

Le mythe littéraire : une autre approche - une approche de l'autre?

Autor(en): **Racine, Romain**

Objektyp: **Article**

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

Band (Jahr): - **(2006)**

Heft 37: **Literatur & Wissen(schaft) = Littérature et savoirs = Literature & sciences**

PDF erstellt am: **12.07.2024**

Persistenter Link: <https://doi.org/10.5169/seals-1006333>

Nutzungsbedingungen

Die ETH-Bibliothek ist Anbieterin der digitalisierten Zeitschriften. Sie besitzt keine Urheberrechte an den Inhalten der Zeitschriften. Die Rechte liegen in der Regel bei den Herausgebern.

Die auf der Plattform e-periodica veröffentlichten Dokumente stehen für nicht-kommerzielle Zwecke in Lehre und Forschung sowie für die private Nutzung frei zur Verfügung. Einzelne Dateien oder Ausdrucke aus diesem Angebot können zusammen mit diesen Nutzungsbedingungen und den korrekten Herkunftsbezeichnungen weitergegeben werden.

Das Veröffentlichen von Bildern in Print- und Online-Publikationen ist nur mit vorheriger Genehmigung der Rechteinhaber erlaubt. Die systematische Speicherung von Teilen des elektronischen Angebots auf anderen Servern bedarf ebenfalls des schriftlichen Einverständnisses der Rechteinhaber.

Haftungsausschluss

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

Romain Racine

Le Mythe littéraire

Une autre approche – une approche de l'Autre?

à MM. Pierre Brunel et Karl Pestalozzi

Comment circonscrire le mythe en littérature? Peut-on saisir le mythe, ce Protée littéraire, par une définition? Pour ce faire, à la fin des années soixante, on a eu l'idée de le distinguer du thème (cf. Albouy),¹ et une bonne décennie plus tard, celle de mettre en avant sa littéarité (cf. Sellier).² Ensuite, on s'est mis à analyser sa présence dans le texte (cf. Brunel).³ Tous ces efforts successifs et conjugués ont fait avancer décisivement les recherches sur le mythe littéraire.

À y regarder de plus près, l'ensemble des recherches reposent sur une approche que nous qualifierons d'idéaliste et de déductive. Idéaliste car on attache au mythe l'idée d'une structure minimale ("un scénario minimum"),⁴ dont le "noyau mythologique, ou mieux [le] patron (*pattern*) mythique" se compose de mythèmes, "les plus petites unités sémantiques"⁵ du mythe. Le travail du chercheur consiste alors à isoler ces invariants pour édifier la structure idéale, laquelle permettra par la suite d'apprécier les particularités de chaque œuvre. Dans cette optique, il y a évidemment profit à posséder une des premières apparitions du mythe en raison de sa proximité avec cette mini-structure originelle. Déductive aussi (et ce se-

1 Pierre Albouy, *Mythes et mythologies dans la littérature française*, Paris, A. Colin, 1969.

2 Philippe Sellier, "Qu'est-ce qu'un mythe littéraire?", *Littérature*, (55) 1984, p. 112-126.

3 Pierre Brunel, *Mythocritique. Théorie et parcours*, Paris, Puf, 1992.

4 Daniel-Henri Pageaux, *La Littérature générale et comparée*, Paris, A. Colin, 1994, p. 111.

5 Gilbert Durand, *Introduction à la mythodologie. Mythes et sociétés*, Paris, Albin Michel, 1996, p. 194 et p. 184.

rait notre second qualificatif) car cette méthode s'appuie sur les concepts d'imitation et de répétition, puisque la reconstruction virtuelle du mythe originel sert de parangon aux variantes qui en dérivent. En d'autres termes, si le mythe originel (ou sa première manifestation) forme le thème musical, toutes les productions ultérieures en représentent les répétitions et les variations. Cette approche est magistralement présentée par Manfred Fuhrmann dans sa contribution au colloque de Bielefeld "Mythos als Wiederholung in der griechischen Tragödie und im Drama des 20. Jahrhunderts".⁶ Il établit le "Prinzip der variierenden Wiederholung" – "principe de répétition variable" qui lui semble inhérent au mythe et régir son fonctionnement. Après avoir identifié les textes fondateurs, appartenant à l'ère antique, le chercheur repère dans l'histoire littéraire leurs retours et leurs variations afin de nous retracer, en un aperçu assez complet, l'évolution des mythes jusqu'à nos jours, avec ceux d'Antigone et d'Électre à l'appui.

Mais, à cette conception idéaliste et déductive du mythe littéraire, tributaire d'un modèle abstrait et privilégiant le texte "père", s'oppose une voix qui démontre l'aporie d'une telle démarche. Nous voulons parler de Peter Szondi qui, lors de ce colloque, conteste vivement la théorie de Manfred Fuhrmann.⁷ Cinq ans plus tard, il raffermit sa position critique dans "Der Mythos im modernen Drama".⁸

Guidé par ses connaissances approfondies du théâtre moderne,⁹ Peter Szondi rejette le concept de répétition et variation. Il considère que si l'on souhaite approcher du mythe, sans négliger le substrat poétique ni le contexte

6 Dans Manfred Fuhrmann (Hg.), *Terror und Spiel: Probleme der Mythenrezeption*, München, Fink, 1971, 1990, p. 121–143. Ce colloque, organisé par l'équipe de recherche "Poetik und Hermeneutik", eut lieu du 9 au 13 sept. 1968.

7 Szondi intervient dans la deuxième discussion (*Terror und Spiel*, p. 549–578).

8 Peter Szondi, "Der Mythos im modernen Drama und das Epische Theater. Ein Nachtrag zur Theorie des modernen Dramas", dans *Lektüren und Lektionen. Versuche über Literatur, Literaturtheorie und Literatursoziologie*, Frankfurt a. M., Suhrkamp, 1973, p. 185–191.

9 Cf. Peter Szondi, *Theorie des modernen Dramas (1880–1950)*, Frankfurt a. M., Suhrkamp, 1963/65.

historique, il est fâcheux de le réduire à une interprétation essentiellement formelle, comme c'est le cas pour la répétition et la variation. Contre la répétition, Szondi s'en rapporte aux pièces de Racine:

Das Strukturprinzip der Dramen des 20. Jahrhunderts, in denen mythologische Stoffe neu gefaßt werden, ist nicht die Wiederholung. Das zeigt schon die Beobachtung, daß z. B. Racines *Phèdre* keine andere Struktur aufweist als sein *Bajazet*, dessen Handlung der zeitgenössischen Geschichte entnommen ist. Die Struktur des klassizistischen Dramas hängt ebenso wenig wie die des modernen davon ab, ob sein Stoff der Mythologie entstammt oder nicht.

