

Study of the myth of Orpheus in the novel *All the Mornings of the World* by Pascal Quignard based on the mythocriticism approach of Pierre Brunel

Bahman Namvar Motlaq¹  **Mahta Pourfathollah²** 

1- Department of French Language and Literature, Shahid Beheshti University of Tehran, Tehran, Iran. E-mail: bnmotlagh@yahoo.fr

2- Department of French Language and Literature, Shahid Beheshti University of Tehran, Tehran, Iran. E-mail: mahtapourfathollah97@gmail.com

Article Info	ABSTRACT
Article type : Research Article Article history : Received: 2 November 2025 Received in revised form : 1 May 2026 Accepted : 17 June 2026 Published online: 19 April 2026 Keywords : <i>Orpheus, Pierre Brunel, mythology, Pascal Quignard, Sainte-Colombe, Mythocriticism</i>	All the World's Mornings, written in 1991 by Pascal Quignard, retraces the life of Jean de Sainte-Colombe; a musician profoundly marked by the death of his wife. It is from this suffering that his true musical creation will be born. By dedicating his life to music and renunciation, he manages to meet the ghost of his deceased wife and... It is this very fragile boundary between death and life that allows us to draw a parallel between the story of Sainte-Colombe and that of Orpheus, the musician-poet of Ancient Greece. We will study the presence of this myth in the chosen corpus according to narrative and analytical stages (a meticulous study of the constituent elements of the myth: emergence, flexibility, and irradiation) and the mythical references (or mythemes) of the Mythocritique of Pierre Brunel; an illustrious researcher specializing in comparative literature, particularly in the field of literary Mythocritique.

Cite this article : Study of the myth of Orpheus in the novel *All the Mornings of the World* by Pascal Quignard based on the mythocriticism approach of Pierre Brunel", *Plume, Revue semestrielle de l'Association Iranienne de Langue et Littérature Françaises*, , 2025 22, 43, 541-573, -.DOI : <http://doi.org/doi : 10.22129/plume.2026.556972.1351>



Mythocritique du roman *Tous les Matins du Monde* de Quignard d'après la méthode de Pierre Brunel Pascal

Bahman Namvar Motlaq[✉]  Mahta Pourfathollah² 

1. Département de langue et littérature françaises, Université Shahid Beheshti de Téhéran, Téhéran, Iran. E-mail: bnmotlagh@yahoo.fr

2- Département de langue et littérature françaises, Université Shahid Beheshti de Téhéran, Téhéran, Iran E-mail: mahtapourfathollah97@gmail.com

Article Info	Résumé
Type d'article : Recherche originale Date de réception: 2 novembre 2025 Date de révision : 1 mai 2026 Date d'approbation : 17 juin 2026 Publié en ligne : 19 avril 2026 Mots-clés : <i>mythème, mythocritique, Orphée, Pascal Quignard, Pierre Brunel, Sainte-Colombe</i>	Tous les Matins du Monde, rédigé en 1991 par Pascal Quignard, retrace la vie de Jean de Sainte-Colombe, un musicien profondément marqué par la mort de son épouse. C'est de cette souffrance que va naître sa véritable création musicale. En consacrant sa vie à la musique et au renoncement, il parvient à rencontrer le fantôme de son épouse. Cette frontière ténue entre la mort et la vie permet d'établir un parallèle entre l'histoire de Sainte-Colombe et celle d'Orphée, le poète musicien de la Grèce Antique. Il convient alors d'examiner comment ce roman mobilise, transforme et réinterprète les structures narratives et symboliques du mythe d'Orphée ; l'objectif est de mettre en lumière la singularité de cette réécriture et sa portée sur les thèmes du deuil et de la création musicale. Pour ce faire, notre analyse s'appuiera sur la Mythocritique développée par Pierre Brunel, en identifiant d'abord les étapes référentielles (Mythèmes), puis en étudiant leur dynamique à travers les étapes analytiques : l'émergence, la flexibilité et l'irradiation.

Cite this article : Namvar Motlaq, Bahman, & Pourfathollah, Mahta. "Mythocritique du roman *Tous les Matins du Monde* de Pascal Quignard d'après la méthode de Pierre Brunel ",. *Plume, Revue semestrielle de l'Association Iranienne de Langue et Littérature Françaises*, , 2025 22, 43, 541-573, -.DOI : [http://doi.org/doi : 10.22129/plume.2026.556972.1351](http://doi.org/doi%3A10.22129/plume.2026.556972.1351)



1. Introduction

La littérature offre un miroir saisissant de l'âme humaine, révélant nos émotions, nos obsessions et nos quêtes profondes. Parmi les récits qui ont traversé les siècles, le mythe d'Orphée occupe une place singulière : celui du poète-musicien capable d'apaiser les bêtes sauvages, de charmer les Enfers et etc. Ce mythe, d'une grande richesse symbolique, continue de nourrir l'imaginaire artistique. C'est dans ce cadre mythologique que s'inscrit *Tous les Matins du Monde* (1991) de Pascal Quignard. Le roman retrace la vie de Jean de Sainte-Colombe, un musicien marqué par la mort de son épouse. Consumé par le deuil, il trouve dans la musique un refuge et une forme de transcendance. Sa quête l'amène à franchir la frontière fragile qui sépare les vivants des morts, et à renouer, fugacement, avec le fantôme de son épouse. Une telle trajectoire invite à rapprocher l'histoire de Sainte-Colombe du mythe d'Orphée.

Notre analyse se propose de repérer et de structurer de façon cohérente les échos du mythe d'Orphée qui parcourent ce roman. Il convient alors d'examiner comment ce texte mobilise, transforme et réinterprète les structures narratives et symboliques du mythe d'Orphée, en adaptant ses motifs fondateurs à une esthétique intimiste et profondément méditative. L'objectif est de comprendre non seulement ce que Quignard retient du mythe, mais surtout ce qu'il en fait : comment il le déplace, le réécrit et le transpose pour donner forme à une poétique singulière de la perte et de la création artistique, ce qui nous conduit à interroger le rôle structurant du mythe comme matrice de sens, c'est-à-dire comme cadre narratif et symbolique pour théoriser de nouvelles visions du monde ou de l'art. A vrai-dire, l'objectif spécifique de la convocation du mythe d'Orphée dans ce roman est d'élaborer une ontologie de la création musicale définie comme l'ultime langage du deuil et de la présence-

absence. La reprise d'un mythe ne poursuit jamais un but purement ornemental ou illustratif. Sa fonction fondamentale est de fournir une matrice heuristique permettant à un écrivain de penser et de résoudre des problématiques esthétiques ou philosophiques qui lui sont propres. Le mythe offre ainsi un réservoir de signifiants archétypiques que l'écrivain s'approprie pour universaliser un récit individuel.

Notre démarche s'inscrira dans le champ de la Mythocritique, en nous référant au modèle d'analyse que Pierre Brunel a développé à partir des travaux fondateurs de Gilbert Durand. Cette approche, à la fois descriptive et interprétative, vise une relecture structurée du roman, fondée sur la mise en réseau systématique des éléments mythiques relevés. La lecture Mythocritique du présent roman s'appuie sur deux grandes étapes : les étapes référentielles et les étapes analytiques. Les étapes référentielles identifient les mythèmes orphiques qui traversent le récit. Nous analyserons ainsi six mythèmes majeurs présents dans le roman : Perte inéluctable de la bien-aimée, Descente aux lieux ténébreux, Retrouvaille temporaire, Regard jeté en arrière : Transgression, Détour du monde : Renoncement, et enfin Immortalité de l'amour par l'art. Ces mythèmes constituent la trame mythique sous-jacente de l'œuvre. Les étapes analytiques se déploient selon trois niveaux : Emergence examine les indices mythiques matérialisés dans les objets (l'épée désignant la barque et le nocher infernal, l'instrument à corde), les titres (*La Barque de Charon*, *Les Enfers*, *Les Ténèbres*) et les décors (le passage entre deux mondes, la rive consolatrice). Flexibilité explore ensuite les tensions dialectiques du mythe comme catabase/anabase des personnages, activité/passivité des personnages féminins, musique avec/sans chant, magie innée/acquise de l'art musical. Enfin, Irradiation révèle comment le mythe se diffuse dans

les autres œuvres de Quignard à travers le geste orphique du retournement du regard, l'évocation d'un mort par le jeu instrumental, et la figure de la femme perdue.

