie du retour aux origines qui reflète à son tour un malaise dans l’époque où il vit. Mythe et littérature sont donc corrélatoires et se complètent sans contrainte. Cela explique alors la place de choix qu’occupe le mythe comme structure latente sujette à variations et en même temps contribuant au sens dans la littérature moderne, que ce soit de façon consciente ou non et sans qu’il ne s’agisse d’empiètement. Nous aboutissons à la fatalité du mythe à la littérature, fatalité qui ne varie pas selon le culturel mais plutôt le personnel puisque la fictionalisation, donc le processus d’entrée du mythe en littérature, est une déformation

individuelle et personnelle du mythe dont elle modifie la structure qui trouve un écho dans la vie privée de l'auteur.

## BIBLIOGRAPHIE

### I. Ouvrages concernant les auteurs :

**Sur Gabriel García Márquez et la littérature hispano-américaine :**

**En Espagnol**

1. AISNA, Fernando, *Identidad cultural de Iberoamérica en su narrativa, ( Identité culturelle de l'Amérique ibérique par ses romans)*, Biblioteca románica hispánica, Editorial Gredos, Madrid, 1986.
2. APULEYO MENDOZA, Plinio, *Aquellos tiempos con Gabo, Hallazgo de un Gabriel García Márquez desconocido, ( Ces temps avec Gabo, Découverte d'un Gabriel García Márquez inconnu )*, Ediciones Debolsillo, Barcelona, 2000.
3. CEBRIÁN, Juan Luis, *Retrato de Gabriel García Márquez, ( Portrait de Gabriel García Márquez )*, Galaxia Gutenberg, Círculo de lectores, Madrid, 1997.
4. *Homenaje a Gabriel García Márquez, variaciones interpretativas en torno a su obra, ( Hommage à Gabriel García Márquez, variations interprétatives à propos de*

*son œuvre* ), Editor : Helmy F. Giacomani, Las Américas, Madrid, 1972.

5. KLINE, Carmenza, *Los orígenes del relato, los lazos entre ficción y realidad en la obra de Gabriel García Márquez, ( Les origines du récit, les liens entre la fiction et la réalité dans l'œuvre de Gabriel García Márquez )*, Ediciones Universidad de Salamanca, Salamanca, 2003.
6. LEANTE, Cesar, *Gabriel García Márquez el Hechicero, (Gabriel García Márquez le magicien)*, Editorial Pliegos, Colección Aquí y Ahora, Madrid, 1996.
7. ORTEGA, Julio, *Artes de releer a Gabriel García Márquez, ( Arts de relire Gabriel García Márquez )*, Jorales Editores, México, 2003.
8. WALDO, Ross, *Nuestro imaginario cultural, simbólica literaria hispanoamericana, (Notre imaginaire culturel, symbolique littéraire hispanoaméricaine)*, Anthropos, Editorial del hombre, Barcelona, 1992.

### **Sur Joseph Kessel :**

En français :

1. ASSEO, André, *Rêver Kessel*, éditions du Rocher, Monaco, 2004.
2. EYRIERES, Alexandre, *L'imaginaire de la guerre dans l'œuvre de Joseph Kessel*, éditions Le Manuscrit, Paris, 2008.
3. TASSEL, Alain, *La création romanesque dans l'œuvre de Joseph Kessel*, éditions l'Harmattan, Paris, 1997.
4. WEBER, Olivier, *Kessel, le nomade éternel*, Artaud, Italie, 2006.

## **II. Ouvrages généraux :**

### **1. Ouvrages de littérature comparée :**

#### **En Espagnol**

1. GUILLEN, Claudio, *Entre lo uno y lo diverso, introducción a la literatura comparada ( ayer y hoy ), Entre l'Un et le Multiple, introduction à la littérature comparée ( hier et aujourd'hui)*, Marginales Tusquets Editores, Barcelona, 2005.

#### **En Français**

1. BRUNEL, Pierre, *Le mythe d'Électre*, Honoré Champion, Paris, 1995.
  2. CASANOVA, Pascale, *La république mondiale des lettres*, Seuil, Paris, 1999.
  3. PAGEAUX, Daniel-Henri, *La littérature générale et comparée*, Armand Colin, Paris, 1994.
  4. SOUILLER, Didier et TROUBETZKOY, Vladimir, *Littérature comparée*, Presses universitaires de France, Paris, 1997.
- 2. Ouvrages sur la théorie de la littérature, l'herméneutique littéraire et les mythes et les symboles:**

### **En Espagnol**

1. COOPER, J.C., *Diccionario de símbolos, ( Dictionnaire des symboles)*, Hurope, Barcelona, 2004.
2. DOMÍNGUEZ CAPARRÓS, José, *Hermeneútica, compilación de textos, introducción y bibliografía, ( Herméneutique, compilation de textes, introduction et bibliographie)*, Arcos libros, Madrid, 1997.
3. ELIADE, Mircea, *Mito y realidad, ( Mythe et réalité )*, Editorial Kairós, Barcelona, 1999.

4. JUNG, C. G., *Psicología y religión, ( Psychologie et religion )*, Paidós, Buenos Aires, 1994.
5. -----, *Psicología y simbólica del arquetipo, ( Psychologie et symbolique de l'archétype )*, Paidós, Barcelona, 1982.

