



HAL
open science

Résurgence de la mythologie grecque dans le théâtre français de l'entre-deux-guerres : pourquoi et comment ?

Sébastien Niyonzima

► To cite this version:

Sébastien Niyonzima. Résurgence de la mythologie grecque dans le théâtre français de l'entre-deux-guerres : pourquoi et comment ?. Littératures. Université Clermont Auvergne, 2024. Français. NNT : 2024UCFA0050 . tel-04685108

HAL Id: tel-04685108

<https://theses.hal.science/tel-04685108v1>

Submitted on 3 Sep 2024

HAL is a multi-disciplinary open access archive for the deposit and dissemination of scientific research documents, whether they are published or not. The documents may come from teaching and research institutions in France or abroad, or from public or private research centers.

L'archive ouverte pluridisciplinaire **HAL**, est destinée au dépôt et à la diffusion de documents scientifiques de niveau recherche, publiés ou non, émanant des établissements d'enseignement et de recherche français ou étrangers, des laboratoires publics ou privés.



ÉCOLE DOCTORALE LETTRES ET SCIENCES HUMAINES

CENTRE DE RECHERCHES SUR LES LITTÉRATURES ET LA SOCIOPOÉTIQUE

Thèse de doctorat de langue et littérature françaises

**Résurgence de la mythologie grecque dans le théâtre
français de l'entre-deux-guerres : pourquoi et comment ?**

Présentée par

Sébastien NIYONZIMA

Directeur de recherche :

Monsieur Philippe ANTOINE

Jury :

Sylviane COYAULT : Professeure émérite, Université Clermont Auvergne, Examinatrice ;

Concilie BIGIRIMANA : Professeure, Université du Burundi, Examinatrice ;

Guy LARROUX : Professeur, Université Toulouse Jean Jaurès, Rapporteur et Président du jury ;

Annick JAUER : Professeure, Université de Toulon, Rapporteuse ;

Philippe ANTOINE : Professeur émérite, Université Clermont Auvergne, Directeur de thèse.

Date de soutenance : le 27 juin 2024.

Remerciements

Mes remerciements vont tout d'abord à l'endroit du Professeur Philippe Antoine, directeur de cette thèse. Il m'a prodigué des conseils scientifiques sans réserve. Il m'a livré le secret de la recherche. Par sa grandeur intellectuelle, sa rigueur scientifique et sa disponibilité bienveillante il a formé en moi l'homme et le chercheur. Grâce à sa qualité de fin pédagogue, il a su diriger ma recherche dans une situation complexe où l'éloignement géographique s'ajoutait à la surcharge de mon programme dans une école française privée. N'eût été sa patience et sa force morale, ce travail n'aurait pas pu voir le jour. Qu'il trouve, en ces quelques lignes, l'expression de ma profonde gratitude.

Je remercie ensuite les membres du jury qui, malgré leur agenda lourdement chargé, ont accepté de lire, d'analyser et d'évaluer cette thèse. Je souhaite qu'ils trouvent dans mon humble travail de recherche quelques moments de plaisirs intellectuels.

Je tiens également à exprimer ma reconnaissance à l'Ambassade de France à Bujumbura pour son appui, au Centre de recherche pour les littératures et la sociopoétique et à l'École doctorale Lettres et sciences humaines pour l'accompagnement rigoureux et bienveillant dont ils m'ont fait bénéficier. Je dois à ces institutions l'aboutissement de cette thèse.

Que mon sentiment de gratitude parvienne à mes collègues de l'école française de Bujumbura, aussi bien ceux qui sont partis que ceux qui y travaillent encore, pour leur soutien moral et matériel. Je cite particulièrement Magali Bardet, et Agathe Blandin, anciennes directrices de l'école, qui m'ont fourni avec plaisir les documents scientifiques non disponibles au Burundi.

Je ne saurais tourner ma page des remerciements sans exprimer ma reconnaissance à ma famille qui a supporté patiemment mon absence. Je remercie particulièrement mon épouse Flavie qui, en plus de ses lourdes responsabilités familiales, a accepté de commenter mon travail à chaque étape de sa rédaction.

Enfin, tous ceux qui m'ont été utiles, la famille, les amis, aussi bien par le conseil que par la prière, je leur sais gré de leur indéniable effort.

Table des matières

Remerciements.....	ii
Sigles et abréviations	vii
INTRODUCTION	1
I ^{ère} PARTIE.....	12
L'HELLÉNISME DANS LA BIOGRAPHIE DES AUTEURS : QUAND LES ÉCRIVAINS S'APPROPRIENT LES MYTHES DÈS LA PRIME JEUNESSE	12
1. Quand les écrivains découvrent les mythes dans la jeunesse	15
1.1. Jean Cocteau et Jean Anouilh, auteurs des deux <i>Antigone</i>	15
1.1.1. Jean Cocteau à la découverte de l'hellénisme : un univers familial enrichissant.....	16
1.1.2. Jean Anouilh et les mythes grecs : les lectures de prime jeunesse.	20
1.2. Giraudoux et Sartre aux sources des Atrides.....	21
1.2.1. Giraudoux, helléniste passionné.....	22
1.2.2. Sartre : une enfance perturbée à l'image d'Oreste ?	24
1.3. Gide : une adolescence studieuse.....	27
2. Les mythes grecs, héritage de la formation supérieure : l'influence normalienne	30
2.1. L'Esprit normalien et la culture générale.....	31
2.1.1. L'École normale, pépinière de cerveaux.....	31
2.1.2. L'esprit de méthode et la culture générale.....	33
2.2. La vocation littéraire de l'École Normale et le penchant pour le patrimoine antique	35
2.2.1. La vocation littéraire de l'École normale	35
2.2.2. L'hellénisme au cœur des enseignements littéraires	36
2.3. Sartre et Giraudoux : l'héritage normalien	37
3. Quand les écrivains s'inspirent les uns des autres.....	40
3.1. Giraudoux et l'hellénisme : l'apport de l'Allemagne	41
3.1.1. Le romantisme allemand aux sources antiques.....	41
3.1.2. Giraudoux en Allemagne : un poisson dans l'eau	43
3.2. Anouilh, lecteur de Giraudoux et de Cocteau ?	46
3.2.1. Comment <i>Électre</i> peut-elle engendrer <i>Antigone</i> ?	46
3.2.2. Quand Sartre s'inspire de Giraudoux.....	48
PARTIE II	53
CONTEXTE HISTORIQUE ET CRÉATION LITTÉRAIRE : QUAND L'ACTUALITÉ APPELLE LA MYTHOLOGIE	53
1. Les traces de la Grande Guerre dans les pièces mythologiques des années 1920/1930	57

1.1.	Le motif de l'époux absent.....	58
1.1.1.	Impact de l'absence	58
1.1.2.	Le retour d'un combattant.....	61
1.1.3.	Attitude de la femme à l'arrière	62
1.2.	Le mythe d'Antigone et la quête d'une digne sépulture	65
1.2.1.	Le motif des morts non-enterrés	65
1.2.2.	La « démobilisation des morts » / les rites mortuaires	67
1.3.	La prédominance du thème de la guerre.....	69
1.3.1.	Compte-rendu de la guerre.....	69
1.3.2.	Allusions à la Grande Guerre	70
2.	Les mythes comme expression des craintes contemporaines	74
2.1.	Triptyque : victoire - faux bonheur - désastre	75
2.1.1.	La victoire	76
2.1.2.	Moments de faux bonheur	80
2.1.3.	Désastre final	83
2.2.	Échec du pacifisme chez Giraudoux.....	85
2.2.1.	Actants oppositionnels : Hector face au peuple/ un contre le monde.....	86
2.2.2.	La diplomatie en échec	88
2.2.3.	Le rôle de la femme	91
2.3.	La prophétie du malheur	93
2.3.1.	« La Guerre de Troie n'aura pas lieu » ou le pari manqué.....	93
2.3.2.	Le pouvoir de double vue.....	94
3.	Le mythe, « paravent » contre la censure	100
3.1.	État de la censure sous l'Occupation	101
3.1.1.	Organes de la censure.....	102
3.1.2.	Rigueur et procédure de la censure.....	103
3.2.	La figure d'Antigone et la résistance.....	103
3.2.1.	<i>Antigone</i> , une pièce à double interprétation	104
3.2.2.	<i>Antigone</i> ou la résistance non assumée	108
3.3.	Sartre et la liberté	112
3.3.1.	Le ferment de la résistance dans <i>Les Mouches</i>	112
3.3.2.	La liberté, un message de la résistance	118
PARTIE III		122
LA REPRISE DES MYTHES ET LA PENSÉE DE L'HOMME MODERNE		122
1.	Psychanalyse freudienne et réécriture des mythes d'Œdipe et d'Électre.....	125

1.1.	Le mythe d'Œdipe au prisme de la psychanalyse	126
1.1.1.	Du mythe d'Œdipe au « complexe » du même nom	126
1.1.2.	Vers une lecture psychanalytique d' <i>Œdipe roi</i> : Freud et son inspiration	131
1.2.	Électre/Œdipe entre la symétrie et le parallélisme	147
1.2.1.	La place de la mémoire dans la pièce.	147
1.2.2.	L'Amour post-mortem du père	148
1.2.3.	La haine inconsciente envers sa mère	150
2.	Mythologie : expression de l'humanisme moderne.	155
2.1.	L'affirmation de l'homme.....	156
2.1.1.	Quand l'homme veut changer le passé (Hector et Œdipe).....	157
2.1.2.	Quand l'homme assume sa condition.....	158
2.1.3.	Quand le langage valorise l'homme.....	158
2.2.	Quand l'homme s'émancipe des dieux.....	162
2.2.1.	Les dieux ridiculisés sur scène.....	163
2.2.3.	Quand la beauté de l'homme attire les dieux	170
2.2.4.	Les dieux indécis	171
3.	Le fatalisme, ou l'humanisme à l'épreuve du fatum	173
3.1.	Mythes et fatalité dans l'Antiquité	174
3.1.1.	Destin fixé par la prophétie des oracles.....	175
3.1.2.	Le destin fixé par la malédiction d'un parent	176
3.1.3.	Quand le nom du personnage détermine son destin	176
3.2.	La conception de la fatalité dans les réécritures	177
3.3.	L'omniprésence du thème du fatum	179
3.3.1.	Quand le destin est hérité des ancêtres	180
3.3.2.	Le destin comme programme préétabli de la vie	181
3.3.3.	Le destin comme menace à redouter	182
IV ^e PARTIE.....		185
UNE DRAMATURGIE DE LA TRADITION MODERNISÉE : QUAND LE MYTHE TROUVE UN TERRAIN FAVORABLE		185
1.	L'efficacité dramatique du théâtre mythique.....	188
1.1.	De l'exposition détournée au dénouement retardé.....	188
1.1.1.	Une exposition adaptée aux réécritures.....	189
1.1.2.	Faire oublier le dénouement par la force de l'illusion.....	196
1.2.	L'allusion au service du succès dramatique.....	202
1.2.1.	L'allusion littéraire	202

1.2.2.	L'allusion non-littéraire.....	205
1.3.	Anthroponymie comme procédé d'identification	205
1.3.1.	Le titre : tradition onomastique du héros éponyme.....	206
1.3.2.	L'Anthroponymie comme principe d'identification du mythe	208
2.	Une mise en scène dynamique	211
2.1.	Contexte de la mise en scène au début du xx ^e siècle	212
2.1.1.	De Jacques Copeau au Cartel des quatre.....	213
2.1.2.	Le Cartel et son œuvre	215
2.2.	Relation entre dramaturge et metteur en scène.....	219
2.2.1.	Du personnage à l'acteur	219
2.2.2.	Quand le metteur en scène devient la muse de l'auteur : le binôme Jovet-Giraudoux.....	220
2.2.3.	Collaboration constructive entre l'auteur et le metteur en scène	222
2.3.	Un décor antique sur une scène moderne	224
2.3.1.	Analyse des didascalies	225
2.3.2.	Décor et costume : analyse iconographique des captations scéniques	226
3.	Une réception favorable	232
3.1.	Convenance du mythe au goût du public	233
3.2.	Étude du succès des pièces mythologiques.....	236
3.2.1.	Rayonnement immédiat et postérité littéraire.....	236
3.2.2.	Voix de la critique	238
3.3.	Différents témoignages.....	239
	Bibliographie.....	248
	ANNEXES.....	A
1.	Les grandes familles mythologiques	A
I.	La maison d'Atrée.....	A
I.	Familles d'Hélène et d'Ulysse	B
II.	La maison de Thèbes	B
III.	La maison de Troie	C
	ANNEXES 2 : Archives iconographiques.....	D

Sigles et abréviations

1. Éditions

A.G. *T* : André Gide, *Théâtre*, Paris, Gallimard, 1948.

