



ISSN 1951-6436

ISSN en ligne 2260-8060

Synergies Inde n° 7 - 2016 p. 69-86

La création d'un discours mythique à partir
d'une légende : le processus de la mythification
dans *La malédiction des étoiles ou*
Le Mahabharata des femmes de K. Madavane

Siba Barkataki

Alliance Française de Delhi, Inde

sibab2010@gmail.com

Reçu le 11-04-2015 / Évalué le 10-09-2015 / Accepté 11-09-2015

Résumé

La malédiction des étoiles ou Le Mahabharata des femmes est une pièce contemporaine indienne écrite en français par K. Madavane. Il s'agit d'une histoire tissée à partir d'une légende locale qui hante, depuis des générations, l'esprit et l'imagination d'une petite communauté tamoule en Inde. C'est l'histoire d'une jeune fille brûlée au bûcher par ses frères qui la soupçonnent injustement d'avoir eu une liaison amoureuse. L'écrivain y apporte une dimension universelle en évoquant quelques moments de la plus longue épopée du monde *Le Mahabharata*. Le réassemblage d'une légende et de l'épopée au sein d'un texte théâtral, rendu encore plus complexe par le renversement de leurs statuts au sein du texte se prête à une analyse intéressante sur une telle fusion singulière. L'écrivain s'engage-t-il à la création d'un discours mythique à partir de la légende et de l'épopée ou s'agit-il de la mythification des deux ? Vu qu'il existe toujours des variantes orales du *Mahabharata*, l'épopée ne se présente pas comme ferme à la création imaginaire. Pourtant, le sentiment religieux auquel l'épopée se trouve attachée remet en question sa manipulation littéraire au sein de la pièce. L'écrivain arrive-t-il à désacraliser les personnages du *Mahabharata* pour les faire interagir avec les personnages du récit ? S'agit-il de séparer le mythe littéraire de la religion ou du sacré ? D'où vient alors la dimension mystérieuse nécessaire à la mythification du récit, sinon du sacré ?

Mots-clés : réassemblage, mythification, scénarisation, prophétie, transcendance

The creation of a mythical discourse from a legend: the processes of mythification in K. Madavane's *Mahabharata of Women*

Abstract

La malédiction des étoiles ou Le Mahabharata des femmes is a contemporary Indian play written in French by K. Madavane. The story has been carved out of a local legend that has, for generations, haunted the minds and imaginations of a small tamil community. It is the story of a young girl burnt at the stakes by her brothers who suspect her of taking a lover. The author gives this story a universal dimension by evoking a few episodes of the *Mahabharata*. The unique juxtaposition of a local legend and of an epic makes for an interesting study. Does the author create a mythical discourse from this juxtaposition or does he mythify the legend and the epic? Given the fact that the *Mahabharata* has multiple oral versions, the epic is not

averse to creative manipulation. However the religious sentiments attached to the story makes its literary manipulation a subject of inquiry. Does the author of the play desecrate the characters of the epic? Is there a need to separate literary myths from religion or the sacred? How does the author account for the supernatural dimension that is required for the creation of myths?

Keywords: reassembling, mythification, screenwriting, prophesy, transcendence

La présente étude s'appuie sur la version écrite publiée en 1998 par Samhita Publications. Elle ne prend pas en compte les modifications apportées ultérieurement dans la pièce lors de la mise en scène.

La malédiction des étoiles ou Le Mahabharata des femmes est un lieu de rencontre de plusieurs récits fusionnés et réélaborés au sein de la pièce. Celui d'une mère qui refuse de se nourrir, d'une jeune fille brûlée au bûcher par ses frères, d'un ivrogne mort à cause de l'infidélité de sa femme, de la malédiction d'Amba, du désir de vengeance de Draupadi, de la rencontre entre Kunti et Karna où elle lui révèle son origine et finalement celui où folle de rage Gandhari maudit Krishna. Le répertoire de personnages fournit dans le texte théâtral indique la présence de 17 personnages, chacun ayant son rôle et responsabilité. D'après cette distribution de fonctions nous pouvons identifier trois niveaux de discours au sein desquels les récits s'articulent par une technique de mise en abîme : le présent diégétique, l'apport intertextuel et la sphère imaginaire. Le présent diégétique est construit par les trois membres de la famille à savoir la mère, le fils et la sœur; la dimension intertextuelle s'introduit par la légende de la jeune femme au bûcher et par la réappropriation de quelques moments du *Mahabharata*. Finalement, la sphère imaginaire se glisse dans le texte par le biais des personnages sortant de l'imagination de la mère notamment, l'ivrogne et Mohini. Donc, on peut considérer qu'il s'agit ici d'une réécriture de l'épopée et de la légende en lien avec le contexte établi par le présent diégétique. Or, la question que l'on se pose dans notre contexte d'étude est ainsi : Quelle fonction accomplit l'apport intertextuel dans le discours mythique ? Est-ce que l'écrivain emprunte des mythes au *Mahabharata* ? Est-ce que l'écrivain crée ses propres mythes à partir de la légende et de l'épopée ou s'agit-il de la mythification des deux ? D'où vient enfin la matière mythique nécessaire pour la mythification?

Il n'est pas fortuit que la pièce comporte un caractère mythique. Elle s'interroge en effet sur plusieurs questions qui hantent l'humanité en général, notamment la dialectique de l'innocence et de l'injustice, l'absurdité de la tuerie et entre autres, le fonctionnement mystérieux du destin. D'ailleurs, chaque thème se trouve

accompagné d'un récit, le rapprochant ainsi à un aspect de mythe à savoir, un récit symbolique qui explique les phénomènes autrement inintelligibles ; il fournit les réponses aux problèmes existentiels. En plus, la réalité diégétique devient le réceptacle d'un contenu mythique. Elle naît à partir de l'histoire racontée par le fils à propos de sa mère. Cette dernière avait décidé de mourir et a cessé de prendre de la nourriture. Elle meurt tout au début de la pièce. L'histoire qui suit ne se construit qu'à partir de la mémoire du fils. Sa mémoire devient la réalité diégétique. Par conséquent la diégèse est dichotomisée du fait que le « passé » s'installe dans le « présent ». Ce recul permanent vers le passé est chargé de symbolisme car il fait preuve d'un mimétisme du phénomène mythique qui se produit d'après Mircea Eliade, *in illo tempore* (Eliade, 2001). Le texte bâtit le terrain nécessaire pour accueillir des mythes dès le premier tableau par ce recul symbolique à un passé où se construit des mythes.

