

RECIT PARABOLIQUE ET REECRITURE DES MYTHES CHEZ TH. MANN : LA MORT A VENISE

Alina CRIHANĂ

Introduction. La littérature du XX^e siècle et le retour du mythe

Dans *l'Introduction* des études réunies en 1979 dans *Figures mythiques et visages de l'œuvre*, Gilbert Durand observait que, « contrairement à ce qu'enseigne toute une pédagogie, au moins bicentenaire, il n'y a pas de coupure entre les scénarios significatifs des antiques mythologies et l'agencement moderne des récits culturels: littérature, beaux-arts, idéologies et histoires... » (Durand 1979: 11) En reprenant la problématique du « retour du mythe » dans le recueil de conférences publiées en 1996 dans *Introduction à la mythodologie*, le mythicien mettait à l'origine de la « nouvelle mouvance anthropologique » une « profonde révolution, une gigantesque résurgence de ce que nos pédagogies – et les épistèmes résultantes – avaient soigneusement pendant des siècles et des siècles, refoulé ou tout au moins mis à la portion congrue », en entraînant la culture et la pensée occidentale sur la voie de l'« iconoclastie » et de la « démythologisation ». (Durand 1996: 20)

Le contexte épistémologique qui permet ce retour du mythe (et au mythe) est décrit par Daniel Madelénat dans un célèbre *Dictionnaire de mythocritique*: « Le scepticisme poststructuraliste, la crise de l'épistémologie historique, la conviction que tout observateur, avec la meilleure volonté « scientifique », reste prisonnier des cadres idéologiques et mentaux qui limitent sans recours sa vision, la réflexion sur les programmes et les codes qu'impliquent l'écriture narrative: autant de difficiles révisions qu'entreprend une historiographie mélancolique, inclinée à l'«égohistoire» critique. Mais cela abaisse les barrières qui séparent les dures arêtes de la réalité factuelle, et les formes plus floues de l'imaginaire ou des représentations. Les mythes retrouvent ainsi – revanche des «superstructures» sur les «infrastructures» et du culturel sur l'économique – un rôle légitime dans le devenir individuel et collectif. » (Madelénat 2005: 55-56)

En reprenant une observation de G. Durand, André Siganos soulignait récemment, lui aussi, le « poids » mythique de la littérature moderne et, en particulier, du roman, auquel il attribuait une double valeur: d'initiation et de révélation: « L'écriture d'aujourd'hui serait alors de la sorte tout à la fois *archaïque* et *archaïste* (...) : archaïque en ce qu'elle montrerait par toute une série de traits (...), qu'elle emprunte sa démarche aux récits les plus anciens, « archaïste » en ce qu'elle souligne par ces traits mêmes combien elle est soumise à la nostalgie d'un archaïque bien plus lointain encore que ne le suppose la parole mythique, puisque cette nostalgie paraît renvoyer à ce moment hypothétique, pathétique, rêvé et essentiel où l'homme *sans langage* n'était pas encore cet être « coupé » dont parle Paul Ricœur. » (Siganos 2005: 112)

Cette nostalgie des origines, augmentée par l'expérience terrifiante de la seconde guerre mondiale, génératrice d'un sentiment du vide [1] projeté, dans la littérature de la condition

humaine, dans des images soit tragiques soit grotesques (comme dans la prose et le théâtre de l'absurde), surgit à l'intérieur d'un roman qui devient, d'une manière plus ou moins explicite, l'héritier spirituel du mythe [2], étant investi d'une fonction latente compensatoire, en tant qu'instrument symbolique d'exorcisme et de prise en possession d'une histoire obsédante. Le roman de la condition humaine, dont les maîtres figurent parmi les grands rémythologisateurs de la modernité, tels que Th. Mann, H. Hesse, F. Kafka, les représentants du « réalisme magique » sud-américain etc., est donc, dans les termes de G. Durand, un « réinvestissement mythologique plus ou moins avoué » (Durand 1979: 11). Il est construit comme un « hypertexte mythique » [3], comme réécriture, plus ou moins consciente, à partir d'une matrice mythique de référence, affichée à la surface du texte (par l'allusion ou la citation) ou repérable, en tant que schéma latent, au niveau des redondances symboliques ou allégoriques.