J.A., *TC* : Jean Anouilh *Théâtre complet*, Paris, Gallimard, « Bibliothèque de la Pléiade »
2007.

J.C., *TC* : Jean Cocteau, *Théâtre complet*, Paris Gallimard, « Bibliothèque de la Pléiade »,
2003.

J.G., *TC* : Jean Giraudoux, *Théâtre complet*, Paris Gallimard, « Bibliothèque de la Pléiade »,
1982.

J.-P. S., *TC* : Jean-Paul Sartre, *Théâtre complet*, Paris Gallimard, « Bibliothèque de la Pléiade
» 2005.

H-R. L. *TC* : Henri-René Lenormand, *Théâtre complet IX, Asie, La folle de ciel*, Paris, Albin
Michel, 1938.

2. Autres

- *CJG* : *Cahier Jean Giraudoux*.
- Conf. : conférence
- ENS : École normale supérieure
- PUBP : Presses universitaires Blaise Pascal
- PUF : Presses universitaires de France
- PUR : Presses universitaires de Rennes
- TLFi : Trésor de la langue française informatisé.
- UGA : Université Grenoble Alpes

INTRODUCTION

Les auteurs dramatiques, de toute éternité, ont interrogé les figures mythiques [...] qu'ils ont chargé de véhiculer des problèmes insolubles¹.

Entre mythe et littérature s'établit une relation mutuellement bénéfique. Le mythe constitue un humus permanent dans lequel la littérature s'enracine et fructifie tandis que celle-ci se veut le canal par lequel le mythe traverse les siècles. C'est ce que dit autrement Pierre Brunel quand il rappelle que « la littérature est un véritable conservatoire des mythes² ». Comme le souligne Jean Cocteau, « les mythes ne vivent que quand on les charge du sang neuf » (J.C., *TC*, p. 1673)³. Le grand danger est, pour lui, « de les croire intouchables » (*ibid.*). C'est dans cette logique que depuis Homère jusqu'à nos jours, le matériau mythique ne cesse d'être remodelé, chaque écrivain l'adaptant aux préoccupations de son époque, sans toutefois rompre le cordon qui le relie à la tradition. Le théâtre qui, d'après Marie-Claude Hubert, « vit de ses perpétuelles réécritures à l'inverse du roman⁴ », démontre mieux cette complémentarité.

En effet, si le mythe grec a conquis l'espace occidental, c'est plus par le drame que par la narration qu'il s'est imposé. Ainsi, dès l'origine, la tragédie grecque s'est appuyée sur le crédit et la richesse de la mythologie existante pour fixer à jamais les piliers qui marqueront l'histoire du théâtre. Cette tradition de fonder l'art dramatique sur des soubassements culturels partagés se poursuit à d'autres époques jusqu'au XX^e siècle où le retour du tragique devient une véritable mode. Le théâtre est avant tout un spectacle, et son efficacité réside non dans l'innovation mais dans la rénovation. Si Racine et Corneille sont parvenus jusqu'à nous, c'est que les sujets qui ont fait la gloire de leur théâtre jouissaient d'un pouvoir illimité dans le temps

¹ Marie-Claude Hubert, « Avant-propos » in Marie-Claude Hubert (dir.), *Les formes de la réécriture au théâtre*, Marseille, Publications de l'Université de Provence, « Textuelles », 2006, p. 7.

² Pierre Brunel (dir.), *Dictionnaire des mythes littéraires*, Monaco, Éditions du Rocher, 1988, p. 11.

³ Jean Cocteau, *Théâtre Complet*, Paris Gallimard, « Bibliothèque de la Pléiade », 2003. Toutes les mentions de cette référence renvoient à cette édition.

⁴ Marie-Claude Hubert cité par Éric Eigenmann, « Réécriture ou appel du hors-scène, cinq visions d'Œdipe », in Hubert (dir.), *op. cit.*, p. 87.

et dans l'espace. Ils s'adosent à des textes antérieurs dont le succès est confirmé depuis des siècles. Pour cela, la reprise des sujets connus du public permet aux dramaturges de focaliser leur attention beaucoup plus sur la manière que sur la matière, ce qui est d'une efficacité indéniable. On comprend donc que, si la littérature mythologique s'est imposée d'un coup, depuis l'Antiquité, c'est grâce au théâtre qui, par le génie de l'art, a réveillé et actualisé les archétypes enfouis dans la mémoire collective.

Or, inversement, le rayonnement du théâtre n'est pas moins redevable au pouvoir quasi incantatoire⁵ de la fable mythique dont les « scénarios » se prêtent mieux à la transposition dramatique. Ainsi, le vrai auteur du théâtre mythique est la société elle-même qui fournit des ressources intarissables par le génie de la création populaire. C'est ce qui fait dire à Louis Aragon que les mythes sont des « honnêtes ressorts du théâtre intellectuel⁶ ».

Le mythe est un concept qui a besoin d'être défini. Pour reprendre les propos de Michel Décaudin, il est l'un des « vocables magiques dont le pouvoir semble inversement proportionnel à la précision⁷ ». À cause de sa complexité, il n'est pas aisé d'en donner une définition. Les différents travaux scientifiques proposent plusieurs approches plus ou moins précises.

Le Dictionnaire des termes littéraires rappelle d'abord la distinction originelle de deux termes « muthos » et « logos », précisant que le premier « était utilisé pour désigner le récit d'un poète⁸ » tandis que le second « désigne un compte-rendu digne de foi ou un exposé de faits authentiques⁹ ». C'est cette opposition de sens qui justifie l'utilisation péjorative de ce terme pour désigner tout ce qui va à l'encontre de la réalité. Cette définition ne peut pas convenir à l'usage que nous faisons du terme dans ce travail. Le même dictionnaire poursuit en montrant que le mythe peut se définir comme un « récit mettant en scène des dieux, des demi-dieux ou

⁵ Le pouvoir qu'exercent les mythes sur le public échappe à la compréhension. On dirait que le public retrouve dans ces récits ses origines, ses racines profondes et des réponses à ses préoccupations. Le mythe attire par des moyens inexplicables.

⁶ Louis Aragon cité par Maurice Domino, « La réécriture du texte littéraire Mythe et Réécriture », *Semen*, URL : <http://semen.revues.org/5383> [consulté le 7 août 2017].

⁷ Michel Décaudin « Deux aspects du mythe orphique au XX^e siècle : Apollinaire, Cocteau », *Cahiers de l'Association internationale des études françaises*, 1970, n°22. pp. 215-227, URL : http://www.persee.fr/doc/caief_0571-5865_1970_num_22_1_961, [consulté le 23 mai 2017].

⁸ Hendrik van Gorp et al., *Dictionnaire des termes littéraires*, Paris, Honoré Champion, 2005, p. 320.

⁹ *Ibid.*

des héros appartenant au passé d'une communauté culturelle déterminée¹⁰ » et précise que ce genre de récits « est issu d'une tradition orale¹¹ ». Le dictionnaire *Larousse* ne s'écarte pas de cette définition car, d'après lui, le terme « mythe » désigne également un « récit mettant en scène des êtres surnaturels, des actions imaginaires, des fantasmes collectifs¹² ». Ces deux définitions sont conformes à la proposition de Pierre Brunel qui voit le mythe comme un « ensemble narratif consacré par la tradition et ayant, au moins à l'origine, manifesté l'irruption du sacré ou du surnaturel dans le monde¹³ ».

Le Dictionnaire des termes littéraire établit une distinction entre le « mythe » spéculatif et le mythe étimologique. Le premier « fournit, sous forme d'une histoire divine, une interprétation de l'organisation cosmique et de la structure sociale du monde des hommes. » L'exemple donné pour ce type est le mythe de Sisyphe qui symbolise la vanité de l'effort humain. Le second explique « le sens [perdu] des pratiques traditionnelles comme certains rites. » L'exemple donné ici étant le sens du sacrifice dans la *Théogonie* d'Hésiode.

De toutes ces approches définitoires, celle qui cadre bien avec notre travail – et qui fait l'unanimité de nombreux chercheurs – est que le mythe est un type singulier de récit « placé hors du temps ordinaire¹⁴ » et qui « se distingue de la saga où se décèle un ancrage historique¹⁵ ». Ce récit incorporé au patrimoine collectif doit, d'après Levi-Strauss¹⁶, remplir la principale fonction d'expliquer comment chaque société est organisée, ses rapports avec le monde extérieur et la position de l'homme dans l'ensemble de l'univers. Le mythe naît donc pour répondre à des questions d'ordre étimologiques et spéculatives avec une dimension métaphysique évidente. Les personnages divins ou l'intervention du surnaturel y jouent un rôle prépondérant, ce qui confère au récit mythique une dimension ethnoreligieuse.

¹⁰ *Ibid.*

¹¹ *Ibid.*

¹² *Larousse*, URL : <https://www.larousse.fr/dictionnaires/francais/mythe/53630>.

¹³ Pierre Brunel, « Littérature - La littérature comparée », *Encyclopædia Universalis*, 2022, URL : <https://www.universalis.fr/encyclopedie/litterature-la-litterature-comparee/>, [consulté le 23 août 2023].

¹⁴ Philippe Sellier. « Qu'est-ce qu'un mythe littéraire ? », *Littérature*, n°55, 1984, « *La farcissure, Intertextualités au XVI^e siècle* » ; pp.112-126 ; URL : http://www.persee.fr/doc/litt_0047-4800_1984_num_55_3_2239, [consulté le 8 septembre 2017].

¹⁵ *Ibid.*

¹⁶ Claude Levi-Strauss, « Claude Levi-Strauss et la définition du mythe », *L'INA éclaire l'actu*, URL : <http://www.ina.fr/video/I06290910/claude-levi-strauss-et-la-definition-du-mythe-video.html>, [consulté le 01 août 2017].

Philippe Sellier marque la différence entre ce qu'il appelle « mythe des ethnologues » et « mythe littéraire ». D'après lui, l'étude des thèmes et des mythes en littérature prend son essor en 1930. Pierre Albouy rebondira sur la notion de « mythe littéraire » dans les années 1960 en précisant ses deux principales caractéristiques. La première est de reprendre l'histoire traditionnelle, la seconde est de lui donner une signification nouvelle. Pierre Brunel¹⁷, abondant dans le même sens, parle de « récit fondateur » et souligne que tout mythe a la capacité de devenir mythe littéraire à partir du moment où la littérature s'en empare.

En 1965, Raymond Trousson¹⁸ s'abstient d'abord d'utiliser le terme « mythe » au profit de « thème ». Il distingue celui-ci de ce qu'il appelle « motif ». Il parlera du « thème » d'Étéocle et de Polynice ou d'Abel et de Caïn par exemple tandis qu'il désigne par « motif » la relation fraternelle qui les unit. Pour lui, le « motif » est à prendre dans le sens global tandis que le « thème » est bien précis. Dans les années 1980, il remplace « thème » par « mythe ». Ainsi cette dernière dénomination est, comme la première, associée la plupart du temps à certains héros mythiques que la postérité littéraire a immortalisés. On entend couramment parler du mythe d'Hercule, d'Orphée, d'Électre, d'Œdipe etc. Et chaque personnage renvoie à une fable bien connue. C'est ce qui fait dire à Pascale Auraix-Jonchière que « le nom mythologique jouit d'un pouvoir spécifique qui est précisément de contenir un récit à l'état latent¹⁹ ». Dans la littérature d'inspiration mythique, chaque nom est associé à une histoire relevant souvent de la culture générale des lecteurs. Dans la pratique des réécritures de nombreux écrivains observent ce que Michel Pruner appelle la « tradition onomastique du héros ²⁰ » désignant par ces termes la prédilection pour les personnages éponymes dont le rôle est principalement de rendre l'hypotexte identifiable. Pierre Brunel attire l'attention sur la tendance du mythe à se réduire au thème. En effet, « à un stade avancé, le mythe se charge d'une signification abstraite. Prométhée devient l'emblème de la révolte, Sisyphe celui de l'absurde²¹. » Le risque est donc de réduire tout un récit à son symbole, ce qui en restreindrait sensiblement la portée.

¹⁷ Pierre Brunel, « Pierre Brunel », *L'INA éclaire l'actu*, URL : <http://www.ina.fr/video/CPB89001677/pierre-brunel-video.html>, [consulté le 01 août 2017].