Au XX^e siècle, le principe structural des pièces de théâtre qui mettent en scène des matières mythologiques n'est pas la répétition. La preuve en est que p. ex. *Phèdre* de Racine n'a pas une autre structure que *Bajazet* dont la matière est tirée de l'Histoire contemporaine. La structure du théâtre classique, tout autant que celle du théâtre moderne, ne dépend pas de ce que la matière est tirée ou pas de la mythologie.¹⁰

Le mythe ne détermine donc pas la structure de la pièce mais c'est à l'inverse la forme qu'aura prise la matière mythologique qui conditionne son apparition. Et comme la forme n'est plus normative de nos jours, il est nécessaire d'étudier chaque texte et son contexte afin d'établir les conditions et les raisons de son actualisation.

L'idée de thème et variation, liée à celle de répétition, serait tout aussi inappropriée. Pour l'illustrer, Peter Szondi prend comme exemple *La Guerre de Troie n'aura pas lieu* de Jean Giraudoux. D'après lui, la pièce ne varie pas le récit homérique car elle ne répète pas la guerre de Troie ni ne manifeste l'effort d'éviter son retour. Située en amont de *Illiade*, elle démontre, en revanche, que la guerre aurait pu être évitée. En matière de mythe littéraire, la première apparition, l'originel, le *tema* musical, ne peut donc exister: "Denn der Mythos [...] ist schon bei seinem ersten Auftreten Variation" – "car le mythe [...] est variation dès sa première apparition".¹¹ Si toutefois il était encore utile de parler de variation, on se trouverait plutôt en présence de *variazioni*

10 Peter Szondi, "Der Mythos im modernen Drama", *op. cit.*, p. 185.

11 *Ibid.*, p. 190.

senza tema, étant donné que chaque nouvelle apparition d'un mythe s'appuie sur d'autres qui la précèdent mais parmi lesquelles on trouve rarement la plus ancienne. Szondi explique:

Der *Amphitryon* 38 mag von Giraudoux für die 38. Variation des Amphitryon-Themas gehalten worden sein, aber was er variiert, ist nicht die Sage von der Geburt des Herakles, wie sie zuerst in der *Odyssee* und in der *Ilias* festgehalten ist, sondern andere Variationen: die von Molière und von Kleist.

Amphitryon 38, bien que sans doute considéré par Giraudoux comme la trente-huitième variation du thème d'Amphitryon, ne reprend pas le récit de la naissance d'Hercule comme l'*Odyssee* et l'*Iliade* l'ont fixé pour la première fois, mais d'autres variations: celles de Molière et de Kleist.¹²

Le comparatiste conclut sa critique en remarquant que les différentes apparitions du mythe d'Électre dans la littérature pourraient être corrélées entre elles de la même façon que les diverses représentations du sacrifice d'Isaac en peinture. Dans les deux cas, ce n'est pas l'œuvre qui est la simple répétition et variation d'une œuvre précédente (et donc une sorte d'imitation), mais c'est l'artiste qui reprend une matière mythologique pour lui donner corps et structure. La répétition se rencontrerait, conséquemment, dans le *geste* de puiser dans le même complexe mythologique plutôt que dans l'œuvre elle-même:

Rembrandts Gemälde und Giraudoux' Drama sind nicht der Ort einer Wiederholung, sie stellen zum wiederholten Male etwas dar.

Le tableau de Rembrandt et la pièce de Giraudoux ne sont pas le lieu d'une répétition, mais ils représentent à nouveau une matière.¹³

Afin de sortir de cette impasse de la répétition et de la variation, Peter Szondi propose d'analyser le mythe littéraire en se reportant au système de signes de Saussure, du moins en ce qui concerne les mécanismes de son actualisation et les impacts de son apparition. Tel un signe, le mythe se divise en deux parties: le "récit" qu'on découvre (correspond au signifiant), et les significations qu'on lui attribue (correspond au

¹² *Ibid.*

¹³ *Ibid.*

signifié). Le poète, de son côté, qui voudra actualiser une matière mythologique devra trouver une nouvelle signification (donc un nouveau signifié) et en même temps créer un nouveau "récit" (donc un nouveau signifiant). Szondi exemplifie sa conception moyennant le mythe d'Amphitryon:

Auszugehen wäre davon, daß jeder Stoff einen Fall von Mehrdeutigkeit darstellt, wobei als signifiant z. B. die Handlung des Plautinischen *Amphitruo*, als die verschiedenen signifiés die in den verschiedenen Interpretationen ihm zugeschriebenen Bedeutungen aufzufassen wären. Im Gegensatz zu dem literarischen Normalfall, in dem ein Werk immer wieder neu interpretiert wird, würden die Neubearbeitungen desselben mythologischen Stoffes so zu verstehen sein, daß der 38. Bearbeiter für das signifié₃₈ ein signifiant₃₈ schafft, statt bloß einer neuen Interpretation also ein neues Amphitryon-Stück: den *Amphitryon 38*. Die Bearbeitung hätte somit als Absicht nicht so sehr die Variation als vielmehr die Herstellung der Eindeutigkeit für jene Bedeutung, die der Bearbeiter bei dem vieldeutigen Stoff der Überlieferung für sich als relevant erkannt hat.

Partant du fait que toute matière représente un complexe de sens multiples, il faut considérer par exemple l'intrigue de l'*Amphitruo* de Plaute comme étant le signifiant et comme différents signifiés les significations qui lui sont attribuées dans les différentes interprétations. Contrairement à la situation habituelle en littérature où une seule œuvre fait régulièrement l'objet d'une réinterprétation, il s'agirait pour le trente-huitième poète qui retravaille la même matière mythologique de créer pour le signifié₃₈ un signifiant₃₈, c'est-à-dire de produire, au lieu d'une simple réinterprétation, une pièce nouvelle sur Amphitryon: l'*Amphitryon 38*. L'actualisation se ferait donc dans le dessein non pas de varier une œuvre mais plutôt de réduire la multiplicité sémantique de la tradition littéraire à la signification que l'auteur aura reconnue comme importante pour lui-même.¹⁴

Cette citation décisive nous permet d'appréhender l'approche de Peter Szondi, en opposition avec celle, illustrée par Manfred Fuhrmann, qui suit un chemin linéaire menant soit d'un *pattern* abstrait à son incarnation soit d'une œuvre originelle à son imitation variée. Chez Szondi, cependant, le passage des œuvres littéraires à la nouvelle apparition du mythe se fait de manière plus complexe: le fleuve mythologique, nourri par les sources des œuvres existantes, se compose de bribes sémantiques.