De ce point de vue, le roman assure la survivance du mythe par le biais des transformations « mytho-phoriques », telles que la « réanimation herméneutique », le « bricolage mythique » et la « transfiguration baroque », soit la reprise du sens du mythe dans un nouveau contexte culturel de réception, la réorganisation de l'architecture narrative du mythe et sa réécriture ludique. (Wunenburger 2003: 60 - 61) Dans tous ces cas, la relecture / réécriture du mythe implique des contaminations entre des structures mythiques différentes, sinon des « travestissements » délibérés, par le truchement desquels un mythe peut apparaître « coiffé d'un autre bonnet » [4]. Cela entraîne des perturbations du sens original, de sorte que les figures et les décors subissent des transformations induites par les « interprétants »: « L'interprétant, lien entre le déjà-dit de l'intertexte et la réécriture qui est le texte, a (...) pour fonction d'engendrer la manière de cette réécriture, et d'en dicter les règles de déchiffrement » (Riffaterre 1979: 146)

Le roman devient, en essence, l'espace d'une *anamnèse*, grâce à laquelle le romancier réécrit sur son compte l'histoire, en la convertissant en Œuvre. En conformité avec ce projet, fondé sur une éthique « pluraliste », de la « plénitude », que Gilbert Durand découvrait au niveau des « visages de l'œuvre » dans les grands livres de la modernité, de Baudelaire à Hesse, Proust et C. G. Jung, le roman moderne privilégie les trajets mythiques dont l'enjeu est l'affirmation « plénière » du *moi* artistique par le truchement de l'œuvre, par-delà l'échec de l'artiste dans le plan de l'histoire positive. Travesti, le plus souvent, par le parcours orphique, dionysiaque, christique ou même prométhéen, le mythe hermétique centré autour de la problématique de l'altérité, domine les paraboles européennes et sud-américaines de la condition humaine, écrites entre et après les deux guerres mondiales: on le retrouve dans les scénarios « initiatiques », placés dans des espaces « paratopiques », des décors de la régression et, également, de la reconstruction. Dans les termes de Dominique Maingueneau, « l'espace paratopique le plus évident, c'est l'île, dont la littérature n'a cessé d'exploiter les ressources. Elle matérialise en effet l'écart constitutif de l'auteur par rapport à la société. Comme le sanatorium, la prison ou la forteresse du *Désert des Tartares* de Buzzati, l'île appartient au monde sans y appartenir. » (Maingueneau 1993: 185) Les romans de Th. Mann, H. Hesse, R. Musil, D. Buzzati, F. Kafka, les romans poli-historiques de H. Broch, les romans du réalisme magique de G. G. Márquez ou M. Vargas Llosa, les paraboles roumaines de l'après-guerre (L. Fulga, O. Paler, Ion D. Sârbu, la génération des années '60 etc.) sont hantés de ces décors de l'initiation et de la résurgence, où l'on projette, dans les « visages de l'Œuvre, le rêve alchimique de « l'Unité guérie par l'autosacrifice ». (Bonardel 2000: 124 - notre trad.)

Thomas Mann et la réécriture des mythes : *La Mort à Venise*

Considéré l'un des plus remarquables « ancêtres » de la mythocritique, l'auteur de *Joseph et ses frères* - la tétralogie qui « va dresser contre le mythe nazi d'un Rosenberg »

(Durand 1996: 27) l'histoire initiatique d'un Hébreu hiérophante -, voit dans le mythe « le puits sans fonds du passé » (Durand 1996: 239) en faisant partie de la catégorie de ces prosateurs modernes (comme Döblin, Musil, Broch) dont le projet romanesque se nourrit de la « symbolicité » du mythe, à travers laquelle l'on parvient à trouver le « sens du monde ». A l'intérieur d'un récit transgressif qui « subvertit le faire mimétique et le faire diégétique, en les situant dans l'entre-deux du mythe et de l'ironie » (Krysinski 1981: 292, 330), Thomas Mann fait renaître, dans les *Histoires de Jacob*, *La Mort à Venise*, *La Montagne magique*, *Docteur Faustus*, *L'Elu* et d'autres, toute une mythologie ancienne dont les figures, de Dionysos (modèle par l'interprétant majeur qui est la philosophie nietzschéenne) à Hermès, en passant par l'imaginaire décadent, fonctionnent comme des archétypes structurant le *saga* symbolique de l'Artiste.