2. Antécédents de la recherche

Le mythe d'Orphée a longtemps attiré l'attention des chercheurs en littérature. De nombreuses études ont été consacrées à l'exploration de ses différentes dimensions. Nous pouvons citer des recherches qui ont été réalisées en Iran autour de ce mythe, comme « Orphée aux mille visages : Cocteau, Anouilh, Barahéni » (2020) par Katayoun Shahpar Rad. Un autre article intitulé « Approche Innovante du Mythe d'Orphée : Étude de la Transition du Monde Antique au XX^e Siècle par *Eurydice* de Jean Anouilh d'après la Mythanalyse de Gilbert Durand » (2018) rédigé par Negar Mazari, analyse les transformations de certains aspects du mythe d'Orphée chez Anouilh, qui ironise l'amour pur entre Orphée et Eurydice. En ce qui concerne la Mythocritique développée par Pierre Brunel, nous pouvons citer « Mythocritique du roman *Lorsque j'étais une œuvre d'art* de Schmitt d'après la méthode de Pierre Brunel » (2012), un mémoire de Master rédigé par Mahnaz Esfandiari. Le roman *Tous les Matins du Monde* n'a pas encore fait l'objet d'études universitaires suffisamment approfondies ; nous pouvons simplement citer un article intitulé « Tous les Matins du Monde sont sans retour ; L'image du Grand Siècle dans l'œuvre de Pascal Quignard » (2011), sous le regard de Gilles Declercq qui analyse la représentation et l'influence du Grand Siècle à travers *Tous les Matins du Monde*, en explorant la relation singulière de Quignard avec les figures et œuvres classiques. Dans son essai « Pascal Quignard ou les Leçons de Ténèbres de la Littérature » (2018), Mireille Calle-Gruber propose une analyse fondamentale de la poétique quignardienne en explorant son esthétique de l'ombre, du manque et du silence. Cette étude s'avère

incontournable pour appréhender la manière dont l'auteur fait de la littérature un espace de résonance pour l'indicible. Dans son étude intitulée « Pascal Quignard, ou le Noyau Incommunicable » (2004), Bruno Blanckeman met en lumière la centralité du silence et de l'indicible dans l'écriture quignardienne. Laurence Plazenet, dans « Poème Obscur : le Grec et la Littérature Grecque dans l'œuvre de Pascal Quignard » (2014), montre que la langue et la culture helléniques occupent une place centrale dans la poétique de Quignard. À ce jour, aucune recherche universitaire n'a été menée en Iran concernant *Tous les Matins du Monde*, ni concernant l'étude du mythe d'Orphée dans ce roman selon la Mythocritique développée par Pierre Brunel.

3. Cadre théorique

La Mythocritique apparaît dans les années 1970 par Gilbert Durand. Si ce dernier en est le théoricien fondateur, c'est Pierre Brunel qui a largement contribué à systématiser son application au champ littéraire, faisant de lui une figure majeure de ce courant. Dans son livre théorique intitulé *Mythocritique ; Théories et Parcours* (1992), Brunel définit ainsi son approche : « Pour moi, Mythocritique doit se mettre au service du texte littéraire quand il contient, explicites ou implicites, des occurrences mythiques » (Brunel, 1992, p. 12). Il conçoit la Mythocritique comme :

L'analyse d'un texte littéraire au moyen du mythe et plus précisément des éléments mythologiques qui incluent ce texte. C'est une enquête sur les traces des héros mythiques et des empreintes de leurs aventures dans les textes littéraires [...] le chercheur doit repérer les mythes structurants qui semblent sous-tendre les textes littéraires, comme s'ils servaient de toile de fond, et il étudiera ensuite l'analogie qui peut exister entre la structure du mythe et la structure du texte. (p. 73)

En appliquant cette méthode, il convient d'abord d'établir la validité du lien entre le mythe et le corpus choisi en analysant le texte à la lumière de ses références mythiques. La Mythocritique s'appuie ainsi sur le repérage et l'analyse des « mythèmes ». Ce néologisme a été créé par l'anthropologue Claude Lévi-Strauss lors de la publication de son *Anthropologie structurale* en 1958. À l'image du phonème en linguistique, le mythème désigne « *la plus petite unité irréductible de signification d'un mythe (un objet sacré, une action symbolique, un trait de caractère)* » (Lévi-Strauss, 1958, p. 233). En isolant ces unités narratives élémentaires transposées et réparties dans le texte littéraire, cette démarche permet de déconstruire le récit pour mettre en évidence son architecture mythique sous-jacente. Selon Brunel, ces mythèmes « *peuvent être explicites ou implicites, directes ou indirectes, voilées ou dévoilées et qui finissent parfois par constituer un modèle structurant en tout ou en partie le récit* » (Brunel, cité par Deslauriers, 2012, p. 46). Lorsque la présence du mythe dans le texte est moins explicite, Brunel propose, dans cette perspective, trois lois - l'émergence, la flexibilité et l'irradiation - qui peuvent servir de principes d'analyse des mythes à travers l'œuvre : « *Je considère plutôt l'émergence, la flexibilité et l'irradiation des mythes dans le texte comme des phénomènes toujours nouveaux* » (Brunel, 1992, p. 36).

L'émergence est le repérage des occurrences mythiques, les analogies et les associations, qui rapprochent le personnage d'un texte littéraire d'une figure mythique, d'un geste, d'un exploit, ou d'une situation emblématique d'un mythe. Donc, c'est une analyse qui consiste en « l'examen d'occurrences mythiques dans le texte » (Brunel, 1992, p. 68). Ainsi, dans la phase d'émergence, nous lisons le texte en repérant les indices mythiques - objets, titres, noms ou décors - susceptibles d'évoquer le mythe. La Flexibilité a pour objet

d'« *évaluer la souplesse d'adaptation du mytheme, de noter les modifications qu'il subit et les modulations auxquelles il se prête dans le contexte du texte littéraire* » (Brunel, 1992, p. 72), en d'autres mots, nous apprécions la flexibilité du mythe, car celui-ci est un matériau vivant ! Donc, « susceptible de modifications, adaptable, l'élément mythique est pourtant résistant dans le texte. Il faut reconnaître à tout écrivain le droit à la modulation » (Brunel, 1992, p. 77). Dans la phase de l'irradiation, nous examinerons les mythes non seulement dans le corpus choisi, mais aussi dans d'autres œuvres du même auteur, car l'élément mythique, même s'il est ténu, même s'il est latent, doit avoir un pouvoir d'irradiation dans l'ensemble de l'Œuvre d'un écrivain. Brunel (1992) dit à ce propos : « *une image mythique présente dans un texte d'un certain écrivain, peut rayonner dans un autre texte où elle n'est pas explicite* » (pp. 82-83). Il convient également de souligner que, selon Brunel, la distinction entre les mythes explicites et implicites n'est jamais absolue : « Il y a bien des degrés entre l'explicite pur et le non-explicite » (p. 66). Par conséquent, les mythes présents dans le roman ne peuvent être catégorisés comme purement explicites ou implicites. Cette nuance est essentielle pour l'analyse, car certains mythes évoqués dans cette étude, bien qu'explicitement présents dans le texte, ne relèvent pas pour autant de l'explicite pur ; les variations dans leurs modes d'apparition et de développement au sein du roman montrent en effet que leur manifestation échappe à une classification binaire.

4. Lecture mythocritique de *Tous les Matins du Monde*

4.1 Étapes référentielles (Mythes)

Dans cette partie, nous procéderons à l'analyse de six mythes structurant le corpus. Qualifiés de « référentiels », ces éléments servent de points d'ancrage pour valider et attester la présence effective du mythe dans l'œuvre littéraire.

