

FACULTÉ DE PHILOSOPHIE, ARTS ET LETTRES

UNE LECTURE DIACHRONIQUE DU MYTHE D'ORPHÉE ET EURYDICE

ANALYSE LITTÉRAIRE ET PROPOSITIONS POUR LA CLASSE DE FRANÇAIS

MÉMOIRE DE FIN D'ÉTUDES PRÉSENTÉ EN VUE DE L'OBTENTION DU DIPLÔME DE
MASTER 120 EN LANGUES ET LITTÉRATURES FRANÇAISES ET ROMANES,
ORIENTATION GÉNÉRALE, À FINALITÉ DIDACTIQUE

PAR **FLORENCE DE PIERPONT DE BURNOT**

SOUS LA DIRECTION DE **M. JEAN-LOUIS DUFAYS** (PROMOTEUR)

ANNÉE ACADÉMIQUE 2021-2022

REMERCIEMENTS

Avant toute chose, je tiens à exprimer toute ma gratitude à mon promoteur, M. Jean-Louis Dufays, qui a été un véritable pilier tout au long de l'élaboration de ce mémoire. Je le remercie infiniment de m'avoir permis de réaliser cette recherche à ses côtés et de s'être toujours montré aussi disponible pour m'aiguiller précieusement, pour trouver les réponses à mes questions et pour dissiper mes doutes.

J'ai également une pensée émue pour tous mes enseignants, du secondaire et du supérieur, qui ont forgé la personne qui est aujourd'hui en mesure de rendre ce mémoire. Je les remercie de m'avoir inspiré la passion de la langue française et de la littérature ainsi que la rigueur et le désir de faire toujours mieux.

Je souhaite aussi remercier ma chère maman d'avoir toujours répondu présente pour me soutenir. Merci d'avoir cru en moi et de m'avoir encouragée. Merci également pour ta fierté et ton amour qui ont été de véritables moteurs.

Merci à Juliette, pour son écoute et ses conseils, mais aussi pour sa rigueur et son exigence qui sont des exemples pour moi.

Merci à mon amie Laure pour son oreille attentive et son soutien émotionnel.

Merci à Thomas, mon compagnon, pour sa patience que j'ai mise à rude épreuve de nombreuses fois.

AVERTISSEMENT AU LECTEUR

Nous tenons à informer le lecteur que le présent mémoire est rédigé selon les recommandations orthographiques de 1990. Dans un souci de cohérence, les citations ont également été adaptées à cette nouvelle orthographe.



INTRODUCTION

En littérature, il y a les livres qu'on lit et qu'on oublie, et puis il y a les œuvres qui marquent. Celles qui restent en mémoire des années après les avoir lues, celles qui font réfléchir, celles nous parlent, celles qui semblent refléter notre âme et notre monde. Celles qui révoltent ou celles qui charment. En somme, celles qui inspirent.

Les œuvres passées qui nous inspirent et continuent de nous toucher malgré les siècles qui passent sont indéniablement pourvues d'une valeur indiscutable, et elles méritent à ce titre le statut de littérature patrimoniale. Il peut être très enivrant, mais aussi formateur, d'observer leur pouvoir de résonance, tant dans leur passé que dans leur postérité : elles se nourrissent probablement d'influences diverses et variées et continuent elles-mêmes de nourrir la production littéraire qui leur succède. Ce sont justement ces multiples influences réciproques qui opèrent en littérature et notre fascination à leur égard qui ont motivé notre recherche.

Force est de constater que les œuvres culturelles du passé nous englobent, même contre le gré des artistes contemporains, malgré l'inconscience que tout un chacun peut avoir de ce phénomène. Elles continuent de donner lieu à des réinterprétations (quelle que soit la forme qu'elles prennent : adaptation, réécriture, allusion, parodie ou bien d'autres encore), que Brigitte Louichon appellerait des Objets Sémiotiques Secondaires (OSS)¹. Et la diversité de ces formes, la variété de ces interprétations méritent que l'on s'interroge à leur sujet. Pourquoi certains auteurs décident-ils de réaliser des réécritures explicites de certaines œuvres, de certaines histoires ? Quelles variations introduisent-ils dans leurs reprises ? En quoi les divergences avec l'œuvre source peuvent-elles être significatives ? Qu'est-ce que ces réécritures disent de leur présent ? Ce sont là les questions qui nous ont animée lors de l'élaboration de ce mémoire, par lequel nous souhaitons d'une part réfléchir aux liens qu'entretient une réécriture de mythe avec son œuvre source ainsi qu'avec son contexte historique de rédaction, cela grâce à l'étude du mythe d'Orphée et Eurydice, et d'autre part proposer une séquence didactique qui permette de faire découvrir aux élèves l'inépuisable phénomène d'influence (du contexte et des œuvres passées) au sein de la littérature.

¹ Louichon, B. (2017). « La réception scolaire des œuvres patrimoniales ou les Objets Sémiotiques Secondaires à l'école ». In *Les formes plurielles des écritures de la réception : Vol. I : Genres, espaces et formes*. PUN.

Les mythes antiques apparaissent en effet comme un matériau intéressant pour l'étude des OSS. Étant donné leurs origines largement éloignées du temps présent, les réécritures et autres objets dérivés de ces mythes sont riches et nombreux. Parmi l'abondance de légendes que propose la mythologie gréco-romaine, notre choix s'est porté sur Orphée, pour son statut de mythe des mythes que le héros doit à ses talents en musique et en poésie (et donc dans l'art de raconter des histoires). Quant à la volonté de fournir des propositions didactiques pour *transmettre* des connaissances et un patrimoine, elle paraît toute naturelle pour ce sujet de recherche qui s'intéresse justement aux modalités de *transmission* des œuvres patrimoniales au moyen des OSS.

Pour mener à bien cette recherche, nous avons sélectionné deux maillons dans la chaîne des réécritures du mythe d'Orphée et Eurydice. Le premier est l'opéra de Claudio Monteverdi, *L'Orfeo* (1607), dont le livret a été écrit par Alessandro Striggio. Le second est la pièce de théâtre de Jean Anouilh intitulée *Eurydice* (1941). Chacune de ces deux œuvres a été conçue dans un contexte historique particulier, qui a ses propres conséquences sur les versions du mythe proposées par les auteurs. Nous nous proposons de les étudier dans la première partie de ce travail, en nous inspirant des méthodes de la mythanalyse. Nous présenterons ensuite, dans la seconde partie, une séquence sur le mythe d'Orphée et Eurydice, orientée vers la maîtrise des compétences propres à la recherche en littérature, qui prend thématiquement appui sur les éléments théoriques et les découvertes présentés dans la première partie.

L'analyse littéraire que nous proposons, basée presque exclusivement sur les liens des œuvres avec leur contexte de production, est certes critiquable dans la mesure où elle s'éloigne de la méthodologie habituellement prônée dans le champ de la critique littéraire. Ce choix s'explique toutefois par le but de notre recherche, qui n'est pas de proposer une analyse littéraire exhaustive des œuvres du corpus mais plutôt d'étudier comment le mythe se module et se réinvente d'époque en époque, et en quoi ces transformations trouvent leur origine dans le contexte de production de l'œuvre.

PARTIE 1

PRÉSENTATION ET ANALYSE DE QUATRE MAILLONS
DU MYTHE D'ORPHÉE ET EURYDICE

1. DÉCOUVRIR LE MYTHE D'ORPHÉE

1.1. UNE PREMIÈRE ESQUISSE DE L'HISTOIRE D'ORPHÉE

Le personnage mythique d'Orphée est un demi-dieu, traditionnellement issu de l'union de la Muse Calliope et d'Œagre (un dieu fleuve, roi de Thrace)², ou quelques fois d'Appolon, selon certaines versions. Orphée, chanteur et poète exceptionnel, est le symbole de la musique par excellence³. Jouant tantôt de la lyre, tantôt de la cithare selon les auteurs, il charme la nature par ses poèmes chantés : il arrête les vents et les cours d'eau, les animaux et les rochers le suivent pour l'écouter⁴.

La première aventure d'Orphée est celle des Argonautes. Il est choisi comme compagnon de Jason pour participer à la conquête de la Toison d'Or⁵. Lors de cette expédition, ses dons de musicien et de poète se révéleront utiles à plusieurs reprises pour sortir la troupe de situations délicates⁶.

La seconde aventure d'Orphée, qui concerne son amour pour Eurydice et sa descente aux enfers pour la retrouver, reste toutefois la plus célèbre⁷. Nous retraçons les grandes lignes de la légende en prenant appui sur la version de Robert Laffont et Valentino Bompiani⁸.

Peu de temps après la noce, Eurydice meurt des suites d'une morsure de serpent. Profondément amoureux, Orphée est affligé et décide de descendre aux enfers pour l'y aller chercher. Grâce à ses chants et ses talents de poète, il parvient à émouvoir Hadès et Perséphone, qui l'autorisent à repartir avec son épouse. La seule condition à cette permission est de ne pas jeter le moindre regard à sa bienaimée avant leur retour à la surface. Ils se mettent en chemin tous les deux, mais alors qu'ils touchent presque au but, Orphée se retourne et regarde Eurydice, qui disparaît.

Suite à cette seconde perte, le poète tente de retraverser le Styx, mais on ne le lui permet plus. Désespéré, il se lamente quelques temps au bord du rivage avant d'errer jusqu'aux montagnes de Thrace, où il chante son deuil. Là, les femmes du pays s'affairent autour de lui pour le séduire, mais il refuse toutes leurs avances. Se sentant méprisées, elles le démembrèrent

² Laffont, R., & Bompiani, V. (1994). « Orphée ». In *Dictionnaire des personnages de tous les temps et de tous les pays* (p. 737-739). Robert Laffont. p.737.

³ Sorel, R. (1995). *Orphée et l'orphisme*. PUF. pp. 18-19.

⁴ Laffont, R., & Bompiani, V. *Op. cit.* p.737.

⁵ *Ibidem*

⁶ Brunel, P. (1988). « Orphée ». In *Dictionnaire des mythes littéraires*. Edition du Rocher. p. 1096.

⁷ Laffont, R., & Bompiani, V. *Op. cit.* p.737.

⁸ *Idem*, pp. 737-738.

violemment. Sa tête arrachée et sa lyre suivent le cours de l'Hèbre, continuant leur musique, jusqu'à atteindre la mer puis Lesbos. L'âme d'Orphée peut enfin retourner dans le monde des morts et rejoindre Eurydice.

1.2. LES VERSIONS ANTIQUES DU MYTHE D'ORPHÉE

1.2.1. VIRGILE

Le récit des amours d'Orphée et Eurydice apparaît sous forme de récit intercalé de 74 vers dans le quatrième livre des *Géorgiques* de Virgile, publié en l'an 28 ACN⁹. Ce livre est consacré aux abeilles, à leur fonctionnement, à leur travail et aux soins qu'elles nécessitent ainsi qu'à quelques histoires en lien avec elles. Ces aventures comptent entre autres celle d'Aristée, un berger et apiculteur ayant perdu tous ses troupeaux et ruches. Accablé, il cherche la cause de ce malheur. Sa mère lui conseille alors d'aller à la rencontre de Protée, un oracle, pour que ce dernier lui fasse entrevoir l'origine de son infortune. Il suit donc les recommandations de sa mère et retrouve Protée, qu'il interroge. Il s'avère qu'Aristée subit un châtement mandé par Orphée, car il est responsable de la mort d'Eurydice. C'est en effet lorsqu'il la poursuivait avec de mauvaises intentions que l'épouse d'Orphée s'est retrouvée face à l'hydre monstrueuse qui lui donna la mort. Protée raconte alors l'histoire des deux amants avant de lui indiquer la marche à suivre pour obtenir le pardon.

Virgile offre une version du mythe mâtinée de quelques variantes qui lui sont propres. Il recrée les conditions de la mort d'Eurydice pour en attribuer la cause à Aristée, et modifie l'habituelle morsure de serpent par une rencontre avec une hydre. Virgile sous-entend seulement la mort d'Eurydice en évoquant cette rencontre, sans préciser comment celle-ci se déroule.

Orphée pleure quelque temps son épouse en chantant avant d'entamer sa descente aux enfers. Les habitants de ces lieux sont décrits comme des « cœurs qui ne savent pas s'attendrir aux prières humaines¹⁰ » et pourtant, tous viennent écouter les chants du demi-dieu. Cependant, Virgile se montre très expéditif sur la description de l'épisode et ne donne donc pas d'indication sur le chant lui-même. Le lecteur apprend que les milliers d'âmes émues viennent vers Orphée et que « la stupeur saisit les demeures elles-mêmes et les profondeurs Tartaréennes de la

⁹ Virgile, *Les Géorgiques*, Livre IV, vers 1-565 : M. Rat (Ed. et Trad.). (1967/2018). GF Flammarion. pp. 152-172.

¹⁰ *Idem*, p. 169.

Mort¹¹ ». Il parvient même à dompter Cerbère et à arrêter la roue d'Ixion. Les suppliques d'Orphée retiennent donc l'intérêt. Sans plus de précision, on apprend que Orphée et Eurydice entament déjà le chemin de retour et que l'épouse marche derrière son mari pour respecter l'injonction de Proserpine. C'est alors un accès de démence qui pousse Orphée à se retourner. Eurydice, amère, le lui reproche et déclare qu'à présent elle ne lui appartient plus. Après cela, selon la version virgilienne, le demi-dieu pleure son épouse pas moins de sept mois sur le bord du Strymon. Aucune femme ne parviendra à le séduire. Il ne cesse de rendre hommage à Eurydice par ses pleurs et ses chants, ce que « les mères des Cicones » considèrent comme du mépris à leur égard. En conséquence, elles le démembrèrent, et sa tête emportée par l'Hèbre continue de crier « Eurydice ». Virgile prive ainsi les amants de leur fin heureuse. Il insiste même sur le destin infortuné du couple en sous-entendant qu'Orphée a mandé un châtiment à l'encontre d'Aristée : si le demi-dieu en vient à faire cette demande, c'est qu'il n'a pu trouver le bonheur dans la mort. Eurydice lui avait en effet signalé qu'elle ne lui appartenait plus.

1.2.2. OVIDE

Ovide propose également une version du mythe, dans deux épisodes des livres X et XI de ses *Métamorphoses*¹². Comptant au total 151 vers, sa version est un peu plus développée que celle de Virgile.

Le livre X débute par le mariage d'Orphée et Eurydice, assombri par un mauvais présage. Ce dernier se confirme lorsque la jeune nymphe succombe à une morsure de serpent. Après l'avoir pleurée, Orphée descend jusqu'au Styx et parvient à passer outre Cerbère. Lorsqu'il arrive devant les dieux des enfers, il entame un chant qui apparaît en discours direct dans l'œuvre d'Ovide et par lequel il sollicite l'autorisation de ramener Eurydice avec lui. Il argumente en invoquant le dieu Amour, dont Hadès et Perséphone ont également été les victimes, et précise qu'il ne mande qu'à rallonger la vie de sa bien-aimée mais que la nymphe leur reviendra tout de même une fois sa vie bien vécue. Tous les habitants des enfers sont émus par les plaintes du demi-dieu et s'arrêtent pour l'écouter, y compris les trois suppliciés, Sisyphe, Ixion et Tantale. Les dieux accèdent à sa demande, à condition qu'il ne jette aucun regard à Eurydice avant de sortir des vallées de l'Averne. Le couple atteint presque la surface lorsqu'Orphée, sous l'impulsion de la peur cette fois, se retourne vers son épouse. L'Eurydice

¹¹ Virgile, *Op. cit.*, p. 169.

¹² Ovide, *Les Métamorphoses*, Livre X, vers 1-85 : J.-P. Néraudau (Ed.) et G. Lafaye (Trad.). (1992/2019). Gallimard. pp. 320-323.

d'Ovide, au contraire de celle de Virgile, considère ce geste comme une preuve suprême d'amour et lui pardonne. Néanmoins, accablé de chagrin, Orphée restera sept jours (et non sept mois) au bord du Styx, sans se nourrir, avant de rejoindre les hauteurs du Rhodope. Il y refuse les avances des femmes et initie chez les hommes de Thrace la pratique de la pédérastie. Le reste du livre X est rempli des chants d'Orphée qui comptent de multiples histoires intercalées.

Le commencement du livre XI narre la mort d'Orphée. À nouveau mues par le mépris du demi-dieu, les femmes de Thrace s'en vont l'abattre violemment. Cette mise à mort est précisément décrite : dans un premier temps, les armes des Ménades n'atteignent pas Orphée, car elles sont elles-mêmes charmées par les paroles du poète, mais les hurlements des Bacchantes finissent par prendre le dessus et les femmes s'emparent alors de tout objet à portée de main pour tenter de le blesser. À force de coups, Orphée périt. Sa tête et sa lyre, flottant dans l'Hèbre, continuent d'émettre une « plaintive mélodie »¹³. Quand elles atteignent Lesbos, elles sont menacées par un serpent que Phébus immobilise. Enfin, l'âme d'Orphée retourne sous terre et rejoint Eurydice. Les deux époux ont alors le loisir de marcher l'un devant l'autre, indifféremment.

1.2.3. LES SOURCES ANTÉRIEURES

La première aventure d'Orphée en compagnie des Argonautes est mise en mots dans la *Quatrième Pythique* de Pindare, au III^e s. ACN.¹⁴ L'auteur y présente déjà le fabuleux poète et musicien qui se révélera plus tard, mais celui-ci est encore célibataire.

La version de Virgile est celle qui montre pour la première fois, parmi les sources connues, un Orphée marié puis veuf, abattu par la perte de son épouse Eurydice¹⁵. Toutefois, Pierre Brunel, dans le *Dictionnaires des mythes littéraires*, rappelle que, selon Jacques Heurgon, Virgile invente rarement les épisodes qu'il raconte, « et qu'il est donc *a priori* vraisemblable qu'au IV^e livre des *Géorgiques* [Virgile] n'a pas complètement innové¹⁶ ».

On retrouve en effet quelques sources antérieures aux *Géorgiques* de Virgile qui, par le biais de l'allusion, signalent que la légende selon laquelle Orphée privé de sa bienaimée est descendu aux enfers pour aller l'y chercher est déjà connue. De tels échos figurent par exemple

¹³ Ovide, *Op. cit.*, p. 352.

¹⁴ Brunel, P. « Orphée ». In *Dictionnaire des mythes littéraires. Op cit.* p. 1096.

¹⁵ *Idem*, p. 1097.

¹⁶ *Ibidem*

dans *Alceste*, écrit par Euripide et paru en 438 ACN ou dans le dialogue de Platon intitulé *Le Banquet ou de l'Amour* (384 ACN)¹⁷.

Si ces quelques sources montrent que Virgile n'est pas à l'origine de l'histoire d'amour d'Orphée et Eurydice, elles restent inutilisables pour étudier la version antique du mythe. Il nous faut pourtant, dans le cadre de notre étude, définir le squelette antique du mythe afin de pouvoir le comparer à des réécritures ultérieures. Ce schéma mythique de l'Antiquité pourra être atteint par la confrontation des deux sources de l'époque qui sont à la fois complètes et encore disponibles aujourd'hui, à savoir celles d'Ovide et Virgile.

1.3. UN OUTIL D'ANALYSE DES MYTHES : LES MYTHÈMES

Afin de pouvoir mieux comprendre et étudier les spécificités des réécritures ultérieures du mythe d'Orphée et Eurydice, nous avons vu qu'il est nécessaire de parvenir à une forme schématique du mythe antique tel que connu par ses contemporains. Il reste pour cela à définir un cadre théorique et une méthodologie pour ce travail de collation et de synthétisation.

1.3.1. MYTHOCRITIQUE ET MYTHANALYSE

Deux familles de pratiques se distinguent dans l'école de l'étude des mythes : la mythocritique et la mythanalyse. Claude Lévi-Strauss théorise dès les années cinquante ce qu'il appelle la mythanalyse, qui correspond à ce que Pierre Brunel baptisera, quelques décennies plus tard, la mythocritique. Cette dernière, qui se constitue en se nourrissant du structuralisme, tourne essentiellement autour du texte lui-même, de son ossature, et vient interroger le rôle du mythe dans sa construction¹⁸. Selon Pierre Brunel, elle a pour but de « dévoiler un système pertinent de dynamismes imaginaires »¹⁹. La mythanalyse telle que la redéfinit Gilbert Durand est davantage motivée par l'imaginaire et l'anthropologie²⁰, et ce faisant va plutôt privilégier une analyse révélant un double sens psychologique et sociologique au sein des mythes²¹. Ces deux pratiques se différencient principalement par leurs intentions et leurs limites, mais leurs outils d'analyse de la matière mythique restent identiques : toutes deux s'appuient sur les mythèmes.

¹⁷ Laffont, R., & Bompiani, V. *Op. cit.* p. 738.

¹⁸ Walter, P. (2011). « Les enjeux passés et futurs de l'imaginaire. Mythème, mythanalyse et mythocritique. » *Pratiques. Linguistique, littérature, didactique*, 151-152. p. 43.

¹⁹ Brunel, P. (1992). *Mythocritique. Théorie et parcours*. PUF. p. 39.

²⁰ Walter, P. *Op. cit.* p. 44.

²¹ Brunel, P. *Mythocritique. Théorie et parcours. Op. cit.* p. 38.

Le concept de mythème est créé par Claude Lévi-Strauss dans son *Anthropologie structurale*²². Partant du principe que le mythe se constitue de langage et s'inscrit au sein de la langue, cet auteur établit une analogie et pose que le mythe repose sur ses propres unités constitutives, lesquelles correspondent aux phonèmes dans le langage et sont appelées mythèmes dans la mythanalyse²³. Ces unités, dont l'ordre de grandeur est la phrase, donnent à voir des relations de même nature que celles qui unissent un sujet et son prédicat. Ces relations ne sont pas isolées mais doivent être considérées dans des ensembles, que Lévi-Strauss appelle des « paquets de relations », réunissant « un ensemble de rapports de même nature »²⁴.

Une fois les différents mythèmes constituant le mythe répertoriés, la marche à suivre est de les classer pour les inscrire dans un organigramme graphique dont l'axe horizontal représente le diachronisme de la narration et dont l'axe vertical rassemble en colonnes des relations similaires. La représentation tabulaire permet ensuite d'étudier les « rapports de corrélation et d'oppositions s'établissant d'une part entre les termes d'une même colonne, d'autre part entre les différentes colonnes »²⁵, desquels émerge la signification. Lors de cette confrontation, les répétitions s'avèrent particulièrement révélatrices. Selon Lévi-Strauss, cette étape de collation doit se faire sur la base de l'ensemble des versions du mythe.

En 1960, dans *Les structures anthropologiques de l'imaginaire*, Gilbert Durand revient sur les théories de Claude Lévi-Strauss, refondant alors la mythanalyse²⁶. Il refuse l'analogie faite par son prédécesseur entre les mythes et mythèmes et le langage et ses phonèmes. Selon lui, il ne faut pas analyser le niveau de la phrase mais le niveau symbolique, et il convient de s'attacher aux ressemblances, à l'isomorphisme entre ces symboles. Le mythanalyste n'a donc plus affaire à des « paquets de relations » mais à des « paquets de significations », où les mots agissent comme des miroirs qui se renvoient les uns aux autres, et les significations doivent être considérées comme cumulatives. Durand conserve tout de même l'analyse bidimensionnelle de Lévi-Strauss, séparée en diachronie et rapports d'analogie (la synchronicité), qu'il est nécessaire d'appliquer tant à l'intérieur du mythe (pour saisir la signification intrinsèque du texte) qu'à l'extérieur (par la comparaison avec d'autres versions du mythe, pour dévoiler une signification sociologique). Lors de cette analyse biaxiale, l'outil principal reste le mythème, soit « la plus petite unité de discours mythiquement significative »²⁷. Durand concède tout de

²² Hubner, P. (1996). « Structure du mythe ». *Babel. Littératures plurielles*, 1. § 2-4

²³ Walter, P. *Op. cit.* p. 40.

²⁴ Hubner, P. *Op. cit.* § 4.

²⁵ *Idem*, § 6.

²⁶ *Idem*, § 12.

²⁷ Walter, P. *Op. cit.* p. 43.

même qu'il ne faut pas chercher l'exhaustivité pour l'étude externe en tentant de rassembler toutes les versions existantes d'un mythe, car cela représenterait une somme humainement impossible à analyser²⁸.

Finalement, les méthodologies liées à chacune de ces deux théories ne sont que peu différentes. Seuls les axiomes premiers et les objectifs d'analyse varient, débouchant sur deux terminologies distinctes, mais dans les deux cas, le mythème reste la plus petite unité de signification, mobilisée dans une analyse à deux dimensions, la diachronie et la synchronie.

Dans un premier temps, l'analyse des mythèmes sera utile dans le cadre de cette analyse pour détacher une structure générale commune dans les deux versions antiques du mythe d'Orphée. Ce squelette, une fois mis au jour, permettra dans un second temps de comparer la version antique du mythe avec d'une part celle de Monteverdi et Striggio au XVII^e siècle et d'autre part celle d'Anouilh au XX^e siècle.

1.3.2. SCHÉMATISATION DE LA VERSION ANTIQUE DU MYTHE D'ORPHÉE ET EURYDICE

En se référant à la définition du mythème comme la représentation d'une relation au niveau de la phrase, nous parvenons à extraire quatorze mythèmes communs de la comparaison de la version de Virgile avec celle d'Ovide :

- (1) Eurydice meurt prématurément à cause d'une bête.
- (2) Orphée pleure Eurydice en surface.
- (3) Orphée descend aux enfers.
- (4) Orphée attendrit l'ensemble des profondeurs par ses chants, y compris Cerbère, (Tantale, Sisyphe) et Ixion.
- (5) Les dieux acceptent la requête d'Orphée et le laissent repartir avec Eurydice, à condition qu'il ne la regarde pas avant qu'ils soient sortis des enfers.
- (6) Orphée regarde Eurydice et la perd une nouvelle fois.
- (7) Orphée tente de retraverser le fleuve des enfers, en vain.
- (8) Orphée pleure son épouse quelques temps sur la rive.
- (9) Orphée retourne en Thrace.
- (10) Orphée repousse les femmes de Thrace.

²⁸ Hubner, P. *Op. cit.* § 12.

- (11) (Orphée initie les hommes de Thrace à la pédérastie.)²⁹
- (12) Orphée se fait dépecer par les femmes de Thrace.
- (13) La tête et la lyre d'Orphée continuent de chanter dans l'Hèbre.
- (14) La tête et la lyre s'échouent à Lesbos.

Ces quatorze mythèmes que nous avons listés ne représentent que les relations visibles à la fois dans les versions d'Ovide et de Virgile. Seul l'aspect diachronique est ici mis en évidence. Cette suite chronologique constituera un premier outil pour nos futures analyses comparatives.