14 *Ibid.*, p. 191.

tiques et de débris d'interprétation, au point de former un complexe équivoque de sens. Et le poète, assis sur les rives du fleuve, y plonge son seau créateur pour n'en retenir que l'eau qui lui convienne, c'est-à-dire pour arrêter l'interprétation qui lui semble significative. Cette signification sera moulée dans un nouveau signifiant, donnant naissance à une œuvre nouvelle qui à son tour alimentera le fleuve mythologique. À l'inverse de toutes les autres démarches, qui dépeignent le rapport entre le mythe et l'œuvre comme le passage du défini au dilué, du constant au variant, du précis à l'indécis, nous passons ici du délayé au dense, du variable au stable, du flottant au décidé.

Autre remarque relative à cet extrait: Szondi accorde à chaque œuvre littéraire une position originelle et indépendante. S'il parle d'"une pièce nouvelle sur Amphitryon", on comprend qu'il n'est plus question de relier directement une œuvre à l'autre mais de considérer chacune d'entre elles comme un événement nouveau dans l'interprétation du mythe. Il s'en suit que l'accent est résolument mis sur chaque texte qui, loin d'être la simple illustration d'une construction préétablie, forme l'entité essentielle et l'unique base pour l'analyse du mythe littéraire.

Replacée dans un courant de pensée, la conception de Szondi nous semble, pour l'essentiel, reposer sur trois textes: la *Poétique* d'Aristote, la *Götterlehre* de Karl Philipp Moritz et *La Pensée sauvage* de Claude Lévi-Strauss.

Aristote, sans mentionner Platon explicitement, conçoit son texte sur la poétique sinon en contradiction avec lui du moins en opposition avec certaines de ses positions. C'est avant tout l'exclusion de la poésie de la république idéale qui suscite la critique d'Aristote. En effet, le maître prend la poésie (et avec elle tous les arts) pour une mimésis de troisième degré, alléguant que l'art ne fait qu'imiter les choses du monde terrestre, elles-mêmes déjà une première imitation de l'idéal. Mais ce n'est pas l'imitation qui conduit Platon à condamner la poésie, ce sont ses effets néfastes sur l'homme. Car, selon lui, la poésie s'adresse non pas, comme il siérait, à la raison mais aux parties basses de l'âme, en développant chez elle sa propen-

sion aux sentiments de plaisir et de déplaisir. Et il ne craint pas d'affirmer que sans la raison, la république ne vivra pas.¹⁵ Et à quel moment les mauvaises parties de l'âme sont-elles particulièrement sollicitées? Avant tout lorsque la poésie colporte des mensonges sur les dieux et les hommes¹⁶ et qu'elle attribue au héros, victime d'un revers de fortune, un caractère pusillanime.¹⁷ Il est manifeste que le philosophe pense en premier lieu à la mythologie, ce tissu de mensonges, qui "ne produit que des fantômes et se trouve à une distance infinie du vrai".¹⁸

Dès l'abord, Aristote brise cette chaîne à triple maillon en faisant de la réalité une entéléchie où la forme et la substance se réalisent en une union parfaite. De ce fait, la poésie n'est plus l'imitation de l'imitation du monde des idées mais la simple imitation de ce monde terrestre idéalement réalisé. Elle se repositionne donc à la seconde place. Ensuite, le philosophe accorde à cette réalité imitative qu'est la poésie, le statut d'une discipline autonome, détachée de la recherche de la vérité absolue. En analysant ce monde à part, il décèle deux concepts qui régissent essentiellement son fonctionnement: le vraisemblable et le nécessaire (*τὸ εἰκός, τὸ ἀναγκαῖον*). Pour combattre l'argument platonicien des effets dépravants de la poésie sur l'âme humaine, il introduit le principe de la *κάθαρσις* qui permet aux auditeurs et aux spectateurs, en passant successivement et alternativement par les affects d'*ἔλεος* et de *φόβος*, d'avoir le plaisir inoffensif de s'en décharger.¹⁹

Dans la réalité revalorisée de la poésie et de la poétique, le mythe joue un rôle bien déterminé. Pour Aristote, il ne convient pas de discuter sa raison d'être en général mais, son existence étant incontestable, de décrire sa fonction et son fonctionnement. Après avoir constaté que la poésie est issue

15 Platon, *La République*, introduction, traduction et notes par Robert Baccou, Paris, Garnier Frères, 1966, X, 607a.

16 *Ibid.*, II, 377c et sqq.

17 *Ibid.*, III, 387b et sqq.

18 *Ibid.*, X, 605c.

19 Cf. Wolfgang Schadewaldt, "Furcht und Mitleid? Zur Deutung des Aristotelischen Tragödiensatzes", dans *Antike und Gegenwart. Über die Tragödie*, München, dtv, 1966.

du besoin humain d'imitation, il définit la spécificité du mythe ainsi: “Ἔστι δὲ τῆς μὲν πράξεως ὁ μῦθος ἢ μίμησις” – “c'est ‘le mythe’ qui est l'imitation de l'action”.²⁰ Aristote va cependant encore plus loin: non content de décrire le mythe comme simple résultat, il insiste sur le fait qu'il s'agit là d'un procédé dynamique relevant du savoir-faire du poète. La technique consiste à assembler et arranger des événements (*πράγματα*) selon les lois de la vraisemblance et de la nécessité. Aristote nous confirme:

λέγω γὰρ μῦθον τοῦτον τὴν σύνθεσιν τῶν πραγμάτων

j'appelle “mythe” l'assemblage des faits²¹

Le mythe est donc l'arrangement, l'agencement, artificiel et vraisemblable, d'un nombre limité d'actions humaines imitées du monde présent ou passé. Mais en aucun cas le texte d'Aristote ne nous permet de prendre le mythe pour un simple schéma, une structure, une intrigue, ou un *plot*, comme le font certains spécialistes.²² Les termes de *σύνθεσις* et *σύστασις*²³ (syn-thèse et sys-tème) nous font savoir que le mythe littéraire, digne de ce nom, n'existera qu'à partir du moment où il aura passé, canalisé par la main du poète, d'une multitude désordonnée d'événements à un agencement précis et probant.

