

**Les mythes dans *Depuis toujours, j'entendais la mer*
d'Andrée Christensen**

Julie Gareau

Thèse soumise à la
Faculté des arts
dans le cadre des exigences
du programme de maîtrise en lettres françaises

Département de français
Faculté des arts
Université d'Ottawa

RÉSUMÉ

Depuis toujours, j’entendais la mer d’Andrée Christensen est une œuvre majeure de l’Ontario français. Ce roman se fonde sur une relecture et une réécriture de plusieurs mythes égyptiens, grecs, scandinaves et chrétiens et se démarque largement par sa façon unique d’aborder la thématique de la vie et de la mort. Bien qu’on puisse penser le sujet épuisé aujourd’hui, la mort demeure un mystère qu’on ne peut élucider. C’est pourquoi les mythes présents dans l’œuvre de Christensen servent aux personnages à se familiariser avec la mort et participent aux initiations du personnage, de la narratrice, du lecteur¹ et de l’auteure.

La présente thèse tente de répondre à la question suivante : comment l’écriture ou la réécriture des mythes permet-elle d’apprivoiser la mort? Dans un premier temps, je présenterai, en lien avec les épreuves qu’affrontent les personnages principaux, les mythes qui orientent de manière positive leur initiation à la mort et servent ainsi de modèles aux lecteurs. Dans un second temps, j’examinerai l’effet-personnage dans le roman puisque les mythes et l’imagerie mortuaires suscitent parfois une certaine appréhension. Puisque les éléments mythiques proposent une nouvelle conception de la mort, je m’attarderai à leurs rôles dans la quête initiatique des principaux personnages et conséquemment dans le développement de la thématique centrale du roman – soit la mort. Enfin, dans le dernier chapitre je m’intéresserai à leur relation étroite avec le projet d’écriture et l’investissement du lecteur. Les travaux de Simone Vierende, Vincent Jouve et Metka Zupančič inspirent mes réflexions. Si les théories de Vierende guident le survol des mythes qui orientent le parcours initiatique, celles de Jouve sont toutefois privilégiées pour mieux comprendre l’effet-personnage et comment celui-ci a un impact important dans l’investissement affectif du lecteur.

¹ J’utiliserai le terme lecteur au masculin pour désigner le lectorat générique du livre. Le terme lectorat servira de synonyme.

REMERCIEMENTS

Rédiger une thèse, c'est bâtir une maison. Après avoir fait la recherche sur le terrain, il faut creuser le sujet pour établir une fondation solide qui pourra soutenir l'ensemble de ses idées. On peut ensuite se mettre à monter la charpente, étayant ainsi une structure avec un cadre théorique précis, le tout chapeauté par un toit étanche qui gardera le tout intact. On installe les portes et les fenêtres, choisissant stratégiquement celles qui seront ouvertes et celles qui demeureront fermées. On s'assure d'avoir les connexions nécessaires pour que le courant circule à travers toutes les pièces et que la transition soit fluide. On construit la maison une brique à la fois, s'attardant aux détails et aux touches finales. On procède à de multiples inspections, parfois revenant sur ses décisions, pour voir la maison prendre forme. Avant d'en prendre possession, on doit toutefois la personnaliser et lui donner un style, une identité qui lui est propre.

Ma thèse, cette construction intellectuelle sur laquelle j'ai travaillé pendant plusieurs années, est ma maison. Je n'aurais pu y parvenir sans Lucie Hotte, mon architecte, qui a su me guider et m'aider à concevoir les plans sans lesquels la construction n'aurait jamais eu lieu. Votre vision et vos conseils m'ont été si précieux. Je tiens également à remercier mes parents qui sont demeurés à mes côtés, toujours prêts à m'écouter quand j'en avais besoin, quitte à me tendre un casque de sécurité en temps de stress. Vous m'avez équipée pour le succès. À mes collègues et amis qui m'ont offert compréhension et compassion tout au long du projet, je vous remercie d'avoir été là pour moi. Votre intérêt et vos bons mots ont fait beaucoup plus que je ne saurais vous le dire. Je remercie d'ailleurs mes professeurs qui ont encouragé ma passion pour la littérature et m'ont donné les outils nécessaires pour bâtir ma propre maison. Un merci tout spécial à Andrée Christensen sans qui l'idée même de cette thèse n'aurait jamais vu le jour.

INTRODUCTION

La production littéraire de l'Ontario français s'étale sur trois grandes périodes, soit celles de la littérature coloniale, de la littérature canadienne-française et, en dernier lieu, de la littérature franco-ontarienne à proprement parler. En effet, durant les années 1970, à la suite de l'éclatement du Canada français et de la régionalisation des identités francophones (Hotte et Melançon, 2010 ; Thibeault, 2014), une prise de parole identitaire voit le jour en Ontario, d'abord avec le théâtre et la poésie, puis avec le roman et la nouvelle. Aujourd'hui, la littérature franco-ontarienne évolue, mais demeure une littérature minoritaire (Hotte, 2009). C'est dans ce corpus que s'inscrit l'œuvre d'Andrée Christensen. Reconnue avant tout pour sa poésie, cette écrivaine publie en 2007 un premier roman, *Depuis toujours, j'entendais la mer*. Rédigée sur une période de six ans, cette œuvre romanesque, peu étudiée encore à ce jour, se démarque largement par sa façon unique d'aborder la thématique de la mort et du deuil. L'intrigue tourne autour d'un archéologue danois, Thorvald Sørensen, qui fait parvenir à sa cousine éloignée, Andrea, de l'outre-tombe, un carnet racontant sa vie (ou sa mort, c'est selon) et les nombreux deuils qui l'ont marquée. À la demande de Thorvald, elle se met à raconter son histoire. Ce roman est construit en trois parties : la première porte sur Andrea, la deuxième est le récit qu'elle fait de la vie de son cousin et la troisième est un retour à la narratrice et à son projet d'écriture. Lauréat de plusieurs prix littéraires, dont le Prix Émile-Olivier 2008 et le Prix du livre d'Ottawa 2008, ce roman est considéré comme une œuvre majeure de l'Ontario français. Le roman, comme plusieurs des recueils de poèmes de Christensen, se fonde sur une relecture et une réécriture de plusieurs mythes égyptiens, grecs, scandinaves et chrétiens. Par cette fascination pour les mythes, l'œuvre de Christensen se rattache à la vaste littérature mondiale.

Présence des mythes

Dans son roman *Depuis toujours, j'entendais la mer*, Christensen s'inspire des récits mythiques, notamment égyptiens, scandinaves, grecs et chrétiens, pour mettre en scène une quête initiatique. En fait, il serait peut-être plus pertinent de parler de quêtes initiatiques au pluriel puisqu'il y en a plusieurs. La première est celle du personnage principal, Thorvald, qui subit une initiation renouvelée à la mort alors que la seconde est plutôt celle de sa cousine qui relate son histoire. Le lecteur vit lui aussi une initiation à travers le personnage auquel il s'identifie. La dernière quête initiatique concerne, selon moi, l'auteure. Ayant elle-même vécu un deuil peu avant l'écriture de son roman, on peut croire que c'est à travers le processus d'écriture qu'elle atteint ce qu'elle qualifie de « renaissance spirituelle », soit la capacité d'accepter la mort et ainsi de poser un regard nouveau sur la vie.

La thématique principale de cette œuvre romanesque, dans laquelle le personnage principal perd progressivement toutes les femmes qu'il a aimées, prend manifestement forme à partir de la dualité au caractère mystérieux, voire sacré, de la vie et de la mort. Le lecteur sait, avant même d'en entamer la lecture, qu'il s'agit d'un « roman-tombeau » puisque cette mention générique, apposée à la page couverture et à la page titre², rend explicite le thème du roman. Un tombeau est par définition un monument funéraire, un lieu symbolisant la mort et permettant de rendre hommage à une personne décédée. Le tombeau est également un genre littéraire qui célèbre la mémoire d'un défunt, sous la forme de poèmes et souvent rédigé collectivement (Castonguay-Bélanger, 2002). On peut donc en déduire que le roman est appelé à devenir le tombeau de Thorvald et, possiblement, son lieu de résurrection. Les divers éléments paratextuels semblent même indiquer que la vie et la mort sont interchangeables. Les

² Lors de la réédition du roman en livre de poche, la mention n'apparaît que sur la page titre.

citations mises en exergue³ soulignent la nature éphémère de la vie ainsi que son rapport à la mort. Le lecteur est ainsi amené à réfléchir sur le sens de sa propre existence, scellant ainsi le pacte de lecture.

Bien qu'on puisse penser le sujet épuisé aujourd'hui, la mort demeure un mystère qu'on ne peut élucider. C'est pourquoi les mythes présents dans l'œuvre de Christensen servent aux personnages à se familiariser avec la mort. La présente thèse tentera donc de répondre à la question suivante : comment l'écriture ou la réécriture des mythes permet-elle d'appivoiser la mort ? Une première hypothèse serait de penser que les mythes, présentés parallèlement aux épreuves des personnages principaux, orientent de manière positive leur initiation à la mort et au deuil et servent ainsi de modèles aux lecteurs. Quoique les mythes et l'imagerie mortuaires suscitent parfois le dégoût ou la peur, le fait qu'ils ouvrent une perspective nouvelle et fascinante sur la mort et, par ce fait, en proposent une nouvelle conception constituerait une deuxième hypothèse.

Étant donné le syncrétisme des mythes présents dans *Depuis toujours, j'entendais la mer*, il faut se demander si certains mythes sont privilégiés au détriment des autres. Quel est l'impact de ces choix sur le parcours initiatique des personnages et des lecteurs ? Cette thèse a comme objectif principal d'analyser certains des mythes convoqués par Christensen afin de voir comment ceux-ci sont intrinsèquement liés aux quêtes des principaux personnages, Thorvald et Andrea, et ainsi comprendre leur rôle par rapport à la thématique de la mort

³ Voici ces citations : « Si la vie est un récit, la mort en serait, aussi, un. Mais la mort est avant la vie. Il y aurait donc un récit avant le récit ; un récit sous le récit qui s'écrit – qui le réécrit, peut-être en s'écrivant. À moins que nous ne vivions simultanément les deux récits, comme un seul : le récit de la vie de notre mort ; et le récit de la mort de notre vie. Edmond JABÈS » (cité dans Christensen, 2007, p. 9) ; « Qui apprendrait les hommes à mourir, leur apprendrait à vivre. MONTAIGNE » (cité dans Christensen, 2007, p. 9) ; « C'est l'ombre de la mort qui donne un prix infini à toutes les choses de la vie. Gustave THIBON » (cité dans Christensen, 2007, p. 9).

centrale dans le roman. Interpréter les mythes et l'imagerie mortuaire de l'œuvre pour en dégager l'effet produit chez le lecteur est un objectif secondaire.

Mythe, initiation et effet de lecture

Plusieurs pensent que la littérature moderne n'est en fait que la réactivation de mythes déjà bien ancrés dans l'imaginaire collectif, les mythes et les figures mythiques changeant de forme et évoluant au gré du temps et de la société. Le concept de mythe, comme l'indique le mythologue Mircea Eliade, est toutefois difficile à définir : « Le mythe est une réalité culturelle extrêmement complexe, qui peut être abordée et interprétée dans des perspectives multiples et complémentaires » (1963, p. 14). Au contraire de certaines définitions qui représentent le mythe comme une invention, la définition du mythe proposée par Eliade met l'accent sur le fait qu'il s'agit d'une histoire vraie qui est à la fois sacrée, exemplaire et significative. Le mythe est un événement réel qui relate l'irruption du sacré dans le quotidien et marque ainsi le début d'un commencement, d'une création quelconque qui sera au cœur de notre nature et de notre identité (Eliade, 1963). Eliade donne comme exemples le mythe cosmogonique et la mort puisque tous deux sont prouvés, soit par notre existence, soit par notre mortalité.

Les mythes permettent, « [e]n *imitant* les actes exemplaires d'un dieu ou d'un héros mythique, ou simplement en *racontant* leurs aventures » (Eliade, 1989, p. 22), de sortir du quotidien, le temps profane, pour entrer dans un autre monde, le temps mythique. Cette rupture avec la vie de tous les jours permet d'entrer dans le domaine du sacré, lieu propice aux grandes réflexions philosophiques. Parmi leurs nombreuses fonctions, les mythes servent d'ailleurs à faire rêver et réfléchir ; ils possèdent un sens caché à déchiffrer, un ensemble de croyances et de valeurs à découvrir et à acquérir. Tant que les mythes servent d'exemples aux humains, ils

sont considérés comme « vivants » (Eliade, 1963) et ont donc le pouvoir de révéler des vérités universelles et d'apporter des réponses aux questions les plus existentielles.

Au contraire du mythe traditionnel qu'étudie Eliade, le mythe moderne n'est, selon Maxime Prévost, aucunement lié au dévoilement des origines :

Les mythes modernes seraient donc essentiellement des outils d'exploration moraux, offerts à la collectivité et avalisés collectivement, mais s'offrant ensuite au choix de chaque individu qui constitue la multitude : l'une des nouveautés de notre civilisation tient sans doute en ce que chacun est libre de choisir sa mythologie, selon ses propres besoins, faisant des croyances et des mythologies un vaste répertoire où l'on peut choisir à la carte. (2018, p. 36)

Trois caractéristiques principales sont aujourd'hui rattachées aux mythes, ces mythes dits modernes : d'abord, ils sont historiquement déterminés ; ensuite, ils sont renouvelés et renouvelables ; et, enfin, ils sont latents. En d'autres termes, le mythe appartient à une époque précise, mais il contribue à apporter des réponses à de nouveaux questionnements tout au long de son évolution, ces questionnements n'apparaissant toutefois qu'une fois les réponses obtenues (Prévost, 2018). Au XXI^e siècle, un mythe devient moderne s'il met en scène un personnage ou un lieu imaginaire, ou une donnée d'intrigue, qui est généralement connu sans pour autant être reconnu. C'est-à-dire que sa célébrité et son rayonnement transcendent le créateur ou l'œuvre dans laquelle il apparaît comme c'est le cas, entre autres, pour les personnages de Sherlock Holmes, de James Bond et des *Trois Mousquetaires* (Prévost, 2018). Il doit également s'inscrire dans la durée par son influence renouvelée sur l'imaginaire de plusieurs générations, aussi nommé l'imaginaire collectif. Enfin, le mythe moderne doit participer à un scénario initiatique (Prévost, 2018).

En permettant d'acquérir de nouvelles connaissances, dont une meilleure connaissance de soi ou de la condition humaine, les mythes, en particulier mais pas exclusivement les mythes modernes, deviennent porteurs de l'initiation. Bien plus qu'un rite de passage qui marque la transition de l'enfance à l'âge adulte, l'initiation est une quête identitaire qui permet d'accéder

à sa véritable identité. Selon Simone Vierne, la principale théoricienne des rites initiatiques en littérature qui s'est inspirée des travaux de Mircea Eliade et de Léon Cellier, l'initiation est un parcours, un acte de commencement, lors duquel le néophyte parvient, à la suite d'une série d'épreuves, à un état de transformation où il acquiert maturité et sagesse (1973). Elle précise que « le but suprême de l'initiation [est de] dominer la Mort, [de] s'affranchir de l'aspect tragique de la condition humaine » (Vierne, 2000, p. 119). L'initiation procure ainsi une réponse à de nombreuses questions telles que celles portant sur le sens de la vie et de la mort, de la nature humaine et de son existence.

Or l'initiation peut être de trois ordres bien distincts. Le premier, qui aurait lieu à la puberté, met en scène le passage de l'enfance à l'âge adulte. Le deuxième, quant à lui, représente une initiation héroïque, soit la transformation du personnage en héros. L'initiation suprême constitue le troisième et dernier ordre. Il s'agit d'atteindre le domaine du sacré, la sagesse étant la quête ultime. Ma thèse portera davantage sur ce dernier type d'initiation. Le parcours initiatique suit généralement trois séquences : la préparation, la mort initiatique et la renaissance. Le novice accède d'abord à un lieu sacré où il vit une séparation importante du milieu profane, notamment de sa mère, ainsi qu'une purification qui peut prendre diverses formes. Désormais prêt pour son initiation, il peut subir des rituels de mise à mort visant à symboliser la mort de son ancien soi, si ce n'est de son corps. Un retour à l'état embryonnaire est possible pour retrouver la pureté originelle de son être, suivie par une montée ou ciel ou une descente aux enfers qui représentent le séjour parmi les morts. Après sa mort symbolique, le novice peut finalement renaître autre et arborer un nouveau nom. L'initiation terminée, qu'elle soit positive ou négative, l'initié atteint un seuil de transformation irréversible et peut retourner à son milieu et assumer sa nouvelle identité (Vierne, 1973).

D'après Vierende, la littérature est devenue, dans la société actuelle, un substitut aux rites initiatiques ; elle est le lieu d'initiation par excellence : les personnages font face à des épreuves et les lecteurs sont invités à s'initier à quelque chose de nouveau, souvent de bouleversant, par la lecture et l'identification aux héros afin d'en ressortir profondément transformés. L'initiation que vivent les lecteurs se fait par l'acte de lecture et grâce aux personnages auxquels ils peuvent s'identifier comme le novice, les exemplaires (personnages déjà initiés) et le père initiatique (maître de l'initiation du néophyte). Cette initiation, par le biais de la littérature, se fait parce que « le désir initiatique, enseveli par le monde moderne dans l'inconscient, ressurgit à travers poèmes, romans, films – et même bandes dessinées » (Vierende, 2000, p. 141). Ce désir d'une forme d'initiation est toujours présent, mais il varie d'un lecteur à l'autre en fonction de ses expériences antérieures et de ses besoins actuels.

Comme le souligne Hans Robert Jauss, théoricien de la réception, l'effet qu'aura une œuvre sur son lecteur dépend entièrement de sa perspective et ce regard peut varier à chaque lecture. La réception d'une œuvre romanesque est déterminée par l'horizon d'attente de son lectorat. Cet horizon d'attente est défini par Jauss comme

le système de références objectivement formulable qui, pour chaque œuvre au moment de l'histoire où elle apparaît, résulte de trois facteurs principaux : l'expérience préalable que le public a du genre dont elle relève, la forme et la thématique d'œuvres antérieures dont elle présuppose la connaissance, et l'opposition entre langage poétique et langage pratique, monde imaginaire et réalité quotidienne. (Jauss, 1967, p. 49)

En d'autres termes, l'horizon d'attente est généré par son époque et à travers les expériences propres à la communauté de lecteurs. Le pacte de lecture joue ici un rôle crucial, car il permet d'orienter les attentes du lecteur et les contraintes du texte tout en familiarisant le lecteur à la forme et au contenu de l'œuvre romanesque. Comme l'indique Vincent Jouve, « [p]roposer un contrat de lecture, c'est, pour l'incipit comme pour le paratexte, suggérer au lecteur comment il doit lire et, donc, l'informer sur le type de texte auquel il a affaire. En principe, une série de

signaux indiquent, dès les premières lignes, la nature du récit » (2010, p. 20). Bien que la théorie herméneutique de Jauss permette d'examiner le rapport dialectique entre une œuvre littéraire et son lectorat, surtout immédiat, je privilégierai les théories de Jouve sur l'acte de lecture et l'effet-personnage dans le roman. Cela me permettra d'examiner la relation entre les lecteurs et les personnages ainsi que les stratégies utilisées par l'auteure pour enrichir l'expérience de lecture.

Cette approche impose une certaine méthodologie de la recherche. Il faut d'abord déterminer comment le personnage devient un effet de lecture. Cet effet, que Jouve nomme l'effet-personnage, prend trois formes : l'effet-personnel, l'effet-personne et l'effet-prétexte. Lorsque le personnage est un instrument narratif, c'est-à-dire que celui-ci soutient le jeu d'anticipation où le lecteur tente de prévoir la suite de l'intrigue et où le narrateur essaie de déjouer les prévisions, il s'agit de l'effet-personnel. Si le personnage donne l'illusion d'être vivant et exige un investissement affectif du lecteur, l'effet-personne est privilégié. Quand le personnage est un alibi fantasmatique qui permet au lecteur la levée de ses inhibitions en devenant un élément d'une situation, il s'agit de l'effet-prétexte (Jouve, 2010 ; Jouve, 1992).

Il faut ensuite examiner le système de sympathie mis en place par l'auteur pour développer, chez le lecteur, un rapport émotionnel au texte qui relève de divers codes. Le code narratif est le plus déterminant parce qu'il permet au lecteur de s'identifier spontanément au narrateur ou au personnage dont il partage le savoir. Le code culturel permet aux valeurs du lecteur d'intervenir, soit en jetant un regard idéologique sur le roman (si la culture de l'œuvre est similaire à celle du lecteur) ou en s'appuyant sur ses propres valeurs (si l'œuvre est peu codifiée). Le code affectif permet l'investissement du lecteur, c'est-à-dire que, plus le lecteur en sait sur le personnage, plus il se sent concerné par ce qui lui arrive (Jouve, 2010 ; Jouve, 1992).

Il s'agit alors de mettre en lumière les stratégies utilisées par l'auteure, soit des stratégies locales qui jouent sur la distanciation ou l'emprise affective, et des stratégies globales qui misent sur un jeu de perspectives allant de la compensation à la succession en passant par l'opposition et l'échelonnement (Jouve, 2010 ; Jouve, 1993 ; Jouve, 1992). Après avoir examiné l'effet du personnage et l'effet produit chez le lecteur, il faut finalement analyser la performance, la compétence et l'expérience du lecteur. La performance est basée sur le fait que la lecture est construite, au fur et à mesure, par le lecteur qui déchiffre les différents niveaux du texte en actualisant les structures discursives, narratives, actanciennes et idéologiques (Jouve, 2010 ; Jouve, 1993). La compétence fait référence aux habiletés du lecteur à comprendre et à interpréter le texte et l'expérience, positive ou négative, révèle la présence ou l'absence de régression et de développement (Jouve, 2010 ; Jouve, 1993 ; Jouve, 1992). Cette expérience peut aussi mener à une confirmation de soi ou une redécouverte de soi (Jouve, 1993 ; Jouve, 1992).

Ma thèse se veut donc une étude des mythes traditionnels⁴, c'est-à-dire des histoires caractérisant l'imaginaire collectif qui relatent les exploits d'êtres extraordinaires, voire leur initiation, et, par le fait même, participent à l'initiation des personnages principaux dans *Depuis toujours, j'entendais la mer*. Elle se veut aussi l'étude de l'initiation potentielle du lecteur, plus particulièrement, de l'impact que peut avoir l'acte de lecture sur lui et la construction de l'effet-personnage dans le roman.

⁴ Bien que les mythes étudiés dans la thèse possèdent parfois des caractéristiques associées aux mythes modernes, ils s'inscrivent davantage dans le courant des mythes traditionnels d'Éliade.

État de la question

Peu de travaux portent sur l'œuvre d'Andrée Christensen et encore moins sur le roman à l'étude. Parmi ceux qui existent, notons trois articles de Metka Zupančič qui portent sur la réécriture des mythes dans l'œuvre de Christensen. Dans un premier article, « Andrée Christensen, aux dimensions exaltées, alchimiques, cosmiques, face à la mort », la chercheuse se penche sur la conception usuelle de la vie et de la mort en lien avec le processus d'écriture de Christensen. Elle y soutient que le questionnement constant sur « l'essence de la vie » (2013a, p. 213) n'apporte pas de réponses et préserve le mystère de la vie et de la mort. Énoncé que le roman à l'étude tente d'invalidier. Dans son ouvrage *Les écrivaines contemporaines et les mythes : le remembrement au féminin*, Zupančič s'intéresse aux schèmes mythiques, et à nouveau au travail d'écriture visant à « réunir les morceaux épars d'un corps poétique éclaté, démembré » (2013b, p. 19). Ce procédé scripturaire, basé sur le concept de la mémoire, est en lien avec les mythes et sert à atteindre l'objectif ultime de Christensen soit, d'après Zupančič de

[...] rejoindre l'infini, avec le rappel constant que les analogies, les correspondances qu'elle cumule sans crainte dans son écriture et dans une fougue difficile à contenir, devraient pouvoir aider à cet envol tant souhaité, cette libération de l'esprit humain face aux normes sociales contraignantes et à la petitesse des relations au quotidien. (2013b, p. 199)

Ce livre illustre les recoupements thématiques qui mettent en scène la gémellité et « témoignent de cette quête humaine profonde de la fusion avec l'autre » (2013b, p. 34) qui est primordiale dans *Depuis toujours, j'entendais la mer*. Enfin, dans *La mythocritique contemporaine au féminin : dialogue entre théorie et pratique*, Zupančič se penche sur les mythes contemporains féminins. Selon la chercheuse, l'ensemble des écrivaines ont en commun d'œuvrer à la réactivation des mythes :

[...] nous remettons au monde, chaque fois un peu différemment, les structures mythiques, les archétypes, les paradigmes de pensée qui définissent nos existences et affectent aussi la manière dont

nous vivons ces modèles hérités, imposés, choisis – qui, grâce à ce choix, continuent à se modifier et à nous modifier. (2016, p. 7)

Zupančič aborde ici la question de la réappropriation des figures mythiques, dont celle des mythes initiatiques et éducatifs, pour donner voix à la nouvelle parole féminine, voire pour proposer de nouvelles solutions aux problèmes sociétaux. Elle précise que le cheminement de Christensen résume bien la conclusion à laquelle parviennent l'ensemble des écrivaines à l'étude dans cet ouvrage, soit d'envisager « [l]es mythes comme possibilité d'ouverture vers les mondes inconnus de l'imaginaire » (2016, p. 32).

Quelques rares articles, moins liés à mon sujet de recherche portent sur le roman. Parmi ceux-ci, trois m'ont été utiles. D'abord, celui de Sarah Abd El-Salam qui s'intéresse à la spatialisation de la vie et de la mort dans *Depuis toujours, j'entendais la mer*. Elle affirme que « c'est à travers la construction d'espaces symboliques qu'est traitée la problématique de la vie et de la mort » (2013, p. 19). Bien qu'elle s'attarde davantage à la dialectique symbolique menant à l'enchevêtrement de l'eau et de la morgue, son analyse tient compte des rites initiatiques et ouvre une réflexion sur le processus d'écriture qui a servi de base à ma réflexion. Par ailleurs, dans un article qui s'intéresse à la mort et à ses doubles dans l'œuvre de Christensen, Kathleen Kellett-Betsos soutient que les figures du double sont omniprésentes dans le roman et touchent autant les personnages que l'écrivaine elle-même :

[...] le leitmotiv du double se rattache à une cosmogonie syncrétique inspirée des récits sacrés scandinaves, égyptiens et chrétiens. Le double ici n'inspire ni crainte ni épouvante, mais participe plutôt d'une vision solennelle et passionnée d'une quête initiatique menant à une connaissance approfondie de soi-même. (2013, p. 183)

Selon elle, Christensen « se lance dans un discours romanesque où le dédoublement des personnages donne lieu à une quête identitaire axée sur les origines culturelles en parallèle avec une interrogation sur la vie et la mort » (2013, p. 186). Cette réflexion sera approfondie dans la section de ma thèse portant sur la quête initiatique des personnages. Enfin, dans son

article portant sur ce roman, François Ouellet entreprend une analyse plurithématique de *Depuis toujours, j'entendais la mer*. Selon lui, l'initiation à la mort est fondamentale pour accepter la condition mortelle de l'être humain. Pour ma part, je montrerai que cela s'avère vrai tant pour Thorvald et Andrea, que pour l'auteure et ses lecteurs. D'après Ouellet, découvrir et accepter son vrai nom consiste à « incorpor [er] dans la définition de son identité le signe d'une renaissance infinie, laquelle reconnaissance [...] n'est possible que parce qu'elle est éternellement générée par la mort » (2014, p. 26). Sa brève conclusion est que vivre et écrire possèdent le même objectif, soit apprivoiser la mort. Mon dernier chapitre approfondira cette conclusion.