Chez l'écrivain allemand, il s'agit d'un retour *au* mythe, redécouvert par le biais de la « transfiguration baroque », qui suppose un renouement « avec les procédures de variation et de différenciation de la narrativité mythique afin de faire apparaître en filigrane une nouvelle histoire, inédite. Le nouveau texte du mythe est alors obtenu par des procédés contrôlés d'emboîtement, de superposition, de métissage interculturel, de croisements intertextuels (...), qui ne sont souvent pas dénués, à leur tour, d'humour ou d'ironie. » (Wunenburger 2003: 60 - 61)

Parue en 1912, en pleine efflorescence du mythe décadent, devenu mythe directeur par la subversion du mythe prométhéen du XIX^e siècle et, dans l'espace culturel allemand, de celui de Wotan, *La Mort à Venise* est, tout comme le sera plus tard *Docteur Faustus*, une parabole sur le périple « psychopompe » de l'Artiste, sur sa confrontation avec les gouffres et sur sa renaissance spirituelle, rendue possible par l'œuvre. Hantée par les mythes du décadentisme - celui de la « subversion », celui du « Monde où l'on s'ennuie », « le culte du déclin, de la maladie », celui de la « femme totale » / « fatale », cachée sous les traits féminins de l'adolescent divin qui est Tadzio mais aussi dans le « portrait » de la séduisante Venise, le renoncement à l'amour « normal » en faveur de l'homosexualité et, enfin, « l'obsession de la morbidité » (Durand 1996: 198 - 199) - la nouvelle est l'histoire d'une catabase dionysiaque convertie en initiation hermétique.

Son protagoniste, Gustav von Aschenbach, un écrivain qui hérite les traits de tous les artistes « totaux » qui ont marqué la biographie spirituelle de Thomas Mann - Goethe, Nietzsche, Wagner, Gustav Mahler - fait l'expérience d'une crise existentielle déclenchée par la proximité de la mort, projetée, cette dernière, dans le décor de l'incipit (aux environs du « cimetière du Nord », « derrière les palissades des entrepreneurs de monuments funéraires, où les croix, les pierres tombales et les mausolées faisaient comme un autre cimetière » et « en face la chapelle, où l'on bénit les morts »), et dans les traits du mystérieux *étranger* qui inspire au protagoniste le désir impétueux de voyager. Celui-ci, qui semblait avoir « surgi de l'intérieur de la chapelle par la porte de bronze », car Aschenbach l'avait observé lors de sa contemplation du portique décoré des « deux bêtes de l'Apocalypse », « avait quelque chose d'impérieux, de dominateur, d'audacieux, et même de farouche ; car, soit qu'il grimacât parce que le soleil couchant l'éblouissait, soit qu'il s'agît d'une déformation permanente des traits, ses lèvres, qui semblaient trop courtes, découvraient entièrement des dents longues et blanches dont les deux rangées saillaient entre les gencives ». [5]

L'*étrange* voyageur qui « tenait à la main droite un bâton ferré fiché en terre » est la première - et la plus prégnante du point de vue symbolique - épiphanie de l'*Autre*, Hermès, « le *Psychagogue*, le *Seelenführer*, l'initiateur-type qui joint en un « parcours » (Durand 1979: 280) le monde « terrestre », où *von Aschenbach* est l'olympien, le classique présent dans les manuels scolaires, l'écrivain ennobli pour toute une œuvre, et le monde des ténèbres, de la jouissance / libération dionysiaque, où l'Artiste s'unit avec ses doubles « monstrueux »... Ce sont les figures avec lesquelles se « confronte » l'Artiste engagé dans son *chemin au centre* :

l'homme « à *barbe de bouc* et aux manières de directeur de cirque de province », doublé par le *vieux* maquillé, également « beau » et « horrible », ceux qui apparaissent sur le bateau délabré, le gondolier proscrit, « ce gaillard *étrange*, sinistre et résolu » (Charon!), qui le conduit à Lido sur des chemins « interdits », et enfin le baryton bouffe qui l'« enchante », dans le restaurant de l'hôtel vénitien, avec ses chansons grivoises...