1.3.3. REPRÉSENTATION MYTHANALYTIQUE DU MYTHE D'ORPHÉE

Le premier outil construit précédemment présente le mythe d'une façon purement linéaire et chronologique. Mais les théories développées par Lévi-Strauss et Durand proposent une représentation biaxiale du mythe permettant de mettre au jour une structure du mythe basée sur les éléments répétés.

Gilbert Durand, par la synthèse des analyses de plusieurs mythiciens, a proposé justement une représentation bidimensionnelle du mythe d'Orphée³⁰. Cette schématisation du mythe se base sur un plus grand nombre de versions, notamment celle de la *Quatrième Pythique* de Pindare contant l'aventure des Argonautes, et elle permet donc d'ajouter certains mythèmes à ceux que nous avons déjà dégagés.

Gilbert Durand, prenant en considération l'entière du mythe, entrevoit quatre aventures constituant l'histoire d'Orphée d'un point de vue diachronique : la « geste des Argonautes », la « geste d'Eurydice », la « geste de la Thrace » et « le tombeau d'Orphée », ce dernier étant moins complet et plus rarement mis au jour par les mythiciens. Il comptabilise dix-sept mythèmes, qui viennent se ranger parmi les quatre aventures, mais qui peuvent également se répartir au sein de quatre « paquets de significations », à savoir « initier », « pâtre/maitriser », « retourner » et « chanter ».

Durand donne à voir la structure du mythe et l'agencement de ces dix-sept mythèmes grâce à une organisation tabulaire, qui permet d'apercevoir aussi bien le diachronisme que la synchronicité. Le tableau se construit en quatre colonnes représentant les « paquets de

²⁹ Ce mythème n'est pas présent chez Virgile mais prendra tout de même une place importante dans la mythanalyse de Gilbert Durand.

³⁰ Durand, G. (1997). « Les nostalgies d'Orphée. Petite leçon de mythanalyse ». *Religiologiques*, 15. <http://www.religiologiques.uqam.ca/no15/durand.html> [non paginé]

significations » et en quatre lignes correspondant aux différentes aventures. Chaque type de relation n'intervenant pas forcément dans le même ordre pour chaque aventure, une numérotation des mythes permet de connaître avec certitude leur agencement diachronique. Nous proposons une transcription de ce tableau conçu par Durand :

LE MYTHE D'ORPHÉE³¹

I. INITIER	II. PÂTIR/MAITRISER	III. RETOURNER	IV. CHANTER
L'initié, le myste	« <i>pastor et agnus</i> » La passion	« <i>Nostos</i> », le Retour, le retournement, la Conversion	La lyre, l'orphéon
A GESTE DES ARGONAUTES			
2 Compagnon des Argonautes, initié aux mystères de Samothrace	4 « Chef de nage », il maîtrise les éléments lors de la tempête	3 A pour mission de rapporter de Colchide l'âme de Phrixos le donateur du bélier à Toison d'Or	1 Fils de la Muse, de Calliope 5 Son chant surpasse celui des sirènes
B GESTE D'EURYDICE			
7 Descend aux enfers, détient le secret de Samothrace	6 Perte d'Eurydice, tuée par un serpent 8 Maîtrise Cerbère et les supplices infernaux 11 Perte définitive d'Eurydice	10 Se retourne, malgré l'ordre des dieux, pour regarder Eurydice (« péché » d'Orphée)	9 « Enchante » les divinités infernales
C GESTE DE LA THRACE			
13 Fonde une société secrète d'initiés hommes	14 Dépecé par les femmes thraces jalouses ou foudroyé par Zeus	12 Veuf éploré, retourne au pays natal de Thrace	
D LE TOMBEAU D'ORPHÉE			
16 L'orphisme et ses secrets		15 La lyre et la tête retrouvées, échouées à Lesbos	17 Le miracle de la musique du « postmortem »

Par sa mythanalyse, Durand constate qu'un motif est à la fois récurrent au sein du mythe et présent dans toutes les réécritures d'Orphée : le retour. Le mythicien fait dès lors de ce thème le *mythème central*, c'est-à-dire le mythe unique et invariant autour duquel peuvent

³¹ Durand, G. *Op. cit.* [n.p.]

s'agencer des mythèmes secondaires eux-mêmes variables ³². Pour le critique, cette omniprésence du retour et de ses déclinaisons symbolise la nostalgie³³ :

*Toutes les aventures d'Orphée, de ses synonymes et ses vicariances gravitent autour d'un leitmotiv permanent et obsédant : la nostalgie (nostos = le retour, et algia la douleur) qui se décline aussi bien dans « l'orphéon » et la musique, que dans les aventures du sombre héros (orphnos).*³⁴

Ce mythe central de la nostalgie ou du retour est donc celui qui définit le mythe d'Orphée et en permet l'identification. C'est également à la lumière de ce thème que les différentes réécritures peuvent être interprétées. De ce fait, selon Durand, une réécriture sera considérée comme une version du mythe d'Orphée si elle comporte le mythe central du retour, alors que les différents mythèmes secondaires, quant à eux, peuvent être mouvants d'une version à l'autre. Durand suppose que ces variations sont étroitement liées au contexte d'écriture :

Par contre chacune des séquences qui sont souvent des « leçons » d'époques très différentes, enrichit en quelque sorte le mythe quelquefois jusqu'à des surcharges mythémiques qui le font « changer » de sens... Tout l'art du mythicien consiste d'abord à collectionner les leçons, à les épingle sur des fiches (Cl. Lévi-Strauss), à les comparer, puis à se demander ce qui dans telle circonstance d'époque et de culture fait « changer » ce mythe...³⁵

Une œuvre littéraire parle au sujet de son époque. L'analyse des mythèmes variants et leur mise en relation avec le hors-texte permettra alors de comprendre le sens nouveau attribué au mythe d'Orphée dans une réécriture en particulier.

Notre étude des maillons ultérieurs du mythe prendra donc appui à la fois sur l'outil chronologique élaboré au point précédent et sur le contexte sociohistorique d'écriture pour tenter de dévoiler le sens qu'attribuent les auteurs des réécritures au mythe central du retour en fonction des variations effectuées dans les mythèmes secondaires.

1.4. L'AMPLEUR DE LA TRADITION ORPHIQUE

Il est couramment admis que les mythes antiques sont doués d'un certain « pouvoir de résurgence » au sein de la littérature³⁶, dès lors qu'ils réapparaissent régulièrement dans de

³² Khakpour, F., Mazari, N. & Farsian, M. (2018). « Approche "Innovante" du Mythe d'Orphée : Étude de la Transition du Monde Antique au XX^e Siècle par l'Eurydice de Jean Anouilh d'après la Mythanalyse de Gilbert Durand ». *Recherches en Langue et Littérature Française*, 12(22), p.74.

³³ Durand, G. *Op. cit.* [n.p.]

³⁴ *Ibidem*

³⁵ *Ibidem*

³⁶ Kushner, E. (1999). « La survivance du mythe d'Orphée au XX^e siècle ». *Revue de Littérature Comparée*, 73 (4). p. 615.

multiples genres littéraires, tantôt sous la forme de l'allusion et tantôt en tant que pleine réécriture de la légende originale. Ce phénomène est particulièrement vrai dans le cas du mythe d'Orphée. Comme le signale Eva Kushner, une critique ayant étudié la prégnance de ce mythe au XX^e siècle, « au travers de toutes les évolutions et même des révolutions culturelles du XX^e siècle [...] si peu humaniste, le mythe d'Orphée a conservé sa pertinence »³⁷. Elle explique également l'importante résurgence de cette légende par sa nature unique de « mythe des mythes », puisqu'Orphée « emblématise cette fonction suprême de personnage inspiré de tous, et lui donne un nom »³⁸. Orphée est en effet présenté comme la figure même du poète et du musicien, ainsi que de la poésie et de la musique, devenant dès lors la figure mythologique rendant possible ces deux arts. En cela, il deviendra tout naturellement le sujet de prédilection des librettistes d'opéra³⁹, un art qui a la particularité de justement marier musique et poésie, qui définissent Orphée.

Les premiers retours littéraires au mythe d'Orphée sont le fruit de la Renaissance, cette révolution culturelle qui tend à redécouvrir les sources antiques. Parmi ceux-là comptent notamment la *Fable d'Orphée* d'Ange Politien (1480) et une des *Hymnes* de Ronsard (1555-1556)⁴⁰. C'est suite à ces premiers rappels du mythe d'Orphée que les librettistes et compositeurs du XVII^e, qui donnent naissance à l'opéra dans sa forme moderne, élaboreront une foule de réécritures de ce mythe, dont les plus célèbres sont l'*Euridice* de Jacopo Peri et Ottavio Rinuccini (1600) et l'*Orfeo* de Monteverdi et Alessandro Striggio (1607). Ces premiers opéras s'inspirant d'Orphée et Eurydice donneront la voie à toute une tradition d'opéras et de cantates (dont le chef-d'œuvre de Gluck, *Orphée et Eurydice*, en 1762) qui reprendront ce mythe dans les siècles suivants jusqu'à l'*Orphée aux Enfers* d'Offenbach (1858)⁴¹. Jusqu'à ce dernier maillon qui a fait parler de lui pour sa bouffonnerie et son aspect parodique, les réécritures ont plutôt tendance à être très fidèles au mythe d'origine en conservant la trame et le cadre antique, même si les auteurs se permettent quelques réinterprétations de mythes précis (par exemple, les auteurs ont tendance à interpréter différemment le regard en arrière

³⁷ Kushner, E. *Op. cit.*, p. 615.

³⁸ *Ibidem*

³⁹ *Le dictionnaire des personnages* (Laffont, R., & Bompiani, V. *Op. cit.*, p. 739) ne mentionne pas moins de 13 opéras et cantates différents prenant le mythe d'Orphée pour thème, et ceci sans compter les titres n'ayant pas résisté à l'épreuve du temps.

⁴⁰ Laffont, R., & Bompiani, V. *Op. cit.*, p. 739.

⁴¹ Bellas, J. (1970). « "Orphée" au XIX^e et au XX^e siècles : Interférences littéraires et musicales ». *Cahiers de l'AIÉF*, 22 (1). p. 230.

d'Orphée, l'intensité de sa passion ou les leçons qu'il tire de son expérience), en modifiant quelques uns ou en ajoutent l'un ou l'autre⁴².

Après cette longue tradition musicale, qui se poursuit encore au siècle dernier mais avec moins de vigueur⁴³, le mythe d'Orphée connaît un second souffle et devient le terreau d'inspiration des dramaturges du XX^e siècle⁴⁴. En effet, un vrai regain d'intérêt pour ce mythe se manifeste au théâtre, où les pièces au sujet d'Orphée se multiplient, mais cette fois dans un ton différent que précédemment. En effet, à cette époque, la majorité des auteurs de réécritures renouvèlent radicalement le mythe. Ils en réinterprètent l'histoire d'une façon substantielle, sans craindre de la transposer à leur époque contemporaine, dans une métamorphose complète qui implique d'également modifier les décors, les mœurs et d'adapter les personnages, leurs caractères, leurs ambitions et leurs faiblesses. On compte parmi ces pièces *Eurydice* d'Anouilh mais aussi *Orphée, tragédie en un acte et un intervalle* de Jean Cocteau (1927), à ne pas confondre avec le film du même auteur intitulé *Orphée* également mais dont le scénario et l'interprétation divergent.

En dehors de ces deux grands souffles connus à l'opéra et au théâtre, le mythe d'Orphée intéresse également bon nombre d'auteurs ne représentant pas une tendance ou un effet de mode particulier, et ce de tous temps. Ainsi, de nombreux poèmes sont dédiés aux aventures d'Orphée, dont l'*Orphée* de Liszt (XIX^e)⁴⁵, le poème orphique de Rilke (début XX^e)⁴⁶ et les *Hymnes orphiques* de Pierre Emmanuel (XX^e)⁴⁷. Au XVII^e siècle déjà, Corneille dédie une tragédie aux argonautes, *La Conquête de la Toison d'Or*, et Calderon de la Barca compose *El divino Orfeo*. Camus rédige également un *Orfeo Negro* au XX^e siècle. Un bon nombre d'allusions apparaît chez Nerval (*Les Filles du feu*, *Les Chimères*) ainsi que chez Apollinaire dans son recueil *Alcools*⁴⁸.

Cette liste non exhaustive des réécritures de l'histoire d'Orphée et Eurydice témoigne de l'importance que revêt ce mythe dans la tradition littéraire d'Europe occidentale. Elle permet également de comprendre notre choix de travailler sur l'opéra de Monteverdi et sur la pièce d'Anouilh, qui représentent chacun une tendance importante de la tradition orphique.

⁴² Brunel, P. *Dictionnaire des mythes littéraires*. Op. cit., pp. 1093-1103.

⁴³ Bellas, J. Op. cit.

⁴⁴ Laffont, R., & Bompiani, V. Op. cit.

⁴⁵ Brunel, P. *Dictionnaire des mythes littéraires*. Op. cit., pp. 1093-1103.

⁴⁶ Laffont, R., & Bompiani, V. Op. cit.

⁴⁷ Brunel, P. *Dictionnaire des mythes littéraires*. Op. cit., pp. 1093-1103.

⁴⁸ *Ibidem*

2. RENCONTRER DEUX RÉÉCRITURES DU MYTHE D'ORPHÉE

2.1. L'ORFEO DE MONTEVERDI & STRIGGIO

2.1.1. PRÉSENTATION GÉNÉRALE

L'Orfeo, *Favola in musica in un prologo e cinque atti* voit le jour durant l'année 1607 à Mantoue pour être représentée pour la première fois le 24 février et ne sera imprimée que deux ans plus tard. Commanditée par François de Gonzague, fils du duc Vincent de Gonzague de Mantoue, la fable en musique est composée par Claudio Monteverdi et son livret est signé de la main d'Alessandro Striggio fils. *L'Orfeo* est connu pour être l'un des premiers opéras de l'histoire de la musique.

2.1.1.1. LES AUTEURS

Monteverdi assume le rôle de compositeur de *L'Orfeo*. Claudio Monteverdi entame très tôt son apprentissage auprès du maître Igegneri qui lui enseigne l'art de la polyphonie, un type de mise en musique caractéristique de la Renaissance italienne⁴⁹. Dès quinze ans, il publie déjà son premier livre de madrigaux, un genre musical très en vogue à l'époque hérité des formes populaires et qui repose sur une polyphonie vocale sans instrumentalisation⁵⁰. Monteverdi tient une place importante dans l'histoire de la musique : détenant une grande maîtrise de son art, il est parvenu à s'emparer des idées théoriques de ses prédécesseurs et de ses contemporains concernant la composition pour les mettre en pratique mieux que quiconque avant lui (avec notamment la *seconda prattica* et le *stile rappresentativo*). En cela, il s'est révélé être parfaitement en accord avec son temps tout en se montrant grandement innovant. Au cours de sa carrière, il a occupé deux places particulièrement importantes : il est d'abord resté au service du duc de Mantoue comme maître de chapelle avant de migrer à Venise où il a travaillé au prestigieux poste de maître de musique de la Sérénissime République⁵¹.

Les paroles de *L'Orfeo* sont quant à elles l'œuvre d'Alessandro Striggio. En tant que seul librettiste, il n'a pas connu un aussi grand retentissement que Monteverdi. Toutefois, la qualité du livret n'en demeure pas moindre. En effet, « la langue de *L'Orfeo* est d'un extrême raffinement »⁵². Qualifié de « fin rhétoricien » par Denis Morrier, le poète maîtrise son art et parsème ainsi ses textes de figures de style, d'images et de mots de vocabulaire justement

⁴⁹ Tranchefort, F.-R. (1978). *L'Opéra : Vol. I. D'Orfeo à Tristan*. Editions du Seuil, p. 42.

⁵⁰ Beaussant, P. (2003). *Claudio Monteverdi*. Fayard.

⁵¹ Tranchefort, F.-R. *Op. cit.*, p. 42.

⁵² Morrier, D. (2002). « Vue d'ensemble ». *L'Avant Scène Opéra*, 207, p. 5.

choisis. Striggio, agissant lui aussi en homme de son temps, multiplie les références subtiles en hommage aux grandes figures de l'humanisme italien.

2.1.1.2. L'ŒUVRE

L'Orfeo est une œuvre commandée par François de Gonzague pour orner son prochain mariage avec Marie de Savoie. Cette union sera reportée à plusieurs reprises jusqu'en 1609 pour des raisons politiques, mais la représentation de l'opéra sera tout de même maintenue⁵³. La création de cette œuvre fait également suite à la représentation de *Euridice* de Peri, en 1600, à laquelle le duc de Mantoue avait assisté. Le duc, jaloux d'une telle réussite et voulant prouver la valeur de son duché, aurait demandé à réaliser « la même chose, en mieux »⁵⁴.

Première pièce mêlant judicieusement chant, instrumentalisation et geste théâtral, *Euridice* de Peri et Rinuccini peut prétendre au titre de premier opéra connu de l'histoire de la musique. Peri est également l'auteur d'un précédent *dramma per musica* intitulé *Dafne* (1597), mais toutes les partitions de cette pièce ont été perdues. Malgré ces prédécesseurs, c'est finalement *L'Orfeo* qui s'impose souvent dans les mémoires comme étant le premier opéra, non sans le mériter. En effet, l'œuvre est tout à fait novatrice et plus grandiose encore que *Euridice*. Monteverdi parvient à y faire une synthèse des pratiques à la mode à l'époque (madrigal, arioso ou encore air de ballet)⁵⁵. De plus, le compositeur démontre dans cette œuvre sa grande maîtrise du *stile rappresentativo*, une ambition poursuivie par ses contemporains de la nouvelle école (la *seconda prattica*) et qu'il est le premier à mettre en œuvre de façon aboutie. Ces traces de génie qui parcourent *L'Orfeo* justifient la grande notoriété de l'opéra : résolument tourné vers l'avenir, mais en même temps respectueux des apports de la Renaissance (comme nous le verrons par après), il constitue une œuvre charnière entre l'Humanisme et le Baroque⁵⁶, mais aussi entre la musique du Moyen Âge et la musique moderne.

⁵³ Morrier, D. *Op. cit.*, pp. 3-5.

⁵⁴ Tranchefort, F.-R. *Op. cit.*, p. 43.

⁵⁵ *Ibidem*

⁵⁶ Peu connu en littérature, le Baroque est un moment artistique de la fin du XVI^e siècle et du début du XVII^e siècle qui est représenté dans de nombreux arts, et en particulier dans l'architecture et la musique, mais qui reste très peu présent en France, comme le signale Michel Brix [cf. Brix, M. (2014). *Histoire de la littérature française. Voyage guidé dans les lettres du XI^e au XX^e siècle*. De Boeck Supérieur. p. 83.]

2.1.1.3. L'INTRIGUE

L'Orfeo reprend l'intrigue du mythe d'Orphée et Eurydice de façon plutôt fidèle à la version antique. Similairement à la tragédie classique, la pièce se divise en cinq actes, qui sont précédés d'un prologue.

Le prologue est chanté par une allégorie de la Musique, qui salue d'abord les commanditaires puis se présente. Elle chante ses pouvoirs qui ne sont pas sans rappeler ceux d'Orphée : elle peut inspirer l'apaisement de l'âme comme la passion et sait charmer les mortels. Elle termine son intervention en annonçant le sujet des actes à suivre, l'histoire d'Orphée, et demande ensuite l'attention des spectateurs en convoquant des images d'une nature apaisée.

Au cours du premier acte, dans un décor de pastorale, les nymphes et bergers sont heureux de célébrer l'union d'Orphée et Eurydice, après que cette dernière l'a longtemps repoussé. Orphée chante son bonheur en s'adressant au Soleil, à « celui qui régit l'Univers »⁵⁷.

Le deuxième acte commence par une scène de contemplation du bonheur d'Orphée. Ce dernier, à l'ombre de quelques hêtres, se déclare heureux, là où précisément Pan racontait ses amours malheureuses. Mais arrive alors une messagère qui apporte la triste nouvelle de la mort d'Eurydice, mordue par un serpent. Pétrifié, Orphée annonce son intention d'aller la reprendre au « roi des ombres ». Les nymphes et bergers s'en vont rendre hommage à la jeune épouse décédée.

Au troisième acte, Orphée chemine jusqu'à l'entrée des Enfers en compagnie d'Espérance, qui est contrainte de le laisser continuer seul une fois entré dans les abîmes. Charon refuse de le laisser passer, et le jeune homme joue alors de sa lyre pour l'endormir. Il poursuit son chemin et charme les esprits.

À l'acte suivant, Proserpine, charmée elle aussi par la musique d'Orphée, prend le poète en pitié et s'adresse à Pluton pour que ce dernier accède à sa demande en lui rappelant que lui aussi a aimé autrefois. Le dieu des Enfers accepte, à la condition qu'Orphée ne pose aucun regard sur Eurydice avant qu'ils ne soient sortis de ce lieu. D'abord heureux de cette possibilité qui lui est offerte, Orphée déchanté vite et craint que sa dulcinée ne le suive pas. Il estime préférable d'obéir à Amour plutôt qu'à Pluton, et suit alors son envie instinctive de se retourner. Eurydice s'évanouit et une force pousse Orphée vers la sortie sans qu'il ne puisse résister.

⁵⁷ Striggio, A. (2002). « Livret de *L'Orfeo* ». *L'Avant Scène Opéra*, 207. p. 37.

Le cinquième acte conte le retour en Thrace d'Orphée et ses lamentations. Il estime les autres femmes perfides et orgueilleuses et jure de ne plus jamais en aimer aucune. Apollon apparaît pour lui venir en aide. Il l'invite à le rejoindre au Ciel où il retrouvera son Eurydice dans la beauté des astres.

Ce cinquième acte tel que présenté ici n'apparaît que dans la version imprimée de 1609. Les quelques livrets ayant été confectionnés pour les représentations de 1607 témoignent d'une autre fin, plus fidèle au mythe originel : Orphée n'est pas secouru par son père mais il est démembré par les Bacchantes, furieuses de la façon dont il estime les femmes.

2.1.1.4. STRUCTURE

La pièce littéraire fait preuve d'une structuration très précise et réfléchie par son auteur. Le prologue, composé de cinq strophes, est conçu selon un double principe : il annonce la structure ainsi que le contenu des cinq actes à suivre et en même temps arbore une symétrie, ou circularité parfaite, qui se retrouve donc également dans la structure en cinq actes du reste de la pièce⁵⁸. Par cette construction, le prologue contient les pistes d'interprétation de l'ensemble de l'opéra. Ces indices essentiels, qui seront plus largement explicités ultérieurement, permettent au lecteur de saisir sans mal l'appartenance de *L'Orfeo* à un courant de pensée néoplatonicien.

Par ailleurs, l'opéra prend pour modèle la tragédie antique et suit au plus près les préceptes énoncés par Aristote dans sa *Poétique*⁵⁹ : il commence par un prologue, suivi de cinq actes correspondant aux *episodoi*, et chacun de ces actes se termine par un chant du chœur (les *parados* et *stasimon*). La pièce est ponctuellement enrichie de *kommos*, des moments de lamentation partagés par le chœur et les solistes sur scène. De plus, la construction symétrique de *L'Orfeo* tourne autour d'un apogée central, positionné à l'exact milieu de la pièce qui correspond au « *Possente Spirto* » d'Orphée dans l'acte III (moment où Orphée démontre les pouvoirs de la musique en convainquant les dieux des Enfers d'emmener Eurydice).

2.1.2. MISE EN CONTEXTE DE L'OEUVRE

2.1.2.1. CONTEXTE IDÉOLOGIQUE ET PHILOSOPHIQUE

L'Orfeo, datant pourtant du début du XVII^e siècle, est encore une œuvre purement marquée par la culture de la Renaissance. Cette période, que l'on fait s'achever au tournant du XVII^e siècle, abrite en son sein l'Humanisme. Grand moment de l'histoire en faveur de

⁵⁸ Spampinato, F. (2013). « Les réécritures d'Orphée ». *Cahiers d'études romanes. Revue du CAER*, 27, p. 255.

⁵⁹ Morrier, D. (2002). « Commentaire musical ». *L'Avant Scène Opéra*, 207, p. 16.

l'Homme, l'Humanisme est une révolution intellectuelle plutôt vaste et complexe qui repose sur une série d'évolutions majeures (la Réforme protestante, l'imprimerie, etc.)⁶⁰. Pour en faire un résumé plutôt succinct, on peut dire que ce courant de pensée se forge et se définit principalement par la redécouverte de la littérature gréco-latine de l'Antiquité⁶¹. Le retour aux philosophes antiques va permettre aux gens de lettres de la Renaissance d'entamer une réflexion autour de l'homme, de sa place dans l'univers en se tenant à l'écart des considérations catholiques⁶². Ce faisant, l'homme va être jugé comme fondamentalement digne de confiance, capable du meilleur sur les plans moral, intellectuel ou spirituel, et ce malgré les erreurs qu'il pourrait éventuellement commettre en chemin. En conséquence, l'Homme humaniste est également invité à adopter un esprit critique et à demeurer intellectuellement indépendant de toute doctrine préconçue. Ce qui marque les différents arts inspirés par l'Humanisme, c'est une recherche constante de l'unité et de l'harmonie, cette dernière étant possible dans la vie terrestre grâce aux mathématiques⁶³.

À côté de cette pensée humaniste plutôt « laïque » se développe un pendant humaniste chrétien, ou « resacralisateur » selon les mots de Michel Brix⁶⁴. Face aux manquements de l'Église Catholique constatés par la Réforme protestante naît un besoin de relégitimer la chrétienté. Dans cette optique, Marsile Ficin, penseur renaissant du XV^e siècle en pleine redécouverte des auteurs antiques, va tenter de créer une synthèse de l'héritage antique platonicien et du christianisme, créant ainsi le néoplatonisme chrétien⁶⁵. Ficin propose une relecture christianisée des textes de Platon, qu'il estime être un précurseur du Christ. Il reprend donc la théorie du philosophe distinguant le monde des idées pures d'avec le monde sensible, terrestre, qui ne comprend que des copies des idées. Dans cette conception de la vie, l'amour (au sens du désir) reflète l'attraction de l'être humain vers la beauté de l'âme et l'idée qui serait cachée derrière. Mais seul l'amour de Dieu permet réellement d'atteindre le monde des idées, parfait et éternel⁶⁶.

Par ses nombreuses références à l'Antiquité teintées de christianisme, *L'Orfeo* est souvent considéré comme un témoignage majeur de la pensée néoplatonicienne chrétienne.

⁶⁰ Brix, M. (2014). *Histoire de la littérature française. Voyage guidé dans les lettres du XI^e au XX^e siècle*. De Boeck Supérieur. pp. 49-55.

⁶¹ Crescenzo, R. (2001). *Histoire de la littérature française du XVI^e siècle*. Honoré Champion. p. 54.

⁶² Brix, M. *Op. cit.*, p. 54.