Au cœur de la mythocritique

De nombreux auteurs du début XXI^e siècle se fondent sur les mythes pour tenter d'apporter de nouvelles réponses aux interrogations les plus communes dont celles qui touchent au sens de la vie. L'approche mythocritique, l'étude des mythes dans la littérature, est particulièrement bien pensée pour analyser ce genre de textes. Cette méthode critique, visant à « tenir pour essentiellement signifiant tout élément mythique patent ou latent » (Chauvin, Siganos et Walter, 2005, p. 7), me permettra de cerner les rôles des mythes dans le roman. Je m'inspirerai particulièrement de l'approche développée par Pierre Brunel, spécialiste de la littérature comparée. Dans un premier temps, je comparerai les mythes dans l'œuvre de Christensen avec leurs versions originales égyptiennes, scandinaves, grecques et chrétiennes. Par la suite, je tisserai des liens entre les mythes présents dans le texte et la société d'aujourd'hui. Bien que cette approche se rapproche de la mythanalyse de Gilbert Durand, je m'inspirerai plutôt des travaux de Simone Vierne qui s'intéresse davantage à la pertinence des

mythes pour la lecture des textes littéraires et à la littérature comme substitut pour l'initiation moderne.

La mythocritique fait appel à quelques concepts fondamentaux que je tiens à définir. D'abord, il convient de signaler que le mythe est composé de mythèmes et de mythologèmes. Les mythèmes sont les références mythiques ou les plus petits éléments mythiquement signifiants. D'après Durand, qui s'inspire de Claude Lévi-Strauss, les événements et les situations, les lieux, les objets ou les décors et les personnages sont des exemples de mythèmes (1992). Les mythologèmes, pour leur part, sont les questions existentielles que la logique ne peut résoudre, mais auxquelles le mythe cherche à répondre. Ils peuvent notamment porter sur la vie et la mort, le bien et le mal, la place de l'être humain dans le monde, le rapport du Moi et de l'Autre, l'origine de l'humanité et son avenir (Vierne, 1993).

En adoptant cette approche critique, je me dois de déceler et d'inventorier les mythèmes dans *Depuis toujours, j'entendais la mer*. J'analyserai donc ce que Brunel nomme « l'émergence, la flexibilité et l'irradiation des mythes » (1992, p. 72), mais je me concentrerai davantage sur cette première étape pour tisser des liens entre le mythe, la thématique du roman et l'initiation. Dans le premier chapitre, je procèderai au repérage de références mythiques, qu'elles soient explicites (événements, lieux, objets, décors, personnages) ou implicites (allusions, analogies, associations). D'après Brunel, cette étape est celle de l'émergence des mythes. Je me servirai donc de ce chapitre pour présenter succinctement les principaux mythes convoqués dans le roman ainsi que les personnages et l'intrigue de manière plus générale. Je me pencherai plus particulièrement sur les rôles et les fonctions de ces mythes dans le deuxième chapitre. Pour ce faire, je m'attarderai à la quête initiatique du personnage principal, selon les étapes énoncées par Vierne (préparation, mort initiatique et renaissance), avant d'examiner l'effet-personnage dans le roman d'après les théories de Jouve (effet-personnel,

effet-personne et effet-prétexte). Cela me permettra d'approfondir davantage ma réflexion dans le dernier chapitre où j'analyserai les structures narratives dans lesquelles s'inscrivent les mythes pour participer au projet d'écriture de l'auteure. Je pourrai ainsi aborder certaines thématiques liées à la thématique centrale du roman, la vie et la mort, pour mieux comprendre l'expérience de lecture de *Depuis toujours, j'entendais la mer*.

CHAPITRE I

UN UNIVERS ROMANESQUE IMPRÉGNÉ DE MYTHES

La littérature étant le lieu privilégié de l'initiation dans le monde moderne, elle recèle maintes histoires toutes aussi variées les unes que les autres qui mettent en scène une initiation. Ces récits ont des traits communs et les références aux mythes, qu'ils soient modernes ou traditionnels, en sont l'exemple idéal. Les mythes y sont remaniés en fonction du contexte d'écriture afin de mieux répondre aux besoins du public lecteur, car ils servent toujours d'exemples. Si l'on en croit *Depuis toujours, j'entendais la mer*, un des enjeux qui préoccupent l'humanité encore aujourd'hui est la mort. C'est probablement pourquoi les mythes présents dans le roman ont presque tous un lien étroit avec la thématique de la vie et de la mort. Ce chapitre propose un inventaire et un résumé des principaux mythes convoqués dans le roman en lien avec les événements marquants de la vie de Thorvald de sa naissance à sa mort. Son objectif est de fournir une référence aux lecteurs et lectrices pour mieux situer l'analyse qui sera faite du rôle et des fonctions des mythes dans le roman, objet du prochain chapitre. J'en profiterai pour signaler les ressemblances entre les mythes et les personnages.

La naissance surnaturelle de Thorvald

Le récit qu'Andrea fait de la vie de son cousin Thorvald, dans la deuxième partie du roman, comme toute bonne biographie, commence avec la naissance de Thorvald. Celle-ci est cependant hors de l'ordinaire puisqu'elle commence dans la mort. En effet, Thorvald naît un soir de tempête sur un bateau. L'accouchement est difficile et Freya, la sœur jumelle de Thorvald, meurt, entraînant dans la mort leur mère Kirstine. Or Thorvald aurait pu mourir avant même de naître puisqu'on ignorait que Kirstine était enceinte de jumeaux. Ce n'est qu'*in extremis* qu'on se rend compte qu'elle porte un deuxième bébé, vivant, lui. Cet épisode du

roman peut être rapproché de plusieurs mythes, particulièrement des mythes cosmogoniques auxquels Christensen fait allusion. La naissance du personnage équivaut, dans le roman, à la naissance d'un monde, au début de l'univers, mais une naissance indissociable de la mort. Vie et mort sont dès lors interreliées et indissociables dans le livre.

Parmi les mythes cosmogoniques évoqués, un des plus importants est sans aucun doute le récit d'Adam et Ève. La Genèse raconte l'origine de l'humanité et enseigne plusieurs leçons fondamentales qui touchent à des étapes cruciales de la vie tels que la vie conjugale, le travail et la mort sans oublier des sentiments comme la curiosité et la tentation (Couffignal, 1994). Le mythe chrétien révèle que Dieu crée l'humain à son image. L'homme et la femme vivent en parfaite harmonie dans le jardin d'Éden jusqu'à ce que le serpent incite Ève à goûter le fruit défendu qui pousse à même l'arbre de la connaissance. Elle entraîne Adam à faire de même et ils découvrent ainsi la notion du Bien et du Mal, dont leur nudité est le signe le plus apparent. Dieu décide alors de les punir de leur désobéissance, en les expulsant du paradis et en vouant la femme à la douleur lors de l'accouchement et l'homme aux efforts physiques pénibles associés au travail manuel. Le mythe aborde ainsi plusieurs facettes de la nature humaine : « [...] le bonheur et le malheur, la joie et la peine, l'amour et le couple, la nostalgie de l'innocence et l'angoisse de la culpabilité » (Couffignal, 1994, p. 556).

Trois éléments relient l'histoire de Thorvald et celle de la Genèse. D'abord, dans le roman, le ventre de la mère est présenté comme un paradis ; Thorvald le compare à un « éden liquide » (Christensen, 2007, p. 41) partagé avec sa sœur jumelle. Décrite comme « neuf mois de douce intimité, de félicité vécues dans la cavité utérine – ce que nous croyions être l'éternité –, nos vies soudées l'une à l'autre [...] » (Christensen, 2007, p. 41), la période de gestation dans le liquide amniotique incarne le summum de l'innocence et du bonheur pour le

personnage principal jusqu'à ce qu'il s'en voit expulsé comme Adam et Ève⁵. Cette expulsion vers un monde de douleurs rappelle la vie difficile qui attend Adam et Ève à leur départ du paradis. Enfin, comme Adam et Ève, Thorvald sera dorénavant voué à une quête de plénitude jamais retrouvée.

L'onomastique sert de point d'ancrage à la symbolique mythique dans le roman de Christensen et sert de grille de lecture comme en témoigne d'entrée de jeu le fait que la narratrice, dont le père est danois, s'appelle Andrea⁶. Quant à Thorvald Sørensen, il reçoit son nom de ses parents adoptifs peu après sa naissance. Erland et Ingelise Mortensen avaient embauché Kirstine comme domestique et sa mort prématurée les a poussés à adopter son unique survivant par respect et loyauté. Peut-être ont-ils été inspirés à le nommer ainsi puisqu'il est né lors d'un violent orage. En effet, le nom Thorvald est d'origine scandinave et signifie « le tonnerre » (« Thor ou Donar », 2018). Ce nom est d'autant plus significatif que, dans la mythologie scandinave, Thor est un puissant guerrier qui veille sur les hommes à l'aide de son marteau aux propriétés fantastiques, Mjöllnir, et les défend des géants qui sont considérés comme des êtres maléfiques. Il est souvent représenté à la barbe rouge, une apparence à laquelle fait allusion la narratrice lors d'un rêve, et conduit un char magique tiré par deux boucs qu'il peut régénérer à condition d'en conserver la peau et les os (Violatti, 2014). Thor, dieu du tonnerre, de l'atmosphère et de la foudre, peut traverser les mondes. Largement vénéré par les peuples nordiques, surtout pour sa fertilité, on lui a dédié la journée du jeudi.

⁵ Il est aussi intéressant de noter qu'Ève a été créée à partir d'Adam dans le mythe chrétien alors que Thorvald a avalé la main gauche de Freya dans l'utérus. Un parallèle peut donc être dressé entre les deux où les rôles sont renversés.

⁶ Les points de ressemblance entre l'auteure et la narratrice sont nombreux. L'article de Kathleen Kellet-Betsos en fait le survol.

Selon certaines traditions, son père serait Odin, le dieu de la guerre (Violatti, 2014 ; « Thor ou Donar », 2018).

Thor est surtout reconnu pour son rôle dans le Ragnarök, l'ultime combat qui annonce la fin du monde, aussi connu comme le jugement dernier à la fois pour les hommes et les dieux (« Ragnarök », 2018). Selon Régis Boyer, Thor affronte le serpent cosmique qui est associé soit à une conception horizontale du monde (le serpent porte le nom de Midgardsormr), c'est-à-dire dans un océan sans fond qui encercle la terre entièrement, soit à une conception verticale (il porte alors le nom Yggdrasill ou Jörmungandr). Il est alors représenté comme une colonne universelle. Dans les deux cas, le grand serpent est prêt à se dresser contre les dieux et, s'il relâche son étreinte ou s'effondre, il provoque le Ragnarök. Symbole par excellence du mal et du chaos, le serpent est l'ennemi mortel de Thor et tous deux s'entretueront lors de l'apocalypse (Boyer, 1994b).

La première rencontre entre le dieu scandinave et le grand serpent est cependant bien différente. Thor tente de pêcher le serpent, en vain, car celui-ci est libéré par un géant lorsque Thor est momentanément paralysé par le regard de Midgardsormr. Il est apparent dans la mythologie scandinave que le serpent entretient un lien étroit avec la thématique de la vie et de mort puisqu'il « participe de la mort tout en symbolisant la vie la plus tenace » (Boyer, 1994b, p. 1278). Le serpent entraîne à la fois une attraction et une répulsion, que ce soit pour son pouvoir de métamorphose, sa fertilité ou son savoir ainsi que pour son mystère et la terreur qu'il provoque par son caractère dangereux (Boyer, 1994b). Un autre épisode marquant de la vie de Thor raconte le vol de son marteau par un géant qui demande la main de Freyja en échange. Thor, déguisé, prétend alors être la déesse et la ruse lui permet de reprendre possession de son arme (Groeneveld, 2018a). Le personnage principal est, lui aussi, tiraillé

entre la pulsion de vie et la pulsion de mort. Il possède à la fois les qualités de Thor, sa force et sa résilience, voire sa combativité, et celles du serpent représentant à la fois la vie et la mort.

Quant à Freyja, l'épouse de Freyr (ou d'Odin dans certaines traditions) dont le nom est aussi épelé Freya, elle donne son nom à la sœur de Thorvald, qui, elle, le cèdera à sa nièce, la fille de Thorvald. Déesse de la fécondité, de l'amour et des saisons, elle est reconnue, de surcroît, pour sa beauté remarquable et ses aventures érotiques (Groeneveld, 2018a). Elle conduit un char tiré par des chats (Groeneveld, 2018a ; « Freyja », 2018) et porte un manteau fait de plumes de faucon ainsi qu'un collier portant le nom de Brísingamen, obtenu en échange de faveurs sexuelles – elle accepte de prêter ce collier à Thor pour tromper le géant qui lui a volé son marteau. Thor finit par se le faire voler à son tour. Elle pleure souvent son mari Odr qu'elle pense mort au cours de ses longues absences et ses larmes sont d'or (Groeneveld, 2018a ; « Freyja », 2018). Pour cette raison, elle est considérée la déesse de la richesse. Son rôle dans la mythologie scandinave en est un lié intimement à la sexualité, à l'exception de l'acte d'enfanter, d'où le fait qu'elle est considérée comme un objet de désir et non pas une mère. Freyja est aussi la déesse de la guerre et du monde des morts puisque c'est elle qui accueille les guerriers morts au combat au même titre qu'Odin (Groeneveld, 2018a).

Comme la sœur et la fille de Thorvald meurent avant l'adolescence, la pulsion sexuelle liée à Freya n'est pas convoquée dans le roman. Toutefois, il est clair que pour Thorvald, sa sœur jumelle, mort-née, est un objet de désir inatteignable. Souffrant de la culpabilité du survivant, il consacrera sa vie à en faire le deuil et, par le fait même à tenter de (re)naître lui-même. C'est ce qui mènera à la découverte de son « vrai nom » à la fin du roman. C'est par ce nom finalement découvert que Thorvald se réunira à Freya. En effet, ce nom découvert à la toute fin de sa vie est Freyr, nom du frère jumeau de Freya. Freyr, aussi appelé Frey, représente l'élément mâle alors que Freyja est son double féminin, tous deux forment une unité parfaite,

voire une divinité androgyne (« Freyja », 2018). Freyr est lui aussi dieu de la fertilité et des saisons comme sa sœur. Cependant, il est dieu de la paix et non pas de la guerre comme Freyja. Le mythe le plus connu à son sujet est celui où il s'éprend d'une géante, Gerdhr (qui signifie « terre féconde »), et envoie son bras droit pour la convaincre de l'épouser. Celle-ci accepte de s'unir au dieu et c'est ainsi que naît le printemps (Groeneveld, 2018b ; « Freyr », 2018). Ce dieu scandinave est l'un des dieux les plus vénérés, même comparé à sa sœur, pour ses pouvoirs agricoles. Dieu pacifiste, il est néanmoins connu pour ses prouesses militaires et connaît la mort dans une bataille contre un géant lors du Ragnarök (Groeneveld, 2018b). La découverte de ce nom comme étant le vrai nom de Thorvald pousse à croire que le héros du roman, par sa mort, permettra une nouvelle vie, la venue d'un printemps, peut-être pour sa cousine Andrea, qui, comme nous le verrons plus tard, mènera sa propre quête initiatique, pour faire le deuil de son père récemment disparu.

Les jumeaux constituent un mythe particulièrement intéressant, car ils sont une manifestation de la figure du double, qui joue un rôle fondamental dans l'organisation du roman. Présent dans les mythologies à travers le monde, les jumeaux peuvent être craints ou vénérés puisqu'ils représentent un mystère – je fais allusion ici aux similarités physiques ainsi qu'à leur intimité. On peut même aller jusqu'à dire qu'ils représentent le mystère de la vie dans la mythologie chrétienne, car Adam et Ève peuvent être envisagés comme un duo gémellaire à l'origine de l'humanité. Dans les cultures indo-européennes, les jumeaux sont considérés comme bénéfiques même si leur destin s'avère souvent malheureux (Adoue et Salvès, 2002). Mis à part le mythe de Freyr et de Freyja (qui auraient d'abord été mari et femme), Christensen s'inspire aussi de deux autres mythes de jumeaux, l'un d'entre eux étant présent dans de nombreuses œuvres de l'écrivaine franco-ontarienne.

Un autre mythe concernant des jumeaux est évoqué dans *Depuis toujours, j’entendais la mer*, soit celui de Castor et Pollux. Dans la mythologie grecque et romaine, ces deux demi-dieux, aussi nommés les Dioscures, sont les fils de Zeus (aussi connu sous le nom de Jupiter)⁷. L’un est mortel, Castor, et l’un est immortel, Pollux. Les deux frères ont pour rôle de protéger les hommes des dangers de la mer et de la guerre et sont un symbole d’amitié et d’hospitalité (Cartwright, 2016). Reconnus d’abord et avant tout pour leur représentation dans la constellation des gémeaux, Castor et Pollux sont renommés pour leurs aventures telles que leur participation à la quête de la Toison d’or et leur sauvetage de leur sœur Hélène (la célèbre Hélène de Troie). L’épisode de l’enlèvement des Leucippides (les filles du prince Leucippe de Messénie), Phébé et Hilaire, est le plus cité. Les jumeaux ayant kidnappé les deux jeunes femmes, ils doivent par la suite affronter en combat les fiancés de ces dernières. Seul Pollux survit et, ne pouvant vivre sans son jumeau, il accepte de partager son immortalité avec lui. C’est pourquoi les deux frères vivent en alternance une journée dans le monde des vivants et une journée dans le monde des morts (Cartwright, 2016).

Le roman explore également un dernier mythe de jumeaux : Isis et Osiris. Dans la mythologie égyptienne, Isis et Osiris sont frère et sœur, mais aussi époux et épouse. Ils règnent ensemble sur la terre et enseignent aux hommes l’agriculture et la médecine et les initient au sacrement du mariage. Leur règne est juste et bon et apporte l’égalité et la paix aux humains. Osiris fonde le monde civilisé puisqu’il donne aux hommes un cadre légal, culturel, religieux, éducatif et agraire (Mark, 2016a ; Mark, 2016b ; Mark, 2016c). Leur frère Seth est toutefois jaloux du prestige et du pouvoir d’Osiris⁸ (Mark, 2016a ; Mark, 2016c). Seth fait donc

⁷ D’après certaines versions du mythe, seulement Pollux serait le fils de Zeus et son demi-frère Castor serait né du roi de Sparte, Tyndare. Ceci expliquerait leur différence en ce qui concerne l’immortalité.

⁸ Selon le mythe, l’épouse de Seth, Nephtys, s’est déguisée en Isis pour séduire Osiris et, de cette union, est né le dieu Anubis (Mark, 2016a ; Mark, 2016c).

construire un coffre aux dimensions exactes de son frère et organise un festin où il invite ses invités à l'essayer. La ruse est d'offrir le coffre en cadeau à celui qui fait le mieux à l'intérieur. Lorsque vient le tour d'Osiris, Seth ferme le coffre, cloue le couvercle et le jette dans le Nil. Isis cherche en vain son mari, qui finit par mourir noyé dans le coffre et dont le corps est éventuellement démembré et éparpillé.

Durant le règne de Seth, qui rend les humains misérables, Isis n'abandonne pas ses recherches pour son mari. Elle parvient à rassembler treize des quatorze morceaux, ce qui est suffisant pour faire renaître Osiris. Revenu à la vie, Osiris fait un enfant à Isis⁹, qu'ils nomment Horus et qu'Isis élève en secret dans les marais de Chemnis dans le Delta (Koenig, 2018c; Mark, 2016a; Mark, 2016b; Mark, 2016c). Osiris n'est pourtant pas complet et ne peut plus régner sur le monde des vivants. Il devient ainsi le maître et le juge des morts. Lorsqu'il atteint sa majorité, Horus fait son entrée en scène en tant que guerrier et se bat contre Seth à différentes occasions pour régner sur le monde. Le fils prodige réussit à tuer Seth et à ramener l'ordre dans le monde chaotique que Seth avait créé, régnant avec les bons conseils de sa mère Isis¹⁰ (Mark, 2016b ; Mark, 2016c). Horus « a des liens avec l'héritage et l'exercice du pouvoir ; il est une figure énergique de l'unification et de la victoire » (Gombert, 2018). Il est dès lors considéré comme le dieu de la naissance et de la guérison (Gombert, 2018).

Osiris est ainsi un roi divinisé qui symbolise la fécondité et l'agriculture. Il revient à la vie et engendre l'enfant qui sauve le monde (Pezin, 2018). Le dieu Osiris est aussi associé au phénix, cet oiseau mythique qui renaît de ses cendres, car il s'identifie à la vie éternelle (Mark, 2016c). La déesse Isis, quant à elle, incarne la protection et le don de soi et est souvent citée à

⁹ Selon certaines versions du mythe, Isis devient enceinte en volant autour d'Osiris, ressuscité, sous la forme d'un cerf-volant pour retirer une graine du corps de son mari et la placer dans son corps (le quatorzième morceau du corps dépecé d'Osiris qui manquait à l'appel étant le pénis). Isis serait ainsi une mère vierge.

¹⁰ D'autres versions du mythe indiquent que Seth est tout simplement vaincu et disparaît.

titre de la mère de tous les rois, mais s'identifie tout autant aux individus n'appartenant pas à la royauté (elle ne perd jamais espoir ni n'abandonne son mari ou son fils). Le culte d'Isis fait de la déesse un mythe répandu non seulement en Égypte, mais également en Grèce et en Italie. Isis représente aussi la lumière et la vie¹¹ (Mark, 2016b).

De plus, la naissance de Thorvald et sa séparation de sa sœur jumelle évoque un autre mythe, celui de l'androgyné. L'androgyné est un être bisexuel qui, sous la forme d'un œuf, possède quatre bras, quatre jambes, deux visages et deux sexes, l'un masculin et l'autre féminin. Les androgynes seraient à l'origine de l'humanité. Leur pire défaut est l'arrogance et celle-ci les mènent à se révolter contre les dieux. En guise de châtiment pour leur rébellion, Zeus les divisa en deux, créant ainsi les hommes et les femmes. Selon le mythe, l'être humain, ayant perdu sa moitié, est désespérément à la recherche de son double (Clément, 2018 ; Rey, 2010). Aujourd'hui, ce mythe est mieux connu sous le terme d'âme-sœur et est intrinsèquement lié à une certaine conception de l'amour. Les trois mythes concernant les jumeaux qui sont évoqués dans le roman ainsi que celui de l'androgyné servent à illustrer la séparation entre Thorvald et sa sœur jumelle lors de l'accouchement, d'où son besoin de retrouver l'unité perdue, la quête du féminin. Ils peuvent également apporter une dimension symbolique à la question identitaire par la figure du double.

Naissance du monde, naissance du personnage : quelques références cosmogoniques

Thorvald est l'enfant unique d'Erland et d'Ingelise. Il grandit sur l'île d'Endelave où son père adoptif est un entrepreneur de pompes funèbres et sa mère, une violoniste aveugle. Toutes les nuits, Ingelise invite son fils à venir la trouver pour partager avec lui son goût et sa

¹¹ Au contraire, sa sœur Nephtys représente la noirceur et la mort malgré le fait qu'elle ne soit pas diabolique. Les deux sœurs symbolisent donc un équilibre cosmique qui relève de l'harmonie (Mark, 2016b).

passion pour la musique et, chaque fois, la retrouver est, pour lui, une aventure. Thorvald va même jusqu'à comparer son parcours à un labyrinthe. Le labyrinthe est une structure complexe où il n'y a pas de ligne droite directe, bien qu'il y ait souvent des carrefours, des possibilités de choisir différents chemins et de faire des erreurs dans la quête de la sortie. Il s'agit d'un lieu sacré, naturel ou artificiel, qui représente « l'aventure de l'homme », au sens littéral ou figuré (Peyronie, 1994c, p. 916). Le labyrinthe possède une aura de mystère, car il laisse place à l'imagination et à l'anticipation. Très présent en littérature, il est représenté quelque peu différemment selon l'époque, mais toujours en lien avec une certaine dualité : l'un et le multiple (Antiquité), l'horizontalité et la verticalité (Moyen-Âge), l'extérieur et l'intérieur (Renaissance), la réalité et l'apparence (Classicisme) et le fini et l'infini (Modernité) (Peyronie, 1994c). Tous ces contrastes évoquent la condition humaine et permettent d'aborder une question qui est fondamentale pour l'époque donnée. De manière générale, le labyrinthe est un obstacle difficile à surmonter qui nécessite avant tout de faire les bons choix pour en sortir vainqueur.

Le labyrinthe est une figure marquante du mythe de Thésée et du Minotaure. Dans la mythologie grecque, tous les neuf ans, sept jeunes hommes et sept jeunes femmes doivent être livrés au Minotaure en guise de paiement. Le Minotaure, aussi appelé Asterion ou Asterios, possède le haut du corps d'un taureau et le bas du corps d'un homme. Il vit en Crète dans le labyrinthe construit par Dédale, l'architecte et ingénieur athénien et cousin de Thésée, à la demande du roi Minos (Peyronie, 1994b; Peyronie, 1994d). Le roi souhaitait enfermer ce « monstre » qui est né de l'union du taureau blanc et de sa femme, la reine Pasiphaé, grâce à l'ingéniosité de Dédale (qui arborait un déguisement de fausse-vache). Le taureau blanc a été offert au roi par Poséidon en guise de bonne volonté et dans l'intention que l'animal lui soit sacrifié. Le roi Minos a toutefois ignoré cette requête et Poséidon s'est vengé en faisant en

sorte que la reine soit amoureuse du taureau. Le Minotaure est ainsi perçu comme « une incarnation de l'horreur », mais devient éventuellement une incarnation de « monstruosité problématique » (Peyronie, 1994d, p. 1059). Thésée, fils de la princesse Aethra et du roi Égée d'Athènes, est l'un de ceux choisis pour affronter le Minotaure, que ce soit volontaire ou non¹². Il promet à son père, dont il a découvert l'identité à l'adolescence, de mettre des voiles blanches à son navire s'il réussit à vaincre ce dernier (Peyronie, 1994e).

En Crète, il fait la rencontre d'Ariane, la fille de Minos et de Pasiphaé. Par amour pour Thésée, Ariane lui donne une pelote de fil¹³ (fournie par Dédale) pour l'aider à trouver son chemin dans le labyrinthe et fuir la colère de son père. En effet, Thésée réussit à tuer le Minotaure et sort vainqueur du labyrinthe grâce à Ariane. Bien qu'il ait promis de l'emmener avec lui par la suite, il l'abandonne en chemin à Naxos, soit parce qu'il est amoureux d'une autre femme ou parce qu'un dieu en est amoureux (Dionysos). La dernière possibilité est plus probable étant donné que Dionysos, dieu du vin, de la végétation et des excès, épouse Ariane immédiatement après cet épisode et lui offre une couronne d'or qui devient la constellation d'Ariane. Ariane symbolise donc la femme aimante et l'amante abandonnée (Peyronie, 1994a). Thésée, pour sa part, a oublié de changer les voiles de son bateau comme promis et son père, Égée, se suicide en se jetant dans la mer qui porte son nom lorsqu'il aperçoit son navire. Thésée devient ainsi roi (Peyronie, 1994e).

Dédale, quant à lui, est emprisonné avec son fils Icare dans le labyrinthe pour avoir donné à Ariane le fil permettant à Thésée de tuer le Minotaure. Il invente dès lors des ailes faites de cire pour qu'ils puissent tous deux s'échapper. Icare s'approche toutefois trop près du

¹² Les versions du mythe varient en cette instance.

¹³ Selon une autre version du mythe, Ariane lui offre une couronne lumineuse qui serait le travail d'Héphaïstos, le dieu de la métallurgie.

soleil et ses ailes fondent, le faisant choir à la mer. Dédale trouve refuge en Sicile auprès du roi Cocalos où il agira comme architecte et ingénieur. Le roi Minos met alors en œuvre une stratégie pour le retrouver : il demande en tous lieux de trouver une personne capable de faire passer un fil à travers une coquille d'escargot. La ruse fonctionne et Minos se rend à la cour du roi Cocalos, mais son succès est de courte durée puisque Dédale le fait ébouillanter dans son bain par les filles du roi. Dédale est reconnu pour ses trois grandes créations : la fausse-vache pour Pasiphaé, le labyrinthe pour le Minotaure et les ailes pour Icare et lui-même. Néanmoins, ses inventions entraînent souvent plus de conséquences négatives que de bienfaits, ce qui fait que Dédale devient « l'image du créateur que sa création persécute » (Peyronnie, 1994b, p. 421).

