

Colloque interdisciplinaire IRIS 4
“La comparaison. Objets, modalités et enjeux en sciences humaines”
7-8 octobre 2006

UN CAS DE COMPARAISON DIFFÉRENTIELLE
CATULLE ET MARGUERITE YOURCENAR RÉÉCRIVENT LE MYTHE D’ARIANE.

1. Présupposés

Cet article propose une comparaison de deux textes littéraires très différents par leur époque, leur culture et leur style : le poème 64 (*l’Epyllion des noces de Thétis et Pélée*) de Catulle (qui vécut au 1^{er} siècle av. JC¹), et la pièce de théâtre contemporaine *Qui n’a pas son Minotaure ?* de Marguerite Yourcenar (1905-1981), publiée en 1963. L’« incitation à comparer » (Heidmann, 2005a : 102) est induite par deux raisons essentiellement.

Premièrement ces textes sont des réécritures d’un mythe, touchant aux personnages d’Ariane, de Thésée, du Minotaure et du dieu Bacchus². On considère à ce propos avec Calame qu’un mythe est une histoire (traduction approximative du terme grec *muthos*) qui n’existe, déjà dans l’antiquité grecque, que comme « attaché[e] à une mise en discours et à des conditions d’énonciation singulières » (Calame, 2002 : 15)³. Ce récit n’a ainsi pas de sens intrinsèque, il n’existe donc pas de version originelle plus « vraie » ou plus authentique que les autres, mais seulement des « variations discursives » (Adam et Heidmann, 2003 : 31).

En deuxième lieu, ces textes sont liés par un rapport d’intertextualité. *Qui n’a pas son Minotaure ?*, publié en 1963, est en effet accompagné d’une préface qui informe le lecteur des sources textuelles et figuratives des personnages du mythe que l’auteur a choisies pour sa pièce. Parmi les textes qu’elle désigne, Marguerite Yourcenar

¹ Les dates de naissance et de mort de Catulle ne sont pas précises. Selon le commentateur de l’édition des Belles Lettres, George Lafaye, Catulle serait né en 84 ou en 87 et mort après 54 av. JC.

² Voici pour rappel les grandes lignes de l’intrigue tel que l’on peut reconstituer par les différents textes anciens : Ariane, princesse crétoise fille de Minos, est amoureuse de Thésée, venu combattre le Minotaure, son demi-frère. Elle l’aide et s’enfuit avec lui, mais Thésée l’abandonne sur l’île de Naxos, lors de leur retour à Athènes. Ariane est désespérée et se croit perdue. Le dieu Bacchus néanmoins, épris de la jeune fille, la sauve, l’épouse et la transforme, elle ou sa couronne nuptiale, selon les textes, en constellation. Pour des références aux sources textuelles anciennes voir par exemple le *Dictionnaire de la mythologie grecque et romane* (1951 : 50) qui cite à côté de Catulle, Apollodore, *Ep.*, I, 9 ; Plutarque, *Thés.*, 20 ; Pausanias, I, 20, 3 ; X, 29, 4 ; Ovide, *Hér.*, X ; *Mét.*, VIII, 174 et suiv ; Hygin, *Fabulae*, 43, cf. *Odyssée*, XI, 321 et suiv. ; Properce, I, 3, 1 et suiv. ; Eratosthène, *Cat.*, 5.

³ Pour souligner cette caractéristique je parlerai dorénavant plutôt de « récit mythologique ».

mentionne Catulle, dont elle évoque le portrait d'Ariane dans le poème 64. Elle affirme:

C'est surtout la belle Orientale exhalant sa douleur sur la plage déserte, sans souci de ses luxueux vêtements qui trempent dans la mer, que Catulle a décrite dans un long passage lyrique, qui n'est, semble-il, qu'une traduction libre d'un poème alexandrin. (*QM* : 172)⁴

L'auteure montre ici qu'elle connaît bien le poème 64. Elle fait allusion à « la plage déserte », paraphrasant presque les vers de Catulle : «... l'infortunée se voit abandonnée sur la plage déserte »⁵ (*Desertam in sola miseram se cernat harena* v. 56). En outre, elle décrit l'héroïne parée de « luxueux vêtements », ce qui renvoie à la description de Catulle qui décrit la jeune fille comme n'ayant « plus le bandeau dont le fin tissu retient sa blonde chevelure, plus le voile léger qui couvre sa poitrine mise à nu ; plus l'écharpe délicate qui emprisonne sa gorge blanche comme le lait » (*Non flauo retinens subtilem uertice mitram, / Non contacta leui nudatum pectus amictu, / Non tereti strophio lactentis uincta papillas* v. 63-65). L'allusion aux ornements qui « trempent dans la mer » renvoie au passage de Catulle qui stipule que « tous ces ornements ont glissé de tout son corps ; éparés aux pieds de la jeune femme, ils servaient de jouets aux vagues de la mer » (*Omnia quae toto delapsa e corpore passim / Ipsius ante pedes fluctus salis adludabant* v. 66-67).