### **En Français**

1. BACHELARD, Gaston, *La poétique de l'espace*, Presses universitaires de France Quadrige, Paris, 1997.
2. BARTHES, Roland, *Mythologies*, Collection Points, Essais, Seuil, 1957.
3. CAZENAVE, Michel, *Encyclopédie des symboles*, La Pochothèque, Paris, 1996.
4. CELIS, Raphaël, *L'œuvre et l'imaginaire, les origines du pouvoir créateur*, Publications des facultés universitaires de Saint-Louis, Bruxelles, 1977.
5. CHELEBOURG, Christian, *L'imaginaire littéraire, des archétypes à la poétique du sujet*, Nathan université, Nathan, Paris, 2000.
6. CHEVALIER, Jean, et GHEERBRANT, Alain, *Dictionnaire des symboles, mythes, rêves, coutumes, gestes, formes*,



- figures, couleurs, nombres*, Edition Robert Laffont-Jupiter, Paris, 1982.
7. DURAND, Gilbert, *Formes mythiques et visages de l'œuvre*, Berg international Editeurs, Paris, 1979.
  8. -----, *Figures mythiques et visages de l'œuvre, de la mythocritique à la mythanalyse*, Berg international Editeur, Paris, 1979.
  9. -----, *L'imagination symbolique*, Presses universitaires de France, Paris, 1964.
  - 10.-----, *Les structures anthropologiques de l'imaginaire*, Dunod, Paris, 1992.
  11. ELIADE, Mircea, *Aspects du mythe*, Gallimard, Paris, 1967.
  - 12.----- *Images et symboles, Essai sur le symbolisme magico-religieux*, Gallimard, Paris, 1980.
  - 13.----- *Mythes, rêves et mystères*, Folio Essais, Paris, 1957.
  14. FREUD, Sigmund, *L'interprétation des rêves*, traduit de l'allemand par Meyerson, Presses universitaires de France, Paris, 1973.
  15. GADAMER, Hans-George, *Vérité et Méthode : les grandes lignes d'une herméneutique philosophique*, traduction

française de Pierre Fruchon, Jean Grondin et Gilbert Merlio , Seuil, Paris,1960.

- 16.GRIMAL, Pierre, *La mythologie grecque*, Presses universitaires de France, Paris, 1988.
- 17.MAURON, Charles, *Des métaphores obsédantes au mythe personnel*, José Corti, Paris, 1988.
- 18.MONNEYRON, Frédéric, et THOMAS, Joël, *Mythes et littérature*, PUF, Paris, 2002
- 19.RICŒUR, Paul, *Le Conflit des interprétations*, Seuil, Paris, 1969.
- 20.SZONDI, Peter, *Introduction à l'herméneutique littéraire*, Cerf, Paris, 1988.

---

<sup>i</sup> DURAND, Gilbert, *Figures mythiques et visages de l'œuvre*, Berg international éditeurs, Paris, 1979, P.11

<sup>ii</sup> SARAYA, Mona, *Le réalisme magique : étude comparée entre "Cien años de soledad" (1967) de Gabriel García Márquez et "Désert" (1980) de Jean-Marie Gustave Le Clézio*, Sous la direction de Mme le professeur Amina RACHID et Mme le professeur Ebtehal YOUNES, Soutenue le 9 Mai 2007, Faculté des Lettres, Département de langue et de littérature françaises, Université du Caire.

<sup>iii</sup> Ibid, p.29

<sup>iv</sup> MAURON, Charles, *Des métaphores obsédantes au mythe personnel, Introduction à la psychocritique*, José Corti, Paris, 1988

<sup>v</sup> GADAMER, Hans-Georges, *Vérité et Méthode : Les grandes lignes d'une herméneutique philosophique*, Traduction française de Pierre FRUCHON, Jean GRONDIN et Gilbert MERLIO, Seuil, Paris, 1960.

<sup>vi</sup> KESSEL, Joseph, *Le Lion*, Folio, Paris, 1958.

<sup>vii</sup> GARCÍA MÁRQUEZ, Gabriel, *Del amor y otros demonios*, ( *De l'amour et autres démons*), Mondadori, Barcelona, 1994. Toutes les citations tirées de ce roman ont été traduites par nous.

<sup>viii</sup> MAURON, Charles, *Des métaphores obsédantes au mythe personnel, Introduction à la psychocritique*, op.cit, p.218

<sup>ix</sup> DURAND, Gilbert, *Figures mythiques et visages de l'œuvre*, op.cit.p.11

<sup>x</sup> PAGEAUX, Daniel-Henri, *La littérature générale et comparée*, Armand Colin, Paris, 1998, p.97

<sup>xi</sup> DURAND, Gilbert, *Figures mythiques et visages de l'œuvre, de la mythocritique à la mythanalyse*, op.cit, p313

<sup>xii</sup> Cf. le chapitre consacré aux mythes comme stratégie du symbolique dans : SARAYA, Mona, *Le réalisme magique : étude comparée entre "Cien años de soledad" (1967) de Gabriel García Márquez et "Désert" (1980) de Jean-Marie Gustave Le Clézio*, Sous la direction de Mme le professeur Amina RACHID et Mme le professeur Ebtehal YOUNES, Soutenue le 9 Mai 2007, Faculté des Lettres, Département de langue et de littérature françaises, Université du Caire, de p.169 à p.181

<sup>xiii</sup> Le père

<sup>xiv</sup> Traduit par nous.

<sup>xv</sup> ÉLIADE, Mircea, *Images et Symboles, Essais sur le symbolisme magico-religieux*, Tel Gallimard, Paris, 1980, p.15

<sup>xvi</sup> BACHELARD, Gaston, *La poétique de l'espace*, Quadrige, Presses universitaires de France, Paris, 1957, p.1