Quelques rapprochements peuvent être faits entre le mythe du labyrinthe et la quête du personnage principal. Il y a d'abord le fait que Thorvald doit à de nombreuses reprises faire des choix déterminants dans son parcours initiatique. Sa vie complète représente un labyrinthe fait de choix, d'écueils, de fausses routes et de deuils. À l'inverse de la conception habituelle, le labyrinthe n'enferme pas Thorvald et ne l'oblige pas à affronter un monstre, si ce n'est ses propres démons. À moins que le monstre ne soit justement la mort. Grâce à toutes ses aventures dans le labyrinthe, Thorvald aime aussi s'imaginer qu'il ressemble en quelque sorte à un des fameux héros dont sa mère adoptive se plaisait à lui raconter les prodiges. Il compare ses exploits à Hercule : « Une fois le dernier des travaux d'Hercule achevés, dans une lente expiration, je pouvais me détendre. J'étais maintenant digne de ma récompense, le compliment que me chuchotait Ingelise et dont je savourais chaque syllabe : "Tu es mon héros!" » (Christensen, 2007, p. 62). Hercule ou Héraklès est, dans la mythologie gréco-romaine, renommé pour sa force supérieure à la moyenne et son endurance exceptionnelle. En tant que mortel, il réussit à accomplir des tâches impossibles et des exploits remarquables, ce qui lui

permet d'accéder à l'Olympe en tant qu'immortel (Cartwright, 2012). Hercule est le fils de Zeus et d'Alcmène – Zeus ayant prétendu être le mari de celle-ci, Amphytrion, pour s'unir à elle. La femme de Zeus, Héra, jalouse de cette liaison, devance la naissance d'Eurysthée, le cousin d'Hercule afin d'en faire le souverain de Tirynthe, de Mycènes et d'Argos au lieu du héros. Héra envoie ensuite deux serpents dans le berceau d'Hercule alors qu'il n'est qu'un nouveau-né pour le tuer ; la tentative est vaine puisque Hercule étouffe les serpents. Son enfance se déroule sans heurts à Thèbes jusqu'à ce qu'il tue son maître de musique, le fils du dieu Apollon, par accident. Exilé sur le Cithéron, il termine son adolescence avec les bergers (Davreu, 2018a). Hercule épouse la fille du roi Créon de Thèbes, Mégara et ils ont ensemble cinq enfants. Son bonheur est de courte durée, car Héra entraîne sa folie au point où il tue sa femme et ses enfants. Dans son désespoir, Apollon lui conseille d'offrir ses services à son cousin Eurysthée et ce dernier, influencé par Héra, confie à Hercule les douze tâches les plus difficiles à accomplir, aussi connues sous le nom des fameux douze travaux¹⁴. Hercule accomplit toutes ses tâches avec succès (Cartwright, 2012). La vie d'Hercule peut se résumer ainsi :

Héraklès serait d'abord une sorte de superlatif sans contenu précis : il est le plus fort (pour les Pères de l'Église), le plus capable de maîtrise de soi et de dépassement [...], le plus vaillant dans l'effort [...], ou... l'amant le plus infatigable [...]. Ensuite, par sa nature et ses travaux, il met en relation le monde des hommes avec celui des animaux et celui des dieux : héros civilisateur, [...] il aide les hommes à progresser et à sortir de l'animalité ; il sert aussi d'intermédiaire avec l'au-delà ou les dieux et ressemble en ce sens au Christ [...]. Enfin, les épisodes tragiques de son existence (sa folie et sa mort) permettent d'engager une réflexion sur les modèles héroïques : sur la violence qui est l'envers de la force, sur la mort qui en est la limite, sur le sens de l'action, sur les rapports entre être et faire. (Eissen, 1994)

¹⁴ Les douze travaux comprennent les tâches suivantes : tuer le lion de Némée ; tuer l'hydre de Lerne, un monstre à la tête de lion et au corps de serpent crachant du feu – chaque fois qu'une tête de serpent est coupée, deux nouvelles la remplacent – ; capturer la biche de Cérynie protégée par Artémis ; capturer le sanglier d'Érymanthe ; nettoyer les écuries d'Augias en un jour ; tuer les oiseaux mangeurs d'hommes du lac Stymphale ; capturer le taureau furieux de Crète, possiblement le taureau blanc offert par Poséidon à Minos ; capturer les juments de Diomède qui mangent la chair des hommes ; rapporter la ceinture d'Hippolyte, la reine des Amazones et la fille d'Arès ; tuer le monstre Géryon et voler son troupeau ; prendre des pommes d'or du jardin des Hespérides, ce qui implique de délivrer temporairement les frères Prométhée et Atlas de leur châtiment ; et capturer Cerbère, le chien à trois têtes qui gardent les enfers, et délivrer Thésée.

En ce sens, Hercule est un héros qui ne parvient pas à compléter son initiation, mais qui devient un modèle exemplaire par sa vertu et son humanité qu'il n'abandonne aucunement lors de son initiation. À l'inverse d'Hercule, Thorvald parvient à la fin de sa quête initiatique.

Par ailleurs, Ingelise incite Thorvald non pas seulement à parcourir une sorte de labyrinthe chaque nuit, mais elle le mène également sur la plage où elle lui offre un spectacle musical sans précédent. Ingelise est associée rapidement, dans le roman, à la figure mythique de la sirène. Thorvald épie sa mère adoptive tous les matins qui, sur un rocher près de la mer, joue du violoncelle nue. Sa musique attire des chiens sauvages qui, complètement envoûtés par son charme, lui lèchent les pieds. Thorvald est agréablement surpris par leur réaction :

Jamais je n'avais vu autant de douceur chez des bêtes capables de tant de férocité, et l'émouvant témoignage de leur fidélité indéfectible aurait fait naître de la sympathie, sinon de l'admiration, dans le cœur des chasseurs les plus endurcis, ceux qui les persécutaient avec le plus d'acharnement. (Christensen, 2007, p. 60)

Comme une sirène, Ingelise utilise ses talents musicaux pour séduire même les êtres les plus sauvages. Elle a donc le pouvoir de les mener vers la mort. Néanmoins, Ingelise n'est pas une sirène maléfique. Si le chant irrésistible des sirènes est perçu négativement, celui d'Ingelise fait d'elle une médiatrice de la musique et gardienne de la mer. Thorvald la surnomme « la petite sirène du port de Copenhague » (Christensen, 2007, p. 58), faisant ainsi référence à son innocence comme c'est le cas dans le conte de fées.

Dans le mythe gréco-romain, les sirènes peuvent appartenir à trois domaines : les souterrains des enfers, la musique et l'élément marin. Autrefois des femmes-oiseaux, elles sont désormais des femmes-poissons, une figure mythique très complexe (Lerment-Pares, 1994). Les sirènes possèdent de très belles voix au point où leur chant peut charmer les navigateurs et les entraîner vers leur mort (Davreu, 2018b). Elles sont des êtres à la fois bénéfiques et malveillants, selon la source, et sont souvent considérées comme les sirènes des tombeaux

(Touchefeu-Meynier, 1962). On peut dresser ici un parallèle fort intéressant avec le roman étant donné que toutes les femmes importantes dans la vie de Thorvald disparaissent dans la mer et que ce dernier entend leur appel tout au long de sa vie, d'où le titre du roman *Depuis toujours, j'entendais la mer*.

Si Thorvald connaît une enfance relativement douce et sereine, elle est complètement bouleversée à la mort d'Ingelise. La mort soudaine de sa mère adoptive, probablement une noyade ou un suicide par noyade, le confronte à un autre deuil important dans sa vie. Il parvient toutefois à se faire une amie, Lisbeth. Il se met aussi à embaumer les cadavres de petits animaux et s'imagine qu'il a un scarabée qui vit dans son estomac, qu'il a nommé Atoum. Il réalisera à l'âge adulte que son vaillant compagnon d'enfance est en fait les vestiges de la main de sa sœur jumelle qu'il a absorbé dans l'utérus¹⁵. Dans la mythologie égyptienne, le scarabée est un insecte sacré, car il représente le monde en mouvement ou en évolution, la vie dans l'au-delà et le passage d'un monde à l'autre. Il est détenteur de l'éternité, de la justice et de la sagesse. Le scarabée est intimement lié à l'idée de métamorphose et est associé au soleil, au Zodiaque, à la fleur de lotus et au symbole chimique du mercure. On va même jusqu'à dire qu'il permet de « conjurer son destin, en saisir tout le tragique, ou encore le fuir en s'intégrant à un mécanisme plus vaste que sa propre individualité » (Brunel, 1994, p. 232).

Par ailleurs, le scarabée possède des attributs qui lui sont uniques : il est à la recherche d'excréments ; il roule une boule pour l'enfouir dans le sol ; il se métamorphose sous terre ; et il revient au jour après son éclosion et recommence son cycle. Il se sert des excréments d'herbivores, notamment le taureau, la vache et le bélier, pour acquérir sa force, sa fécondité et son pouvoir créateur. Le scarabée est le symbole donné au dieu égyptien Khépri, soit le dieu-

¹⁵ Ceci est une forme de cannibalisme intra-utérin.

scarabée solaire. Ce dieu est associé à la création de l'univers, en collaboration avec le dieu Atoum, un dieu solaire primordial à l'origine de l'apparition du soleil qui incarne la souveraineté. Le scarabée symbolise l'être et le devenir, car il est une promesse de victoire contre la mort ; il est donc indissociable du mythe d'Isis et d'Osiris (Kœnig, 2018a ; Kœnig, 2018b ; Cambefort, 1987).

D'après le mythe égyptien, le dieu Atoum est le créateur de l'univers. Il se sert de son ombre pour donner vie au dieu de l'air, Shou, et à la déesse de l'humidité, Tefnout. Ses enfants l'abandonnent dans le but de créer le monde. Atoum, délaissé et inquiet, enlève son œil et l'envoie à la recherche de ses enfants, d'où l'image iconique de « l'œil qui voit tout ». Shou et Tefnout reviennent à leur père avec son œil, déçus de n'avoir pas pu créer le monde. Atoum se met à pleurer de joie lors des retrouvailles et ses larmes, en combinaison avec la terre fertile, créent les hommes et les femmes. Shou et Tefnout décident alors de s'accoupler pour donner naissance à la terre (Geb) et au ciel (Nout). Geb et Nout deviennent rapidement des amants et cet amour incestueux incite Atoum à les séparer : Nout se trouve en hauteur où elle peut voir son frère, mais pas le toucher. Il était toutefois déjà trop tard, car Nout, enceinte de Geb, met au monde cinq enfants : Osiris, Isis, Seth, Nephtys et Horus. Ces cinq dieux forment le panthéon égyptien et veillent sur les humains (Mark, 2016b).

Dans *Depuis toujours, j'entendais la mer*, le scarabée est un symbole central. Il est l'ami imaginaire de Thorvald à l'enfance, mais aussi l'amulette que la femme de sa vie, Katla, porte au cou lorsqu'elle rencontre Thorvald pour la première fois. C'est l'image que dessine Thorvald sur le torse de son épouse quand il apprend qu'elle est une survivante du cancer du sein. C'est aussi le cul-de-lampe, un ornement typographique, qui sépare les différentes parties d'un même chapitre à travers le roman et le sceau apposé sur la lettre qu'Andrea reçoit de Thorvald. Présent à travers le roman sous des formes différentes, le mythe d'Atoum, voire

l'ensemble des mythes égyptiens, semblent organiser le récit en devenant un motif récurrent à travers les jalons de la vie de Thorvald. On peut en déduire que Thorvald, à l'image d'Atoum, transforme les malheurs et les deuils que lui envoie la vie (que l'on peut associer aux excréments) en vie. Comme Atoum, il renaît de sa mort.

Devenir un homme : mythes et initiation

À l'adolescence, Thorvald accompagne son père adoptif à la morgue pour apprendre l'art de la thanatopraxie. Après une visite des lieux, une démonstration et quelques conseils très philosophiques, Erland invite son fils à embaumer un cadavre par lui-même. Thorvald découvre alors que le corps qu'il doit préparer est celui de son amie d'enfance, Lisbeth, dont il n'avait plus eu de nouvelles depuis quelque temps. Bouleversé, il se laisse emporté par la curiosité à la découverte de son premier corps féminin et les sentiments qu'il porte à Lisbeth et viole le cadavre. Ses actions¹⁶ sont répréhensibles, ce qu'il dénonce par la suite quand il se traite de « monstre » (Christensen, 2007, p. 117), il est alors la proie d'intenses émotions. Il embaume malgré tout le cadavre comme le lui a montré Erland et ressort de la morgue profondément changé. Ce moment charnière dans la vie de Thorvald marque la transition de l'enfance à l'âge adulte. Le passage renvoie implicitement au mythe d'Adam et Ève, dont la curiosité les mène à succomber à la tentation, ce qui met fin à l'état d'ignorance bienheureuse dans laquelle ils vivaient. Il renvoie aussi au mythe de Thor puisque les actions de Thorvald sont contraires à la nature protectrice et respectueuse du dieu dont il détient le nom. Le chapitre consacré à l'initiation du personnage principal à la thanatopraxie reprend d'ailleurs la structure typique d'une initiation comme on le verra au prochain chapitre.

¹⁶ Thorvald mord un mamelon, entraînant quelques gouttes de sang, puis insère son doigt dans le vagin, exerçant suffisamment de pression pour rompre l'hymen de Lisbeth.

En outre, la belle chevelure dorée d'Ingelise, qu'Erland conserve en souvenir dans la morgue, évoque le mythe de Jason et de la Toison d'or. Selon le mythe, le roi Pélidas qui, à la suite d'une prédiction qui stipule qu'il sera détrôné par un homme chaussé d'une seule chaussure – en l'occurrence Jason –, ordonne à ce dernier de conquérir la Toison d'or. La Toison est faite de laine d'or appartenant au bélier divin qui a été sacrifié à Zeus et se trouve au sommet d'un arbre où elle est gardée par un dragon. Le roi, sachant que l'expédition est dangereuse, espère que Jason n'en reviendra pas vivant, assurant ainsi sa prospérité (Favre, 1994). L'expédition dure en effet plusieurs années pendant lesquelles Jason, avec l'aide d'Hercule et d'Orphée, mène les meilleurs guerriers, les Argonautes, sur le bateau qu'Athéna a aidé à construire. Ils font face à plusieurs épreuves durant leur voyage : la lutte avec les géants, les épreuves imposées par le roi Aétès (pour obtenir la permission de conquérir la Toison) et l'attrait des sirènes pour n'en nommer que quelques-unes. Jason et ses compagnons s'emparent de la Toison d'or et reviennent sains et saufs de leur aventure (Favre, 1994).

D'après Yves-Alain Favre, ce mythe est extrêmement significatif :

La Toison d'or représente tout d'abord ce qui demeure normalement inaccessible à l'homme ; elle symbolise le sacré, à la fois fascinant et redoutable ; Jason désire s'emparer de la Toison, mais un danger de mort menace l'audacieux. On pourrait ainsi voir dans la Toison la figuration symbolique de la Transcendance, de l'amour absolu, de la beauté parfaite, qui paraissent interdits à l'homme durant sa vie terrestre. Mais le mythe montre que l'amour parvient à réaliser ce qui semblait impossible ; par une suite d'épreuves, à caractère initiatique, l'homme réussit à pénétrer dans le domaine interdit. (Favre, 1994, p. 1382)

C'est pourquoi le mythe de la Toison d'or est toujours très populaire en littérature. Thorvald, à l'image de Jason, est en quête d'un absolu, d'une sagesse qu'il ne peut acquérir que par la mort, mais qui se révèle à travers ses expériences. Les épreuves qu'il traverse sont intensifiées par l'amour qu'il porte aux femmes dans sa vie. Sa mort peut ainsi être considérée comme la victoire de l'amour.

Épreuves et survie : la vie adulte de Thorvald

Thorvald choisit de devenir archéologue et c'est ainsi qu'on le retrouve, de nombreuses années après son initiation à la thanatopraxie. Son métier, qui s'intéresse à la vie et à la mort, axé sur des cultures et du passé – dans son cas, la conservation des momies –, le conduit en Égypte. Il y rencontre sa future épouse, une femme sans nom qui l'intrigue. Leur première rencontre est loin d'être idéale puisque Thorvald s'évanouit et découvre à l'hôpital que le scarabée qu'il avait dans le ventre est en fait le résultat de cannibalisme intra-utérin. Cela ne l'empêche pourtant pas de se rapprocher de Katla, nom qu'il a donné à celle qu'il aime, et de l'épouser. Cette femme mystérieuse est une survivante du cancer du sein. Elle possède plusieurs des traits des femmes viriles, ces femmes de tribus guerrières qui sont mieux connues sous le nom d'Amazones ou de Valkyries.

Les Amazones sont, dans la mythologie grecque, des « barbares » qui ne se conforment pas à la civilisation ou aux lois. Par exemple, elles sont réputées comme étant les ennemies de l'homme et du mariage. Ce sont des guerrières qui combattent à cheval et tirent à l'arc. Afin de faciliter leurs combats, elles se faisaient brûler le sein droit, d'où leur nom qui signifie « sans sein » (Boyer, 1994a). Cela évoque sans doute le fait que Katla a subi une mastectomie dans son combat contre le cancer. Les Valkyries, dans la mythologie scandinave, sont aussi des guerrières féroces dont le nom signifie « vierges au bouclier ». Elles sont au service de la déesse de la guerre et sont souvent représentées avec des ailes (Boyer, 1994a).

Les femmes viriles sont considérées à la fois comme égales des hommes, mais aussi comme leurs ennemies. Affronter une Amazone ou une Valkyrie est ainsi un rite de passage pour un jeune guerrier. Ces tribus guerrières fonctionnent selon une société matriarcale, pareillement aux abeilles et aux fourmis où les femmes assument les responsabilités des mâles, dont elles se passent volontiers sauf pour la copulation. Les femmes viriles ne sont pas

seulement des tueuses d'hommes – cette notion évoque le règne des insectes, dont la mante religieuse qui tue le mâle après la jouissance – elles sont aussi des séductrices. Enfin, elles ont appris à vivre sans homme. Selon certains récits, elles s'unissent toutefois aux hommes de peuplades voisines chaque année dans le noir afin d'assurer leur progéniture et elles sacrifient les garçons qui naissent de cette union (Boyer, 1994a).

Katla est, à l'image de ces femmes viriles, une force de la nature qui exulte la confiance en soi et, pour cette raison, devient une source d'inspiration pour Thorvald. On peut aussi voir en Katla une ennemie de l'homme et du mariage. Bien qu'elle ne soit ni une séductrice, ni une meurtrière, elle est présentée comme étant une personne indépendante et solitaire. Seule femme dans sa profession, Katla est décrite comme « essentiellement masculine » (Christensen, 2007, p. 130). Ses collègues croient qu'elle n'est pas intéressée par les hommes, voire qu'elle les repousse par ses choix de tenue vestimentaire et de coupe de cheveux. Katla vit à la hauteur de cette réputation et refuse les stéréotypes associés au féminin. En tant que survivante du cancer, elle sait que la mort est un danger toujours présent et cela peut expliquer son caractère plus sauvage. Cela évoque également le mythe de l'épée de Damoclès.

Damoclès est un courtisan du tyran de Syracuse, Denys l'Ancien, au IV^e siècle avant Jésus-Christ. Damoclès et Denys échangèrent leur place durant une journée parce Damoclès aurait tenu des propos extravagants quant au bonheur du souverain. Lors du banquet, Damoclès observe qu'une épée est suspendue au-dessus de sa tête et retenue uniquement par un crin de cheval. C'est la manière du tyran de lui faire comprendre que les hommes qui possèdent le pouvoir et l'autorité sont dans une situation précaire et que le danger est toujours omniprésent (« Damocles », 2018). Un rapprochement peut encore une fois être établi avec Katla dont le cancer, qui peut revenir à n'importe quel moment, est une source perpétuelle d'inquiétude et de peur.

De l'union de Thorvald et Katla naît une fille et Katla insiste pour la nommer Freya en l'honneur de la sœur jumelle de son époux. La naissance de leur fille est particulière puisque cette dernière voit le jour dans la morgue et Thorvald semble croire que c'est un mauvais présage. Leur mariage et leur vie familiale sont heureux jusqu'à ce qu'un jour Katla, désirant échapper aux Allemands¹⁷, s'enfuit avec leur enfant. Thorvald ne parvient pas à l'arrêter à temps et il devient le témoin de leur tragique naufrage pendant une tempête :

J'avais bravé bien des intempéries dans ma vie, mais jamais un orage n'avait suscité en moi pareille peur. La colère de la mer, ses beuglements infernaux semaient la terreur dans mon âme, me glaçaient d'horreur. Le vent s'acharnait sur tout obstacle semé sur son passage avec une force incalculable, arbres, rocs, ébranlés jusqu'à l'âme. [...] Puis, se produisit l'inimaginable des pires cauchemars. Je vis Katla lancer notre enfant dans la gueule infernale de la mer, qui n'en fit qu'une bouchée. Une boule de feu illumina le ciel. Le voilier, devenu bateau des morts, coula. (Christensen, 2007, p. 190-191)

Il se réveille ensuite à l'hôpital et apprend qu'il a été frappé par la foudre pendant l'orage et s'est presque noyé lui aussi. On peut y voir encore une fois un rapprochement avec le mythe de Thor de qui il tient son nom. Après la noyade de sa famille, il décide de quitter Endelave, son île natale.

Pendant sept années, il voyage¹⁸. Durant l'un de ses séjours à l'étranger, il rencontre une cartomancienne, sans nom, qui lui tire les cartes du tarot. Elle lui révèle la lame du Pendu et lui prédit la fin de son initiation et sa renaissance :

Vous voyez, me dit-elle, le Pendu signifie le malheur et un choix. Remarquez le corps inactif, impuissant. Sur le plan symbolique, cette carte évoque un renversement total de la conscience. Le Pendu voit le monde à l'envers. Sa position signifie un arrêt préparant une transition vers une réorientation de l'existence, en fonction d'aspirations plus profondes. Le Pendu est souvent le résultat de compromis douteux, du désir de tout concilier, de la volonté de ne rien perdre. En cela, il devient l'arcane du sacrifice, nécessaire et incontournable. (Christensen, 2007, p. 209-210)

Selon la cartomancienne, le Pendu est impuissant et inactif, cela résume parfaitement l'état dans lequel Thorvald est plongé depuis la mort de Katla et Freya. En réaction au malheur, il a

¹⁷ Pendant et après la Deuxième Guerre mondiale, on craint toujours la persécution des juifs. L'apparence de Katla est très similaire à celle d'une femme juive.

¹⁸ Il faut noter que le chiffre sept est symbolique. Dans le mythe cosmogonique chrétien, Dieu crée le monde en sept jours.

décidé d'en vouloir à la mer et a pris ses distances pendant de longues années. À l'image d'Orphée qui a perdu sa bien-aimée, Thorvald essaie de la ramener dans le monde des vivants¹⁹ ; d'abord en niant sa fin tragique et ensuite en cherchant la vérité sur son identité secrète. En voulant exposer le secret de sa femme, il ne respecte pas les conditions qu'elle lui a imposées au début de leur relation. Par conséquent, il est incapable de la ressusciter tel Orphée dont la curiosité lui a coûté son épouse une seconde fois. Le deuil, pour les deux héros, est marqué par le désespoir et la solitude.

Orphée, similairement à Hercule, est d'ailleurs un autre héros mythique grec qui est initié à la mort. Fils de la muse Calliope, la déesse veillant sur la poésie épique, et d'Apollon, dieu du soleil, des arts et de la guérison²⁰, Orphée est la figure du musicien par excellence, d'où le fait qu'il soit représenté avec une lyre à la main. Il accompagne Jason dans sa quête de la Toison d'or, d'abord en aidant à construire son navire, ensuite à braver les créatures marines telles que les sirènes. Orphée possède des talents musicaux qui lui permettent de charmer les humains, les animaux, les plantes, les minéraux et bien d'autres créatures (Cartwright, 2013 ; Brunel, 1994). Il est aussi, à l'image de ses parents, un poète et un prophète et il est à l'origine de l'agriculture, de la médecine et de l'écriture chez les humains²¹. Il aurait d'ailleurs inspiré Hésiode et Homère (Cartwright, 2013).

Outre son rôle d'adjuvant de Jason, Orphée est largement reconnu pour son amour pour son épouse Eurydice. Eurydice, une dryade (une nymphe, divinité de la nature, qui vit dans la forêt) meurt d'une morsure de serpent venimeux lors de leur lune de miel. Désespéré, Orphée

¹⁹ Orphée descend aux enfers pour conclure un marché avec Hadès afin de libérer son épouse. Il peut repartir avec Eurydice à la condition qu'il n'adresse pas un mot ou un regard à sa femme, qui marche derrière lui, avant d'avoir franchi la frontière qui sépare le monde des morts des vivants. Orphée n'est toutefois pas en mesure de résister et sa curiosité met fin au marché avec Hadès ; il part sans Eurydice.

²⁰ Selon d'autres versions du mythe, Orphée serait le fils du roi d'Égée de Thrace.

²¹ Selon certaines versions du mythe.

se rend en enfer pour la ramener dans le monde des vivants, charmant Hadès, le dieu des enfers, et son épouse Perséphone avec sa musique pour en obtenir la permission. Orphée offre même de rester en enfer si cela veut dire qu'il peut rester avec sa bien-aimée (Cartwright, 2013). Hadès lui accorde donc la permission de repartir avec Eurydice à la condition qu'il n'adresse pas un mot ou un regard à sa femme, qui marche derrière lui, avant d'avoir franchi la frontière qui sépare le monde des morts des vivants. Orphée est incapable de respecter cette condition, se retournant à la dernière minute pour voir son épouse, et la perd une seconde fois (Cartwright, 2013 ; Brunel, 1994). Il revient dans le monde des vivants et, désespéré, il vit son deuil sans manger ou boire. Il parvient éventuellement à la forêt de Thrace, mais refuse la compagnie des êtres humains et la musique (Cartwright, 2013).

Orphée connaît une fin tragique : sur le mont Pangée, il se fait tuer par les Ménades de Thrace (mieux connues comme étant les Bacchantes dans la mythologie romaine) pour son manque de gaieté²² (Brunel, 1994). Les Ménades sont des nymphes qui servent le dieu Dionysos, des divinités de la nature à l'apparence de belles jeunes femmes. Lapidé par ces dernières, Orphée voit son corps déchiqueté et ses membres sont jetés à la mer, sa tête murmurant encore le nom de sa bien-aimée. Sa tête est enterrée sur l'île de Lesbos par les Muses et devient un lieu de chant pour les oiseaux (Cartwright, 2013). Or, Brunel considère que « [...] le chant d'Orphée au milieu de tant de sauvagerie, [...] la musique survivant au défunt constituent la plus importante des victoires » (Brunel, 1994, p. 1138). Il n'est pas certain ce qu'il advient de sa lyre, soit elle a été détruite par les Ménades, soit elle a été jetée à la mer avec le corps d'Orphée et est éventuellement trouvée, soit que Zeus s'en sert pour créer une constellation en l'honneur de la musique (Cartwright, 2013).

²² La mort d'Orphée, selon certaines versions du mythe, serait due à un suicide, à un soulèvement populaire ou à un châtement par Zeus.

Un an plus tard, Thorvald est appelé à Tollund, aussi surnommé « bois de Thor » (Christensen, 2007, p. 213), où il exhume le cadavre d'un homme pendu, fort probablement en guise de sacrifice au dieu Odin. Thorvald reconnaît aussitôt en cet homme un double de lui-même et sait qu'il est temps de retourner à Endelave. Odin, dans la mythologie scandinave, est le principal dieu (il peut aussi porter les noms d'Óðhinn, Wotan ou Woden). Le mercredi lui est dédié et le rapproche du dieu Mercure dans la mythologie romaine. Ils sont aussi tous deux dieux du commerce. Odin est également dieu de la fureur, ce qui, en d'autres mots, signifie qu'il

représente les forces incontrôlables, surhumaines et frénétiques qui s'emparent de l'amant, du poète et du guerrier-fauve. Il est la marge possible réputée impensable qui décuple les pouvoirs humains à la faveur d'incitations exceptionnelles. Une terreur sacrée participe de toutes les idées que l'on nous en donne. (Boyer, 2018c)

Il incarne le savoir, car il possède la connaissance des runes et ses deux corbeaux, Huginn et Munninn, aussi connu sous le nom de « Pensée » et de « Mémoire », le tiennent au courant des nouvelles du monde entier (Boyer, 2018c). Dieu de la poésie et de la magie, il est considéré comme le dieu le plus sage et utilise ses talents pour voir l'avenir. Il est aussi le dieu de la guerre et des morts et accueille les guerriers morts au combat, comme Freya qui serait sa femme, à l'aide de ses Valkyries (Groeneveld, 2017).