Avant d'examiner les myèmes, il convient d'abord de situer le roman dans le cadre historique et social qui l'informe. La reprise du mythe d'Orphée dans *Tous les Matins du Monde* prend ainsi toute sa portée critique lorsqu'elle s'inscrit dans l'époque où se déploie le récit. L'action se déroule sous le règne de Louis XIV, une époque où la musique est largement subordonnée au pouvoir royal : elle est un art de cour, d'ostentation et de divertissement mondain dont Marin Marais – disciple de Sainte-Colombe – devient l'un des représentants. À l'inverse, l'Orphée quignardien, incarné par Sainte-Colombe, s'inscrit dans une posture de rupture qui résonne avec l'austérité janséniste de ce même XVII^e siècle. Son refus obstiné de paraître à Versailles et son isolement dans la cabane du mûrier fonctionnent comme une véritable catabase sociale. Le mythe opère ici comme un contre-modèle historique ; il permet d'opposer la compromission lumineuse de l'art officiel à un art de l'ombre, irrécupérable par le pouvoir politique. De l'autre côté, Orphée est souvent une figure de résistance poétique. En faisant de Sainte-Colombe un Orphée du XVII^e siècle, Quignard montre comment un artiste peut résister à l'instrumentalisation politique de l'art, et se retirer pour préserver une forme de pureté ou d'absolu.

Le myème de la « perte inéluctable de la bien-aimée » constitue le point d'ancrage tragique et le véritable moteur esthétique à la fois du mythe d'Orphée et de *Tous les Matins du Monde*. Dans l'hypotexte mythique, la mort d'Eurydice, causée par la morsure d'un serpent le jour même de ses noces, a pour fonction narrative d'exacerber la tragédie par sa soudaineté inouïe, anéantissant l'union au moment précis de sa célébration. Cette fatalité foudroyante trouve un écho immédiat dès l'incipit du roman de Quignard : « *Au printemps de 1650, Madame Sainte-Colombe mourut* » (Quignard, 1991, p. 1). Au-delà de la fulgurance du trépas, le mythe et sa

réécriture quignardienne convergent autour d'un motif crucial : l'absence du conjoint au moment du drame. Cet éloignement de l'amant face à l'agonie de la bien-aimée opère comme un puissant catalyseur tragique ; Orphée, arrivant juste après la mort d'Eurydice et tentant vainement de la sauver par les sucs des plantes, partage avec Sainte-Colombe un deuil irrémédiablement teinté de culpabilité. Dans le roman, cette impuissance fonde la béance mélancolique du musicien : « *Il ne pouvait contenir le regret de ne pas avoir été présent quand sa femme avait rendu l'âme* » (Quignard, 1991, p. 4). Donc, dans les deux œuvres, le mythème de la perte se caractérise avant tout par sa soudaineté tragique et son injustice temporelle ; Il ne s'agit pas du déclin naturel d'un amour, mais d'une dépossession subite qui arrache la bien-aimée au monde des vivants. C'est précisément cette béance laissée par une union brutalement interrompue qui fige l'artiste dans le deuil et devient la matrice de toute son expression musicale.

Le mythème de la « descente aux lieux ténébreux » subit une transposition fondamentale entre le mythe d'Orphée et sa réécriture dans le roman. Après la perte de son épouse, Sainte-Colombe devient un ascète visionnaire, rejetant les fastes mondains : « *je ressens du dégoût pour ce monde* » (Quignard, 1991, p. 18). Il se retire dans une cabane isolée par une forêt sombre, un espace qui prend une dimension liminale ; selon un article intitulé *La Représentation de la Forêt en Grèce Ancienne* (2006) qui consacre un chapitre à l'étude de « La Forêt Comme Image de l'Autre Monde », nous remarquons que la forêt joue un rôle majeur dans l'imaginaire occidental : « la forêt a fasciné ou horrifié l'imaginaire de l'Occident comme image d'un autre monde ; comme celle de l'Enfer » (Noëll, 2006, p. 7). Des forêts enchantées et nourricières aux forêts maléfiques, elle n'a jamais cessé d'être un lieu qui travaille l'imaginaire. Pour les

hommes, la forêt est le terrain de leurs aventures. Par elle, l'homme peut subir une transformation de son être. Bien qu'elle soit fermée, opaque et impénétrable, elle peut dissimuler des passages transcosmiques :

C'est un endroit où l'on peut passer du monde des vivants à celui des morts. Cet endroit est unique en son genre puisqu'il évoque plus la forêt sur son déclin, voire la forêt morbide, que celle luxuriante habituellement apparentée aux bois des dieux. Nous avons les bois sacrés, ceux de Perséphone, qui en plus d'être un lieu de communication virtuel entre les hommes et les dieux, deviennent la marque d'un passage vers les Enfers, car derrière ces bois se trouve une des entrées des Enfers. L'emplacement mythique de ce lieu ouvre sur d'autres niveaux cosmiques. (Noëll, 2006, p. 139)

Ainsi, la symbolique de la forêt conçue comme lieu de passage vers l'Autre Monde permet de mieux comprendre la représentation de l'isolement de Sainte-Colombe. En effet, la cabane où il se retire au cœur de cette nature sombre agit comme un espace liminal, un seuil entre le monde des vivants et celui des morts. Il faut également noter que la quête d'Orphée pour retrouver Eurydice s'inscrit dans un cadre surnaturel et une atmosphère propice au fantastique (la descente concrète aux Enfers), ce qu'exige la nature même du mythe, à l'inverse, Quignard choisit d'inscrire la quête de son protagoniste dans un cadre réaliste, ancré dans une expérience proche de celle du lecteur. Pour ce faire, il lui est impossible de recréer un monde souterrain littéralement appelé « Enfers », où régnerait Hadès avec Cerbère pour gardien, et où le protagoniste affronterait des monstres extraordinaires et surmonterait des épreuves successives. Pour Quignard, l'essentiel réside plutôt dans le portrait d'un ascète visionnaire, incarné par un vieil homme sage tel que Sainte-Colombe, qui « était le plus souvent taciturne » (Quignard, 1991, p.

4). Ainsi, la forêt quignardienne justifie son statut infernal : elle est l'instrument même qui isole le musicien du monde diurne, de la cour et des mondanités, et rend possible la transgression des frontières entre la vie et la mort, offrant un cadre indispensable à l'apparition spectrale de Madame Sainte-Colombe.

Le mytheme de la « retrouvaille temporaire » structure de manière significative la relation entre le monde des vivants et celui des morts dans ce roman. L'incipit du roman, par sa phrase d'ouverture simple mais puissante - « *Au printemps de 1650, Madame Sainte-Colombe mourut* » - entrelace déjà l'antithèse entre la vie et la mort, entre la renaissance et la fin ; le printemps, traditionnellement symbole de renouveau, associé à des sentiments de joie, d'optimisme et d'espoir, semble s'opposer à l'idée même de la mort. Cette image printanière peut ainsi être interprétée comme une promesse de renaissance. Cette phrase antithétique montre que la disparition de Madame Sainte-Colombe ne constitue peut-être pas une fin définitive et qu'un retour, sous une forme ou une autre, pourrait se produire dans le récit. Cette promesse de renaissance se réalise dans le roman grâce à l'art musical de Sainte-Colombe. En se retirant dans sa cabane et en s'abandonnant à une pratique musicale acharnée et presque obsessionnelle – « *il s'exerça jusqu'à quinze heures par jour* » (Quignard, 1991, p. 4) - il tente symboliquement de faire revivre sa femme disparue. Cette quête trouve son aboutissement dans la composition du *Tombeau des Regrets*, fruit de cet exercice solitaire et intense. C'est au moment où la musique s'élève que survient l'apparition de l'épouse défunte : « Tandis que le chant montait, près de la porte, une femme très pâle apparut [...] c'était sa femme et ses larmes coulaient » (Quignard, 1991, pp. 29-30). Selon Sainte-Colombe, cette pièce possède même le pouvoir de « réveiller les morts » (Quignard, 1991, p. 109). Dans le roman, la musique devient

donc un véritable pont entre le monde des vivants et celui des morts, comme le souligne Madame elle-même : « *je suis venue parce que ce que vous jouiez m'a émue* » (Quignard, 1991, p. 43). La manière dont Sainte-Colombe retrouve momentanément sa défunte épouse grâce à la puissance transfiguratrice de la musique rappelle profondément le mythe d'Orphée. Là où Orphée utilise sa lyre pour apaiser les gardiens des Enfers et charmer les puissances infernales, Sainte-Colombe, par son art solitaire et ses compositions, parvient à faire surgir la présence fantomatique de Madame. Ainsi, les deux figures se rejoignent dans une même quête : retrouver l'être aimé grâce au pouvoir quasi magique de la musique, qui devient un moyen de communion et de résurrection symbolique, bien que limitée à une retrouvaille provisoire.