20 Aristote, *Poétique*, traduction, introduction et notes de Barbara Gernez, Paris, Les Belles Lettres, 2001, chap. 6, 1450a, 3–4. Nous avons choisi d'utiliser cette édition bilingue en remplaçant cependant “intrigue”, la traduction, quelque peu restreinte, de *μῦθος*, par “mythe”.

21 *Ibid.*, chap. 6, 1450a, 4-5. Peter Szondi appellera les *πράγματα* “Begebenheit[en]”, *op. cit.*, p. 190. Ajoutons, à titre comparatif, la traduction de Roselyne Dupont-Roc et Jean Lallot: “j'appelle ici “histoire” le système (sys-tème) des faits” (*Poétique*, préface de Tzvetan Todorov, Paris, Seuil, 1980).

22 Cf. p. ex. Jacques Bompaire, “Le Mythe, selon *La Poétique* d'Aristote”, *Formation et survie des mythes. Travaux et mémoires*, Colloque de Nanterre, 19–20 avril 1974, Paris, Les Belles Lettres, 1977, p. 31–36.

23 *Poétique*, trad. B. Gernez: “τραγωδία, ἔχουσα δὲ μῦθον καὶ σύστασιν πραγμάτων” – “une tragédie [...] qui comporterait un mythe, un assemblage de faits” (chap. 6, 1450a, 32–33).

Influencé par le célèbre traité *Gedanken über die Nachahmung* de Johann Joachim Winckelmann (1756), Karl Philipp Moritz développe dans ses écrits sur l'art et la littérature une originalité qui préfigure l'évolution de la conception de l'art moderne. À contre-courant de l'*Aufklärung*, bien avant Friedrich Schlegel et Schelling, il considère l'œuvre d'art comme une entité qui renferme sa beauté et ses significations. Ainsi l'argumentation de Moritz, analogue au raisonnement d'Aristote mais augmentée de la question esthétique, dénonce-t-elle l'impertinence d'imiter la nature et les anciens.

Et qu'en est-il du mythe? En effet, Karl Philipp Moritz s'en occupe explicitement dans son ouvrage *Götterlehre oder Mythologische Dichtungen der Alten*,²⁴ qui rassemble et résume, sans vouloir épurer les ambiguïtés inhérentes aux mythes, ce que l'on savait à l'époque des mythes gréco-romains. Il le fait précéder de quelques pages théoriques qui sont un précieux document relatif à son approche du mythe littéraire et qui font de lui le père de la mythocritique moderne.²⁵

Dès le premier paragraphe, il soustrait la mythologie à l'emprise des principes didactiques, historiques et philosophiques. Selon lui, ceux-ci méconnaissent que les mythes appartiennent au seul monde de l'imagination:

Die mythologischen Dichtungen müssen als eine Sprache der Phantasie betrachtet werden: Als eine solche genommen, machen sie gleichsam eine Welt für sich aus, und sind aus dem Zusammenhange der wirklichen Dinge herausgehoben.

Il faut considérer la poésie mythologique comme un langage de l'imaginaire: en tant que tel, elle constitue un monde à part, détachée de la cohérence des choses réelles.²⁶

24 Karl Philipp Moritz, *Götterlehre oder Mythologische Dichtungen der Alten*, dans *Werke*, 3 vol., hrsg. v. Horst Günther, t. II, Frankfurt a. M., Insel, 1981.

25 Cf. Tzvetan Todorov qui considère la *Götterlehre* de K. Ph. Moritz comme "le point de départ de toute étude des mythes à l'époque contemporaine" (*Théories du symbole*, Paris, Seuil, 1977, p. 196).

26 Pour les pages préliminaires: K. Ph. Moritz, *Schriften zur Ästhetik und Poetik*, kritische Ausgabe, hrsg. v. Joachim Schrimpf, Tübingen, Niemeyer, 1962, p. 195 (graphie inchangée).

Ainsi, en accordant au mythe le droit de fonctionner selon les règles spécifiques de l'imaginaire, Moritz le défend contre le reproche de l'incohérence, du mensonge, de la laideur, et de l'immoralité. Il affirme que le mythe constitue un monde à part qui "ruht und schwebt [...] über der Wirklichkeit" – "se pose et flotte [...] au-dessus de la réalité",²⁷ un monde à la fois proche et loin du nôtre. Proche parce qu'il fuit toutes les notions métaphysiques et abstraites en cherchant le plus possible "ihre Bildungen an Zeit und Ort zu knüpfen" – "à attacher ses formations à un temps et à un lieu".²⁸ Et loin parce qu'il craint, étant près de la réalité, d'être confondu avec elle. C'est pour cela qu'il se retire le plus souvent dans les temps passés:

weil aber die zu große Nähe und Deutlichkeit des Wirklichen ihrem dämmernden Lichte [sc. der Phantasie] schaden würde, so schmiegt sie sich am liebsten an die dunkle Geschichte der Vorwelt an, wo Zeit und Ort oft selber noch schwankend und unbestimmt sind, und sie desto freiern Spielraum hat

comme il serait pernicieux à sa lumière indécise de souffrir la proximité et la précision de la réalité, il [sc. le monde de l'imaginaire] préfère plonger dans l'obscur passé du monde ancien où le temps et les lieux sont encore, comme lui-même, flottants et imprécis, ce qui lui permet d'agir avec d'autant plus de liberté.²⁹

Le mythe est donc un univers "sus-réel" qui, dans le souci du concret flou, s'attache à un temps lointain dont les événements ne sauraient être prouvés avec précision. Peut-être nous rapprochons-nous du vraisemblable aristotélien, à la différence que Moritz, afin de résister à la tentation de l'interprétation historique, veille à distinguer le vraisemblable mythique, plus malléable, du vraisemblable dans l'Histoire.

Or Moritz s'attaque avant tout au reproche de l'immoralité. En soumettant le mythe aux mêmes règles de fonctionnement que l'œuvre d'art, il exige qu'on l'étudie dans son unité, dans son achèvement, sans passer par des explications extérieures:

27 *Ibid.*

28 *Ibid.*

29 *Ibid.*

Um an diesen schönen Dichtungen nichts zu verderben, ist es nöthig, sie zuerst, ohne Rücksicht auf etwas, das sie bedeuten sollen, grade so zu nehmen *wie sie sind*.