Hermès est le modèle archétypal auquel se rapportera, vers la fin de son expérience « psychopompe », Aschenbach, transformé lui-même dans « l'horrible vieux beau », le médiateur qui réunit les deux aspects apparemment irréconciliables de l'Artiste, le Beau et le Laid, le Jeune et le Vieux (Socrate et Phaidros, les protagonistes de la parabole à fonction hyper- et métatextuelle, insérée dans la nouvelle, en servant de « miroir » pour le récit de la contemplation de l'adolescent polonais) et de son œuvre témoignant également de cette ambivalence :

À travers la fiction, on reconnaissait dans les romans d'Aschenbach ces incarnations successives : l'homme qui se domine et a l'élégance de cacher aux regards du monde, jusqu'à la dernière minute, le mal qui le mine et sa ruine physiologique ; celui qui, attisant la bilieuse sensualité d'organes médiocres, sait tirer du feu qui couvait en lui une flamme pure et transposer triomphalement dans le plan de la beauté la laideur dont il était parti ; cet autre, blême et débile, qui puise au gouffre brûlant de l'esprit ce qu'il faut de force pour jeter au pied de la croix, à ses pieds, tout un peuple présomptueux ; cet autre encore qui se tient, souriant, au service d'une forme austère et vide ; celui qu'épuise sa vie mensongère et dangereuse, que consomment depuis sa naissance l'art et le besoin de faire des dupes : le spectacle de si complexes destins amène à se demander s'il a jamais existé d'autre héroïsme que celui de la faiblesse, ou si en tout cas ce type de héros n'est pas proprement celui de notre époque ?

Et le style lui-même n'a-t-il pas double visage ? N'est-il pas à la fois moral et immoral – moral en tant qu'il tient à une discipline et qu'il la formule, mais aussi immoral, et même antimoral, en tant qu'il suppose par nature l'indifférence à toute moralité et qu'il a précisément pour tendance essentielle de réduire la moralité, de la subordonner à sa hautaine et absolue tyrannie ?

Qui pourrait déchiffrer l'essence et l'empreinte spéciale d'une âme d'artiste ? Comment analyser le profond amalgame du double instinct de discipline et de licence dont sa vocation se compose ! Être incapable de vouloir le salutaire retour au sang-froid, c'est de la licence effrénée. Aschenbach n'était plus porté à s'étudier soi-même ; le goût, la tournure d'esprit propre à son âge, l'estime de sa propre valeur, la maturité et la simplicité qui en est le fruit, ne l'inclinaient pas à disséquer des mobiles et à déterminer si c'était par scrupule, ou par faiblesse poltronne qu'il n'avait pas exécuté son dessein.

En lecture mythocritique, le parcours d'Aschenbach, situé dès son début sous le signe de la *descente aux enfers*, dirigé par Hermès, *l'étrange voyageur* qui avait animé cette « envie passionnée, le prenant en coup de foudre, et s'exaltant jusqu'à l'hallucination », travestit *l'individuation éthico-psychique* (dans les termes de G. Durand) de l'Artiste ayant à dépasser sa dualité traumatisante, convertie en « plénitude » au niveau de l'Œuvre qui permet la conciliation des antagonismes. C'est le sens rendu « visible », d'une manière symbolique, par la *mise en abyme* qu'est le fragment tiré de *Phaidros*, redoublant la méditation du protagoniste (une autre *mise en abyme* !) sur la signification « spirituelle » de Tadzio, perçu comme « l'essence du beau, la forme en tant que pensée divine, l'unique et pure perfection qui vit dans l'esprit, et dont une image humaine était érigée là comme un clair et aimable symbole commandant l'adoration » :

Car la beauté, mon Phaidros, elle seule est aimable et visible à la fois ; elle est, écoute bien ceci, la seule forme de l'immatériel que nous puissions percevoir par les sens et que nos sens puissent supporter. Que deviendrions-nous s'il en était autrement et si le divin, si la raison et la vertu et la vérité voulaient apparaître à nos sens ! N'est-il pas vrai que nous serions anéantis et consumés d'amour, comme jadis Sémélé devant la face de Zeus ? *Ainsi la beauté est le chemin qui conduit l'homme sensible vers l'esprit, seulement le chemin, seulement un moyen, mon petit Phaidros...* (n. s.)