La connaissance qu'a Yourcenar du poème 64 est, par ailleurs, attestée également par un texte issu d'un recueil de poèmes de jeunesse, *Les dieux ne sont pas morts*, composé autour des années 20 et publié chez Plon en 1922. La jeune poétesse de dix-neuf ans consacre à Catulle un texte qui commence ainsi : « Parole d'Ariane/ (d'après les vers de Catulle)... »⁶.

2. La comparaison non hiérarchique et différentielle

A ce point, il est nécessaire d'établir les présupposés méthodologiques de la démarche de la comparaison adoptée ici. Premièrement, on considérera que ces deux œuvres ne sont pas seulement des textes (entendus comme une chaîne syntaxique et sémantique), mais aussi des discours, en entendant par ce terme des « acte[s] de communication interhumaine » (Schaeffer, 1989 : 80), résultats d'instances énonciatives spécifiques. En

⁴ *Qui n'a pas son Minotaure ?* sera abrégé par *QM*.

⁵ Les traductions sont de Lafayes : Catulle, *Poésies*, Paris, Les Belles Lettres, 1939, 53-68.

⁶ Marguerite Yourcenar (1922) : *Les dieux ne sont pas morts*, Paris, Ed Sansot, p. 75-76 (épuisé) cité par Poignault (1995 : 256).

outre, ils sont des discours littéraires, ce qui implique qu'ils sont avant tous soumis à des règles artistiques, comme le rappelle la définition de la littérature donnée par Viala dans *Le Dictionnaire du littéraire* : « l'ensemble des textes ayant une visée esthétique » (2002 : 335).

Ensuite, on se base essentiellement sur deux concepts théorisés par Adam et Heidmann. En premier lieu, les textes sont placés dans un rapport non-hiérarchique (Adam et Heidmann, 2003 : 34-35). En effet, malgré leur rapport d'intertextualité, ils sont l'interprétant l'un de l'autre, et ils sont comparés sans aucun type d'évaluation axiologique, ni sans donner au texte classique plus de droit qu'au moderne de réécrire un récit mythologique.

D'autre part, s'opposant à une comparaison universalisante on adoptera une comparaison différentielle des deux textes (Adam et Heidmann, 2003 : 34) qui consiste à les analyser en se demandant « *pourquoi et en quoi*, malgré les traits communs aperçus, les objets à comparer sont fondamentalement différents » (Heidmann, 2005b : 144). Pour mettre en évidence les différences entre les deux textes, on adoptera un axe de comparaison qui concerne les variations de l'intrigue selon leur situation énonciative. En second lieu, on insistera sur certaines de leurs caractéristiques esthétiques, c'est-à-dire génériques et stylistiques.

3. Les variations de l'intrigue

La première différence est la façon dont le récit mythologique s'inscrit à l'intérieur d'un discours cohérent soumis à des situations d'énonciation et à une propre construction originale. Dans le poème 64, deux histoires différentes sont insérées. Le poème commence en décrivant la rencontre et le banquet nuptial de la nymphe marine Thétis et de Pelée, roi de Phthie. C'est par le prétexte de la description (*ecphrasis*) des images brodées sur le couvre-lit de leur lit de parade (*pulvinar*⁷) qu'il enchaîne avec le récit mythologique de l'abandon d'Ariane, représentée sur la couverture, avec les phrases : (« ce voile, décoré par d'anciennes figures d'hommes, retrace les hauts faits des héros avec un art admirable » (*Haec uestis priscis hominum uariata figuris / Heroum mira uirtutes indicat arte* v. 50-51). Cet enchâssement d'un récit mythologique dans un autre

⁷ Le *pulvinar* est littéralement « le coussin de lit sur lequel on plaçait les statues des dieux pour un festin, le lit de parade » il peut être également le « lit des déesses ou des impératrices » (Gaffiot : 1277)

qui lui assure une valeur de digression est une technique commune à l'époque alexandrine. Elle a d'ailleurs son antécédent déjà dans l'Iliade dans la longue description de l'écu d'Achille (*Iliade* XVIII, v. 478-608)⁸. Le récit d'Ariane peut se diviser en de nombreuses séquences. Après avoir décrit l'image d'Ariane abandonnée pleurant Thésée (v. 50- 100), le narrateur insère une analexis où il rappelle le combat entre Thésée et le Minotaure, et l'amour d'Ariane pour Thésée (v. 101-115) . Il reprend ensuite la description d'Ariane sur la plage déserte introduit cette fois par le verbe « dit-on » (*perhibent* v. 124) (v. 116-131). Il insère ensuite un monologue d'Ariane qui insulte Thésée et demande justice aux dieux (v. 132-201). En revenant à la narration, Catulle décrit Jupiter qui accorde sa faveur à Ariane (v. 202-206). Par une autre analexis le narrateur rappelle alors les instructions que Egée, le roi d'Athènes, père de Thésée, avait données à son fils : exposer une voile noire en cas de défaite et blanche en cas de victoire (v. 207-236). Par volonté divine, Thésée oublie les instructions de son père et expose la voile noire (v. 238-240). Egée sur le donjon, croyant que son fils est mort, se jette à la mère et se tue, causant une douleur horrible à Thésée.(v. 241-248). Par un déplacement spatial, le narrateur retourne à la plage déserte d'Ariane (v. 249-253). Avec le syntagme: « d'un autre côté » (*parte ex alia* v. 251) qui peut renvoyer à la disposition des images dans la couverture, il insère la description du cortège de Bacchus qui se rapproche de la jeune fille (v. 254-266). A ce point, la narration retourne au banquet de noce de Thétis et Pélée où les Parques tissent le futur des mariés en prévoyant la naissance de leur fils Achille, le plus valeureux, mais aussi le plus cruel des héros. Le poème se termine par un regret de ce temps mythique et par une invective contre la corruption contemporaine.