Le mythème du « regard jeté en arrière : transgression » éclaire de manière décisive le destin parallèle d'Orphée et de Sainte-Colombe. Tous deux parviennent à ressusciter temporairement la femme aimée, mais cette joie n'est que fugitive : chacun la perd une seconde fois en franchissant une limite qui leur était pourtant clairement imposée. Dans le roman, cette transgression se manifeste à travers le désir persistant de Sainte-Colombe d'établir un contact corporel avec l'apparition de son épouse. Dès la première visite spectrale jusqu'à la dernière, la défunte l'avertit pourtant de ne pas s'approcher ni la toucher. Pourtant, le désir de Sainte-Colombe se fait plus pressant. Lors d'une apparition, « *il [Sainte-Colombe] ouvrit les bras comme s'il entendait déjà l'étreindre. Elle [Madame Sainte-Colombe] cria : Non ! Elle se reculait. Elle lui dit : Mes membres, mes seins sont devenus froids. Il dit : Je souffre, Madame, de ne pas vous toucher. Et elle ajoute : Il n'y a rien à toucher que du vent* » (Quignard, 1991, p.83). La frontière entre les mondes se révèle ainsi infranchissable. Cette logique se répète lors de leur dernière

rencontre ; Sainte- Colombe tente encore de la serrer contre lui, et c'est précisément à ce moment qu'il la perd pour toujours. Malgré ses efforts pour la faire revenir, l'apparition ne réapparaît plus : la transgression a rompu l'équilibre fragile de leurs retrouvailles. Cette dynamique trouve un écho direct dans le mythe d'Orphée. En effet, Orphée transgresse la règle imposée par Hadès en se retournant vers Eurydice avant la sortie complète des Enfers. Ce geste met en lumière la faille humaine d'Orphée (présenté dans la mythologie gréco-romaine comme un demi- dieu) et marque la limite de ses pouvoirs divins. Ainsi, dans les deux récits, la même faute s'accomplit : l'impatience. L'amour pousse les amants à l'obstination, et c'est ainsi que le corps féminin désiré s'évanouit à jamais. Orphée aime Eurydice, tout comme Sainte- Colombe aime son épouse. Aimer revêt ici son sens profond, celui de l'éros grec : aimer ne signifie pas seulement apprécier, mais désirer intensément, avec toute la force érotique que le terme peut impliquer lorsqu'il concerne un corps. Se retourner vers Eurydice n'est donc pas seulement vouloir la voir ; c'est vouloir la toucher, l'étreindre. L'impatience d'Orphée et l'obstination de Sainte- Colombe trahissent cette même inclination irrésistible.

Le mythème du « détour du monde : renoncement » s'incarne pleinement dans les figures d'Orphée et de Sainte- Colombe, deux êtres marqués par la perte et le retrait. Après la mort de leur bien-aimée, tous deux se détachent du monde et des plaisirs terrestres pour se vouer à une existence d'abstinence et de solitude. Dans la version rapportée par Eschyle dans les *Bassarides*, après la disparition définitive d'Eurydice, Orphée, devenu misogyne, repousse l'amour des femmes, rejette le culte de Dionysos et se consacre à Apollon, dieu de la lumière : « *Ce renoncement à Dionysos et à la musique festive déclenche la colère du dieu, qui envoie ses Ménades le punir,*

signant ainsi la fin tragique de celui qui avait détourné son regard du monde charnel pour se consacrer à une quête spirituelle » (Cité par Roche-Lajtha, 2011, p. 58). De manière parallèle, Sainte-Colombe s'engage lui aussi dans une voie d'isolement après la mort de sa femme. Il renonce à tous les plaisirs terrestres : « *Il avait renoncé à toutes les choses qu'il aimait sur cette terre : les fleurs, les pâtisseries, les partitions roulées, les cerfs - volants, les visages, les plats d'étain* » (Quignard, 1991, p. 28). Lorsque le roi Louis XIV lui propose de devenir musicien officiel de la cour, il refuse, déclarant : « *J'ai confié ma vie à des planches de bois grises qui sont dans un mûrier, aux sons des sept cordes d'une viole. Ma cour, ce sont les saules, l'eau qui court et les fleurs du sureau. Vous direz à Sa Majesté que son palais n'a rien à faire d'un sauvage* » (Quignard, 1991, p. 19). Cette réponse traduit un retrait volontaire du monde. Sainte-Colombe se dérobe à la vanité des hommes pour préserver la pureté d'une vie entièrement vouée à la mémoire de sa bien-aimée et à la recherche d'une vérité intérieure. Quignard donne à ce renoncement une dimension mystique : la musique devient un instrument de dépassement de soi, un art capable d'« emporter l'âme » (Quignard, 1991, p. 45). Ce détachement du monde matériel rejoint l'expérience d'Orphée : tous deux puisent dans la douleur une force de transcendance, où la privation ouvre la voie vers un plan spirituel supérieur.

Le mythème de l'« immortalité de l'amour par l'art » constitue un autre axe structurel majeur reliant la figure mythique d'Orphée à celle de Sainte-Colombe. Chez l'un comme chez l'autre, l'art devient le moyen par lequel l'amour survit à la mort, transcendant la disparition de l'être aimé pour se perpétuer sous forme de chant ou de musique. Dans le mythe, le corps d'Orphée, déchiré par les Ménades, est dispersé dans le fleuve Hèbre. Pourtant, sa tête,

épargnée par le courant, flotte jusqu'à Lesbos sans jamais cesser de chanter, de murmurer, d'invoquer le nom de celle qu'il a tant aimée. Cette tête coupée rappelle que l'amour persiste dans la voix, la mémoire et l'art. Virgile, dans le livre IV des Géorgiques, évoque cette immortalité artistique aux vers 453- 527 : « [...] *une voix, une poésie, capable d'être immortelle et de conférer l'immortalité [...]* *L'immortalité d'Orphée passe elle aussi par la mort, le Sparagmos¹, mais ce qui revit du poète est sa voix et son chant éternel que la mort ne rattrapera pas : Orphée est bien chargé de dire l'immortalité de la voix poétique* » (Béague, 1998, p.53). La figure de Sainte-Colombe reprend cette même logique de survivance par l'art. À la fin du roman, alors qu'il est à l'agonie, il transmet à son élève Marin Marais les pièces qu'il a composées dans la solitude de sa cabane, dédiées à sa femme disparue : « *Je vais mourir sous peu et mon art avec moi. Je vais vous confier un ou deux arias capables de réveiller les morts. Allons !* » (Quignard, 1991, p. 110). Par ce geste, Sainte-Colombe confie ces compositions à son élève afin que celui-ci les publie officiellement, assurant ainsi leur transmission et évitant qu'elles ne tombent dans l'oubli. Aujourd'hui nous connaissons l'une de ces pièces sous le nom *Tombeau pour M. Sainte-Colombe* composée par Marin Marais en hommage à son grand maître. La mort de Sainte-Colombe marque ainsi l'aboutissement de sa quête intérieure, mais sa musique demeure, ultime lien avec l'amour perdu. Ainsi, Orphée et Sainte-Colombe, chacun à travers la musique, meurent en perpétuant le souvenir de la femme aimée. L'identification de ces mythes principaux conclut l'étape référentielle, établissant un cadre solide pour le mythe d'Orphée dans

¹ Le Sparagmos (du grec σπαράγμός, « déchirement, mise en pièces ») désigne, dans la religion et la mythologie grecques, « un rite de démembrement rituel du corps d'une victime — humaine ou animale — généralement suivi d'une consommation crue » (Walter F., 1965, p. 82).

le roman. La Mythocritique dépasse leur simple reconnaissance en étudiant dans la partie suivante comment ces éléments sont conservés ou transformés au sein du texte.