Néanmoins pour que l'on puisse parler d'un discours mythique il faudrait repérer dans le texte un véritable mécanisme en jeu, responsable de fabrication, de fonctionnement et d'évolution du mythe. Il s'agira donc d'abord, d'effectuer un découpage du récit en séquences sémantiques distinctes au sein desquelles s'élabore le contenu mythique. L'identification du noyau mythique nous conduira ensuite à l'identification du récit mythique principal ainsi que la figure mythique responsables d'animer tous les autres récits du texte. Finalement, nous nous interrogerons sur les procédés esthétiques adoptés par l'auteur pour déployer le discours mythique dans le texte.

L'identification du groupe mythique

L'une des méthodes de mythification connue de tous est celle où « les scénarios littéraires (Antigone, Tristan, don Juan...) aient été mis en rapport avec [...] les mythes¹ ». Tel n'est pas le cas dans cette pièce. Il ne s'agit pas ici d'une reprise de mythes mais plutôt d'un jeu d'intertextualité. La mythification semble s'accomplir par d'autres méthodes. En réalité, la mythification n'est pas un système fermé². Les mythes, écrit Claude Lévi-Strauss « sont in-terminables » et sa création s'accomplit de façon « nébuleuse sans jamais rassembler de manière durable ou systématique la somme totale des éléments d'où elle tire aveuglément sa substance »³. D'après cette explication nous pouvons supposer que le discours mythique n'oblige pas la réutilisation obligatoire d'anciens mythes. Il serait possible de créer un discours mythique à partir d'éléments, au préalable non-mythiques, rendus symboliques par leur position et fonction dans le texte. Lévi-Strauss confirme que « les symboles n'ont pas une signification intrinsèque et invariable... Leur signification est d'abord de *position*⁴ ». D'après ce concept, nous n'aurions pas tort si nous constatons que dans

La Malédiction des étoiles la matière mythique, nécessaire pour la mythification, se crée grâce au rassemblement des récits. De plus, la structuration et positionnement de ces récits au sein de la pièce donnent à la progression narrative le mouvement et l'éclat digne d'un discours mythique.

Comme le texte commence et termine avec l'histoire de la femme au bûcher; la légende tamoule devient le point focal et le cadre esthétique de la pièce. Elle sert d'objectif à l'auteur qui articule tout un monde esthétique à partir de cette prémisse: « [...] femme infortunée qui entraîna par sa malédiction la ruine d'un village et la condamnation perpétuelle d'une longue lignée de mâles⁵ ». D'ailleurs, entre ce début et cette fin, s'effleure tout un univers qui ne fait que répéter incessamment cette séquence : sacrifice → malédiction → destruction. L'écrivain y évoque également quelques moments du *Mahabharata* afin d'universaliser les thèmes évoqués dans la légende à savoir, la souffrance, l'injustice, la malédiction et finalement la perpétuation éternelle de la haine. D'un tableau à l'autre, le recommencement de cette séquence fait résonner l'idée de la fatalité. La répétition continue de la phrase « Tout est donc inutile » sert de justification de l'existence réelle des notions métaphysiques, comme la malédiction des étoiles, le destin inévitable et la haine ancestrale dans la vie humaine. Ainsi le récit accomplit-il une fonction mythique en s'appuyant sur « intelligibilité intrinsèque ⁶» du discours mythique et sur « le rapport entre les mythes et la vie des gens qui les racontent⁷ ». Comme l'explique Jean Pouillon « aux besoins internes d'une société, à ses déséquilibres, les mythes apportent des justifications⁸ ».

Par ailleurs, dans la pièce « l'isotopie narrative⁹ » s'établit par la fusion des trois niveaux de discours. Le tissage des récits conduit à l'union d'informations extratextuelles de nature métaphysique constituant « un milieu sémantique organisé¹⁰», d'où découlent les substrats¹¹ nécessaires pour la mythification du texte. La légende de la jeune femme au bûcher juxtaposée à l'histoire de la femme infidèle, l'aveu de Kunti, la colère de Draupadi, la vengeance d'Amba et la malédiction de Gandhari constituent le milieu sémantique organisé. D'après N. Lygeros, le substrat est l'un des éléments de base du processus de mythification. L'analyse de l'isotopie narrative dans *La Malédiction des étoiles* dégage une série consistante et superposable de substrats, élaborée ci-dessous. Ce sont des événements irréductibles qui constituent le fondement de chaque récit. L'apparition de la même séquence de substrats dans chaque récit est la preuve d'un remaniement systématique et rigoureux effectué par l'auteur au niveau de la scénarisation et la structuration de l'isotopie narrative. Cette série de substrats se construit sur la base de mythèmes (un motif ou un schéma qui parle d'une opposition binaire fondamentale). Il est intéressant d'observer les mythèmes articulés dans la pièce. Ces mythèmes mettent

en relief la nature précise du discours mythique que l'isotopie narrative cherche à développer : un discours (sur la base de thèse-antithèse-synthèse) qui s'interroge sur toutes les questions reliées à la nature ironique de la vie, autrement dit sur « l'absurde et le tragique¹² ».

Substrats	Bonheur	L'injustice.	La malédiction.	La haine ancestrale.
Mythèmes	Le bonheur se fait remarquer par son impermanence ; par la possibilité de tomber dans le malheur, la philosophie hindoue du cycle de Yugas.	L'opposition dominant-dominé. Il y a une résonance du concept du bouc-émissaire ¹³ .	Il s'agit d'une situation paradoxale où la femme physiquement faible devient la source du malheur, voire de la destruction, l'idée du mal féminin.	Le sacré et le profane s'emboîtent ; le temps historique se trouve recoupé par l'atemporalité ou le temps sacré, les moments invraisemblables, les prophéties.
Indication textuelle	Jadis, tous les hommes vivaient heureux → Ce sera un monde sans Dharma, A tout moment de sa vie, il ne pensait qu'à elle → Un beau jour, elle a disparu.	Je brûlais pour sauvegarder l'honneur de ma famille; Duryodhana m'a fait traîner par les cheveux devant toute une assemblée d'homme ; J'ai été abandonné, à peine nouveau-né, sur les eaux d'une rivière.	Mais il est mort parce qu'un jour, une femme avait décidé que Bhisma devait mourir; pour que je puisse enfin laver mes cheveux avec leur sang ; Oh ! Mahadeva ! Je te maudis.	J'entends toujours sa malédiction qui nous poursuit ; Sœur entre en transe, comme possédée par une force plus grande qu'elle ; J'entends la malédiction des étoiles. Je vois la plus farouche des guerres détruire cette terre ; Ton nouveau nom sera Shikhandi.