De cette perspective, l'expérience « décadente » est convertie, dans la symbolique de la parabole, en représentation du cheminement de l'Artiste du travail *dionysiaque* - exhibé dans un autre récit spéculaire : le rêve - « ce drame du corps et de l'esprit » - de la participation d'Aschenbach à l'orgie patronnée par « la divinité étrangère » (toujours un symbole de l'altérité retrouvée!) - à l'extase *apollinienne* associée à la création de l'Art authentique, dont « la figure de l'éphèbe » du « petit Phéacien » est l'anthropomorphisation. L'aventure du vieux épris d'un adolescent ayant « une tête d'Éros aux reflets jaunes de marbre de Paros », qui se laisse dominer par ses instincts (endormis pendant une vie dédiée à l'écriture « classique »), une histoire de la chute dans la tentation d'une « victime (...) livrée sans défense au démon » rappelant le scénario et les significations du mythe faustien que Thomas Mann va « exploiter », trois décennies et demie après *La Mort à Venise*, dans *Docteur Faustus*, se révèle, par-delà le décadentisme patent, celle d'une initiation hermétique de l'âme.

Ce trajet gnoseologique comportera, certes, une expérience de l'*abîme*, que le métarécit réflexif de Th. Mann révèle toujours à partir de l'hypotexte platonicien. Un *autre* Socrate questionne maintenant Phaidros, après l'acceptation du rôle dans le drame dionysiaque (mythème *patent*, en travestissant la catabase hermétique *latente*) qu'amène Aschenbach à une *métanoïa* - sa transformation dans « l'horrible vieux beau » :

Vois-tu maintenant qu'étant poètes nous ne pouvons être ni sages, ni dignes? Qu'il nous faut nécessairement errer, nécessairement être dissolus, et demeurer des aventuriers du sentiment? (...) L'abîme, nous le renierions volontiers pour nous rendre dignes. Mais où que nous nous tournions il nous attire. C'est ainsi que nous adjurons la connaissance dissolvante, car la connaissance, Phaidros, n'est ni digne, ni sévère; elle sait, elle comprend, elle pardonne - elle n'a ni rigidité, ni forme; elle est en sympathie avec l'abîme, elle est l'abîme.

La mort à Venise est une *mort initiatique* : à la fin de son périple « terrestre », l'écrivain tué par le choléra d'Inde (métaphore récurrente de ce paysage exotique de l'âme, générateur d'un mélange d'angoisse et volupté, qui apparaît d'abord au début de la nouvelle, dans la description de l'envie dévorante de voyager) *s'élève*, en effet, au-dessus de sa condition mortelle, en poursuivant son *Ombre*, le « psychagogue pâle et délicat » qui s'était élancé « (...) dans le vide énorme et plein de promesses » de la mer. A la fin, *La Mort à Venise* s'avère, par-delà ce récit des « noces » avec la débauche et la maladie, une parabole sur l'héroïsme de l'Artiste et de son triomphe sur les crises de l'histoire.