¹⁸ Raymond Trousson, cité par Pierre Albouy, *Mythes et mythologie dans la littérature française*, Paris, Armand Colin, 1998, p. 11.

¹⁹ Pascale Auraix-Jonchière, « Allusion mythologique et poésie : le sphinx dans la poésie Baudelairienne » in Jacques Lajarrije et Christian Moncelet, *L'Allusion en poésie*, Clermont-Ferrand, PUBP, 2002, p. 249.

²⁰ Michel Pruner, *L'analyse du texte de théâtre*, [2001], Paris, Armand Colin, 2014, p. 10.

²¹ Brunel, art. cité, URL : <https://www.universalis.fr/encyclopedie/litterature-la-litterature-comparee/>, [consulté le 23 août 2023].

Dans notre travail, nous n'abordons pas le mythe comme le ferait un ethnologue, puisque nous nous intéressons à la manière dont les écrivains se l'approprient d'abord et le remodèlent ensuite pour faire écho à des préoccupations contemporaines. Notre corpus est donc constitué non pas de « mythes » mais de « mythes littéraires », qui, pour la plupart, le sont devenus depuis l'Antiquité. Les poètes et dramaturges grecs s'emparent des récits primitifs et en forgent une matière précieuse qui servira de base aux écrivains de tous les temps. « Les mythes, écrit Edith Hamilton, tels que nous les connaissons aujourd'hui, sont l'œuvre des tragiques grecs ²² ». On comprend que les récits originels restent inconnus et que les seuls repères qui nous en donnent l'idée sont les œuvres poétiques et dramatiques léguées par les auteurs de l'Antiquité. Ainsi, par exemple, on ne peut imaginer la guerre de Troie sans l'*Illiade* d'Homère ni le destin d'Œdipe ou la vengeance d'Électre sans l'œuvre d'Eschyle de Sophocle et d'Euripide.

Le rayonnement des mythes grecs s'est vite répandu au-delà des frontières helléniques. Les Romains ont été les premiers à se les approprier. Des écrivains comme Virgile, Ovide, Stace et Plaute retravaillent la matière en proposant parfois une nomenclature latine de certains héros. Zeus devient Jupiter, Héra devient Junon, Héraclès devient Hercule, Hermès devient Mercure ; Athéna, Minerve... Cela complique davantage l'établissement de la limite entre mythologie grecque et mythologie romaine puisqu'en réalité une bonne partie de la deuxième n'est qu'une réécriture latinisée de la première. Dans la plupart des œuvres dramatiques du XX^e siècle, les écrivains français adoptent cette nomenclature latine – Jupiter dans *Amphitryon* 38 et dans *Les Mouches*, Laïus dans *La Machine infernale* etc. – mais cela n'affecte en rien l'origine grecque des mythes traités.

Après le succès éclatant de la renaissance des mythes en littérature au XVII^e siècle, c'est au XX^e siècle, et plus précisément dans les premières décennies que, comme le note Guy Belzane, la réactualisation de la mythologie « va produire des œuvres véritablement marquantes²³ ». Dans la période qui suit la première guerre mondiale, le retour aux mythes prend une dimension exceptionnelle. Si l'on excepte le XVII^e siècle qui s'est constitué en caisse de résonance de la littérature antique, aucune autre période n'avait accordé la même importance à la littérature mythologique.

²² Edith Hamilton, *La mythologie, ses dieux, ses héros, ses légendes*, Abeth de Beughem (trad.), Allier, Marabout, 1997, p. 9.

²³ Guy Belzane, « Électre, Jean Giraudoux », *Encyclopædia Universalis*, 2016, URL : <http://www.universalis.fr/encyclopedie/Électre-jean-giraudoux/>, [consulté le 17 juin 2017].

La résurgence du théâtre mythique à cette époque interroge beaucoup de chercheurs. Certains critiques parlent, à partir des années 1920, de néo-classicisme²⁴, avec à sa tête Gide et Cocteau, au moment où Pierre Brunel identifie un courant littéraire dont le porte-étendard est incontestablement Jean Giraudoux :

À cause de ses brillantes reprises de mythes antiques, *Amphitryon*, *La Guerre de Troie n'aura pas lieu et Électre*, on associe trop aisément Jean Giraudoux à tout un courant, largement représenté au XX^e siècle, qui de Jean Cocteau à Jean Anouilh [...] a décapé ces scénarios traditionnels et donné de nouvelles couleurs et des traits plus simple, plus humains, plus divers aussi à des figures parfois figées²⁵.

La force de ce courant réside beaucoup plus dans la qualité que dans la quantité. Sur ce point, François Juan²⁶ donne deux précisions importantes. La première est que les mythes n'ont jamais cessé d'être repris en littérature depuis le Classicisme jusqu'au XX^e siècle. Il dénombre cent-soixante-deux occurrences de réécriture des mythes antiques dans la période allant du XVII^e au XX^e. Ainsi, le phénomène que nous étudions n'attire pas seulement l'attention par la quantité des œuvres produites mais par la manière dont elles sont reprises et l'écho produit dans le monde du théâtre. La deuxième est que les écrivains qui ont porté ce mouvement ont produit d'autres œuvres qui sont d'ailleurs plus nombreuses que celles inspirées des mythes grecs. Si nous prenons par exemple le théâtre de Giraudoux, sur les seize pièces présentées par l'édition de la *Pléiade*, seules trois sont directement inspirées de la mythologie grecque. Pourtant, le nom de Giraudoux fait souvent penser aux mythes grecs. Certes, la quantité n'est pas négligeable comparativement à d'autres époques ; mais c'est le savoir approfondi des sujets traités dont font preuve les écrivains et l'engouement avec lequel ils les reprennent qui impressionnent le lecteur.

Deux grandes familles mythologiques dominent les productions littéraires de cette période : celle des Atrides et celle des Labdacides. On trouve bien évidemment d'autres mythes comme le mythe troyen, le mythe de Médée, le mythe orphique et celui d'Amphitryon.

Le récit des Atrides est trop connu pour être repris dans ce travail. Il importe de rappeler simplement que la famille qui porte ce nom est constituée de toutes les figures mythologiques

²⁴ Véronique Gély, Silvie Parizet et Anne Tomiche (dir.), *Modernités Antiques, La littérature occidentale et l'Antiquité gréco-romaine dans la première moitié du XX^e siècle*, Paris, Presses Universitaires de Paris Ouest, « Littérature et poétique comparées », 2014, p. 11.

²⁵ Pierre Brunel in Sylviane Coyault et al., *Giraudoux et les Mythes, Mythes anciens, mythes modernes*, Clermont-Ferrand, Presse Universitaire Blaise Pascal, 2006, p. 5.

²⁶ François Jouan, « Le retour au mythe grec dans le théâtre français contemporain », *Bulletin de l'association Guillaume Budé*, n°2, 1952, p. 63, URL : https://www.persee.fr/doc/bude_0004-5527_1952_num_1_2_6825, [consulté le 18 novembre 2023].

dont l'ancêtre est Atrée, fils de Pélops et d'Hippodamie. Né d'une famille maudite par les dieux à la suite d'une faute commise par son grand-père, Tantale, Atrée éprouve une haine implacable envers son frère jumeau Thyeste, qui a séduit sa femme et tenté de lui ravir le trône. Pour se venger, Atrée tue les deux fils de son frère et les lui sert à manger. Face à cette horrible vengeance, Thyeste maudit son frère et jure de se venger à son tour. C'est à travers sa descendance que cette vengeance se réalise concrètement. En effet, Égisthe, fils de Thyeste, séduit Clytemnestre fille de Tyndare²⁷ et demi-sœur d'Hélène, les deux, respectivement, épouses des deux fils d'Atrée, Agamemnon et Ménélas. Le premier sera présent dans l'illustre mythe d'Électre tandis que le deuxième est plutôt évoqué dans la guerre de Troie, comme époux d'Hélène. La postérité littéraire des personnages de cette famille depuis l'Antiquité met en évidence un destin tragique qui les poursuit et qui se traduit dans des termes devenus célèbres : « la malédiction des Atrides. »

La famille des Atrides retient l'attention de Jean Giraudoux dans son *Électre* puis celle de Sartre dans *Les Mouches*. La première pièce reprend la fable traditionnelle d'une fille, qui depuis des années, prépare une vengeance contre les bourreaux de son père : Clytemnestre et son amant Égisthe. Sartre respecte lui aussi cette trame à ceci près que les deux écrivains expriment chacun leurs préoccupations. Les deux dramaturges introduisent de nouveaux personnages. Giraudoux fait apparaître les Euménides dans la scène d'ouverture et plus tard, le président du tribunal et sa femme Agathe. Sartre, de son côté, met sur scène Jupiter dès le début de la pièce, mais aussi d'autres personnages d'Argos comme l'idiote, les vieillards etc.

Les Labdacides quant à eux sont les descendants de l'ancêtre éponyme Labdacos, père de Laïos et grand père d'Œdipe. Celui-ci est traditionnellement connu pour avoir commis un double crime : le meurtre de son père et l'inceste avec sa mère. De ce dernier crime sont nés quatre enfants, dont Antigone, la figure la plus emblématique de la littérature mythologique. Trois écrivains se sont particulièrement intéressés à cette famille.

Le premier est Jean Cocteau. Il commence par l'adaptation des pièces de Sophocle, *Antigone* en 1922 puis *Œdipus rex* en 1927. Dans les deux pièces, l'objectif n'est pas d'opérer une transformation substantielle de la fable mais de rendre les récits plus abordables pour les contemporains. Il faudra attendre 1934 pour avoir une transposition originale du mythe d'Œdipe qu'il opère suivant deux opérations partiellement antagonistes d'après Éric Eigenmann. Sa réécriture « narrativise le texte en subordonnant toute son énonciation à la "Voix" qui raconte

²⁷ Tyndare est, d'après l'ouvrage rédigé par Hamilton, le père putatif d'Hélène, son vrai père étant Zeus. Voir Annexes.

succinctement la pièce par anticipation²⁸ » puis « elle exhibe des situations jusque-là filtrées par la narration²⁹ ». Cocteau insère dans sa pièce des scènes qui n'étaient jusqu'ici évoquées par la tradition qu'à travers des narrations analeptiques. Il fait jouer la rencontre d'Œdipe avec le Sphinx puis la scène des noces incestueuses. Sa pièce affiche une nette différence avec celle d'André Gide qui reste très proche de la version sophocléenne avec une certaine actualisation liée surtout à la biographie et à la vision de l'auteur. Chez André Gide, comme chez Sophocle, l'action commence quand Œdipe est déjà roi.

Le mythe d'*Antigone* sera repris par Jean Anouilh qui lui aussi introduit l'action par un récit anticipatif qui donne à sa pièce une apparence de « jeu ». La pièce, représentée pour la première fois pendant l'Occupation, posera des problèmes d'interprétation. Cet auteur manifeste aussi un engouement pour les mythes des Labdacides puisque quarante-deux-ans plus tard, il propose une nouvelle version du mythe d'Œdipe sous le titre d'*Œdipe ou le roi boiteux*. Créée longtemps après la période concernée par notre étude, cette pièce ne fait pas partie de notre corpus.

Outre les figures de ces deux grandes familles qui ressortent d'emblée des œuvres de l'époque, on trouve d'autres mythes comme celui d'Orphée qu'on observe dans deux pièces, celle de Cocteau qui porte ce nom et celle d'Anouilh intitulée *Eurydice*. Les deux pièces actualisent le mythe légendaire d'Orphée en ancrant l'action dans un décor parfaitement contemporain. Le mythe d'Amphitryon n'est pas en reste. Giraudoux, s'inscrivant dans la tradition initiée en France par Molière, à la suite du dramaturge allemand Kleist dont il connaît certainement la version, propose, en 1929, une réécriture qui prétend être la trente-huitième transposition de ce mythe. Cette version sera suivie six ans plus tard, chez le même auteur, par la reprise du mythe de la guerre de Troie mettant en scène une tentative diplomatique d'éviter le conflit avant la catastrophe légendaire.

Le fait que les mythes antiques retrouvent une grande popularité dans l'entre-deux-guerres s'avère un peu surprenant au premier abord. En effet, la réécriture des mythes antiques prend l'allure d'un courant littéraire à une époque où l'on pouvait s'attendre à trouver des œuvres ancrées dans le contemporain, inspirées de l'Avant-garde dont le rejet de la tradition est l'un des principes fondateurs. Qui plus est, les mythes dont il est question ont été largement réécrits surtout à l'époque classique, ce qui met en doute leur intérêt au XX^e siècle. Ce qui suscite

²⁸ Éric Eugemann, « Réécrire le théâtre ou l'appel du hors scène : cinq visions d'Œdipe » in Hubert, *op. cit.* p. 90.