Il suffit de construire le lien causal entre les substrats pour voir la « formation d'un groupe mythique¹⁴ », qui constitue la matière mythique dans la pièce. La

succession des histoires fait répéter ce groupe mythique. Chaque histoire y insuffle une nouvelle vie. Le cycle qui commence avec le bonheur et fini par la perpétuation de la haine ancestrale se voit répété six fois dans la pièce (avec des petites transformations pour s'adapter au besoin de l'histoire) depuis le début jusqu'à la fin.

Ce retour continu du groupe mythique n'est rien d'autre que le mimétisme du « mythe archaïque de la répétition éternelle » qui d'ailleurs trouve « son expression la plus aboutie dans la pensée hindoue sous forme d'une destruction et d'une recréation périodiques de l'univers (palingénésie), qui s'accompagnera de l'idée d'une transmigration des êtres (métempsycose)¹⁵ ». Cette récurrence comporte également une intention esthétique. Force de répéter, la matière mythique, qui est normalement d'ordre transphrastique, s'installe dans la logique du texte et acquiert par la suite un « effet de réel » (Barthes, 1968).

L'ensemble des substrats élaboré dans le tableau met en lumière le milieu sémantique ainsi que la progression de l'isotopie narrative mis en marche dans la pièce. Or, cet ensemble ne se transforme en groupe mythique qu'à un moment spécifique du récit. C'est le moment où l'histoire bascule dans la transcendance, c'est-à-dire, l'événement quitte le cadre spatio-temporel du récit et devient atemporel. Cette transition du temporel à l'atemporel est impérative pour la création du discours mythique car il s'agit de reproduire dans le texte le moment même de l'apparition du mythe ; qu'Eliade appelle le « temps sacré ». La rencontre du temps sacré et du temps profane est d'après Eliade, « la dialectique du sacré¹⁶ ». Dans *La Malédiction des étoiles* il s'agit de la création du moment où reproduit « la dialectique du sacré » ; c'est-à-dire le moment dans le texte où le temps profane est interrompu par le temps sacré. Par la suite, le récit s'ouvre aux significations mythiques.

La première instance de transition est le moment où la jeune fille « se répand en malédictions » (Madavane, 1998). A partir de ce moment-là, le récit est habité par des phénomènes qui de par leur nature échappent au domaine de la raison : la haine ancestrale, le destin, la fatalité. Ce moment établit également le ton du récit. Donc, le substrat *La malédiction* devient le générateur du discours mythique. Ce substrat accorde à l'ensemble de substrats un destin mythique. Comme l'explique N. Lygeros « la réunion de ces ensembles abstraits forme un groupe dont l'un des éléments est le mythe. Alors la capacité de celui-ci provient de sa généricité structurelle. Si cet élément est neutre, il ne permet pas l'apparition d'un mythe viable. Par contre, si c'est un générateur, le mythe se construit et commence sa diffusion dans le milieu considéré¹⁷ ». D'après cette explication *La Malédiction* est le substrat mythique qui transforme l'ensemble des substrats en groupe mythique car il représente le moment où le récit bascule dans la transcendance. Le temps profane se trouve interrompu par le sacré. Ce substrat est suivi de *La haine*

ancestrale qui introduit la notion de la prédestination dans la vie des personnages, qui, d'ailleurs, ne fait que valider la force de la malédiction.

Par ailleurs, la progression narrative qui implique la répétition du groupe mythique déploie ce moment de transition, c'est-à-dire la malédiction, dans tout le récit. Toutes les autres femmes du texte ne font que répéter ce schéma mythique établi par l'histoire de la jeune femme au bûcher. D'après ce principe, la jeune femme de la légende devient la « figure mythique » (Jonchère, 2008) de la pièce vouée à traverser le temps. L'auteur emploie tout un dispositif esthétique en vue de fabrication de la figure mythique. Cette figure s'avère essentielle pour la mythification de la pièce car dans chaque instance de malédiction le lecteur ne fait que se remémorer la malédiction prononcée par la jeune femme. Ce retour continu accorde un mouvement spiral au texte. C'est un mouvement symbolique car il représente le retour symbolique au moment de l'origine.

La fabrication de la figure mythique

La répétition du groupe mythique transforme la jeune femme en figure mythique, car cette figure se construit par la somme de ses incarnations. D'incarnation en incarnation la force de sa malédiction grandit en puissance et envahit finalement le texte. Ceci se justifie par la réapparition de la scène du bûcher dans le dernier tableau. La reprise de cette scène et sa visualisation particulière, avec toutes les femmes (ses avatars dans la pièce) faisant « une chorégraphie à spirale montante¹⁸ » autour d'elle, peut être comparée à un rituel sacrificiel qui cristallise son statut mythique. Cette structuration de la pièce promeut la jeune femme au rang de figure mythique parce qu'elle converge avec le récit du « dieu mourant et ressuscitant¹⁹ ». Par cette convergence la jeune femme se trouve au même titre que d'autres figures mythiques, universelles ; Jésus Christ étant une variante du même récit²⁰. Sir James Frazer confirme que le désir de l'homme de créer des mythes est essentiellement le même. Dans son œuvre *The Illustrated Golden Bough*, il démontre le lien qui existe entre mythe et rituel:

Dans les festivals d'Adonis, qui avaient lieu en Asie Occidentale et dans des territoires grecs, on entrait en deuil avec des pleurs déchirants chaque année pour marquer la mort du dieu, [...] et dans quelques endroits sa résurrection était célébrée le lendemain. En Alexandrie les images d'Aphrodite et d'Adonis étaient placées sur deux canapés [...] Le mariage des amoureux était fêté un jour et le lendemain, des femmes habillées en vêtements de deuil [...] noyaient l'image d'Adonis mort dans la mer²¹.

Donc, l'une des voies par laquelle l'auteur mythifie la jeune femme est par son alignement sur le schéma mythique préétabli : le récit du dieu mourant et ressuscitant. D'après Pascale Auraix-Jonchière, la transmutation du simple personnage en figure mythique se repose sur trois phases complémentaires : élection, sublimation et structuration (ou scénarisation)²². Nous proposons à le reconnaître dans la conceptualisation de la jeune femme par une procédure déductive.