4.2 Étapes analytiques

4.2.1 Émergence

Cette partie étudie la manière dont Quignard s'approprie et transforme les motifs du mythe d'Orphée dans son roman. Pour conduire cette analyse, nous nous appuyerons sur les trois étapes fondamentales proposées par Brunel. Ce cadre permettra de mettre en évidence les échos plus subtils de ce dialogue intertextuel, révélant ainsi toute sa portée esthétique et herméneutique. L'étude débutera par la phase d'« émergence », en examinant les indices mythiques présents dans les objets, les titres et les décors du roman choisi.

Avant d'examiner les indices mythiques, il convient de souligner une résonance thématique fondamentale commune aux deux personnages : l'archétype de l'Anima. Selon Carl Gustav Jung, « l'Anima est l'aspect féminin à l'intérieur de chaque homme » (cité par Abdeslahi, 2021, p. 6). Intégrer cette dimension permet à l'homme d'atteindre un équilibre intérieur et de puiser à de nouvelles sources d'inspiration. Dans le mythe originel, Eurydice incarne l'Anima d'Orphée, symbolisant son lien intime avec le monde émotionnel. Leur union représente l'harmonie idéale entre la conscience rationnelle (Orphée) et la profondeur affective (Eurydice). La mort de cette dernière matérialise la rupture de cette connexion vitale, poussant Orphée à entreprendre une quête aux Enfers. Cette catabase s'interprète ainsi comme une descente dans son propre inconscient pour y récupérer la part manquante de son être, sa musique devenant le langage privilégié pour émouvoir les ténèbres et accéder à cette intériorité. La relation entre Sainte-Colombe et son épouse défunte s'inscrit dans le prolongement direct

de cette dynamique psychique. La femme de Sainte-Colombe opère elle aussi comme l'Anima du musicien : sa disparition engendre une douleur qui devient le véritable moteur de son inspiration. Le deuil le précipite dans une introspection radicale et l'oriente vers une musique pure et dépouillée.

Le roman met en avant des indices mythiques, par le biais d'objets et de détails minutieux, qui établissent un lien significatif avec le mythe. Nous pouvons associer l'épée de Sainte-Colombe - ornée d'un dessin du Nocher infernal (Charon) - à la barque de Charon présente dans le mythe d'Orphée : « *Ce fut la seule fois où Monsieur Marais vit Monsieur Sainte-Colombe porter l'épée on y voyait la figure du Nocher infernal, une gaffe à la main* » (Quignard, 1991, p. 49). Loin d'être un simple ornement anecdotique, cet objet cristallise la confrontation du personnage avec la mort et le deuil. L'image du Nocher, passeur entre le monde des vivants et celui des morts, souligne la dimension liminale de l'existence du musicien. À l'instar d'Orphée, Sainte-Colombe porte sur lui la marque de cette frontière. Le choix de cette arme - instrument de mort transformé en support iconographique du passage vers les Enfers - manifeste ainsi de manière tangible l'omniprésence du deuil et la catabase intime du musicien à la suite de la perte de son épouse. Un autre indice mythique réside dans les instruments de prédilection de ces deux figures : la lyre d'Orphée et la viole de gambe de Sainte-Colombe. Bien que distincts par leur nature, ces instruments à cordes partagent une profonde affinité avec l'expression de la mélancolie et de la solitude. Comme le souligne Jean Rousseau dans son *Traité de la Viole* (1687) : « le timbre des instruments à cordes frottées imite les inflexions de la voix humaine, ce qui les rend particulièrement propres à exprimer la tristesse et les langueurs de l'âme » (Rousseau, 1965, p. 56). Cette parenté matérielle masque néanmoins une

différence de portée. Dans l'Antiquité, la lyre est l'instrument de prédilection d'Orphée dans le mythe grec et « revêt une dimension sacrée et collective, capable d'unir le monde humain aux sphères divines » (Belfiore, 2016, p. 137). En revanche, la viole de gambe du XVII^e siècle s'inscrit dans une esthétique baroque de l'introspection : pour Sainte-Colombe, elle n'est pas un outil de communication avec les dieux, mais le prolongement intime de son deuil et l'écho de ses Enfers personnels. Malgré cette divergence contextuelle, le parallèle mythique se cristallise dans l'acte de modification de l'instrument. Dans le mythe, Orphée perfectionne sa lyre originelle en y ajoutant deux cordes supplémentaires (pour atteindre le nombre de neuf, en hommage aux neuf Muses), lui conférant ainsi son pouvoir magique et incantatoire. Suivant cette même logique démiurgique, le musicien janséniste modifie sa viole : il « ajouta une corde basse à l'instrument pour le doter d'une possibilité plus grave et afin de lui donner un tour plus mélancolique » (Quignard, 1991, p. 37). Cette descente dans les graves est la condition acoustique nécessaire pour dialoguer avec l'au-delà. C'est grâce à cette corde supplémentaire que Sainte-Colombe compose *Le Tombeau des Regrets* et parvient à faire apparaître sa défunte épouse. Ainsi, pour l'un comme pour l'autre, l'ajout de cordes permet à l'instrument de transcender sa condition matérielle pour vaincre, de manière éphémère, la mort.

Les indices mythiques se manifestent non seulement à travers des objets, mais aussi par les titres des créations artistiques qui jalonnent le roman. L'un des exemples les plus significatifs réside dans la présence explicite de la Barque de Charon, qui devient le titre d'une des pièces composées par Sainte-Colombe - *La Barque de Charon* - suite à la mort de sa femme, et qui évoque de nouveau le passage d'Orphée vers les Enfers à bord de cette barque. Celle-ci constitue un élément clé de l'univers artistique de Sainte-Colombe, reflet de son

chagrin. Elle est mentionnée aux côtés d'une autre pièce intitulée *Les Pleurs*, également sur un thème funéraire, soulignant ainsi l'association indissociable entre la musique et le deuil. Cette appellation suggère que la musique elle-même, à l'image de la barque, peut devenir un moyen de franchir les frontières, de se connecter au monde des morts. Deux autres pièces composées par Sainte-Colombe, *Les Enfers* et *Les Ténèbres*, évoquent explicitement le symbolisme du monde des morts ainsi que le mythe d'Orphée et son aventure vers l'au-delà. Ces titres mettent en lumière la proximité thématique entre les deux œuvres et illustrent l'intérêt du compositeur pour des atmosphères liées à la mort.

Les indices mythiques se manifestent également à travers les décors. Dans une partie du roman, Quignard met en scène un décor singulier où une barque est amarrée sur la rive, à l'extérieur de la cabane de Sainte-Colombe. C'est à bord de cette barque que Madame Sainte-Colombe monte pour disparaître dans les brumes au milieu de la rive : « *Madame Sainte-Colombe monta dans la barque blanche... Il ne vit pas que la barque avait disparu* » (Quignard, 1991, p. 72). Ce décor évoque directement les lieux ténébreux du monde souterrain, rappelant le fleuve Styx et la barque de Charon, symboles mythologiques du passage vers l'au-delà. Par cette évocation, Quignard souligne le thème central du voyage entre deux mondes. Ce décor sert à matérialiser le passage symbolique entre la vie et la mort, renforçant l'atmosphère mélancolique du roman. Un autre indice mythique lié au décor est la présence récurrente d'une rivière. La rive, souvent associée à l'élément apaisant de l'eau, fonctionne comme un refuge et une source de consolation pour les amants endeuillés dans les deux récits. Dans le mythe d'Orphée, après la perte d'Eurydice, la rive des Enfers devient un lieu d'attente et de souffrance, où il demeure sept jours durant, dans l'espoir d'une

nouvelle traversée : « *Sept jours durant, il resta assis sur la rive, négligé, sans recourir aux dons de Cérès. Pour nourriture il avait son souci, sa souffrance et ses larmes* » (Ovide, 2004, p. X, 10-63). Chez Sainte-Colombe, la rive près de sa cabane est elle aussi un espace d'apaisement et de contemplation, où il se baigne et médite sur la mémoire de sa femme disparue : « *Il aimait le balancement que donnait l'eau et le silence et l'attention des pêcheurs plus loin. Il y songeait à sa femme* » (Quignard, 1991, p. 27). Quignard crée ainsi ce décor naturel non seulement pour ancrer l'histoire dans un cadre sensible, mais aussi pour symboliser les états d'âme du personnage, entre le deuil et la quête de consolation. L'analyse de l'émergence du mythe, fondée sur l'examen des analogies et des indices mythiques, met en évidence la présence structurante d'Orphée dans le roman : bien plus qu'une simple reprise, cette figure ouvre une dynamique de transformation qui sera abordée dans la partie suivante consacrée à la flexibilité.