Qui n'a pas son Minotaure ? est, quant à lui, divisé en dix scènes. Il commence avec le monologue d'Autolykos le marin du bateau des Athéniens, partis avec les victimes du Minotaure en Crète, qui commente les événements (scène I). Dans la cale, les victimes, vouées au Minotaure, se lamentent sur leur sort (scène II) ; en surface, se déroule un dialogue entre Thésée et Autolykos (scène III). L'action se déplace en Crète où Ariane et Phèdre attendent d'apercevoir un navire à l'horizon et voient venir celui de Thésée (scène IV). A son arrivée, Thésée est accueilli par Minos et Phèdre et en dernière instance par Ariane (scène V). Ensuite Ariane rejoint Thésée qui, ayant cédé aux

⁸ Voir à ce propos par exemple l'article de Peruttelli (1978).

charmes de Phèdre, a laissé passer le moment pour entrer dans le labyrinthe et sauver les victimes. Elle lui ouvre la porte et l'induit à « song[er] aux victimes futures » (scène VI). Dans le labyrinthe, Thésée se confronte aux différents moments de sa vie, passés, présents et futurs, dans un tourbillon de personnages et d'évènements : la liaison avec l'Amazone Antiope, mère d'Hyppolite, la séduction de la petite Hélène et la passion de Phèdre pour ce dernier et l'assassinat du fils par Thésée lui-même. Revenu à la surface sans avoir rien compris, il part avec Ariane et Phèdre à Naxos (scène VII). Ariane et Thésée mariés, découvrent alors de n'être pas faits l'un pour l'autre, ils se séparent et le prince part pour Athènes avec Phèdre (scène VIII). Ariane, restée seule sur l'île, rencontre le dieu Bacchus et meurt dans un sommeil apaisé (scène IX). Les deux autres personnages arrivent à Athènes où le roi Egée est mort par la faute de Thésée qui a volontairement oublié de lever la voile blanche. Phèdre préfigure déjà son drame en souhaitant parvenir à se « fai[re] aimer par Hyppolite » (scène X)⁹.

Les caractéristiques énonciatives et le déploiement du récit, ainsi que certains particuliers de l'intrigue sont donc complètement différents. On a donc à faire à deux textes différents qui suivent des règles propres que l'on va maintenant analyser esthétiquement parlant.

4. Les différences génériques

En ce qui concerne les caractéristiques génériques des deux œuvres, on substitue, avec Adam et Heidmann (2004), au concept statique de genre celui plus dynamique de genericité, entendue comme « la mise en relation d'un texte avec des catégories génériques ouvertes » (Adam et Heidmann, 2004 : 62). Heidmann affirme en effet :

Le concept de genericité prend en compte l'hétérogénéité des classes génériques existantes et il signale le processus et la dynamique très complexes du travail générique que l'énonciateur et le récepteur accomplissent avec et contre les formes discursives dont ils ont connaissance, dans le but de créer les effets de sens particuliers qui correspondent à ce qu'ils veulent dire ou faire comprendre. (Heidmann, 2005b : 150)

En ce qui concerne les dynamiques génériques des deux textes, on relève que les deux

⁹ Le mythe de Phèdre et Hyppolite est tout d'abord le sujet de l'*Hyppolite* d'Euripide, puis de la *Phèdre* de Sénèque. Chez Plutarque *Thes* 28, Thésée se marie avec Phèdre longtemps après l'abandon d'Ariane. Apollodore, *Ep. III*, 17-19 affirme, lui aussi que Phèdre a été donnée en mariage à Thésée par son frère Deucalion de nombreuses années après les événements de Crète. D'ailleurs, chez les deux auteurs, et en général dans toute la tradition ancienne, l'abandon d'Ariane est antérieur au mariage avec la mère d'Hyppolite, Antiope ou Hyppolita.

ouvrages sont riches de renvois intertextuels qui assument une connotation générique. Le texte de Catulle se présente comme un *épyllion*, une petite épopée, un genre littéraire « fait d'actions divines et d'actions humaines enfermées dans le même horizon » (Barchiesi, 1989 : 123). Les modèles catulliens sont très nombreux : pour l'épique il y a Homère¹⁰, et Apollonius de Rhodes¹¹ pour se limiter aux plus connus et évidents. Mais il faut ajouter des modèles d'autres genres, par exemple le renvoi à la tragédie classique d'Euripide¹² et à la poésie épico-didactique d'Hésiode et Aratos de Sole sur laquelle on reviendra plus en détail. Ce recours ponctuel à des modèles génériques différents est propre à la poésie alexandrine que Catulle et tout son cercle de poètes, (*les neoterói*, ou *poetae novi*) reprennent fidèlement. Elle présuppose l'emploi d'un style très raffiné, et d'une profonde érudition scientifique et littéraire. Le mélange générique, preuve d'une telle maîtrise, est donc un critère esthétique parmi les plus importants.