L'élection de la figure mythique s'effectue dès le premier tableau. Certes, l'histoire de sa mort au bûcher met en œuvre le groupe mythique qui se reprend à maintes reprises à travers le texte, mais l'auteur ajoute d'autres significations qui transforment cette femme en figure mythique. D'abord il la localise dans un endroit concret qui aide le lecteur à s'identifier à ses origines, ensuite il crée une atmosphère de mystère autour de la jeune fille ainsi que la puissance maléfique de sa malédiction : « Fils : Qui était-elle ? Quels pouvoirs maléfiques possédait-elle ? Quelle a été sa puissance divine ? » Ces propos enlèvent le personnage du quotidien et le tire du côté du merveilleux. Ils démontrent également l'inutilité d'explorer l'arrière-plan historique « La postérité n'a même pas retenu son nom, sauf la flamme de son terrible regard qui nous hante de génération en génération²³... ». L'auteur se borne à la création d'un être insaisissable à même de remuer l'imagination et la curiosité - ingrédients nécessaires pour l'épanouissement des mythes : « [...] il faut quelques mystères pour que le personnage garde la part d'ombre nécessaire à l'éclosion du mythe²⁴ ».

Il n'y a qu'une seule apparition de la jeune femme dans le premier tableau. Elle raconte sa mort et disparaît. Par conséquent, le texte est rempli d'une attente. Le lecteur suit l'histoire avec l'intention de connaître davantage sa vie. Mais l'auteur ne fournit rien. Par contre, il garde la part de mystère par le biais de la prophétie « Elle n'a pas encore pardonné. Elle est toujours là en train de se venger de tous nos fils ²⁵ », ces propos de la mère vivifient l'anticipation du lecteur sans lui fournir concrètement de quoi assouvir son désir de la cerner.

La prophétie fournit de base pour l'élection de la jeune femme comme figure mythique, d'après le concept : « Prédestination et destin prophétique, fulgurance, mystère, ambivalence, participent à des degrés divers de la mutation du personnage historique en figure mythique ²⁶ ». Dans la pièce, la prophétie devient un procédé esthétique au service de la mythification. En fait, grâce à la prophétie, cette dernière s'extrait du présent profane, se transforme en figure atemporelle et devient le symbole de la structure itérative de la pièce. Tous les moments dans le récit, où la mère invoque sa clémence, sanctifient l'événement en vertu de son association à cette figure énigmatique et à sa malédiction qui est le substrat

mythique de la pièce : « Mère, pourquoi nous tourmentes-tu, ainsi ? J'ai perdu mes oncles et tous mes frères. Cela ne te suffit pas ? [...] Sois clément avec nous. Aie pitié de moi²⁷ ! » Ces phrases de la mère prononcées dans une « ambiance religieuse »²⁸ débordent toute rationalité et accorde à la jeune femme un statut sacré. Son invocation intermittente fait également preuve d'entrecroisement, à plusieurs reprises, du temps sacré et du temps profane dans le texte.

En fait la prophétie, qui confère une certaine sacralité à la femme de la légende, est l'un des moyens par lequel l'auteur entreprend la sublimation de cette dernière. Le processus de sublimation qui « implique une rupture de la trame temporelle »²⁹, commence par la mort de la jeune femme. Non seulement elle devient une figure transcendante qui échappe à toutes contingences, mais par sa mort elle devient une figure tragique au sens racinien du terme en raison de sa position de « victime » dans ledit événement. Sa situation tragique est encore accentuée par son innocence qui devient la raison pour sa mort : « 'Il vient de sauter le mur. Vous ne l'aurez jamais. Regardez, il vous échappe.' Ils m'ont crue et j'éclatais de joie à la vue de leur impuissance. Je riais en les regardant. Je riais encore quand ils m'attachèrent à un arbre³⁰ ». Le sacrifice d'une jeune fille à cause d'un jeu d'enfant est une idée inconcevable pour le lecteur.

La scène du sacrifice devient encore plus poignante quand la jeune fille lamente sa mort : « Je brûlais pour sauvegarder l'honneur de ma famille. Et ma virginité s'est envolée avec l'odeur de ma chair rejetée, meurtrie au milieu de la vanité et de la barbarie »³¹. Ces mots comportent plusieurs significations symboliques. Premièrement, dans la référence à la virginité nous pouvons identifier une véritable volonté de sublimation³². La virginité qui signifie la pureté et l'innocence fait de la fille une figure immuable. En plus, sa mort, qui amène une suspension temporelle, la garde à jamais, dans son état pur et incorruptible. Deuxièmement, le feu qui s'empare de ce corps vierge constitue un symbole mythique. C'est par le contact de la flamme que la jeune fille fait office de transition au domaine mythique. Gaston Bachelard s'interrogeant sur la valeur purificatrice de la flamme écrit : « le feu sépare les matières et anéantit les impuretés matérielles. Autrement dit, ce qui, a reçu l'épreuve du feu a gagné en homogénéité, donc en pureté »³³. Le « corps rejeté » de la jeune femme ou l'« impureté matérielle » reste comme la preuve concrète de son ascension dans la sphère mythique. Cette ascension par la flamme est représentée par l'omniprésence de la jeune femme. Elle y réside par la force de sa malédiction. L'emploi de la métonymie « ses yeux rouges » confirme l'objectification et la perpétuation de sa haine de récit en récit : « Oui, elle est là à me regarder de ses yeux rouges³⁴ ».

En réalité, l'image même de la femme brûlée vive est une image mythique qui hante la mémoire de l'humanité. Nous connaissons le massacre des femmes, déclarées sorcières et brûlées vives sur le bûcher. En Inde, le rituel de Sati a, pour longtemps, rongé la société indienne. Le cas de Jeanne d'Arc est également connu de tout le monde. Elle a été brûlée vive en Normandie. Il est pourtant intéressant de remarquer que sa mort « loin d'être considérée comme une fin, est assomption, la faisant entrer en Éternité ³⁵ ». Madavane adopte le même parcours mythique. En choisissant l'image mythique de la femme au bûcher, il fait ostensiblement de sa mort un facteur de transcendance.

Le mytheme qui accompagne l'image violente de la femme brûlée est le récit du « mal féminin³⁶ ». D'après ce récit universel « les femmes sont les principales à souffrir d'addiction du mal³⁷ ». Par contre, dans la pièce l'auteur renverse l'idée négative associée à l'image de la femme au bûcher. Il la fait converger avec le concept du bouc-émissaire : « Le bouc-émissaire est une victime expiatoire [...] l'injustice étant à la base de cette désignation³⁸ ». Tout en dissociant le « mal » du féminin, l'auteur réévalue la place qu'occupe la femme dans l'événement, celle d'une victime. Par conséquent, la nature extrêmement injuste de l'événement accorde une forte charge tragique au texte.