4.2.2 Flexibilité

Dans cette partie, nous analyserons comment les éléments fondamentaux du mythe d'Orphée sont déplacés et reconfigurés dans *Tous les Matins du Monde*. Nous y considérons quatre modulations qui permettent de montrer comment ces transformations modifient la portée symbolique du mythe et en renouvellent le sens.

Quignard propose une relecture inverse du schéma « catabase/anabase » ; il inverse le mythe d'Orphée en faisant non pas descendre le vivant vers la morte, mais remonter la morte vers le vivant. Madame Sainte-Colombe effectue ainsi une véritable anabase, dont Sainte-Colombe reconnaît lui-même la signification en affirmant que l'amour de sa femme « *était plus grand encore que le sien puisqu'elle venait jusqu'à lui* » (Quignard, 1991, p. 31). Chaque soir, le musicien s'allonge dans sa barque pour évoquer son

bonheur passé. Ce retrait mélancolique crée les conditions de l'apparition de son épouse. Lorsqu'il découvre un jour la disparition de sa barque, signe que l'embarcation a été entraînée dans le monde souterrain des morts, il l'interpelle : « *Comment est-il possible que vous veniez ici après la mort ? Où est ma barque ?* » (Quignard, 1991, p. 83). Madame lui répond en rappelant la porosité des mondes : « *l'autre monde n'est pas plus étanche que ne l'était votre embarcation* » (Quignard, 1991, p. 83). Quignard transforme ainsi ce mythe pour déplacer le centre de gravité du mythe : ce n'est plus l'amour actif du vivant qui cherche la morte, mais l'amour persistant de la morte qui revient, permettant d'explorer la puissance de la mémoire et le rôle de la musique comme passage entre les mondes.

La réécriture du mythe chez Quignard modifie « le rapport d'activité et de passivité des personnages féminins » ; dans le roman, Madame Sainte-Colombe apparaît nettement plus active qu'Eurydice. Elle prend des initiatives, perçoit la souffrance de son mari et agit pour l'apaiser, allant jusqu'à lui apparaître après sa mort afin de maintenir le lien qui les unit. De son vivant déjà, elle se distingue par son énergie et sa vivacité, comme le rappelle Quignard en évoquant « l'entrain qu'elle mettait en toutes choses, aux conseils avisés qu'elle lui donnait quand il les lui demandait » (Quignard, 1991, p.27). Elle y est décrite comme une femme dynamique, capable d'influencer les événements et d'apporter un soutien réel. Quignard s'écarte ainsi de la représentation traditionnelle des femmes comme figures passives et marginales, souvent cantonnées au rôle de victimes dépendantes de l'action masculine. Il valorise au contraire une figure féminine forte, dont l'influence se prolonge même après la mort. Cela contraste avec la place d'Eurydice qui, malgré le rôle inspirateur qu'elle joue pour Orphée, demeure une

figure immobile, marquée par la fatalité et réduite au symbole de l'amour perdu plutôt qu'actrice de l'action.

Une autre transformation est « la musique avec ou sans chant ». Une différence essentielle apparaît dans la fonction des instruments de musique. Dans le mythe antique, la musique d'Orphée est indissociable du chant et de la poésie : « la lyre n'est présente dans le mythe que pour accompagner un chant » (Angot, 2016, p. 54). La puissance d'Orphée réside donc dans l'union entre la parole et la musique. Chez Ovide, « *Orphée apparaît comme un chanteur - enchanteur, dont le discours suit les règles de la rhétorique antique afin de persuader Hadès et Perséphone* » (Dalibon, 2013, p. 7). C'est cette alliance entre la mélodie et le verbe qui lui permet d'émouvoir les divinités infernales. Dans le roman, au contraire, la musique de Sainte-Colombe devient purement instrumentale. La viole de gambe suffit à elle seule à faire revenir la défunte, car « *c'est la viole de gambe qui chante et qui assure le passage entre le monde des morts et celui des vivants* » (Angot, 2016, p. 58). Ainsi, la musique dépourvue de chant de Sainte-Colombe agit comme un médiateur entre les vivants et les morts. Le roman ne se contente pas de reprendre le modèle orphique, il en propose une reconfiguration profonde, où la musique instrumentale incarne à elle seule la puissance de l'art comme passage, remémoration et survie de l'amour.

La réécriture du mythe d'Orphée dans ce roman s'accompagne d'une transformation de l'opposition entre « magie innée et magie acquise », qui concerne l'origine et la nature du pouvoir musical. Chez Orphée, la puissance de la lyre est un don divin : Apollon lui offre l'instrument, qui possède dès l'origine des vertus extraordinaires. Avant même la mort d'Eurydice, Orphée intervient déjà comme musicien thaumaturge, notamment lors du voyage des

Argonautes, où « *seule la lyre d'Orphée pouvait éloigner les maléfices des Sirènes* » (Sigayret, 2003, p. 161). Sa magie est donc innée, préalable à toute expérience de perte ou de souffrance. Pour Sainte-Colombe, au contraire, la dimension magique de la viole naît après la mort de son épouse. C'est la douleur du deuil qui confère à son instrument une puissance nouvelle. La viole, façonnée par la souffrance, acquiert une force qui ne provient ni des dieux ni d'un don naturel, mais d'une quête intérieure où l'art se nourrit de la blessure intime. Ainsi, la magie d'Orphée est reçue, tandis que celle de Sainte-Colombe est construite. L'un hérite d'un pouvoir surnaturel, l'autre le forge à travers l'épreuve. Ces transformations adaptent le mythe aux préoccupations esthétiques et spirituelles du roman et nous permettent d'observer comment il dépasse le seul personnage de Sainte-Colombe pour rayonner dans l'ensemble de l'Œuvre de Quignard dans la partie suivante.

4.2.3 Irradiation

Dans le cadre de la Mythocritique développé par Brunel, l'irradiation a pour fonction de signaler la diffusion des myèmes au-delà de l'œuvre-corpus principal, afin de les situer dans une économie mythique d'ensemble. Cette étape ne vise pas, en tant que telle, une exégèse exhaustive de chaque occurrence intertextuelle, mais une cartographie rapide des récurrences structurantes à l'échelle de l'auteur.

Le myème préféré de Pascal Quignard est « le retournement du regard d'Orphée ». Comme l'illustre son livre *Sur le jadis* (2002), ce geste symbolise le regard porté vers le point d'origine de toute création, vers un passé lointain, vers un jadis. Cette quête visant à retrouver une chose perdue constitue une dynamique universelle : « *Dès lors que l'homme était capable de penser les catégories temporelles en acquérant une conscience réflexive, il a toujours été*