Qui n'a pas son Minotaure cite comme propres modèles du genre théâtral deux grands classiques : Shakespeare et Racine. Toutefois, la manière dont Yourcenar s'approprie de ces modèles est très originale. Elle renvoie à Shakespeare par le biais de l'insertion du personnage du matelot Autolykos, le filou du *Conte d'hiver* (*Winter's Tale*) de Shakespeare, spectateur et commentateur de la scène. Elle n'utilise donc pas une tragédie, mais un genre mineur, un conte (*Tale*), d'argument plus léger et à fin heureuse. En effet, le caractère relativement léger de la pièce est relevé par Yourcenar elle-même lorsqu'elle la définit comme un « divertissement sacré » (*QM* : 163) et « un mélange entre l'opéra sérieux et l'opéra bouffe » (*QM* : 178).

En ce qui concerne Racine, elle cite ponctuellement dans la scène VII, les vers de l'acte II scène V (Racine, *Phèdre* : 771-772), mais oppose au lyrisme classique de Racine le langage vulgaire et grotesque de Thésée, qui ne comprend pas vraiment ce qui lui arrive et se flatte d'être l'objet de la passion de Phèdre (*QM* : 212). Les canons classiques sont

¹⁰ Catulle renvoie à Homère en nombreux cas : l'adoption de la digression à travers la description en est un exemple, même si le modèle n'est pas exclusivement homérique, mais aussi alexandrin (Moscos et Apollonios Rodius). En outre il adopte un style épique sur une matière typiquement homérique tel que la narration des geste d'Achille, le protagoniste de l'Iliade.

¹¹ La naissance de l'amour d'Ariane renvoie au livre III des *Argonautiques*. Ariane est décrite comme une fille innocente dans un « lit chaste » (*castus lectulus* v. 87-88), qui renvoie au sommeil tourmenté de la jeune Médée « étendue sur son lit » et amoureuse de Jason (*Argonautiques* III, 616-618). Tandis que la description d'Ariane que « la flamme avait pénétrée tout entière (*cuncto concepit corpore flammam* v. 92), après avoir regardé Thésée rappelle « le trait brûl[ant] au fond du cœur [...] pareil à une flamme » (*Argonautiques*, III v. 286-287) de la Médée d'Appollonius.

¹² Le monologue d'Ariane est un exemple typique de monologue des héroïnes des tragédies d'Eurypide.

cassés et le mélange générique n'est pas dicté par un code esthétique précis, ce qui est propre à l'esthétique de l'époque moderne.

5. Les différences stylistiques

D'autres différences concernent le style propre à chacun des deux textes qui se rattache aux canons génériques choisis, mais qui possède aussi des traits originaux conformes à la poétique des deux auteurs. Dans le monologue d'Ariane du *Poème* 64, par exemple le style est typiquement catullien. Il commence par la phrase : « Perfide Thésée ! tu m'as abandonnée sur la plage déserte » (*Perfide, deserto liquisti in litore Theseu* v. 133). En effet l'adjectif perfide (*perfidus*), s'inscrit dans le code amoureux typique du langage de Catulle. Il signifie littéralement quelqu'un qui a trahi le pacte (*foedus*) ou la confiance (*fides*). Ce délit est extrêmement grave pour Catulle, d'autant plus que le pacte (*foedus*) touche aussi à la sphère juridique, puisque c'est un lien reconnu socialement. Paolo Fedeli interprète ainsi le concept du pacte d'amour (*foedus amoris*) :

Le *foedus amoris* se base sur le respect de la *fides*, qui n'est pas seulement un des éléments traditionnels de la morale romaine, mais aussi l'un des fondements du droit. [...] En se référant à un contrat entre deux personnes suite à un *foedus*, la *fides* est une notion juridique autant que morale (Fedeli, 1989: 166)¹³

Dans son recueil poétique, dénommé *liber*, en effet, le thème de la foi (*fides*) et les termes qui y sont liés, comme fidèle (*fidelis*) ou pacte (*foedus*), ont une importance fondamentale. Il suffit, pour le montrer, de citer le poème 109, qui résume le lien entre le poète et sa maîtresse adorée, défini comme le « pacte (*foedus*) éternel d'une amitié sacrée » (*aeternum hoc sanctae foedus amicitiae* v. 6), ou le poème 76, qui définit l'homme pieux comme celui qui « n'a jamais violé aucune confiance (*fidem*) sacrée ni aucun pacte (*foedere*) » (*nec sanctam uiolasse fidem, nec foedere nullo* v. 3), ou encore le poème 87, lorsque Catulle désespéré affirme n'avoir « jamais observé un pacte (*foedere*) avec autant de constance (*fides*) » (*nulla fides ullo fuit umquam foedere tanta* v. 3).