Dans le cadre spatio-temporel où se déroule l'événement de sa mort, la malédiction apaise le lecteur qui accepte difficilement le sacrifice. Jusque là, l'événement est une simple histoire tragique d'une malheureuse fille. Or, cette histoire se transforme en récit mythique par la procédure de métatextualité opérée par l'auteur. Il s'agit d'une relation dite de commentaire qui lie un « texte à un autre texte dont il parle, sans nécessairement le citer (le convoquer), voire à la limite, sans le nommer³⁹ ». Dans la pièce, la légende tamoule devient le métatexte, force de prédire le sort des autres personnages du récit. Elle fournit une sorte d'explication pour le malheur et la mort des hommes à savoir, l'Ivrogne, Bhishma, Karna et même Krishna. Donc, à l'intérieur du texte il se construit une structure hiérarchique du contenu. En raison de la scénarisation, le lecteur adopte le point de vue de la mère qui « la retrouvait partout. Dans chaque malheur de l'homme, elle cherchait à déceler la malédiction de cette malheureuse femme. L'âme de son ancêtre se promenait ainsi d'une ville à une autre, d'une maison à une autre ou d'une histoire à une autre ⁴⁰ ». La mère l'apercevait même dans le malheur et l'éventuel mort de l'Ivrogne, provoqué par l'infidélité de sa femme. L'histoire de l'Ivrogne se pose comme la légitimation de la légende ancestrale. La mère place la malédiction comme la raison de l'impuissance de l'homme devant l'ironie de la vie : « Qu'est-ce qu'on peut faire ? Elle ne veut pas lui revenir. Il ne veut pas l'oublier ⁴¹ ». Or, la malédiction s'installe dans la conscience globale quand la mère

la fusionne avec la mort de Bhishma, de Karna, et le carnage universel dans le *Mahabharata*. A partir de ce moment-là, « le héros cesse d'être un model pour devenir un problème⁴² ». L'espace narratif devient un lieu de tension, ce qui relève du « caractère conflictuel du théâtre grec⁴³ ». Cet élément tragique crée un terrain pour accueillir l'élément mythique. La tragédie entraînée par la malédiction atteint son apogée en incarnant des dimensions réelles dans l'avant dernier tableau où toutes les femmes du *Mahabharata* lamentent la mort des hommes.

Je suis Uttara. J'ai perdu mon mari Abhimanyu.

Je suis Ganga. J'ai perdu mon fils.

Je suis Hindimba. J'ai perdu mon fils Ghatokkacha.

Je suis Kunti. Arjuna a tué mon fils Karna quand il était sans armes et sans défense.

Je suis Draupadi. Mes cinq enfants ont été assassinés pendant leur sommeil. [..]

Je suis Gandhari. [..] Reine de l'univers, j'étais mère de 100 fils. [..] Nous sommes toutes condamnées à mourir sans enfants.⁴⁴

Cette scène de deuil concrétise la prophétie de la mère qui voit « la condamnation perpétuelle d'une longue lignée de mâles⁴⁵» à cause de la malédiction. Dans le dernier tableau, l'auteur ressuscite la jeune femme juste avant le moment de sa mort. La chorégraphie à spirale spatialise la structure mythique. Ce mouvement est chargé de symbolisme car la scène se présente comme un espace circulaire. Toujours est-il que la mémoire douloureuse de la légende ancestrale revient pour hanter l'espace narratif. Le texte acquiert une structure cyclique. Le cercle spatialise l'élément tragique et accentue sa puissance. La réactualisation de sa mort et de l'éventuelle malédiction représente la nature cyclique de la souffrance humaine. Ce retour représente d'une certaine manière l'absurdité de la souffrance humaine qui n'échappe jamais au fardeau de l'injustice éternelle.

Donc, l'auteur réussit à mythifier la mort de la jeune femme en associant sa mort au concept de la fatalité. Tous les autres récits qui suivent la légende dans la pièce gagnent, en vertu de cette succession, des significations mythiques.

Les éléments textuels au service du discours mythique.

Madavane adopte une méthode comparative pour comprendre le concept de la malédiction des étoiles incrusté dans la psyché indienne. Il choisit la légende locale comme point de départ afin de concrétiser son parcours esthétique. Dans le voyage du particulier (la légende) jusqu'à l'universel (*le Mahabharata*)⁴⁶ nous témoignons de la récurrence du même groupe mythique qui commence par le bonheur et fini par la perpétuation de la haine ancestrale. Cette répétition démontre que « dans

une société donnée, on recueille rarement un mythe, mais le plus fréquemment plusieurs versions et surtout le même mythe se retrouve sous d'autres formes dans d'autres populations ⁴⁷». Dans la pièce, la réalité diégétique soutient cet aspect hétérogène du mythe. Elle accueille le discours mythique par le biais de la mère. Cette dernière se veut le conteur idéal des mythes car « elle assumait tout le poids des échecs et des frustrations d'un passé ⁴⁸». A travers ce personnage tout un monde épique et atemporel se naît. Ses histoires, reconstituées sur la base du même récit mythique - c'est-à-dire, l'histoire de la jeune femme au bûcher - se fusent l'une dans l'autre, dégageant une profonde tristesse dans toute la pièce. La reconstitution des récits se rendent possible grâce à l'oubli entraîné par son âge. Ces trous de mémoire créent des espaces fertiles pour la matière imaginaire. Les lacunes permettent la floraison d'autres histoires se tissant harmonieusement pour donner au récit des versions multiples: « Je n'ai jamais su si elle discutait d'Indira Gandhi, de Phèdre, de Lady Macbeth ou de ses grand-mères. Toutes les femmes du monde entraient et sortaient de son univers avec une facilité qui me donnait le vertige. [...] Mais sa folie me fascinait⁴⁹ ». Les lacunes présentées en tant qu'atouts permettent à l'auteur de restituer la nature orale de l'expérience mythique ; la véracité des récits étant sa moindre préoccupation.

La folie de la mère, amplifiée par son obsession pour son ancêtre, enrichit son imagination, ce qui fait d'elle un véritable trésor d'histoires mythiques. La mère transmet cette folie, aux degrés variés, à toutes les femmes de l'histoire. Leur colère est toujours au paroxysme et dans leur folie elles ne cherchent que la mort de l'adversaire : « Et moi, j'aurais leur sang pour laver mes cheveux ⁵⁰». La folie devient une thématique importante en raison de sa capacité inhérente d'engendrer des histoires. L'auteur se sert de la folie de la mère pour instituer un mouvement entre les différents récits du texte.