Odin est souvent décrit comme un vieil homme possédant un chapeau et un manteau, une longue barbe et un seul œil. Thorvald possède d'ailleurs plusieurs traits physiques similaires à ceux de la divinité. Dieu de la parole et de la sagesse, Odin possède quelques armes et quelques animaux, dont des corbeaux et des loups. Il est renommé pour son rôle dans la création du monde et son savoir qui lui aurait coûté l'un de ses yeux selon l'une des versions du mythe. Afin d'obtenir la connaissance des runes, Odin aurait accepté de se laisser pendre d'une branche de l'Arbre du monde, Yggdrasil, pendant neuf nuits. Les secrets des runes lui

sont alors révélés. Malgré sa sagesse et son savoir, Odin est tué par le loup Fenrir lors du Ragnarök, la fin du monde telle que décrite précédemment dans le mythe de Thor (Groeneveld, 2017). Ce mythe est évoqué lors de l'épisode où Thorvald découvre l'homme de Tollund qui s'est lui aussi sacrifié volontairement, à l'image du dieu Odin. Sa présence annonce donc la fin de l'initiation comme l'a prédit la cartomancienne et on peut également entrevoir une quête réussie et un parcours héroïque.

Le retour de Thorvald marque une étape importante dans sa vie : il choisit d'adopter le métier de son père adoptif, Erland, qui est atteint de la maladie d'Alzheimer. C'est ce qu'il fait pendant les dix prochaines années, jusqu'à ce qu'Erland meure. L'embaumement du corps de son père devient rapidement un moment émotionnel très intense pour Thorvald. Suivant son intuition, il se baigne dans le sang d'Erland et fait un avec lui. Il découvre alors sa vraie identité et met fin à son initiation. Si aucun mythe n'est explicitement évoqué à cette étape cruciale de sa vie, on peut toutefois y voir des allusions aux mythes égyptiens du scarabée et d'Isis et d'Osiris qui incarnent la renaissance ou à celui de Freyr et Freya, Freyr étant le nom secret de Thorvald qui lui est révélé.

La mort de Thorvald

Thorvald, devenu un vieillard, a décidé où, quand et comment il va mourir. En guise de préparatif, il brûle toutes ses possessions et utilise les cendres pour écrire son histoire, qu'il envoie à sa cousine Andrea pour qu'elle en fasse le récit sous une forme littéraire. La lettre et le manuscrit qu'Andrea reçoit proviennent d'un mort, un homme qui, alors qu'il écrit les dernières lignes, s'apprête à se suicider. Thorvald se jette à la mer le 24 juin à minuit, à l'occasion de la fête de la Saint-Jean et du solstice d'été. Andrea, à la lecture du manuscrit, accepte son invitation, le récit qu'elle fait de la vie de Thorvald forme la deuxième partie du

roman. Elle se rend elle-même à Endelave au Danemark pour laisser le manuscrit flotter sur la mer, comme les bateaux mortuaires vikings. Son roman devient ainsi un roman-tombeau.

En somme, les mythes présents dans *Depuis toujours, j'entendais la mer* ont un lien étroit avec la thématique de la vie et de la mort. La vie de Thorvald est accompagnée de mythes chrétiens, grecs, romains, égyptiens et scandinaves qui éclairent ses expériences et son identité et guident les lecteurs et lectrices. En effet, les mythes donnent un contexte nécessaire à la compréhension de l'histoire. Il ne faut pas oublier que le nom du personnage est lié à celui du héros Thor. L'enfance de Thorvald est marquée par la symbolique du labyrinthe ainsi que celle du scarabée et du dieu Atoum. C'est une période de deuil également. Son adolescence, quant à elle, présage de l'initiation à venir. Entré dans l'âge adulte, Thorvald connaît un bref moment de bonheur avant de vivre son plus grand chagrin. Tous les mythes qui accompagnent la vie du personnage principal fournissent un cadre interprétatif à son initiation aux mystères de la vie et de la mort, mais il reste à savoir quels effets ils ont sur sa quête et comment ils servent au projet d'écriture de l'auteur.

CHAPITRE II

RÔLES ET FONCTIONS DES MYTHES

La majorité des mythes présents dans *Depuis toujours, j'entendais la mer* touchent à la thématique de la vie et de la mort, ce qui éclaire le parcours initiatique du personnage principal, mais aussi la participation et l'investissement du lecteur. Les mythes ont diverses fonctions dans le roman tant en amont, soit dans la construction de l'histoire du personnage, qu'en aval où ils informent le processus de lecture et la contribution active du lecteur. Du côté du récit, les allusions et références à des mythes servent à la construction du personnage principal en l'inscrivant dans une certaine tradition comme nous l'avons vu au premier chapitre. Ils enrichissent également, comme nous le verrons dans ce chapitre, l'histoire de la quête initiatique de Thorvald à laquelle ils donnent une profondeur. En effet, comme nous l'avons vu précédemment, Thorvald cherche à apprivoiser la mort. Pour ce faire, il entreprend une initiation suprême qui exige d'atteindre le domaine du sacré et d'acquérir une sagesse hors du commun. Du côté de la réception, les mythes, présents tout au long du roman, favorisent ce que Jouve nomme l'effet-personnage, c'est-à-dire qu'ils produisent un effet de lecture qui peut à la fois présenter le personnage comme un instrument textuel, une illusion de personne ou un prétexte à l'apparition d'une scène quelconque (1992 ; 2010). Ces effets influencent la lecture et sont produits grâce à une variété d'éléments. Quel est donc le fil conducteur de ces éléments dans *Depuis toujours, j'entendais la mer*? Il s'agit des mythes. Les mythes sont au cœur du fondement de l'humanité selon Christensen.

Dans un premier temps, nous verrons que Thorvald apprend à devenir humain et que les mythes interviennent au cours de son parcours initiatique. Ils servent de modèles et l'accompagnent dans les trois séquences de son initiation que j'ai identifiées en introduction, soit la préparation, la mort initiatique et la renaissance. Bien que le parcours de Thorvald ne

soit pas toujours linéaire (à l'exception du chapitre III intitulé « L'initiation »), il met en vedette les mythes, présentés dans le premier chapitre, à des moments bien précis de son initiation. Le découpage en fonction des trois séquences de l'initiation que j'utiliserai ici est toutefois artificiel puisque certains mythes ne sont pas propres à l'une d'entre elle, la répartition a donc un but purement heuristique. La deuxième partie du chapitre sera consacrée aux fonctions des mythes dans l'effet-personnage et aux réactions du lectorat qui se rattachent soit à l'effet-personnel, à l'effet-personne, y compris ses codes narratif, affectif et culturel, ou à l'effet-prétexte. Quelques questions me guideront tout au long du chapitre : comment les mythes participent-ils à la quête initiatique à l'ère moderne? Comment orientent-ils la lecture? Et enfin : qu'apportent-ils à la société d'aujourd'hui?

Les mythes dans la quête initiatique de Thorvald

Les mythes ont comme fonction principale de donner une profondeur à la quête initiatique de Thorvald en l'inscrivant dans une tradition millénaire. Ils interviennent tant à l'étape de la préparation, qu'au moment de la mort initiatique qu'à sa renaissance. Les mythes sont alors des adjuvants du lecteur qui mène par la lecture sa propre quête. Dans cette section, je m'intéresserai aux mythes dans la perspective du personnage de Thorvald et de sa quête.

Il est important de mentionner d'entrée de jeu que certains personnages accompagnent Thorvald dans sa quête initiatique et jouent donc des rôles essentiels dans sa préparation. Ses parents adoptifs, Ingelise et Erland le guident dès son enfance dans sa compréhension de la vie et de la mort. Ces derniers ont deux visions tout à fait différentes : si Erland respecte la mort et devient la mémoire vivante des défunts, Ingelise en a peur et préfère vivre dans l'ignorance. Or, ces approches contrastées entre ses parents adoptifs enseignent à Thorvald dès son plus jeune âge le respect, la curiosité et l'ouverture d'esprit qui est essentielle pour apprivoiser la

mort. Son père adoptif est aussi son père initiatique. C'est d'ailleurs Erland qui initie Thorvald à la thanatopraxie et l'accompagne dans sa quête jusqu'à son dernier souffle. Thorvald possède également le soutien inconditionnel de son épouse Katla qui l'incite à la patience et à la découverte de soi. On pourrait croire qu'elle a déjà été initiée à la mort en tant que survivante du cancer, ce qui fait d'elle un personnage exemplaire pour le novice. Ensemble, Ingelise, Erland et Katla sont les adjuvants de Thorvald et l'aident dans son initiation suprême. Ces personnages accompagnateurs le préparent ainsi à sa quête qu'ils orientent de diverses façons, mais surtout en évoquant des mythes.

Préparation

Malgré le fait que le récit de vie de Thorvald commence d'entrée de jeu dans le domaine de la mort, il contient quelques événements marquants témoignant de sa préparation à l'initiation. Si la naissance de Thorvald correspond à sa mort initiatique, sa gestation dans le ventre de sa mère représente quant à elle une étape préparatoire cruciale. Le corps de la mère, Kirstine, est un lieu sacré qui s'apprête à livrer un miracle de la nature : donner la vie non pas à un, mais à deux êtres humains. Ce lieu sacré est indissociable de la purification puisque la création de l'embryon et son évolution au stade de fœtus se font dans le liquide amniotique. La séparation du milieu profane représente la dernière étape de la préparation à l'initiation. Comme le dit Christensen, « naître, c'est se séparer » (p. 46). C'est exactement le cas de Thorvald car l'accouchement le sépare d'abord de sa sœur jumelle Freya, son aînée qui meurt à la naissance, et ensuite de sa mère biologique Kirstine, qui meurt en couches. La séparation qui est provoquée par l'accouchement est brutale, mais elle est aussi permanente. Une césarienne permet de sauver Thorvald alors que personne ne se doutait que Kirstine était enceinte de jumeaux. Thorvald est dès lors l'unique survivant, ce qui génère une culpabilité

avec laquelle il doit vivre pour le reste de sa vie. Celle-ci le pousse à chercher l'unité perdue et à entreprendre une quête du féminin, mais aussi à apprivoiser la mort avec laquelle il a, dès sa naissance, une relation ambiguë.

À ce moment-ci de l'histoire, plusieurs mythes sont évoqués. Comme nous l'avons vu dans le chapitre précédent l'un des premiers mythes à surgir lors de la séquence de la préparation est celui de l'Éden avec Adam et Ève, qui renvoie à la fois à un lieu sacré, au processus de purification et à la séparation. Un autre mythe abordé pendant le récit de la grossesse de Kirstine est celui des jumeaux, dont ceux des couples célèbres de Freyr et Freya ainsi que de Castor et Pollux. Ces mythes révèlent bien souvent que l'un ne peut exister sans l'autre. La séparation présentée notamment par les mythes gémellaires, en particulier par le mythe de Castor et Pollux, renvoie à une situation difficile, voire impossible, celle de la perte de son double. Pour Thorvald, il est « [i]mpossible de se départir du double, identique à soi » (Christensen, 2007, p. 46). Si la séparation est d'abord perçue de manière négative, elle peut cependant être porteuse d'espoir. Le mythe de l'androgynie et celui d'Isis et d'Osiris annoncent la possibilité de retrouvailles entre deux âme-sœurs séparées. La solitude et la souffrance sont alors temporaires comme c'est le cas dans l'initiation. Les mythes des jumeaux font ainsi allusion au fait que Thorvald a perdu une moitié de lui-même et doit se préparer pour la quête qui lui permettra non seulement d'en faire le deuil, mais aussi de redéfinir son identité et de redevenir entier (Kellett-Betsos, 2013).

Si la naissance est l'événement le plus marquant de la vie de Thorvald, son adolescence, comme pour la plupart d'entre nous, est l'un des moments les plus formateurs. Dans *Depuis toujours, j'entendais la mer*, un seul chapitre respecte la séquence habituelle de la quête initiatique : le troisième chapitre du roman, intitulé « L'initiation », dans lequel Thorvald est initié, à l'adolescence, par son père adoptif Erland à la thanatopraxie. Afin de

franchir le seuil de l'enfance pour devenir adulte, Thorvald doit respecter les étapes qui le prépareront à ce qu'il s'apprête à faire et à comprendre. Cette première étape consiste à entrer dans un lieu sacré qui était autrefois interdit, soit la morgue. Elle se trouve au cœur de la nature, en retrait du monde profane, et un écriteau orne sa porte avec les mots latins « Mortui vivos docent », qui se traduit par « Les morts enseignent aux vivants » (Christensen, 2007, p. 94). Thorvald lui trouve plusieurs similarités avec une cathédrale ou une chapelle et va même jusqu'à comparer la morgue à un sanctuaire.

Erland, en bon maître initiatique, accompagne Thorvald dans le lieu sacré et partage avec lui ses nombreuses réflexions sur la vie et la mort. Il lui explique également l'hommage qu'il rend aux défunts en dessinant leur portrait. Il lui fait ensuite revêtir une vareuse blanche, et procède à une démonstration d'embaumement pendant lequel il nettoie, avec l'aide de Thorvald, le cadavre. Ces actions marquent l'étape de la purification. La séparation est en soi évidente du fait que la morgue est isolée du reste du monde, mais elle est soulignée par Erland alors qu'il confie à son fils adoptif la tâche d'embaumer un cadavre par lui-même. Il le laisse avec ces paroles :

Affronter victorieusement ce qui t'attend te demandera de la force morale et de la confiance en toi. Tu te trouveras devant un paradoxe qu'un acte physique sera impuissant à résoudre. Seul l'esprit le pourra. Tu apprendras, par la pensée, à te détacher des lois de la matière. Si tu réussis, tu commenceras à saisir les mystères de la vie et de la mort. L'exploration d'une vie intérieure nouvelle s'offrira à toi. (Christensen, 2007, p. 110-111)

Prêt pour son initiation, Thorvald peut donc mettre en application les enseignements de son père adoptif et fait preuve d'ouverture d'esprit pour parfaire son apprentissage de la vie et de la mort.

Étonnamment, le seul mythe qui est évoqué lors de ce passage est celui de Jason et de la Toison d'or. Comme on l'a vu précédemment, la Toison d'or est évoquée ici par les cheveux dorés d'Ingelise qu'Erland a conservé dans la morgue afin de rendre hommage à sa bien-aimée

qui est décédée. Thorvald ne peut y toucher, accentuant ainsi son caractère divin et interdit. Comme dans le mythe grec, cet objet est hors de la portée du héros, mais demeure admiré et redouté. Dans le contexte de l'initiation à la thanatopraxie de Thorvald, on pourrait croire que le mythe de la Toison d'or est une allégorie ; c'est-à-dire que les mystères de la mort sont inaccessibles et que la quête pour en déceler les secrets est dangereuse. Si on y parvient, on a pénétré dans le domaine de l'interdit, le sacré, pour en ressortir transformé à jamais. La Toison d'or prend alors un sens métaphorique particulièrement intéressant.

Mort initiatique

En revanche, de nombreux mythes entourent la séquence de la mort initiatique. Cette étape est sans aucun doute la plus longue du roman et commence, comme je le disais, dès la naissance de Thorvald. Au cours de son initiation, Thorvald fait plusieurs voyages dans l'au-delà par l'entremise d'épreuves, de rituels de mise à mort, de régression à l'état embryonnaire et de descentes aux enfers ou de montées aux cieux. Durant son enfance, Thorvald est testé par sa mère adoptive. En effet, le jeune homme retrouve Ingelise pendant la nuit pour l'écouter jouer du violoncelle, lui raconter des histoires et lui chanter une comptine. Le trajet pour se rendre à leur « Sanctuaire » (Christensen, 2007, p. 61) est pourtant difficile :

Les pas mémorisés la veille m'étaient inutiles. Chaque nuit s'avérait une nouvelle aventure de tous les sens : l'oreille qui anticipe les bruits, l'œil qui fouille le noir, palpe les ombres ; les mains qui, à tâtons, se tendent en éclaireurs, et l'odorat, qui se laisse guider par le délicat parfum de la femme, celle-ci au centre du labyrinthe, en véritable initiatrice. (Christensen, 2007, p. 61)

Cette référence au labyrinthe est récurrente dans le chapitre, qui porte d'ailleurs le titre « Enfance de la mort ». Les rencontres nocturnes entre mère et fils sont une aventure, mais aussi une épreuve à affronter pour Thorvald. Le labyrinthe renvoie, comme je l'ai mentionné au chapitre précédent, au mythe de Thésée et du Minotaure. Comme le héros grec, le

personnage principal doit s'orienter dans un labyrinthe pour parvenir à son but. Au lieu de combattre un monstre, Thorvald retrouve sa mère, dans cette quête de l'élément féminin qu'il poursuivra sa vie entière. Il n'a pas d'Ariane pour l'aider à trouver son chemin, sauf si l'on considère qu'Ingelise joue en quelque sorte à la fois le rôle de Dédale et d'Ariane pour son fils. Après tout, c'est elle l'architecte du labyrinthe que visite Thorvald chaque nuit, mais c'est aussi elle qui le guide au son de sa musique. Comme Dédale et Icare, elle et son fils sont « emprisonnés » dans le labyrinthe (la nuit) et s'en échappent (le jour) pour aller à la mer. La mer est le tombeau d'Icare, le fils de Dédale, et il en va de même pour Thorvald et Ingelise qui y trouveront tous deux la mort. Les aventures nocturnes de Thorvald sont également comparées dans *Depuis toujours, j'entendais la mer* à celles d'Hercule, comme nous l'avons vu.

La première véritable épreuve à laquelle doit faire face Thorvald durant son enfance est celle de la mort de sa mère adoptive. Le jeune homme a un pressentiment que quelque chose ne va pas et part à la recherche d'Ingelise dans la nuit pour leur rituel. Ne la trouvant pas à sa place habituelle, Thorvald est ramené à sa chambre par Erland où il fait par la suite un rêve étrange ; enterré vivant, il est découvert en Égypte par des archéologues et relâche des scarabées de ses yeux, dont un doré que personne ne veut laisser s'échapper. Symbole du passage entre la vie et la mort, le scarabée annonce en quelque sorte la mort d'Ingelise. Thorvald doit alors faire le deuil d'une autre femme importante dans sa vie. Son déni le force à chercher sa mère adoptive sur la plage où il ne trouve que des traces menant vers la mer, laissant croire à une noyade, qu'elle soit volontaire ou non. Désirant se rapprocher d'elle, Thorvald se baigne dans la mer et est le premier témoin de la laitance des harengs, un phénomène rare. Ce moment marque son retour à l'état embryonnaire qui accompagne l'épreuve du deuil. À la suite du décès de sa mère adoptive, il se met à embaumer les cadavres d'animaux, ce qui devient l'un de ses rituels préférés pour transcender la mort et un premier

pas vers l'acceptation de la mort. À l'image de la sirène, Ingelise possède un talent musical qui a un pouvoir séducteur et mystérieux. Les sirènes symbolisent ainsi la mort, que ce soit en imposant un rituel (le chant irrésistible) ou en entraînant les hommes aux « enfers » marins. Ingelise n'utilise néanmoins pas sa voix comme rituel de mise à mort, mais l'offre plutôt comme cadeau.

Le rituel de mise à mort est évidemment aussi présent lors de l'initiation de Thorvald à la thanatopraxie. Il aura alors, à nouveau, à faire le deuil d'une figure féminine puisque le cadavre que Thorvald devra embaumer est celui de son amie d'enfance, Lisbeth. S'il est d'abord choqué par sa découverte, Thorvald passe rapidement du déni à la colère. Ayant de la difficulté à maîtriser ses émotions, il choisit de ne plus ressentir rien et cet engourdissement laisse place à la curiosité et au désir de l'adolescence en pleine effervescence. Thorvald découvre pour la première fois le corps d'une femme et son exploration cède la place à une forme de nécrophilie. Lorsqu'il réalise les conséquences de ses actes, le jeune homme est horrifié et coupable :

Confus, dégoûté, humilié, je me mis à pleurer de honte. Je voulus m'enfuir. Quitter cet antre aux supplices. Je courus vers la porte, essayai en vain de l'ouvrir. Elle était verrouillée. J'étais prisonnier, sans aucune issue de secours. Du puits de lumière, l'obscurité, menaçante. J'étais en enfer. (Christensen, 2007, p. 117-118)

Cet épisode est pour lui une descente aux enfers, un moment notable de sa mort initiatique. Son regret et sa culpabilité le rongent jusqu'à ce qu'il s'endorme. À son réveil, il est déterminé à embaumer le corps de son unique amie comme le lui a enseigné Erland.

Si, a priori, aucun mythe n'est associé à la scène de l'initiation à la thanatopraxie, le mythe de Thor est intrinsèquement lié à l'identité de Thorvald, une identité profondément ébranlée. Le personnage principal tient son nom du dieu du tonnerre qui est censé veiller sur les hommes. Thorvald a toutefois un comportement contradictoire à sa nature, car ses actions

envers Lisbeth illustrent un acte de violence sexuelle plutôt que de protection et de respect. Thor affronte Midgardsormr à au moins deux reprises dans le mythe ; le serpent symbolisant le mal et le chaos total. Dans le cas de Thorvald, le serpent est métaphorique et représente la tentation (allusion au mythe chrétien d'Adam et d'Ève) et la fin du monde. L'initiation de Thorvald dans ce chapitre vise à changer sa perception de la vie et de la mort ; un objectif qui met fin à sa naïveté d'enfant, au monde qu'il a connu jusqu'alors. Comme Thor, Thorvald peut désormais traverser les mondes : de l'enfance à l'âge adulte, de la vie à la mort.

L'initiation dans la morgue représente un moment crucial dans le développement de Thorvald. Un saut dans le temps important a lieu entre ce jalon et le prochain puisque Thorvald est alors un adulte dans la force de l'âge. L'exercice de son métier d'archéologue l'amène en Égypte où il rencontre Katla, sa future épouse. Lors de leur rencontre, Thorvald perd conscience à cause des problèmes de santé causés par les vestiges du cannibalisme intra-utérin. On peut voir cet évanouissement comme un rite d'entrée dans la mort initiatique. Après la mort de son épouse et de sa fille, Thorvald doit faire son deuil et apprendre à accepter leur mort. La découverte de son double, l'homme de Tollund, associé comme je l'ai dit au mythe d'Odin, signale que Thorvald s'apprête à terminer sa quête initiatique. Dès lors, il aurait enfin apprivoisé la mort et accédé à la sagesse.

Renaissance

Bien que la renaissance ne soit constituée que de quelques événements marquants, dans ce roman, elle met néanmoins en lumière le fait que Thorvald a complété sa quête initiatique. Seuls deux passages peuvent être associés à la renaissance. Le premier est celui qui clôt son initiation à la thanatopraxie au chapitre III et le second se situe vers la fin du roman après la mort de son père adoptif. Dans le chapitre III, la renaissance est liée au passage de l'enfance à

l'âge adulte. Quand Thorvald peut finalement sortir de la morgue, ayant accompli sa tâche, il n'est pas heureux. Sa sortie ne correspond donc pas à un retour à un état infantin, il n'y a pas non plus d'attribution un nouveau nom. Elle peut donc être considérée comme périlleuse, puisque sa vision de la vie et de la mort est bouleversée. D'ailleurs, Thorvald le signale :

Comme l'avait prévu Erland, je n'étais plus le même après avoir affronté ces rites initiatiques de puberté hors du commun. La mort m'avait tout pris. Je venais d'être arraché à ma bienheureuse inconscience, violemment projeté dans la gravité du monde adulte pour lequel je n'étais pas prêt. J'étais définitivement mort à l'enfance, sans retour en arrière possible. [...] Initiatrice, toujours fidèle au rendez-vous, la mort m'avait introduit à la connaissance des choses secrètes de la vie. (Christensen, 2007, p. 122-123)

Même s'il a déjà une relation complexe avec la mort, Thorvald commence réellement son apprentissage lors de ce chapitre. Il sort de la morgue métamorphosé, ce qui est l'objectif ultime de l'initiation, actualisant ainsi l'inscription sur la porte par laquelle il est entré²³. Comme Thor, de qui il tient son prénom, Orphée et Hercule, Thorvald traverse la frontière entre le monde des vivants et celui des morts sans pour autant connaître une fin heureuse. Chacun de ces héros meurt tragiquement et il en va de même pour Thorvald qui doit faire le deuil de son enfance et dire adieu à son innocence. De ces trois mythes, seul celui d'Hercule aborde la renaissance, car celui-ci se fait accorder l'immortalité.

Dans le second passage, Thorvald apprend à faire le deuil de tous ses proches à travers les épreuves qui parsèment sa vie : la mort de sa mère biologique et de sa sœur jumelle, celles de sa mère adoptive, de son amie d'enfance ainsi que de son épouse et de sa fille. À son retour à Endelave après son absence prolongée, il embrasse le métier d'embaumeur que son père adoptif, qui perd progressivement sa mémoire, ne peut plus pratiquer. Dix ans s'écoulent avant que Thorvald n'affronte sa dernière épreuve : la mort d'Erland. En embaumant le corps de son père adoptif, il se met soudainement à se baigner nu dans le sang de son père. Il s'agit d'un

²³ « Les morts enseignent aux vivants » (Christensen, 2007, p. 94).

retour à un état infantin ; ce qui rend possible l'épiphanie de sa renaissance. C'est à ce même moment qu'il découvre son vrai nom, Freyr. La transformation est complète :

Lorsque je me levai le matin des funérailles d'Erland, quelque chose en moi avait changé. La vie avait cessé d'être déchirure, tous les aspects de ma nature réconciliés dans un être enfin entier. Ma longue et douloureuse quête était terminée. Toute ma vie, je m'étais senti incomplet, cherchant à combler la part orpheline en moi. Freya, ce double dont j'avais tant ressenti l'absence, je l'avais portée en moi sans la reconnaître. Comment peut-on être aussi aveugle, passer sa vie à chercher à l'extérieur ce qui est au-dedans de soi? Il n'est jamais trop tard pour découvrir son nom véritable et en comprendre la portée. (Christensen, 2007, p. 280-281)

La mort d'Erland n'est plus, mais donne plutôt lieu à une célébration de sa vie. Thorvald a finalement accepté la mort pour ce qu'elle est, sans la craindre, l'ignorer ou la trafiquer. La sortie de son initiation est heureuse et lui apporte la paix.

Fonction des mythes dans la quête du lecteur

Dans une œuvre littéraire, différentes stratégies sont utilisées pour orienter la lecture ou émouvoir le lecteur. Dans *Depuis toujours, j'entendais la mer*, les mythes ne font pas qu'éclairer la quête initiatique du personnage qu'ils présagent, ils font aussi partie de ces stratégies. À quoi servent-ils alors? Les trois types d'effets identifiés par Jouve, qui constituent ensemble l'effet-personnage (le personnage comme un effet de lecture), soit l'effet-personnel, l'effet-personne, constitué d'un système de sympathie et de codes narratif, affectif et culturel, et l'effet-prétexte, s'avèrent particulièrement utiles pour éclairer la fonction des mythes dans le roman en lien avec la lecture.

L'effet-personnel est présent lorsque le lecteur se trouve dans un jeu d'anticipation où il tente de prévoir la suite de l'intrigue et que le narrateur essaie de déjouer ses prévisions, le personnage est alors un pion permettant de faire avancer l'histoire en plus d'être un élément textuel possédant une fonction et une identité qui lui est propre (Jouve, 2010 ; Jouve, 1992). Le mythe de Jason et de la Toison d'or est un excellent exemple de l'effet-personnel. Présent

dès l'entrée de Thorvald à la morgue (lors du chapitre III), le mythe de la Toison d'or annonce l'initiation à venir. Un jeu d'anticipation est mis sur pied et la quête, bien que déjà commencée, prend finalement forme. L'effet-personnel est caractérisé par le fait que le lecteur tente de prévoir la suite de l'histoire, ce qu'il ne parvient pas à faire. Le narrateur, ou plutôt la narratrice puisque Andrea rédige le récit biographique de Thorvald, déjoue toutes les prévisions, provoquant parfois des réactions intenses chez le lecteur. Ce dernier cherche néanmoins à déterminer si Thorvald peut accomplir sa quête et apprivoiser la mort et quels seront les obstacles sur son chemin. Le mythe prépare et oriente le début d'une longue aventure périlleuse qui se termine par l'acquisition de la sagesse et une transcendance remarquable. Cela donne au mythe une portée qui s'inscrit dans l'*aisthesis*, c'est-à-dire qu'il génère un bénéfice intellectuel.