Une caractéristique de *Qui n'a pas son Minotaure ?* consiste en la présence d'un personnage à la personnalité complexe qui préfigure d'une certaine manière les grands personnages yourcenariens, comme Hadrien ou Zenon qui, bien qu'étant des personnages positifs, sont riches de contradictions. En effet Yourcenar note que le

¹³ Traduction personnelle.

personnage de Thésée, qui est par contre un personnage négatif, ambigu et grotesque, lui a servi d'échantillon pour forger le personnage, positif cette fois, d'Hadrien (*QM* : 179). Thésée est « un personnage désagréable » (*QM* : 179). Sa méchanceté est plutôt faite de mesquinerie et superficialité qui se relèvent par exemple dans la façon dont il parle des victimes, il les nomme des « pauvres types ! Pas très intéressants comme spécimens de la race humaine ». Il est peint comme douteux, sarcastique, indécis, égocentrique. Il est soucieux de « l'opinion publique » (*QM* : 200), du « bon renom » (*QM* : 213), des « journaux » (*QM* : 209). Même la défaite du Minotaure se réduit à une trouvaille publicitaire : « Des journalistes s'amassent sur le quai... Mettons-nous d'accord » (*QM* : 231). D'ailleurs, le grotesque est à son apogée lorsque Thésée, vieilli, pleure le cadavre du fils qu'il a lui-même tué en affirmant :

J'ai tué mon fils...mon fils unique [...] mon fils innocent...[...] Ah et puis même s'il avait... On aurait pu s'arranger tous les trois... J'aurais fait celui qui ne sait pas. Mon fils mort...[...] Se battre de verge, se confesser sur la place publique ... Il ne faut pas exagérer tout de même... On se moquerait. Je serais la risée d'Athènes... Mon fils, Messieurs, mon pauvre enfant... Merci... Merci. Infiniment sensible aux condoléances du Sénat (*QM* : 213-214)

A la solennité initiale du monologue, qui rappelle les modèles du personnage de Thésée tel que les ont peints Euripide (*Hyppolite* v. 1407-1461), Sénèque (*Phèdre* v. 1201-1243) et Racine (*Phèdre* acte V scène VII), Yourcenar oppose un brusque changement de registre et crée ainsi un « nouveau Thésée » par rapport à la tradition textuelle précédente. Cette récréation d'un personnage mythique revisité en une clé moderne se retrouve dans son recueil de poèmes en prose *Feux*, composé en 1935 et publié en 1936 donc presque au même temps de la première version de la pièce, qui ressemble les réécritures modernes de neuf personnages mythiques grecques et bibliques (Phèdre, Achille, Patrocle, Antigone, Léna, Marie-Madelaine, Phédon, Clytemnestre et Sappho).

6. Le rôle de la société

A la lumière de cette analyse générique et stylistique, on se propose d'exemplifier les différences des deux textes en comparant la manière dont ils représentent la société leur contemporaine.

Chez Catulle la représentation du temps présent, décrit comme horrifant, se conçoit par opposition à un « temps trop regretté » (*nimis optato [...] tempore* v. 22). L'époque passée se caractérise par la présence des dieux dans la vie de l'homme ; le narrateur dit

en effet que « les dieux visitaient les chastes demeures des héros et s'unissaient à la compagnie des mortels » (*praesentes [...] domos inuisere castas / heroum, et sese mortali ostendere coetu*, v. 384-385), tandis qu'aujourd'hui les actions terribles des hommes « ont éloigné de nous les justes esprits des dieux » (*Iustificam nobis mentem auertere deorum*, v. 406).

Le sentiment caractéristique du poème de Catulle est la nostalgie qui, d'ailleurs, selon de nombreux critiques, tisse le lien entre les deux récits mythologiques de Thétis et Pélée et d'Ariane et Thésée¹⁴. Dans les derniers vers du poème, Catulle décrit l'époque où il vit en des termes très sévères :

*Sed postquam tellus scelere est imbuta nefando,
Iustitiamque omnes cupida de mente fugarunt,
Perfudere manus fraterno sanguine fratres,
Destitit extinctos natus lugere parentes,
Optauit genitor primaevi funera nati,
Liber ut innuptae poteretur flore nouercae,
Ignaro mater substernens se impia nato
Impia non uerita est diuos scelerare penates ;
Omnia fanda nefanda malo permixta furore
Iustificam nobis mentem auertere deorum* (v. 397-406)

Mais, depuis que le crime néfaste a souillé la terre et que la passion a chassé la justice de toutes les âmes, depuis que les frères ont trempé leurs mains dans le sang de leurs frères, que le fils a cessé de pleurer la mort de ses parents, que le père a souhaité voir les funérailles de son fils premier-né, pour pouvoir librement ravir la fleur d'une vierge et en faire une marâtre ; depuis qu'une mère impie, oui impie, partageant la couche de son fils sans être connue, n'a pas craint de profaner ses dieux pénates, toutes ces horreurs d'une folie perverse qui ne distingue plus le bien et le mal ont détourné de nous les justes dieux.