En fait, la folie de la mère se dispose d'une structure bien définie. Elle constitue tout un discours qui devient le dispositif essentiel pour la mise en abyme dans la pièce. Le déplacement entre les récits se veut difficile vu qu'il s'agit d'un mélange d'un monde légendaire et d'un monde épique. Il faut donc, que le scénario soit agencé d'une telle manière qu'il devienne possible de quitter un récit pour se retrouver à un moment précis d'un autre récit. Cela implique également que nous avons affaire aux différentes temporalités dans la pièce. D'un côté, le présent diégétique se déroule dans le passé (la mémoire du fils), de l'autre, les récits légendaires se situent dans une antériorité profonde. Pour se déplacer entre ces deux couches, l'auteur se sert du deuxième niveau de discours, c'est-à-dire, la sphère imaginaire. Cette sphère se situe entre le présent diégétique et la dimension intertextuelle. Elle est peuplée des personnages sortant de l'imagination de la mère

notamment, l'ivrogne et Mohini. Ces personnages personnifient la folie de la mère. Grâce à leur localisation intermédiaire, ils peuvent facilement voyager entre le présent diégétique et la dimension intertextuelle. Leur pouvoir de voyager entre les récits leur accorde des dimensions merveilleuses. Donc chaque moment de transition est accompagné d'une sensation surréelle.

C'est l'ivrogne qui, le premier, laisse entrer la femme de la légende dans la réalité diégétique, en reprenant la phrase de la mère « Oui, elle est là à me fixer de ses yeux rouges ». Cette répétition incantatoire par la mère, par l'ivrogne et encore par la mère fait preuve d'un témoignage et rend réelle la présence de la femme dans la scène, modifiant ainsi l'ambiance car « une peur envahit⁵¹ » l'espace. On peut comparer ce moment à un rituel shamanique où par la répétition hystérique des chants l'on arrive à quitter le monde profane pour rejoindre un temps sacré (Coupe, 2007). Il s'agit d'une transcendance et de la recréation, par la répétition, d'une scène primordiale. Un tel moment inouï dans le texte est accompagné d'une suspension temporelle, qui facilite le mouvement entre les récits. Il crée l'atmosphère nécessaire pour accueillir les personnages du *Mahabharata* pour la première fois dans le présent diégétique. Un pareil moment s'établit quand l'auteur introduit Mohini dans le récit. Bien que l'apparition de Mohini se fasse de manière discrète, elle fait peur aux autres car elle n'est visible qu'à la mère: « Maman ! Tu me fais peur. Ne parle pas comme un fantôme. Ne nous quitte pas maman »⁵². Son arrivée dans le récit fait basculer le récit dans le merveilleux. Elle extrait l'histoire de la trame temporelle et la plonge dans un monde atemporel: « La nuit est sinistre. Tu entends ce vent dans les branches des bambous ? Ecoute. C'est la plainte des âmes qui se déchirent à leurs épines »⁵³. Ce passage merveilleux facilite le recul vers une antériorité profonde et nous nous trouvons éventuellement parmi les personnages du *Mahabharata*. Le rôle d'intermédiaire de Mohini est encore plus significatif car c'est le seul personnage non-légendaire qui dialogue avec les personnages de l'épopée. Elle devient en quelque sorte un médium pour la mère.

Le va-et-vient entre les mondes implique un jeu entre différentes temporalités. Pourtant, l'auteur arrive à maintenir une scène atemporelle dans toute la pièce grâce aux berceuses dont le thème est l'enfance de Krishna. Ces chansons, aussi anciennes que l'histoire de l'homme, déploient un temps mythique dans la pièce. Elles réunissent toutes les épisodes de la pièce en un tout atemporel au même titre qu'un récit mythique. La présence permanente du personnage de la berceuse dans chaque scène de la pièce est une preuve matérielle de sa fonction organisatrice. A chaque reprise elle annonce de façon implicite les thèmes qui occuperont l'espace textuel : au tout début de la pièce la berceuse, chantant des épisodes mythiques de la vie de Krishna, accorde une base symbolique à l'histoire de la jeune femme

au bucher: « Tu as maté le Grand Cobra des sept océans. Tu es le protecteur de tous les démons de l'univers. Tu as maîtrisé tous les démons de l'univers.... »⁵⁴. A noter que c'est la seule berceuse qui raconte un mythe. Toutes les autres berceuses de la pièce ne sont que des chansons pour endormir ou pour calmer Krishna. La première berceuse annonce donc la primauté de la légende tamoule en tant que récit mythique de la pièce. En plus, cette berceuse diffuse une certaine mélancolie qui contribue à accentuer la tragédie du meurtre de la jeune fille :

*Conserve-tu encore les restes d'une vie antérieure ?
Gardes-tu toujours en mémoire la douleur
D'une trahison, le déchirement d'un amour
Ou le souvenir d'un jour lointain
Où tout un monde s'écroula soudain.*⁵⁵

De même, la berceuse qui accompagne le dénouement de la fin de la pièce met en relief l'idée de l'inévitabilité de la mort. La scène de la mort de la jeune femme se trouve ainsi justifiée par la poésie de la berceuse:

*Mon fils, mon heure est enfin arrivée.
Ni le paradis, ni l'enfer, ni la terre ne peuvent supporter ta douleur.
La mort n'est pas un malheur !
Ne pleure pas mon enfant.
Je ne fais que partir chez mes parents.
Laisse-moi mourir dignement.*

La folie de la mère, l'agencement des berceuses aux différents moments du texte et entre autres, les trois niveaux du discours sont les différentes pièces du dispositif poétique mis en place par l'auteur pour diffuser le discours mythique dans le texte. En réalité, dans *La malédiction des étoiles*, le discours poétique se met au service du discours mythique. La folie de la mère met en lumière le potentiel de l'imagination de recréer des histoires à partir d'un seul récit. Il s'agit d'une valorisation de l'activité littéraire. L'auteur entreprend une reformulation poétique des récits épiques. Ces changements accordent une nouvelle vie aux récits. Ils acquièrent des caractéristiques mythiques c'est-à-dire « de n'exister textuellement que dans/par l'incessante reformulation ». En tant que texte mythique il ne trouve « son unité et son existence que dans l'essaimage qui le définit plus comme intertexte que texte »⁵⁶. Ces histoires du *Mahabharata* deviennent des véhicules de diffusion du récit mythique. Finalement, la poésie dans les berceuses joue un rôle d'uniformisation. Elles excitent et apaisent d'après le besoin du texte et réunissent toutes les histoires pour former une seule unité mythique. En outre, Madavane s'appuie sur la musicalité des berceuses pour établir son texte comme un « texte oral »⁵⁷. Sa pièce

devient ainsi un texte mythique car elle peut porter le mythe dans tous ses états : l'écriture, la parole et la musique.