Afin de ne pas nuire à la beauté de ces poésies, il est nécessaire de les prendre d'abord *telles qu'elles sont*, sans s'occuper de ce qu'elles devraient signifier.³⁰

Cette définition de l'art et du mythe, qui met en avant leur indépendance et leur valeur intrinsèque, sera reprise plus tard par Goethe pour définir le symbole en opposition à l'allégorie. Moritz lui-même s'en sert pour polémiquer contre toute interprétation allégorique, qui ne cherche dans la mythologie que des significations susceptibles de confirmer le point de vue de l'interprète: "Die Göttergeschichten der Alten durch allerlei Ausdeutungen zu bloßen Allegorien umbilden zu wollen, ist ein eben so thörichtes Unternehmen, als wenn man diese Dichtungen durch allerlei gezwungene Erklärungen in lauter wahre Geschichten zu verwandeln sucht" – "Vouloir réduire, par toutes sortes d'interprétations, la mythologie des anciens à de simples allégories, c'est une entreprise aussi sottise que de vouloir changer, par des explications forcées de tous genres, ces poésies en autant d'histoires vraies."³¹ En effet, l'interprétation allégorique, issue de l'exégèse, était depuis les temps médiévaux la seule manière d'aborder la mythologie païenne et de légitimer sa lecture. Ce qui au Moyen Âge servait à transmettre l'héritage antique et à intégrer ce savoir dans la foi chrétienne, devient à partir du XVIII^e siècle, et particulièrement au temps de Moritz, un vrai obstacle à une nouvelle compréhension du mythe. Or, avec l'arrivée de ces nouvelles théories, l'art cesse d'être le précepteur de la vie, ne se souciant plus guère que de sa beauté intrinsèque. Si toutefois il y subsiste un aspect utilitaire, il reste strictement subordonné à la fonction esthétique. Et c'est précisément cette soumission de l'éthique à l'esthétique qui permettra de

³⁰ *Ibid.*, p. 196.

³¹ *Ibid.*

considérer le mythe comme œuvre d'art et non comme une instruction à l'impiété et à la criminalité.³²

En définitive, le mythe est un monde parallèle au nôtre qui réunit et organise en un ensemble toute sorte d'ambiguïtés et d'extrêmes à caractère universel, auxquels il serait impropre d'appliquer nos notions morales, comme il serait absurde de le faire pour les excès de la nature. Mais contrairement à celle-ci, et c'est cela qui risque de nous induire en erreur, l'imagination très (trop) libre du mythe fuit les termes généraux pour se mouler le mieux possible dans des formes "individuelles", dans des êtres, "die sie als wirklich darstellt, denen sie Geschlechtsregister, Geburt und Nahmen, und menschliche Gestalt beilegt" – "qu'elle représente comme réels, et auxquels elle donne un genre, une origine, un nom et une forme humaine".³³ Ce sont l'étroit parallélisme des deux mondes, ainsi que cet aspect familier, qui nous conduisent, par erreur, à rapporter à l'échelle du mythe les mesures de la réalité humaine, ce que Moritz fait apparaître comme absolument faux: le mythe a l'air pareil mais il ne l'est pas. Paradoxal, le mythe, en vêtant des apparences individuelles, incarne l'universalité. Dans ce contexte, on comprendra d'autant mieux les termes de Friedrich Schlegel prônant l'union parfaite de la poésie et du mythe: "Denn Mythologie und Poesie, beide sind eins und unzertrennlich" – "car la mythologie et la poésie sont une et indivisibles."³⁴

Des trois textes que nous avons jugé utile d'étudier, le seul qui, jusqu'ici, a eu un certain impact sur les recherches en lit-

32 K. Ph. Moritz: "In den mythologischen Dichtungen ist nun die Lehre freilich so sehr untergeordnet, daß sie ja nicht darin gesucht werden muß, wenn das ganze Gewebe dieser Dichtungen uns nicht als frevelhaft erscheinen soll" – "Dans les poésies mythologiques, l'aspect didactique est en effet si subsidiaire qu'il ne faut surtout pas chercher à l'y trouver si l'on ne veut pas que tout ce tissu de poésies ne nous paraisse gorgé d'impiété", *ibid.*, p. 197.

33 *Ibid.*, p. 198.

34 Friedrich Schlegel, *Gespräch über die Poesie* ("Rede über die Mythologie"), dans *Kritische Ausgabe: Charakteristiken und Kritiken I (1796–1801)*, hrsg. u. eingeleitet v. Hans Eichner, München, F. Schöningh, 1967, p. 313.

térature, c'est *La Pensée sauvage* de Claude Lévi-Strauss.³⁵ En définissant la pensée sauvage (qui comprend le mythe) comme système parallèle à la pensée scientifique, et non pas comme événement préparatoire ou inférieur, il brise avec les conceptions traditionnelles de la pensée "primitive" et rejoint, par d'autres voies de connaissance, la vision, plus littéraire, d'un Karl Philipp Moritz.

Quelle est donc cette pensée sauvage et mythique? Pour répondre à cette question, Claude Lévi-Strauss nous fournit, et ceci est d'une importance capitale, non pas une description de ses objets mais une analyse de ses mécanismes, de sa "forme d'activité";³⁶ d'où son système du bricolage qui, selon lui, possède sur un plan pratique les mêmes propriétés que la pensée mythique sur un plan spéculatif. En vérité, le bricolage consiste à "s'exprimer à l'aide d'un répertoire [...] hétéroclite"³⁷ dont il "dispose et redispense inlassablement" les éléments "pour leur découvrir un sens" et pour s'élever "contre le non-sens".³⁸ Le bricoleur choisit dans cette "collection de résidus d'ouvrages humains"³⁹ des éléments et des événements pour entreprendre "la construction d'un ensemble"⁴⁰ *a priori* sensé et cohérent. En même temps, le bricolage suppose une parfaite profanité (ou littérarité) du matériel (du répertoire) pour pouvoir en disposer les éléments à sa guise. Ce n'est qu'à cette condition que chaque élément puisse trouver sa place dans un nouvel ensemble sans que son affectation d'origine gêne son utilisation actuelle:

dans cette incessante reconstruction à l'aide des mêmes matériaux, ce sont toujours d'anciennes fins qui sont appelées à jouer le rôle de moyens: les signifiés se changent en signifiants, et inversement.⁴¹

35 Claude Lévi-Strauss, *La Pensée sauvage*, Paris, Plon, 1962. Trad. en allemand: *Das wilde Denken*, übersetzt von H. Naumann, Frankfurt a. M., 1968.