⁶³ Crescenzo, R. *Op. cit.*, pp. 54-55.

⁶⁴ Brix, M. *Op. cit.*, p. 55.

⁶⁵ Crescenzo, R. *Op. cit.*, p. 52.

⁶⁶ *Ibidem*

2.1.2.2. CONTEXTE MUSICAL ET NAISSANCE DE L'OPÉRA

L'opéra, à ses débuts, portait le nom de *dramma per musica*⁶⁷. C'est seulement en 1640 qu'on lui attribue le nom que l'on connaît aujourd'hui⁶⁸. Le terme d'opéra, ou de *dramma per musica*, désigne « une grande tragédie ou un grand drame mis en musique, dont tous les rôles sont chantés⁶⁹ », selon les mots de Tranchefort. Sa naissance est le résultat de l'Humanisme et d'une série de réflexions menées par des académiciens tout au long du XVI^e siècle.

Au temps de la Renaissance, alors que la science et la connaissance sont mises à l'honneur et que les découvertes scientifiques et mathématiques s'accélérent, la musique est conçue sur les mêmes principes mathématiques que l'architecture : les compositeurs sont attentifs aux lois de l'harmonie, de l'équilibre, des forces et des contre-forces pour élaborer des compositions très structurées. Cela aboutit à l'art polyphonique (c'est-à-dire un agencement de différentes voix chantées) construit de façon très stricte et réfléchi, qui caractérise l'art musical de la Renaissance⁷⁰.

Toutefois, à la même époque, des hommes de lettres de Florence se réunissent en académies, appelées les *camerate fiorentine*. Bercés par l'Humanisme et son retour aux lettres antiques, ces académiciens éprouvent une nostalgie pour ces temps anciens et désirent restaurer la tragédie telle qu'elle était jouée dans l'Antiquité. Persuadés qu'elle était entièrement chantée, ils vont réfléchir aux meilleures manières de faire renouer la musique avec la poésie tragique⁷¹. Ils établissent alors certains préceptes destinés, selon Kobbé, à « retrouver l'harmonie de mots et de musique qui présidait au théâtre grec, afin de le faire revivre »⁷² :

Dans cet esprit, ils [les membres de la *camerata* florentine] établirent que le texte doit toujours être parfaitement compréhensible, que les mots doivent être déclamés avec une exactitude et un naturel scrupuleux, et surtout que la musique doit refléter l'esprit de l'ensemble et non se concentrer sur des détails de l'action, sur des mots ou même des syllabes isolées.⁷³

Il est vrai que dans la deuxième moitié du XVI^e siècle, la musique tendait vers le figuralisme, comme l'indique Beaussant⁷⁴. En réaction à l'art polyphonique correspondant à la *prima prattica*, trop strict et rigide, va se développer une volonté de renouer avec la fonction

⁶⁷ Tranchefort, F. -R. *Op. cit.*, p. 7.

⁶⁸ François-Sappey, B. (2015). *La musique au tournant des siècles*. Fayard. p. 37.

⁶⁹ Tranchefort, F. -R. *Op. cit.*, p. 7.

⁷⁰ Beaussant, P. (2008). *Passages : De la Renaissance au Baroque*. Fayard. p. 43.

⁷¹ François-Sappey, B. *Op. cit.*, p. 37.

⁷² Kobbé, G. (1999). *Tout l'opéra*. Robert Laffont. p. 8.

⁷³ *Ibidem*

⁷⁴ Beaussant, P. *Passages. Op. cit.*, p. 48.

première de la musique, qui serait de « donner forme à notre vie émotionnelle »⁷⁵. Pour représenter les émotions au sein de la musique, les compositeurs cherchent à assujettir la musique à la poésie⁷⁶ pour en faire une « servante maîtresse »⁷⁷. Ce faisant, ils prennent le parti de faire coller la musique au mot : par exemple, une montée *crescendo* va représenter le ciel⁷⁸. Mais ces figuralismes sont malheureusement trop naïfs, souvent clichés et ne représentent que des choses concrètes renvoyant à un seul mot de l'expression poétique, mais jamais des émotions⁷⁹. Dès lors, l'ambition des académiciens de parvenir à une musique représentative de l'ensemble n'est pas encore rencontrée.

En outre, même si les tentatives des académiciens florentins ont été précédées de diverses formes profanes qui mariaient déjà le théâtre et la musique comme ces derniers cherchaient à le faire, cela n'avait jamais été fait de telle manière à rétablir la prosodie antique, laquelle représentait une réelle harmonie entre les mots et la musique⁸⁰.

Les ambitions de la *Camerata* débouchent donc sur de premières tentatives à la toute fin du XVI^e siècle, grâce au mécénat de Ferdinand de Médicis, et c'est ainsi que les premiers opéras voient le jour : d'abord la *Dafne* de Peri en 1597, puis les deux *Euridice* (l'une de Peri, l'autre de Caccini) et la *Rappresentazione di anima et di corpo* en 1600, et enfin *L'Orfeo* en 1607⁸¹. Parmi ces premiers maillons, *L'Orfeo* demeure le plus abouti : Monteverdi parvient le premier à maîtriser le *stile rappresentativo*, qui consiste en l'assujettissement de la phrase musicale à la phrase poétique, sans cependant atteindre la beauté de la forme ni s'arrêter sur des détails ou objets concrets. Monteverdi réussit à représenter des émotions par sa musique, notamment grâce à la dissonance. Il prend le parti d'introduire volontairement des accords dissonants dans sa mélodie, qu'il estime plus aptes à transmettre la douleur, la peine, la tristesse. Ainsi, il constituera la *seconda prattica* et se fera à la fois admirer de ses contemporains et virulemment critiquer par les tenants inconditionnels de la *prima prattica*, tel que l'Artusi, incapable de comprendre le changement de paradigme en train de s'opérer : on ne veut plus faire du beau, mais on veut représenter la souffrance de l'âme.

Plus concrètement, voici quelques exemples qui montrent comment s'incarne le *stile rappresentativo* chez Monteverdi. Lors de l'une des deux seules interventions d'Eurydice, cette

⁷⁵ Beaussant, P. *Passages. Op. cit.*, p. 45.

⁷⁶ *Ibidem*

⁷⁷ *Idem*, p. 54.

⁷⁸ *Idem*, p. 48.

⁷⁹ *Ibidem*.

⁸⁰ Kobbé, G. *Op. cit.*, p. 8.

⁸¹ *Idem*, p. 3.

dernière exprime son bonheur et son amour pour Orphée ; mais en parallèle de ce texte favorable se dessine une mélodie toute contraire qui, par ses nombreuses dissonances, suggère déjà l'infortune du couple à venir⁸². Plus frappant encore, un arpège descendant profondément dans les notes graves accompagne le vers d'Orphée quand celui-ci déclare « J'irai sans crainte au plus profond des abîmes »⁸³. Et Morrier d'enchaîner : « Les étoiles qu'il se promet de revoir avec Eurydice sont au contraire le prétexte d'un retour à l'aigu. Et la menace du suicide, s'il n'obtient pas gain de cause, le plonge à nouveau dans une tessiture infernale »⁸⁴.

L'histoire de l'opéra, tout comme la conception de *L'Orfeo*, est donc profondément marquée et conditionnée par l'idéologie humaniste. En effet, sans le dépoussiérage que l'Humanisme opère à l'égard des lettres antiques, l'ambition de recréer une harmonie entre musique et poésie n'aurait jamais vu le jour, empêchant de facto la naissance du grand genre de l'Opéra et des techniques qui le caractérisent.

2.1.3. L'ORFEO, UNE ŒUVRE INSCRITE DANS SON CONTEXTE

2.1.3.1. HUMANISME ET NÉOPLATONISME DANS L'ŒUVRE

L'Orfeo de Monteverdi et Striggio est souvent considéré comme une réinterprétation christique du mythe d'Orphée et s'inscrit ainsi parfaitement dans la pensée néoplatonicienne. De nombreux éléments littéraires parsemés tout au long de la fable viennent corroborer cette lecture.

Selon cette version du mythe, la paternité d'Orphée est attribuée à Apollon. Ensemble, ces deux figures représentent le duo de Dieu et du Christ, comme l'indiquent plusieurs indices repérés par Denis Morrier. Le plus important de ceux-ci s'incarne dans le « Rosa del Ciel » déclamé par Orphée : « Rose du Ciel, vie du monde et digne / Descendant de celui qui régit l'univers, / Soleil, toi qui embrasses tout et qui vois tout, / Lors de tes circonvolutions célestes ». Dans ce passage, nous pouvons constater qu'Orphée s'adresse clairement à Apollon, dieu du soleil, mais également au Dieu chrétien, en parlant du *Ciel* avec une majuscule et en évoquant *celui* (au singulier) qui régit l'univers. Morrier souligne par ailleurs que cet extrait fait référence par sa composition aux chants orphiques de Marsile Ficin, grande figure néoplatonicienne de Florence qui voyait justement dans le soleil l'image renvoyant à l'idée pure de Dieu, « soleil supracéleste »⁸⁵. De plus, Morrier remarque quelques vers plus loin que Striggio fait à nouveau

⁸² Morrier, D. « Commentaire musical ». *Op. cit.*, p. 39.

⁸³ *Idem*, p. 53.

⁸⁴ *Idem*, pp. 53-54.

⁸⁵ *Idem*, p. 36.

référence au néoplatonisme en nommant le temple d'Apollon « le Temple de Celui qui tient le monde dans sa main droite ». Le Dieu ici évoqué est à nouveau celui des Chrétiens, dans sa position pantocratorique, l'univers reposant dans sa main droite⁸⁶. Il n'est donc plus permis de douter que la figure d'Apollon est ici le symbole chrétien de Dieu.

En outre, Espérance, un personnage ajouté à *L'Orfeo* par Striggio, constitue un indice supplémentaire de la christianisation du mythe dans cet opéra. Son rôle est d'accompagner Orphée jusqu'à l'entrée de l'Enfer, lui conférant tout l'espoir nécessaire pour partir à la recherche de sa bien aimée. Mais l'Espérance ne représente ni une divinité mythologique, ni une allégorie. En revanche, il s'agit de l'une des quatre vertus théologales (à côté de la Justice, la Charité et la Foi). Morrier rappelle que « son objet est la fin ultime, le salut ». Ses correspondants en péchés sont la Présomption et le Désespoir ; or ce premier péché est commis à deux reprises par Orphée, d'abord le jour du mariage, lorsqu'il présume que son bonheur est acquis avec Eurydice, ensuite lorsqu'il estime la partie gagnée d'avance en sortant de l'Enfer avec la nymphe sans pouvoir la regarder. Il pêche également par Désespoir lorsqu'il pénètre le royaume des morts, laissant Espérance derrière lui⁸⁷. Cette représentation des vertus et des péchés du dogme catholique confirme l'interprétation christique du mythe.

D'autres éléments plus modestes orientent l'interprétation de *L'Orfeo* dans le même sens. Le premier s'incarne dans le serpent portant la responsabilité de la mort d'Eurydice : celui-ci conduit immédiatement les pensées du lecteur vers le fameux serpent de la Genèse⁸⁸. Le second repose sur un simple indice langagier : il est toujours question de l'Enfer au singulier, alors que la version classique, appartenant à la mythologie grecque, parle *des* Enfers⁸⁹.

Enfin, l'interprétation christique émanant de *L'Orfeo* est grandement soulignée par le second *finale*. Plutôt que de finir le mythe comme dans la version classique par le démembrement d'Orphée par les Bacchantes, les auteurs proposent une alternative davantage néoplatonicienne. En effet, Apollon rappelle son fils au Ciel, lui assurant qu'aucun bonheur ne peut perdurer sur Terre, mais qu'il pourra retrouver son épouse là-haut. Ce *finale* figure le thème cher aux catholiques de la passion salvatrice : après avoir enduré de lourdes épreuves, Orphée peut enfin accéder au bonheur⁹⁰. Brigitte François-Sappey ajoute que cette conclusion apollinienne « fusionne amour profane et amour sacré » par la rencontre au Ciel de l'amour

⁸⁶ Morrier, D. « Commentaire musical ». *Op. cit.*, p. 40.

⁸⁷ *Idem*, p. 60.

⁸⁸ *Idem*, p. 51.

⁸⁹ François-Sappey, B. *Op. cit.*, p. 63.

⁹⁰ Morrier, D. « Commentaire musical ». *Op. cit.*, p. 41.

d'Orphée pour Eurydice avec l'amour de Dieu, ancrant le *finale* dans la pensée néoplatonicienne⁹¹. Francesco Spampinato y voit également une forme allégorique : l'amour physique est remplacé par un amour pur et idéal, ce que l'auteur décrit comme une « sublimation – platonicienne et platonique – de l'amour » figurant une « rédemption de l'époux »⁹². Le *finale* de *L'Orfeo* confirme donc la transformation chrétienne du mythe d'Orphée, en même temps qu'il s'insère dans la philosophie néoplatonicienne.

Par ailleurs, un autre indice de la pensée néoplatonicienne apparaît dans l'épisode de l'endormissement de Charon⁹³. Selon Morrier, ce passage ferait référence à un texte de Ficin, l'*Hymne au sommeil d'Orphée*, dans lequel l'auteur rend hommage au sommeil, une partie de la *vacatio mentis* (soit le détachement de l'enveloppe corporelle) : c'est par le sommeil que les êtres recevraient l'intelligence et que leur seraient suggérés leurs pensées et leur avenir. Dès lors, Orphée en endormant Charon lui permettrait d'accéder à de nouvelles voies spirituelles. La mise à l'honneur du sommeil que propose ainsi Striggio renvoie à la pensée néoplatonicienne, pour laquelle la *vacatio mentis* était essentielle.

En outre, le néoplatonisme apparaît également dans plusieurs références littéraires directes insérées dans l'œuvre par Striggio. En effet, lors du voyage d'Orphée dans les abîmes, l'Enfer est décrit d'une telle façon que l'on peut y reconnaître plusieurs conceptions du lieu infernal empruntées à d'autres auteurs⁹⁴. Bien sûr, la description est d'abord fidèle à la conception partagée à l'Antiquité grecque. Mais on y reconnaît également les Enfers de l'*Énéide* de Virgile, présentée comme une « gloire mantouane » par Morrier. Plus notable encore pour rattacher l'œuvre à l'humanisme, est la référence à l'Enfer de Dante dans sa *Divine comédie*. À cela s'ajoute les références déjà évoquées aux textes et pensées de Marsile Ficin, grande figure du néoplatonisme.

L'Humanisme se manifeste également dans *L'Orfeo* par la fidélité accordée par Striggio aux préceptes aristotéliens concernant la tragédie, une conséquence directe de l'intérêt porté aux auteurs de l'Antiquité durant la Renaissance. Comme exposé précédemment, *L'Orfeo* suit la construction et la répartition entre chants solistes et interventions du chœur établies par l'auteur de la *Poétique*. De plus, la pièce, s'appuyant sur la théorie des passions d'Aristote, joue le rôle de catharsis. En effet, comme le souligne Joël Heuillon, la fable peut se lire « comme

⁹¹ François-Sappey, B. *Op. cit.*, p. 63.

⁹² Spampinato, F. *Op. cit.*, p. 252.

⁹³ Morrier, D. « Commentaire musical ». *Op. cit.*, p. 65.

⁹⁴ *Idem*, pp. 59-60.

une grande passion irascible d'Orfeo », où le héros est – pendant un temps – incapable de repousser les passions l'emportant vers le mal⁹⁵. Il se rend alors coupable d'*hybris*, « la forme grecque de la faute »⁹⁶. Dans cet état de contamination par les passions irascibles, le sujet n'est plus capable de se soustraire à leur domination et ne peut plus faire preuve de raison, c'est pourquoi ces passions étaient souvent au cœur de l'attention dans l'art afin d'indiquer aux spectateurs comment les vaincre⁹⁷. *L'Orfeo* ne fait pas exception, montrant aux chrétiens par son *finale* la voie à suivre : « se libérer de son corps de souffrance [...] par la mort, rejoindre la vie éternelle auprès du Père »⁹⁸.

Ces nombreux éléments, tantôt très marqués et tantôt plus subtils, fournissent la preuve de l'appartenance de *L'Orfeo* à l'idéologie humaniste et à son pendant néoplatonicien chrétien.

2.2. EURYDICE D'ANOUILH

2.2.1. PRÉSENTATION GÉNÉRALE

2.2.1.1. L'ŒUVRE

L'*Eurydice* d'Anouilh est une pièce de théâtre écrite sous l'Occupation⁹⁹ durant l'année 1941 et représentée pour la première fois le 18 décembre 1941 au Théâtre de l'Atelier¹⁰⁰. Elle se divise en quatre actes, dont seuls le deuxième et le troisième ainsi qu'une partie du quatrième semblent inspirés directement du mythe d'Orphée, tandis que le premier est un ajout de l'invention d'Anouilh¹⁰¹. Cette reprise du mythe a pour spécificités d'une part d'être une totale réactualisation en situant le contexte de la pièce dans le monde contemporain de l'auteur (l'entre-deux-guerres dans le sud de la France) et d'autre part d'accorder une importance bien plus grande que les précédentes réécritures à Eurydice, qui devient le personnage principal de la pièce¹⁰².

⁹⁵ Heuillon, J. (2002). « Retrouver Orphée ». *L'Avant-scène opéra*, 207. p. 99.

⁹⁶ François-Sappey, B. *Op. cit.*, p. 43.

⁹⁷ Heuillon, J. *Op. cit.*, p. 99.

⁹⁸ *Idem*, p. 100.

⁹⁹ Khakpour, F., Mazari, N. & Farsian, M. *Op. cit.*, p. 70.

¹⁰⁰ Lenzi, F. (2013). « *Eurydice* de Jean Anouilh ». In E. Le Corre & B. Barut (dir.), *Jean Anouilh. Artisan du théâtre*. Presses universitaires de Rennes. p. 29.

¹⁰¹ *Idem*, p. 30.

¹⁰² *Ibidem*

2.2.1.2. L'AUTEUR

Jean Anouilh est un célèbre dramaturge français du XX^e siècle que Michel Lioure considère comme « le plus jeune et le plus talentueux dramaturge révélé sur la scène avant la guerre »¹⁰³ (mais dont la principale période d'activité s'étendra pendant et après la Deuxième Guerre Mondiale). Il s'agit en effet d'un artiste très apprécié de ses contemporains pour son habileté à créer des pièces panachant les tons graves, comiques et sentimentaux sur un fond satirique¹⁰⁴. Ses pièces ont toutefois souvent été injustement jugées faciles et vulgaires par la critique de son époque¹⁰⁵, qui déniait ainsi la profondeur dont peuvent se targuer certaines œuvres d'Anouilh. Particulièrement admiratif de Giraudoux, Anouilh en « héritera [...] le gout des situations, des personnages et des dialogues affranchis du réalisme et investis d'une valeur poétique et symbolique »¹⁰⁶.

2.2.1.3. RÉSUMÉ DE L'ŒUVRE

Au début du premier acte, Orphée, un violoniste itinérant de seconde zone, finit son repas dans un buffet de gare en compagnie de son père, harpiste sans talent. Orphée joue pour s'occuper pendant que son père fait les comptes. Eurydice entre alors en scène, attirée par l'air de violon, et suivie par sa mère. Toutes deux sont actrices dans une petite troupe de théâtre de province. La mère ne cesse de se plaindre de ses conditions de vie et de travail. Entretemps, Orphée et son père ont quitté la scène, mais l'amant de la mère rejoint les deux femmes. Un certain Mathias ne cesse de chercher après Eurydice. Finalement, Eurydice rencontre enfin Orphée, son mystérieux joueur de violon. Ils vivent tous deux un coup de foudre et se promettent de ne jamais se quitter. Face à ce jeune couple naïf et plein d'espoirs pour l'avenir, le couple que forment la mère et son amant fait figure d'épouvantail. Leur histoire à peine commencée, Eurydice est déjà en proie aux doutes quant à la capacité d'Orphée à l'aimer réellement et pour toujours. Celui-ci la rassure tant qu'il peut et se montre compréhensif. Peu de temps après, Orphée découvre que Mathias était l'amant d'Eurydice depuis plusieurs mois. Mais désormais, Eurydice le repousse et prétend ne l'avoir jamais aimé. Face à ce rejet, le jeune Mathias se jette sous un train. Les deux tourtereaux quittent alors le père et la troupe pour aller vivre leur amour.

¹⁰³ Lioure, M. (1998). *Lire le théâtre moderne. De Claudel à Ionesco*. Dunod. p. 78.

¹⁰⁴ *Idem*, p. 80.

¹⁰⁵ Tisser, A. (1993). « Préface ». In R. Juan, *Le thème de l'évasion dans le théâtre de Jean Anouilh*. Nizet. p. 6.

¹⁰⁶ Lioure, M. *Op. cit.*, p. 78.

Le deuxième acte débute dans le décor d'une chambre d'hôtel, où Orphée et Eurydice sont allongés et discutent des premières vingt-quatre heures qu'ils viennent de vivre ensemble. Ils sont sans cesse interrompus par le garçon de chambre, qui finit par envoyer Orphée rencontrer la gérante. Pendant ce temps, le garçon confie une enveloppe à Eurydice. Au retour d'Orphée, les deux amants conviennent qu'Eurydice va partir faire quelques achats pour le dîner. Alors qu'elle sort de la chambre et s'en va, un homme inconnu, qui observe secrètement le jeune couple depuis le début de la pièce, entre, se présente comme M. Henri et s'installe. Orphée et lui bavardent un moment, jusqu'à l'arrivée d'une jeune fille à la recherche d'Eurydice, immédiatement suivie de M. Dulac, l'impresario de la troupe de théâtre. M. Dulac prétend qu'Eurydice est sa maîtresse depuis un an, mais Orphée ne parvient pas à le croire. L'impresario déclare avoir envoyé une missive à Eurydice pour la sommer de venir le rejoindre sur le quai pour le train de 20h12. Il se déroule un combat de coqs entre Dulac et Orphée pour définir qui connaît le mieux Eurydice et dispose le mieux de ses grâces, mais personne n'en sort gagnant : force est de constater que l'heure est passée et qu'Eurydice n'est ni sur le quai, ni revenue à la chambre après ses emplettes. Le garçon reparait alors pour annoncer la mort de la jeune fille, tuée dans un accident dans le car qui lui permettait de fuir à Toulon.

Au cours du troisième acte, Orphée, inconsolable, est conduit en pleine nuit par M. Henri jusqu'à un buffet de gare. Dans ce décor chargé de souvenirs, l'homme lui offre la possibilité de récupérer son Eurydice. Pour cela, il doit passer la nuit avec elle sans jamais la regarder en face, et si au petit matin la condition a bien été respectée, Eurydice reviendra à la vie. Ils s'asseyent côte à côte et reviennent sur les circonstances de la mort de la jeune femme. Orphée apprend qu'elle lui a écrit une lettre avant de mourir. Ils parlent également de Dulac : Eurydice admet avoir reçu une invitation de sa part à le rejoindre sur le quai, mais s'obstine à nier avoir été sa maîtresse. Orphée a du mal à la croire et sait qu'il pourrait tout de suite deviner si elle ment s'il pouvait la regarder dans les yeux. Il devient fou à l'idée qu'il y a encore tant de choses qu'il ignore au sujet d'Eurydice et qu'ils pourraient devenir un couple comme celui de la mère et son amant. Il finit par se retourner pour la regarder et pose les questions qui le brûlent. Désormais, tout est perdu, et Eurydice peut maintenant dire la vérité et s'expliquer : elle était la maîtresse de Dulac car il la faisait chanter. Au cours de leur discussion, tous les protagonistes de la pièce réapparaissent dans le hall de gare et assistent aux échanges des amants. Dulac essaye encore d'attribuer des mauvaises intentions de dépravée à Eurydice, mais sans succès. Eurydice n'a plus rien à perdre et tout ce qu'elle peut à présent dire est forcément la vérité. Elle a été la maîtresse de Dulac en ayant d'honorables intentions : elle sacrifiait sa vertu pour

protéger le petit régisseur que l'on menaçait de renvoyer. Malgré ses mensonges et sa fuite, destinée à éviter toute confrontation difficile entre son nouvel amant, son ancien amant et elle, Eurydice aimait sincèrement Orphée. Ce n'est qu'une fois Eurydice perdue qu'Orphée le comprend. Lorsque les explications arrivent à leur terme, Eurydice disparaît.

Le père d'Orphée réapparaît à la fin du troisième acte, et au début du quatrième, on le retrouve avec Orphée et M. Henri dans la chambre d'hôtel. Ils ont tous les trois une discussion autour de ce qu'est la vraie vie, de ce qu'est l'amour et de ce qu'apporte la mort. Orphée est inconsolable, dégoûté de ce que son père lui raconte sur la vie. Il soutient qu'il aurait aimé Eurydice toute sa vie, contrairement aux deux autres hommes qui essaient de lui faire comprendre comment l'amour se périmé. Le père essaye de convaincre son fils de le suivre à Perpignan, mais le jeune homme ne veut plus de cette vie de musicien itinérant. M. Henri tente de faire comprendre à Orphée que c'est une chance qu'Eurydice soit morte : grâce à cela, il gardera toujours le même souvenir d'elle et son amour restera intact. Si elle avait survécu, elle aurait fui et leur histoire aurait péri ainsi. La mort est donc salvatrice de leur amour. Finalement, M. Henri lui propose de lui rendre à nouveau Eurydice. En effet, si Orphée se donne la mort, il pourra rejoindre sa bienaimée dans l'au-delà et ils pourront s'y aimer pour toujours. Dans un premier temps, Orphée résiste, mais il finit par être séduit par cette idée. Il suit alors M. Henri dans la mort et les deux amants sont enfin réunis.

2.2.2. MISE EN CONTEXTE DE L'ŒUVRE

2.2.2.1. GRANDES TENDANCES AU THÉÂTRE AU XX^E SIÈCLE

Durant l'entre-deux-guerres et l'Occupation, le théâtre en France connaît un très grand succès. Le monde de la dramaturgie est en effervescence et vit une période d'intense production qui conduira à renouveler considérablement le théâtre dans son écriture et dans sa mise en scène¹⁰⁷. À cette époque, les tons et les genres se mêlent, et toute tentative d'ordonnancement de la production théâtrale par genres ou par périodisation devient impossible. Les pièces s'affublent d'étiquettes plus générales, comme « pièce » ou « spectacle », et non plus « tragédie » ou « comédie »¹⁰⁸.

Au cours du XX^e siècle, la production théâtrale prend pour sujet de prédilection la mythologie grecque. En effet, alors que le XIX^e avait plutôt eu tendance à renoncer aux sujets

¹⁰⁷ Got, O. (1998). *Le mythe antique dans le théâtre du XX^e siècle*. Ellipses. p. 43.