Conclusion

Dans cette pièce l'on témoigne d'un renversement du rôle de *Mahabharata*. Il est bien connu que la grande guerre fratricide du *Mahabharata* inspire une constellation d'histoires qui s'intègrent à l'intrigue principale. Or, dans la pièce, ce sont des épisodes de la grande épopée qui viennent s'agréger à l'intrigue principale qui est, elle, inspirée de la légende tamoule. Cette fusion singulière soulignée par le renversement de leurs statuts au sein du texte explique en effet l'approche esthétique adoptée par l'écrivain pour créer son discours mythique. La légende de la jeune femme brûlée injustement par ses frères fait partie de la réalité subjective de l'auteur : « Elle est célèbre dans le pays tamoul au point que chaque famille l'a récupérée et l'a intégrée dans le panthéon de leurs ancêtres »⁵⁸. La décision esthétique de prendre comme point de départ cette légende tamoule, ensuite de la mettre à côté de l'univers gigantesque du *Mahabharata* montre que Madavane inscrit son œuvre dans une perspective transfiguratrice. L'auteur emprunt son œuvre de subjectivité voulant de ce fait aspirer à une sorte d'universalité. Le parcours du particulier vers l'universel implique une véritable tentative de sublimation. Cette juxtaposition se veut également comme un teste de « la robustesse du mythe »⁵⁹.

Par ailleurs, la juxtaposition problématique d'une simple légende locale et de la plus grande épopée du monde se trouve désormais justifiée car on peut repérer dans les deux le même groupe mythique. Cette identification est possible car « on peut trouver un mythe identique dans des sociétés très différentes et éloignées dans l'espace, et des mythes différents dans des sociétés proches »⁶⁰. En effet, les mythes sont les réponses aux questions de l'homme qui cherche à comprendre l'absurdité de sa condition. Donc, ce qui importe c'est la question que l'homme pose plus la société qui accueille le mythe.

La scénarisation opérée à l'intérieur de la pièce mythifie la légende tamoule et transforme la jeune femme en figure mythique. Tous les autres récits du texte s'intègrent à ce récit mythique et deviennent des agents de diffusion du discours mythiques. Ils font partie de l'« ensemble de variantes combinatoire »⁶¹ qui constitue le mythe. Donc chez Madavane, l'on témoigne d'un travail d'assemblage d'éléments (et d'évènements) qui assurent la création, l'élaboration et la permanence des mythes. De plus, cet ensemble est doté d'une structure capable de remuer l'imagination qui garantit la potentielle génératrice de mythe.

La déconstruction de l'isotopie narrative en trois niveaux de discours nous permet de conclure que le même discours mythique traverse tout le texte. Ce discours mythique se construit par un groupe de substrats. Ce groupe comporte un élément mythique : la malédiction. C'est la malédiction, prononcée au premier par la jeune femme, qui fait basculer le récit dans la transcendance et accorde au texte une valeur palingénésique. Grâce à la malédiction l'ensemble de substrat se transforme en groupe mythique. La récurrence de ce groupe mythique dans tous les autres récits est l'indication de la diffusion du mythe. Dans le texte, la folie de la mère, les berceuses et la structure cyclique du texte esthétisent le rapport du texte au mythe et créent par là le terrain pour accueillir et diffuser le discours mythique.

Madavane mythifie une histoire légendaire afin de narrativiser la condition humaine. Dotée des symboles puissamment émotifs, la pièce adopte la voie esthétique pour rendre intelligible quelques aspects abstraits de la vie humaine. L'auteur part du postulat que les histoires mythiques occupent l'imagination et se posent comme des filtres à travers lesquels on aperçoit le monde. De cette façon elles façonnent la vision du monde du lecteur qui se trouve impliqué dans le milieu sémantique organisé dans la pièce.

Bibliographie

- Bachelard, G. 1981. *La Psychanalyse du feu*. Paris : Gallimard.
- Coupe, L. 2007. *Myth*, New York: Routledge.
- Dey-Plissoneau, A. 2007. « Le trope communicationnel du langage dramatique - le monologue dans le Mahabharata des femmes de K. Madavane », *Synergies Inde*, N° 2, Revue du Gerflint. <http://gerflint.fr/Base/Inde2/aparajita.pdf> [consulté le 10/02/2015].
- Frazer, J. 1978. *The Illustrated Golden Bough*. London: Macmillan.
- Genette, G.1982. *Palimpsestes - La littérature au second degré*, Paris : Seuil.
- Greimas, J.A. 1966. « Éléments pour une théorie de l'interprétation du récit mythique », *Communication*, 8, *Recherches sémiologiques : l'analyse structurale du récit*.
- Eliade, M.2001. *Le mythe de l'éternel retour*, Folio, Essais.
- Eliade, M. 1958. *Patterns in Comparative Religion*, London: Sheed and Ward.
- Jonchière, P. A. 2008. « Personnages historiques et figures mythiques : l'exemple de Jeanne d'Arc », in : Véronique Léonard-Roque (dir), *Figures mythiques : fabrique et métamorphose*, Presse Universitaire Blaise Pascale.
- Lévi-Strauss, C. 1964. *Le cru et le cuit* (Mythologies 1), Plon Paris.
- Madavane K. 1998 *La Malédiction des Etoiles ou Le Mahabharata des Femmes*, Pondicherry : Samhita Publications.
- Pouillon, J. 1966. « L'analyse des mythes », *L'Homme*, Vol.6, No.1.
- Scubla, L. 1998. *Lire Lévi-Strauss : le déploiement d'une intuition*, Paris : Editions Odile Jacob.
- Sellier, P. 1984. « Qu'est-ce qu'un mythe littéraire ? », *Littérature*, N°.55, La farcissure, Intertextualités au XVI^e siècle.
- Turcan, R. 1974. « J.-P. Vernant et P. Vidal-Naquet. Mythe et tragédie en Grèce ancienne », *Revue de l'histoire des religions*, tome 185, n° 1.

Tassin, E. « Du mythe originel au concept philosophique », *Philosophie*, Le mythe de l'éternel retour, TDC no. 995.