La société contemporaine est décrite comme souillée par un crime néfaste (*nefando scelere*). Le gérondif *nefando* dérive de l'adjectif *nefas* qui signifie « ce qui est contraire à la volonté divine, aux lois religieuses, aux lois de la nature ; ce qui est impie, sacrilège, injuste, criminel » (Gaffiot : 1034). Les crimes que Catulle décrit, le fratricide, la luxure, l'inceste et la profanation des dieux pénates¹⁵, sont très graves car ils s'opposent à des valeurs transcendantes et sacrées dans la société romaine : la piété, dans le sens de *pietas* latine, le « sentiment qui fait reconnaître et accomplir tous les devoirs envers le dieux, les parents, la patrie » (Gaffiot :1194) et la foi (*fides*). Les hommes d'autrefois étaient donc pieux (*pii*), c'est à dire capables de discerner le bien du

¹⁴ L'article de Hermon parle de « Nostalgia for the Age of Heroes » (1973 : 311), idée reprise de deux études précédentes de Kinsey (1965) et de Curran (1969).

¹⁵ Les dieux pénates sont « les dieux de la maison et de l'Etat ».

mal, le juste de l'injuste, ce qui est permis (*fas*) de ce qui ne l'est pas (*nefas*), mais cette faculté est désormais perdue chez les hommes d'aujourd'hui.

Que cette nostalgie d'un temps passé plus heureux constitue l'enchaînement des deux récits¹⁶ ou que ce lien soit à rechercher ailleurs¹⁷ ou, encore qu'il n'existe pas¹⁸, l'analyse des personnages semble suggérer que les héros d'autrefois (Thésée, Ariane, et même le cruel Achille), sans être parfaits, restent quand même pieux. Ariane commet l'erreur d'abandonner sa famille, mais dans l'heure extrême se confie aux dieux en demandant justice ; Thésée abandonne Ariane, mais reste fidèle à sa patrie et respectueux de son père ; Achille accomplit par sa valeur la volonté des dieux. L'époque dans laquelle vivent les héros reste une époque terrible et cruelle, certes, mais dans laquelle les hommes conservent une foi profonde en les dieux et une résignation à leur volonté qui leur permettent non pas d'éviter les erreurs, mais d'avoir la possibilité de les réparer. Dans la société de Catulle en revanche, cette possibilité est irrémédiablement perdue.

La vision de la société contemporaine représentée dans le poème 64 a un caractère moraliste et très négatif. Néanmoins cette vision est un pur artifice rhétorique des plus subtils et élaborés puisqu'il reprend un *topos* littéraire bien connu : le motif de la décadence des époques déjà présent chez Hésiode¹⁹, et reprise en époque alexandrine par Aratos²⁰. Le narrateur représente donc la société par le biais de canons esthétique précis. En outre il emploie pour la décrire des termes appartenant à la sphère sacrée et solennelle en accord avec le genre choisi.

La représentation de l'époque contemporaine évoquée dans *Qui n'a pas son Minotaure ?* est en revanche bien différente, elle est moins attachée à des canons traditionnels, comme déjà relevé plus haut. Pour le montrer plus en détail, la comparaison d'une version antérieure à la pièce est éclairante. *Qui n'a pas son*

¹⁶ C'est la thèse soutenue par Hermon (1973), Kinsey (1965) et Curran (1969), même avec des différences.

¹⁷ C'est par exemple l'interprétation proposée par des critiques comme Carl Deroux (1986) et Paolo Fedeli (1989) qui, dans une interprétation psychologique, voient le lien des deux récits mythologiques, comme l'allégorie de deux différentes visions de l'amour : heureux et légitime, celui de Thétis et Pélée, reflet de son premier amour pour Lesbie, et infidèle et illégitime celui d'Ariane et Thésée, miroir de l'amour que les nombreuses infidélités de Lesbie ont rendu malheureux.

¹⁸ C'est par exemple la théorie de Niklas Holzberg qui voit en Catulle 64 un pur jeu littéraire sans aucun engagement (2002 : 49-52), et interprète l'enchaînement des deux récits comme le reflet d'un art très érudit et raffiné.

¹⁹ *Les travaux et les jours* v. 109-201.

²⁰ *Phénomènes* v. 100-136.

Minotaure ? a en effet connu une genèse très longue et très complexe en partie décrite dans la préface de l'œuvre (QM : 176-179). Yourcenar compose en effet une première pièce en 1932 environ, suite à un défi littéraire, qui est publiée dans la revue marseillaise *Les Cahiers du Sud* sous le titre d'*Ariane et l'Aventurier* en 1939. Selon les informations données dans la Préface (QM : 177), pendant la guerre en 1944 elle reprend certaines parties et réécrit une deuxième version. Ensuite, elle la retouche une troisième fois en 1956-57, et la publie dans sa version définitive en 1963. Nous possédons alors deux textes distincts : la première version de 1939, *Ariane et l'Aventurier* et la dernière de 1963, *Qui n'a pas son Minotaure ?* que Yourcenar dit être grosso modo la version de 1956-57. Il existait pourtant une version intermédiaire que nous ne possédons pas, mais qu'il est possible de reconstruire à partir des indications que Yourcenar nous donne. Elle dit en effet d'avoir chargé la pièce d'une gravité nouvelle et d'avoir créé une « allégorie politique » (QM : 179). Nous pouvons bien imaginer que ce changement s'est opéré en grande partie en 1944 et qu'il dérive de l'expérience traumatisante de la guerre, à cause de laquelle elle s'est réfugiée aux Etats Unis. Les victimes et le tribut dû au Minotaure deviennent en effet une image des crimes de la seconde guerre mondiale.