¹⁰⁸ Lioure, M. *Op. cit.*, p. 2.

des classiques afin d'être « résolument moderne » comme l'avait préconisé Rimbaud¹⁰⁹, le siècle suivant cherche à s'opposer aux multiples mouvements artistiques en -isme qui ont précédé et y parvient en renouant avec l'esthétique néoclassique et la tragédie dans l'idée de moderniser ces dernières¹¹⁰. Or, leurs sujets principaux étaient justement empruntés à la mythologie gréco-latine.

Mais ce retour au mythe est également encouragé par d'autres facteurs qui font du mythe le matériau idéal d'expression pour les contemporains. En premier lieu, le monde, au sortir de la Première Guerre mondiale, cherche à reconstruire un système de valeurs pour surmonter l'horreur qui a été vécue¹¹¹. À cet effet, le mythe permet idéalement d'évoquer les problèmes éthiques universels que rencontre l'homme¹¹². En second lieu, un grand nombre de mythes et de pièces classiques ont le point commun de travailler le thème du destin, à une époque où la population souffre justement d'un sentiment généralisé de fatalité¹¹³. En troisième lieu, le début du XX^e siècle est marqué par la montée d'un néopaganisme qui justifie le succès grandissant des mythes païens à cette époque¹¹⁴. Enfin, en dernier lieu, il faut souligner que la mythologie gréco-latine est une matière respectée et intouchable qui, au moment de l'Occupation, n'attire pas l'attention des censeurs : les dramaturges y trouvent donc un moyen de s'exprimer librement sur la situation politique¹¹⁵.

Pour ce qui est de la forme, on constate que l'expérimentation n'est plus au centre de l'attention. L'esthétique devient plus sage, pour privilégier la réflexion sur l'homme et la société par rapport à la réflexion sur les jeux formels¹¹⁶. Pour ce faire, les dramaturges retournent à une esthétique plutôt tragique, en s'inspirant de certaines règles classiques et en s'émancipant d'autres. Ainsi, il arrive souvent que la règle des trois unités soit respectée dans les pièces du début XX^e¹¹⁷. De même, les auteurs évitent de montrer ce qui peut être choquant ou impossible à mettre en scène : ces ellipses sont racontées dans les dialogues¹¹⁸. Toutefois, ce tragique est souvent mêlé à d'autres genres¹¹⁹. Par ailleurs, les dramaturges innovent tout de même par leur volonté de rompre avec l'illusion référentielle. De ce fait, on retrouve

¹⁰⁹ Robert, R. (1998). *Premières leçons sur Le mythe antique dans le théâtre contemporain*. PUF. p. 4.

¹¹⁰ Got, O. *Op. cit.*, p. 44.

¹¹¹ *Ibidem*

¹¹² Fauchaux, A. (1999). *Le mythe antique dans le théâtre du XX^e siècle*. Ellipses. p. 7.

¹¹³ Robert, R. *Op. cit.*, p. 9.

¹¹⁴ Got, O. *Op. cit.*, p. 45.

¹¹⁵ Robert, R. *Op. cit.*, p. 10.

¹¹⁶ *Idem*, p. 9.

¹¹⁷ Broyer, J. (1999). *Le mythe antique dans le théâtre du XX^e siècle. Oedipe, Antigone, Electre*. Ellipses. p. 65.

¹¹⁸ *Ibidem*

¹¹⁹ *Idem*, p. 66.

fréquemment certains procédés comme la mise en abyme, la présence du théâtre dans le théâtre ou encore la sortie d'un personnage du contexte de la pièce pour s'adresser directement au spectateur et/ou pénétrer dans son monde¹²⁰.

2.2.2.2. EXPLOITATION DU MYTHE

Comme nous l'avons souligné, le mythe antique est un matériau largement exploité par les dramaturges du XX^e siècle. Ce retour littéraire vers la mythologie se justifie par les importantes transformations que subit la société à la suite des guerres mais également par une série d'autres raisons, notamment d'ordres herméneutique et idéologique, qu'il convient maintenant de présenter plus précisément.

Les auteurs de théâtre du début du XX^e siècle se voient motivés à utiliser le mythe pour les avantages herméneutiques que cette matière apporte. Si la mythologie grecque a pu inspirer les écrivains à de multiples reprises au cours de l'histoire, ce n'est qu'au XX^e siècle que la littérature va pouvoir réellement réinvestir le sens profond des mythes antiques¹²¹. On considère depuis l'Antiquité que le mythe dispose d'une « valeur d'enseignement ou de vérité »¹²² en raison de sa matière philosophique ou morale qui prend forme en mettant en scène les problèmes et les émotions que ressent tout homme (de toute terre et de toute époque) au quotidien¹²³. En cela, les mythes sont universels et intemporels¹²⁴, ce qui justifie que l'on continue d'y recourir pour explorer la condition humaine au XX^e siècle, époque à laquelle les auteurs parviendront à leur donner une nouvelle saveur interprétative en les exploitant pour exposer cette fois la vérité psychologique de l'être humain¹²⁵. En dressant ainsi via le mythe des portraits des hommes de leur temps, les dramaturges tenteront de faire réfléchir le public au sujet de lui-même et du monde dans lequel il évolue¹²⁶. Dès lors, les mythes réécrits au XX^e siècle détiennent la caractéristique de représenter les préoccupations de leurs auteurs ou de l'époque¹²⁷.

Outre ces possibilités d'introspection de l'espèce humaine, les réécritures des mythes favorisent un théâtre réflexif et politisé. Au début du XX^e siècle va naître chez des auteurs

¹²⁰ Broyer, J. *Op. cit.*, p. 67.

¹²¹ Faucheux, A. *Op. cit.*, p. 13.

¹²² Got, O. *Op. cit.*, p. 6.

¹²³ Faucheux, A. *Op. cit.*, p. 7.

¹²⁴ Broyer, J. *Op. cit.* p. 3.

¹²⁵ Faucheux, A. *Op. cit.*, p. 14.

¹²⁶ *Ibidem*

¹²⁷ *Ibidem*

comme Gide ou Sartre une réflexion à propos de ce que doit être la fonction du théâtre¹²⁸. Il en découlera l'idée que les auteurs trouvent dans leurs pièces le lieu idéal pour aborder des sujets de société fâcheux tels que la politique, mais dans le seul but de faire réfléchir le spectateur. En effet, selon Sartre, il n'est pas question pour le dramaturge d'utiliser une pièce comme le véhicule d'une idéologie, en imposant au spectateur une façon de penser et les solutions au problème mis en scène, mais seulement d'exposer une situation, de la rendre compréhensible aux yeux du public afin que la pièce soit le point de départ d'une réflexion individuelle¹²⁹. Dans cette période en crise qu'est la première moitié du XX^e siècle, les sujets de prédilection seront ceux qui touchent à la dictature, à l'opposition au pouvoir et aux interrogations sur le sens de la vie humaine dans un contexte plus qu'inhumain (ou parfois, plus légèrement, sur la bourgeoisie et l'émancipation des femmes¹³⁰). Mais des sujets aussi brûlants ne pourront être librement explorés au théâtre alors que s'exerce la censure sous l'Occupation. Le mythe devient alors la réponse au problème : la forme tragique permet de représenter les angoisses du peuple et donc de susciter la réflexion¹³¹, car le lecteur contemporain peut s'y reconnaître simplement grâce à de subtiles références à la société française¹³² et les textes, dont les idées sont « masquées », n'attirent pas l'attention des censeurs grâce au respect toujours accordé aux Anciens¹³³.

2.2.3. RELATION D'*EURYDICE* À SON CONTEXTE DE PRODUCTION

La pièce *Eurydice* d'Anouilh est un des nombreux cas de réécritures de mythes au XX^e siècle. Elle reprend le mythe d'Orphée, et en particulier les épisodes de son histoire d'amour avec Eurydice (les deux morts de la jeune femme, la descente aux Enfers et le deuil de l'amant). Au regard de ce que nous venons d'exposer sur l'exploitation du mythe au théâtre au cours de la première moitié du XX^e siècle, il convient de mettre en lumière la finalité particulière du recours au mythe au sein de la pièce *Eurydice*.

2.2.3.1. POLITISATION ET CENSURE

Rappelons-le, une des raisons majeures de recourir au mythe durant cette période, et de surcroît en 1941 en plein cœur de la guerre, est d'aborder la politique en contournant la censure. Si telle est l'intention d'Anouilh, *Eurydice* devrait être une forme de critique du pouvoir,

¹²⁸ Lioure, M. *Op. cit.*, p. 33.

¹²⁹ *Ibidem*

¹³⁰ Broyer, J. *Op. cit.* p. 64.

¹³¹ *Idem*, p. 61.

¹³² Broyer, J. *Op. cit.* p. 64.

¹³³ Robert, R. *Op. cit.*, p. 10.

mettant en avant une figure de tyran ou du moins une instance pleine de pouvoir oppressant un groupe tiers.

De semblables figures peuvent être repérées au sein des personnages de Dulac ainsi que de M. Henri. En effet, le premier, imprésario de la troupe d'acteurs à laquelle appartient Eurydice, agit en dominateur vis-à-vis de la jeune femme mais également à l'égard d'autres personnages comme le petit régisseur, qu'il menace sans cesse de renvoyer. Par son attitude, Dulac se pose en roi et fait tourner tout le monde autour de lui. Quant à M. Henri, il apparaît surpuissant du fait de l'étonnant pouvoir d'influence qu'il exerce sur Orphée : celui-ci décide en effet de se suicider sur les recommandations de cet homme, qui semble quelques fois être une incarnation de la Mort.

Il semble néanmoins que l'assimilation de ces deux hommes au régime de Vichy et à l'Occupation allemande relève d'une interprétation biaisée, fondée sur le lien que l'on cherche absolument à établir entre *Eurydice* et son contexte politique. De plus, même en admettant que ces figures puissent être analogues à un pouvoir oppressif, il est difficile de poursuivre cette piste d'interprétation en considérant que l'entièreté de la pièce serait politisée : les autres éléments allant dans ce sens sont trop peu nombreux. Une analyse d'*Eurydice* comme pièce politisée critiquant le pouvoir paraît donc inopérante.

2.2.3.2. UN PORTRAIT DE LA SOCIÉTÉ

Puisque son emploi du mythe d'Orphée ne mobilise donc pas une visée politique, Anouilh l'aurait-il repris par simple effet de mode, afin de répondre à la tendance de l'époque où le choix du mythe au théâtre était une évidence ? Probablement pas.

La forme mythique, au-delà de sa capacité à aborder la politique en évitant la censure, détient également l'avantage de l'universalité. Les mythes antiques, à la manière du rêve dans les théories de Freud, mettent en scène, selon Broyer, des « processus inconscients, universels et invariants, correspondant à des pulsions présentes en chaque personne »¹³⁴. Le héros mythique représente l'Homme et la fatalité de ses désirs, et ce aussi bien durant l'Antiquité qu'à notre ère contemporaine. En cela, le mythe parle à tous, et tout un chacun peut s'identifier à travers les héros¹³⁵. Pour le dramaturge du XX^e siècle, il s'agit donc du médium idéal pour broser le portrait de l'homme, seuls quelques adaptations ou ajouts étant nécessaires pour renvoyer plus explicitement à l'époque contemporaine. Ces portraits au théâtre sont l'occasion

¹³⁴ Broyer, J. *Op. cit.* p. 57.

¹³⁵ *Ibidem*

de placer un miroir devant le spectateur avec le recul nécessaire pour lui faire prendre conscience de sa propre nature ¹³⁶. Ainsi, les mythes antiques réexploités au théâtre contemporain sont un outil d'analyse de la société, voire parfois un instrument de critique.

Cette fonction du mythe semble davantage pertinente pour comprendre les enjeux et la portée d'*Eurydice* d'Anouilh. Sans s'embarrasser de considérations politiques, la pièce met en scène différents personnages qui représentent des archétypes de la société : la femme moderne ¹³⁷ à la fois rêveuse et pessimiste ¹³⁸ à travers Eurydice, l'homme moderne plein d'idéaux mais impuissant à travers Orphée, l'ancienne génération ravie de tout et qui se satisfait de peu mais se plaignant sans cesse à travers les parents. C'est par le décryptage des aspirations et des espoirs déçus de ces archétypes, ainsi que des relations entre personnages, que l'on pourra mettre au jour une analyse de la société, de son évolution, de ses maux. Les variations qu'apporte Anouilh par rapport au mythe d'origine sont la base qui va nous permettre d'étudier les aspirations des personnages et leurs types de relations.

¹³⁶ Lioure, M. *Op. cit.*, p. 34.

¹³⁷ Khakpour, F., Mazari, N. & Farsian, M. *Op. cit.*, pp. 79-81.

¹³⁸ Juan, R. (1993). *Le thème de l'évasion dans le théâtre de Jean Anouilh*. Nizet. p. 39.

3. MYTHANALYSE COMPARÉE DES RÉÉCRITURES DE STRIGGIO ET D'ANOUILH

3.1. LE MYTHÈME CENTRAL DU RETOUR

3.1.1. RAPPELS MYTHANALYTIQUES ET DÉFINITION DU CHAMP D'ANALYSE

D'après Gilbert Durand, le mytheme central dans les aventures d'Orphée est ce qu'il appelle le mytheme du retour. C'est selon lui autour de cette unité significative que s'organise l'ensemble du mythe, le retour conditionnant ainsi l'appartenance d'une réécriture à la tradition orphique.

Pour rappel ([cf. section 1.3.3. de cette même partie](#)), Durand observe que ce mytheme du retour se décline dans les quatre différents gestes qui constituent le mythe d'Orphée : dans la geste des Argonautes, Orphée doit ramener l'âme de Phrixos ; dans la geste d'Eurydice, Orphée se retourne vers son épouse malgré l'interdit ; dans la geste de la Thrace, Orphée retourne à son pays natal ; et dans la geste du tombeau, les derniers attributs d'Orphée (sa tête et sa lyre) retournent à Lesbos en Thrace.

Durand considère que toutes les réécritures arborant une filiation manifeste avec le mythe d'Orphée reprennent le même schéma mythique constitué des quatre relations synchroniques (les mythemes initier, maîtriser, retourner, et chanter) et des quatre relations diachroniques (les différents gestes)¹³⁹. Nous pensons que cette caractérisation des réécritures du mythe d'Orphée est trop stricte, étant donné que chacune de ces relations ne se retrouve pas forcément dans nos maillons, comme le démontre notre analyse.

Tout d'abord, la geste des Argonautes est fréquemment abandonnée dans les réécritures du mythe d'Orphée : si elle apparaît constitutive du *personnage* mythique d'Orphée, elle ne fait pas partie pour autant du *mythe* d'Orphée dans l'imaginaire collectif. Cette première geste n'a d'ailleurs que peu de liens avec les aventures suivantes, si ce n'est pour les spécificités d'Orphée qui y sont présentées (ses talents poétiques et musicaux). Ainsi, les quelques vers des *Métamorphoses* qu'Ovide consacre aux Argonautes se situent dans le Livre VII, alors que l'histoire d'Orphée et Eurydice est écrite dans le Livre X ; ainsi également, l'épisode des Argonautes n'apparaît pas dans les *Géorgiques* de Virgile. La quête de la Toison d'Or est également abandonnée par nos deux maillons plus récents représentés par *L'Orfeo* de

¹³⁹ Durand, G. *Op. cit.* [n.p.]

Monteverdi et *Eurydice* d'Anouilh. L'aventure des Argonautes n'est donc manifestement pas perçue comme constitutive du mythe d'Orphée.

Par ailleurs, la quatrième aventure concernant le tombeau d'Orphée disparaît souvent également des réécritures. Si elle apparaît dans nos deux sources antiques, elle n'est plus narrée dans nos deux maillons ultérieurs. La raison de cette suppression paraît évidente : dans *L'Orfeo* comme dans *Eurydice*, le mythème secondaire de la mort d'Orphée a été radicalement transformé. Dans les deux versions, Orphée est poussé par une instance extérieure, respectivement Apollon et M. Henri, à se suicider afin de retrouver Eurydice dans l'au-delà. Pour les deux œuvres, le suicide d'Orphée conclut la pièce, et seul l'aspect spirituel est abordé, la mise à mort en elle-même n'étant absolument pas représentée. Dès lors, on ignore comment Orphée se donne la mort, ce qu'il advient de son corps, et la dernière aventure présentant ce que deviennent les restes d'Orphée n'a plus réellement de sens. Seule compte l'aventure spirituelle que vit le jeune homme en passant dans l'au-delà. On peut donc considérer que l'aventure du tombeau d'Orphée n'est pas non plus perçue comme essentielle dans le schéma mythique, puisque son existence dépend des variations effectuées dans les mythèmes secondaires.

Partant de ces deux objections, nous pouvons affirmer que seules les deux aventures centrales, à savoir la geste d'Eurydice et la geste de la Thrace, constituent des noyaux durs irréductibles du mythe d'Orphée. Les mythèmes en rapport avec la relation « retour » qui sont associés à ces deux aventures sont le regard en arrière d'Orphée vers Eurydice ainsi que le retour d'Orphée en Thrace après la seconde perte d'Eurydice.

3.1.2. LE REGARD DANS *L'ORFEO*

Dans *L'Orfeo* de Monteverdi comme dans les versions classiques, l'interdiction qui est faite à Orphée de se retourner vers Eurydice émane de Pluton. Selon Morrier, cette interdiction aurait pour but de mettre à l'épreuve la foi d'Orphée et sa confiance en la *Parole divine*¹⁴⁰. Mais la foi d'Orphée n'est pas assez forte :

<i>Ma mentre io canto, ohimè, chi m'assicura</i>	Mais tandis que je chante (hélas) qui m'assure
<i>Ch'ella mi segua ? [...]</i>	Qu'elle me suit ? [...]
<i>Ma che temi, mio core ?</i>	Mais que crains-tu, ô mon cœur ?
<i>Ciò che vieta Pluton, comanda Amore.</i>	Ce que Pluton interdit, Amour le commande.
<i>A Nume più possente,</i>	C'est à ce plus puissant génie
<i>Che vince uomini e Dei,</i>	Qui domine les hommes et les dieux,

¹⁴⁰ Morrier, D. « Commentaire musical ». *Op. cit.*, p. 70.

Ben ubbidir dovrei.

Que je devrais obéir.¹⁴¹

C'est donc en privilégiant ses instincts par rapport aux commandements divins qu'Orphée décide de se retourner malgré tout. Il s'agit bien d'un péché d'amour, où le regard d'Orphée symboliserait le désir charnel, comme l'indiquent plusieurs éléments de texte¹⁴². En premier lieu, il est question du dieu Amour comme d'une allégorie du désir. En deuxième lieu, lorsque Pluton énonce sa condition, il évoque « l'ardent regard » du jeune homme. En dernier lieu, directement après l'injonction proférée par Pluton, un esprit s'interroge sur la capacité d'Orphée de remplir cette condition, en évoquant son « juvénile désir » :

*Trarrà da quest'orribili caverne
Sua sposa Orfeo, s'adoprerà suo ingegno,
Sì che nol vinca giovenil desio.
Nè i gravi imperi tuoi sparga d'oblio.*

Orphée sauvera-t-il de ces cavernes horribles
Son épouse et sa raison lui permettra-t-elle
De ne pas succomber à son juvénile désir
Et de ne pas couvrir du manteau de l'oubli tes
ordres sévères.¹⁴³

Selon Morrier, le péché d'amour d'Orphée constitue un acte cathartique : Orphée réalise la faute que tout un chacun est tenté de commettre, et il expie son péché pour toute l'humanité¹⁴⁴. Le sens à attribuer au déroulé des événements est expliqué par le chœur des esprits :

Orfeo vinse l'Inferno e vinto poi

Orphée a triomphé de l'Enfer et a ensuite été vaincu

*Fu da gli affetti suoi.
Degno d'eterna gloria*

Par ses passions.
Seul celui qui saura faire preuve d'empire sur lui-même

Fia sol colui ch'havrà di sé vittoria.

Sera digne de la gloire éternelle.¹⁴⁵

L'interprétation du mythe du regard en arrière nous ramène encore une fois à une lecture néoplatonicienne chrétienne du mythe d'Orphée, comme l'indique l'extrait précité. Les esprits mettent en avant le manque de retenue et de contrôle de lui-même dont fait preuve Orphée. Or, dans la pensée néoplatonicienne, il convient de préférer la retenue en ce qui concerne l'amour charnel afin de mieux se dédier au monde divin des idées pures.

¹⁴¹ Striggio, A. (2002). « Livret de *L'Orfeo* » (Mancini, C, Soldini, E & Morrier, D, trad.) in *L'Avant Scène Opéra*, 207. p.73

¹⁴² Morrier, D. « Commentaire musical ». *Op. cit.*, pp. 70, 72.

¹⁴³ Striggio, A. *Op. cit.*, p.71.

¹⁴⁴ Morrier, D. « Commentaire musical ». *Op. cit.*, p. 70.

¹⁴⁵ Striggio, A. *Op. cit.*, p.76.

3.1.1. LE REGARD DANS *EURYDICE*

Dans la pièce d'Anouilh, l'interdiction de se retourner est proférée dans un contexte particulier, radicalement différent des autres versions et réécritures du mythe d'Orphée. Généralement, c'est Orphée qui, par amour et désespoir, décide de descendre aux enfers afin de convaincre les dieux de lui rendre son épouse. Dans cette pièce, au contraire, Orphée se lamente sans cesse mais ne prend aucune initiative pour récupérer sa bienaimée. C'est finalement M. Henri, ce personnage difficile à cerner que l'on associe le plus souvent à la Mort¹⁴⁶, qui décide, lassé des pleurs d'Orphée, de lui accorder une chance de retrouver Eurydice. Pour ce faire, il va imposer la fameuse épreuve de la traversée nocturne (à assimiler à la remontée des Enfers¹⁴⁷) sans un regard vers Eurydice. Mais cette épreuve n'a pas pour vocation de tester la foi d'Orphée envers un quelconque dieu ou même envers la Mort. M. Henri cherche au contraire à guérir Orphée de sa souffrance, et pour ce faire, c'est la foi d'Orphée envers lui-même et envers Eurydice qui va être mise à l'épreuve, la finalité étant qu'il en apprenne davantage sur la réalité de la vie, délaisse ses idéaux de pureté et ainsi puisse dépasser sa souffrance.

En effet, Orphée, tout comme Eurydice et de nombreux personnages d'Anouilh, poursuit des idéaux inaccessibles¹⁴⁸. Comme l'indique Michel Lioure, Anouilh procède souvent selon un schéma similaire de tons et de personnages :

Depuis la fin de la guerre, il ne cessa de ravir les spectateurs par la virtuosité, la diversité, la fécondité d'une œuvre alliant la fantaisie et la gravité, l'humour et l'émotion, l'âpreté de la satire et l'élévation de l'idéal. Les tons les plus fréquemment retenus sont ceux d'une tendresse ironique et désolée devant l'intransigeante aspiration des héros [...] à un idéal admirable et touchant, mais irréalisable et déçu, de pureté, de vérité, de sincérité, d'accomplissement de soi dans l'amour.¹⁴⁹

Anouilh crée régulièrement des personnages innocents qui poursuivent des idéaux de pureté, de beauté, de sincérité. Mais ceux-ci finissent toujours déçus en constatant que leurs rêves sont irréalisables et naïfs. Orphée est le parfait exemple de ce personnage anouilhien type. Il idéalise Eurydice ainsi que leur relation et s'imagine un avenir fabuleux avec elle. Une fois mis à l'épreuve par M. Henri, en se retournant, il préfère mettre en péril son futur avec Eurydice plutôt que de renoncer à son idéal de vérité et de sincérité. D'aucuns estiment que, chez Anouilh, le regard d'Orphée pour Eurydice signifie sa jalousie profonde et son incapacité à accepter le

¹⁴⁶ Lenzi, F. *Op. cit.*, p. 35.

¹⁴⁷ Khakpour, F., Mazari, N. & Farsian, M. *Op. cit.*, p. 76.

¹⁴⁸ Lioure, M. *Op. cit.*, pp. 81.

¹⁴⁹ *Idem*, pp. 80-81.

passé amoureux impur de la jeune femme¹⁵⁰, ou encore sa rage à l'idée de ne pas avoir de réponse claire de sa partenaire¹⁵¹. Nous considérons plutôt qu'aveuglé par son désir d'honnêteté, de vérité, Orphée ne peut supporter plus longtemps de rester dans l'ignorance et décide de se retourner consciemment dans le but d'obtenir la vérité, qu'il sait pouvoir lire dans les yeux d'Eurydice.

3.1.2. LE RETOUR EN THRACE

En ce qui concerne la pièce d'Anouilh, le quatrième acte d'*Eurydice*, lors duquel Orphée retourne à sa chambre d'hôtel en compagnie de son père et de M. Henri et se fait convaincre par ce dernier de retrouver Eurydice dans l'au-delà, semble être une réécriture du tombeau d'Orphée, certes très détournée de son apparence originelle mais tout de même proche dans son schéma narratif le plus élémentaire. La chambre d'hôtel symboliserait la Thrace, pays où Orphée a coulé des jours heureux avec Eurydice, puis où il a appris sa mort tragique, et où il retourne finalement avant sa propre mort, causée par les Bacchantes dans les versions antiques, et de son propre fait dans la pièce contemporaine. Le mytheme du retour en Thrace est donc bien repris dans la pièce d'Anouilh. Il l'est également dans *L'Orfeo* de Monteverdi & Striggio, et de façon nettement plus évidente puisque le récit se fait ici très similaire aux versions antiques.

Systématiquement, dans les différentes versions, le moment du retour en Thrace correspond au temps où Orphée tire les leçons de son expérience, mais ces enseignements varient d'un récit à l'autre. Dans *L'Orfeo*, le héros apprend à contrôler ses passions et à privilégier l'amour de Dieu tel que le commande le christianisme, une leçon probablement proche de celle des versions antiques où Orphée devait également obéir à une loi divine. Mais Anouilh s'éloigne de cette conception dogmatique et religieuse du mythe. Il supprime toute figure divine, et seul subsiste M. Henri, emblème de la Mort. Rappelons-le, l'épreuve d'Orphée concernait moins sa foi envers une instance suprême supérieure que sa foi envers lui-même. Lorsqu'Orphée retourne avec ce personnage et son père à sa chambre d'hôtel, il doit dresser le bilan de son expérience. L'épreuve endurée était le moyen trouvé par M. Henri pour lui faire percevoir la nature totalement idéalisée et irréalisable de sa conception de la vie et de l'amour. Orphée s'en rend compte progressivement au cours du dernier acte à force d'échanger avec les deux hommes qui tentent de lui faire voir la dure réalité de la vie. Face à cette épreuve, il a deux

¹⁵⁰ Mellinghoff-Bourgerie, V. (1975). « A propos de l'"Orphée" de Cocteau et de l'"Eurydice" d'Anouilh : Les fluctuations d'un mythologème ». *Revue de Littérature Comparée*, 49 (3). p. 439.