²⁹ *Ibid.*

encore plus de curiosité, c'est qu'à partir de 1945, ce mouvement diminue sensiblement. Ce phénomène un peu curieux a attiré l'attention de plusieurs chercheurs. Une série d'articles et d'ouvrages s'intéressent soit aux mythes bien précis soit à tel ou tel écrivain.

Parmi les écrivains qui ont marqué cette époque, Jean Giraudoux est la figure de proue et beaucoup d'études lui ont été consacrées. À l'exception des *Cahiers Jean Giraudoux* qui reviennent de temps à autre sur le phénomène de réécriture, un volume intitulé *Giraudoux et les mythes* traite de manière approfondie du rôle de la réécriture chez cet écrivain. Mais l'ouvrage ne se borne pas aux mythes grecs puisque une place importante est accordée à d'autres figures d'origine biblique (Judith) et germanique (Ondine). Plusieurs articles sont rédigés sur les différentes figures mythologiques reprises par cet écrivain. Jacques Boulogne montre comment Giraudoux remodèle la tradition en remettant en lumière une nouvelle facette d'Électre. Pierre Brunel, dans son article « Giraudoux et le tragique grec » montre les motivations qui poussent le dramaturge à se passionner pour l'Antiquité grecque. Il évoque rapidement dans cet article l'influence de l'Allemagne et celle de l'École normale, rejoignant ainsi Jacqueline de Romilly qui, analysant *Elpénor* – un récit dans lequel Giraudoux tire parti de sa connaissance de l'*Odyssée* d'Homère – avance l'hypothèse de l'influence normalienne. Jacques Robichez consacre une analyse sur l'allusion dans les pièces girauduciennes et trouve les exemples de son étude dans *Amphitryon 38* au moment où Bruno Curatolo étudie l'allusion et l'anachronisme dans *La guerre de Troie n'aura pas lieu*.

Si Jean Giraudoux attire l'attention par sa brillante reprise des mythes, d'autres dramaturges de sa génération n'ont pas moins intéressé la critique. Gérard Genette s'appuie sur *Antigone* de Jean Cocteau pour expliquer le procédé de « contraction stylistique » tandis que Éric Eigenmann, analysant les « cinq visions d'Œdipe » prend pour modèle *La machine infernale*. Pierre Lachasse étudie la manière dont André Gide renouvelle le mythe d'Œdipe. Il justifie son choix par le fait qu'il paraît représenter « un avatar du mythe à la fois original [...] et représentatif de la grande époque où il a été conçu³⁰ ».

Michel Autrand, dans son article intitulé « Le théâtre du XX^e siècle et l'Antiquité³¹ » fait remarquer que le théâtre de cette époque reste en partie une énigme et souligne que le regain qu'ont connu les sujets mythologiques reste inexpliqué.

³⁰ Pierre Lachasse. « "Œdipe" d'André Gide ou le mythe renouvelé », *Bulletin Des Amis d'André Gide*, vol. 10, no. 53, 1982, pp. 5–21, URL : <http://www.jstor.org/stable/44820661>, [consulté le 31 juillet 2023].

³¹ Autrand Michel. « Le théâtre du XX^e siècle et l'Antiquité » in *Tradition classique et modernité*, Actes du 12^{ème} colloque de la Villa Kérylos à Beaulieu-sur-Mer les 19 & 20 octobre 2001. Paris : Académie des Inscriptions et

À l'état actuelle de la recherche et à notre connaissance, peu d'études abordent le phénomène dans son ensemble. Il faut mentionner trois thèses, dont les sujets sont très proches du nôtre. La première est celle de Federico Lenzi intitulée : *Désamorcer le mythe : expérimentations littéraires et tradition classique dans le théâtre français de l'Entre-deux guerres*. L'auteur aborde le même corpus que nous sans toutefois chercher à expliquer les causes d'un phénomène littéraire aussi important qu'est la reprise de mythes dont la plupart sont classiques depuis des siècles. Il souligne le besoin d'une expérimentation théâtrale sur des matières déjà connues suggérant ainsi une raison artistique du retour à l'Antiquité. Sophia Karaveli mène une étude sur le mythe thébain dans sa thèse : *Réécrire et traduire le mythe thébain dans les dramaturgies grecques et françaises. Modalités tragiques à l'époque contemporaine : formes esthétiques et stylistiques*. Elle étudie la réécriture et la traduction des œuvres du XX^e et du XXI^e siècle et se focalise sur une famille mythologique, celle des Labdacides. Son étude s'établit sur l'espace grec et français. La troisième thèse proche de la nôtre est celle de Viviane Koua intitulée : *Médée, figure contemporaine de l'interculturalité*, soutenue en 2006 à l'Université de Limoges. Elle analyse la pièce de Le Normand sans examiner non plus le phénomène de réécriture tel qu'il s'est manifesté dans l'entre-deux-guerres et pendant l'Occupation.

Qui plus est, les pièces reprenant les sujets antiques à cette époque font figure de chefs-d'œuvre de la littérature du XX^e siècle mais parmi les travaux mentionnés ci-dessus, aucun ne dégage les procédés mis en œuvre par les auteurs de l'entre-deux-guerres et de l'Occupation pour redonner la saveur et l'intérêt à des thèmes longtemps portés par la tradition littéraire. Nous avons donc entrepris de mener une étude qui prend le phénomène dans son intégralité avec ses dimensions historique, philosophique et artistique.

Dans notre thèse nous cherchons à démontrer que des facteurs bien précis ont favorisé la résurgence des mythes antiques dans le théâtre de cette époque. Dans le but de mettre en évidence les raisons qui justifient ce retour à l'Antiquité, nous avons défini quatre angles d'approche qui guideront notre recherche. L'approche biographique, l'approche politico-historique, l'approche philosophique et l'approche artistique. Nous pensons en effet qu'une seule raison ne peut justifier une résurgence aussi massive et éclatante d'une mythologie millénaire dans un siècle où la foi en des pouvoirs surnaturels perd de plus en plus sa place au profit du rationalisme dû, pour partie, aux progrès scientifiques.

Belles-Lettres, 2002. pp. 193-204. (Cahiers de la Villa Kérylos, 13); URL : http://www.persee.fr/doc/keryl_1275-6229_2002_act_13_1_1058, [consulté le 1^{er} janvier 2017].

Notre travail se construit autour de quatre idées principales qui correspondent chacune à une partie de la thèse. La première cherche à élucider la place de l'hellénisme dans la vie des auteurs. L'hypothèse qui guide cette réflexion est qu'un vécu personnel, scolaire, universitaire ou professionnel peut susciter chez l'un ou l'autre écrivain une prédilection pour un sujet littéraire précis selon les événements culturels qui ont marqué sa biographie.

La deuxième partie interroge l'influence du contexte historique sur la création littéraire. Étant donné que la période concernée par notre étude est marquée par la violence de l'histoire, on peut facilement établir un parallélisme entre l'univers mythique souvent dominé par des scènes tragiques et l'actualité de l'entre-deux-guerres et l'Occupation, qui elle-même, se veut l'un des moments les plus tragiques de l'histoire européenne.

La troisième partie se focalise sur les raisons philosophiques du retour aux motifs antiques. À part l'humanisme, le fatalisme et l'existentialisme, à savoir les tendances philosophiques dominantes lors de cette période, nous pensons que les découvertes freudiennes ont exercé une influence sur la reprise des mythes, d'autant que la psychanalyse s'appuie sur ces derniers pour expliquer la formation de la personnalité. La réécriture du mythe d'Œdipe et son symétrique, celui d'Électre a sans doute été suscitée en partie par l'actualité de la pensée de Sigmund Freud qui est en vogue au début du XX^e siècle.

La dernière raison qui justifie le foisonnement d'œuvres d'inspiration mythique est d'ordre artistique et fera l'objet de la quatrième partie. La virtuosité des écrivains complétée par celle des metteurs en scène a permis au théâtre du XX^e siècle de rayonner, ce qui a créé un contexte favorable au théâtre antique. La capacité du mythe à susciter l'émotion tragique et le besoin de peindre un décor antique sur une scène moderne auraient poussé les dramaturges à expérimenter une matière écartée par le théâtre depuis le Classicisme pour la mettre en adéquation avec les besoins du public contemporain.

I^{ère} PARTIE

L'HELLÉNISME DANS LA BIOGRAPHIE DES AUTEURS : QUAND LES
ÉCRIVAINS S'APPROPRIENT LES MYTES DÈS LA PRIME JEUNESSE

La mythologie grecque s'est incorporée à la culture occidentale jusqu'à constituer le socle de la création artistique. Plusieurs langues en portent les traces, un bon nombre d'expressions françaises en sont issues tandis que la pensée philosophique y fait constamment référence³². Dans ces conditions, le corpus mythologique entraine dans la formation intellectuelle de l'homme cultivé. Alors que l'école de la République lui accorde une importance capitale dans les programmes, la société française du début du XX^e siècle lui confère une résonance sans précédent sur la scène. C'est dans ce climat que grandissent nos écrivains. N'est-il pas judicieux d'analyser son impact sur le succès éclatant du théâtre mythique de l'entre-deux-guerres, où toute une génération de dramaturges se met avec engouement à transposer les mythes avec une virtuosité inédite ? Cette passion exprimée, complétée par une maîtrise savante des sujets traités, n'est-il pas le résultat d'une ambiance familiale et scolaire hautement marquée par la culture antique ? Ces questionnements justifient le besoin de chercher les raisons de l'éclat qui a couronné la reprise des mythes au XX^e siècle dans la biographie des écrivains.

Dans cette partie, en effet, notre postulat se fonde tout d'abord sur la relation particulière que les écrivains ont entretenue avec les mythes grecs dès leur jeune âge. Présente dans la littérature depuis le Moyen-Âge, et enseignée dans les écoles, la mythologie gréco-romaine fait partie intégrante de la culture française et se transmet tout naturellement aux enfants. Il importe d'interroger les différentes occasions qui ont permis aux auteurs du XX^e siècle de découvrir la culture antique dès leur jeune âge, en famille ou à l'école. Mais « découvrir » et « aimer » revêtant des significations différentes, il faut trouver les raisons qui font passer nos dramaturges de la découverte à la passion pour les mythes.

Qui plus est, les filières d'études de certains écrivains ont renforcé le goût de la tradition. Mise à part Jean Cocteau dont la biographie fait état d'un mauvais souvenir de l'école, tous les autres écrivains ont certainement rencontré les mythes dans leurs études et en ont gardé un souvenir fascinant. Mieux encore, deux d'entre eux sont lauréats de l'École normale supérieure, une institution renommée pour la qualité de sa formation, surtout dans le domaine des humanités. Giraudoux lui consacre un sous-chapitre dans *Littérature*³³ tandis que Pierre Brunel justifie en partie le côté helléniste de cet écrivain par l'apport indéniable de cette école. Il est

³² Nous faisons écho ici à un nombre important de marques de la mythologie dans la langue française par exemple. On a des expressions comme « le talon d'Achille », « le lit de Procuste », « le langage sibyllin » ... ou encore le vocabulaire comme harmonie, griffon, harpie, iris, ligie... Tout cela montre à quel point la Grèce antique exerce une influence remarquable sur l'Occident.

³³ Jean Giraudoux, *Littérature*, Paris, Grasset, 1942, p. 163-168.

donc impérieux de dégager le rôle de l'École normale dans la formation culturelle et intellectuelle de Jean Giraudoux et Jean Paul Sartre.

La lecture des travaux des grands hellénistes ou d'anciens normaliens montre que l'École normale, dans sa philosophie, avait une vocation littéraire particulière et accordait une place de choix au patrimoine antique. Jacqueline de Romilly, ne tarit pas d'éloge envers cette institution à laquelle elle doit son goût pour l'hellénisme. Nous avons cherché à trouver dans les programmes de l'époque et dans la philosophie de cette établissement supérieur, ce qui aurait suscité chez les deux écrivains un goût exceptionnel pour la mythologie grecque. Cela dit, la fréquentation de l'École normale, ne suffit pas à justifier chez les deux écrivains l'amour de la tradition. D'autres paramètres entrent en jeu. En nous interrogeant sur l'institution, nous cherchons surtout l'origine de la virtuosité dont font preuve ces écrivains. La raison en est que quand les sujets sont maîtrisés, ils sont développés à bon escient et connaissent ainsi le succès. C'est ce succès qui peut susciter chez d'autres intellectuels la vocation d'aller puiser à la même source, jusqu'à faire naître tout un mouvement littéraire.