Les mythes de Thésée et du Minotaure ainsi que de Dédale et du labyrinthe sont typiques de l'effet-personnel étant donné qu'ils construisent un jeu d'anticipation. Thorvald parvient-il à franchir tous les obstacles sur son chemin? Peut-il retrouver sa mère? Qu'arrive-t-il ensuite? Le lecteur essaie de déterminer les prochaines actions et le narrateur, ou la narratrice, déjoue quelque peu les prévisions en exagérant les défis. Le but et la motivation du personnage principal sont évidents et misent ainsi sur le pouvoir de Thorvald à accomplir sa quête. Cette épreuve exige qu'il gagne un bénéfice intellectuel ; il doit faire appel à ses sens et à son intuition. Bien que l'effet-personnel soit produit par la présence de certains des mythes évoqués dans le roman, il n'en demeure pas moins que ce n'est pas leur fonction principale dans *Depuis toujours, j'entendais la mer*. L'effet d'anticipation est en effet assez réduit du fait qu'il s'agisse plus d'un roman psychologique et d'initiation que d'un roman d'aventures. Il est certain que le lecteur n'est pas mu par un désir de résoudre une énigme comme dans un roman

policier, mais plutôt par celui de voir comment cet homme, éprouvé par la vie, réussira à se guérir. Les mythes offrent alors des indices d'une réussite possible.

En revanche, les mythes contribuent grandement à l'effet-personne dans le roman de Christensen. En effet, l'émotivité du lecteur est constamment sollicitée. L'effet-personne se produit lorsque le personnage donne l'impression d'être vivant ; il possède un nom, une vie intérieure, des structures de suspense (c'est-à-dire qu'il est imprévisible) et une illusion d'autonomie. Cet effet amène le lecteur à s'investir affectivement dans l'histoire et à construire une relation avec les différents personnages. Le processus est intrinsèquement lié au système de sympathie, ce rapport émotionnel généré par les codes narratif, affectif et culturel. Le code narratif évoque l'identification spontanée du lecteur au narrateur ou au personnage dont il partage le savoir. L'identification au narrateur entraîne un partage de son point de vue sans trop de difficulté alors que l'identification au personnage mène le lecteur à vivre les mêmes émotions. Le code affectif concerne le savoir sur le personnage et non l'intrigue. Celui-ci sous-entend que le lecteur, qui en sait de plus en plus sur le personnage, sympathise avec lui. Le code culturel, quant à lui, fait intervenir les valeurs du lecteur. Si le roman est culturellement proche du lectorat, ce dernier pourra concevoir le roman d'un point de vue idéologique au lieu d'esthétique. Au contraire, si le roman est peu codifié, le lectorat devra s'appuyer sur ses propres valeurs (Jouve, 2010 ; Jouve, 1992). Ensemble, ces codes créent un rapport émotionnel intense et provoquent l'investissement du lecteur.

Le premier mythe à mettre en évidence l'effet-personne dans le roman est celui d'Adam et Ève. Christensen décrit la période de gestation dans le ventre de la mère du point de vue du fœtus qui non seulement se souvient de ce moment, mais ressent aussi des émotions fortes. Elle séduit son lectorat avec sa connaissance de l'inconnu ; le fœtus n'est plus dépourvu de pensées ou d'émotions dans ce processus biologique important, mais il possède déjà une

identité, une attitude, une psychologie. Le registre pathétique comporte plusieurs codes qui forment le système de sympathie : le code narratif favorise une identification au personnage alors que le code affectif est basé sur le savoir entourant Thorvald qui le rend plus attachant aux yeux du lecteur. Après tout, Thorvald se trouve seul au monde avant même que son existence ne soit officiellement reconnue. Le thème du rêve, voire de l'inconscient, intensifie ce rapport émotionnel, car le lecteur se rapproche de l'intériorité du personnage pour saisir la souffrance de ce moment (on ne se souvient généralement pas du tout de sa propre naissance ou des quelques années suivantes). Cette intimité crée des liens affectifs solides envers Thorvald et ce n'est que le début du roman.

Les mythes des jumeaux, Freyr et Freya ainsi que Castor et Pollux, créent une ambiance, un environnement dans lequel le lecteur comprend que l'un ne peut pas exister sans l'autre. L'effet-personne se fait encore ressentir, car le personnage de Thorvald semble réel ; il a un nom, des liens familiaux et des sentiments, il est authentique. Cette relation intime qui lie Thorvald à Freya, à l'image des mythes gémellaires, permet d'intensifier le système de sympathie. Le lecteur s'identifie automatiquement au personnage principal avec qui il partage le même savoir (code narratif). C'est pourtant le code affectif qui est déterminant, car le lecteur sympathise avec son héros et il s'investit émotionnellement. Ce dernier s' imagine avoir un double avec qui il peut tout partager, mais aussi de s'en trouver séparé à jamais. Le registre de l'affectivité permet d'explorer les thèmes de l'intimité, de l'amour et de la souffrance qui symbolisent ce moment charnière dans la vie de Thorvald. Le mythe de l'androgynie resserre davantage l'investissement affectif envers Thorvald et fait appel à la compassion du lecteur. Comme l'espère le personnage principal, « [s]i [s]a vie avait commencé par une mort, peut-être serait-elle un long cheminement vers la naissance? » (p. 47).

Comme les mythes précédents, celui de la Toison d'or fait aussi appel à un système de sympathie et donc à l'effet-personne. Dans ce cas-ci, le code narratif est ambigu puisque la plupart des lecteurs en savent tout autant que le personnage principal sur la thanatopraxie, mais les actions de Thorvald, de l'ordre de la nécrophilie, rendent difficile l'identification au personnage. Si le lecteur se sent toujours concerné par ce qui lui arrive, il est néanmoins réticent à son égard à ce moment-ci de l'histoire. Le code affectif est moins présent et le rapport émotionnel est donc beaucoup moins fort. Le système de sympathie construit et déconstruit dans le chapitre III pousse le lecteur à adopter une attitude ambivalente, car le code culturel est plus déterminant et était jusqu'alors peu valorisé. Il est difficile de s'identifier au personnage et de sympathiser avec lui puisque ses actions sont condamnées par la société. Le code narratif qui s'impose est donc celui de l'identification spontanée au narrateur parce que la perspective est ici un point de passage obligé. Même si le lectorat peut comprendre les pulsions sexuelles non contrôlées lors de l'adolescence, il ne peut excuser son expression sur un cadavre ou encore approuver le silence comme une forme de consentement pour la victime. Si le code affectif est plus faible, il n'empêche que le lecteur peut aussi concevoir la culpabilité et les regrets de Thorvald, qui le rendent ainsi moins monstrueux et plus humain, pouvant même attribuer ces gestes à une erreur de jeunesse.

Dans le chapitre de l'initiation, le lecteur est aussi incité à réfléchir au sens des propos entre Erland et Thorvald. Si la philosophie présentée est proche des valeurs du lectorat, ce dernier peut adopter une interprétation idéologique du roman et ainsi renouveler sa perception de la vie (ce qui est le but ultime de la conquête de la Toison d'or) et de la mort. À l'inverse, le lecteur peut se sentir aliéné et peut choisir de s'appuyer sur ses propres valeurs, surtout après une telle scène. *Depuis toujours, j'entendais la mer* semble toutefois être une œuvre culturellement proche du lecteur d'aujourd'hui et le registre pathétique déjà établi entre celui-

ci et le personnage permet de maintenir ce lien étroit malgré les différences culturelles qui peuvent surgir. Thorvald sort de ce chapitre avec une nouvelle compréhension de la vie et de la mort qui fait intervenir les valeurs du lecteur (code culturel) et cimente ainsi le rapport émotionnel définissant le système de sympathie.

Le mythe d'Hercule témoigne de l'effet-personne, c'est-à-dire qu'il aide à rendre le personnage de Thorvald plus réel. Tel Hercule, Thorvald est un mortel qui est vaillant et cherche à se dépasser. Il est humain et possède des défauts et des qualités qui le rendent plus authentique dans le regard du lecteur (code affectif). Le lectorat est facilement séduit par ce lien métaphorique et s'investit donc affectivement. Le système de sympathie encourage un rapport émotionnel plus intense, car le lecteur s'identifie au personnage de Thorvald (code narratif), un héros en devenir, avec qui on sympathise. De plus, ce mythe est culturellement proche du lecteur d'aujourd'hui et lui permet un regard plus idéologique (code culturel). Hercule symbolise d'ailleurs le dépassement de soi ; il réussit à réaliser l'impossible sans jamais abandonner. En se comparant à Hercule, Thorvald laisse présager la suite des événements, soit la réussite de sa quête initiatique, voire la conquête de la mort. Le mythe incite ainsi le lectorat à garder espoir. Bien qu'Hercule soit un modèle exemplaire de vertu et d'humanité, il ne complète pas son initiation, ce qui est contradictoire. Si le lecteur est appelé à ressentir de la compassion pour le personnage principal et à espérer une fin heureuse, il est aussi confronté au doute et à la possibilité d'un échec. Ce jeu sur le pathétique est rehaussé du fait que le héros connaît des épreuves tragiques et des moments de folie qui le conduisent à sa mort et à son immortalité. Si Thorvald termine son initiation avec succès, le lecteur s'attend à ce que cela ne se fera pas sans braver le danger et risquer qui il est. En fait, il peut s'attendre à ce que celui-ci s'en sorte, quoique pas indemne.

Les mythes des femmes viriles et de l'épée de Damoclès viennent également appuyer l'effet-personne. L'illusion référentielle est complète ; Thorvald est passé de l'enfance à l'âge adulte. Il a un métier, il est marié et a un enfant. Le lecteur est investi dans son parcours puisqu'il l'a vu grandir et devenir l'homme qu'il est à ce moment-là, ce qui produit un enrichissement affectif (*poiesis*). Ce même lecteur peut s'identifier au personnage (code narratif) non pas seulement parce qu'il possède le même savoir, mais parce qu'il partage également les mêmes valeurs (code culturel). Le lecteur se sent de plus en plus concerné par ce qui arrive à Thorvald et ressent sa souffrance comme s'il s'agissait de la sienne (code affectif). Cela est accentué quand Thorvald apprend que celle qu'il aime a le cancer et peut mourir à n'importe quel moment, quand celui-ci est abandonné ou quand il perd encore une fois les femmes de sa vie. Le système de sympathie mise sur ce rapport émotionnel qui a été développé au cours du roman et qui fait en sorte que sa relation avec Katla est encore plus poignante.

Le mythe d'Odin va dans le même sens puisqu'il vise à enrichir le savoir du lectorat, aussi nommé *poiesis*. Vincent Jouve affirme que « [...] la *poiesis* rendrait possible une appropriation créative de l'autre bien différente du rapport phénoménal à autrui » (1992, p. 66), c'est-à-dire que la séduction du lecteur entraîne sa participation et, ultimement, son enrichissement affectif. L'investissement affectif du lecteur va de soi, car il est avide de savoir comment se termine la quête de Thorvald qu'il a accompagné tout au long de son parcours (code affectif). S'identifiant toujours au personnage principal (code narratif), le lecteur voit son rapport émotionnel s'intensifier alors qu'il approche de son point culminant. Qui plus est, la quête d'Odin est similaire à celle de Thorvald et son caractère suprême est admirable pour le lecteur qui ne peut que partager ses valeurs (code culturel), désirant se laisser inspirer par cette motivation à acquérir la sagesse.

Les différents mythes égyptiens présents dans le roman, Isis et Osiris, Atoum et Khépri ainsi qu'Ishtar et leurs symboles – le scarabée – incarnent l'éternité et laissent ainsi présager le succès de la quête initiatique de Thorvald. Ils donnent la chance au lectorat de s'investir émotionnellement et le séduisent par la promesse d'une fin heureuse, d'une régénérescence. Le lecteur ressent de la compassion et de l'empathie pour le héros qui lui est si familier et avec qui il sympathise (code affectif) ; il s'identifie à lui (code narratif), peut-être dans l'espoir de parvenir aux mêmes révélations s'il partage les mêmes valeurs (code culturel). Ces mythes mettent l'accent sur l'effet-personne, surtout sur la vie intérieure du personnage, son nom et son autonomie.

L'effet-prétexte, quant à lui, est présent lorsque le personnage devient l'élément d'une situation, c'est-à-dire qu'il devient un alibi autorisant le lectorat à observer une scène qui découle du fantasme. Dans un tel cas, le lecteur peut vivre à travers l'imagination les désirs interdits dans la société, souvent des désirs qui relèvent du vouloir, du savoir ou du pouvoir. Ces désirs peuvent prendre trois formes de libido : *libido sentiendi* (désir sensuel), *libido sciendi* (désir de lever des secrets ou de transgresser l'interdit) et *libido dominandi* (passion du pouvoir) (Jouve, 2010 ; Jouve, 1992). Le mythe de la sirène entraîne un effet-prétexte où Thorvald peut épier sa mère adoptive jouant du violoncelle nue sur la plage. Cet épisode de voyeurisme fait appel à la *libido sciendi*, soit le désir de transgresser l'interdit et de lever les secrets, puisqu'il le fait à son insu. Cet alibi autorise le lecteur à s'introduire et à s'investir dans un fantasme dans lequel il y a des scènes érotiques (nudité), d'espionnage (voyeurisme) et de travail (instrument musical). En tant que mère de substitution, Ingelise est toutefois associée à la figure mythique de la sirène et, par association, à la séduction destructrice. L'effet-prétexte permet la levée des inhibitions et vise la *catharsis*, soit la purgation des passions, qui est inhérente à la tentation.

La présence implicite du mythe de Thor et de ses combats avec Midgardsormr crée une atmosphère propice à l'effet-prétexte. Emblème de la tentation, le serpent est lié aux fantasmes. Ainsi, dans le chapitre III, le lecteur est face à une scène où les tabous sont représentés et où il n'y a pas d'inhibitions. Le vouloir, le savoir et le pouvoir de Thorvald se mêlent, exprimant à la fois son désir sensuel (*libido sentiendi*), son désir de lever les secrets et de transgresser l'interdit (*libido sciendi*) et sa passion du pouvoir (*libido dominandi*). Les scènes sont érotiques et exposent le travail (le corps humain en action), mais elles évoquent ce que Jouve nomme la libération de l'inhumain à travers le viol et la réassomption du non-humain avec le règne animal (1993). C'est pourquoi Thorvald réagit aussi fortement quand il réalise ce qu'il a fait ; la purgation de ses passions (*catharsis*) a un effet néfaste sur son identité à court terme, mais un impact positif à long terme.

L'allusion au mythe d'Orphée produit simultanément un effet-personne et un effet-prétexte. Le lecteur est toujours autant concerné par ce qui arrive à Thorvald (code affectif) et est de plus en plus investi affectivement comme il s'identifie à lui (code narratif) ; le système de sympathie permet un rapport émotionnel authentique, surtout en ce qui concerne l'amour et la souffrance du personnage principal lors de la noyade de son épouse et de sa fille. Cependant, le désir de Thorvald de lever les secrets et de transgresser l'interdit (*libido sciendi*) – il veut découvrir l'identité véritable de sa femme et ainsi la faire renaître à ses yeux – tire du fantasme. En révélant ces désirs refoulés, le mythe devient un prétexte pour explorer ses désirs les plus profonds. Ce jeu sur le pathos permet ainsi de confronter la tentation à sa réalité.

Portée des mythes

En somme, *Depuis toujours, j'entendais la mer* fait appel à une abondance de mythes pour enrichir la quête initiatique et produire, essentiellement, un effet-personne. La création

de liens solides entre le lecteur et le personnage est fondamentale pour s'assurer que l'œuvre est lue, surtout quand l'histoire devient plus difficile ou dérangeante. Le travail continu de Christensen sur ce rapport émotionnel, et ce, dès les premières pages, fait en sorte que le lecteur s'identifie d'emblée au personnage principal et à sa quête, l'accepte, et souhaite poursuivre sa lecture. La mort n'est pas un sujet facile à aborder et Christensen y met un visage (ou plutôt des visages) pour rendre le tout plus humain et moins philosophique. Les mythes en question permettent de révéler la complexité du personnage et, de manière plus profonde, son humanité. Le lecteur est appelé à s'attacher à Thorvald et à le voir grandir, expérimenter et devenir qui il est. Il le suit à travers ses découvertes et ses joies, mais demeure présent pour ses peines et ses regrets. Ce lien affectif qui s'épanouit progressivement est resserré davantage après des scènes où l'effet-prétexte est dominant pour garder la loyauté du lectorat.

L'effet-prétexte semble d'ailleurs être utilisé pour exprimer des émotions beaucoup plus intenses qui peuvent faire peur au lecteur ou lui faire douter du lien qu'il entretient avec le personnage. Si le fantasme est d'abord exprimé à l'enfance et reflète plus la curiosité, il perd complètement son innocence à l'adolescence où cette curiosité naturelle est pervertie. En tant qu'adulte, le fantasme devient plus réaliste et exprime plutôt une nostalgie propre à celle du deuil. Certaines scènes sont perturbantes non seulement parce qu'elles exposent des tabous dans la société d'aujourd'hui, du moins pour celles du voyeurisme et du viol, mais aussi parce qu'elles deviennent un lieu de confrontation des valeurs. Pourquoi prendre ce risque de créer une rupture entre le lecteur et le personnage? Christensen montre au lectorat qu'apprivoiser la mort est une tâche extrêmement ardue et qu'il faut être prêt à remettre nos façons de penser et d'agir en question. Les mythes convoqués dans ces scènes sont ambigus en ce qu'ils peuvent être perçus de manière positive ou négative. Ils impliquent aussi un caractère moral qui est

difficile à évaluer. Ces mythes, complémentaires à ceux de l'effet-personne, visent à provoquer un questionnement sur la nature humaine.

Si les mythes présents dans l'effet-personnel sont davantage axés sur la création d'une atmosphère imprévisible où les attentes sont déjouées, modifiées et évoluent constamment, ils assurent toutefois le fil linéaire de l'histoire. Ce roman est comme un labyrinthe dans lequel il faut avancer et prendre des détours pour parvenir à en sortir. Les mythes jouent ainsi le rôle de catalyseur pour faire avancer l'action et de fil d'Ariane pour guider et rassurer le lecteur dans ses attentes tout en le conduisant vers la fin de la quête initiatique de Thorvald. Cette atmosphère particulière est importante pour le pacte de lecture et permet d'atteindre les objectifs du projet d'écriture de Christensen. Si le personnage est initié à la mort, le lecteur l'est tout autant. La littérature est un lieu de substitution pour l'initiation dans le monde moderne et permet au lectorat de sortir de son milieu profane et de découvrir quelque chose de nouveau, voire de se redécouvrir.

Les mythes présents dans *Depuis toujours, j'entendais la mer* servent donc à encadrer cette initiation de manière à créer un impact, majoritairement positif, chez le lecteur. En inspirant un comportement à adopter (ou à rejeter), les mythes servent de modèles dans les séquences de la préparation, de la mort initiatique et de la renaissance. Ils sont une source d'apprentissage et inculquent des valeurs universelles. Les mythes aident notamment à produire l'effet-personnage, priorisant l'effet-personne et le système de sympathie composé de codes narratif, affectif et culturel. C'est grâce aux liens affectifs qui l'unissent au personnage principal que le lecteur peut compléter sa part du pacte de lecture et poser un regard nouveau sur le roman. Les mythes favorisent aussi parfois l'effet-personnel qui permet de déjouer les attentes et de créer du suspense pour capter et garder l'attention du lecteur. Ils peuvent également créer l'effet-prétexte par moments, ce qui permet d'explorer la complexité

de la condition humaine. Les mythes provoquent une réflexion, souvent sur la moralité, et, ultimement, sont porteurs d'espoir. Ils inspirent la motivation nécessaire pour réussir, pour défier la norme ou pour changer le cours des choses. Si les personnages, mythiques ou réels, ont un tel effet sur la lecture, il est nécessaire d'analyser l'impact des autres procédés narratifs identifiés par Jouve telles que les stratégies locales et globales qui affectent l'expérience du lecteur.

CHAPITRE III : LES MYTHES ET LE PROJET D'ÉCRITURE

Comme on l'a vu au chapitre précédent, les mythes possèdent plusieurs fonctions dans *Depuis toujours, j'entendais la mer*. Ils guident la quête initiatique des personnages et fondent un lien affectif chez les lecteurs. Les mythes font aussi partie du projet d'écriture de l'auteure. En effet, Christensen se sert des mythes dans la construction de la structure narrative du roman ; ils inspirent les personnages et les lecteurs par leur contenu, deviennent un modèle exemplaire de comportement et facilitent la compréhension de l'œuvre puisqu'ils sont des références culturelles communes. Les mythes sont ainsi au cœur du roman et en structure le contenu et la forme. Le rayonnement important de plusieurs de ces mythes, dont ceux d'Isis et d'Osiris, d'Ariane (Thésée et le Minotaure) ainsi que de Jason et la Toison d'or, bien souvent évoqués dans l'œuvre de Christensen, fait en sorte que le lectorat a une encyclopédie commune, pour reprendre le terme d'Umberto Eco²⁴ (1985). Les mythes permettent, à l'auteure, d'ouvrir un dialogue avec ses lecteurs et lectrices sur la condition humaine, une réflexion approfondie sur le processus de rédaction, voire de création, ainsi que d'ancrer un engagement féministe indéniable comme on pourra le voir.

Qu'en est-il des lecteurs? À mon avis, ils sont, eux aussi, invités à renouveler leur perception de la vie et de la mort. Les mythes sont une partie intégrale de la stratégie discursive et ont ainsi une incidence importante sur la réception critique de l'œuvre. Pour mieux comprendre leur effet, il faut d'abord concevoir l'ampleur du projet d'écriture de l'auteure et de son double (la narratrice). Il faut ensuite analyser et interpréter les mythes pour en dégager les liens avec l'écriture et le processus de création. Il faut aussi considérer les mythes en fonction de l'effet produit sur la lecture et la réception critique du roman. Les concepts

²⁴ Pour Eco, l'encyclopédie est la somme des connaissances antérieures qu'a acquises le lecteur.

théoriques de Jouve aideront à identifier le lectorat visé, les stratégies locales et globales au service du projet d'écriture de Christensen ainsi que le type d'expérience sollicitée par l'œuvre.

Dédoublement et transformation

Quelle était l'intention de Christensen dans ce premier roman? Il est évident qu'on y retrouve de multiples quêtes initiatiques, soit celles du personnage principal, de la narratrice, du lecteur et de l'auteure, qui sont tous appelés à être initiés et à vivre une transformation profonde de leur identité. Ainsi, Thorvald apprend à apprivoiser la mort – et donc à faire le deuil d'êtres aimés – et à trouver l'équilibre tant recherché entre le féminin et le masculin. Andrea, pour sa part, a découvert sa vraie identité et a approfondi sa compréhension de la vie et de la mort à travers la lecture et l'écriture. Christensen, quant à elle, indique que « [...] son écriture [est] comme un processus de transformation, de transmutation spirituelle où la mort n'est pas à percevoir comme un phénomène morbide mais plutôt comme la force majeure qui nous aide à comprendre notre existence » (Zupančič, 2013a, p. 203-204). Pour ce faire, ils doivent trouver un point d'ancrage, notamment grâce à l'identification au personnage.

D'après Kathleen Kellett-Betsos, *Depuis toujours, j'entendais la mer* « [...] participe de la riche tradition littéraire du récit du double, leitmotiv qui met en scène l'être tourmenté par la fragmentation psychique » (2013, p. 184). Les figures du double abondent dans l'œuvre et présentent un autre objectif de cette quête initiatique, soit de se réconcilier avec l'autre. La narratrice indique dès le début du roman qu'elle écrivait pour son père avant son décès, première figure du double, liée de surcroît à l'écriture. Ce thème est récurrent, car l'intrigue s'ouvre sur la réception d'une lettre et d'un carnet de notes qui devient éventuellement un roman accompagné d'une nouvelle lettre. La narratrice est un double important de l'auteure

(Andrée étant la forme francisée d'Andrea, d'origine danoise). Gilles Lacombe indique d'ailleurs que

[c]e travail d'écriture sera, pour l'écrivaine, une épreuve initiatique et son récit de la vie de Thorvald deviendra la cristallisation de l'identité véritable de cet homme. Si la mort révèle la vérité d'une vie, il en est ainsi de l'écriture transfigurante. Le vrai visage est transfiguré comme le nom caché et véritable que recherche Thorvald est le nom d'un dieu et le sien. (Lacombe, 2007, p. 64)

L'auteure, représentée sous la plume de la narratrice, met en place un pacte de lecture autobiographique – surtout avec les lecteurs qui la connaissent déjà – puisque de nombreux éléments présents dans le roman renvoient à Christensen elle-même, que ce soit son prénom légèrement transformé (p. 16-17), ses origines danoises (p. 17), sa naissance à Vanier (p. 17), sa famille (p. 16-17)...

Les dédoublements sont associés à la mort. Thorvald écrit à Andrea de l'outre-tombe et sa réponse, à la fin du roman, est destinée à un défunt. Thorvald lui demande, en fait, de devenir son double volontairement :

À toi de dévoiler mon histoire en la créant, de signer mes joies, mes peines, mes désirs. Ma voix dans la tienne. Mon image en toi. À toi de me rêver en mots et en images, de transcrire ton rêve pour qu'il devienne réalité. Sous ta plume, ma mort deviendra création. Je t'ai choisie pour me raconter, car je sais que les poètes voient le mieux le fond des choses, ne se perdent pas dans des détails superflus. (Christensen, 2007, p. 21)

Andrea accepte ce dédoublement qui lui permet ultimement de se découvrir elle-même et de définir sa propre identité, connotée par l'attribution d'un nouveau nom, soit celui de Freya. La figure de Freya fonde des dédoublements. Kellett-Betsos s'intéresse d'ailleurs au rapport qui s'établit entre Andrea et Thorvald :

Thorvald ne serait-il pas ce double qui permet à la narratrice autodiégétique de participer à la descente aux enfers, à cette traversée du labyrinthe qu'est le subconscient, afin de résoudre les tourments de l'être en conflit avec lui-même? Le roman met en jeu cette angoisse de concilier les multiples appartenances identitaires, de transcender les vestiges de la conscience luthérienne austère afin d'accéder à l'illumination offerte par la Déesse primordiale, qui donne accès à un rapport privilégié avec la nature transcendante. (Kellett-Betsos, 2013, p. 199)

Ce rapport est aussi observé par Sarah Abd El-Salam qui en conclut que :

[l']apothéose de Thorvald [...] entraîne la confusion des voix narratives à la fin du roman. [...] L'épilogue, en plus de souder Andrea et Thorvald, brouille la frontière entre la narratrice, figure auctoriale du récit-cadre, et l'écrivaine elle-même. [...] Cette fusion des voix donne lieu à un discours métatextuel portant sur le processus de création qui permet non pas d'échapper à la mort, mais de transcender son emprise angoissante. (2013, p. 33)

En d'autres mots, Andrea est initiée à la vie et à la mort à travers son double, Thorvald ; ultimement, Christensen le serait aussi dans la mesure où Andrea est son double. Si l'écriture est un moyen thérapeutique pour favoriser la guérison, l'auteure se sert de ses personnages pour vivre son initiation suprême. Kellett-Betsos résume l'expérience de lecture comme suit :

Dans son premier roman *Depuis toujours, j'entendais la mer*, Andrée Christensen fait foisonner les figures du double – tant l'ombre des personnages que celle de l'auteure elle-même. Chez cette auteure, cependant, le leitmotiv du double se rattache à une cosmogonie syncrétique inspirée des récits sacrés scandinaves, égyptiens et chrétiens. Le double ici n'inspire ni crainte ni épouvante, mais participe plutôt d'une vision solennelle et passionnée d'une quête initiatique menant à une connaissance approfondie de soi-même. (Kellett-Betsos, 2013, p. 183)

On peut dès lors émettre l'hypothèse que cette structure en miroir touche également le lecteur qui s'identifiera à Thorvald et vivra lui aussi, par procuration, une initiation au mystère de la vie et de la mort. L'écriture devient ainsi un rituel sacré dont les pouvoirs transformateurs sont indéniables. Il n'est dès lors pas étonnant que de nombreux mythes touchant à l'écriture soient évoqués dans le livre.