¹⁵¹ Lenzi, F. *Op. cit.*, p. 35.

possibilités : soit il fait le deuil de ses idéaux et donc de sa relation avec Eurydice, mettant ainsi sa souffrance de côté pour passer à autre chose, soit il refuse un monde sans lueur d'espoir et se suicide, faisant ainsi perdurer à la fois sa relation et ses idéaux dans l'au-delà.

3.1.3. LA RÉACTION D'EURYDICE

Une autre composante de la relation mythémique « retourner » peut être intéressante à analyser et s'avérer révélatrice : il s'agit de la réaction d'Eurydice lorsqu'Orphée désobéit et se retourne pour la regarder.

Dans les versions antiques, la place accordée au personnage d'Eurydice, et subséquemment à sa réaction face au regard d'Orphée, s'avère minime. Chez Virgile, une phrase signale que la jeune femme est déçue et amère face à cet échec, et souhaite ne plus appartenir à Orphée. Chez Ovide, Eurydice va plutôt considérer ce geste comme une preuve d'amour et lui pardonnera. *L'Orfeo* est encore plus avare en ce qui concerne la jeune femme : celle-ci n'intervient qu'à deux reprises dans l'opéra. Elle réagit au regard d'Orphée de la même façon que réagissait l'Eurydice d'Ovide, en exprimant à la fois son étonnement qu'Orphée l'ait perdue « pour l'avoir trop aimée » et son amour puissant pour le jeune homme.

En revanche, la réaction d'Eurydice dans la pièce d'Anouilh prend une tout autre dimension, d'autant plus quand elle est comparée aux autres versions du mythe. Avant le retour d'Orphée, les deux amants se disputent vivement. Mais dès que les yeux du jeune homme plongent dans ceux d'Eurydice, celle-ci se calme et se met à répondre honnêtement mais laconiquement à toutes les questions d'Orphée. Ce comportement révèle au lecteur la déception de la jeune femme, mais également sa libération. La jeune femme, obsédée par sa réputation et son désir de plaire¹⁵², ne pouvait pas se permettre de dire la vérité à son amant. Mais en bravant l'interdiction du regard, Orphée prouve qu'il choisit la vérité plutôt qu'Eurydice, et elle n'a donc plus rien à perdre. Par le regard d'Orphée, mais également par la complexité des émotions de la jeune femme, nous comprenons à quel point celle-ci est dotée d'une épaisseur narrative au sein de cette réécriture, jusqu'à voler la vedette à Orphée¹⁵³.

Les désirs et les motivations d'Eurydice sont finalement ceux de la femme du XX^e siècle. Dans une société en proie à la guerre qui voit les femmes mettre la main à la pâte pour faire tourner le pays pendant que les hommes partent au combat, la femme se doit d'évoluer

¹⁵² Khakpour, F., Mazari, N. & Farsian, M. *Op. cit.*, pp. 76, 81.

¹⁵³ Lenzi, F. *Op. cit.*, p. 30.

vers plus d'indépendance¹⁵⁴. Ainsi, Eurydice montre qu'elle est forte et capable de poser ses propres choix pour assumer ses désirs et rester autonome. Malheureusement, parallèlement à sa libération progressive dans la sphère politique, sous l'effet des médias, la femme subit en même temps un processus d'objectification et de sexualisation de son corps (et donc d'aliénation, qui la réduit à un objet de désir fait pour combler les hommes)¹⁵⁵. Ce phénomène se réverbère dans le personnage d'Eurydice, qui manifeste à plusieurs reprises un grave manque de confiance en elle, persuadée qu'Orphée ne saura jamais l'aimer pour ce qu'elle est. En quête de son identité, elle ne parvient pas à déterminer qui elle est devant l'abondance de modèles souvent malsains qu'on lui propose¹⁵⁶.

En somme, dans la pièce d'Anouilh, le personnage d'Eurydice nous offre un portrait complexe de la femme contemporaine en montrant le caractère paradoxal que subit l'évolution de cette figure au XX^e siècle, travaillée entre le droit à l'autonomisation et le désir de se soumettre et de plaire à l'homme.

3.2. VARIATIONS DANS LES MYTHÈMES SECONDAIRES

3.2.1. D'APRÈS LA GRILLE D'ANALYSE DE DURAND

Les trois relations mythémiques secondaires du mythe d'Orphée repérées par Durand (initier, pâtir/maitriser et chanter) se trouvent inégalement représentées et déclinées dans les réécritures de Monteverdi & Striggio et d'Anouilh.

L'Orfeo de Monteverdi, qui à première vue semble très fidèle aux versions classiques, n'offre pas un grand nombre de variations du mythe d'origine. En premier lieu, la relation « chanter » ne comporte vraisemblablement pas de variation. En deuxième lieu, ce qui peut être pointé pour la relation « initier » est l'absence du mytheme de la fondation d'une « société secrète d'initiés hommes » (celle des hommes pratiquant la pédérastie). Cette disparition peut prendre sens dans le contexte de création de l'œuvre marquée par le néoplatonisme chrétien, la pédérastie et l'homosexualité étant des pratiques jugées négativement par le catholicisme. Toutefois, nous verrons plus tard que ce mytheme disparaît également de la version d'Anouilh. Le sens que nous attribuons à cette absence doit donc être envisagé avec prudence. En troisième lieu, la relation « pâtir/maitriser » est tantôt fidèle, tantôt transformée par rapport au mythe d'origine. En effet, Orphée parvient à maitriser Charon (comme il maitrisait Cerbère et d'autres

¹⁵⁴ Khakpour, F., Mazari, N. & Farsian, M. *Op. cit.*, p. 82.

¹⁵⁵ Khakpour, F., Mazari, N. & Farsian, M. *Op. cit.*, p. 82.

¹⁵⁶ *Idem*, p. 81.

personnages infernaux dans la version classique). En revanche, dans la version définitive, il n'est pas dépecé par les Bacchantes ou les femmes de Thrace mais il est maîtrisé par Apollon qui lui dicte la conduite à adopter. De plus, il se montre incapable de maîtriser ses passions et pulsions, ce qui le conduira à se retourner vers Eurydice.

Dans *Eurydice*, Anouilh apporte un plus grand nombre de variations. La relation « initier » disparaît également de cette réécriture puisque nous n'y retrouvons pas l'initiation des hommes à la pédérastie ni la descente volontaire et maîtrisée d'Orphée aux enfers laissant sous-entendre que le héros est *initié* aux secrets de ces lieux. La relation « pâtir/maîtriser » est éloquente : nous avons affaire à un héros qui n'est plus maître de quoi que ce soit. Le jeune homme est un piètre musicien qui ne maîtrise pas son instrument comme le fait l'Orphée mythique. Il n'a aucun contrôle sur ce qui se produit dans sa vie et ne fait preuve d'aucune volonté pour modifier le cours des choses : Eurydice le mène à la baguette, M. Henri exerce sur lui une influence considérable jusqu'à le convaincre de se donner la mort, et face aux drames qui surviennent dans sa vie, Orphée ne parvient qu'à se lamenter et n'entre jamais en action de sa propre initiative (c'est en effet M. Henri qui lui proposera l'épreuve de la nuit, mais le jeune homme n'aura rien tenté pour mériter cette seconde chance). Dès lors, la relation « pâtir/maîtriser » se transforme pour ne devenir qu'un « pâtir », sans que le héros ne fasse preuve d'aucune maîtrise. Pour finir, même les talents de musiciens d'Orphée, représentés par la relation « chanter », sont totalement absents de cette réécriture. Le jeune n'a que peu de talent et parvient à peine à en vivre avec son père. De plus, ses habilités de musiciens ne lui seront d'aucune aide au cours de la pièce, au contraire de la version classique où elles permettaient à Orphée d'obtenir la permission des dieux de ramener Eurydice.

En somme, la réécriture d'Anouilh transforme radicalement le mythe. Seul le mythème central du retour demeure, mais il est transfiguré pour mieux correspondre aux contextes sociohistorique et spatiotemporel choisis par Anouilh. Deux types de mythèmes sont totalement abandonnés, et le dernier, « pâtir/maîtriser », se voit privé d'une partie de son sens. Ce traitement des mythèmes contribue à construire un héros faible, ayant peu de prise sur le monde en raison de son innocence et de sa naïveté. Orphée a en effet soif d'idéaux, malheureusement irréalisables et incompatibles avec la société dans laquelle il vit, qu'il ne comprend manifestement pas.

Nous constatons que la méthode d'analyse proposée par Durand et basée sur les mythèmes du mythe d'Orphée qu'il a lui-même mis au jour s'avère nettement plus opérante

lorsqu'elle est appliquée à *Eurydice* d'Anouilh qu'à *L'Orfeo* de Monteverdi. Pour cette dernière œuvre, nous n'avons pas pu percevoir suffisamment de variations dans les myèmes secondaires pour cerner les spécificités de la réécriture en question. En revanche, en ce qui concerne *Eurydice*, les variations perçues sont plus nombreuses et cohérentes avec les quelques pistes d'interprétation liées au contexte que nous avons proposées précédemment. N'ayant pu repérer de subtiles variations de sens dans *L'Orfeo* au moyen de la grille d'analyse de Durand qui montre là ses limites, nous proposons de poursuivre l'étude des myèmes de nos deux réécritures pour tenter de mettre au jour d'autres variations plus discrètes mais néanmoins significatives.

3.2.2. D'APRÈS UNE NOUVELLE ORGANISATION TABULAIRE

La grille d'analyse proposée par Durand ne semble pas convenir à notre analyse comparative faisant intervenir plusieurs versions du mythe. Par la volonté de représenter conjointement la synchronicité et le diachronisme, le tableau multiplie les colonnes et les lignes, rendant impossible la juxtaposition de deux réécritures en vue de les comparer. C'est pourquoi nous proposons une autre présentation tabulaire, qui perd en complexité mais qui, par sa simplicité, rend plus aisé l'exercice de la comparaison.

Nous retrouvons dans la première colonne les myèmes que nous avons listés au [point 1.3.2. de cette partie](#) en comparant les deux versions antiques complètes (du moins concernant l'épisode d'Orphée et Eurydice) connus à ce jour écrites par Ovide et Virgile. Les deuxième et troisième colonnes, représentant respectivement la réécriture de Monteverdi & Striggio et celle d'Anouilh, indiquent les myèmes conformes à la version antique, et ceux qui varient par rapport à celle-ci version. Cette nouvelle présentation tabulaire apporte l'avantage d'une comparaison visuelle plus efficiente qu'il est possible de chiffrer en comptant les myèmes communs ou divergents.

Dans ce tableau (*cf.* page suivante), dans les deuxième et troisième colonnes, les cases blanches portant la mention « idem » indiquent les myèmes conformes à la version antique. Les cases gris foncé, portant la mention « non », indiquent l'absence totale de ce myème dans les réécritures ultérieures. Les cases en gris moyen, quant à elles, indiquent les myèmes comportant des variations dans les implications, les motivations ou les moyens mais qui laissent deviner un même schéma d'action.

	MYTHE ANTIQUE	MONTEVERDI	ANOUILH
(1)	Eurydice meurt prématurément à cause d'une bête.	Idem (serpent)	Idem (accident de car)
(2)	Orphée pleure Eurydice en surface.	Non	Idem
(3)	Orphée descend aux enfers.	Idem	Situation similaire avec variation : Orphée est amené par M. Henri dans un buffet de gare pendant la nuit, la nuit et l'épreuve à subir symbolisant les enfers.
(4)	Orphée attendrit l'ensemble des profondeurs par ses chants, y compris Cerbère, (Tantale, Sisyphe) et Ixion.	Idem (sans mention des créatures et personnalités infernales)	Non. Orphée n'a pas de qualités musicales exceptionnelles.
(5)	Les dieux acceptent la requête d'Orphée et le laissent repartir avec Eurydice, à condition qu'il ne la regarde pas avant qu'ils soient sortis des enfers.	Idem	Situation similaire avec variation : Pas de requête de la part d'Orphée, c'est M. Henri qui lui fait la proposition.
(6)	Orphée regarde Eurydice et la perd une nouvelle fois.	Idem (mais variation dans les motivations)	Idem (mais variation dans les motivations)
(7)	Orphée tente de retraverser le fleuve des enfers, en vain.	Non	Non
(8)	Orphée pleure son épouse quelques temps sur la rive.	Non	Non
(9)	Orphée retourne en Thrace.	Idem	Idem (chambre d'hôtel)
(10)	Orphée repousse les femmes de Thrace.	Idem	Idem (il est persuadé de ne plus jamais aimé à nouveau de cette façon)
(11)	(Orphée initie les hommes de Thrace à la pédérastie.)	Non	Non
(12)	Orphée se fait dépecer par les femmes de Thrace.	Idem dans la première version. Variation de la 2 ^e version : Apollon l'invite à le rejoindre dans les Cieux et il accepte.	Situation similaire avec variation : Henri lui propose de se suicider et il accepte. Le résultat (la mort d'Orphée) reste le même.
(13)	La tête et la lyre d'Orphée continuent de chanter dans l'Hèbre.	Non	Non
(14)	La tête et la lyre s'échouent à Lesbos.	Non	Non

De prime abord, nous remarquons que ce sont généralement les mêmes mythes qui sont supprimés dans les deux réécritures, à l'exception de l'épisode où Orphée attendrit les

dieux infernaux par ses talents musicaux (4) qui apparaît chez Monteverdi & Striggio mais pas dans la version d'Anouilh. De plus, les myèmes qui varient partiellement sont à nouveau généralement les mêmes. Il y a toutefois un plus grand nombre de myèmes variant partiellement dans la réécriture d'Anouilh, ce qui apparaît logique étant donné le contexte spatiotemporel choisi par l'auteur : celui-ci étant moderne et radicalement différent du contexte mythologique antique, de nombreuses adaptations sont nécessaires pour assurer la cohérence et la crédibilité de l'action.

Les changements et les suppressions qui surviennent systématiquement aux mêmes endroits laissent penser que le mythe d'Orphée tel qu'il existe dans l'imaginaire collectif constitue une version très réduite de la légende antique. Les différents éléments contextuels qui apportent peu à l'histoire, tels que les pleurs d'Orphée sur la rive du fleuve infernal (8), la vaine tentative du héros de retraverser ce même fleuve (7) ou encore le voyage de la tête et de la lyre d'Orphée vers Lesbos (13 et 14), ont progressivement été supprimés.

Dans ce second tableau, les variations même les plus subtiles apparaissent aisément à la condition que le myème déduit des versions classiques ait été cerné avec suffisamment de précision. Elles s'avèrent relativement significatives et tout à fait cohérentes avec le contexte de production des œuvres. Ainsi, le myème de la mort d'Eurydice tuée par une bête (1) est précisé chez Monteverdi & Striggio par l'identification de la bête à un serpent. La mention du serpent, qui fait référence à la Genèse, donne à la pièce son caractère néoplatonicien chrétien. Mentionnons également les modalités de la mort d'Orphée (12) : alors que le jeune homme est dépecé par les Bacchantes dans les versions antiques, il rejoint volontairement les sphères célestes dans *L'Orfeo* et se laisse convaincre de se suicider dans *Eurydice*. Dans le premier cas, cette mort d'Orphée fait ostensiblement référence au néoplatonisme en invoquant le monde des idées. Dans le second cas, le suicide montre clairement l'état de désespoir du héros face à la société dans laquelle il vit. De plus, l'état de faiblesse qu'affiche Orphée en manquant de volonté par rapport à M. Henri qui lui propose l'épreuve de la nuit (5) annonce le futur état de désespoir du héros qui le mènera au suicide.

L'analyse des différentes variations rendues visibles par ce tableau confirme les précédentes analyses et démontre l'interrelation de nos œuvres maillons avec leur contexte de production. *L'Orfeo*, composé dans un esprit pleinement renaissant et humaniste, sur le plan tant musical que littéraire, laisse deviner une conception du monde appartenant au néoplatonisme chrétien. Seuls quelques changements, parfois presque inaperçus, suffisent à

faire basculer la signification du mythe, malgré un schéma actanciel et chronologique très proche du mythe classique. La pièce d'Anouilh *Eurydice*, quant à elle, s'éloigne fortement du schéma originel en modifiant une série de paramètres en raison du changement de cadre spatiotemporel. Ces transformations, clairement visibles dans le tableau, marquent l'appartenance de la réécriture à un contexte sociopolitique particulier où la société subit de profondes mutations que le héros n'est pas en mesure d'accepter.

4. BILAN DES ANALYSES

Au sein de cette première partie, nous avons tenté de mettre en évidence les variations qui s'opèrent dans les réécritures du mythe d'Orphée et le lien que ces dernières entretiennent avec leur contexte de rédaction en nous inspirant des méthodes de la mythanalyse. Pour ce faire, nous avons d'abord étudié les sources antiques à disposition concernant ce mythe, afin de détenir un point de repère et de comparaison pour les analyses ultérieures. Nous avons ensuite confronté cette première version de référence aux réécritures de Monteverdi & Striggio et d'Anouilh.

Après une première présentation des œuvres et de leur contexte de production, nous avons déjà pu déterminer quelques points pour lesquels la société avait manifestement exercé une influence lors de l'élaboration des œuvres. Ces premières interprétations ont ensuite été confirmées par une étude mythanalytique et une comparaison mythémique des différents maillons de notre corpus.

Il en ressort que *L'Orfeo* de Monteverdi & Striggio semble très fidèle au mythe originel. Toutefois, quelques variations de sens, certains ajouts et la modification du destin d'Orphée dans le *finale* constituent les indices d'une influence du contexte renaissant sur l'opéra. Les variations du mythe apportées dans cette réécriture ont pour conséquence d'inscrire l'œuvre dans la pensée néoplatonicienne chrétienne.

Eurydice, notamment à cause de son cadre spatiotemporel adapté à l'ère contemporaine, s'écarte considérablement de la version antique, même si le mythe reste facilement identifiable. Les transformations opérées dans la trame originelle permettent de broser le portrait de la société contemporaine, en y pointant ses évolutions, ses paradoxes et ses conflits. Le personnage d'Eurydice se charge d'une série de considérations sur la figure de la femme. Les doutes et les faiblesses d'Orphée mettent en évidence sa difficulté à accepter les différents changements de paradigmes en cours au sein de la société qui voit se constituer après la guerre une nouvelle génération faisant preuve de nouveaux désirs et de nouvelles valeurs.

Cette analyse de deux maillons des réécritures d'Orphée nous confirme donc l'interrelation entre l'œuvre littéraire et son contexte social, historique ou idéologique. Cette influence opère selon des modalités variées d'une œuvre à l'autre : si la présence d'un contexte idéologique semble avoir un but de conversion dans *L'Orfeo*, elle endosse plutôt la fonction de description et de critique dans *Eurydice*.

PARTIE 2

PROPOSITION D'UNE SÉQUENCE DIDACTIQUE
AUTOUR DU MYTHE D'ORPHÉE :
UNE INITIATION À LA RECHERCHE EN LITTÉRATURE

1. DE L'INTÉRÊT DE TRAVAILLER LE MYTHE ANTIQUE EN CLASSE DE FRANÇAIS

Le mythe antique, pour ses nombreuses qualités littéraires et sociologiques, s'avère être un matériau didactique très intéressant. Les enjeux liés à son étude touchent en effet conjointement les champs de la didactique, de la littérature, de la culture et des compétences du citoyen¹⁵⁷, qu'il est nécessaire de développer ici pour mieux faire comprendre l'intérêt de notre recherche.

1.1.LA FORMATION D'UN SUJET-LECTEUR

Le mythe antique, contrairement à ce qu'indique son appellation, est loin de ne toucher que l'Antiquité. La mythologie gréco-romaine, au même titre que les textes sacrés, n'a cessé d'influencer l'Occident tout au long de l'Histoire. À toutes les époques de notre ère, les textes fondateurs inspirent la culture, en ce compris la littérature, et déteignent sur le quotidien. Notre société telle qu'elle se présente aujourd'hui en est l'héritage¹⁵⁸. Mais l'époque contemporaine se caractérise d'autant plus par cette profonde attirance à l'égard du mythe¹⁵⁹, ce dernier s'insinuant toujours davantage dans la culture populaire, parfois avec grande discrétion, via le livre de poche, la télévision¹⁶⁰ ou encore la littérature jeunesse.

Face à cette omniprésence du mythe dans la sphère culturelle, il est capital que tout individu consommant ces œuvres dispose des clés de lecture nécessaires pour en comprendre la portée. Or, Yerlès & Lits posent justement le constat, dès la fin des années 1980, de la pauvreté des connaissances des élèves dans le domaine de la mythologie¹⁶¹. Il est donc profitable, voire essentiel, que les enseignants de français consacrent une partie du cursus à initier leurs élèves à la mythologie grecque et à son incidence dans la littérature et les autres champs de la culture ; les jeunes seront alors mieux en mesure de repérer les mythes à la source des œuvres culturelles qu'ils fréquentent, et donc de les comprendre et de les interpréter¹⁶².

¹⁵⁷ Huynh, J.-A., Briffard, C., & Tourigny, F. (2006). « Présentation. Lecture des textes fondateurs : Enjeux littéraires et culturels ». *Le français aujourd'hui*, n° 155 (4), p. 7.

¹⁵⁸ *Ibidem*.

¹⁵⁹ Mareuil, A. (1973). « Réflexions sur le rôle de l'enseignement littéraire pour la découverte des mythes ». *Orientations. Essais et recherches en éducation*, n°13(48), p. 100.

¹⁶⁰ Yerlès, P., & Lits, M. (Éds.). (1989). *Le mythe. Vade-mecum du professeur de français*. Hatier. p. 9.

¹⁶¹ *Idem*, p. 10.

¹⁶² Huynh, J.-A. & al., *Op. cit.* p. 7.

1.2.LA FORMATION D'UN CITOYEN, PENSEUR ET CRITIQUE

Outre ce premier enjeu purement pragmatique, le mythe, grâce à son habileté à dépeindre la société de façon universelle, ouvre la voie à tout un champ de réflexion. En premier lieu, fidèlement à sa fonction première, le mythe permet de répondre à certaines questions restées sans réponses¹⁶³. Même si les mythes se constituent de faits légendaires, hors de la réalité, empêchant de ce fait le lecteur de croire en leur sens littéral, leur lecture, selon Huynh & al., « conduit aux sources de la culture occidentale et fait retrouver des repères essentiels pour comprendre d'où nous venons et donc qui nous sommes »¹⁶⁴. De plus, les structures de ces mythes sont intéressantes car elles montrent comment l'être appartient au monde et évolue en son sein¹⁶⁵, comme pourrait le faire la sociologie à l'époque contemporaine. Les récits mythiques se font à la fois le témoin d'une image du monde et le témoin d'une « architecture de l'esprit », d'une façon de percevoir ce monde et de le penser¹⁶⁶. Ils arborent des structures permanentes et multiples qui reflètent aussi bien le passé, le présent et le futur. De ce fait, les mythes constituent une réserve de sens dans laquelle les élèves peuvent puiser pour mieux comprendre le monde dans lequel ils évoluent.

Le mythe est donc une clé de compréhension de la société, mais il est également un guide de vie. Comme le signale Mareuil, l'étude des mythes permet d'entrevoir l'étendue des possibilités humaines et éduque¹⁶⁷. En présentant le monde, les mythes offrent comme un panorama de possibilités, de modèles de vie et de héros qui subissent les conséquences de leurs décisions ou en profitent. Ce faisant, par les modèles proposés, ils peuvent apprendre aux élèves à raisonner ainsi qu'à poser des choix. Plus anecdotiquement, Mareuil ajoute que les mythes offrent des « recettes pratiques pour la vie privée »¹⁶⁸.

¹⁶³ Borgeaud, P. (2004). *Exercices de mythologie*. Labor et fides. p. 21.

¹⁶⁴ Huynh, J.-A. & al., *Op. cit.*, p. 7.

¹⁶⁵ Mareuil, A. *Op. cit.*, p. 88.

¹⁶⁶ *Idem*, p. 94.

¹⁶⁷ *Idem*, p. 89.

¹⁶⁸ *Idem*, p. 95.

1.3.LA TRANSMISSION D'UN PATRIMOINE

Les années 2000 ont vu l'apparition, dans les programmes de français de l'Hexagone, de la notion de littérature patrimoniale¹⁶⁹, ce qui a donné lieu à de nombreuses tentatives de définition parmi les didacticiens du français. Dans l'introduction d'un ouvrage qui fait le tour de la question, *Les patrimoines littéraires à l'école : usages et enjeux*, Ahr & Denizot circonscrivent le patrimoine « aux œuvres qui fondent une culture commune »¹⁷⁰. Louichon redéfinit plus tard le patrimoine (au sens général) en soulignant d'une part sa valeur collective (reconnue par la majorité) et d'autre part le risque qu'il tombe dans l'oubli : « Est [...] patrimonial ce qui risque de disparaître et qui nous constitue collectivement »¹⁷¹. Le patrimoine est donc à la fois lié au passé et au présent (pour ce que ce passé signifie encore pour nous, contemporains)¹⁷². La littérature, en tant qu'œuvre artistique, n'échappe pas à son destin de patrimoine :

[L]a littérature est de fait considérée comme menacée de disparition, affectée par ce sentiment de perte et d'effacement propre au patrimoine. Les œuvres littéraires doivent être préservées, menacées qu'elles sont par d'autres pratiques culturelles ou d'autres lectures.¹⁷³

Le lien de l'œuvre patrimoniale au présent se démontre par les innombrables preuves de sa présence que sont « [l]es textes, [l]es discours, [l]es objets contemporains qu'elle génère » et que Louichon nomme les objets sémiotiques secondaires (OSS)¹⁷⁴. En effet, les œuvres patrimoniales restent *présentes* grâce à des médiations, qui peuvent être bien évidemment des éditions critiques au sein d'un nouvel objet livre, mais également des réécritures, des parodies, des pastiches, des adaptations et même des allusions.

Face à la définition de Louichon, qui conçoit l'œuvre patrimoniale donnée comme une production passée conservant un lien avec le présent grâce à des OSS, nous posons que le mythe antique est une forme d'œuvre patrimoniale. Certes, il ne dispose pas toujours d'une forme textuelle nette et figée, ses (nombreuses) mises à l'écrit étant souvent le résultat d'une longue tradition orale, mais il s'agit tout de même d'une *production culturelle passée* (même si sa modalité de production reste floue) dont les contemporains accusent une *réception présente* au

¹⁶⁹ Louichon, B. (2015). « Le patrimoine littéraire : un enjeu de formation ». *Tréma*, 43, §2.

¹⁷⁰ Ahr, S., & Denizot, N. (2013). *Les Patrimoines littéraires à l'école : usages et enjeux*. PUN. p. 8.