36 *Ibid.*, p. 26.

37 *Ibid.*

38 *Ibid.*, p. 33.

39 *Ibid.*, p. 29.

40 *Ibid.*, p. 38.

41 *Ibid.*, p. 31.

Les liens d'interprétation (de causalité par exemple), instaurés entre les éléments pour en tirer un ensemble cohérent et éloquent, ne sont donc valables qu'une seule fois. Pour que le bricolage puisse reprendre son activité, il faut que tous ces liens soient brisés, de sorte que la construction se désagrège en un flot de fragments, rendus à leur état brut (leur rôle de moyens), avant d'être réutilisés à d'autres fins. Ceci signifie également que le rapport entre deux œuvres ne saurait être réduit à un passage linéaire de l'une à l'autre.

Si la théorie du bricolage de Claude Lévi-Strauss a trouvé une suite dans celle plus littéraire de Peter Szondi, il est regrettable que l'ethnologue lui-même n'ait pas poursuivi ses recherches dans ce sens. Dans les *Mythologiques* (1964–1971), en effet, il retombe dans la traditionnelle définition du mythe comme thème et variation, où la structure est invariablement présente dans toutes les reprises.

Or, quelques spécialistes émettent des réserves sur la théorie du bricolage. Karlheinz Stierle, par exemple, lui reproche, tout en en acceptant le fond théorique, de n'être applicable que de manière restreinte aux productions littéraires modernes. Des œuvres telles que *Ulysse* de James Joyce, *Prométhée* de Kafka ou *Prométhée mal enchaîné* de Gide prouvent, selon lui, que le passage intentionné de la multiplicité des significations à un sens plus circonscrit n'est plus de mise dans la littérature moderne:

Das Zuendebringen des Mythos in seiner modernen Rezeption scheint mir indes weniger in einer solchen Intention der radikalen Vereindeutigung zu liegen, als im Gegenteil in einer Radikalisierung der mythischen Ambiguität.

L'accomplissement du mythe, tel qu'il est pratiqué dans sa réception moderne, me semble résider moins dans l'intention radicale de le rendre univoque que, tout au contraire, dans la radicalisation de son ambiguïté mythique.⁴²

Pour étayer son argumentation, Stierle se sert de la notion nietzschéenne du jeu. Il explique que dans la littérature mo-

42 Karlheinz Stierle, "Mythos als 'Bricolage' und zwei Endstufen des Prometheusmythos", dans *Terror und Spiel*, op. cit., p. 461.

derne il n'est plus d'intention significative (terme emprunté à Merleau-Ponty) qui décide d'avance du résultat à obtenir, mais que c'est seulement dans le jeu avec le matériau qu'elle se constitue, ce qui renforce considérablement l'ambiguïté du résultat obtenu. Jacques Derrida déjà, en s'occupant intensément des écrits de Claude Lévi-Strauss, a déconstruit l'idée traditionnellement admise que toute structure possède un centre (l'équivalent de l'intention significative), qui "peut être dit, paradoxalement, *dans* la structure et *hors de* la structure", un centre ordonnateur qui aurait pour conséquence de "limite[r] ce que nous pourrions appeler le *jeu* de la structure".⁴³

Il est vrai que dans les littératures moderniste (celle qui s'oppose au moderne) et postmoderne (celle qui radicalise le modernisme), le jeu interne de la structure, la vie autarcique des signifiants, la suppression de toute instance significative (du moins extérieure) sont des notions importantes. Ces textes se laissent plus volontiers aller au jeu du hasard que ceux des époques précédentes, qui tentaient, sans toutefois y parvenir tout à fait, de tirer du mythe une interprétation logique et linéaire. Mais est-ce dû au fonctionnement du mythe ou au fonctionnement de la littérature? La question n'est pas de savoir si le texte final réduit la signification du mythe à une univocité ou à une ambiguïté (car les deux sont, du point de vue étymologique, des réductions quantifiables et limitées: la première au nombre de un, la seconde au nombre de deux); le nœud du problème gît dans le *geste* de composition (*σύνθεσις* / *σύστασις*), mené par une instance extérieure, en l'occurrence l'auteur, qui choisit de travailler le mythe. Qu'un texte postmoderne soit au bout du compte plus polyphonique qu'un texte classique, cela va de soi mais ne relève en rien du fonctionnement du mythe. Car jusque dans la littérature postmoderne, le mythe reste indissociable de cette instance significative (c'est-à-dire sélective et créatrice de sens), limitant les impacts du jeu narcissique et insignifiant de la structure et des signifiants.

⁴³ Jacques Derrida, "La structure, le signe et le jeu dans le discours des sciences humaines", dans *L'Écriture et la différence*, Paris, Seuil, 1967, p. 410 et p. 419 (c'est l'auteur qui souligne).

Cette vision “archaïque” du mythe littéraire trouve son illustration moderne dans les propos de Friedrich Dürrenmatt, étonnamment proches de ceux de Karl Philipp Moritz. L'écrivain bernois constate: “Von den Mythen Vernunft zu fordern ist ebenso töricht, wie diese in der vor- oder gar urgeschichtlichen Wirklichkeit zu suchen, die hinter den Mythen hervorschimmert” – “De demander aux mythes d'être raisonnables est aussi insensé que de chercher à les situer dans une réalité protohistorique voire préhistorique qui paraît au travers d'eux”.⁴⁴ Puisque notre propre réalité est régie par l'irrationnel, il serait vain de vouloir appliquer notre rationalité au monde parallèle des mythes. Mais fort de son imagination, l'écrivain et dramaturge se doit d'agencer les divers éléments du mythe en une suite logique (serait-ce le nécessaire d'Aristote?) sans pour autant le rendre plus raisonnable:

[Die Dramaturgie] hat logisch zu sein, sonst könnte sie das Unvernünftige nicht überdenken und damit weder die Wirklichkeit noch den Mythos über sie.

[La dramaturgie] se doit d'être logique, sinon elle serait incapable de méditer l'irrationnel, ni par conséquent la réalité ni le mythe qui lui correspond.⁴⁵

Ce passage nous enseigne qu'en écrivant, le geste ordonnateur de l'auteur confère au mythe une cohérence indispensable à son appréhension. Seule la logique interne (*innere Logik*) du texte, évacuant la question du réel et du raisonnable, peut, d'après lui, produire un effet (*Wirkung*).⁴⁶ Et comment s'y prendre plus précisément? En instaurant correspondance et familiarité. D'une part, il est important que les lecteurs reconnaissent dans l'univers du mythe littéraire un contre-monde, c'est-à-dire la représentation logique d'une vraisemblance (ou d'une nécessité) correspondant à leur propre réalité. D'autre part, ils n'accepteront l'universel

44 Friedrich Dürrenmatt, “Prometheus. Dramaturgie eines Rebellen”, dans *Gesammelte Werke VI: Stoffe / Zusammenhänge*, Zurich, Diogenes, 1996, p. 571 (posthume, dans le recueil d'essais *Gedankenfuge*, Zurich, Diogenes, 1992).