Si l'on compare alors la version de 1939 à la version d'après la guerre, publiée en 1963, mais probablement changée en 1944, on constate des différences significatives. Dans *Ariane et l'Aventurier*, Thésée, se référant à une jeune fille vouée au Minotaure, la définit comme « cette fille brune et chaude si parfumée qu'elle embaumera la mort, comme un sachet de myrrhe suspendu au cou d'une sorcière... » (*Ariane*²¹ : 85), mais dans *Qui n'a pas son Minotaure ?*, cette phrase riche de poésie et de grâce devient : « cette gitane brune et chaude, coquelicot des routes, fille de rien, ramassée dans une rafle parmi des victimes sans papiers d'identité sur lesquelles la presse ne s'attendrit pas... » (QM : 193). Ensuite, en se référant à une victime masculine, Thésée parle d'un « jeune garçon couvert d'une pâleur malade » (*Ariane* : 85) ; qui dans la version du 1963 se transforme en « l'Hébreu » (QM : 193). La connotation politique par l'utilisation des termes de « rafles », de « papiers d'identité » et d'« Hébreu » est facilement perceptible.

En outre, Yourcenar recourt à un vocabulaire très concret. Elle emploie un langage

²¹ Désormais *Ariane et l'Aventurier* sera abrégé *Ariane*.

politique et diplomatique, - « ultimatum » (*QM* : 212), « engagement conclu » (*QM* : 200), « carrière d'ambassadeur » (*QM* : 200), « compromis » (*QM* : 203), et militaire - « lieutenant » (*QM* : 208), « capitaine » (*QM* : 209), « colonelle » (*QM* : 208), « régiment » (*QM* : 208), « garde » (*QM* : 210), « conquérant » (*QM* : 210) et « ennemi » (*QM* : 209).

La représentation de la société contemporaine dans *Qui n'a pas son Minotaure ?* est donc de toute autre nature que celle du poème 64 Catulle. L'invective de ce dernier est directe, introduite par un artifice rhétorique codifié et contient un jugement négatif explicite. Chez Yourcenar le temps présent s'insinue dans le texte sans préavis, mais de manière implicite. De plus, une interprétation morale n'est pas explicite. Cette différence dérive premièrement du choix du genre différent des deux textes, la poésie épique permet d'introduire une voix de narrateur externe, tandis que le genre théâtral, mimétique par excellence, donne le seul point de vue du personnage. Mais l'anachronisme qui frappe le lecteur et qui devient typique de son style accentue la portée des allusions politiques chez Yourcenar. En outre la critique de Catulle n'est pas attachée, au moins à notre connaissance, à des événements historiques précis, mais répond à des canons purement littéraires. En revanche, Yourcenar renvoie à des événements contemporains déterminés et concrets.

7. Conclusion

La comparaison différentielle a permis de relever les caractéristiques propres à chaque texte en analysant les raisons esthétiques, historiques et sociales de ces différences. En se demandant en effet pourquoi et en quoi ces textes sont différents, on dégage des particularités propres à chacun, qui dérivent de leur mise en discours, du contexte socioculturel dans lequel ils ont été produits, de l'esthétique à laquelle ils ont adhéré ou se sont opposés, du patrimoine textuel implicite ou explicite sur lequel ils ont formé leur langue, des modèles desquels ils se sont inspirés.

Catulle reste fidèle aux modèles en accord avec l'esthétique classique et renouvelle son texte avec un dynamisme subtil et une maîtrise profonde du patrimoine de sa littérature. Il modifie le récit mythologique d'Ariane conformément à une pratique traditionnelle et le retransforme suivant les genres institués tout en gardant une originalité propre.

Yourcenar rompt avec la rhétorique classique, joue sur les contrastes de registres et sur

le mélange générique, son langage est l'expression d'une époque qui recherche une esthétique nouvelle et qui rejette un certain type de langage et les modèles traditionnels. D'ailleurs, les deux auteurs emploient leur langue respective d'une façon profonde et consciente, l'un en employant un vocabulaire solennel, reflet des valeurs de sa société, l'autre en jouant avec des mots concrets qui ont adopté dans son époque une signification particulière, souvenir d'un moment dramatique.

Toutes ces particularités ont été aperçues grâce à la démarche comparative. L'utilité de la comparaison consiste donc à donner une perspective nouvelle aux textes à comparer, à en approfondir l'interprétation et enfin à mieux les apprécier.

8. Références bibliographiques

Corpus

CATULLE (1932) : *Poésies*, Paris, Les Belles Lettres (Collection universitaire de France).

YOURCENAR Marguerite (1939) : « Ariane et l'Aventurier » in *Cahiers du Sud* Août-septembre 1939, 80-106.

YOURCENAR Marguerite (1971) : *Qui n'a pas son Minotaure ?* in *Théâtre II*, Paris, Gallimard, 1963, 163-231.