¹⁷¹ Louichon, B. « Le patrimoine littéraire : un enjeu de formation. ». *Op. cit.* §4.

¹⁷² *Idem*, §12.

¹⁷³ *Idem*, §7.

¹⁷⁴ *Idem*, §12.

moyen de rééditions, de réécritures, de parodies, de références allusives ou encore d'adaptations (en bande dessinée, au cinéma ou sur d'autres supports) qui détiennent le statut d'OSS.

Dès lors que le mythe appartient à l'ensemble de la littérature patrimoniale, il se charge des mêmes enjeux que cette dernière. Ceux-ci sont en grande partie liés à la définition même du patrimoine. Louichon a mis en évidence l'inéluctable risque de disparition qui définit le patrimoine littéraire. De nombreux didacticiens font le constat que la transmission de cette littérature ne se fait plus naturellement¹⁷⁵. Ces œuvres sont pourtant le ciment d'une culture commune pourvue d'une valeur unanime. Il faut donc à tout prix tenter de préserver ce patrimoine, de le maintenir dans les mémoires¹⁷⁶, une mission qui peut idéalement et essentiellement être remplie par l'enseignement¹⁷⁷.

Rares sont les élèves désireux de se plonger dans l'étude des œuvres patrimoniales, car ils assimilent celles-ci à un passé qui ne leur parle plus. Pourtant, la diversité des OSS dérivés de ces œuvres en prouve la longévité, la valeur et le caractère présent¹⁷⁸. C'est d'autant plus le cas, selon nous, des OSS appartenant à la culture populaire de masse : celle-ci n'est pas réservée qu'aux seuls héritiers (au sens bourdieusien) et touche donc potentiellement tous les élèves. La présence d'OSS au sein de la culture de consommateurs potentiellement non initiés prouve non seulement le rayonnement des œuvres dont ils sont issus, mais également la nécessité d'enseigner celles-ci aux élèves afin de leur offrir les clés de lecture des OSS auxquels ils sont exposés.

Pour terminer cet inventaire des enjeux de l'étude des mythes, notons que chaque OSS (qu'il soit simple allusion dans un texte ou œuvre lui-même) constitue une interprétation, une lecture du patrimoine source. De ce fait, l'étude d'un OSS présente plusieurs bénéfices didactiques. Premièrement, elle permet de travailler la compétence interprétative des élèves. C'est d'autant plus le cas du mythe qui, selon Borgeaud, est « inachevé par définition, [laissant] au lecteur, ou à l'auditeur, le choix du sens »¹⁷⁹. Deuxièmement, elle peut conduire à une réflexion métalittéraire : la variété d'adaptations, de réécritures rend compte de « la dimension subjective et interprétative de la lecture » et « empêch[e] le verrouillage herméneutique » en mettant en évidence la diversité des interprétations possibles d'une même œuvre¹⁸⁰. Finalement,

¹⁷⁵ Ahr, S., & Denizot, N. *Op. cit.* p. 8.

¹⁷⁶ Louichon, B. « Le patrimoine littéraire : Un enjeu de formation. ». *Op. cit.* §4.

¹⁷⁷ Ahr, S., & Denizot, N. *Op. cit.* p. 9.

¹⁷⁸ Louichon, B. « Le patrimoine littéraire : Un enjeu de formation. ». *Op. cit.* §12.

¹⁷⁹ Borgeaud, P. *Op. cit.* p. 21.

¹⁸⁰ Louichon, B. « Le patrimoine littéraire : Un enjeu de formation. ». *Op. cit.* §29.

l'étude des mythes et de leurs OSS invite à la réflexion quant à « l'histoire de leur réception [et] aux lectures dont ils ont fait l'objet à travers les siècles »¹⁸¹.

¹⁸¹ Huynh, J.-A. & al., *Op. cit.*, p. 7.

2. PRÉSENTATION GÉNÉRALE DE LA SÉQUENCE

2.1.DESCRPTION

L'idée originale de cette séquence, qui s'adresse à une classe de 6^e GT, est d'initier les élèves en fin de cursus à la recherche en littérature en leur faisant réaliser un travail au sujet du mythe d'Orphée et de ses réécritures. Il s'agit d'une séquence de longue haleine d'environ vingt heures qui demande un grand investissement et une certaine quantité de travail de la part des élèves, ce qui implique de l'étendre sur une durée d'environ vingt semaines, en comprenant la tâche finale, qui exige elle-même quatre des vingt périodes ainsi qu'une dizaine de semaines de travail à domicile.

2.1.1. PRÉSENTATION EN TERMES DE COMPÉTENCES

L'intérêt de la séquence que nous proposons est double. Le premier est que, par les travaux demandés et par les différentes activités proposées, la séquence permet de travailler l'ensemble des unités d'acquis d'apprentissage, à l'exception de l'UAA5. Ainsi, l'élève approchant de la fin de sa scolarité secondaire vit une nouvelle situation d'apprentissage au sein de laquelle toutes les compétences qui lui ont été enseignées au cours de français depuis sa troisième année sont mobilisées, tel un point d'orgue qui couronne le cursus. De plus, ces différentes compétences du cours de français ne sont pas seulement juxtaposées de façon artificielle dans la séquence mais s'imbriquent les unes aux autres et se nourrissent mutuellement, laissant apparaître leur pleine utilité. Cela nous mène au second intérêt, qui est de permettre aux élèves de ressentir la richesse, l'utilité et l'interconnexion des différentes UAA qui, loin d'être des compétences isolées, sont souvent amenées à être exploitées conjointement pour mener à bien une tâche professionnelle ou personnelle.

Cependant, si cette séquence implique effectivement la mobilisation et le renforcement de six des sept UAA, elle n'a pas pour vocation d'introduire les élèves à ces compétences et de leur apprendre pratiquement comment, par exemple, réaliser une synthèse ou rédiger un texte argumenté. Le but de la séquence est plutôt de mettre en pratique les différentes UAA déjà travaillées en les mobilisant au sein d'un parcours qui leur confère du sens. Cela implique que les élèves disposent déjà d'un certain niveau de maîtrise des différentes UAA. Toutefois, comme le programme que nous proposons n'offre que vingt heures à étaler sur vingt semaines, l'enseignant dispose de tout le temps nécessaire pour dispenser d'autres séquences en parallèle afin de développer d'autres apprentissages liés aux UAA.

2.1.2. PRÉSENTATION THÉMATIQUE

La séquence prend pour objets littéraires les quatre œuvres maillons étudiées dans la première partie de ce mémoire, à savoir les épisodes d'Orphée et Eurydice tirés des *Géorgiques* de Virgile et des *Métamorphoses* d'Ovide, ainsi que *L'Orfeo* de Monteverdi & Striggio et *Eurydice* d'Anouilh. De plus, dans le cadre de la tâche finale, les élèves seront amenés à choisir et à lire individuellement une autre œuvre littéraire (nouvelle, roman, pièce) qui se présente comme une réécriture d'un autre mythe antique.

Au cours de la séquence, les élèves sont initiés à ces différentes œuvres. Ils découvrent également le concept de mytheme et sont invités à l'exploiter. Grâce à un premier travail de recherche réalisé en petits groupes, ils explorent en semi-autonomie les contextes de production des œuvres étudiées pour réaliser leur interprétation ; ce faisant, ils assimilent de nouvelles connaissances au sujet de la Renaissance et du théâtre du XX^e siècle.

2.2. OBJECTIFS DE LA SÉQUENCE

L'objectif principal de notre dispositif didactique est d'initier les élèves à la recherche en littérature, ce qui permet simultanément de leur donner un aperçu de ce que peut être la recherche en sciences humaines, d'approfondir leurs compétences dans les diverses UAA du référentiel de la Fédération Wallonie-Bruxelles et de leur faire percevoir le sens de ces différentes UAA.

Cette séquence autour du mythe d'Orphée permet, comme nous l'avons déjà précisé précédemment, de travailler et d'approfondir six des sept UAA mentionnées par les référentiels¹⁸² et programmes¹⁸³ de français en Belgique. Tout d'abord, l'UAA0 et la métacognition sont régulièrement mises en avant tout au long du dispositif : les élèves apprennent la méthodologie pour réaliser un travail de recherche, ce qui suppose qu'ils verbalisent régulièrement leurs démarches et leurs apprentissages ; ils sont de plus invités, lors de la présentation de leur premier travail de groupe, à mettre en évidence leur cheminement méthodologique et réflexif. Ensuite, les élèves fournissant deux bilans de recherche (un premier oral, en groupe, et un second écrit, individuel), ils doivent mobiliser à la fois l'UAA1, lorsqu'ils réalisent des recherches en autonomie ou lorsqu'ils réalisent la bibliographie, l'UAA2, en

¹⁸² Fédération Wallonie-Bruxelles. (2017). *Compétences terminales et savoirs requis en français – humanités générales et technologiques*. Fédération Wallonie-Bruxelles.

¹⁸³ FESec. (2018). *Programme. Français 3^e degré. Humanités générales et technologiques*. FESec.

réalisant la synthèse des sources réunies, l'UAA3 et l'UAA4 dans le travail écrit et lors la présentation orale lorsqu'ils présentent leur interprétation de façon argumentée, ainsi que l'UAA6 lorsqu'ils fournissent leur propre interprétation de l'œuvre, faisant ainsi le récit de leur expérience culturelle. En dehors des deux travaux demandés aux élèves, les UAA sont également mobilisées ponctuellement au cours de la séquence.

Au-delà des différentes UAA exigées par les programmes, cette séquence vise des objectifs plus spécifiques. Le menu que nous proposons permet à l'élève d'entrer dans une démarche de recherche scientifique en apprenant à se poser des questions pertinentes par rapport à un sujet précis, en apprenant à formuler des hypothèses pour répondre à ces questions, et en apprenant à rechercher l'information pour confirmer ou infirmer ces hypothèses. L'élève est également amené à poser des choix interprétatifs et à en discuter avec une communauté de lecteurs. Pour finir, il apprend à communiquer les résultats d'une recherche, tant à l'oral qu'à l'écrit.

En plus de ces compétences générales et facilement transposables, l'élève apprend à rechercher la source antique d'un mythe, à établir un schéma mythique en se basant sur une analyse des mythèmes et à repérer des allusions ou références à des mythes dans les œuvres culturelles fréquentées.

Outre ces savoir-faire, la séquence poursuit des objectifs en termes de savoirs. Les élèves en retiennent un schéma type du mythe d'Orphée et les composantes essentielles qui leur permettront de reconnaître ultérieurement les allusions à ce mythe. Ils sont amenés à comprendre les liens qui peuvent exister entre une œuvre littéraire (et dans ce cas, une réécriture de mythe) et son contexte de production. Ce faisant, ils accumulent également des connaissances au sujet de l'Humanisme, du Néoplatonisme et du théâtre contemporain.

2.3. ENJEUX DE LA SÉQUENCE

Réaliser ici un inventaire complet des enjeux de cette séquence consisterait paraphraser le point 1 de cette partie, ce qui serait redondant et inutile. Toutefois, il nous semble pertinent d'explicitier quelques enjeux qui nous paraissent essentiels.

En premier lieu, l'étude de plusieurs mythes dans le cadre de la séquence offre l'occasion aux élèves de retourner « aux sources de la culture occidentale »¹⁸⁴, ce qui, selon Huynh & al., permet de « retrouver des repères essentiels pour comprendre d'où nous venons et donc qui nous sommes »¹⁸⁵. En deuxième lieu, le programme que nous proposons, qui met à l'honneur différents mythes et différentes réécritures de mythe ainsi que l'étude comparative de ces versions, vise la formation d'un lecteur éclairé qui soit capable de lire, de comprendre et d'interpréter les œuvres culturelles auxquelles il est confronté et qui font référence à des mythes. En troisième lieu, étant donné la nécessité de protéger le patrimoine littéraire, ce lecteur éclairé devrait également devenir un acteur culturel qui se propose d'être le témoin et le garant de ce patrimoine, et éventuellement le transmetteur, si l'envie et la créativité le lui permettent.

2.4. LIGNES DIRECTOIRES DIDACTIQUES

Concernant le travail du mythe en classe de français, Yerlès & Lits émettent quelques recommandations méthodologiques au sein de l'ouvrage sur le mythe qu'ils ont publié dans la collection « Séquences ». Ainsi, ils conseillent d'entreprendre un cours sur le mythe en « partant du présent » : selon eux, il est plus pertinent d'étudier le mythe en commençant par montrer sa résonance avec la culture contemporaine¹⁸⁶. C'est pourquoi nous proposons en début de séquence une activité de découverte au moyen de documents culturels en rapport avec le mythe qui sont tirés aussi bien du passé que du présent. « Partir du présent » prend également le sens de prendre appui sur ce que nous connaissons ou pouvons connaître en tant qu'enseignant. Il est inutile de viser l'exhaustivité lorsqu'il s'agit d'étudier la mythologie en classe de français car ce serait trop chronophage et humainement impossible. Mieux vaut, selon Yerlès & Lits, faire entrevoir aux élèves l'ampleur et la diversité des œuvres contemporaines héritant de la mythologie¹⁸⁷. C'est également ce que nous proposons dans notre séquence qui, par l'étude de différentes réécritures, montre la prégnance du mythe dans les cultures passée et actuelle. Par ailleurs, les deux didacticiens recommandent de faire percevoir « le subtil jeu d'influences à rebours – ascendante – autant que d'influence postérieure – descendante – dont

¹⁸⁴ Huynh, J.-A. & al. *Op. cit.* p. 8.

¹⁸⁵ *Ibidem.*

¹⁸⁶ Yerlès, P., & Lits, M. (Éds.). *Op. cit.*, p. 12.

¹⁸⁷ *Ibidem.*

l'œuvre littéraire est le foyer »¹⁸⁸. Les influences mutuelles et les variations d'une réécriture à l'autre constituent justement le thème central de la séquence.

Certains choix méthodologiques sont également dictés par des considérations relevant de la didactique générale ou de la didactique du français langue première. Nous avons privilégié une organisation du cours selon le modèle de la séquence en trois temps : la production initiale (ou contextualisation), au cours de laquelle l'enseignant introduit au sujet et sonde les représentations, les manques et les acquis des élèves ; les ateliers de structuration (ou décontextualisation), au cours desquels les apprentissages se construisent ; et enfin la production finale (ou recontextualisation), où les élèves réinvestissent leurs nouveaux savoirs et savoir-faire acquis au cours des ateliers de structuration au sein d'une nouvelle production¹⁸⁹. D'un point de vue pédagogique, nous avons veillé à faire intervenir la métacognition à plusieurs reprises au sein du dispositif, étant donné les multiples avantages que présente le fait de développer cette compétence chez les élèves : l'amélioration de la capacité d'autorégulation (éviter l'erreur, prendre conscience des stratégies gagnantes pour les remobiliser), l'augmentation du sentiment d'efficacité personnel et l'amélioration de la réussite scolaire¹⁹⁰. Prendre conscience de ses propres démarches réflexives et pratiques pour réaliser une tâche et les stratégies gagnantes pour les réaliser efficacement est particulièrement intéressant dans une séquence comme celle-ci qui fait justement le pari d'un apprentissage méthodologique au sujet de la recherche. Nous avons également pris la précaution d'éviter les tâches ou moments d'apprentissage lors desquels les élèves ne sont pas actifs cognitivement. Il est important de s'assurer de l'activité cognitive des élèves lors de la réalisation de tâches afin que ceux-ci restent attentifs, concentrés et en état de réflexion, ce qui garantit un apprentissage plus efficace¹⁹¹. Dès lors, les activités plus passives que nous proposons dans la séquence sont toujours assorties d'une consigne qui permet d'éviter la simple écoute inactive, laquelle conduit souvent à une perte d'attention.

¹⁸⁸ Yerlès, P., & Lits, M. (Éds.). *Op. cit.*, p. 15.

¹⁸⁹ Simard, Cl., Dufays, J.-L., Dolz, J & Garcia-Debanc, Cl. (2019). *Didactique du français langue première*. Deboeck supérieur. p. 111.

¹⁹⁰ Colognesi, S. (2021). *Didactique générale* [notes de cours]. UCLouvain.

¹⁹¹ *Ibidem*.

3. DÉROULEMENT DE LA SÉQUENCE

3.1. PREMIER APERÇU DU CALENDRIER DE LA SÉQUENCE : CONTEXTUALISATION ET DÉCONTEXTUALISATION

	CALENDRIER	PROPOSITIONS DIDACTIQUES	TEMPS
CONTEXTUALISATION	SEMAINE 1	Activité 1 (contextualisation) ; Annonce de la séquence, de son but, du mode de fonctionnement et de la tâche finale.	Env. 50 min.
DÉCONTEXTUALISATION	SEMAINE 1	Activités 2 : reconstituer le mythe antique.	Env. 30 min.
	SEMAINE 2	Activité 3 : présentation magistrale du mythe ; Annonce de la lecture d'Eurydice pour la période 6 – s'assurer qu'il y ait au moins une semaine entre les deux séances de cours, voir plus en fonction des besoins des élèves.	Env. 20 min.
	SEMAINE 2	Activité 4 : - Visionnage de l'opéra ; - Débriefing sur l'opéra : repérage des divergences et préparation d'hypothèses.	3 périodes
	SEMAINE 3	Activité 5 : - Remise en mémoire de la pièce ; - Débriefing sur la pièce : repérage des divergences et préparation d'hypothèses.	50 min.
	SEMAINE 3	Activité 6 : mythanalyse ; Annonce des recherches à faire à domicile.	50 à 80 min.
	SEMAINE 4 ou 5	Activité 7 : analyse sociocritique en groupe (UAA1 et UAA2).	2 périodes
	SEMAINE 5	Activité 8 : débat interprétatif (UAA3).	50 min.
	SEMAINE 7	Remise d'un dossier écrit par groupe présentant l'avancement du travail.	//

DÉCONTEXTUALISATION	SEMAINE 8	Activité 9 : ajustements de l'analyse et préparation à la présentation de groupe.	2 périodes
	SEMAINE 9 ou 10	Activité 10 : Présentations en groupe (UAA3 et UAA6)	2 à 3 périodes
	SEMAINE 10	Activité 11 : Conclusion magistrale de l'enseignant.	30 min.

3.2. PREMIER APERÇU DU CALENDRIER DE LA SÉQUENCE : RECONTEXTUALISATION

	CALENDRIER	PROPOSITIONS DIDACTIQUES	TEMPS
RECONTEXTUALISATION	SEMAINE 10	Présentation des consignes du travail final (TFA de français) ; Choix des mythes pour le travail et constitution des groupes. Lancement de la recherche.	20 min.
	SEMAINE 11	Constitution en classe du schéma mythique antique pour chaque groupe (à rendre en fin d'heure).	50 min.
	SEMAINE 13	Mini-présentations en sous-groupes des hypothèses de recherche et remise d'une version écrite à l'enseignant.	50 min.
	SEMAINE 15	Mini-présentations des sources en sous-groupes et remise d'une version écrite à l'enseignant.	50 min.
	SEMAINE 18	Mini-présentations en sous-groupes des résultats de recherche et remise d'une version écrite à l'enseignant.	50 min.
	SEMAINE 20	Remise du travail écrit.	//

3.3.CONTEXTUALISATION

3.3.1. ACTIVITÉ 1 : DÉCOUVRIR LE THÈME DE LA SÉQUENCE

Afin de contextualiser les apprentissages, l'enseignant commence la séquence avec une activité d'introduction qui présente le thème des cours à venir en cherchant à susciter un intérêt, voire une sensation de besoin chez les élèves nécessaire à un apprentissage motivé et efficace (un besoin culturel et un besoin d'ordre pratique). Cette première activité permet aussi de sonder les représentations des élèves quant à la mythologie, au mythe d'Orphée et à leur présence dans la vie quotidienne contemporaine.

Pour ce faire, l'enseignant aura préparé une série de vignettes (en prenant soin de les numéroté) qui arborent des peintures, des objets du quotidien ou encore des citations, soit des éléments de diverses natures qui ont pour point commun d'être en lien avec la mythologie grecque (cf. [Annexe 2](#)). Une partie d'entre elles seulement est en lien avec le mythe d'Orphée (documents 16 à 20). Les différents documents auront été choisis pour assurer la diversité : une multiplicité de mythes ou figures mythiques y apparaissent, et certains documents arborent une référence claire et explicite que les élèves devraient repérer sans difficulté, tandis que d'autres constituent des références plus opaques qu'il sera nécessaire d'explicité.

L'enseignant distribue une vignette différente à chaque élève. Il leur demande alors de chercher quelle est la particularité de ces documents, leur point commun, en les encourageant à observer également les images reçues par leurs voisins. La réponse attendue est que ces différents documents font tous référence à la mythologie grecque. S'en suit alors un moment de réflexion lors duquel l'enseignant questionne les élèves : pourquoi la mythologie est-elle si prégnante dans nos vies ? Ce phénomène vous intrigue-t-il ? Quel est le lien entre ces différents objets et les œuvres ou légendes auxquelles ils font référence ?

Lorsque l'échange s'essouffle, ou commence à anticiper de trop la suite de l'activité, l'enseignant poursuit en rassemblant les images numérotées qui correspondent au mythe d'Orphée (16 à 20). Il les dispose au tableau, ou les étale sur des tables, et invite les élèves à repérer le mythe qui se cache derrière cette collection d'images : « À quoi font référence ces différents documents ? » (nous ne restreignons pas immédiatement le champ de recherche à la notion de mythe). Lorsque les élèves repèrent le mythe d'Orphée (ou qu'il leur est révélé s'ils ne le reconnaissent pas), l'enseignant leur demande de reconstruire l'histoire d'Orphée telle qu'ils la connaissent. Le but de cette étape est de mesurer le niveau de connaissances des élèves quant à ce mythe et de sonder leurs représentations à ce sujet. Il est probable qu'un bon nombre

des élèves ne connaisse pas le mythe ou ne soit pas capable d'en retracer l'histoire, mais prendre conscience de leur méconnaissance à ce sujet peut également s'avérer utile. L'enseignant accueille les différentes variations telles que les amènent les élèves. À nouveau, l'enseignant invite à un moment de réflexion en questionnant les élèves : pourquoi fait-on référence à ce personnage mythologique et pas à un autre ? Les différentes références présentées ici sont-elles fidèles au mythe antique ? Pourquoi auraient-elles intérêt à lui rester fidèle, ou au contraire à s'en distinguer ? Grâce aux deux moments de discussions guidés par les questions de l'enseignant, les élèves prennent l'habitude de formuler des hypothèses. Celles-ci seront fondamentales pour le fil rouge de la séquence : les élèves devront pouvoir formuler des hypothèses d'interprétation sur les réécritures du mythe et chercher des informations permettant de les confirmer ou les infirmer.

Une fois que le sujet s'essouffle, l'enseignant s'enquiert de l'intérêt des élèves pour les liens qui peuvent exister entre des œuvres (ou légendes) anciennes consacrées et les objets culturels actuels. Il leur demande s'ils sont curieux de pouvoir trouver des réponses plus fiables aux questions qui ont été soulevées dans la discussion. Il annonce ensuite que la séquence à venir visera justement à les initier à la recherche en littérature en prenant pour thème le mythe d'Orphée. Il précise aux élèves qu'ils auront d'abord à réaliser un premier travail de recherche en groupe au sujet du mythe d'Orphée au cours duquel ils seront en permanence accompagnés par l'enseignant, et qui constituera le cœur même de la séquence. La tâche finale consistera en un second travail de recherche, individuel cette fois, dans lequel ils transposeront à un nouveau mythe la méthodologie apprise au cours de la séquence.

3.4.DÉCONTEXTUALISATION

3.4.1. ACTIVITÉ 2 : RECONSTITUER LE MYTHE ANTIQUE

Cette première activité de structuration a pour but de présenter le mythe d'Orphée aux élèves de façon plus complète et détaillée, mais en se restreignant à la version antique dans un premier temps.

L'enseignant commence par présenter les deux sources antiques en donnant quelques éléments de contexte sur *Les Métamorphoses* d'Ovide et *Les Géorgiques* de Virgile. Il sépare ensuite la classe en deux groupes, et distribue la version d'Ovide au premier groupe et la version de Virgile au second groupe. Les élèves lisent d'abord le texte de façon individuelle, puis l'enseignant demande à chaque groupe de réaliser un résumé de l'histoire sous la forme d'une liste numérotée, dont chaque item présenterait une seule et unique action (en tentant d'éliminer ce qui est réellement superflu).

Un membre de chaque groupe est ensuite désigné pour présenter oralement la liste établie à l'ensemble de la classe. Pour chaque présentation, un membre du groupe adverse prend note de ce qui diffère de sa propre liste, et prend ensuite la parole pour signifier à l'autre groupe les points de désaccord éventuels. L'enseignant (ou un élève désigné) se charge d'actualiser le schéma du mythe au tableau au fur et à mesure des discussions.

Ce temps de *disputatio* est suivi de la lecture à haute voix des deux versions antiques, permettant aux élèves de comprendre l'origine de leurs désaccords. Ils discutent ensuite en vue de parvenir à un schéma qui corresponde aussi bien à une version qu'à l'autre. Les élèves aboutissent alors naturellement à la liste des « mythèmes » du mythe d'Orphée, concept qu'ils découvriront d'un point de vue théorique lors de l'activité suivante.

3.4.2. ACTIVITÉ 3 : PRÉSENTATION MAGISTRALE DU MYTHÈME

Le concept de mythème dont nous avons déjà montré le caractère essentiel pour l'étude des mythes peut être bénéfique aux élèves pour mieux analyser les réécritures sur lesquelles ils travailleront. C'est pourquoi il est nécessaire de passer par un court détour théorique. Il aurait été intéressant de procéder à l'étude théorique du mythème en s'appuyant sur la lecture de divers documents, ce qui aurait permis ainsi de travailler d'autant plus l'UAA2, mais les sources théoriques abordant la mythanalyse et la théorie des mythèmes étant particulièrement denses et

complexes, il nous semble préférable de recourir à un exposé magistral qui aidera les élèves à s'approprier plus rapidement des concepts difficiles et peu accessibles.

Nous proposons donc un cours magistral lors duquel l'enseignant expose de façon vulgarisée ce qu'est le concept du mytheme, quelle est son utilité, en quoi il est intéressant pour l'analyse du mythe et comment les auteurs qui ont mis le concept au point prévoyaient d'y recourir. L'enseignant veillera donc à définir le mytheme comme la plus petite unité de discours mythiquement significative au sein du mythe¹⁹², cette unité prenant la taille d'une phrase et mettant en évidence une relation entre un sujet et un prédicat. Les mythes étant les plus petites unités significatives, ils permettent d'entamer un travail de comparaison efficace, aussi bien entre les mythes d'un même schéma qu'entre les mythes convergents et divergents d'une réécriture à l'autre. Selon Durand, ce sont spécifiquement les ressemblances entre ces différents mythes qui doivent nous intéresser. En effet, il arrive souvent que les différents mythes répètent un même schéma, des mêmes relations, permettant d'étudier le mythe selon un schéma à la fois diachronique (ou *chronologique*) et synchronique (ou *symbolique*). L'enseignant pourra conclure son exposé en présentant le tableau d'analyse du mythe d'Orphée réalisé par Durand (cf. [section 1.3.3. de la première partie](#)), qui permettra ainsi d'illustrer ses dires et de mieux faire comprendre aux élèves les implications des différentes notions vues.