45 *Ibid.*

46 *Ibid.*, p. 572.

anhistorique du mythe que si celui-ci revêt les formes individuelles et historiques⁴⁷ qui leur sont familières.

Pour pouvoir comparer deux entités, il nous faut non seulement proximité et reconnaissance mais encore distance et objectivité. Le mythe littéraire satisfait aux deux critères: étranger à nos particularismes mais en analogie avec eux, il offre une com-position artificielle et signifiante (une “synthèse”) qui objectivise en permanence l’aspect individuel. Ainsi le mythe tient lieu de cet Autre analogique dans lequel le poète transplante sa subjectivité afin de la sublimer. Hölderlin, en méditant sur la tragédie, saisit merveilleusement cet échange entre l’individuation radicale et l’universel. Il prétend que la tragédie contient, indépendamment d’autres éléments,

einen dritten von des Dichters eigenem Gemüt und eigener Welt verschiedenen fremderen Stoff den er wählte, weil er ihn analog genug fand, um seine Totalempfindung in ihn hineinzutragen, und in ihm, wie in einem Gefäße, zu bewahren, und zwar um so sicherer, je fremder bei der Analogie dieser Stoff ist.

une tierce matière, différente de l’âme et de l’univers du poète, plus étrangère, que celui-ci a choisie parce qu’elle lui semblait offrir assez d’analogie pour y transférer et garder, comme dans un récipient, le tout de sa subjectivité, et ce, d’autant plus sûrement que cette matière, bien qu’analogique, lui est plus étrangère.⁴⁸

Nous devinons sans difficulté que cette tierce matière renvoie au mythe littéraire, ce *Stoff* à la fois analogue et étranger à nous, et dont le poète se sert pour y déposer toute son âme (“Totalempfindung”). Ce paradoxe, à savoir que l’Autre est la plus profonde expression du Je (sans qu’ils se confondent), se trouve au cœur de la réflexion poétique de Hölderlin. Il lui semble en effet que le subjectif ne peut se réaliser pleinement que lorsqu’il est versé dans une matière étrangère à la forme

47 Cf. Claude Lévi-Strauss qui évoque la double structure du mythe “à la fois *historique* et *anhistorique*” (“La Structure des mythes”, dans *Anthropologie structurale*, Paris, Plon, 1958 et 1974, p. 240; c’est l’auteur qui souligne).

48 Friedrich Hölderlin, “Über das Tragische”, dans: *Sämtliche Werke und Briefe in drei Bänden*, hrsg. v. Jochen Schmidt, t. II, Frankfurt a. M., Deutscher Klassiker Verlag, 1994, p. 427. Notons l’occurrence du terme de *choisir*.

objectivée et artificielle (et dont le mythe serait l'exemple le plus parfait). Plus les sentiments du poète sont intimes et profonds (“*innig*”), plus il doit sortir du personnel et rechercher la distance. C'est ainsi que l'on peut atteindre à l'universel sans renier sa subjectivité.⁴⁹ Le mythe littéraire, qu'affectionne le poète pour son analogie et son altérité, constitue donc le moyen parfait de contrebalancer toute tendance par trop particularisante.

Si le particulier et l'intéressant⁵⁰ sont maîtres des temps modernes, la postmodernité est esclave du pluralisme et de l'indifférence.⁵¹ Le jeu indifférent de la structure, n'étant plus intéressant que pour lui-même, est l'expression la plus significative de cette abolition de toute instance et de l'effacement de toute signification. En constatant expressément la mort de l'auteur et en préparant celle du lecteur, on sous-entend également la disparition du mythe.⁵² Néanmoins, le mythe est resté vivace. Pourquoi? Précisément parce qu'il s'élève contre toute forme de non-sens, de déconstruction et d'indifférence. Ce n'est pas un hasard, par exemple, que Ingeborg Bachmann et Christa Wolf se sont emparées respectivement du mythe d'Ondine⁵³ et de celui de Cassandre.⁵⁴ Sachant que seul le contre-monde du mythe littéraire pouvait déférer à la particularité d'une condition féminine une identité possible et une légitimité universelle, elles s'employaient, avec son concours,

49 Notons la différence avec le “Je est un autre” rimbaldien qui amorce le chemin moderniste de la dissolution du moi.

50 Terme de Friedrich Schlegel définissant ainsi l'époque moderne (romantique) en opposition au monde ancien (classique), qu'il qualifie de “beau” (F. Schlegel, “Vorrede” à l'étude *Über das Studium der Griechischen Poesie*, 1797).

51 Cf. Peter V. Zima, *Moderne / Postmoderne*, Tübingen/Basel, Francke, coll. UTB, 2001. Il y démontre que l'ambiguïté, signe de l'époque moderne, et l'ambivalence, caractéristique du modernisme, deviennent dans le monde postmoderne indifférence, dont le trait principal est l’“Austauschbarkeit der Werte” – “interchangeabilité des valeurs”, p. 42.

52 Comment expliquer sinon le titre de l'article de Karlheinz Stierle (*op. cit.*) qui parle de deux “Endstufen” – “phases terminales” du mythe de Prométhée, en traitant du *Prométhée mal enchaîné* de Gide et du *Prometheus* de Kafka?

53 Ingeborg Bachmann, *Undine geht*, dans *Das dreißigste Jahr. Erzählungen*, München, Piper, 1978.

54 Christa Wolf, *Kassandra*, Darmstadt, Luchterhand, 1983.

à opposer leurs intentions particulières à l'indifférence structurale qui, sous les apparences d'une pluralité salutaire, engloutit toutes les différences.