On comprend de ce fait que l'influence entre les écrivains de tranches d'âge différentes peut être également une des causes de l'émergence de ce courant néo-classique. Il est loisible de chercher dans l'œuvre d'Anouilh et Sartre par exemple, les indices intertextuels faisant écho aux pièces de Cocteau et de Giraudoux. C'est cet angle que nous exploitons au troisième chapitre. Nous nous attachons à mettre en évidence les relations entre les écrivains et le parrainage éventuel qui se serait créé entre certains d'entre eux.

1. Quand les écrivains découvrent les mythes dans la jeunesse

Chercher à mettre en évidence l'attrait qu'exerce le mythe sur le futur écrivain et sa répercussion sur sa pensée ultérieure n'est pas sans intérêt. L'amour de la tradition, qui devient une passion, ne se cultive pas en un jour. Si les auteurs découvrent le mythe dans leur enfance, leurs reprises à l'âge adulte pourrait se justifier par la nostalgie du paradis perdu que l'on peut comprendre de deux manières. D'une part, le paradis de l'enfance peut facilement correspondre à cette étape féérique de la vie, qui est passagère mais laisse des souvenirs durables. D'autre part, le paradis se confond avec « l'âge théologique³⁴ » où « l'esprit de l'homme cherche à imputer les phénomènes naturels qu'il observe à l'action d'agents surnaturels qu'il imagine en plus ou moins grand nombre³⁵ ». C'est ce que Dominique Lecourt appelle l'enfance de l'humanité³⁶. Ce parallélisme entre l'enfance de l'humanité et celle de l'être humain permet de comprendre l'importance du mythe. Grâce à sa dimension étiologique, le mythe, qui a eu ses lettres de noblesse à l'âge préscientifique, est également le biais par lequel l'enfant tente d'expliquer des phénomènes pour lui mystérieux.

Certains auteurs sont entrés en contact avec les mythes dès leur enfance. De ce fait, ils y recourent spontanément quand s'impose le besoin d'exprimer des préoccupations contemporaines. Il importe de chercher dans l'enfance de certains écrivains les moments qui ont marqué leur souvenir. On peut sur ce point recourir à des témoignages personnels ou à des récits laissés par des tiers.

1.1. Jean Cocteau et Jean Anouilh, auteurs des deux *Antigone*

L'*Antigone* de Jean Cocteau est créée en 1922, celle de Jean Anouilh vingt-deux ans plus tard. Cet écart entre les deux dates correspond à peu près à l'écart d'âge entre les deux

³⁴ Auguste comte distingue, dans ce qu'il appelle « la marche progressive de l'esprit humain », trois états : l'état théologique, l'état métaphysique et l'état positif. Le premier correspond au règne du surnaturel, le deuxième au règne de l'abstrait et le troisième à celui de la science et de l'expérimentation. Si on fait une analogie avec la croissance de l'être humain, l'enfance est l'âge théologique par excellence. Ceci explique le fait que l'enfant cherche à comprendre tout par l'intervention d'une force divine, ce que donne crédit aux mythes et aux contes.

Voir Dominique Lecourt, « Chapitre IV, une philosophie conquérante » : Auguste Comte, *La philosophie des sciences*, 2018, URL : <https://www.cairn.info/la-philosophie-des-sciences--9782130803973-page18.htm>, [consulté le 17 août 2022].

³⁵ *Ibid.*

³⁶ *Ibid.*

écrivains (qui est de vingt-et-un an). Les deux auteurs reprendront également la figure d'Œdipe, le premier dans *La Machine infernale* le second dans *Œdipe ou le roi boiteux*, deux œuvres séparées de cinquante-deux ans. Cette précision vise à montrer que les deux « Jean », inspirés tous deux par le mythe thébain, n'ont pas eu la même enfance. On abordera donc séparément leurs biographies.

1.1.1. Jean Cocteau à la découverte de l'hellénisme : un univers familial enrichissant

Jean Cocteau naît à Maison Laffite, dans une famille bourgeoise aisée et cultivée. Cette naissance le place très tôt dans une ambiance artistique et littéraire. Enfant de génie mais qui « déteste l'école³⁷ », il fait preuve d'ingéniosité artistique et de polyvalence inouïe jusqu'à devenir l'homme le plus important de son temps. Membre de l'Académie française depuis 1955, homme polyvalent et polymorphe, Jean Cocteau est l'un des écrivains qui auront marqué la première moitié du XX^e siècle par son intelligence, si l'on en croit les paroles de Madeleine Bourret, sa gouvernante qui rapporte les propos d'un visiteur allemand lors d'un passage au domicile de l'auteur :

Madeleine, vous savez que vous servez le Français le plus intelligent qu'il existe, nous n'avons pas ça en Allemagne³⁸.

Dominique Marny associe, d'une part, l'excellence de Cocteau à son défaut physique. Comme l'auteur ne se trouvait pas beau, il faisait tout son possible pour briller par son intelligence et il y est parvenu. Dans ses propos, il « s'acharnait à convaincre et à séduire ses interlocuteurs comme si sa vie en dépendait³⁹ ». Quelle que soit la raison de son génie, Jean Cocteau est à bien des égards une exception car son mauvais parcours scolaire ne le promettait pas à une aussi brillante carrière.

Ce génie que l'on peut croire inné est nourri de culture puisque l'enfance de l'auteur est marquée par des moments lors desquels, malgré le dégoût qu'il affiche envers l'école, il

³⁷ Dominique Marny, émission diffusée le 21 juin 2021 sur France Culture, URL : <https://www.radiofrance.fr/franceculture/podcasts/la-compagnie-des-oeuvres/cocteau-tel-quel-4642076>, [consulté le 03 octobre 2023], 7'36.

³⁸ Madeleine Bourret, émission rediffusée le 15 mai 2011 sur France Culture, URL : <https://www.radiofrance.fr/franceculture/podcasts/une-vie-une-oeuvre/jean-cocteau-jardinier-d-atmosphere-1889-1963-rediffusion-de-l-emission-du-15-mai-2011-4882199>, [consulté le 5 avril 2024]. 2'40.

³⁹ *Ibid.*, 00'50.

bénéficie de connaissances à la fois traditionnelles et artistiques. Son Père est peintre-amateur et lui fait aimer le dessin tandis que sa mère, amatrice de spectacles, marque ses premiers souvenirs du monde théâtral. Dominique Marny⁴⁰, petite nièce de Jean Cocteau, souligne que « ses parents allaient au théâtre et à l'opéra très souvent⁴¹ » et que l'auteur en a gardé un vif souvenir. Cocteau lui-même revient sur cette enfance qui lui a permis de s'intéresser au théâtre :

Longtemps je n'ai pas eu le droit d'aller au théâtre, je ne connaissais le théâtre que par les programmes que ma mère oubliait dans ma chambre. Je la voyais partir pour le théâtre. Je la voyais habillée avec la femme de chambre à genou comme devant une madone, puis elle partait rejoindre les grandes salles mystérieuses, puis elle revenait [...] en jetant les programmes sur mon lit⁴².

Cocteau, qui aimait rester à la maison, inventant des maladies de tout genre pour s'absenter à l'école, s'amusait à découper les décors dans de petits cartons et, avec sa gouvernante, il organisait lui-même son spectacle dans son théâtre en miniature. L'instinct théâtral commençait à se développer et l'auteur se souviendra de ces scènes d'enfance quand il organisera plus tard de vrais spectacles :

Il y avait un magazine avec la couverture en couleur qui s'appelle théâtre. [...] Je découpais des décors, je les réinstallais dans les petits théâtres⁴³.

Commentant le théâtre complet de l'auteur, Michel Décaudin montre que Cocteau a connu dès l'enfance « la fascination de ce monde inaccessible, le merveilleux et le mystérieux qu'est le théâtre » (J.C., *TC*, p. XIII). Les travaux du même chercheur confirment les propos de Dominique Marny qui soulignent que « dans le souvenir de Cocteau, le monde de sa jeunesse est [...] un enchaînement de spectacles ininterrompus⁴⁴ ». Michel Décaudin ajoute que « l'enchantement du théâtre procure une autre sorte d'ivresse que celle de la vie quotidienne » (J.C., *TC*, p. XIX), ce qui fait que l'auteur aurait créé son imaginaire théâtral à cette époque. Alors

⁴⁰ Dominique Marny est la petite nièce de Jean Cocteau. Il est dit qu'elle est la petite fille de Paul Cocteau même si de nombreuses sources affirment que Paul Cocteau n'a pas eu d'enfant. C'est probablement une fille adoptive. Mais ce qui est sûr, c'est qu'elle a connu personnellement l'auteur et lui a consacré une bonne partie de ses œuvres. Elle raconte jusqu'au détail la vie de Jean Cocteau. Les témoignages sur l'enfance de Cocteau dans ce chapitre ont été récoltés sur la radio France Culture. URL : <https://www.radiofrance.fr/franceculture/podcasts/la-compagnie-des-oeuvres/cocteau-tel-quel-4642076>, [consulté le 03 octobre 2023] 14'7''.

⁴¹ *Ibid.*

⁴² *Ibid.*

⁴³ *Ibid.*

⁴⁴ *Ibid.*

qu'il se réclame toujours poète, Cocteau a un véritable don de la parole et une disposition naturelle au dialogue qui transparait même dans ses poèmes.

C'est à cette même période qu'il entre en contact avec la mythologie grecque, aidé en grande partie par sa famille maternelle. En effet, quand Cocteau a neuf ans, son père se suicide d'une balle dans la tête, dans sa maison familiale. L'image de draps tâchés de sang reste dans la mémoire de l'écrivain. Le jeune Cocteau, profondément traumatisé par cette mort atroce en gardera une blessure incurable qui se lira dans ses œuvres. Ceci pourrait expliquer pour partie la reprise du mythe des Labdacides : l'image d'Œdipe saignant, répandant du sang près du cadavre de sa mère après s'être crevé les yeux peut s'interpréter comme une réminiscence de cette scène tragique du suicide du père dans son lit. L'auteur produira plus tard un dessin qui illustrera l'une des éditions de la *Machine infernale* et qui laisse voir effectivement une tache de sang.

Qui plus est, après cette mort, la mère de Cocteau l'éduque seule et la famille maternelle exerce une influence importante sur le poète. Son Grand père Eugène Lecomte était collectionneur de tableaux – et en avait offert quelques-uns à la famille Cocteau – tandis que son oncle maternel, qui était diplomate, lui avait apporté des statuettes de la Perse où il exerçait sa mission. Cocteau s'est retrouvé entouré, dès l'enfance, de statuettes d'Antigone, d'Œdipe et d'Orphée provenant de son grand père et de son oncle comme en témoigne toujours Dominique Marny :

Son oncle maternel, le frère de sa mère, était diplomate en Perse puis il est allé en Egypte. De Perse, il a rapporté des statuettes. Il y avait des statuettes qu'il a rapportées et d'autres qu'avait déjà le grand-père. Il a grandi auprès de statuettes d'Antigone, d'Orphée et tous ces mythes, on va les retrouver dans son œuvre. Il ne s'est pas intéressé par hasard à ces mythes, il a vraiment grandi avec⁴⁵.

Concernant l'origine précise d'*Antigone*, sa première pièce antique, Jean Cocteau révèle une autre source. Au cours de l'année 1922, « une année extraordinairement féconde pour Cocteau » (J.C. *TC*, p. 1652), l'auteur est dans le Midi, avec Raymond Radiguet, du mois de mai jusqu'à l'automne. Il est d'abord au Lavandou puis à Pramouquier. D'après lui, c'est à cet endroit que Philippe Legrand, un camarade qu'il a connu sur les plages de son enfance, fait naître en lui l'idée de revisiter les mythes antiques :

Il arrivait de Grèce, et en rapportait une de ces cannes de berger qui se termine par une corne de chevreau semblable au sourcil de Minerve. Il m'offrit cette canne, et pendant mes longues promenades, autour du

⁴⁵ Dominique Marny, *ibid.*, 11'40''.

Cap Nègre, elle me suggéra de recoudre la peau de la vieille tragédie grecque et de la mettre au rythme de notre époque. Je commençai par *Antigone* (J.C. TC, p. 1652).