Notes et références

[1] Selon Dominique Rabaté, « la génération de l'après-guerre fait l'expérience d'un effacement terrifiant, découvre un manque, un blanc, un vide à l'origine de la subjectivité, ce que l'on pourrait résumer par le motif d'une perte originare qui interdit de penser vraiment toute origine en tant que telle ». (*L'entre-deux : fictions du sujet, fonctions du récit*, in Actes du colloque en ligne *Frontières de la fiction*, texte disponible sur <http://www.fabula.org/forum/colloque99/217.php>)

[2] Dans les termes de Nicola Kovač, « issu du mythe et de l'épopée, le roman tient de la réalité autant qu'il évoque des événements et des personnages imaginaires à travers un récit. Symboles et situations-types, vérité et fiction, s'y mêlent grâce à la fluidité de la narration et au développement d'une histoire. » (*Le Roman politique. Fictions du totalitarisme*, Paris : Michalon, 2002, p. 97)

[3] Cf. Ivonne Riolland, *Mythe et hypertextualité*, dans *Fabula*, texte disponible à http://www.fabula.org/atelier.php?Mythe_et_hypertextualit%26acute%3B; cf. G. Genette (1992). *Palimpsestes. La Littérature au second degré*, Paris : Éditions du Seuil, Points essais ; cf. Danièle Chauvin, « Hypertextualité et mythocritique », dans *Questions de mythocritique. Dictionnaire*, op. cit.

[4] Durand, G. (1997). *Les nostalgies d'Orphée. Petite leçon de mythanalyse*, dans *Religiologiques*, 15 (printemps 1997) *Orphée et Eurydice: mythes en mutation*, texte disponible à l'adresse <http://www.unites.uqam.ca/religiologiques/no15/durand.html>

[5] Toutes les citations sont tirées de l'édition électronique de *La Mort à Venise*, avril 2007, http://www.ebooksgratuits.com/pdf/mann_mort_a_venise.pdf, texte disponible à l'adresse <http://www.ebooksgratuits.com/ebooks.php>

Bibliographie sélective

- Balotă, N. (2007) *Literatura germană de la Sturm und Drang până în zilele noastre*, București: EuroPress Group.
- Bonardel, F. (2000) *Filosofia alchimiei: Marea Operă și modernitatea*, Iași: Polirom.
- Chauvin, D., Siganos, A., Walter, P. (éd.) (2005) *Questions de mythocritique. Dictionnaire*, Paris: Editions Imago.
- Durand, G. (1979) *Figures mythiques et visages de l'oeuvre. De la mythocritique à la mythanalyse*, Paris: Berg International.
- Durand, G. (1996) *Introduction à la mythodologie. Mythes et sociétés*, Paris: Albin Michel.
- Durand, G. (1996) *Champs de l'imaginaire* (textes réunis par D. Chauvin), Grenoble: ELLUG, Univ. Stendhal.
- Ianoși, I. (2002) *Thomas Mann*, București: Editura Trei.
- Kovač, N. (2002) *Le Roman politique. Fictions du totalitarisme*, Paris : Michalon.
- Krysinski, Wladimir (1981) *Carrefours de signes: essais sur le roman moderne*, Tome 61 de *Approaches to semiotics*, The Hague: Mouton Publishers.
- Maingueneau, D. (1993) *Le contexte de l'oeuvre littéraire. Enonciation, écrivain, société*, Paris: Dunod.
- Riffaterre, M. (1979) « Sémiotique intertextuelle: l'interprétant », in *Revue d'esthétique*, n° 1-2.
- Vlad, I. (2004) *Romanul universurilor crepusculare. Eseu*, Cluj-Napoca: Eikon.
- Wunenburger, J.-J. (2003) *L'Imaginaire*, Paris : PUF.

Sources électroniques

- Durand, G. (1997) « Les nostalgies d'Orphée. Petite leçon de mythanalyse », in *Religiologiques*, 15 (printemps 1997) *Orphée et Eurydice: mythes en mutation*, 9 Nov. 2009, <http://www.unites.uqam.ca/religiologiques/no15/durand.html>
- Rabaté, D. (1999). « L'entre-deux : fictions du sujet, fonctions du récit », in Actes du colloque en ligne *Frontières de la fiction*, 9 Nov. 2009, <http://www.fabula.org/forum/colloque99/217.php>
- Rialland, I. (2009) « Mythe et hypertextualité », in *Fabula (Atelier de théorie littéraire, Dossier Hypertextualité)*, 9 Nov. 2009, [http://www.fabula.org/atelier.php? Mythe_et_hypertextualit %26acute%3B](http://www.fabula.org/atelier.php?Mythe_et_hypertextualit%26acute%3B)