Et quelle est la fonction du mythe avant l'arrivée du particulier, de l'intéressant, ou de l'indifférent? Prenons comme exemple *Les Amours* de Ronsard. Tout ensemble imitateur du *Canzoniere* de Pétrarque et astreint à la tradition médiévale, le poète réussit pourtant à échapper à ce double carcan. C'est curieusement le mythe grec qui, en dépit de sa portée universelle, l'autorise à diriger son œuvre vers des rives plus individuelles, plus sensuelles. Pour l'auteur des *Amours*, le mythe littéraire de Cassandre n'est donc pas le simple jeu épithétique d'une démonstration érudite mais bien la construction d'un monde qui contrebalance le poids étouffant d'une préséance ecclésiastique.⁵⁵

Dans l'Antiquité, en revanche, le mythe ne craignait pas le voisinage de l'histoire: on tenait, peut-être à la réserve de Platon, les événements mythiques pour aussi vrais que les faits historiques, sauf que les uns se teignaient davantage de merveilleux que les autres. Le mythe formait une étrange nef naviguant entre le vrai, le vraisemblable et l'invraisemblable: "Le mythe était un *tertium quid*, ni vrai, ni faux."⁵⁶ Son flottement permettait aux philosophes de s'en servir parce qu'il représentait une allégorie des vérités philosophiques, et aux historiens d'y croire en fermant les yeux sur la légère déformation des vérités historiques qu'il impliquait. Au final, le mythe, vu la grande perméabilité de ses frontières, faisait tout simplement partie des divers champs de la connaissance scientifique et humaine.⁵⁷

En somme, il s'est avéré fructueux d'approcher du mythe littéraire, ce Protée insaisissable, par deux biais, l'un touchant à son fonctionnement, l'autre à sa fonction. Si le premier tient

55 Pour une analyse plus détaillée des *Amours* de Ronsard, cf. notre thèse *Le Mythe littéraire de Cassandre. Vingt apparitions de la prophétesse troyenne: entre perte et recherche d'identité*, Paris-Sorbonne, A.n.r.t., 2003.

56 Paul Veyne, *Les Grecs ont-ils cru à leurs mythes?*, Paris, Seuil, 1983, p. 40. Remarquons que l'historien, pour saisir le mythe, use d'un terme très proche de celui de Hölderlin ("*tertium quid*"). Voir cit.

57 Pour l'essentiel de cette problématique, cf. Paul Veyne précité.

compte du travail du poète, consistant à faire un choix significatif dans la profusion de la matière mythologique et à intégrer plus ou moins logiquement les éléments choisis dans la construction de son œuvre, le second est centré sur l'analyse des rapports entre le mythe littéraire et le réel. La prise en considération des deux axes nous a conduit à rejeter la conception traditionnelle du mythe, basée sur une structure minimale idéale, raisonnable et exemplaire. Au contraire, tout nous force à constater que, si cohérence et logique il y a, ce n'est certes pas du côté du mythe mais seulement au niveau de l'œuvre littéraire. C'est le poète, par son travail d'assemblage et d'agencement, qui accorde au mythe, contremonde plurivalent, tout ensemble familier et autre, pondérateur et outrancier, la signification et la structure qui lui semblent prégnantes. Bien qu'en présence du monde réel, le mythe littéraire garde ses distances pour pouvoir le contrebalancer à chaque instant: tantôt, à une tendance trop abîmée dans le particulier, il oppose sa force tirant vers l'universel, tantôt, pour réanimer des événements figés dans l'impersonnel, il apporte une touche concrète et individuelle. Par conséquent, le mythe n'est pas une structure abstraite qui, moyennant la variation et la répétition, s'incarne dans une œuvre. C'est à l'inverse l'œuvre qui donnant le jour au mythe littéraire forme un événement nouveau dans la construction de son interprétation.

Nous sommes cependant conscient que cette conception du mythe littéraire ne peut valoir pour les textes dont la matière mythologique fait figure d'ornement rhétorique ou de preuve d'érudition. Peter Szondi lui-même a émis de semblables réserves en précisant que la simple transformation d'un texte à teneur mythologique (par la négation, par exemple) ne peut pas constituer un événement nouveau, puisqu'il lui manque le geste essentiel du choix et de l'assemblage qui réduit la multiplicité sémantique du mythe littéraire à la composition logique et (plus ou moins) univoque de l'œuvre: "Hier geht die Bearbeitung [des Mythos] nicht von der Vieldeutigkeit des Zeichens aus, um durch ein neues Zeichen die Eindeutigkeit herzustellen, sondern aus der bestimmten Negation der Bedeutung des überlieferten Zeichens folgt die Notwendigkeit, es durch ein neues zu ersetzen" – "Dans ce cas, l'actualisation [du mythe] ne part pas de l'équivocité du

signe pour fixer par un nouveau signe son univocité, mais détournant précisément par la négation la signification du signe donné, il s'ensuit nécessairement que celui-ci doit être remplacé par un autre.”⁵⁸ Il est évident que le remplacement linéaire d'un signe par un autre (ce que font la répétition et la variation) est un procédé uniforme qui ne tient nullement compte de la réalité complexe du mythe littéraire.

⁵⁸ Peter Szondi, “Der Mythos im modernen Drama”, *op. cit.*, p.191.

Abstract

Der literarische Mythos ist äusserst schwer fassbar, wie ein Blick auf die unterschiedlichsten theoretischen Abhandlungen der letzten Jahrzehnte zeigt. Gemeinsam war diesen Ansätzen jedoch immer eine deduktive und idealistische Auffassung des Mythos. In dieser Untersuchung wird demgegenüber versucht, einen anderen Weg aufzuzeigen: Anstelle eines abstrakten Konstruktes, das einen Mythos-Kern von minimaler Struktur annimmt, geprägt von Prinzipien der Wiederholung und Variation, orientiert sich die vorliegende Studie einerseits an der in der Antike vorherrschenden Beziehung von Mythos und Realem, andererseits nähert sie sich dem grundlegenden Gestus des Dichters, der aus vielschichtigen Repertoires der Mythologie wählt, sie neu zusammenstellt und ordnet, um eine mythisch-literarische Gegenwelt aufzubauen, die seiner eigenen Sichtweise des Mythos – dem *tertium quid* (Paul Veyne) – Form zu geben vermag. Ausgehend von Peter Szondis Mythos-Theorie und -Kritik, werden die Spuren verschiedenster, in diesem Bereich zu wenig beachteter Theoretiker und Autoren der Antike und der Neuzeit erkundet (u.a. Aristoteles, K. Ph. Moritz, C. Lévi-Strauss, aber auch Ronsard, Hölderlin und Dürrenmatt), um deren Mythos-Verständnis zu vergleichen. Daraus ergibt sich Material für eine „neue Mythokritik“.