Entre ombre et lumière : les mythes et l'écriture

Plusieurs mythes dans le roman sont intrinsèquement liés au processus de rédaction et à l'écriture en général. Selon Hotte, les romans construisent la compétence de leur lecteur à les déchiffrer en leur fournissant une série d'éléments qui les accompagnent dans leur interprétation (2001). Les mythes fonctionnent dans le roman à l'étude de la même façon que les énoncés intertextuels analysés par Hotte. Certains ont pour thème le savoir et l'écriture, d'autres soulignent l'importance du travail de déchiffrement et de remembrement sans oublier les mythes qui traitent de l'art et du processus de création. Seuls les mythes les plus présents

dans le roman – et conséquemment les plus révélateurs – sont étudiés dans ce chapitre afin de cerner leur fonction dans le(s) parcours de lecture mis en place.

Le mythe d’Odin est l’un des plus marquants, car il est associé dans la mythologie scandinave à la fureur, à la poésie et aux morts. Odin est l’exemple de celui qui se laisse posséder par l’inspiration, une force incontrôlable et sacrée (Boyer, 2018c), associée aux poètes et aux écrivains. Il est aussi la figure par excellence du savoir et de la sagesse. À titre de rappel, Odin s’est laissé pendre d’une branche de l’Arbre du monde, la tête vers le bas, alors qu’il est blessé dangereusement pendant plusieurs nuits. En échange de son sacrifice, il est récompensé par la connaissance des runes, forme d’écriture scandinave. La découverte de l’homme de Tollund, le sosie de Thorvald, fait allusion au mythe d’Odin puisque cet homme a été sacrifié de la même manière. Kellett-Betsos explique qu’à « la lumière de la mort rituelle de l’homme de Tollund, les thèmes du double et de l’écriture se rejoignent puisque dans la mythologie scandinave c’est Odin qui accède aux secrets de l’écriture runique en étant pendu à l’arbre de la vie, le grand Yggdrasil. » (2013, p. 196) Ainsi, le thème de l’écriture se traduit par le sacrifice nécessaire pour accéder au savoir, l’inspiration ou l’illumination propre à l’artiste, furieuse et intense, et le dévoilement des secrets de l’art.

De plus, le dieu Odin est associé à la création du monde et à la guerre (Groeneveld, 2017). Cette dualité ainsi que ses connaissances du monde font de lui le dieu le plus sage ; il connaît les secrets de l’existence. Il est même dit que celui-ci possède des talents pour voir l’avenir. Symbole de vie et de mort, Odin est représenté dans le roman sous la forme de l’homme de Tollund, le double du personnage principal. Son apparition n’est pas le fruit du hasard, car sa découverte coïncide avec le moment où Thorvald est prêt à mettre fin à sa quête initiatique. La découverte l’incite plutôt à rentrer au bercail. C’est alors qu’il peut accepter son

identité véritable. L'homme de Tollund, à l'image d'Odin, renvoie à la quête réussie malgré la mort, une quête de savoir similaire à celle de Thorvald.

Le mythe d'Isis et d'Osiris occupe une place centrale non seulement dans le roman à l'étude, mais aussi, comme je l'ai mentionné précédemment, dans l'ensemble de l'œuvre de Christensen. Ce couple royal égyptien, fondateur de la civilisation, est renommé pour son association à la renaissance. En effet, on se rappelle que leur frère Seth cause la noyade d'Osiris afin d'établir sa souveraineté sur le peuple égyptien, qu'Isis réussit à trouver le corps d'Osiris et à rassembler treize des quatorze morceaux, ce qui est suffisant pour faire renaître Osiris (Koenig, 2018c; Mark, 2016a; Mark, 2016b; Mark, 2016c).

Si le lien avec l'écriture et le savoir n'est pas aussi évident que dans le mythe d'Odin, le mythe égyptien est néanmoins représentatif du travail de déchiffrement puisqu'il fait allusion aux hiéroglyphes – caractères figuratifs constituant l'alphabet égyptien qui représentent l'une des plus anciennes formes d'écriture –, en plus d'illustrer l'art de la création. En effet, Isis est capable de donner et de redonner la vie malgré le contexte de destruction dans lequel cela prend place. Comme Osiris qui, à l'image du phénix, renaît de ses cendres, on peut voir que le processus créatif est très similaire et que cela permet de trouver la beauté et la lumière parmi la noirceur.

Or, le concept de remembrement semble être le fil directeur de l'œuvre de Christensen. À la manière d'Isis qui réunit les morceaux épars de son frère et amant pour le « rappeler », l'auteure rassemble des chapitres, des mythes, des références culturelles, des éléments autobiographiques pour donner vie à son roman et la narratrice réunit les informations au sujet de la vie de son cousin afin d'en donner un récit cohérent. Dans son ouvrage *Les écrivaines contemporaines et les mythes : le remembrement au féminin*, Metka Zupančič définit le remembrement comme suit :

Dans la perspective mythopoïétique, voire principalement d'inspiration orphique, re-membrer, réunir les morceaux épars d'un corps poétique éclaté, démembré – à cause de la perte, de la souffrance, du manque, de la peine inconsolable, de l'exagération dans la passion, de l'amour impossible, de la séparation – signifie d'abord reprendre, à l'aide de l'écriture, couture après couture, et grâce aux mots cousus à d'autres mots, le travail du rassemblement de ce qui a été démembré, de ce qui a subi la déchirure. (2013b, p. 18)

C'est exactement ce que font Christensen et la narratrice en se servant de l'écriture pour exprimer et explorer leurs peurs ainsi que pour parvenir à réaliser leur quête initiatique personnelle. Le remembrement est un travail visant à rassembler et à se remémorer, d'où le recours à la mémoire mythique qui sert d'exemple de pensées, de comportements et de relations entre les humains (Zupančič, 2013b).

Cette dialectique entre la vie et la mort qui caractérise l'écriture de Christensen est également soulignée par Kellett-Betsos qui rapproche les deux mythes mentionnés plus tôt :

[...] *Depuis toujours, j'entendais la mer* dévoile le rapport entre la révélation mystique et l'art de l'écriture, que ce soit sous forme d'hiéroglyphes égyptiens ou de l'écriture runique des Scandinaves anciens découverte par le dieu Odin. Ce roman est ainsi à la fois une méditation sur l'écriture et un hymne à la vie et à la mort chanté sous les auspices du double : Freya, jumelle et amante. (Kellett-Betsos, 2013, p. 184)

Elle tisse aussi un lien avec le mythe de Freya et Freyr, couple reconnu pour sa complémentarité dans la mythologie scandinave. Les jumeaux possèdent donc un rôle actif dans la création, que le lien à la sexualité, nécessaire à la vie, symbolise dans ce mythe²⁵.

Le mythe des jumeaux est d'ailleurs la principale figure du double dans le roman. Le dédoublement a une grande incidence dans l'écriture de Christensen. Comme on l'a vu plus tôt, l'auteure possède plusieurs doubles : la narratrice Andrea, son père décédé, son cousin Thorvald qui est le personnage principal et la sœur jumelle de ce dernier réincarnée en sa fille. Dans plusieurs traditions, les jumeaux sont craints ou vénérés, car ils incarnent un mystère impossible à résoudre. Certaines cultures les considèrent comme étant bénéfiques quoique leur

²⁵ Rappelons qu'ils sont le dieu et la déesse de la fécondité et des saisons. Freya représente l'amour, la richesse, la guerre et les morts alors que Freyr symbolise la paix (Groeneveld, 2018a).

destin soit souvent malheureux (Adoue et Salvès, 2002). Dans l'œuvre de Christensen, la gémellité est bénéfique quand elle est pleinement acceptée (elle représente d'ailleurs la réconciliation entre le féminin et le masculin pour retrouver l'unité perdue), mais uniquement pour le jumeau survivant. Les figures du double permettent alors de vivre à travers l'autre la quête initiatique, ce qui est le cas de l'auteure, de la narratrice et du lecteur de ce roman.

Le thème de l'écriture est, par ailleurs, présent dans le mythe orphique. Orphée est le fils d'une muse veillant sur la poésie épique, Calliope, et du dieu du soleil, des arts et de la guérison, Apollon. Orphée est un musicien et un poète renommé dont les talents musicaux l'aident à braver les dangers et à charmer tout ce qui respire (Cartwright, 2013 ; Brunel, 1994). L'union de ses parents marque d'entrée de jeu l'inspiration, la poésie et les arts de manière plus générale. Qui plus est, Orphée est à l'origine de l'écriture selon certaines versions du mythe (Cartwright, 2013). Orphée est donc associé aux arts, plus particulièrement à la musique, ainsi qu'au savoir. On peut aussi voir en lui les thèmes de l'inspiration poétique et de la création musicale²⁶.

Dans la mythologie grecque, Orphée épouse Eurydice qui meurt tragiquement lors de leur lune de miel et se rend en enfer pour marchander son retour dans le monde des vivants avec Hadès, quitte à se sacrifier lui-même. Orphée séduit le dieu des enfers et sa femme à l'aide de sa musique et obtient la permission de repartir avec sa bien-aimée. Malheureusement, sa curiosité l'empêche de respecter la condition imposée, soit de ne pas adresser un mot ou un regard à Eurydice, qui marche derrière lui, avant d'avoir franchi la frontière qui sépare les deux

²⁶ La musique et l'art du collage ont accompagné l'écriture de *Depuis toujours, j'entendais la mer*. Une exposition des collages a eu lieu à l'Alliance française d'Ottawa en novembre 2019. Voir Lacombe (2009). Quant à la musique dont s'est nourrie l'auteure, elle est variée. Voir l'Annexe un pour la liste remise par Christensen aux étudiants du FRA 3545, « Littérature contemporaine de l'Ontario français » donné par Lucie Hotte à l'Université d'Ottawa.

mondes. Il la perd donc pour une seconde fois (Cartwright, 2013 ; Brunel, 1994). Désespéré, il refuse de manger ou de boire et s'isole dans la forêt, reniant même la musique. Les différentes versions du mythe ne s'entendent pas sur la cause de sa mort, mais Orphée connaît une fin tragique : son corps est déchiqueté et ses membres sont jetés à la mer sauf pour sa tête qui est enterrée sur une île et devient le lieu de chant des oiseaux (Cartwright, 2013). Néanmoins, sa musique survit au défunt telle l'écriture de Thorvald, qui renaît à travers le récit d'Andrea dans *Depuis toujours, j'entendais la mer*, prouvant ainsi que l'art, peu importe sa forme, ne connaît pas de fin.

Il est évident que les mythes d'Odin, d'Isis et d'Osiris, de Freya et Freyr ainsi que d'Orphée sont liés aux thèmes de l'écriture, au travail de déchiffrement, à l'art, à la création, au savoir et au remembrement. Ces mythes servent le projet d'écriture de Christensen et font, avec les autres mythèmes répertoriés dans l'œuvre, partie de sa stratégie narrative. Les mythes favorisent majoritairement des procédés d'emprise affective, typiques des stratégies locales identifiées par Jouve. Ces stratégies visent à « [...] conforter ou désamorcer l'investissement dans la fiction [...] pour conduire le lecteur soit à l'acception soit à la remise en cause des schémas dominants » (Jouve, 2010, p. 149). Cet investissement, ou participation, peut se faire, entre autres, à l'aide d'illusions référentielles qui ont majoritairement les traits suivants : l'intrigue est linéaire et progressive ; les personnages sont vraisemblables et les lecteurs peuvent s'y identifier ; le cadre spatio-temporel est connu et cette réalité est à la fois identifiable et renvoie au monde du lectorat (Jouve, 2010 ; Jouve, 1993 ; Jouve, 1992). Christensen met en place l'ensemble de ces caractéristiques. Elle incorpore d'abord des éléments mythiques universels dans un contexte bien défini (le Danemark au XX^e siècle). Elle adopte ensuite un style autobiographique pour la deuxième partie du roman qui s'inscrit dans un cadre linéaire et dans une réalité identifiable. Son travail sur l'effet-personne permet

d'ailleurs cette vraisemblance avec les personnages. De plus, le lecteur possède le bagage culturel nécessaire pour comprendre ces illusions référentielles, ce qui suscite un sentiment de familiarité envers le roman et facilite l'identification au personnage principal. Les mythes plus traditionnels font d'ailleurs partie de l'univers du lecteur, ce qui joue davantage sur cet investissement affectif.

Les mythes peuvent aussi évoquer par moments une emprise fantasmatique, soit un autre procédé de l'emprise affective, car ils réactivent des fantasmes originels (Jouve, 2010 ; Jouve, 1993 ; Jouve, 1992). Pour Jouve, les fantasmes originels « [...] tournent autour du mystère de la naissance. À travers ces scénarios typiques, tout “enfant des hommes” chercherait à percer le secret de son existence. » (2010, p. 133) Dans le roman, on peut rattacher la vie intra-utérine des jumeaux, la curiosité de Thorvald à l'égard du corps de Lisbeth et même la tentative de celui-ci de découvrir la vraie identité de son épouse aux fantasmes originels comme on a pu le voir au chapitre précédent. En fait, on pourrait dire que tout le roman s'inspire de ces derniers. Jouve précise que :

Ce mystère des origines et les questions qu'il pose expliquent l'importance de la *libido sciendi* chez de nombreux héros de romans. Derrière leur curiosité, il y a le désir de découvrir le mystère de la naissance. Le problème pour l'enfant est que, tout en désirant percer le secret de son existence, il a peur de ce qu'il va découvrir. Aussi sa quête est-elle toujours marquée par l'appréhension. L'angoisse de la curiosité est d'abord liée à la peur du châtement. Il y a chez l'enfant cette conviction qu'en cherchant à savoir d'où il vient il transgresse un interdit. (2010, p. 133)

Les mythes correspondent très bien à ce schéma ; le désir de lever les secrets et de transgresser l'interdit ont un prix parfois très lourd à payer.

Christensen utilise également des procédés de distanciation pour créer un équilibre avec l'affectivité. D'après Jouve, ces procédés sont nombreux. Il note d'abord l'emboîtement des récits (2010). Dans *Depuis toujours, j'entendais la mer*, il y a deux récits, celui d'Andrea (soit les sections « Genèse » qui ouvre le roman et « Épilogue » qui le clôt), la narratrice, encadrant celui de Thorvald (composé de treize chapitres qui forme la partie centrale du

triptyque), le personnage principal. Un autre procédé identifié par Jouve concerne les procédés typographiques, soit des éléments textuels qui rappellent le processus de lecture tels que les culs-de-lampe en forme de scarabée qui divisent le texte dans un même chapitre. L'intertextualité explicite est un autre des procédés recensés par Jouve qui est amplement sollicité par Christensen. En effet, l'intertextualité fait non seulement allusion à une multitude de mythes, mais aussi à de nombreux ouvrages ou à des personnages historiques. Par exemple, plusieurs citations sont mises en exergue au roman, aux premières et troisièmes parties, voire à certains chapitres. Ces citations scellent le pacte de lecture, car elles laissent présager la réflexion philosophique de l'auteure ainsi que les thématiques abordées dans le roman. Christensen joue aussi sur l'onomastique en attribuant des noms qui ont une valeur symbolique aux personnages tels que Thorvald et Katla. Un dernier procédé présent dans le roman est la mise en abîme de l'objet-livre, c'est-à-dire qu'un roman, un manuscrit et une lettre sont représentés dans *Depuis toujours, j'entendais la mer*. Il y a donc, en quelque sorte, un roman dans le roman. Ces procédés « [...] cassent l'illusion produite par la fiction » (Jouve, 2010, p. 149) et aide à produire un équilibre entre la participation et la distanciation du lectorat.

Par ailleurs, l'ensemble des mythes présents dans l'œuvre participent aux stratégies globales de Jouve. Selon le théoricien, ces stratégies, qui servent à « [...] organise[r] les conditions de [l]a réception [du roman] » (Jouve, 2010, p. 153), misent sur un jeu de perspectives allant de la compensation à la succession en passant par l'opposition et l'échelonnement. La coordination par compensation présente tous les points comme étant « au service de la même idée » (Jouve, 2010, p. 153) ; les personnages secondaires compensent pour les déficiences du personnage principal. On peut penser à Katla qui, déjà initiée, aide Thorvald à approfondir sa façon de penser et compense ainsi pour son ignorance quant à sa véritable identité. Sa perspective est complémentaire à celle de son époux puisqu'ils partagent

déjà des expériences et valeurs communes. La coordination par opposition, pour sa part, présente deux points de vue inconciliables. Cette opposition est bénéfique à l'éveil de l'esprit critique du lecteur qui doit construire son propre point de vue (Jouve, 2010 ; Jouve, 1993 ; Jouve, 1992). L'exemple idéal de cette stratégie est la mise en scène des personnages d'Erland et d'Ingelise, les parents adoptifs de Thorvald qui ont différentes visions de la vie et de la mort. Tous les deux s'opposent en ce qui touche à leur conception de la vie et de la mort. Toutefois, ils se complètent aussi, ce qui fait que Thorvald grandit dans une famille qui lui présente les deux positions face à la mort : la peur et l'acceptation. Tout au long de sa vie, il oscillera entre une position et l'autre. Ce n'est qu'après la mort d'Erland que la peur disparaît et qu'il comprend que vivre c'est mourir. On voit ainsi que l'utilisation de la coordination par opposition sert le projet d'écriture de Christensen. Elle permet aussi d'établir un rapport privilégié avec les lecteurs qui, comme Thorvald, redoutent la mort tout en sachant qu'ils ne pourront pas y échapper. Pour Jouve, la coordination par opposition fait en sorte que « [l]e lecteur est ainsi amené à construire son propre point de vue à partir du principe qu'aucune référence n'est universelle » (2010, p. 154). Ainsi, l'opposition crée un doute et aucune perspective n'est acceptée d'entrée de jeu.

Bien que presque toutes les stratégies soient présentes dans le roman, l'une d'entre elles est priorisée. Il s'agit de la coordination par succession, c'est-à-dire l'« intensification du processus d'échelonnement. Les points de vue variant [...] d'une phrase à l'autre, il est impossible au lecteur d'élaborer une perspective globalisante qui puisse rendre compte du texte dans son ensemble. » (Jouve, 2010, p. 155) Alors que la coordination par échelonnement expose « un éventail de points de vue dépourvu d'orientation centrale » (Jouve, 2010, p. 154) où le lecteur doit constamment reconstruire le sens du texte, la coordination par succession permet de remettre en cause les représentations (Jouve, 2010 ; Jouve, 1993 ; Jouve, 1992).

L'activité de compréhension de l'échelonnement échoue dans la succession, ce qui oblige le lecteur à s'interroger sur le sens sans forcément parvenir à le décoder comme on le verra dans la section suivante. La succession suppose aussi « d'envisager les stratégies du texte de façon synchronique (à travers la relation des points de vue en présence), mais aussi de façon diachronique (en identifiant les endroits du récit où s'opèrent les changements de perspective) » (Jouve, 2010, p. 155). Il est donc important d'observer si les points de vue se côtoient (synchronie) ou s'ils sont présentés en alternance (diachronie).

Dans le roman, les mythes participent de la stratégie de coordination par succession. En effet, puisque les mythes présentés tour à tour dans l'ouvrage ont comme objectif d'inciter à la réflexion sur la vie et la mort et d'envisager cette dernière en tant qu'étape dans un cycle perpétuel, ils présentent des visions différentes auxquelles adhèrent les personnages. À titre d'exemple, Erland honore la mort et souhaite la préserver (par ses pratiques d'embaumeur et par ses portraits des défunts), lui accordant par le fait même un caractère sacré. Ingelise possède une vision entièrement différente comme on l'a vu plus haut : la mort fait peur et doit donc être évitée. Dans sa superstition, les dessins de son mari, voire le simple fait de briser le silence en parlant de la mort, peuvent la provoquer. Si la mort est belle pour Erland, elle est laide pour Ingelise. L'un des premiers contacts de Thorvald avec la mort est toutefois à l'enfance quand Lisbeth réussit à le convaincre de monter dans le cercueil de sa tante décédée qui basculera, projetant le cadavre par terre. Lisbeth, bien qu'enfant, voit la mort un peu comme un divertissement. Elle ne la prend pas au sérieux et s'en amuse. Elle en parle facilement comme s'il s'agissait d'une activité tout à fait normale dont on peut rire. Pour Katla, la mort est d'abord un combat, résultat de sa victoire sur le cancer. Elle change tout : son corps, son esprit et son âme. Elle apprend néanmoins à voir ces changements comme étant une deuxième chance : un regain d'énergie, un besoin d'aventure et une acceptation profonde des

choses de la vie, dont la proximité constante de la mort. Ces différents points de vue, à la fois synchroniques et diachroniques, s'accumulent au fur et à mesure de la lecture et intensifient la réflexion. Thorvald apprend d'Erland à respecter la mort, d'Ingelise à la redouter, de Lisbeth à la banaliser et de Katla à l'embrasser. Étant donné que tous ses adjuvants meurent dans le roman, Thorvald n'a pas d'autre choix que de remettre en question sa propre vision de la vie et de la mort de manière régulière.

On se rappelle toutefois que le thème de l'écriture marque à la fois le début et la fin de *Depuis toujours, j'entendais la mer* : Andrea reçoit la lettre et le carnet de notes de son cousin décédé, événement déclencheur de l'intrigue qui se finit par la rédaction de sa propre lettre en guise de réponse à Thorvald et du roman comme tel. Ce qui est particulièrement intéressant dans ce contexte est le fait que la lecture du carnet de Thorvald entraîne sa destruction. Les mots, rédigés avec les cendres de ses dernières possessions, s'effacent au fur et à mesure de leur lecture, leur attribuant ainsi un caractère éphémère. Ce carnet, rédigé en danois, nécessite un travail de traduction, d'interprétation et, somme toute, de déchiffrement de la part de la narratrice qui va même jusqu'à sacrifier sa santé pour réaliser son projet (similairement aux mythes explorés ci-dessus). Le résultat, le roman en question, est offert à la mer de ses ancêtres, où le cycle peut finalement prendre fin. Comme le dit Zupančič :

Une nouvelle jonction entre esthétique et éthique, passant par la réécriture, voire la restructuration des mythes au féminin, participe à ce mouvement de pensée qui tend à redonner à l'art, à l'écriture qui se veut délibérément corporelle [...] une valeur initiatique, pour servir de modèle et d'outil dans le cheminement spirituel non seulement des femmes mais, dans la perception de ces dernières, de l'humanité en général. Dans ce sens, cette littérature, déclarant clairement ses objectifs thérapeutiques, participe tout aussi bien à la création d'un nouveau genre utopique souvent engagé dans la polémique avec la société, dans le but de réveiller les consciences et de participer à la guérison nécessaire de l'humanité en général. (2013b, p. 56)

On le voit, les mythes sont indissociables du processus créatif de rédaction parce qu'ils jouent un rôle clé dans l'initiation. L'écriture est donc une source de vie et de mort, de création et de destruction, de lumière et d'ombre.

Expérience fascinante et déroutante

Si les mythes servent à ancrer et expliciter le projet d'écriture de l'auteure, ils ont un aussi grand effet sur l'expérience des lecteurs. Certains mythes affectent peu l'expérience – ils visent davantage à faciliter la compréhension avec des exemples familiers (par exemple, en établissant une brève comparaison) – alors que d'autres donnent le ton. C'est notamment le cas de la stratégie de coordination par succession. Le lecteur s'attèle à un travail de déchiffrement et est amené continuellement à remettre en cause ses croyances et ses connaissances sur le sujet. En effet, la succession des mythes permet de bâtir un élan qui mène au point culminant du récit : l'illumination du personnage, de la narratrice et donc de l'auteure et, on l'espère, du lecteur. L'impact est plus fort, car l'accumulation est progressive depuis le début du roman comme on a pu le constater dans la section précédente. Christensen aborde une thématique complexe qui est difficile à définir et à comprendre. C'est pourquoi il y a un échec du travail de déchiffrement. Même si le lecteur parvient à apprivoiser la mort, peut-il réellement en déchiffrer les secrets? Cela n'est pourtant possible que par la mort elle-même... C'est, à mon avis, à cause de ce caractère insaisissable et mystérieux de la mort que la coordination par succession est particulièrement appropriée dans ce roman. La succession de points de vue sur la mort permet d'en dresser un portrait le plus exhaustif possible et ce même si certaines postures, telles celles d'Erland et d'Ingelise, sont irréconciliables. Il n'en demeure pas moins que la plupart des mythes, dont les plus importants dans ce roman, soit ceux d'Isis et d'Osiris et de Freyr et Freya, soutiennent la croyance d'une vie après la mort, de la possibilité d'une « remembrance », d'une résurrection ou d'une vie après la mort. Ils ont aussi en commun de souligner que ce travail de survie (dans la vie et après la mort) est un combat de tout instant, une quête infinie comme celle d'Isis.

Parmi ces mythes qui influencent la lecture de manière substantielle en proposant un parcours de lecture particulier, ceux d'Ariane et du labyrinthe et de Jason et les Argonautes sont particulièrement importants. Les mythes convoqués fonctionnent alors comme des interprétants intertextuels. Ils fondent ainsi un pacte de lecture particulier, que l'on pourrait nommer « la lecture mythologique », comme Hotte parle de lecture intertextuelle. Selon Hotte, « [l]a lecture intertextuelle se fonde sur une ressemblance intrinsèque entre deux (ou plusieurs) textes. Lors de la lecture, “un réseau de corrélations se tisse entre le caractère des protagonistes, leurs discours respectifs et leur situation” (Jenny, 1976 : 263) » (2001, p. 77). De la même façon, la lecture mythologique se fonde sur un rapport de ressemblance entre la quête des héros mythiques, leur histoire et celles du héros du roman. Les mythes jouent ainsi le rôle d'un « fil d'Ariane » dans la lecture et orientent le lecteur dans ses choix interprétatifs. Par exemple, la figure mythique du labyrinthe qui se trouve en premier plan dans le mythe de Thésée donne un aperçu de l'initiation à venir et des obstacles sur le chemin qu'il faut naviguer avec patience. Le lecteur est appelé à se perdre dans le roman et les réflexions qu'il engendre pour apprendre, au fil de la lecture, à faire des choix significatifs qui l'aideront à trouver son chemin. Le labyrinthe laisse présager un parcours périlleux et mystérieux pour lequel il existe toutefois une sortie, il y a une lumière au bout du tunnel, si on veut. Le lectorat, dont l'horizon d'attente est déterminé par ce mythe en particulier, peut s'attendre à confronter ses peurs, à reconsidérer sa réalité, ses croyances et ses valeurs ainsi qu'à instiguer sa propre transformation. Il est aussi invité à se joindre à l'initiation en acceptant de se perdre dans le labyrinthe de la vie et à suivre le fil des idées de Christensen et de sa narratrice, ces Ariane modernes, qui guident le lecteur dans l'exploration de cette énigme qu'est la mort.

Le mythe de Jason et de la Toison d'or a une fonction similaire à celui d'Ariane et du labyrinthe puisqu'il prédit un voyage initiatique. Le lecteur qui connaît le mythe s'attend dès

l'allusion à une quête périlleuse, mais qui sera néanmoins réussie. Il dresse, lors de la lecture, un parallèle conscient ou non entre la mission de Jason et la quête de Thorvald : tous deux entrent dans le domaine du sacré ou de l'interdit pour conquérir, dans le cas de Jason, un objet symbolique et, dans le cas de Thorvald, dévoiler un mystère. Encore une fois, le pacte de lecture est prédéfini : le héros sera confronté à une initiation éprouvante et devra faire face à des défis de taille, mais il atteindra son but. À mon avis, ce parcours est aussi celui du lecteur qui est confronté à une lecture dérangeante, qui l'oblige à se questionner sur sa conception de la vie et de la mort, mais qui devrait, à la fin de la lecture, avoir lui aussi apprivoisé la mort.