tenté, pour comprendre, de se retourner » (Chauvin, 2005, p. 115). Bien que cette chose perdue et originelle diffère selon les individus, ce geste nostalgique répond à un besoin naturel d'appréhender la causalité du monde : « *Tous cherchent l'origine ! l'astrophysicien traque l'origine de l'univers et réinvente sans cesse sa mise en scène, le biologiste poursuit les débuts de la vie, les cultive dans des parois de verre, les paléontologues parcourent la terre recherchant des petits os et ...* » (Quignard, 2002, p. 115). Pour un écrivain comme Pascal Quignard, ce retournement orphique a pour but de retrouver un langage originaire, pur et symbolique. Seul ce langage authentique peut pallier l'incomplétude de la langue quotidienne et sidérer le lecteur. Le recours au symbole permet ainsi de dépasser cette déficience verbale pour retrouver la force des récits mythiques. Pour un musicien comme Sainte-Colombe, ce geste se traduit par la recherche d'une voix perdue, antérieure à la vie elle-même : « *la musique est pour les états qui précèdent l'enfance. Quand on était sans souffle. Quand on était sans lumière* » (Quignard, 1991, p.109). La musique réveille nos perceptions intra-utérines, celles de la période prénatale : « *le chantonement, le cri, la voix sont venus sur nous des mois et des saisons avant la langue articulée. L'oreille humaine est pré terrestre et elle est pré atmosphérique* » (Quignard, cité par J.L. Pautrot, 2004, p. 4). Cette dimension matricielle s'incarne visuellement à travers le personnage de Marin Marais, recroquevillé en position fœtale pour écouter son maître : « *Marin Marais s'était embusqué sous la cabane. Monsieur Sainte Colombe sortit et le surprit le menton dans les genoux sur la terre humide [...] il écoutait, l'oreille collée à la paroi de planches, dans le silence* » (Quignard, 1991, p. 65). La composition musicale est donc une quête intérieure visant à faire résonner ce passé archaïque, puisqu'elle « *ramène à la surface de l'affect l'écho de l'ancien, d'un vécu oublié*

pourtant inoubliable » (Quignard, cité par J.L Pautrot, 2004, p. 7). Quignard place ce temps originaire - le « jadis » - dans un espace clos, secret, fermé, un endroit que ni le soleil ni l'air ne touche :

Il y a un lieu que j'aime loin du monde, où j'ai vécu, avant les dix-huit premiers mois de mon enfance, avant le mur couvert de lierre et les noyers, les mûriers, les fossés de l'Iton. Je ne sais plus où se trouve ce lieu ou cette espèce de ruisseau qu'il me semble avoir connu sur la terre. Il était peut-être, sur la terre, dans ma mère, derrière son sexe invisible, dans l'ombre qui y était logée. C'est un minuscule lieu, cette chose que je nomme le jadis. (Quignard, 2002, p. 13)

Laurence Plazenet dans son article « Poème Obscure ; le Grec et la Littérature Grecque dans l'Œuvre de Pascal Quignard » (2014) souligne que le rapport de Quignard aux textes antiques (souvent obscurs ou fragmentaires) s'apparente à une descente aux Enfers, une catabase littéraire : « *lire et traduire le grec, c'est aller chercher une voix dans le Royaume des Morts [...] La quête des origines chez Quignard passe par une confrontation avec l'obscurité et la perte* » (Plazenet, 2014, p. 14). Nous pouvons ainsi renforcer cette idée que la démarche intellectuelle et esthétique de Quignard est fondamentalement orphique : l'écrivain face au grec agit comme Sainte-Colombe face à la musique, ou comme Orphée descendant chercher Eurydice.

Le lien établi entre « l'évocation d'un mort et le jeu instrumental » n'est pas propre à *Tous les Matins du Monde*. Ce roman publié en 1991 semble au contraire amplifier un thème qui court en filigrane dans les précédents romans de Quignard et que l'on retrouve également dans ses œuvres ultérieures. Pour les héros quignardiens, le recours à la musique constitue un geste symbolique qui traduit leur expérience du temps comme impossibilité de franchir le seuil qui

sépare le passé et le présent. Cette inaptitude des héros à intégrer l'absence ou la disparition d'un être auquel ils ont été liés affectivement est toujours mise en scène sous la forme du refus du protagoniste de vivre le présent. Ainsi Laurence Guéneau, dans *Les Escaliers de Chambord* (1989) - un autre roman de Quignard - devient musicienne après la mort de son frère et s'assoit à son piano « pour lier la nuit au jour, lier ceux qui vivaient à ceux qui étaient morts » (Quignard, 1989, p. 98). De même, elle joue Barcarolles² après avoir rêvé de son frère mort passant d'une rive à l'autre du lac de Genève, et annonce ainsi discrètement la barque en forme de viole dans *Tous les Matins du Monde*. Donc, non seulement la mort dans sa généralité, mais la figure d'un être mort en particulier est étroitement liée au thème du jeu instrumental. A celui qui souffre de cette perte et ne peut s'en détacher, jouer d'un instrument permet alors une forme de retour à la vie, c'est comme un travail de deuil. Le « premier désir » (Quignard, 1989, p. 338) qui revient à Laurence après la mort de son frère est ainsi de retravailler de façon rigoureuse le piano, ce qui lui redonne « un éclat qui avait manqué disparaître » (Quignard, 1989, p. 356). C'est ce pouvoir reconnu à l'exercice pratique de la musique, à travers l'instrument, que Quignard dans *La Haine de la Musique* (1996), qualifie l'instrument comme « un intermédiaire, associé à la figure d'Hermès - le dieu messager et psychopompe » (Quignard, 1996, p. 34), parce qu'il est rattaché à la mort, mais permet également le retour à la vie, et met en relation deux mondes et assure leur communication.

Nombreux sont les textes quignardiens qui rendent visibles le mytheme de « la femme aimée perdue », sublimée en une figure éthérée, presque insaisissable, souvent perçue comme une ombre

² « La barcarolle est en effet un genre musical qui trouve son origine dans le chant des gondoliers vénitiens et dont la rythmique ternaire et continue imite le bercement d'une barque » (Vignal, 2005, p. 66).

surgissant des ténèbres de la mémoire ou des profondeurs de l'inconscient du personnage masculin. Cette présence absente, cette absence prégnante, devient un moteur narratif essentiel, une source inépuisable de mélancolie et de quête pour les protagonistes quignardiens. Dans les romans de Quignard, Eurydice ne se limite pas à une seule incarnation, mais se diffracte en une multitude de personnages féminins qui hantent les protagonistes masculins ; Eurydice peut être aussi bien la mère de Charles Chenogne dans *Le Salon du Wurtemberg* (1986), la mère morte de Florent Seincé dans *la Terrasse à Rome* (2000), la petite Flora cherchée en vain dans *Les Escaliers de Chambord* (1989), Marie-José dans *l'Occupation Américaine* (1994) ou Madame Sainte-Colombe dans *Tous les Matins du Monde*. Dans tous ces romans, le personnage masculin est à la recherche d'une femme perdue que rien, ni même la musique que la plupart d'eux pratiquent en tant que musiciens, ne peut rendre présente. Par un effet d'irradiation, le mytheme de la perte de la femme aimée acquiert une force considérable dans l'Œuvre de Quignard, imposant le mythe d'Orphée comme un principe organisateur, une structure sous-jacente qui relie les différents récits et les différents personnages. En s'appropriant le mythe d'Orphée et en lui donnant un visage neuf et singulier, Quignard ne met pas fin à cette histoire riche de sens mais, au contraire, il l'ouvre à d'autres structures narratives qui sont autant de variations et de transformations possibles de l'ancien mythe. Dès lors, l'analyse de ces mythes disséminés au sein des romans susmentionnés exige une recherche rigoureuse et approfondie.

5. Conclusion

Au terme de cette analyse Mythocritique, il apparaît que la présence du mythe d'Orphée dans *Tous les Matins du Monde* dépasse largement la simple résonance intertextuelle ou la matrice narrative.

La problématique centrale consistait à déterminer comment Pascal Quignard réactive et transforme ce mythe pour structurer son roman, tant sur les plans symboliques qu'esthétique. L'enjeu de cette réécriture consiste en un renversement profond du mythe, qui structure la représentation du deuil, de la musique et du dialogue impossible avec l'absent. L'analyse des mythèmes et des mécanismes d'émergence, de flexibilité et d'irradiation a montré que Quignard opère un renversement significatif du mythe d'Orphée. À travers la figure de Sainte-Colombe, il substitue à l'héroïsme traditionnel une posture de retrait. Le mythe devient ainsi une matrice organisatrice qui éclaire la fonction de la musique, la représentation de la perte et la dimension métaphysique du roman. Il inscrit l'œuvre dans une temporalité archaïque tout en lui conférant une portée universelle.