Dans une lettre écrite à sa mère datée du 13 octobre 1922, Jean Cocteau raconte cet événement. Il dessine la canne et ajoute : « je veux que mon *Antigone* ressemble à cette houlette-là. » (J.C. TC, p. 1652). Gérard Lieber apporte une information importante en précisant que le séjour au bord de la Méditerranée relie l'auteur au « monde antique d'une façon toute naturelle » (J.C. TC, p. 1652). Certes, la visite de Philippe Legrand a suscité l'idée mais n'a pas fait aimer les mythes. Le témoignage de Dominique Marny reste cependant valable puisque dans la même lettre adressée à sa mère, il demande une traduction d'*Antigone* : « Fais-moi envoyer une traduction, la mienne est tombée dans le cap Nègre, elle est retournée en Grèce (J.C. TC, p. 1652).

Il parle de la Grèce et de ses mythes comme des sujets qui lui sont familiers. La demande d'une autre traduction d'*Antigone* prouve l'existence d'une culture mythologique et dramatique que lui offre son environnement familial. Les tragédies antiques constituaient son bagage intellectuel et, de temps en temps, émergeaient à la surface de ses pensées. On a souvent tendance à dire que sa première œuvre mythologique est *Antigone*. On oublie que l'Antiquité grecque traverse son œuvre longtemps avant la reprise du récit des Labdacides, ce qui prouve que l'auteur était déjà habitué à ces sujets et qu'il en avait entretenu la passion bien longtemps avant cette date. Des exemples éloquents se trouvent dans ses poèmes. En 1912, il rédige un recueil de poèmes qu'il intitule *La Danse de Sophocle* et qui met en évidence des connaissances de la mythologie grecque comme on peut le lire dans le poème le « Voyage immobile » :

Je m'envole à Délos consulter la Sybille,
 Et j'enfourche Pégase avec Bellérophon !
 [...] Thétis saute à la mer et m'accroche à sa robe,
 Les monstres marins nous regardent tomber !
 [...] Je pars pour Colchide avec les Argonautes
 Et je fuis le bûcher où va périr Didon.
 [...] Être (y était-on mieux ?) être à Lacédémone,
 Et vaincre, et regarder après qu'on est vainqueur,
 Adonis que Venus transforme en Anémone
 Ariane et le fil enroulé sur son cœur⁴⁶.

⁴⁶ Jean Cocteau, « le voyage Immobile », in *La danse de Sophocle*, Paris, Mercure de France, 1912.

Cet extrait, dont le titre évoque ce voyage virtuel dans un passé mythique fascinant, suffit à montrer l'étendue du savoir que l'auteur possède sur la mythologie grecque. À travers des allusions intertextuelles savamment dispensées, bon nombre de grands mythes sont représentés. On voit tout d'abord le mythe de Bellérophon, le héros grec qui a eu la mission risquée de tuer la chimère, un terrible monstre à trois têtes. On trouve ensuite l'évocation de Thétis la mère d'Achille, ce qui prouve que l'auteur connaît le personnage et son histoire. Puis, l'auteur évoque implicitement le mythe de Jason à travers le voyage à Colchide avec les Argonautes, et enfin le mythe de Thésée qui se lit à travers l'évocation allusive du fil d'Ariane etc. Bref, Jean Cocteau connaît profondément les mythes antiques et se les est appropriés depuis très longtemps. Le mythe est, pour lui, un matériau à sa disposition dont il peut se servir à chaque fois que les circonstances l'exigent.

1.1.2. Jean Anouilh et les mythes grecs : les lectures de prime jeunesse.

Homme sans biographie comme il l'écrit lui-même au metteur en scène Hubert Gignoux (« Je n'ai pas de biographie, j'en suis très fier⁴⁷ »), Jean Anouilh doit sa célébrité à son théâtre et son parcours personnel reste peu connu. Toutefois, on sait que, contrairement à Jean Cocteau qui est issu d'une famille bourgeoise, Jean Anouilh est né dans une famille modeste, à Bordeaux. Dans son enfance, il passe ses vacances à Arcachon, où sa mère, musicienne, est professeure de piano. Il profite de cette occasion pour assister aux représentations théâtrales des Casinos. « Comme on l'envoie se coucher à l'entracte, il imagine tout seul la fin des pièces⁴⁸. » La vocation de dramaturge commençait à naître. Cette vocation est encouragée par l'installation de ses parents à Paris qui lui permet de poursuivre ses études à l'école primaire Colbert et au Lycée Chaptal. Il décroche son diplôme de baccalauréat mais ne termine pas ses études universitaires de droit qu'il abandonne après un an et demi. Il passe par de nombreuses vicissitudes avant de s'affirmer comme écrivain.

Bien qu'il se familiarise très tôt avec le théâtre, comme Jean Cocteau, l'environnement de son enfance n'est pas propice à l'acquisition des connaissances mythologiques. Sa passion pour le théâtre l'amène tout de même à lire certaines pièces pendant son adolescence, et ces lectures lui font découvrir et aimer la tragédie grecque.

⁴⁷ Jean-Pierre Énard, « Anouilh Jean - (1910-1987) », *Encyclopædia Universalis* [en ligne], URL : <https://www.universalis.fr/encyclopedie/jean-anouilh/>, [consulté le 21 novembre 2022].

⁴⁸ Marie-Françoise Minaud, *Étude sur Jean Anouilh-Antigone*, Paris, Éditions Ellipse, « Résonance », 2022, p. 5.

La pièce de Sophocle m'avait fortement impressionné quand j'avais 14 ou 15 ans. Je peux dire que, dès ce moment, je fus habité par Antigone. Cela évidemment devait finir par une pièce (J.A., *TC*, p. 1212)⁴⁹.

Cette affirmation de la part de l'auteur montre que la genèse d'*Antigone* est lointaine puisqu'elle prend source dans ses lectures d'adolescent. Non seulement Anouilh avait lu cette pièce, mais aussi des échos plus contemporains du mythe des Labdacides résonnaient encore fortement avec les œuvres de Jean Cocteau.

Federico Lenzi affirme avec raison qu'Anouilh, « connaissait sans aucun doute la version du mythe proposée par Cocteau⁵⁰ » et qu'il la reprend plus tard en la remodelant à sa manière. La mythologie n'est pas donc un mystère pour ce dramaturge qui a aimé passionnément les mythes grecs jusqu'à en faire les piliers de son théâtre. L'enfance et l'adolescence l'auront marqué et l'auront amené à se fabriquer une mythologie personnelle fondée sur la beauté merveilleuse de la période d'enfance, comme le précise Sylvie Jouannay :

Dans cette mythologie personnelle, on découvre comment le passé, toujours susceptible de faire renaître l'enfance et la beauté, suscite une poétique de la naissance, sous la forme du surgissement. Chemin faisant, on comprend de l'intérieur, le travail privilégié sur le mythe et ses virtualités : chez Anouilh, l'enfance ne veut pas mourir⁵¹.

Ce rêve de fantasmes de l'enfance qui se traduit par le recours au merveilleux mythique et d'autant plus compréhensible que le mythe et l'enfance sont intimement liés. Ce qu'on garde à l'âge adulte, c'est l'univers imaginaire qui a marqué la jeunesse dont on découvre progressivement le côté irréaliste. Il suffit que les circonstances le rappellent pour y avoir recours. Une enfance marquée par les récits mythiques ne meurt pas. Elle reste présente dans la conscience de l'individu. À travers son pouvoir de parler à tous les âges, le mythe peut facilement servir de lien entre l'enfance et l'âge adulte.

1.2. Giraudoux et Sartre aux sources des Atrides

Sartre et Giraudoux sont séparés de presque une génération. Leur premier contact avec les mythes est difficile à situer. Leurs enfances sont très différentes. Le premier grandit dans

⁴⁹ Jean Anouilh, *Théâtre Complet*, Paris Gallimard, « Bibliothèque de la Pléiade », 2007. Toutes les mentions de cette référence renvoient à cette édition.

⁵⁰ Federico Lenzi, « Eurydice de Jean Anouilh » in Elisabeth Le Corre et Benoît Barut, *Jean Anouilh, l'Artisan du théâtre*, Rennes, PUR, 2013, p. 325.

⁵¹ Sylvie Jouannay « En marge du théâtre de Jean Anouilh : marge au cœur battant ? » in Lenzi, *Ibid.*

une famille biparentale tandis que le second perd son père à huit mois. Giraudoux suit ses études normalement tandis que Sartre est formé par son grand-père⁵² pédagogue jusqu'à l'âge où il devait aller en sixième. L'univers familial, les études, les voyages peuvent expliquer l'engouement que les deux écrivains manifestent pour les mythes en général et les mythes des Atrides en particulier.

1.2.1. Giraudoux, helléniste passionné

Giraudoux est confronté à la culture grecque dès sa jeunesse. Il ne faut pas chercher l'origine de sa passion pour les mythes dans son éducation familiale. Des témoignages convergent sur le fait que le jeune Giraudoux découvre les mythes sur le banc de l'école. Jacqueline de Romilly confirme que « la connaissance des œuvres grecques l'a pénétré dès l'époque de l'apprentissage et de la classe et s'est dès lors incorporée à son esprit⁵³ ». Sylviane Coyault⁵⁴, à son tour, revenant sur l'enfance de Giraudoux, précise que cet auteur découvre les textes antiques de deux manières. La connaissance des récits bibliques est le fruit d'une éducation familiale marquée par la foi chrétienne, tandis que les mythes grecs sont l'héritage de l'école. Or, Giraudoux avait deux atouts majeurs qui permettaient aux apprentissages de façonner sa personnalité. Le premier est son appétence pour les études. Il est dès le jeune âge un enfant qui aime le travail scolaire. La lecture est sa passion. Le deuxième atout est son intelligence qui l'amène à goûter le plaisir de se cultiver. Le contact avec les mythes dès la prime jeunesse a marqué pour toujours son esprit à telle enseigne que les héros grecs seront

⁵² Matthieu Garrigou-Lagrange, « Jean-Paul Sartre, Figure emblématique de Saint-Germain-des-Prés, Jean-Paul Sartre fut un éminent intellectuel de son temps et nourrit son œuvre littéraire et philosophique d'une idée de liberté. » in *La Compagnie des œuvres* émission enregistrée le 27 avril 2017 sur France Culture, [consulté le 5 octobre 2023], 8' 03''.

⁵³ Jacqueline de Romilly, « Ouverture du colloque » in Sylviane Coyault et al., *Giraudoux et les mythes*, Clermont-Ferrand, PUBP, 2006, p. 7.

⁵⁴ « Contrairement à ceux de l'Antiquité gréco-latine, les mythes bibliques n'ont pas leurs sources dans un savoir scolaire ; présent dans l'enfance puisque Giraudoux a eu une éducation religieuse, ils ne sont pas de simples éléments de culture mais conservent la radiation des mythes qui sont encore objet de foi et fondateur d'une civilisation ». (Voir Sylviane Coyault, « Au nom du père, du fils et de la femme », in Coyault *et al. ibid.*, p. 111). Ces propos de Sylviane Coyault s'accordent avec ceux de Jacqueline de Romilly dans la référence citée ci-dessus. Dans nos lectures non plus nous n'avons trouvé nulle part que Giraudoux se familiarise avec les mythes dans la sphère familiale, à l'instar de Jean Cocteau.

pour lui la mesure de toute chose. Comme en témoigne Jacqueline de Romilly, Giraudoux ne tarit pas d'éloges envers les textes grecs qui contribuent largement à son ouverture d'esprit :

Je leur devais une vie large, une âme sans bornes. Je leur devais, en voyant un bossu, de penser à Thersite, une vieille ridée, de penser à Hécube ; j'avais connu trop de héros pour qu'il eût pour moi une autre chose que des beautés et des laideurs héroïques⁵⁵.

Sa première⁵⁶ œuvre mythologique, *Elpénor*, fournit la preuve que l'auteur est fasciné par les personnages de la mythologie grecque. Cette œuvre « qui n'a eu pour elle ni les feux de la rampe ni la voix de Jovet [...] baigne tout entière dans un décor d'un hellénisme souriant⁵⁷ ». Ses connaissances étendues sur l'Antiquité grecque se lisent plus tard dans ses pièces. Il admettra toujours qu'il ne lit pas ses modèles pendant qu'il les transpose⁵⁸, ce qui montre qu'il garde de ces sujets un souvenir riche et lointain. Enfant interne dès le plus jeune âge, il a eu le temps de s'imprégner de la culture livresque et d'apprendre les langues, notamment le grec, le latin et l'allemand. C'est sans doute l'amour de la lecture qui lui permet de découvrir et de connaître les mythes de manière approfondie.