Textes

APOLLONUIS (1980) *Les Argonautique*, Paris, Les Belles Lettres.

ARATOS (1998) : *Phénomènes*, Paris, Les Belles Lettres.

EURIPIDE (1973) : *Hyppolite*, in *Œuvres II*, Paris, Les Belles Lettres, 26-111.

HESIODE (1928) : *Les Travaux et les jours* in *Œuvres complètes*, Paris, Les Belles Lettres, 86-116.

HOMERE (1974) : *Iliade*, Paris, Les Belles Lettres.

RACINE Jean (1950) : *Phèdre* in *Œuvres complètes I*, Paris, Gallimard, (Bibliothèque de la Pléiade), 1676, 747-803.

SENEQUE (1968) : *Phèdre*, in *Tragédie I*, Paris, Les Belles Lettres, 178-226.

SHAKESPEARE (1959) : *Le conte d'hiver*, in *Œuvres complètes II*, Paris Gallimard (Bibliothèque de la Pléiade), 1392-1471

YOURCENAR Marguerite (1974) : *Feux*, Paris, Gallimard (collection l'Imaginaire), 1936.

Etudes

ADAM Jean-Michel et HEIDMANN Ute (2004) : « Des genres à la généricité. L'exemple du conte », *Langage* n° 15, Paris, Larousse, 62-71.

- (2003) : « Discursivité et (trans)textualité. La comparaison comme méthode. L'exemple du conte », in *L'analyse des discours dans les études littéraires*, Actes des colloques de Cérisy, (sous la direction de R. Amossy et D. Maingueneau), Toulouse, Presses Universitaires du Mirail, 27-47.
- BARCHIESI Alessandro (1989) : « L'épos », in *Il sistema letterario di Roma antica I*, Roma, Salerno editore, 115-141.
- BIONDI Giuseppe Gilberto (1980) : « Mito o mitopoiesi ? », in *Materiali e discussioni per l'analisi dei testi classici* n° 4, 125-144.
- CALAME Claude (2002) : *Poétique des mythes dans la Grèce antique*, Paris, Hachette.
- CURRAN Leo (1969) : « Catullus 64 and the Heroic Age », in *Yale Classical Studies* n° 21, 171-192.
- DANGEL Jaqueline (2002) : « Catulle, *carmen* LXIV : mythe, amour et art poétique », in *Hommages à Carl Deroux I*, (sous la direction de Pol Defosse), Bruxelles, Collection Latomus (Revue d'études latines), 127-141.
- DEROUX Carl (1986) : « Mythe et vécu dans l'épyllion des *Noces de Thétis et de Pélée* », in *Homages à Jozef Veremans*, (sous la direction de Freddy Decreus et Carl Deroux), Bruxelles, Collection Latomus, (Revue d'études latines), 65-85.
- FEDELI Paolo (1989) : « La poesia d'amore », in *Il sistema letterario di Roma antica I*, Roma, Salerno editore, 143-176.
- HARMON D. P. (1973) : « Nostalgia for the Age of Heroes in Catullus 64 », in *Latomus, Revue d'études Latines*, n° 32, 311-331.
- HEIDMANN Ute (2005a) : « Comparatisme et analyse de discours. La comparaison différentielle comme méthode » in *Sciences du texte et analyse de discours. Enjeux d'une interdisciplinarité*, (sous la direction de J.-M. Adam et U. Heidmann), Genève, Slatkine, 99-118.
- (2005b) : Epistémologie et pratique de la comparaison différentielle. L'exemple des (ré)écritures du mythe de Médée » in *Etudes de Lettres* 4, 2005, 141-160.
 - (2003) : « (Re)écritures anciennes et modernes des mythes : la comparaison pour méthode. L'exemple d'Orphée » in *Poétiques comparées des mythes. En hommage à Claude Calame*, (sous la direction de U. Heidmann), Lausanne, Payot, 47-64.
- HOLZBERG Niklas (2002) : *Catull. Der Dichter und sein erotisches Werk*, München, Verlag C.H. Beck.
- KINSEY Thomas E. (1965) : « Irony and Structure in Catullus 64 » in *Latomus, Revue d'études Latines* n° 24, 911-931.
- PERUTELLI Alessandro (1978) : « L'inversione speculare : per una retorica dell'ekphrasis », in *Materiali e discussioni per l'analisi dei testi classici* n°1, 87-98.
- POIGNAULT Rémy (1995) : *L'Antiquité dans l'œuvre de Marguerite Yourcenar. Littérature, mythe et histoire*, Bruxelles, Collection Latomus (Revue d'études latines).
- SCHAEFFER Jean Marie (1989) : *Qu'est-ce que un genre littéraire ?*, Paris, Seuil.

Ouvrages de référence

Le dictionnaire du littéraire, (2002), (sous la direction de P. Aron, D. Saint-Jacques, A. Viala), Paris, PUF.

Dictionnaire de la mythologie grecque et romaine, (1951), (P. Grimal), Paris, PUF.

Dictionnaire latin-français (1934), (F. Gaffiot), Paris, Hachette.

Chiara Bemporad
Assistante EFLE
Chiara.Bemporad@unil.ch