L'acte de lecture est une expérience qui permet au lecteur de se détacher de sa réalité quotidienne. Forme de divertissement, la littérature provoque une séparation du milieu profane et entraîne un sentiment de libération et d'abandon. Cette expérience doit être envisagée sous de multiples facettes afin de déterminer si elle est ultimement positive ou négative. D'après Jouve, il est possible d'examiner l'expérience à partir de la notion de régression ou d'aliénation qui est présente quand la participation l'emporte sur la distanciation, c'est-à-dire que le lecteur risque de devenir passif ou de s'investir au point d'abandonner un regard critique. Selon Jouve, « [l']une des expériences les plus troublantes de la lecture consiste à proférer mentalement des idées qui ne sont pas les nôtres » (1993, p. 80). On peut penser ici aux scènes où l'effet-prétexte est plus fort dans le roman comme le voyeurisme de Thorvald qui épie sa mère à l'enfance ou la thanatopraxie où il embaume son premier cadavre et se laisse emporter par sa curiosité à l'égard de la sexualité.

À l'inverse, ce que Jouve nomme le développement a lieu quand le lecteur trouve un certain équilibre entre la participation et la distanciation ; il est alors capable de prendre du recul et de faire appel à sa conscience critique (Jouve, 2010 ; Jouve, 1993, Jouve, 1992). On pourrait dire que « [l]ire est donc un voyage, une entrée insolite dans une dimension autre qui,

le plus souvent, enrichit l'expérience : le lecteur qui, dans un premier temps, quitte la réalité pour l'univers fictif fait, dans un second temps, retour dans le réel, nourri de la fiction » (Jouve, 1993, p. 80). C'est ce que vise ultimement le roman de Christensen en ouvrant la réflexion sur le sujet de la vie et de la mort ainsi qu'en abordant d'autres sujets jugés encore tabous dans la société d'aujourd'hui. La structure de l'œuvre ainsi que le style de Christensen permettent l'épanouissement de ce nouveau regard critique.

Le lecteur est invité à s'immerger dans l'œuvre et donc à y participer. Cet investissement affectif est nécessaire pour s'identifier au personnage principal et ainsi l'accompagner dans son initiation. Jouve précise « [...] [qu']il y a "participation" quand le lecteur transcende la position limitée qu'il a dans la vie quotidienne, et "contemplation" lorsqu'il accède à une vision du monde qui n'est pas celle de son univers culturel » (1993, p. 82). Si le lecteur observe des scènes qui relèvent du fantasme dans *Depuis toujours, j'entendais la mer* et s'éloigne donc de sa réalité culturelle par moments, la contemplation qu'il en fait n'est que de courte durée. La participation est hautement recherchée pour entraîner un changement chez le lectorat à la fin de la lecture. La participation favorise la redécouverte de soi de la même manière que la contemplation semble privilégier une confirmation de soi.

Cette confirmation de soi est le résultat d'une expérience de lecture où le lecteur, qui partage les mêmes valeurs que le héros, n'est pas transformé à son contact et peut ainsi consolider l'image qu'il a de lui-même. D'après Jouve, « [c]e que recherchent d'abord la plupart des lecteurs, ce n'est pas une expérience déstabilisante, mais au contraire une confirmation de ce qu'ils croient, savent et attendent » (1993, p. 96). Bien que le lecteur puisse s'identifier à Thorvald à travers le roman (les procédés d'investissement affectif abondent en ce sens), il est appelé, à travers la succession de points de vue sur la vie et la mort, à se transformer ou, tout au moins, à questionner ses raisonnements. Le lecteur apprend avec le

personnage principal et ne possède donc pas des valeurs bien définies qui lui assureraient une certaine sécurité.

Au contraire, la redécouverte de soi pousse le lecteur à se confronter à la différence et a la possibilité d'apprendre quelque chose de nouveau sur lui-même. C'est ce que Jouve trouve particulièrement intéressant :

Même s'ils ne sont pas les plus lus, on peut considérer que les textes les plus intéressants sont ceux qui vont à l'encontre des dispositions supposées du lecteur. Lorsqu'il est confronté à la différence, et non à la ressemblance, le sujet a la possibilité, grâce à la lecture, de se redécouvrir. L'intérêt du texte lu ne vient plus alors de ce que nous y reconnaissons de nous-mêmes, mais de ce que nous y apprenons de nous-mêmes. (1993, p. 97)

Tous les mythes présents dans *Depuis toujours, j'entendais la mer* créent une atmosphère propice à un certain type d'expérience. Jason et la Toison d'or ainsi qu'Ariane et le labyrinthe figurent parmi ces mythes qui encadrent le récit pour faciliter l'expérience de lecture. Si le lecteur sait que la lecture ne sera pas toujours facile, il assume que la fin sera heureuse ou, du moins, bénéfique.

Comme nous l'avons mentionné plus tôt, Christensen établit un relativement bon équilibre entre l'investissement et la distanciation à travers son roman. Cela permet davantage un développement, c'est-à-dire que le lecteur est placé dans une position où il peut faire appel à son esprit critique. Il est capable de prendre du recul, de réfléchir et de réévaluer sa vision des choses et du monde (Jouve, 2010 ; Jouve, 1993 ; Jouve, 1992). La critique littéraire abonde en ce sens puisque le roman a été très bien reçu du public et de la critique. En effet, *Depuis toujours, j'entendais la mer* est lauréat de quatre prix littéraires : le Prix Émile-Olivier 2008, le Prix du livre d'Ottawa 2008, le Prix Christine-Dumitriu-Van-Saanen 2007 et le Prix LeDroit 2007. Le roman a également été finaliste au prix Trillium, au Prix des lecteurs de Radio-Canada et au prix Découverte du RéSaff. Kinga Zawada partage cet avis dans son compte rendu du livre : « Assaisonné de références littéraires et historiques, de légendes

nordiques et de quelques mots étrangers, ce splendide roman nous incite à réévaluer notre rapport à la mort, à l'apprivoiser et à l'intégrer dans notre quotidien » (2008, p. 135). Il en va de même pour Kathleen Kellet-Betsos : « Son association avec la mort pourrait inspirer l'horreur, mais en fait ce roman ne cesse d'appeler le lecteur à suivre Thorvald dans sa quête initiatique des mystères de la vie et de la mort » (2013, p. 187-188). Metka Zupančič, qui a beaucoup étudié l'œuvre de Christensen, conclut que « d'un texte à l'autre, Andrée Christensen continue ses efforts pour forcer l'imaginaire, à l'aide des tournures poétiques, des mythes et des symboles qui s'en dégagent, de lui livrer les secrets de la vie, de la mort, des cycles de la nature, de sa propre existence » (2013a, p. 204). L'ouvrage est donc bien apprécié de la critique qui affirme être sortie de la lecture avec une compréhension approfondie du mystère de la vie.

Bien que la réception critique du roman soit largement positive, il n'en demeure pas moins que certains lecteurs pourraient être offusqués par les passages plus difficiles (mais nécessaires) et abandonner ce recul critique. On peut penser notamment aux passages qui parlent de la mort, de la sexualité, du sang et de la violence (ou tout autre sujet qu'on peut rattacher au sublime) comme l'initiation à la thanatopraxie et la violence sexuelle qui en découle. Il est possible que le lecteur, si celui-ci ne peut pas trouver l'équilibre tant souhaité entre la participation et la distanciation, se risque à la passivité idéologique, à l'investissement affectif et à une forte charge fantasmatique. La passivité n'est possible que quand le lecteur parvient à « accepter sans réagir » (Jouve, 2010, p. 161) les idées d'un texte, guidé par le pacte de lecture et se fiant uniquement au narrateur. Au contraire, l'investissement affectif, comme discuté précédemment, est « parfois si fort que seul [le] destin narratif finit par nous intéresser » (Jouve, 2010, p. 162). Similairement, l'emprise fantasmatique peut produire une absence de distance critique : « [...] cette répétition du passé n'apporte rien au lecteur : il ne

fait que reproduire négativement une scène qu'il a déjà vécue » (Jouve, 2010, p. 162). Cette régression est compréhensible quand on pense aux scènes qui font intervenir les valeurs du lecteur, notamment, celles qui touchent aux sujets du cannibalisme intra-utérin, de la nécrophilie et du suicide. Le lectorat est d'autant plus confronté à des passages où la violence, le sang, la peur et la douleur ont une portée bien réelle. On pourrait ainsi croire que Christensen tente de pousser son lectorat à sortir de ce qui lui est familier pour se confronter à une autre réalité. Cette souffrance est temporaire et complètement nécessaire pour l'apprentissage.

Comme l'explique Zupančič :

[...] toute l'œuvre, empreinte de cet emportement, de cette exaspération, semble produire un cri à l'intention de l'Univers, un appel à pleins poumons pour que les voiles se lèvent, pour que les secrets se déploient. Non seulement les réponses sont-elles nécessaires pour les personnages d'Andrée Christensen, mais elles sont tout aussi importantes pour celle qui s'immisce elle-même dans ses textes, qui fait vivre à ses protagonistes des expériences emportées, exaltées, toujours à la limite du concevable, de l'acceptable. (2013a, p. 213)

Le lecteur doit donc apprendre à faire face à ses malaises, sachant que ceux-ci sont passagers afin de répondre à une visée plus grande. Il doit être prêt à franchir ce seuil pour atteindre l'éveil de son esprit critique encouragé par cette expérience de développement.

Comment peut-on cependant expliquer la fascination parfois déroutante qui naît lors de la lecture de pareilles scènes? S'il est vrai que le lecteur peut être rebuté par les images véhiculées dans l'œuvre, il poursuit sa lecture, peut-être dans l'espoir d'atteindre cet état d'illumination caractérisé par la quête accomplie. Un phénomène qui peut expliquer cette lecture est le sublime. Le sublime dépasse largement le champ littéraire, mais possède des caractéristiques uniques qui sont omniprésentes dans *Depuis toujours, j'entendais la mer* : la force de la nature souvent catastrophique (Burke, 2009), l'impuissance de l'humanité (Kant, 1995), l'ébranlement entre attraction et répulsion, la contemplation (Kant, 2008), le registre pathétique (Schiller, 1997), la création dans la destruction, le *kairos* – moment opportun, et l'émerveillement (Kant, 1995 ; Longin, 1995 ; Burke, 2009 ; Vergely, 2010). L'approche

philosophique de Christensen ainsi que son style poétique montrent que le sublime permet au personnage principal de réaliser sa quête initiatique, soit d'accepter la mort.

Par conséquent, le lecteur est confronté à plusieurs scènes à la fois dérangeantes et fascinantes, s'inspirant du sublime. Le personnage principal masculin se trouve à deux reprises au cœur d'une tempête où le déchaînement de la nature est symbolique de la mort (p. 38-43 et p. 188-191²⁷). Il est vulnérable et incapable de changer sa condition jusqu'à la fin du roman. Ses actions inspirent la curiosité et le dégoût (sang, nudité, mort). Les mots rédigés à même les cendres de ses possessions deviennent un roman en son honneur. La découverte de sa véritable identité, révélée dans la mort et le deuil, entraîne une inspiration proche de la folie qui dicte le reste de sa vie. Que ce soit du fait de réaliser la petitesse de l'homme et de son impuissance quant à la force de la nature, de se sentir partagé entre attraction et répulsion par l'imagerie générée et dérouté par son impact sur la moralité ou de déceler la création dans la destruction qui permet éventuellement l'émerveillement, le sublime est assurément présent dans le roman. Si certains lecteurs sont réticents à embrasser ces scènes qui mènent ultimement vers un éveil critique, ils doivent faire un choix déchirant : s'élever vers la grandeur, la clarté et la compréhension ou choir dans l'abîme, le stoïcisme et le néant. On peut ainsi dire que le sublime joue un rôle important dans l'initiation : présence du sacré, lien avec la mort, mouvement vertical du voyage dans l'au-delà et émerveillement dans la découverte identitaire associée à la renaissance.

²⁷ Le premier épisode marque la naissance de Thorvald. Sa mère donne naissance à sa sœur jumelle, mort-née, et meurt en couches. Ignorant que Kirstine était enceinte de jumeaux, Thorvald est sauvé in extremis par une césarienne lors d'un orage violent. Le second épisode a lieu après la naissance de Freya, la fille de Thorvald et Katla. Katla, craignant la persécution puisque son apparence est similaire à une juive, s'enfuit avec leur fille sur un navire en plein cœur d'une tempête. La violence de la tempête mène à la noyade de la mère et de sa fille. Thorvald, témoin de la scène, se fait frapper par la foudre. Les deux épisodes décrivent minutieusement le déferlement de la nature (vents, mer, tonnerre, etc.).

Le sublime est souvent observé à une certaine distance, selon un cadre défini. *Depuis toujours, j’entendais la mer* prône davantage un climat de participation où le lecteur peut transcender la position limitée de son quotidien. En effet, Jouve soutient que « [l]a lecture s’apparente [...] à un parcours initiatique. La demande de reconnaissance qui motive l’acte d’écrire a un répondant chez le destinataire. Le lecteur, à travers les personnages, cherche la clé de son énigme » (1992, p. 234). La participation l’emporte sur la contemplation parce que le lectorat partage le même univers culturel que celui présenté dans le roman. Les mythes permettent d’ailleurs d’ancrer cet univers dans une réalité familière au lecteur. Alors que l’expérience est généralement positive, les scènes bouleversantes mentionnées plus tôt peuvent provoquer un vertige. Jouve évoque cette possibilité quand l’expérience est troublante au point où le lecteur profère mentalement des idées qui ne sont pas les siennes : « [...] le lecteur est parfois conduit à une “dépossession” de lui-même qui peut aller jusqu’à l’aliénation. L’intériorisation de l’autre provoquée par la lecture n’est pas nécessairement positive » (Jouve, 1993, p. 98). On peut penser ici aux sujets encore tabous dans la société d’aujourd’hui tels que le cannibalisme intra-utérin, la nécrophilie et le suicide. Cette intériorisation de l’autre est à la fois perturbante et fascinante, mais elle peut aussi entraîner l’écroulement momentané des fondements de l’existence (Jouve, 2010 ; Jouve, 1993 ; Jouve, 1992), d’où ce lien avec le sublime.

La réception critique soutient unanimement que ce roman invite à une redécouverte de soi. Pour Gilles Lacombe, « [c]e travail d’écriture sera, pour l’écrivaine, une épreuve initiatique [...] Si la mort révèle la vérité d’une vie, il en est ainsi de l’écriture transfigurante. » (2007, p. 64) François Ouellet affirme, pour sa part, que « [t]rouver son identité, c’est avoir accepté le manque, acceptation au sens de la connaissance la plus profonde qui soit, à savoir que la mort crée la vie. » (2015, p. 23) Le lecteur confronté à la différence se redécouvre à son

contact. L'altérité joue un rôle important dans la structuration du roman, mais aussi dans sa réception.

Écriture mythique et philosophique

En résumé, le projet d'écriture de Christensen est inspiré par les mythes qui constituent également une partie essentielle de sa stratégie narrative. Dans son projet, l'auteure tente de dévoiler les secrets de la vie et de la mort tout en s'intéressant à la condition humaine. Elle utilise des figures du double pour faire vivre l'initiation à la mort aux lecteurs par procuration. Les mythes facilitent la compréhension de l'intrigue, car ils servent de références culturelles universelles, et invitent à la transformation. Ils sont aussi intrinsèquement liés au thème de l'écriture, de la création, du savoir, du déchiffrement, du remembrement et des arts en général. Les mythes témoignent d'un équilibre entre l'emprise affective et la distanciation avec une préférence pour la coordination par succession. Ils produisent un effet substantiel sur l'expérience de lecture en orientant le parcours du lecteur, en donnant le ton et en générant un travail impressionnant de développement et de redécouverte.

L'écriture de Christensen va toutefois au-delà de son projet, ainsi que l'affirme avec justesse Kellett-Betsos :

Comme ailleurs dans l'œuvre d'Andrée Christensen, l'écriture et l'art offrent des moyens de célébrer le cycle de la vie et de la mort sous les auspices de la Déesse primordiale, quelle que soit la forme qu'elle revêt. [...] Andrée Christensen présente l'écriture comme processus de remembrement de la psyché fragmentée, l'art offrant la guérison de l'âme meurtrie par le deuil. Par contre, dans cette œuvre romanesque, l'auteure ajoute une nouvelle dimension à son écriture en forgeant des liens entre le mythe archétypal de la Déesse primordiale et de la traversée du labyrinthe et la quête identitaire propre à l'être métissé, aux appartenances culturelles multiples. (2013, p. 200)

Depuis toujours, j'entendais la mer est une réflexion sur l'écriture et l'art et un discours sur la vie et la mort. Rien d'étonnant quand l'on considère que la littérature est lieu de l'initiation moderne et la mort constitue l'ultime initiation. Les mythes abondent dans le roman et

participent à l'établissement d'un cadre directeur pour la quête initiatique et d'un parcours de lecture pour les lecteurs et lectrices. C'est d'ailleurs le mythe d'Isis et d'Osiris qui structure le récit, autant par sa forme que par son contenu. Le mythe orphique est pourtant tout aussi important dans l'œuvre de Christensen. Ne pourrait-on pas penser que, à l'image d'Orphée, le lecteur est transporté au plus profond des ténèbres sans retour en arrière possible? Pour atteindre la lumière, il doit franchir le seuil entre le monde des vivants et des morts et il ne sera plus jamais le même...

CONCLUSION

Le premier roman d'Andrée Christensen, *Depuis toujours, j'entendais la mer*, s'ouvre sur la mention générique « roman-tombeau ». Ce genre littéraire laisse croire dès lors que l'œuvre romanesque à lire rendra hommage à un défunt et sera appelé à devenir le tombeau d'un personnage si ce n'est lieu de résurrection. Deux mots illustrent à eux seuls la thématique centrale du roman : la vie et la mort. Si celles-ci sont interchangeables, elles sont également liées à l'écriture et à l'initiation comme en témoigne les citations d'Edmond Jabès, de Montaigne et de Gustave Thibon mises en exergue au roman :

Si la vie est un récit, la mort en serait, aussi, un. Mais la mort est avant la vie. Il y aurait donc un récit avant le récit ; un récit sous le récit qui s'écrit – qui le réécrit, peut-être en s'écrivant.
À moins que nous ne vivions simultanément les deux récits, comme un seul : le récit de la vie de notre mort ; et le récit de la mort de notre vie. Edmond JABÈS (cité dans Christensen, 2007, p. 9)

Qui apprendrait les hommes à mourir, leur apprendrait à vivre. MONTAIGNE (cité dans Christensen, 2007, p. 9)

C'est l'ombre de la mort qui donne un prix infini à toutes les choses de la vie. Gustave THIBON (cité dans Christensen, 2007, p. 9)

Ces citations scellent le pacte de lecture en préparant le lecteur pour la quête initiatique et identitaire à venir et soulignent, par ailleurs, un questionnement universel sur la condition humaine. Cette œuvre majeure de l'Ontario français invite à une réflexion profonde sur un sujet complexe qui demeure un mystère aujourd'hui. La visée philosophique de Christensen exige, en quelque sorte, la présence des mythes dans le récit pour accompagner et orienter ce parcours visant à embrasser la mort.

Les mythes ont de nombreuses fonctions dans le roman comme on a pu le voir. Christensen convoque une variété de mythes dans son œuvre romanesque. Ces mythes jouent un rôle complexe dans la quête initiatique de Thorvald, mais aussi d'Andrea, voire de l'auteure et du lecteur. Les éléments mythiques ainsi que l'imagerie qui est associée frappent l'imaginaire du lectorat et le pousse à une réflexion sur la condition humaine. On peut donc

affirmer que l'écriture ou la réécriture des mythes permet d'apprivoiser la mort. Les mythes encadrent d'abord l'initiation du personnage principal de manière positive et ils servent de modèles interprétatifs. Leur présence permet donc aux personnages, aux lecteurs et à l'auteure elle-même de se familiariser avec la mort sous ses différentes facettes sans pour autant la craindre. Les mythes, étant donné leur nature, ouvrent ensuite de nouvelles perspectives ; ils sont un lieu perpétuel de questions et de réponses, évoluant pour proposer de nouvelles interrogations et conceptions. Les éléments mythiques permettent ainsi une connaissance plus approfondie de la vie et de la mort et une réflexion poussée sur les croyances et les valeurs du lecteur. Dans ce sens, les deux hypothèses présentées en introduction de la présente thèse sont confirmées. Je rappelle que la première hypothèse proposait que les mythes, présentés parallèlement aux épreuves des personnages principaux, orientent de manière positive leur initiation à la mort et au deuil et servent ainsi de modèles aux lecteurs. La seconde hypothèse postulait plutôt que les mythes et l'imagerie mortuaires ouvrent une perspective nouvelle et fascinante sur la mort et, par ce fait, en proposent une nouvelle conception malgré le fait qu'ils suscitent parfois le dégoût ou la peur.

Si les mythes abondent dans *Depuis toujours, j'entendais la mer*, quelques-uns sont certainement privilégiés. Notons, à titre d'exemple, les mythes égyptiens d'Isis et d'Osiris ainsi que la figure mythique du scarabée, les mythes scandinaves de Freya et Freyr et d'Odin ainsi que les mythes grecs d'Orphée et d'Eurydice, de Jason et de la Toison d'or et du labyrinthe. Pourquoi ces mythes et non d'autres ? Dans un entretien avec Metka Zupančič, cité dans *La mythocritique contemporaine au féminin : dialogue entre théorie et pratique*, Christensen avoue que : « Dans la plupart des cas, je ne choisis pas les mythes ni les personnages qui se retrouvent dans mes livres. C'est souvent au moment où je m'y attends le moins qu'ils viennent à ma rencontre, se déposent non seulement dans mes livres, mais dans

ma vie même. » (2016, p. 33) L'absence de certains mythes au détriment de d'autres n'est donc pas délibérée. Les mythes que l'on retrouve dans le premier roman de Christensen, pour leur part, ont un effet positif sur la quête initiatique des personnages, l'investissement des lecteurs et le projet d'écriture de l'auteure.

Retour à la théorie

Il est important de se souvenir que le mythe, tel que défini par Mircea Eliade, est un modèle exemplaire de comportement à suivre ou à rejeter. L'imitation des actions ou le simple fait de les raconter permet cette rupture avec la vie de tous les jours et l'entrée dans le temps mythique. C'est dans cet état d'esprit, sacré en quelque sorte, qu'on peut se laisser aller à des réflexions philosophiques profondes. Les mythes favorisent cette réflexion, mais aussi le rêve. Leur interprétation, un exercice de déchiffrement en soi, mène à découvrir et à acquérir un ensemble de pensées, de comportements, de croyances et de valeurs. Ils sont « vivants », car ils restent actuels et révèlent des vérités universelles (Eliade, 1963 ; Eliade, 1989).

Or, le mythe moderne appartient à une époque précise, mais il contribue à apporter des réponses à de nouveaux questionnements tout au long de son évolution, ces questionnements n'apparaissant toutefois qu'une fois les réponses obtenues (Prévost, 2018). Les mythes dans *Depuis toujours, j'entendais la mer* s'inscrivent plutôt dans la vision traditionnelle d'Eliade bien que la majorité des mythes convoqués par Christensen participent à un scénario initiatique et ont une influence renouvelée sur l'imaginaire collectif. Les mythes présents dans son œuvre romanesque sont le résultat d'une sélection naturelle – on pourrait dire involontaire de l'auteure – parmi les mythes existants. Aucun nouveau mythe n'est créé ou envisagé différemment de ses prédécesseurs. Il est encore trop tôt pour juger si la célébrité et le

rayonnement du personnage imaginaire ou d'une donnée de l'intrigue pourront transcender le créateur ou l'œuvre dans laquelle il apparaît.

De plus, les mythes et plus particulièrement les mythes modernes sont porteurs de l'initiation. Ils permettent d'acquérir de nouvelles connaissances, dont une meilleure connaissance de soi ou de l'humanité. Bien plus qu'un rite de passage qui marque la transition de l'enfance à l'âge adulte, l'initiation est une quête identitaire qui permet d'accéder à sa véritable identité. N'oublions pas que l'initiation est, selon Simone Vierende, un parcours, un acte de commencement, lors duquel le néophyte parvient, à la suite d'une série d'épreuves, à un état de transformation où il acquiert maturité et sagesse. Elle peut être de trois ordres, formative (lors de la puberté), héroïque ou suprême, et est constituée de trois séquences : la préparation, la mort initiatique et la renaissance. Toute initiation a comme objectif de vaincre la mort et de s'émanciper de sa propre mortalité (Vierende, 1973 ; Vierende, 2000). Elle offre, à l'image des mythes, une réponse à de nombreuses questions telles que celles portant sur le sens de la vie et de la mort, de la nature humaine et de son existence.

Dans le roman, le parcours initiatique, encadré par une variété de mythes, développe une relation intéressante entre l'auteur, les personnages et les lecteurs. Le pacte de lecture est scellé dès les premières pages du roman et génère un horizon d'attente particulier comme l'indiquent Hans Robert Jauss et Vincent Jouve : la lecture ne sera pas toujours aisée, mais l'expérience en vaudra la peine ; la thématique de la vie et de la mort est complexe et les réflexions à venir seront riches et entraîneront sans aucun doute des remises en question importantes. Le lecteur sait donc à quoi s'attendre même s'il ne connaît pas encore l'ampleur de l'aventure dans laquelle il s'apprête à prendre part. Les mythes fondent aussi un parcours de lecture qui offre un cadre interprétatif au lecteur qui tente de faire sens du destin de Thorvald.

Par ailleurs, l'analyse plus détaillée des mythes à travers la quête initiatique du personnage principal permet de voir comment le personnage, mythique ou non, fonde un effet de lecture. Les théories de Vincent Jouve en proposent trois types : l'effet-personnel, l'effet-personne et l'effet-prétexte. Les trois sont présents dans le roman de Christensen et fondent une relation unique entre le lecteur et les personnages. C'est l'effet-personne qui est toutefois priorisé afin de développer un système de sympathie, les codes narratifs, affectifs et culturels aidant à intensifier le rapport émotionnel à l'œuvre. Le regard idéologique que peut jeter le lecteur, influençant ainsi son expérience de lecture, est déterminé par le code culturel dans lequel s'inscrivent les mythes. En d'autres mots, les mythes sont familiers au lectorat et jouent donc un rôle clé dans leur investissement affectif.

L'emprise affective est d'ailleurs l'une des stratégies à laquelle a recours l'auteure dans son projet d'écriture. Christensen elle a aussi recours à des procédés de distanciation. Les mythes participent cependant d'une stratégie globale de coordination par succession, où l'accumulation progressive d'éléments mythiques donne lieu à une révélation. Bien que la performance et la compétence du lecteur n'aient pas été analysées en détail, l'expérience générale est positive. La réception critique abonde en ce sens puisque *Depuis toujours, j'entendais la mer* est lauréat de plusieurs prix littéraires prestigieux. Cette expérience expose un travail de développement, parfois une régression ou de l'aliénation si la lecture n'est pas achevée ou si les valeurs du lecteur interviennent davantage, une participation et une redécouverte de soi pour le lectorat.

Mythes, initiation et écriture

L'écriture, ou la réécriture, des mythes permet d'apprivoiser la mort dans *Depuis toujours, j'entendais la mer*. Tous les mythes présents dans le roman ont d'abord un lien étroit

avec la thématique de la vie et de la mort. On peut les diviser en deux groupes : les mythes identitaires et les mythes initiatiques. D'autres mythes sont plus généraux et c'est le jeu sur l'onomastique qui les relie à l'identité des personnages principaux. On peut penser à Thor (Thorvald) ainsi qu'à Freya et Freyr (nom véritable de Thorvald et de sa sœur jumelle, réincarnée en sa fille après son décès) et Castor et Pollux (figures des jumeaux par excellence). Les mythes principaux annoncent et orientent la quête initiatique comme celui de Jason et la Toison d'or. Les mythes sont présents et accompagnent toutes les étapes de l'initiation de Thorvald, que ce soit ceux d'Adam et Ève, de l'androgyne ou du labyrinthe, qui marquent le stade de la préparation, ou des sirènes, des Amazones, des Valkyries, de Damoclès, d'Odin, d'Hercule ou d'Orphée qui hantent celle la mort initiatique, ou encore d'Isis et Osiris ainsi que d'Atoum et de Khépri colorent l'étape de la renaissance. Les mythes possèdent tous une fonction initiatique qui, comme Vienne le précise, vise à dominer la mort.