Ces connaissances qui font désormais partie de sa culture générale sont ravivées par des occasions qui amènent l'auteur à y recourir. *La guerre de Troie n'aura pas lieu*, tirerait son origine de la guerre des Dardanelles, comme l'indique Sylviane Coyault⁵⁹. En effet, Giraudoux a combattu au front des Dardanelles, une localité située tout près de la Turquie, pays où serait située l'ancienne cité de Troie, selon les recherches actuelles⁶⁰. Et, dans le commentaire sur

⁵⁵ *Ibid.*, p. 8.

⁵⁶ Nous notons qu'*Elpénor* est sa première œuvre d'inspiration grecque, mais il avait produit d'autres écrits qui n'ont peut-être pas été célèbres mais sur lesquelles reviennent ses biographes. Pierre Brunel rappelle qu'il avait « composé un dialogue sur Clytemnestre ». Voir Brunel, « Giraudoux et le tragique grec », *Bulletin de l'Association Guillaume Budé*, n°2, 1983, p. 198, URL : https://www.persee.fr/doc/bude_0004-5527_1983_num_1_2_1188.

⁵⁷ Jacqueline de Romilly, « L'amitié de Giraudoux avec l'hellénisme : Elpénor », *Bulletin de l'association Guillaume Budé*, 1983, p. 191, URL : https://www.persee.fr/doc/bude_0004-5527_1983_num_1_2_1187, [consulté le 10 décembre 2023].

⁵⁸ Dans le Figaro du 11 mai 1937, il déclare à André Warnod : « Avant de commencer d'écrire ma pièce, j'ai acheté les principaux ouvrages qui traitent de ce sujet, de quoi remplir ma bibliothèque. Je suis même entré tout exprès dans l'Association Guillaume Budé. Mais, de tous ces ouvrages, je n'en ai ouvert aucun. À présent que ma pièce est faite, je vais les lire à titre documentaire » (J.G., *TC*, p. 1548).

⁵⁹ Sylviane Coyault, « Giraudoux et la tragédie européenne », Histoire et mythe, (Introduction du chapitre), *Cahier Jean Giraudoux*, n°36, « Giraudoux Européen de l'entre-deux-guerres », Sylviane Coyault, 2008, p. 169.

⁶⁰ Le chercheur américain William Blegen situe la cité de Troie en Turquie, dans la province de Çanakkale, plus précisément sur la montagne de Hissarlik. Voir Bernard Holtzmann, « La prise de Troie par les Grecs », in

Électre, Collette Weil évoque une autre révélation qu'elle situe entre 1935 et 1936 et qui éclaire l'origine d'*Électre* :

J'étais en voyage depuis cinq ou six mois pour visiter un continent éloigné et quelque incident fugitif m'a amené à penser à la Grèce (J.G, *TC*, p. 1544)⁶¹.

Comme d'autres écrivains Giraudoux a connu des occasions qui ont réveillé en lui la passion mythologique cultivée lors de sa scolarité. Si cet auteur fait preuve de dextérité dans la réécriture de ces mythes, c'est que sa vie a été marquée par une expérience particulière qui lui a permis de se familiariser avec ces récits antiques. « On ne désire pas ce qu'on ne connaît pas ». Les occasions qui lui ont permis de découvrir les mythes lui ont permis aussi d'en aimer les « scénarios ».

1.2.2. Sartre : une enfance perturbée à l'image d'Oreste ?

La critique a du mal à trouver l'origine des *Mouches* de Sartre. Contrairement aux autres écrivains, il ne manifeste pas de passion particulière pour les mythes dans sa jeunesse, même s'il les connaît, en tant que repères culturels incontournables. L'hellénisme est dans les programmes scolaires et le théâtre mythique est dans l'air du temps. Tout comme Giraudoux, il reconnaît qu'il n'a pas écrit sa pièce en s'appuyant sur un modèle précis. Ce qu'on sait de sa petite enfance, c'est que l'auteur, ayant perdu son père en bas âge, est éduqué par son grand-père. Rappelons que ce dernier, qui était un pédagogue chevronné de la troisième République, s'occupe aussi bien de l'éducation du jeune Sartre que de son enseignement. Il ne connaîtra l'école qu'à onze ans. Ce grand-père a cultivé chez le futur écrivain la vocation de lire et d'écrire. Comme il le dit lui-même, il a cru « être chargé de mission » par celui-ci comme s'il lui avait « commandé » d'écrire. L'attitude affichée par le futur écrivain aurait été contre-productive s'il ne s'était pas approprié l'injonction du grand-père :

Mon grand-père me jeta dans la littérature par le soin qu'il prit à m'en détourner [...] Et puis le lecteur a compris que je déteste mon enfance et tout ce qui en survit : la voix de mon grand-père, cette voix enregistrée qui m'éveille en sursaut et me jette à ma table, je ne l'écouterais pas si ce n'était pas la mienne,

Encyclopaedia Universalis, URL : <https://www.universalis.fr/encyclopedie/prise-de-troie-par-les-grecs/>, [consulté le 26/10/2023].

⁶¹ Jean Giraudoux, *Théâtre complet*, Paris Gallimard, « Bibliothèque de la Pléiade », 1982. Toutes les mentions de cette référence renvoient à cette édition.

si je n'avais, entre huit et dix ans, repris à mon compte dans l'arrogance, le mandat soi-disant impératif, que j'avais reçu dans l'humilité⁶².

Ce témoignage ne répond pas parfaitement à la question de déterminer l'origine de l'intérêt que l'auteur porte aux mythes grecs. Mais on peut en déduire que cet amour de la lecture, parfois de journaux comme il le précise, n'excluait pas d'autres types d'écrits. Un enfant qui grandit dans un environnement intellectuel se cultive très tôt. Or, la culture littéraire du début du XX^e siècle est surtout basée sur des repères mythologiques.

Depuis le début du XX^e siècle, le théâtre occidental est hanté par la volonté de retrouver la tragédie. En même temps que les metteurs en scène s'efforcent de recréer, au-delà de toute illusion naturaliste, un « théâtre théâtral », des auteurs rêvent de renouer, au-delà du drame bourgeois, avec le grand théâtre tragique des siècles passés, celui de la Grèce comme celui de Shakespeare, plus encore que celui de Racine ou de Corneille, et penseurs et philosophes, à la suite tantôt de Kierkegaard, tantôt de Nietzsche, mettent au centre de leur réflexion ce que Unamuno appellera « le sentiment tragique de la vie »⁶³.

Cela montre que Sartre, éduqué par son grand-père, éloigné de lui de deux générations, ne manquera pas de développer le goût de la tradition que celui-ci lui inculquait. Toutefois la question de trouver l'origine de sa première pièce mythologique, *Les Mouches* reste un mystère entier.

Nous avons essayé d'établir la relation entre l'auteur et le personnage d'Oreste pour comprendre ce qui l'aurait poussé à penser à ce mythe. Sartre reconnaît que la perte de son père en bas âge lui a dans un sens été bénéfique. Cela a permis à l'auteur d'expérimenter très tôt le goût de la liberté puisqu'il n'a pas connu l'autorité paternelle. Il se dit « fils de personne » comme le dirait Oreste. Sartre témoigne de cette liberté.

C'est difficile à dire. Je pense que ça a été très important de ne pas avoir de père. Je pense en particulier qu'un enfant subit toujours l'influence de son père sur le plan des professions, de la propriété, une foule de choses que le père a déjà hérité des autres et qu'ils font comme un destin. Moi certainement je n'ai pas eu ça, je n'ai pas été commandé [...], ce qui m'a sans doute donné mon sentiment de la liberté⁶⁴.

⁶² Jean Paul Sartre, in « La vocation d'écrivain de Jean-Paul Sartre », INA, URL : <https://www.ina.fr/ina-eclairage-actu/1972-jean-paul-sartre-son-grand-pere-a-l-origine-de-sa-vocation>, [consulté le 5 octobre 2023].

⁶³ Bernard Dort, Jacques Morel, Jean-Pierre Vernant, « Tragédie », *Encyclopædia Universalis*, URL : <https://www.universalis.fr/encyclopedie/tragedie/>, [consulté le 23 août 2022].

⁶⁴ Jean Paul Sartre, émission diffusée sur France Culture, le 24 avril 2017. URL : <https://www.radiofrance.fr/franceculture/podcasts/serie-jean-paul-sartre>, [consulté le 03/10, 2023], 3'13''.

Oreste perd son père très tôt comme l'auteur, puis est condamné à l'exil. L'auteur, orphelin de père également, déménage pour aller chez son grand-père. La ressemblance réside ici dans le fait que la perte du père s'accompagne d'un changement de domicile. Ensuite, Sartre grandit sous les soins d'un pédagogue. Or, dans *Les Mouches* et dans *l'Électre* de Sophocle, le précepteur d'Oreste se nomme le « pédagogue », ce qui n'est pas le cas chez Giraudoux. Le point important qu'il faut souligner est ce refus de l'atavisme comportemental que le père transmet à ses enfants, ses fils en particulier, et qui peut être interprété comme une forme de prédestination. D'après l'auteur, un enfant sans père définit son propre avenir en se basant sur des repères qu'il se choisit lui-même. Cette enfance sans autorité paternelle poursuit Sartre dans sa vie professionnelle avant de lui inspirer sa philosophie. À son arrivée en classe comme professeur, il a introduit une nouvelle pédagogie radicalement différente de celle que proposaient les institutions scolaires et se montrait réfractaire aux remarques de la hiérarchie comme le montre Annie Cohen Solal⁶⁵. C'est sûrement cette enfance monoparentale qui pousse l'auteur à développer la philosophie du refus de Dieu, le Père, prédestinateur qui détermine l'avenir de chacun.

Oreste, qui n'a pas grandi dans sa famille, revient sans lien de parenté connu. Il est libre de tout engagement familial. C'est pourquoi il est le seul qui fait trembler Jupiter, le seul qui ne craint pas les mouches dans la pièce. De la même manière, après le remariage de sa mère, Sartre n'arrive pas à s'entendre avec son beau-père. À douze ans, il invente un alibi pour quitter la famille. Il allègue qu'il a « une copine à Paris » et qu'il doit la rejoindre. La leçon de Sartre est claire : c'est l'enfant qui grandit loin de l'autorité paternelle, comme Oreste, qui plus tard finit par apprécier et prêcher la valeur de la liberté. Sartre en est l'exemple.

La mission que Sartre donne à son personnage ressemble parfaitement à celle qu'il se donne dans la société. Il se veut un libérateur aussi bien par sa littérature que par sa philosophie. Si Oreste est le seul homme à pouvoir libérer Argos par une liberté vécue et prêchée, Sartre assume le même rôle à son époque.

⁶⁵ « Depuis le premier jour où il mit le pied dans une salle de classe, en mars 1931, Sartre s'engagea délibérément dans une pratique pédagogique nouvelle, défiant toutes les pratiques, tous les usages, toutes les administrations, toutes les conventions, devenant également une machine de subversion contre l'autorité et la hiérarchie des établissements dans lesquels il enseignait. Dès l'âge de 25 ans, il devint, pour la première génération de ses élèves de la ville du Havre, le plus inattendu des pédagogues ». Annie Cohen-Solal, « "La seule façon d'apprendre, c'est de contester." Une autre conception de la transmission du savoir », in Annie Cohen-Solal (éd.), *Jean-Paul Sartre*, Paris cedex 14, Presses Universitaires de France, « Que sais-je ? », 2005, p. 55-66, URL : <https://www.cairn.info/jean-paul-sartre--9782130548799-page-55.htm>, [consulté le 02 mai 2023].

Le parallélisme entre la vie de Sartre et celle de son personnage ne révèle pas entièrement l'origine de la pièce. La critique des *Mouches* n'en donne pas non plus une idée claire puisque l'auteur lui-même ne s'est pas beaucoup exprimé là-dessus. L'absence de manuscrit complique encore l'interprétation. C'est ce que constate Michel Contat dans un commentaire formulé à propos des *Mouches* :

Sartre ne s'est guère exprimé sur la genèse de sa pièce et n'a pas indiqué les sources ni la manière dont il les a utilisées. L'absence de manuscrit et de dactylographie nous laisse dans l'ignorance, notamment sur les modifications apportées au texte imprimé comme c'est toujours le cas sur la représentation scénique (J.-P. S, *TC*, p. 1266)⁶⁶.