À la fin de cette leçon, l'enseignant demande aux élèves de lire *Eurydice* d'Anouilh (il aura déjà demandé aux élèves de se procurer le livre avant le début de la séquence). Il veillera à ce qu'au moins deux semaines séparent les deux séances de cours, afin de laisser un temps de lecture suffisant aux élèves.

3.4.3. ACTIVITÉ 4 : DÉCOUVERTE DE *L'ORFEO* DE MONTEVERDI & STRIGGIO

Vient le moment de découvrir les œuvres maillons sur lesquelles les élèves auront ensuite à travailler. L'étude de *L'Orfeo* commence par une introduction à l'œuvre et à son contexte : l'enseignant présente les auteurs, il donne quelques informations utiles sur la naissance de l'opéra et la place de *L'Orfeo* dans son histoire et il rappelle le cadre littéraire et idéologique dans lequel naît cette œuvre (Renaissance et Humanisme). Ces éléments de contexte permettent aux élèves de commencer le visionnage de l'opéra en étant armés pour mieux en comprendre le sens et les enjeux de l'œuvre.

¹⁹² Walter, P. *Op. cit.* p. 40.

L'enseignant distribue le livret de l'opéra contenant le texte original et sa traduction. Il énonce la consigne à suivre durant le visionnage de l'opéra : les élèves doivent repérer les éléments divergeant du schéma mythique antique qu'ils ont précédemment établi. L'enseignant lance enfin la vidéo (nous conseillons l'interprétation des Arts Florissants dirigée par Paul Agnew¹⁹³ - la vidéo durant 1h44 et dépassant donc le temps de deux périodes de 50 minutes, l'enseignant pourra éventuellement couper certains refrains par un petit travail de montage)¹⁹⁴.

À la suite du visionnage, l'enseignant s'assure de la bonne compréhension des élèves et leur rafraîchit la mémoire en leur faisant rétablir la chronologie de l'opéra. Subséquemment, l'analyse de la pièce peut débuter. L'enseignant demande aux élèves de partager les différences qu'ils ont repérées. Il questionne ensuite les élèves à propos du sens à accorder à ces variations : changent-elles le sens du mythe ? Pourquoi pensent-ils que ces différences ont été introduites ? Peut-on faire un lien entre ces changements et le contexte littéraire de l'époque ? Les élèves sont invités à formuler différentes hypothèses, à échanger leurs idées et à en débattre entre eux. L'enseignant, tout en laissant les élèves exprimer aussi librement que possible leurs avis, tente tout de même de guider la discussion pour stimuler la créativité, lancer les élèves sur des pistes d'interprétation et ainsi rendre l'échange plus fécond. Si le débat ne prend pas, il formule lui-même des hypothèses et invite les élèves à prendre position. Les hypothèses plausibles sont notées au tableau par l'enseignant, qui demandera aux élèves, au terme de la leçon, d'en garder une trace écrite.

3.4.4. ACTIVITÉ 5 : DÉCOUVERTE DE *EURYDICE* D'ANOUILH

L'initiation des élèves à l'œuvre d'Anouilh se déroule selon un schéma similaire à celui qui a prévalu pour la découverte de *L'Orfeo*. L'enseignant commence par introduire à la pièce de théâtre en donnant quelques informations sur l'œuvre, sur l'auteur, sur le théâtre au XX^e

¹⁹³ Agnew, P. (metteur en scène). (2017). *Monteverdi : L'Orfeo* [vidéo d'un opéra]. YouTube. https://www.youtube.com/watch?v=pYUGVnfWdCE&ab_channel=FranceMusique

¹⁹⁴ Consacrer deux heures de temps au visionnage d'un opéra peut paraître démesuré au sein de cette séquence, mais étant donné la nature tridimensionnelle (texte, image et son) de ce type de production, il nous semble nécessaire de montrer une interprétation de l'œuvre étudiée aux élèves. Même si la musique et la mise en scène ne sont pas explicitement étudiées au cours de la séquence, il s'agit d'éléments à part entière de l'œuvre qui contribuent à l'inscrire dans un contexte. Avoir un œil et une oreille sur ces aspects de l'opéra contribuera à mettre les élèves dans l'ambiance de la Renaissance et leur donnera quelques indices supplémentaires sur l'interprétation que les auteurs font du mythe originel. Pour s'assurer de l'attention des élèves durant le visionnage, l'enseignant leur distribue d'avance le livret de l'opéra qui permet de suivre aisément ce qui se déroule à l'écran et constater la structure de l'opéra (division en actes, répétitions de refrains, etc.), et il veille également à faire une ou plusieurs pauses (le débriefing d'analyse supposé suivre le visionnage peut éventuellement être fractionné et se faire en plusieurs parties, à la suite de chaque pause).

siècle et attire l'attention des élèves sur le fait que la pièce est écrite durant la guerre, sous le régime de Vichy (qu'il présente en quelques mots).

Faute d'une représentation filmée d'une qualité satisfaisante en libre d'accès, il n'est pas possible de proposer aux élèves de regarder la pièce comme dans le cas de *L'Orfeo*. L'étape de remise en mémoire (avec une participation active de la part des élèves) du déroulement de l'action dans la pièce d'Anouilh est donc d'autant plus indispensable. Les élèves sont ensuite à nouveau invités à mettre en évidence les différences qu'ils ont repérées. À nouveau, comme avec l'opéra, l'enseignant les questionne pour qu'ils formulent des hypothèses à propos des changements du schéma mythique observés. Il note les hypothèses intéressantes au tableau et les élèves en gardent une trace écrite.

3.4.5. ACTIVITÉ 6 : MYTHANALYSE

C'est au cours de cette activité, visant à déterminer formellement les myèmes des œuvres maillons et à les comparer aux myèmes des versions antiques, que le travail de recherche des élèves (en groupe) va débiter.

La classe est divisée en deux, l'une travaillant sur *L'Orfeo* de Monteverdi & Striggio, et l'autre sur *Eurydice* d'Anouilh. Les deux moitiés sont encore divisées en deux (voire plus) dans le but de former quatre groupes d'environ cinq élèves (avec si possible un nombre de groupes pair). Ces groupes travailleront ensemble pour le reste des ateliers de structuration.

Au sein de ces petits groupes, les élèves travaillent de concert afin de dégager le schéma mythique de l'œuvre maillon sur laquelle ils travaillent. Pour ce faire, ils doivent déterminer la liste des myèmes de la pièce étudiée et les comparer avec la liste préalablement établie de myèmes antiques. Ils parviennent ainsi à une comparaison mythanalytique, déjà réalisée de façon informelle et orale lors des activités 4 et 5, mais qui cette fois se veut plus aboutie et consistera en un réel outil d'analyse pour la suite du travail. Au terme du temps qui leur est imparti, les élèves devront rendre la comparaison mythémique à laquelle ils aboutissent afin qu'elle soit relue et corrigée par l'enseignant si nécessaire.

Une fois ce premier travail réalisé, chaque groupe choisit et détermine, en fonction du schéma réalisé et des discussions ayant eu cours lors des activités 4 et 5, une hypothèse de travail pour répondre à la question de recherche qui leur est imposée : « Comment expliquer les variations mythémiques qui surviennent dans la réécriture étudiée du mythe d'Orphée ? » Durant la réflexion menant à ce choix, l'enseignant est attentif aux discussions des élèves et

veille à les aiguiller vers une hypothèse qu'ils seront en mesure de vérifier par eux-mêmes, au vu de leurs compétences et des sources qu'ils auront à leur disposition.

En fin de séance, l'enseignant annonce aux élèves qu'ils doivent mener une recherche à domicile afin de répertorier des sources pouvant les aider à valider ou infirmer leur hypothèse. Ils devront les apporter en classe, accompagnées de leurs références complètes. Il leur signale qu'ils trouveront probablement bon nombre de ressources en ligne (via Google Scholar par exemple) et les appelle à être prudents et critiques vis-à-vis des sources qu'ils peuvent y trouver. Il les invite à essayer de diversifier leurs recherches en consultant également des sources papiers tels des dictionnaires et encyclopédies, des manuels scolaires de français et d'histoire, et en entamant une recherche parmi les catalogues informatisés de la bibliothèque de l'école ou de la bibliothèque universitaire de la ville si de tels centres d'information existent. Par cet exercice, les élèves découvrent et diversifient leurs procédés de recherche de l'information. Il est probable qu'ils ne trouvent pas suffisamment de sources intéressantes ou pertinentes, mais l'activité conserve malgré tout un intérêt : les élèves suivent une méthodologie de recherche et prennent l'habitude d'un schéma propre à la recherche en sciences humaines. Petit à petit, recherche après recherche, ils aiguisent leurs capacités à trouver des sources pertinentes.

3.4.6. ACTIVITÉ 7 : ANALYSE SOCIOCRIQUE EN GROUPE

À la suite des recherches effectuées à domicile, les élèves apportent au cours les différentes sources qu'ils ont pu trouver et les présente à leurs condisciples. L'enseignant, pour combler d'éventuelles lacunes bibliographiques, apporte également des sources complémentaires qu'il juge pouvoir être utiles telles que des articles de dictionnaire, un dictionnaire des personnages, un dictionnaire de la mythologie, des articles d'encyclopédie ciblés en fonction des hypothèses choisies par chaque groupe, voire des (extraits d') articles scientifiques adaptés au niveau des élèves. Il veille à ce que ces informations couvrent plusieurs thématiques liées aux œuvres maillons : d'un côté l'Humanisme, les idées de Platon, le néoplatonisme, le néoplatonisme chrétien, la Renaissance, l'opéra et les symboles du Christianisme, de l'autre les conséquences de la guerre sur la société, l'évolution de la figure de la femme au XX^e siècle, les spécificités du théâtre du XX^e siècle, Jean Anouilh. L'enseignant prendra la peine d'apporter plus de documents que nécessaire afin de stimuler les élèves à trier par eux-mêmes l'information.

Les élèves, au sein de leur groupe de travail, partagent et confrontent la documentation qu'ils ont apportée et la complètent avec les sources proposées par l'enseignant. Grâce aux

documents, ils travaillent à élaborer une analyse et une interprétation communes de l'œuvre qui permettent de vérifier l'hypothèse de départ. Le travail se poursuit à domicile si le temps octroyé en classe n'a pas été suffisant. L'enseignant rappelle aux élèves qu'ils devront rendre un petit dossier écrit d'une à deux pages faisant le compte rendu de leurs analyses et mentionnant la bibliographie utilisée, entre l'activité 8 et l'activité 9.

3.4.7. ACTIVITÉ 8 : DÉBAT INTERPRÉTATIF

Les élèves sont rassemblés en demi-classe en fonction de l'œuvre maillon étudiée afin que chaque grand groupe, chacun à son tour, réalise un débat interprétatif opposant les différents petits groupes. Pendant qu'une demi-classe réalise son débat, un élève parmi l'autre groupe est désigné pour remplir la fonction d'animateur, et les autres élèves constituent le public. L'intérêt d'un tel débat est que les différents groupes, même s'ils ont réalisé leurs recherches sur la base d'hypothèses différentes, partagent les analyses auxquelles ils ont abouti, à la fois pour ouvrir le champ de recherche des autres groupes et pour voir ses positions critiquées afin de se remettre en question, approfondir certains points de recherche, ouvrir de nouvelles pistes ou solidifier son argumentation en faveur de l'analyse défendue.

La semaine suivante, comme annoncé déjà précédemment, chaque petit groupe remettra à l'enseignant un dossier écrit d'une ou deux pages résumant les analyses effectuées et mentionnant une bibliographie. Ce dossier n'est pas soumis à une évaluation sommative mais il permet à l'enseignant de repérer des lacunes, des erreurs ou des dysfonctionnements dans les travaux de recherche des différents groupes.

3.4.8. ACTIVITÉ 9 : SÉANCE DE TRAVAIL EN GROUPE

À la suite du débat de l'activité 8 et de la correction du dossier écrit, les petits groupes se réunissent à nouveau pour faire le point sur leurs analyses et améliorer leur travail en fonction des commentaires reçus. Par après, ils commencent à préparer la présentation qu'ils auront à faire en groupe devant le reste de la classe.

3.4.9. ACTIVITÉ 10 : PRÉSENTATIONS DE GROUPE

Le travail de recherche des différents groupes se conclut par une présentation de ses résultats pendant environ 30 minutes devant le reste de la classe. Plus que de simples exposés, ces présentations constituent la matière du cours. En effet, elles répondent aux questions qui ont été soulevées dès le début de la séquence avec l'ensemble de la classe. De plus, elles

permettent à toute la classe de s'imprégner d'autres méthodes, d'autres idées et tactiques de recherche, ce qui agrandit l'éventail des connaissances théoriques. Il est donc important que les élèves soient particulièrement attentifs durant ces présentations et prennent rigoureusement des notes.

Au cours de ces présentations, il est attendu de chaque groupe qu'il expose précisément l'hypothèse de départ, le cheminement de pensée qui a permis d'y aboutir et de poursuivre le travail, les différentes étapes de la recherche et finalement les analyses que les membres du groupe ont réalisées pour confirmer ou infirmer l'hypothèse initiale, le tout en mentionnant les sources exploitées au moment opportun.

3.4.10. ACTIVITÉ 11 : CONCLUSION MAGISTRALE

Une fois que les différents groupes ont réalisé leurs présentations, l'enseignant assure la conclusion de la séquence, d'un point de vue tant thématique que méthodologique. Pour ce faire, il commence par mettre en évidence les grands points de découverte concernant le mythe d'Orphée et ses réécritures, qui constituent des savoirs nouveaux : il rappelle la forte influence qu'exerce le contexte sociohistorique sur les œuvres étudiées, une influence qui apparaît lorsque l'on étudie et compare les schémas mythémiques des différentes versions du mythe. Si cela n'a pas déjà été fait par les élèves, il pointe clairement les éléments de ce contexte sociohistorique qui transparaissent dans les œuvres étudiées, notamment le néoplatonisme chrétien dans *L'Orfeo*, et l'évolution de la figure de la femme, la soif d'idéal et le fatalisme en lien avec le contexte de guerre pour *Eurydice*. Ensuite, l'enseignant fait le point sur les divers apprentissages méthodologiques contenus dans cette séquence en rappelant les différentes étapes d'une recherche scientifique. Enfin, il souligne l'importance qu'ont eue les diverses UAA tout au long de la séquence. Il montre qu'elles ont presque toutes joué un rôle fondamental au cours du travail de recherche afin de rendre compte de l'utilité réelle de ces compétences qui sont intimement liées et complémentaires.

3.5.RECONTEXTUALISATION

La tâche finale de cette séquence est une forme de transposition des compétences et de la méthodologie, déjà acquises au cours des ateliers de structuration, à un nouvel objet littéraire. Les élèves sont donc amenés à réaliser un travail de longue haleine d’au moins dix semaines, en autonomie, selon un schéma méthodologique similaire à celui employé lors du premier travail de groupe, mais en l’appliquant cette fois à un mythe différent et à une réécriture inédite. Ce travail, qui mobilise les UAA 1, 2, 3 et 6 (ainsi que les UAA0 et 4 lors des échéances intermédiaires) peut logiquement être considéré comme un Travail de Fin d’Année (TFA) de français.

3.5.1. ETAPE 1 : PRÉSENTATION DU TRAVAIL

En premier lieu, l’enseignant présente le travail que les élèves auront à réaliser et distribue un document précisant les consignes à suivre pour cette recherche. Concrètement, les élèves seront à nouveau divisés en petits groupes (cinq groupes qui correspondent aux cinq mythes proposés). Tous les élèves d’un même groupe travailleront sur le même mythe, mais sur des réécritures différentes. Chaque groupe aura pour objet un mythe différent. Ces petits groupes de travail seront un lieu de partage et de prise de conseil pour les élèves, qui pourront s’adresser à des pairs « experts » (en raison du partage d’un même mythe antique) pour obtenir de l’aide ou un avis critique sur leur travail. En pratique, la progression des élèves sera divisée grâce à plusieurs sous-échéances qui permettront de s’assurer du bon déroulé et de l’avancement correct du travail. Ces échéances seront l’occasion de consulter les autres membres du groupe pour obtenir un avis extérieur.

L’enseignant présente les cinq mythes antiques qui constituent les matériaux de base et attribue les mythes aux élèves (en se basant sur leurs affinités dans la mesure du possible). Pour chaque mythe, une liste de réécritures est proposée (cf. [annexe 1](#), p. 83) : les groupes doivent se répartir les différentes réécritures de sorte que chaque élève se voit attribuer une œuvre (un élève peut éventuellement proposer lui-même une réécriture qu’il connaît et qui lui tient à cœur). Chaque élève devra ensuite lire sa réécriture en autonomie afin d’être en mesure de l’analyser dans le cadre du travail final.

En vue de préparer l’étape suivante lors de laquelle ils travailleront à reconstituer en groupe le schéma mythémique du nouveau mythe sur lequel ils travaillent, les élèves se répartissent déjà les différentes tâches à réaliser avant la prochaine échéance, tel que prendre

connaissance des sources antiques faisant référence à ce mythe, se les procurer, en réaliser une première lecture, etc.

3.5.2. ETAPE 2 : CONSTITUTION DU SCHÉMA MYTHIQUE

Lors d'une séance de cours, les groupes de travail sont réunis pour constituer ensemble la liste des mythèmes du mythe sur lequel ils travaillent. Les élèves rendront ce premier outil à l'enseignant pour une première correction afin de pouvoir commencer leur travail sur des bases correctes.

3.5.3. ETAPE 3 : PREMIÈRE ÉCHÉANCE

Au terme de la première échéance, il est attendu des élèves qu'ils aient posé une ou plusieurs hypothèses de recherche. Au cours de la séance, ils se réunissent en groupes de travail et font tour à tour une mini-présentation (entre cinq et sept minutes) de l'état de leur recherche : ils présentent l'œuvre sur laquelle ils travaillent et font part de leur hypothèse. Les autres membres offrent un retour formatif sur la présentation. À la fin de la séance, ils soumettent leur hypothèse par écrit à l'enseignant.

3.5.4. ETAPE 4 : DEUXIÈME ÉCHÉANCE

La deuxième échéance concerne la bibliographie. Selon le même principe que pour la première échéance, les élèves sont réunis en groupes de travail et se présentent mutuellement leurs sources lors de mini-exposés de trois à cinq minutes, en expliquant pourquoi ils ont choisi ces références et ce qu'elles leur apprennent d'important. L'intérêt de ce dispositif de présentation mutuelle est double. Il permet d'abord aux élèves de verbaliser leurs démarches et de mettre en mots leurs avancées, ce qui mobilise des compétences métacognitives qui assurent une meilleure maîtrise de leur sujet et une vision plus claire du chemin parcouru et restant. De plus, de telles présentations, en mettant en jeu l'image des élèves, peuvent avoir l'effet de motiver les élèves à fournir un travail de qualité satisfaisante.

À la fin de la séance, l'enseignant récupère les versions écrites des bibliographies.

3.5.5. ETAPE 5 : TROISIÈME ÉCHÉANCE

Pour cette troisième et dernière sous-échéance, les élèves doivent avoir terminé leurs recherches et analyses. Ils réalisent à nouveau des mini-présentations (de sept à dix minutes)

face à leur groupe de travail pour exposer leurs résultats. Ils remettent également un résumé écrit à l'enseignant pour montrer leur avancement dans le travail et recevoir un dernier retour formatif sur leur recherche.

3.5.6. ETAPE 6 : TRAVAIL ÉCRIT

Pour clôturer leur recherche, les élèves finissent par rendre un travail écrit qui présente les œuvres étudiées (la ou les source[s] antique[s] et la réécriture), l'étude mythanalytique des différents maillons, le choix d'une hypothèse de départ, une interprétation notamment basée sur l'étude du contexte de production de la réécriture et une bibliographie. Le travail se doit d'être correctement structuré et de faire appel à plusieurs sources (UAA2), il doit rendre compte du cheminement de réflexion et de travail de l'élève faisant l'expérience d'une œuvre littéraire inédite (UAA6), et les propos, les analyses et les interprétations doivent être correctement argumentées (UAA3) et référencées (UAA1). Ces différents paramètres entreront dans la cotation, et l'élève pourra éventuellement être aussi évalué sur sa capacité à rebondir et à s'améliorer en fonction des remarques formatives reçues de la part de l'enseignant.

CONCLUSION

Le présent travail s'est constitué de deux grandes parties, l'une concernant l'étude théorique de nos sources littéraires autour du mythe d'Orphée et Eurydice, et l'autre s'intéressant à la didactisation de ce même mythe. La première partie visait à mettre en évidence les divergences qui peuvent exister entre la version antique du mythe, l'opéra de Monteverdi & Striggio et la réécriture d'Anouilh, ainsi qu'à interpréter ces variations au regard du contexte historique de production de ces œuvres (musico-)littéraires. La seconde partie de la recherche était consacrée à la mise en évidence des enjeux de l'exploitation mythique en classe de français et à la création d'une séquence permettant l'acquisition de savoirs théoriques au sujet du mythe d'Orphée et de ses réécritures, ainsi que de savoirs métalittéraires concernant le phénomène de reprise et d'influence au sein de la littérature ainsi que la propension des œuvres littéraires à se construire en réaction au temps présent de rédaction.

L'étude de quatre maillons littéraires reprenant le mythe d'Orphée et Eurydice a été menée à la fois selon un procédé emprunté à la mythanalyse et au mythicien Gilbert Durand et selon une méthode comparative afin de mettre en évidence les variations propres à chacune des réécritures. Ces divergences ont ensuite été mises en relation avec le contexte historique de ces œuvres que nous avons présenté au préalable.

L'analyse de *L'Orfeo* a révélé que ce premier maillon s'avère très semblable à la version antique du mythe d'Orphée et Eurydice. Le cadre spatiotemporel comme la chronologie de la légende démontrent une réécriture fidèle, qui ne s'écarte du mythe originel que sur certains points qui n'apparaissent pas de façon évidente dès le premier coup d'œil. Ces subtilités n'en sont pourtant pas moins porteuses de sens et s'interprètent sans encombre à la lumière du contexte renaissant. *L'Orfeo*, œuvre datant des prémices du XVII^e siècle, montre en effet pleinement son appartenance à la culture humaniste, et en particulier au mouvement du néoplatonisme chrétien.

L'*Eurydice* d'Anouilh, quant à elle, s'éloigne nettement plus de la version antique du mythe. L'auteur opte pour un cadre spatiotemporel contemporain qui l'oblige inévitablement à modifier une série de paramètres. Malgré ces diverses modifications, la réécriture conserve globalement une trame et des symboles qui rendent le mythe largement reconnaissable. Les variations majeures concernent la place accordée au personnage d'Eurydice, qui prend

considérablement en épaisseur narrative et devient central, ainsi que les émotions, les ambitions et les caractères des deux amants qui, pris ensemble, reconfigurent le sens du mythe. Ainsi, les deux protagonistes se révèlent être les portraits des contemporains d'Anouilh, considérés dans leur rapport complexe à la société et ses transformations. Par ces variations apportées dans la construction des personnages, la pièce met en évidence l'évolution du statut de la femme, entre émancipation et objectification. Elle montre également l'évolution des mœurs en présentant les idéaux de vie de la jeune génération qui entrent en conflit avec ceux de la génération parentale.

L'étude de *L'Orfeo* et d'*Eurydice* confirme donc l'interrelation qui peut exister entre une œuvre littéraire et son contexte de production et met en évidence les finalités particulières de cette influence. Dans le cas de *L'Orfeo*, le contexte s'insinue dans l'opéra selon un objectif (conscient ou non) de conversion, l'œuvre présentant une vision du monde qui relève d'une certaine idéologie. En ce qui concerne *Eurydice*, le lien entre l'œuvre et son contexte s'expliquerait plutôt par le désir de l'auteur de représenter la société contemporaine et de la critiquer sur certains aspects.

L'influence du contexte sur la production littéraire et les réécritures mythiques a ensuite fait l'objet d'une proposition didactique. Nous avons pour cela mis au point une séquence de longue haleine qui, grâce à un travail de recherche, permet aux élèves de découvrir en autonomie cette spécificité de la littérature qui se laisse influencer par son contexte, et les modalités de cette relation. La première portion théorique du mémoire est constamment utile pour l'enseignant dans la mise en pratique de cette séquence. C'est là qu'il trouve les éléments nécessaires pour anticiper les analyses des élèves, pour les aiguiller, pour sélectionner les documents qui leur seront utiles et pour étayer pertinemment ses quelques interventions magistrales.

Une fois de plus, nous tenons à souligner que l'analyse littéraire des réécritures de notre corpus ne vise pas à l'exhaustivité : il est évident qu'une seule étude des rapports entre l'œuvre et son contexte ne peut suffire à rencontrer cette exigence de complétude. Toutefois, si notre recherche littéraire basée sur l'analyse du contexte de production n'est pas totale, elle n'en est pas moins propice à un enseignement de savoirs métalittéraires concernant le rôle que jouent les influences dans la construction de la littérature. Elle permet également l'acquisition d'une certaine méthode d'interprétation particulièrement opérante pour l'étude des réécritures de mythes, et plus globalement pour l'analyse des OSS qui abondent dans l'environnement culturel

des élèves. Elle nous semble donc suffisamment pertinente pour donner lieu à une séquence didactique en classe de français.

Par ce travail, nous espérons avoir pu inspirer des passions quant à l'étude de la mythologie en littérature et convaincre de l'intérêt de l'étudier au cours de français. Les résurgences des mythes dans la culture contemporaine, qu'ils soient antiques ou moyenâgeux, sont pléthore, et les possibilités didactiques sont infinies. Il ne reste aux enseignants motivés qu'à les faire découvrir aux nouvelles générations.

RÉFÉRENCES

BIBLIOGRAPHIE PRIMAIRE

- Anouilh, J. (2014). *Eurydice*, suivi de *Roméo et Jeanette*. Gallimard.
- Ovide, *Les Métamorphoses*, Livre X, vers 1-85 : J.-P. Néraudau (Ed.) et G. Lafaye (Trad.). (1992/2019). Gallimard. pp. 320-323.
- Striggio, A. (2002). « Livret de *L'Orfeo* ». *L'Avant Scène Opéra*, 207. pp. 16-84.
- Virgile, *Les Géorgiques*, Livre IV, vers 1-565 : M. Rat (Ed. et Trad.). (1967/2018). GF Flammarion. pp. 152-172.