Notes

1. Sellier, P. « Qu'est-ce qu'un mythe littéraire ? », *Littérature*, No.55, La farcissure, Intertextualités au XVI^e siècle, 1984, p.113.
2. Pouillon, J. « L'analyse des mythes », *L'Homme*, Vol.6, No.1, 1966, p.105.
3. Lévi-Strauss, C. *Le cru et le cuit* (Mythologies 1), Plon Paris, 1964, p. 10-14.
4. *Ibid.* p.64
5. Madavane K., *La Malédiction des Etoiles ou Le Mahabharata des Femmes*, Samhita Publications, Pondicherry, 1998, p. 17.
6. Pouillon, J. *op.cit.* p. 101.
7. *Ibid.*
8. *Ibid.* p. 102.
9. Greimas, J.A. « Éléments pour une théorie de l'interprétation du récit mythique », *Communication*, 8, *Recherches sémiologiques : l'analyse structurale du récit*, 1966, p.28.
10. Pouillon, J. *op.cit.* p. 102.
11. Le substrat est un événement capable de produire un mythe. Il est d'ordre événementiel. Donc, l'emplacement spatio-temporel du substrat est important pour la mythification. Lygeros, N., *Analyse du processus de mythification*, Web. www.lygeros.org, [consulté le 10/02/2015].
12. Dey-Plissonneau, A. « Le trope communicationnel du langage dramatique - le monologue dans le Mahabharata des femmes de K. Madavane », *Synergies Inde*, No 2, Revue de Gerflint, 2007, p.232.
13. Le bouc-émissaire (synonyme approximatif : souffre-douleur) est une « victime expiatoire », une personne qui paye pour toutes les autres ; l'injustice étant à la base de cette élection/désignation. C'est un individu innocent, souvent faible ou dans l'incapacité de se rebeller sur lequel va s'acharner un groupe social. Girard, R. Le « Bouc-émissaire », Web. lea.u-paris10.fr, [consulté le 12/02/2015].
14. Pouillon, J. *op.cit.* p.105.
15. Tassin, E. « Du mythe originel au concept philosophique », *Philosophie*, Le mythe de l'éternel retour, TDC no. 995, p.14.
16. The sacred is quantitatively different from the profane, yet it may manifest itself no matter how or where in the profane world because of its power of turning any natural object into a paradox by means of a hierophany [i.e. manifestation of the sacred]. Eliade, M. *Patterns in Comparative Religion*, Sheed and Ward, London, 1958, p. 30.
17. Lygeros, N., *op.cit.* [consulté le 10/02/2015].
18. Indiqué dans la didascalie ; Madavane K., *op.cit.* p. 150.
19. « dying and reviving god », Coupe, L. *Myth*, Routledge, New York, 2007, p. 21.
20. Dans *The Golden Bough*, Frazer considère que le récit biblique de Jésus Christ suit le schéma du « dying and reviving god ». Cette idée a été bien articulée plus tard par Jessie L. Weston dans son livre *From Ritual to Romance* (1920) ; *Ibid.* p. 25.
21. "At festivals of Adonis, which were held in Western Asia and in Greek lands, the death of the god was annually mourned, with a bitter wailing [...] and in some places his revival was celebrated on the following day. At Alexandria images of Aphrodite and Adonis were displayed on two couches [...] The marriage of the lovers was celebrated one day, and on the morrow women attired as mourners [...] bore the image of the dead Adonis to the sea-shore and committed it to the waves", Frazer, J. 1978. *The Illustrated Golden Bough*. London: Macmillan, p. 130
22. Jonchère, P. A, "Personnages historiques et figures mythiques: l'exemple de Jeanne d'Arc », in : Véronique Léonard-Roque (dir), *Figures mythiques : fabrique et métamorphose*, Presses Universitaires Blaise Pascal, 2008, p. 237.
23. Madavane K., *op.cit.* p. 17.
24. Jonchère, P. A. *op.cit.* p. 239.

25. Madavane K., *op.cit.* p. 28.
26. Jonchière, P. A, *op.cit.* p. 242.
27. Madavane K., *op.cit.* p.32.
28. Comme indiqué dans la didascalie « Bruit de cloches. Une ambiance religieuse envahit la scène ». *Ibid.* p.32.
29. Jonchière, P. A, *op.cit.* p. 243.
30. Madavane K., *op.cit.* p.16.
31. *Ibid.*
32. La virginité semble être également la voie par laquelle Peggy mythifie le personnage de Jeanne d'Arc, par la sublimation. Jonchière, P. A, *op.cit.* p. 243.
33. Bachelard, G. 1981. *La Psychanalyse du feu*. Paris : Gallimard, p.169.
34. *Ibid.* p. 30.
35. Jonchière, P. A, *op.cit.* p. 245.
36. Daly, M. « Détruire la victime : du bûcher à la lobotomie ». Web. hypathie.blogspot.in. [consulté le 12/02/2015].
37. *Ibid.*
38. Girard, R. « La théorie de la Bouc émissaire », *op.cit.*
39. Genette, G.1982. *Palimpsestes - La littérature au second degré*, Paris : Seuil, p.10.
40. Madavane K., *op.cit.* p. 22-23.
41. *Ibid.* p. 23.
42. Turcan, R. « J.-P. Vernant et P. Vidal-Naquet. Mythe et tragédie en Grèce ancienne », *Revue de l'histoire des religions*, tome 185, n°1, 1974, p. 98.
43. *Ibid.*
44. Madavane K., *op.cit.* pp.141-142.
45. *Ibid.* p. 17.
46. « L'épopée est l'héritage de tout homme et de tout pays », Vencatesan, V, « Le compagnonnage guerrier dans le cycle de Guillaume D'Orange et l'Iramavataram de Kamban ». *Synergies Inde* n°2, 2007, p. 273.
47. Pouillon, J., *op.cit.* p. 103.
48. Madavane K., *op.cit.* p. 13.
49. *Ibid.* p. 14
50. *Ibid.* p. 110
51. *Ibid.* p. 29
52. Madavane K., *op.cit.* p. 96.
53. *Ibid.* p. 95.
54. *Ibid.* p. 12.
55. *Ibid.*
56. Monnier, J-M. "Reformulation mythémique et texte poétique », *Semen* [Online], 12/2000, <http://semen.revues.org/1918>, [consulté le 9/02/2015].
57. Ghiasizarch, A. « Gènes et mythes littéraires : pour un modèle biologique du dynamisme mythique » Thèse de doctorat. Université de Grenoble, halarchives-ouvertes.fr, [consulté le 14/02/2015].
58. Madavane K., « Préface », *op.cit.*
59. Lygeros, N., « Sur le mythe ou l'intelligence de l'histoire », lygeros.org, [consulté le 14/02/2015].
60. Pouillon, J. *op.cit.* p.101.
61. Scubla, L. *Lire Lévi-Strauss : le déploiement d'une intuition*, Editions Odile Jacob, Paris, 1998, p. 213.