Les mythes ont également un impact sur le processus de lecture et le lecteur. Ils inspirent un comportement à adopter ou à rejeter, ce qui fait d'eux des modèles, surtout dans les séquences de la préparation, de la mort initiatique et de la renaissance. Source d'apprentissage constant, ils inculquent des valeurs universelles. Les mythes produisent un effet-personnage à certains moments du texte. C'est toutefois l'effet-personne qui domine dans le roman ainsi qu'un système de sympathie composé des codes narratif, affectif et culturel. La plupart des mythes convoqués par Christensen dans le roman contribuent à l'effet-personne. Les liens affectifs entre le personnage principal et le lecteur lui permettent d'adhérer au pacte de lecture et d'ouvrir ses horizons pour poser un regard nouveau sur l'œuvre.

Si l'effet-personne est priorisé, il n'en demeure pas moins que l'effet-personnel et l'effet-prétexte sont également présents. L'effet-personnel déjoue les attentes et crée un suspense nécessaire pour capter et garder l'attention du lecteur alors que l'effet-prétexte

explore la complexité de la conscience humaine. Les mythes provoquent d'ailleurs une réflexion, souvent sur la moralité, et, ultimement, sont porteurs d'espoir. Ils sont une source de motivation, que ce soit en répétant un succès, en défiant une norme ou en changeant le cours des choses.

Source d'inspiration pour Christensen, les mythes constituent une partie intégrante de sa stratégie narrative. Afin de dévoiler les secrets de la vie et de la mort tout en s'intéressant à la nature de la condition humaine, elle utilise des dédoublements pour vivre l'initiation à travers les personnages et invite les lecteurs à se joindre à elle. Les mythes, ces références culturelles, sont universels, permettant ainsi de faciliter la compréhension de l'intrigue tout en encourageant la transformation. Plusieurs mythes touchent d'ailleurs la thématique de l'écriture et de la création. Liés au savoir, au déchiffrement et aux arts en général, ces mythes font partie des stratégies locales et globales de l'auteure. Le concept du remembrement, lié aux mythes égyptiens, en est un exemple idéal. Les mythes aident à créer un équilibre entre l'emprise affective et la distanciation et leur accumulation progressive établit une préférence pour une coordination par succession. Ils ont également un impact important sur l'expérience des lecteurs dont ils guident le parcours. Enfin, ils engendrent un travail de réflexion surprenant qui mène au recul critique et à la redécouverte de soi.

En résumé, les mythes jouent de nombreux rôles dans *Depuis toujours, j'entendais la mer*. Ils encadrent l'initiation du personnage principal de façon positive et ils servent de modèles au lecteur. Ils facilitent aussi la compréhension du lecteur en agissant à titre de références culturelles, ce qui favorise son investissement affectif. Les mythes permettent, encore aujourd'hui d'aborder des questions existentielles universelles et d'apporter de nouvelles pistes de réponse. C'est ainsi qu'ils orientent la réflexion philosophique de l'auteure et créent une atmosphère propice à l'éveil de la conscience critique et au développement. Qui

plus est, les mythes, inspirés parfois par le sublime, évoquent une certaine fascination, entre attraction et répulsion, qui est typique de l'expérience de lecture. Ils structurent également le texte, autant par sa forme que son contenu, créant un équilibre distinct entre l'emprise affective et la distanciation ainsi qu'une succession menant au point culminant de l'intrigue. Les mythes participent d'ailleurs à la réflexion sur l'écriture et la création, un facteur clé dans le projet d'écriture de l'auteure, et aident ultimement à faire le deuil, confronter ses peurs, accepter la mort et vivre pleinement.

Au-delà de l'accomplissement

C'est finalement ce que fait Thorvald à travers le roman lorsqu'il invite le lecteur à accompagner son initiation suprême. La réussite de sa quête initiatique est applaudie par les lecteurs, mais il va bien au-delà d'accepter ou d'appivoiser la mort. Thorvald parvient à l'accomplissement de soi, mais il accède également à ce qu'Abraham Maslow²⁸ nomme la « transcendance de soi » ; il atteint son plein potentiel et trouve une signification, un but et une communion au-delà de lui-même (Myers, 2010). C'est pourquoi plusieurs années après la fin de sa quête, Thorvald choisit d'embrasser pleinement sa propre mort. Il décide de se laisser mourir à la mer. Sa mort est « belle, longuement mûrie et librement consentie » comme l'indique la quatrième de couverture.

Comme le dit si bien Thorvald dans le roman :

Durant toute mon existence, j'ai vécu en compagnie de ma mort, comme la haine avec l'amour. Couple indissociable, aux passions ambivalentes, conjoints qui se déchirent, mais ne peuvent vivre l'un sans l'autre. [...] La mort fait battre le cœur de la vie, parce qu'elle est la vie même. (Christensen, 2007, p. 298)

²⁸ Abraham Maslow est un psychologue américain reconnu pour ses études de la personnalité sous une perspective humaniste, dont sa pyramide des besoins (hiérarchie des besoins).

En d'autres termes, il faut accepter la condition humaine et ce qu'elle implique et apprendre à vivre en tant que mortel. C'est ce que fait Thorvald en allant au-delà de son initiation. Il ne fait pas qu'accepter la mort et découvrir sa réelle identité, ce qui est déjà un exploit en soit, mais il la transcende pour atteindre un seuil d'émerveillement, une compréhension de la vie et de la mort unique à lui-même et l'accompagne dans son dernier voyage.

Est-ce que l'art, peu importe sa forme, est un moyen de transcender la mort? L'art permet certes d'exprimer notre l'humanité et notre désir d'immortaliser un moment, un objet, une personne ou une émotion. Cet accomplissement de soi est peut-être réalisable seulement quand on est capable de faire un avec soi-même. C'est tout de même un défi de taille dans le monde moderne puisque chacun cherche à définir son identité dans une société plutôt désillusionnée qui tente de plus en plus de franchir des frontières. C'est pourquoi les mythes reviennent en force, pour répondre à un besoin :

[...] le rassemblement du corps éclaté de la mémoire au féminin, le corps éclaté de la disjonction, de la séparation de ce corps symbolique, symbiotique féminin. Et dans cet ensemble significatif et symbolique, le recours à la mémoire mythique paraît non seulement justifié mais inévitable, dans la mesure où cette dernière se présente comme le dépositaire le plus riche (probablement aussi le plus paradoxal et souvent inextricable) des mouvements psychiques, culturels, sociaux et historiques. (Zupančič, 2013b, p. 19)

Le remembrement permet ainsi de s'abreuver aux mythes pour traduire des comportements sociétaux tels que les rapports entre les hommes et les femmes et d'entamer, d'une part, une réflexion philosophique sur la nature humaine et, d'autre part, une quête personnelle de ses origines. Il permet également, dans une perspective féministe, de donner une voix aux femmes (celles disparues dans le roman et celle qui rédige le roman) et d'éventuellement rétablir l'équilibre féminin-masculin. Les mythes vont cependant bien au-delà d'explorer les fondements de l'existence, ils nous encouragent à être brave et à garder espoir. L'espoir, après tout, est notre raison de vivre. C'est probablement aussi notre raison de mourir.

BIBLIOGRAPHIE

Corpus

CHRISTENSEN, Andrée (2007). *Depuis toujours, j'entendais la mer*, Ottawa : Éditions David, 318 p.

Ouvrages et articles théoriques

BOYER, Régis (1994 [1988]). « Femmes viriles », dans Pierre BRUNEL (dir.). *Dictionnaire des mythes littéraires*, Paris : Éditions du Rocher, p. 599-602.

BOYER, Régis (1994 [1988]). « Le grand serpent », dans Pierre BRUNEL (dir.). *Dictionnaire des mythes littéraires*, Paris : Éditions du Rocher, p. 1272-1279.

BRUNEL, Pierre (1992). *Mythocritique : théorie et parcours*, Paris : Presses universitaires de France, 294 p.

BRUNEL, Pierre (dir.) (1994 [1988]). *Dictionnaire des mythes littéraires*, Paris : Éditions du Rocher, 1506 p.

CHAUVIN, Danièle, André SIGANOS et Philippe WALTER (2005). *Questions de mythocritique : dictionnaire*, Paris : IMAGO, 372 p.

COUFFIGNAL, Robert (1994 [1988]). « Éden », dans Pierre BRUNEL (dir.). *Dictionnaire des mythes littéraires*, Paris : Éditions du Rocher, p. 539-558.

DAUPHNÉ, James (1994 [1988]). « Des mythes cosmogoniques », dans Pierre BRUNEL (dir.). *Dictionnaire des mythes littéraires*, Paris : Éditions du Rocher, p. 374-383.

DURAND, Gilbert (1992). *Figures mythiques et visages de l'œuvre : de la mythocritique à la mythanalyse*, Paris : Dunod, 362 p.

DURAND, Gilbert (1996). *Introduction à la mythodologie : mythes et sociétés*, Paris : Albin Michel, 243 p.

ECO, Umberto (1985). *Lector in fabula, ou, La coopération interprétative dans les textes narratifs*, Paris : Grasset, 315 p.

EISSEN, Ariane (1994 [1988]). « Héraklès/Hercule », dans Pierre BRUNEL (dir.). *Dictionnaire des mythes littéraires*, Paris : Éditions du Rocher, p. 722-733.

ÉLIADE, Mircea (1963). *Aspects du mythe*, Paris : Gallimard, coll. « Folio essais », 247 p.

ÉLIADE, Mircea (1989 [1957]). *Mythes, rêves et mystères*, Paris : Gallimard, coll. « Folio essais », 288 p.

- FAVRE, Yves-Alain (1994 [1988]). « Toison d'or », dans Pierre BRUNEL (dir.). *Dictionnaire des mythes littéraires*, Paris : Éditions du Rocher, p. 1381-1384.
- HOTTE, Lucie (2001). *Romans de la lecture, lecture du roman. L'inscription de la lecture*, Québec : Nota Bene, coll. « Littérature(s) », 183 p.
- JAUSS, Hans Robert (1978 [1967]). *Pour une esthétique de la réception*, Paris : Gallimard, coll. « Bibliothèque des idées », 312 p.
- JENNY, Laurent (1976). « La stratégie de la forme », *Poétique*, n° 27, p. 257-281.
- JOUBE, Vincent (1992). *L'effet-personnage dans le roman*, Paris : Presses universitaires de France, coll. « Écriture », 261 p.
- JOUBE, Vincent (1993). *La lecture*, Paris : Hachette, coll. « Contours littéraires », 105 p.
- JOUBE, Vincent (2010). *Poétique du roman*, 3^e éd., Paris : Armand Colin, coll. « Cours lettres », 222 p.
- LERMANT-PARES, Annie (1994 [1988]). « Les sirènes dans l'Antiquité », dans Pierre BRUNEL (dir.). *Dictionnaire des mythes littéraires*, Paris : Éditions du Rocher, p. 1289-1293.
- LÉVY-BERTHERAT, Ann-Déborah (1994 [1988]). « Ishtar », dans Pierre BRUNEL (dir.). *Dictionnaire des mythes littéraires*, Paris : Éditions du Rocher, p. 807-817.
- MONNEYRON, Frédéric et Joël THOMAS (2012 [2002]). *Mythes et littérature*, Paris : Presses universitaires de France, coll. « Que sais-je? », 128 p.
- PEYRONIE, André (1994 [1988]). « Ariane », dans Pierre BRUNEL (dir.). *Dictionnaire des mythes littéraires*, Paris : Éditions du Rocher, p. 160-170.
- PEYRONIE, André (1994 [1988]). « Dédale », dans Pierre BRUNEL (dir.). *Dictionnaire des mythes littéraires*, Paris : Éditions du Rocher, p. 420-426.
- PEYRONIE, André (1994 [1988]). « Labyrinthe », dans Pierre BRUNEL (dir.). *Dictionnaire des mythes littéraires*, Paris : Éditions du Rocher, p. 915-950.
- PEYRONIE, André (1994 [1988]). « Minotaure », dans Pierre BRUNEL (dir.). *Dictionnaire des mythes littéraires*, Paris : Éditions du Rocher, p. 1053-1060.
- PEYRONIE, André (1994 [1988]). « Thésée », dans Pierre BRUNEL (dir.). *Dictionnaire des mythes littéraires*, Paris : Éditions du Rocher, p. 1365-1380.
- PRÉVOST, Maxime (2018). *L'aventure extérieure. Alexandre Dumas : Mythographe et mythologue*, Paris : Éditions Honoré Champion, 284 p.

VIERNE, Simone (2000 [1973]). *Rite, roman, initiation*, Grenoble : Presses universitaires de Grenoble, 159 p.

VIERNE, Simone (1993). « Mythocritique et mythanalyse », *Mythe et Modernité, IRIS*, n° 13, p. 43-56.

Ouvrages et articles sur le corpus

EL-SALAM, Sarah Abd (2013). « La spatialisation de la vie et de la mort dans *Depuis toujours, j'entendais la mer* d'Andrée Christensen », *Voix Plurielles*, vol. 10, n° 1, p. 19-34.

KELLETT-BETSOS, Kathleen (2013). « La mort et ses doubles dans la fiction d'André Christensen », dans Johanne MELANÇON (dir.). *Écrire au féminin au Canada français*, Sudbury : Éditions Prise de parole, p. 183-201.

OUELLET, François (2014). « Le Cimetière marin d'Andrée Christensen : variations sur un thème connu », *Nouvelles Études Francophones*, vol. 29, n° 1, p. 15-26.

ZUPANČIČ, Metka (2005). « Le mythe vivant chez Andrée Christensen », *Canadian Literature*, n° 187, p. 28-35.

ZUPANČIČ, Metka (2013). « Andrée Christensen, aux dimensions exaltées, alchimiques, cosmiques, face à la mort », dans Johanne MELANÇON (dir.). *Écrire au féminin au Canada français*, Sudbury : Éditions Prise de parole, p. 203-223.

ZUPANČIČ, Metka (2013). *Les écrivaines contemporaines et les mythes : le remembrement au féminin*, Paris : Karthala, 348 p.

ZUPANČIČ, Metka (dir.) (2016). *La mythocritique contemporaine au féminin : dialogue entre théorie et pratique*, Paris : Karthala, 180 p.

Divers

ADOUE, Évelyne et Juliette SOLVÈS (dir.) (2002). *Jumeaux : L'art et la manière*, Paris : Autrement, coll. « Mutations », n° 217, 180 p.

BOYER, Régis. « Freyja », *Encyclopaedia Universalis*
<<https://www.universalis.fr/encyclopedie/freyja/>> (page consultée le 29 avril 2018).

BOYER, Régis. « Freyr », *Encyclopaedia Universalis*
<<https://www.universalis.fr/encyclopedie/freyr/>> (page consultée le 29 avril 2018).

BOYER, Régis. « Odin, Ódhinn, Wotan ou Woden », *Encyclopaedia Universalis*
<<https://www.universalis.fr/encyclopedie/odin-odhinn-wotan-woden/>> (page consultée le 27 juillet 2018).

- BURKE, Edmund (2009). *Recherche philosophique sur l'origine de nos idées du sublime et du beau*, Paris : Vrin, 297 p. (présentation et traduction de Baldine Saint-Girons).
- CAMBEFORT, Yves (1987). « Le scarabée dans l'Égypte ancienne. Origine et signification du symbole », *Revue de l'histoire des religions*, vol. 204, n° 1, p. 3-46.
- CARTWRIGHT, Mark (2016). « Castor and Pollux », *Ancient History Encyclopedia* <https://www.ancient.eu/Castor_and_Pollux/> (page consultée le 30 avril 2018).
- CARTWRIGHT, Mark (2012). « Hercules », *Ancient History Encyclopedia* <<https://www.ancient.eu/hercules/>> (page consultée le 27 juillet 2018).
- CARTWRIGHT, Mark (2013). « Orpheus », *Ancient History Encyclopedia* <<https://www.ancient.eu/Orpheus/>> (page consultée le 28 juillet 2018).
- CASTONGUAY-BÉLANGER, Joël (2002). « L'édification d'un Tombeau poétique : du rituel au recueil », *Études françaises*, vol. 38, n° 3, p. 55-69.
- CLÉMENT, Catherine. « Androgyne », *Encyclopaedia Universalis* <<https://www.universalis.fr/encyclopedie/androgyne/>> (page consultée le 27 juillet 2018).
- « Damocles », *Encyclopedia Britannica* <<https://www.britannica.com/topic/Damocles>> (page consultée le 27 juillet 2018).
- DAVREU, Robert. « Héraclès », *Encyclopaedia Universalis* <<https://www.universalis.fr/encyclopedie/heracles/>> (page consultée le 27 juillet 2018).
- DAVREU, Robert. « Sirènes, mythologie », *Encyclopaedia Universalis* <<https://www.universalis.fr/encyclopedie/sirenes-mythologie/>> (page consultée le 27 juillet 2018).
- GOMBERT, Florence. « Horus, religion égyptienne », *Encyclopaedia Universalis* <<https://www.universalis.fr/encyclopedie/horus-religion-egyptienne/>> (page consultée le 29 juillet 2018).
- GROENEVELD, Emma (2018). « Freyja », *Ancient History Encyclopedia* <<https://www.ancient.eu/Freyja/>> (page consultée le 29 avril 2018).
- GROENEVELD, Emma (2018). « Freyr », *Ancient History Encyclopedia* <<https://www.ancient.eu/Freyr/>> (page consultée le 29 avril 2018).
- GROENEVELD, Emma (2017). « Odin », *Ancient History Encyclopedia* <<https://www.ancient.eu/odin/>> (page consultée le 27 juillet 2018).
- HOTTE, Lucie (2009). « La littérature franco-ontarienne », *Québec français*, n° 154, p. 69-72.

- HOTTE, Lucie et Johanne MELANÇON (2010). « Introduction », dans Lucie HOTTE et Johanne MELANÇON (dir.). *Introduction à la littérature franco-ontarienne*, Sudbury : Prise de parole, p. 49-53.
- KANT, Emmanuel (2008 [1799]). *Observations sur le sentiment du beau et du sublime*, Paris : Vrin, 94 p. (introduction, traduction et notes par Roger Kempf).
- KANT, Emmanuel (1995 [1790]). *Critique de la faculté de juger*, Paris : Aubier/Flammarion, 540 p. (traduction et présentation par Alain Renaut).
- KÆNIG, Yvan. « Atoum », *Encyclopaedia Universalis*
<<https://www.universalis.fr/encyclopedie/atoum/>> (page consultée le 28 juillet 2018).
- KÆNIG, Yvan. « Khépri », *Encyclopaedia Universalis*
<<https://www.universalis.fr/encyclopedie/khepri/>> (page consultée le 28 juillet 2018).
- KÆNIG, Yvan. « Isis », *Encyclopaedia Universalis*
<<https://www.universalis.fr/encyclopedie/isis/>> (page consultée le 29 juillet 2018).
- LACOMBE, Gilles (2007). « La mer transfigurante », *Liaison*, n° 136, p. 64-64.
- LACOMBE, Gilles (2009). « Désir d'espace. Les collages illustratifs d'Andrée Christensen », *Liaison*, n° 145, p. 22-24.
- LONGIN, Pierre (1995). *Traité du sublime*, s. l. : LGF, coll. « Bibliothèque classique », 214 p.
- MARK, Joshua J. (2016). « Horus », *Ancient History Encyclopedia*
<<https://www.ancient.eu/horus/>> (page consultée le 29 juillet 2018).
- MARK, Joshua J. (2016). « Isis », *Ancient History Encyclopedia*
<<https://www.ancient.eu/isis/>> (page consultée le 29 juillet 2018).
- MARK, Joshua J. (2016). « Osiris », *Ancient History Encyclopedia*
<<https://www.ancient.eu/osiris/>> (page consultée le 29 juillet 2018).
- MYERS, David G. (2010). *Psychologie. Neuvième édition*, New York : Flammarion, coll. « Médecine-Sciences », 721 p.
- PEZIN, Michel. « Osiris », *Encyclopaedia Universalis*
<<https://www.universalis.fr/encyclopedie/osiris/>> (page consultée le 29 juillet 2018).
- « Ragnarök », *Encyclopaedia Universalis*
<<https://www.universalis.fr/encyclopedie/ragnarok/>> (page consultée le 29 avril 2018).

- REY, Jean-François (2010). « L'épreuve du genre : que nous apprend le mythe de l'androgyné? », *Cités*, vol. 44, n° 4, p. 13-26.
- SCHILLER, Friedrich von (1997). *Du sublime*, Paris : Sulliver, 121 p. (traduction par Adrien Régnier).
- SINDZINGRE, Nicole. « Jumeaux (anthropologie) », *Encyclopaedia Universalis* <<https://www.universalis.fr/encyclopedie/jumeaux-anthropologie/>> (page consultée le 30 avril 2018).
- THIBEAULT, Jimmy (2014). « La poésie franco-canadienne de la longue décennie 1970 (1968-1985) », *Francophonies d'Amérique*, n° 38-39, Automne 2014 – Printemps 2015, p. 11-23.
- « Thor ou Donar », *Encyclopaedia Universalis* <<https://www.universalis.fr/encyclopedie/thor-donar/>> (page consultée le 29 avril 2018).
- TOUCHEFEU-MEYNIER, Odette (1962). « De quand date la Sirène-poisson? », *Bulletin de l'Association Guillaume Budé*, vol. 21, n° 4, p. 452-459.
- VERGELY, Bertrand (2010). *Retour à l'émerveillement*, Paris : Albin Michel, coll. « Essais clés », 327 p.
- VIOLATTI, Cristian (2014). « Thor », *Ancient History Encyclopedia* <<https://www.ancient.eu/Thor/>> (page consultée le 29 avril 2018).
- ZAWADA, Kinga (2008). « Vents et marée », *Canadian Literature*, n° 196, p. 135-136.

ANNEXE 1

Musiques qui ont inspiré le roman, *Depuis toujours, j'entendais la mer*, et la suite de collages, *Regard de la main*, d'Andrée Christensen

1. *Chant Yakout* (Yakouts : un peuple autonome qui vit dans le nord de la Sibérie). Les effets de voix, obsédants, lancinants, sont de Lioudmilla Khandi, chanteuse de *Tayouks*, chants traditionnels a cappella). Technique étonnante qui passe rapidement du chant de gorge aux chants de tête (kolerach). Dans une version cinématographique du roman, cette musique pourrait facilement accompagner la première scène. Prise de vue sous-marine. Dans les eaux froides du Kattegat, on verrait flotter, un à un, les corps de tous les noyés du roman. Puis, suivrait un gros plan de Katla et de la petite Freya dans ses bras, reposant dans un cercueil. Cette musique, véritable complainte des noyés, est très évocatrice des eaux sombres, froides et lourdes de la mer du Nord qui sont décrites dans le texte. (*Songs from the Cold Seas*, direction Hector Zazou, Columbia , 1994)
2. *Spiegel im Spiegel* (Miroir dans un miroir) improvisation du compositeur estonien, Arvo Pärt, version pour piano et violoncelle. Musique introspective, sereine, lumineuse, qui m'a inspiré les tendres scènes nocturnes d'initiation à la musique de Thorvald, enfant, par sa mère adoptive et violoncelliste Ingelise, ainsi que le collage *Métamorphose du silence*. (Arvo Pärt, Alina, EGM New Series, ECM1591)
3. *Portrait of a Romantic*, pièce du compositeur de musique de jazz, John Surman, saxophoniste et clarinettiste. Pièce qui m'a inspiré la scène de la danse des grues du roman. Le son nasillard de l'instrument rappelle les cris de la grue ; ses rythmes tourbillonnants nous entraînent au cœur de la danse amoureuse et dionysiaque de ces

oiseaux mythiques. La grue, en tant que symbole de la pérennité de l'amour, se retrouve également dans le collage intitulé *L'Annonciation*. (ECM 1366)

4. *Unfolding sky*, suite pour orchestre à cordes tirée de *Postcards from the Sky*, de Marjan Mozetich, compositeur d'origine slovaque qui vit actuellement à Kingston, en Ontario. Compositeur influencé par les minimalistes. On y retrouve l'effet quasi-hypnotique d'une mélodie simple et envoûtante. Mozetich lui-même décrit cette pièce comme étant semblable à un rayon de soleil émergeant des nuages. Elle m'a inspiré la scène sur la plage d'Endelave, où Thorvald s'émeut devant une méduse blessée et tente de lui donner une deuxième chance en la remettant à la mer, se réconciliant ainsi avec ses propres douleurs et acceptant sa vulnérabilité, premiers pas vers la guérison. Cette image occupe une place importante dans les collages *Depuis toujours, j'entendais la mer* et *Libération de l'âme*. Par ailleurs, la luminosité de la musique se traduit dans l'« œuvre *Souviens-toi que tu es née lumière et que ton ultime repos sera lumière*. (*Affairs of the Heart*, CBC Vancouver Orchestra, sous la direction de Mario Bernardi, Les disques SRC, SMDC 5200)
5. *Visur vatnsenda-rosu*, chant traditionnel d'après un poème islandais, et interprété par la chanteuse pop islandaise, Björk. Chant marin qui raconte la tristesse d'une femme endeuillée et les larmes qu'elle verse pour son amour disparu, larmes aussi salées que la mer qui a emporté son amoureux. C'est la musique qu'entendrait Thorvald enfant avant de s'endormir, quand il imagine sa mère et sa sœur transformées en sirènes. La même atmosphère se retrouve dans les collages *Solitude jumelle*, *arme de vie* et *Le temps du ventre, embryonnaire mémoire*. (*Songs from the Cold Seas*, direction Hector Zazou, Columbia, 1994)

6. *Métamorphose II*, du minimaliste Phillip Glass. Musique de film composée pour *The Thin Blue Line*. Cette pièce pourrait accompagner la scène de la naissance de Thorvald. La même atmosphère se retrouve dans les collages *Triomphe nuptial*, *Cotylédon de lumière*. (Philip Glass, Solo Piano, CBS, MK 45576)
7. *4e Gnossienne*, d'Érik Satie, interprétée par Pascal Rogé. Encore une autre musique répétitive, aux petites phrases musicales jouées en transposition et en permutation. Ici, la pensée est grave, mais sereine, à l'image de Thorvald, qui s'allonge sur la plage, invitant la vague à venir le prendre et à l'emporter au loin dans sa tombe liquide. Cette même sérénité est recrée dans les collages *Jusqu'où va la mémoire du rêve?* et *Le rêve, chuchotement des ancêtres*. (Satie, & *Gymnopédies & Other Piano Works*, Pascal Rogé, piano, DECCA, 410 220-2)
8. *Havet stormar*. Interprété par Lena Willemark. Chant traditionnel scandinave qui exprime, sans la raconter, l'angoisse que pourrait éprouver un noyé qui s'enfonce dans les profondeurs de la mer. L'ajout de mandoline et de guitare donne à la pièce une étrange luminosité et une impression de calme. Cette pièce pourrait être la dernière du film que je me suis imaginé. Son atmosphère mystérieuse imprègne également plusieurs des collages de la série *Regard de la main*. (*Songs from the Cold Seas*, direction Hector Zazou, Columbia, 1994)

TABLE DES MATIÈRES

RÉSUMÉ.....	ii
REMERCIEMENTS	iii
INTRODUCTION.....	1
Présence des mythes	2
Mythe, initiation et effet de lecture	4
État de la question	10
Au cœur de la mythocritique	12
CHAPITRE I UN UNIVERS ROMANESQUE IMPRÉGNÉ DE MYTHES.....	15
La naissance surnaturelle de Thorvald	15
Naissance du monde, naissance du personnage : quelques références cosmogoniques.....	23
Devenir un homme : mythes et initiation	31
Épreuves et survie : la vie adulte de Thorvald	33
La mort de Thorvald.....	39
CHAPITRE II RÔLES ET FONCTIONS DES MYTHES.....	41
Les mythes dans la quête initiatique de Thorvald	42
Préparation	43
Mort initiatique.....	46
Renaissance	49

Fonction des mythes dans la quête du lecteur	51
Portée des mythes	59
CHAPITRE III : LES MYTHES ET LE PROJET D'ÉCRITURE.....	63
Dédoublement et transformation	64
Entre ombre et lumière : les mythes et l'écriture	66
Expérience fascinante et déroutante	77
Écriture mythique et philosophique.....	86
CONCLUSION	88
Retour à la théorie	90
Mythes, initiation et écriture.....	92
Au-delà de l'accomplissement	95
BIBLIOGRAPHIE	97
Corpus.....	97
Ouvrages et articles théoriques.....	97
Ouvrages et articles sur le corpus	99
Divers	99
ANNEXE 1	103