L'étude confirme que Quignard n'utilise pas le mythe d'Orphée comme simple décor narratif : il en fait un instrument heuristique permettant de repenser la création artistique à partir de la perte. L'Orphée quignardien se détache du geste héroïque pour devenir l'archétype du créateur mélancolique, celui pour qui la musique constitue un dernier langage adressé au monde des disparus. Le mythe se révèle alors indispensable pour comprendre la poétique du roman et la manière dont l'art se forme sur le seuil fragile entre mémoire et effacement. En cela, le roman déplace profondément le mythe : Orphée n'est plus celui qui cherche à ramener la morte, mais celui qui apprend à vivre dans l'ombre de la perte. À travers Sainte-Colombe, Quignard revisite ce mythe pour explorer des thématiques universelles : le pouvoir cathartique de la musique, la lutte contre l'oubli, et le désir de réconciliation avec la perte. Si Quignard convoque précisément le mythe d'Orphée plutôt qu'un autre, c'est parce que la figure d'Orphée incarne l'essence même de sa propre

poétique : l'entrelacement indissociable de la musique, de la perte originelle et de la mort. Contrairement aux mythes héroïques, solaires ou guerriers (comme ceux d'Ulysse, d'Héraclès ou de Thésée) qui valorisent la conquête, le triomphe ou la fondation, le mythe d'Orphée est celui de l'échec, du deuil et de la plongée vers les ombres. C'est une thématique fondamentale chez Quignard, qui conçoit la littérature et l'art comme une quête mélancolique du « Jadis », du silence originel et des choses disparues. Orphée, par son chant capable de charmer les enfers mais impuissant à ramener Eurydice à la lumière, symbolise le pouvoir de l'art qui naît précisément de la perte. La fonction du mythe est de montrer que ce regard en arrière – à l'image du regard fatal d'Orphée qui renvoie Eurydice à la mort – détruit définitivement l'objet aimé dans sa réalité matérielle, mais donne paradoxalement naissance à l'œuvre d'art, au chant et à la trace écrite, tout comme Sainte-Colombe y a réussi.

Cependant, la méthode Mythocritique, centrée sur les aspects structurels et thématiques, présente certaines limites. Elle tend à enfermer le texte dans une lecture purement littéraire et peine à rendre compte de l'expérience sensorielle et ontologique de la musique, qui constitue pourtant le cœur du roman. L'esthétique quignardienne, fondée sur une poétique du silence et une dimension intermédiaire, demande d'être complétée par des approches phénoménologiques et esthétiques spécifiques à la musique et à la réception sensorielle. Enfin, cette étude ouvre plusieurs pistes : une exploration plus large de l'œuvre selon l'angle de l'intermédialité pour comprendre la suprématie de la musique sur le langage verbal ; une réflexion sur la survivance et la transformation des mythes antiques dans le roman contemporain, notamment à travers la notion d'« Orphée postmoderne » ; une comparaison avec d'autres

réécritures du mythe d'Orphée pour interroger la fragilité humaine, l'art et le temps ; ainsi qu'une approche interdisciplinaire intégrant musicologie, philosophie du silence et esthétique du négatif, afin de mieux saisir comment Quignard fait de la musique une forme singulière de pensée.

Bibliographie

- Abdeshahi, F. (2021). Le Rôle et la Manifestation de l'Archétype de l'Anima dans les Poèmes d'Ahmad Shamlou. *Recherches en Langue et Littérature Françaises*, Université de Tabriz, Doi : 10.22034/rllfut.2020.42448.1301.
- Angot, S. (2016). *L'Instrument de Musique dans l'œuvre de Pascal Quignard : Un Substitut du Corps, Intermédiaire Entre la Vie et la Mort*. <https://www.fabula.org/>, consulté le 19 Avril 2026.
- Béague, A. (1998). *La Vulgate Augustéenne du Mythe d'Orphée*, dans *Les Visages d'Orphée*. Presses universitaires du Septentrion.
- Belfiore, J-C (2016). *Grand dictionnaire de la mythologie grecque et romaine*. Larousse.
- Blanckeman, B. (2004). Pascal Quignard, ou le Noyau Incommunicable. *Études françaises*. URI : <https://id.erudit.org>.
- Brunel, P. (1992). *Mythocritique ; Théories et Parcours*, Université Grenoble Alpes : UGA Editions.
- Calle-Gruber, M. (2018). *Pascal Quignard ou Les leçons de Ténèbres de la Littérature*. Galilée.
- Chauvin, D. (2005). *Questions de Mythocritique : Dictionnaire*. Imago.
- Dalibon, N. (2013). *Le mythe d'Orphée des Géorgiques de Virgile aux Métamorphoses d'Ovide : une étude comparative*. Université d'Angers, France.

- Declercq, G. (2011). Tous les Matins du Monde sont sans retour ; L'image du Grand Siècle dans l'œuvre de Pascal Quignard. *Littératures classiques*. <https://doi.org/10.3917/licla.076.0197>.
- Deslauriers, C. (2012). Vers une lecture Mythocritique des Textes Littéraires. <https://id.erudit.org/iderudit/65889ac>, *Québec français*, 164.
- Lajtha, A. (2011). Dionysus, Orpheus and the Androgyn: Myth in A Streetcar Named Desire dans *Études anglaises*. <https://doi.org/10.3917/etan.641.0058>.
- Lévi-Strauss, C. (1958). *Anthropologie structurale*. Plon
- Mazari, N., Khakpour, F. & Farsian, M. (2018). Approche Innovante du Mythe d'Orphée : Étude de la Transition du Monde Antique au XXe Siècle par l'Eurydice de Jean Anouilh d'après la Mythanalyse de Gilbert Durand. *Recherches en Langue et Littérature Françaises*. Université de Tabriz, <http://noo.rs/KF8YQ>.
- Namvar Motlaq, B. & Esfandiari, M. (2012). Mythocritique du roman *Lorsque j'étais une œuvre d'art* de Schmitt d'après la méthode de Pierre Brunel. [Mémoire de Master, Université Shahid Beheshti, Tehran].
- Noëll, N. (2006). Les Représentations de Forêt en Grèce Ancienne : Usages et Imaginaires de l'Espace Boisé dans la Littérature Epique. [Mémoire. Montréal, Université du Québec à Montréal].
- Ovide, P. (2004). *Métamorphoses*. Édité par R. J. Tarrant, Oxford University Press.
- Pautrot, J. (2004). La Musique de Pascal Quignard. *Revue des Études françaises* <https://doi.org/10.7202/008809ar>.
- Plazenet, L. (2014). Poème Obscure ; le Grec et la Littérature Grecque dans l'œuvre de Pascal Quignard. Éditions de l'Herne.
- Quignard, P. (1986). *Le Salon du Wurtemberg*, Folio, Gallimard.
- Quignard, P. (1989). *Les Escaliers de Chambord*. Blanche, Gallimard.

- Quignard, P. (1991). *Tous les Matins du Monde*. Gallimard.
- Quignard, P. (1994). *L'Occupation Américaine*. Points.
- Quignard, P. (1996). *La Haine de la Musique*. Gallimard.
- Quignard, P. (2000). *Terrasse à Rome.*: Gallimard.
- Quignard, P. (2002). *Sur le Jadis*. Grasset.
- Rousseau, J. (1965). *Traité de la Viole*. Christophe Ballard.
- ShahparRad, K. & Hossein Zadeh, A. (2020). Orphée aux Mille Visages : Cocteau, Anouilh, Barahéni. *Plume*, Revue semestrielle de l'Association Iranienne de Langue et Littérature Françaises. <https://doi.org/10.22129/plume.2020.233847.1145>.
- Sigayret, L. (2003). Le Rôle d'Orphée dans les Premiers épisodes de l'épopée de Jason, d'après les livres I et II des Argonautiques d'Apollonios de Rhodes, dans *Figures du passeur*, 161-166. Presses universitaires de Perpignan, <https://books.openedition.org/pupvd/164?lang=en>.
- Vignal, M. (2005). *Dictionnaire de la Musique*. Larousse.
- Walter F. O. (1965). *Dionysus: Myth and Cult*, trad. Robert B. Palmer, Bloomington, Indiana University Press, chap. VIII: « The God of the Sacrificial Feast ».