BIBLIOGRAPHIE SECONDAIRE

MONOGRAPHIES ET OUVRAGES COLLECTIFS

- Ahr, S., & Denizot, N. (2013). *Les Patrimoines littéraires à l'école : usages et enjeux*. PUN.
- L'Avant Scène Opéra*, 207. (2002).
- Beaussant, P. (2003). *Claudio Monteverdi*. Fayard.
- Beaussant, P. (2008). *Passages : De la Renaissance au Baroque*. Fayard.
- Borgeaud, P. (2004). *Exercices de mythologie*. Labor et fides.
- Brix, M. (2014). *Histoire de la littérature française. Voyage guidé dans les lettres du XI^e au XX^e siècle*. De Boeck Supérieur.
- Broyer, J. (1999). *Le mythe antique dans le théâtre du XX^e siècle. Œdipe, Antigone, Électre*. Ellipses.
- Brunel, P. (1992). *Mythocritique. Théorie et parcours*. PUF.
- Crescenzo, R. (2001). *Histoire de la littérature française du XVI^e siècle*. Honoré Champion.
- Faucheux, A. (1999). *Le mythe antique dans le théâtre du XX^e siècle*. Ellipses.
- François-Sappey, B. (2015). *La musique au tournant des siècles*. Fayard.
- Got, O. (1998). *Le mythe antique dans le théâtre du XX^e siècle*. Ellipses.
- Juan, R. (1993). *Le thème de l'évasion dans le théâtre de Jean Anouilh*. Nizet.
- Kobbé, G. (1999). *Tout l'opéra*. Robert Laffont.

- Le Corre, E & Barut, B. (dir.). (2012). *Jean Anouilh. Artisan du théâtre*. Presses universitaires de Rennes.
- Lioure, M. (1998). *Lire le théâtre moderne. De Claudel à Ionesco*. Dunod.
- Robert, R. (1998). *Premières leçons sur Le mythe antique dans le théâtre contemporain*. PUF.
- Simard, Cl., Dufays, J.-L., Dolz, J & Garcia-Debanc, Cl. (2019). *Didactique du français langue première*. De Boeck supérieur. p. 111.
- Sorel, R. (1995). *Orphée et l'orphisme*. PUF.
- Tranchefort, F.-R. (1978). *L'Opéra : Vol. I. D'Orfeo à Tristan*. Éditions du Seuil.
- Yerlès, P., & Lits, M. (Éds.). (1989). *Le mythe. Vade-mecum du professeur de français*. Hatier.

DICTIONNAIRES ET ENCYCLOPÉDIES

- Brunel, P. (1988). « Orphée ». In *Dictionnaire des mythes littéraires*. Edition du Rocher. pp. 1093-1103.
- Laffont, R. & Bompiani, V. (1994). « Orphée ». In *Dictionnaire des personnages de tous les temps et de tous les pays*. Robert Laffont. pp. 737-739.

ARTICLES DE REVUE

- Bellas, J. (1970). « “Orphée” au XIX^e et au XX^e siècles : Interférences littéraires et musicales ». *Cahiers de l'AIEF*, 22 (1). pp. 229-246.
- Durand, G. (1997). « Les nostalgies d'Orphée. Petite leçon de mythanalyse ». *Religiologiques*, 15. <http://www.religiologiques.uqam.ca/no15/durand.html> [non paginé].
- Hubner, P. (1996). « Structure du mythe ». *Babel. Littératures plurielles*, 1. pp. 7-21.
- Huynh, J.-A., Briffard, C., & Tourigny, F. (2006). « Présentation. Lecture des textes fondateurs : Enjeux littéraires et culturels ». *Le français aujourd'hui*, n° 155 (4), pp. 3-8.
- Khakpour, F., Mazari, N. & Farsian, M. (2018). « Approche “Innovante” du Mythe d'Orphée : Étude de la Transition du Monde Antique au XX^e Siècle par l'*Eurydice* de Jean Anouilh d'après la Mythanalyse de Gilbert Durand ». *Recherches en Langue et Littérature Française*, 12 (22), pp. 69-86.
- Kushner, E. (1999). « La survivance du mythe d'Orphée au XX^e siècle ». *Revue de Littérature Comparée*, 73 (4). pp. 615-629.
- Louichon, B. (2015). « Le patrimoine littéraire : Un enjeu de formation ». *Tréma*, 43, pp. 22-31 [n.p. dans la ressource en ligne]

- Mareuil, A. (1973). « Réflexions sur le rôle de l'enseignement littéraire pour la découverte des mythes ». *Orientations. Essais et recherches en éducation*, n°13(48), pp. 85-118.
- Mellinghoff-Bourgerie, V. (1975). « A propos de l'"Orphée" de Cocteau et de l'"Eurydice" d'Anouilh : Les fluctuations d'un mythologème ». *Revue de Littérature Comparée*, 49 (3). pp. 438-469.
- Spampinato, F. (2013). « Les réécritures d'Orphée ». *Cahiers d'études romanes. Revue du CAER*, 27, p. 255.
- Walter, P. (2011). « Les enjeux passés et futurs de l'imaginaire. Mythème, mythanalyse et mythocritique. » *Pratiques. Linguistique, littérature, didactique*, 151-152. pp. 39-48.

NOTES DE COURS

Colognesi, S. (2021). *Didactique générale* [notes de cours]. UCLouvain.

PROGRAMMES

- Fédération Wallonie-Bruxelles. (2017). *Compétences terminales et savoirs requis en français – humanités générales et technologiques*. Fédération Wallonie-Bruxelles.
- FESeC. (2018). *Programme. Français 3^e degré. Humanités générales et technologiques*. FESeC.

RESSOURCES AUDIOVISUELLES

- Agnew, P. (metteur en scène). (2017). *Monteverdi : L'Orfeo* [vidéo d'un opéra]. YouTube. https://www.youtube.com/watch?v=pYUGVnfwDcE&ab_channel=FranceMusique

ANNEXE 1

TRAVAIL FINAL : LISTE DES RÉÉCRITURES DE MYTHES (P. 83)

TRAVAIL FINAL : LISTE DES RÉÉCRITURES DE MYTHES

LE MYTHE DE THÉSÉE ET DU MINOTAURE

- André Gide. (1981). *Thésée*. Gallimard.
- Marguerite Yourcenar. (1971). « Qui n'a pas son minotaure ? » in *Théâtre II*. Gallimard.
- Julio Cortázar. (1947). *Les Rois*. Actes Sud.
- George Luis Borges. (1967). « La Demeure d'Astérion » in *L'Aleph*. Gallimard.

LE MYTHE DE MÉDÉE

- Jean Anouilh. (2022). *Médée*. Flammarion.
- Christa Wolf. (2001). *Médée*. Stock.
- Pierre Corneille. (2013). *Médée*. Hatier.

LE MYTHE D'ŒDIPE

- Jean Cocteau. (1967). *La Machine infernale*. Librairie Générale française.
- Henry Bauchau. (1992). *Œdipe sur la route*. Actes sud.
- Jacqueline Harpman. (2006). *Mes Œdipe*. Le grand miroir.
- Voltaire (2019). *Œdipe*. Flammarion.
- Jean Anouilh. (2017). *Œdipe ou le roi boiteux*. La Table ronde.

LE MYTHE D'ÉLECTRE

- Jean Giraudoux. (1967). *Électre*. Librairie générale française.
- Marguerite Yourcenar (1971). « Électre ou la chute des masques » in *Théâtre II*. Gallimard.
- Jean-Paul Sartre. (2000). « Les Mouches » in *Huit-clos* suivi de *Les Mouches*. Gallimard.
- Jean Anouilh. (2001). *Tu étais si gentil quand tu étais petit*. La Table ronde.

LE MYTHE D'ANTIGONE

- Jean Anouilh. (2016). *Antigone*. La Table ronde.
- Jean Cocteau. (1977). *Antigone*, suivi de *Les mariés de la Tour Eiffel*. Gallimard.
- Henry Bauchau. (1998). *Antigone*. Actes sud.
- François Ost. (2010). *Antigone voilée*. De Boeck.

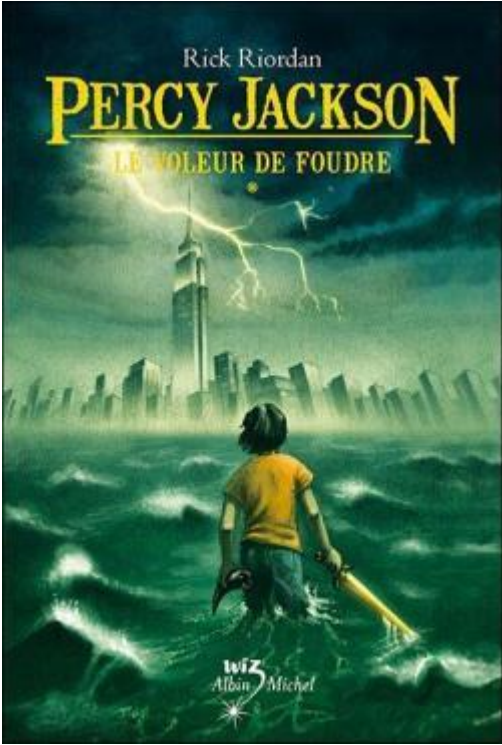
ANNEXE 2

LISTE DES DOCUMENTS POUR L'ACTIVITÉ D'INTRODUCTION DE LA
SÉQUENCE (PP. 85-93)

N°	DOCUMENTS (À DÉCOUPER)	EXPLICITATION DE LA RÉFÉRENCE
1		L'image représente Wonder Woman, une super héroïne issue de l'univers DC comics. Dans les films de 1968 et de 2017, la paternité de Wonder Woman est attribuée à Zeus, dieu des dieux. La jeune femme est élevée sur une île d'Amazones. L'héroïne dispose d'attributs qui rappellent ceux des dieux grecs, notamment son lasso et ses manchettes magiques.
2	“ Le classement est le fil d'Ariane dans le dédale de la nature.” André Maurois	Cette citation d'André Maurois, destinée à faire l'apologie du classement et de l'ordonnancement dans les sciences de la vie et de la terre, fait référence au mythe de Thésée en mentionnant à la fois un dédale (une expression dérivée du labyrinthe conçu par Dédale) et le fil d'Ariane (qui permet à Thésée de retrouver son chemin dans le labyrinthe de Dédale).
3		L'image représente Touffu, un chien à trois têtes chargé de surveiller l'entrée des souterrains de Poudlard dans Harry Potter à l'école des sorciers. Ce chien fait référence à Cerbère, le fameux gardien des enfers dans la mythologie grecque.

4	atlas n.m. Recueil ordonné de cartes, conçu pour représenter un espace donné...	Ce document présente une définition du terme <i>atlas</i> tirée du Larousse en ligne. Le terme est immédiatement dérivé du nom d'Atlas, un personnage de la mythologie grecque qui avait pour fardeau de porter l'univers (soit le globe) sur son dos.
5		Cette image représentant le signe astrologique du Sagittaire fait référence à la créature mythologique du centaure.
6		Le document met en évidence la définition de « cheval de Troie » en tant que logiciel informatique. Le nom de ce type de logiciels malveillants a été choisi en référence au fameux cheval de Troie de la mythologie qui avait permis aux Grecs de pénétrer Troie assiégée en faisant croire à une offrande des dieux. Les guerriers grecs étaient en réalité cachés à l'intérieur et ont pu gagner la guerre une fois le « cadeau » ramené dans l'enceinte de la cité.

7		L'image représente le Roi Triton du dessin animée <i>La Petite Sirène</i>. Il s'avère que Triton est un personnage de la mythologie grecque, fils de Poséidon et d'Amphitrite, dieu marin maître des flots et ayant une apparence mi-homme, mi-poisson. Ses attributs sont le trident (que nous apercevons sur l'image) et la conque.
8	Le complexe d'Œdipe se définit comme « l'ensemble des désirs amoureux et hostiles que l'enfant éprouve à l'égard de ses parents » (Sigmund Freud, <i>Introduction à la psychanalyse</i>). Le petit garçon recherche les caresses de sa mère et aime lui donner des preuves de sa force, tandis que son père lui apparaît comme un rival, qu'il admire mais voudrait évincer. La petite fille, elle, recherche aussi la tendresse maternelle, mais s'oppose facilement à sa mère, et se tourne alors vers son père avec des comportements enjôleurs et possessifs.	Le document présente la définition du concept de psychologie appelé <i>complexe d'Œdipe</i>, et nommé ainsi en référence au mythe d'Œdipe où le personnage épouse sa mère et tue son père.
9		Cette publicité de Good Year met en avant le logo de la marque au sein duquel nous pouvons apercevoir un pied chaussé d'une sandale ailée, qui fait référence aux souliers d'Hermès, dieu grec et messager des dieux. Grâce à ses chaussures ailées, le dieu pouvait être très rapide dans ses déplacements pour accomplir sa mission de messager. Cette idée de vitesse a séduit la marque, qui a voulu mettre en avant cet argument de vente grâce au symbole des chaussures ailées.

10	 Les Hunger Games ont commencé. Le vainqueur deviendra riche et célèbre. Les autres mourront... Dans un futur sombre, sur les ruines des États-Unis, un jeu télévisé est créé pour contrôler le peuple par la terreur. Douze garçons et douze filles tirés au sort participent à cette sinistre télé réalité, que tout le monde est forcé de regarder en direct. Une seule règle dans l'arène : survivre, à tout prix. Quand sa petite sœur est appelée pour participer aux Hunger Games, Katniss n'hésite pas une seconde. Elle prend sa place, consciente du danger. À seize ans, Katniss a déjà été confrontée plusieurs fois à la mort. Chez elle, survivre est comme une seconde nature...	Cet extrait de la quatrième de couverture de Hunger Games présente le résumé du livre, dans lequel on peut lire une référence au mythe de Thésée. Il est en effet question de douze filles et douze garçons, les tributs, qui sont tirés au sort chaque année pour être conduits dans une arène où ils mourront tous, à l'exception du vainqueur. Dans le mythe de Thésée, Egée, le roi d'Athènes, doit fournir à Minos sept jeunes filles et sept jeunes garçons en tribut afin de nourrir le monstrueux Minotaure enfermé dans le labyrinthe de Dédales.
11		Percy Jackson est une série littéraire destinée à la jeunesse qui réécrit les aventures de Persée, héros mythologique, en les transposant à l'ère contemporaine.

12		Le nom de la marque Pandora fait référence à la fameuse boîte de Pandore.
13		Dans cette vignette de BD tirée d'Astérix et Obélix, nous pouvons reconnaître l'emploi de l'expression « être médusé » que l'on doit au personnage mythologique de Méduse qui transformait les humains en pierre par un simple regard. Ne manquons pas de faire remarquer aux élèves que l'emploi de l'expression contribue aussi à faire référence au fameux tableau de Géricault, <i>Le Radeau de la Méduse</i>.
14		Cette publicité d'Ikea fait tout simplement référence à la mythologie grecque et au monde antique en faisant intervenir des éléments visuels qui ramènent immédiatement à cet imaginaire : la robe drapée, le petit garçon nu tel un angelot et le transat qui est employé comme une lyre.

15		Ce visuel de parfum conçu par la marque Hermès peut faire reconnaître la mythologie grecque aux élèves grâce au nom d'Hermès, dieu grec, et au logo de la marque qui rappelle les chars antiques. Toutefois, par honnêteté intellectuelle, il faut préciser aux élèves que ces références sont accidentelles : la marque se nomme Hermès tout simplement car c'était le patronyme de son créateur, et le logo présente un cheval et son harnachement, parce que la marque était à l'origine une sellerie offrant des articles de cuir en lien avec le domaine équestre.
16	It's Never Over (Hey Orpheus) Arcade Fire Hey, Orpheus! I'm behind you Don't turn around I can find you Just wait until it's over Wait until it's through And if I call for you Oh, Orpheus! Just sing for me all night We'll wait until it's over Wait until it's through	Ce document montre un extrait des paroles de la chanson <i>It's Never Over</i> de Arcade Fire. Cette chanson fait référence au mythe d'Orphée, que l'on peut reconnaître grâce au titre mais également par quelques paroles : « I'm behind you / Don't turn around » (« Je suis derrière toi / Ne te retourne pas »), « Just sing for me all night » (« Contente toi de chanter pour moi toute la nuit »).

17		Il s'agit du tableau <i>Orphée et Eurydice</i> de Anselm Feuerbach. On y reconnaît Orphée, lyre en main, dans un environnement sombre, qui regarde en direction de la lumière et tourne le dos à son épouse, Eurydice.
18		Il s'agit du tableau <i>Orphée ramenant Eurydice des enfers</i>, de Jean-Baptiste Camille Corot. Sur ce tableau également, on peut facilement reconnaître le couple, pour peu de connaître leur histoire et leurs attributs.

19	Gérard de Nerval, <i>El Desdichado</i> Je suis le Ténébreux, - le Veuf, - l'Inconsolé, Le Prince d'Aquitaine à la Tour abolie : Ma seule <i>Etoile</i> est morte, - et mon luth constellé Porte le <i>Soleil noir</i> de la <i>Mélancolie</i>. Dans la nuit du Tombeau, Toi qui m'as consolé, Rends-moi le Pausilippe et la mer d'Italie, La <i>fleur</i> qui plaisait tant à mon cœur désolé, Et la treille où le Pampre à la Rose s'allie. Suis-je Amour ou Phoebus ?... Lusignan ou Biron ? Mon front est rouge encor du baiser de la Reine; J'ai rêvé dans la Grotte où nage la Syrène... Et j'ai deux fois vainqueur traversé l'Achéron : Modulant tour à tour sur la lyre d'Orphée Les soupirs de la Sainte et les cris de la Fée.	Ce poème de Nerval, qui fait une référence explicite au mythe d'Orphée dans l'avant dernier vers, constitue en fait tout un parallèle entre le narrateur (qui représente probablement l'auteur lui-même) et Orphée : 1- « le Ténébreux, -le Veuf, - l'Inconsolé » 2- « Ma seule Etoile est morte » 3- « Mon luth » (// la lyre) 4- « la nuit du Tombeau » 5- « j'ai deux fois vainqueur traversé l'Achéron » (Orphée traverse deux fois le fleuve des enfers pour retrouver Eurydice)
20		Cette peinture de Robert Delaunay intitulée <i>Hommage à Blériot</i> fait partie du mouvement d'art contemporain de l'orphisme, un pendant abstrait et analytique du cubisme. Le cubisme orphique tend vers le lyrisme, ce qui justifie son nom, Orphée étant le symbole par excellence de l'opéra lyrique.

SOURCES POUR LA CONSTITUTION DE CETTE ANNEXE

- « Cheval de Troie (informatique) ». (2022). In *Wikipédia*. Consulté le 13 mai 2022, à l'adresse [https://fr.wikipedia.org/w/index.php?title=Cheval de Troie \(informatique\)&oldid=192876801](https://fr.wikipedia.org/w/index.php?title=Cheval_de_Troie_(informatique)&oldid=192876801)
- « *El Desdichado* » ou *La Mythologie nervalienne*. (s. d.). Études littéraires. Consulté 15 mai 2022, à l'adresse <https://www.etudes-litteraires.com/el-desdichado.php>
- « Gorgone » (s. d.). In *Encyclopaedia Universalis*. Consulté 15 mai 2022, à l'adresse <https://www.universalis.fr/identification/>
- Hermès, artisan contemporain depuis 1887*. (s. d.). Hermès. Consulté 15 mai 2022, à l'adresse <https://www.hermes.com/be/fr/story/235056-six-generations-d-artisan/>
- « Complexe d'Œdipe ». (s. d.). In *Larousse*. Consulté 15 mai 2022, à l'adresse https://www.larousse.fr/encyclopedie/divers/complexe_d_%C5%92dipe/74467
- Le cubisme orphique (1914–1920)*. (s. d.). Lumini. Consulté 15 mai 2022, à l'adresse <http://www.lumni.fr/article/le-cubisme-orphique-1914-1920>
- L'histoire complète de Wonder Woman, des premiers comics à Gal Gadot*. (2017, juin 7). Premiere.fr. <http://www.premiere.fr/Cinema/News-Cinema/Lhistoire-complete-de-Wonder-Woman-des-premiers-comics-a-Gal-Gadot>
- Mythologie grecque : Triton*. (s. d.). Mythologica. Consulté 15 mai 2022, à l'adresse <https://mythologica.fr/grec/triton.htm>
- « Orphisme (art) ». (2022). In *Wikipédia*. [https://fr.wikipedia.org/w/index.php?title=Orphisme \(art\)&oldid=192815012](https://fr.wikipedia.org/w/index.php?title=Orphisme_(art)&oldid=192815012)
- Sbardella, A. (2020, 9 juin). *La véritable histoire du Minotaure : ce que révèle l'archéologie*. National Geographic. <https://www.nationalgeographic.fr/histoire/2020/06/la-veritable-histoire-du-minotaure-ce-que-revele-larcheologie>
- Triton (mythologie). (2022). In *Wikipédia*. [https://fr.wikipedia.org/w/index.php?title=Triton \(mythologie\)&oldid=192387361](https://fr.wikipedia.org/w/index.php?title=Triton_(mythologie)&oldid=192387361)

TABLE DES MATIÈRES

Remerciements	2
Avertissement au lecteur	3
Introduction	4
 PARTIE 1 : PRÉSENTATION ET ANALYSE DE QUATRE MAILLONS DU MYTHE D'ORPHÉE ET EURYDICE	6
1. Découvrir le mythe d'Orphée.....	7
1.1. Une première esquisse de l'histoire d'Orphée.....	7
1.2. Les versions antiques du mythe d'Orphée.....	8
1.2.1. <i>Virgile</i>	8
1.2.2. <i>Ovide</i>	9
1.2.3. <i>Les sources antérieures</i>	10
1.3. Un outil d'analyse des mythes : les mythèmes.....	11
1.3.1. <i>Mythocritique et mythanalyse</i>	11
1.3.2. <i>Schématisation de la version antique du mythe d'Orphée et Eurydice</i>	13
1.3.3. <i>Représentation mythanalytique du mythe d'Orphée</i>	14
1.4. L'ampleur de la tradition orphique	16
 2. Rencontrer deux réécritures du mythe d'Orphée.....	19
2.1. <i>L'Orfeo</i> de Monteverdi & Striggio.....	19
2.1.1. Présentation générale.....	19
2.1.1.1. <i>Les auteurs</i>	19
2.1.1.2. <i>L'œuvre</i>	20
2.1.1.3. <i>L'intrigue</i>	21
2.1.1.4. <i>Structure</i>	22
2.1.2. Mise en contexte de l'oeuvre	22
2.1.2.1. <i>Contexte idéologique et philosophique</i>	22
2.1.2.2. <i>Contexte musical et naissance de l'opéra</i>	24
2.1.3. <i>L'Orfeo</i> , une œuvre inscrite dans son contexte.....	26

2.1.3.1.	<i>Humanisme et néoplatonisme dans l'œuvre</i>	26
2.2.	<i>Eurydice d'Anouilh</i>	29
2.2.1.	Présentation générale	29
2.2.1.1.	<i>L'œuvre</i>	29
2.2.1.2.	<i>L'auteur</i>	30
2.2.1.3.	<i>Résumé de l'œuvre</i>	30
2.2.2.	Mise en contexte de l'œuvre	32
2.2.2.1.	<i>Grandes tendances au théâtre au XX^e siècle</i>	32
2.2.2.2.	<i>Exploitation du mythe</i>	34
2.2.3.	Relation d' <i>Eurydice</i> à son contexte de production	35
2.2.3.1.	<i>Politisation et censure</i>	35
2.2.3.2.	<i>Un portrait de la société</i>	36
3.	Mythanalyse comparée des réécritures de Striggio et d'Anouilh	38
3.1.	Le mytheme central du retour	38
3.1.1.	Rappels mythanalytiques et définition du champ d'analyse	38
3.1.2.	Le regard dans <i>L'Orfeo</i>	39
3.1.1.	Le regard dans <i>Eurydice</i>	41
3.1.2.	Le retour en Thrace	42
3.1.3.	La réaction d'Eurydice	43
3.2.	Variations dans les mythemes secondaires	44
3.2.1.	D'après la grille d'analyse de Durand	44
3.2.2.	D'après une nouvelle organisation tabulaire	46
4.	Bilan des analyses	50
PARTIE 2 : PROPOSITION D'UNE SÉQUENCE DIDACTIQUE AUTOUR DU MYTHE D'ORPHÉE		51
1.	De l'intérêt de travailler le mythe antique en classe de français	52
1.1.	La formation d'un sujet-lecteur	52
1.2.	La formation d'un citoyen, penseur et critique	53
1.3.	La transmission d'un patrimoine	54

2. Présentation générale de la séquence	57
2.1. Description.....	57
2.1.1. Présentation en termes de compétences	57
2.1.2. Présentation thématique	58
2.2. Objectifs de la séquence	58
2.3. Enjeux de la séquence.....	59
2.4. Lignes directrices didactiques	60
 3. Déroulement de la séquence	 62
3.1. Premier aperçu du calendrier de la séquence : contextualisation et décontextualisation	62
3.2. Premier aperçu du calendrier de la séquence : recontextualisation	63
3.3. Contextualisation	64
3.3.1. Activité 1 : Découvrir le thème de la séquence.....	64
3.4. Décontextualisation	66
3.4.1. Activité 2 : Reconstituer le mythe antique	66
3.4.2. Activité 3 : Présentation magistrale du mythe.....	66
3.4.3. Activité 4 : Découverte de <i>L'Orfeo</i> de Monteverdi & Striggio	67
3.4.4. Activité 5 : Découverte de <i>Eurydice</i> d'Anouilh.....	68
3.4.5. Activité 6 : Mythanalyse	69
3.4.6. Activité 7 : Analyse sociocritique en groupe	70
3.4.7. Activité 8 : Débat interprétatif	71
3.4.8. Activité 9 : Séance de travail en groupe.....	71
3.4.9. Activité 10 : Présentations de groupe.....	71
3.4.10. Activité 11 : Conclusion magistrale	72
3.5. Recontextualisation	73
3.5.1. Etape 1 : Présentation du travail.....	73
3.5.2. Etape 2 : Constitution du schéma mythique.....	74
3.5.3. Etape 3 : Première échéance.....	74
3.5.4. Etape 4 : Deuxième échéance.....	74
3.5.5. Etape 5 : Troisième échéance	74
3.5.6. Etape 6 : Travail écrit	75

Conclusion.....	76
Références	79
Bibliographie primaire	79
Bibliographie secondaire.....	79
Monographies et ouvrages collectifs.....	79
Dictionnaires et encyclopédies.....	80
Articles de revue.....	80
Notes de cours	81
Programmes.....	81
Ressources audiovisuelles	81
 Annexe 1	 82
Annexe 2	84
Table des matières	94