Certes, le manque de témoignages émanant de l'auteur empêche d'avoir une idée claire sur la genèse récente ou lointaine de la pièce. Toutefois, Michel Contat, citant Simone de Beauvoir, évoque un événement qui aurait poussé l'auteur à se ressourcer chez Sophocle.

Elle nous apprend que c'est la représentation des *Suppliantes* d'Euripide, dans une mise en scène à grand spectacle de Jean-Louis Barrault, durant l'été de 1941, qui donna l'idée à Sartre d'écrire une pièce mythologique pour Barrault en demandant à celui-ci d'y faire jouer ses protégées (J.-P. S, *TC*, p. 1258).

Bref, si Sartre a repris le mythe des Atrides au début de sa carrière théâtrale, ce n'est pas qu'il manifestait réellement une passion pour les récits antiques. Certes, dans sa jeunesse, « il écrit une pièce intitulée *Épiméthée*, vraisemblablement inspirée de *Prométhée* d'Eschyle » (J.-P. S., *TC*, p. 1264) et *Les Troyennes*. Comme tout intellectuel de son temps, il avait une culture ancrée dans la tradition, mais rien ne démontre, à notre connaissance, une familiarité particulière avec les mythes dans sa biographie. Néanmoins, l'histoire des Atrides a innervé sa philosophie. Ce mythe intéresse l'auteur car Oreste, son personnage de prédilection, est l'un des biais par lequel il exprimera sa pensée.

1.3. Gide : une adolescence studieuse

Gide est un grand admirateur de Stéphane Mallarmé et de José-Maria de Heredia, deux poètes passionnés par la mythologie grecque. Rappelons à toutes fins utiles que José-Maria de Heredia s'est intéressé aux mythes grecs surtout dans ses poèmes comme « Jason et Médée »,

⁶⁶ Jean-Paul Sartre, *Théâtre complet*, Paris Gallimard, « Bibliothèque de la Pléiade » 2005. Toutes les mentions de cette référence renvoient à cette édition.

« Le bain des nymphes », « Bacchanales », « Artémis ». Mallarmé a traité le mythe de Narcisse, un jeune adolescent grec (ou romain) qui s'est épris d'amour pour lui-même jusqu'à se méfier des nymphes et des beautés féminines. André Gide traite également ce thème.

Le Traité du Narcisse est une œuvre mineure dans l'ensemble de sa production littéraire mais il constitue, dans la vie de l'auteur, un véritable tournant. Y aurait-il une influence de Stéphane Mallarmé qui lui aussi aborde ce mythe dans ses écrits ? Gide nie toute influence mallarméenne car « le sujet du Narcisse était dans l'air ». Il donne la clé du mystère :

Il y avait à Montpellier un jardin botanique que nous fréquentions parce que c'était l'un des endroits les plus solitaires, les plus mystérieux, je peux dire les plus beaux poétiquement dans la ville. Là était une tombe mystérieuse : celle de la fille du poète anglais Young, ce poète anglais qui n'est pas très connu, et cette tombe, si je n'abuse était celle de Narcissa⁶⁷.

Le thème du Narcisse préoccupait Gide et ses amis. Ils se rendaient fréquemment sur la tombe de Narcissa. On ne peut donc pas parler d'influence : il était tout naturel que Gide pense à ce personnage antique, comme tous ceux qui fréquentaient ce lieu.

Quant à la théâtralisation des mythes qui a marqué le théâtre gidien, elle est le reflet d'un bagage culturel riche que l'auteur a eu le temps de se constituer lors de ses lectures de jeunesse. Elena Meseguer Panos⁶⁸ souligne que Gide n'aimait pas les spectacles et que toute sa culture dramatique s'est construite à travers les livres. Il est fidèle à la tradition théâtrale qui va des tragiques grecs au classicisme français. D'après cette chercheuse, Gide découvre les Tragiques grecs pendant son adolescence et « ceux-ci exerceront sur son esprit une influence décisive⁶⁹ ».

André Gide s'identifie facilement aux personnages de ses lectures. Celles-ci lui révèlent « un univers différent de l'univers puritain et contraignant dans lequel il a été élevé et dans lequel il se sent confiné⁷⁰ ». Le combat du héros avec son destin lui révèle la possibilité de se libérer des contraintes sociales. Plus tard, il tentera de trouver des réponses à ses questions à travers l'utilisation qu'il fera des mythes dans *Philoctète*, *Œdipe*, *Perséphone*, *Le Prométhée*

⁶⁷ André Gide, émission diffusée sur France Culture, le 26 juillet 2021. URL : <https://www.radiofrance.fr/franceculture/podcasts/serie-andre-gide-le-choix-d-etre-soi>, [consulté le 03 octobre 2023], 8'58''.

⁶⁸ Elena Meseguer Panos, « Débuts d'André Gide au théâtre, *Saül* ou la mise en échec de l'individualisme », *Anales de Filologia Francesca*, n°21, 2013, p. 262.

⁶⁹ *Ibid.*

⁷⁰ *Ibid.*

enchainé ou encore *Thésée*. Tout comme Sartre, Gide trouve dans le théâtre grec le modèle du héros qui s'affronte aux dieux afin d'accomplir la vocation de grandeur qu'il a en lui. C'est cette forme héroïque que Gide cherche à exprimer dans ses œuvres dramatiques. Le retour aux sources mythiques répond parfaitement à l'aspiration profonde de cet écrivain. Par exemple, il se sert du mythe d'Œdipe pour poser la problématique de la liberté de l'individu face aux contraintes de l'éducation et de la famille. En effet, c'est son statut d'enfant trouvé qui a donné à Œdipe la possibilité d'obtenir par lui-même, grâce à sa valeur, un trône qu'autrement il n'aurait acquis que par héritage.

Je suis Œdipe. Quarante ans d'âge, vingt ans de règne. Par la force de mes poignets, j'atteins au sommet du bonheur. Enfant perdu, trouvé, sans état civil, sans papier, je suis surtout heureux de ne devoir tout qu'à moi-même (A.G, *TC*, p. 253).

Le mythe permet également à Gide de transposer le thème de la religion qui l'a marqué dans son enfance. Lorsqu'Œdipe prend conscience de ses crimes, il demande à Dieu de lui pardonner. Notons qu'ici se profile une vision judéo-chrétienne de Dieu puisque l'écrivain l'écrit avec une majuscule et au singulier et lui donne ensuite des attributs bibliques comme la colère devant le péché et la miséricorde devant la repentance. Dans son *Œdipe*, il respecte la trame de la fable sophocléenne. On comprend que son intention n'est pas de faire montre d'originalité mais d'exprimer ses profondes préoccupations. Il suit pas à pas Sophocle avec moins d'écart que dans *La Machine infernale*, à part quelques anachronismes qui renvoient à sa biographie. En effet, Antigone, vouée au rachat de ses fautes veut entrer dans les ordres. Il transpose ainsi sa pensée sous le masque antique.

En somme, la passion pour les mythes grecs ne s'est pas forgée en un jour. Dès la prime jeunesse, la famille, l'école et la société ont joué un rôle prépondérant dans la formation et le développement de la culture mythologique chez les futurs écrivains. Grandis à une époque où les mythes antiques, repris dans les arts et la littérature depuis des siècles, conquéraient la société française, les écrivains de l'entre-deux-guerres bénéficièrent, plus que ceux des autres générations, des conditions propices pour s'approprier très tôt les richesses culturelles du patrimoine antique. En analysant le passé de chacun d'entre eux, on trouve dans sa biographie un moment où il a été en contact avec la littérature des Anciens. La nostalgie du paradis perdu de l'enfance justifie en partie la passion pour les mythes que nous observons chez cette génération d'écrivains, qui se plairont à composer des variations à partir du matériau mythique.

2. Les mythes grecs, héritage de la formation supérieure : l'influence normalienne

À la fin du XIX^e siècle et au début du XX^e, la culture classique joue un rôle important dans la formation de l'élite française. Les écoles enseignent le latin et le grec en leur donnant une place de choix tandis que les humanités classiques restent la source incontestée du savoir intellectuel. À cela, l'École normale ne fait pas l'exception puisque ses programmes s'inscrivent dans une dynamique nationale. Or, des spécialistes hellénistes reviennent inlassablement sur le rôle incomparable de l'École normale dans la promotion et la conservation des humanités. Jean Giraudoux y insiste dans *Littérature* quand il trouve « injuste que, dans un livre consacré aux lettres françaises, il ne fût pas fait un signe à l'École normale supérieure⁷¹ ».

Créée pour former les professeurs du secondaire, l'École normale constitue un « véritable conservatoire des humanités⁷² » comme en témoignent beaucoup d'historiens hellénistes. Elle a formé de nombreux écrivains et critiques littéraires qui ont marqué le siècle dernier et dont les écrits restent encore dans la mémoire des lecteurs. Il s'agit entre autres de Charles Péguy, Romain Rolland, Julien Gracq, le poète martiniquais Aimé Césaire sans oublier le grand helléniste et traducteur d'Homère, Paul Mazon.

L'École, qui avait pour vocation de former une élite littéraire, a été dirigée, pendant plus de trente ans successifs, précisément à l'époque où Giraudoux et Sartre la fréquentaient, par des directeurs littéraires qui manifestaient une prédilection certaine pour l'hellénisme. Il s'agit de Georges Perrot le grand helléniste de l'époque, qui est à la tête de l'institution de 1893 à 1903, l'année à laquelle Jean Giraudoux est reçu à la rue d'Ulm ; d'Ernest Lavisse, historien, qui dirige l'école de 1903 à 1919 et de Gustave Lanson⁷³, critique littéraire qui est directeur de l'ENS quand Sartre y est admis.

Il importe de souligner tout de même que, malgré les éléments mentionnés ci-dessus, l'École normale du XX^e siècle n'est pas une faculté des lettres classiques. C'est une institution multidisciplinaire qui forme les intellectuels dans plusieurs domaines aussi bien littéraires que scientifiques. De nombreux savants qui ont marqué l'histoire des sciences en France et dans le

⁷¹ Jean Giraudoux, *Littérature*, Paris Grasset, 1941, p. 163.

⁷² Vincent Duclert, « Face à la violence politique, De la résistance au XX^e siècle », *Cahier trimestriels*, n°153, Société d'études jaurésienne, 1999, p. 105.

⁷³ Gustave Lanson est reconnu par Annie Cohen-Solar comme « le grand maître des études littéraire en France » de son temps, (URL : <https://www.radiofrance.fr/franceculture/podcasts/serie-jean-paul-sartre>, [consulté le 05/05 2023] 23'). Il a sans doute eu une influence dans la promotion des lettres à l'ENS.

monde en sont lauréats : Louis Pasteur, Alfred Kastler, Paul Painlevé etc. Cela montre que l'excellence était recherchée dans toutes les disciplines.

Ce chapitre a pour objet de démontrer que l'École normale, tout en étant pluridisciplinaire dans sa vision, a joué un rôle important dans la promotion de la culture humaniste chez Giraudoux et Sartre. Cette culture a permis aux deux écrivains de mieux approfondir et de s'appropriier l'Antiquité grecque à laquelle ils ont constamment recours dans leurs œuvres. Toutefois, le penchant humaniste de l'École normale réside plus dans les activités parascolaires et dans la rigueur des programmes des khâgnes que dans la primauté des programmes littéraires sur les programmes scientifiques. L'École normale est d'abord une école élitiste, avant d'être le « conservatoire des humanités », et nous le démontrerons en trois étapes. La première s'attachera à montrer la dimension intellectuelle de l'École, la deuxième dégagera la part de la culture littéraire dans la vie de l'École et nous terminerons en montrant l'héritage normalien des deux écrivains.

2.1. L'Esprit normalien et la culture générale

L'expression « l'esprit normalien » est reprise par Giraudoux dans *Littérature*. Il s'agit d'un critère qui, au niveau intellectuel et dans la manière d'agir, permet de distinguer l'élève de l'École normale des étudiants d'autres institutions d'enseignement supérieur. La particularité pédagogique de l'École normale n'est pas à démontrer. Depuis sa création en 1794 par le décret impérial du 9 brumaire, an III, son objectif principal est resté celui de former l'élite intellectuelle capable d'incarner l'esprit scientifique du moment et de le transmettre aux élèves de l'école républicaine.

2.1.1. L'École normale, pépinière de cerveaux

Il faut chercher l'ambition intellectuelle de l'École dans ses origines. Dès sa création, elle est une école ambitieuse. Le décret qui la met en place stipule clairement que son objectif est de former les professeurs capables de révolutionner l'enseignement par un savoir érudit et une pédagogie innovante. Au départ, l'enseignement était prévu pendant quatre mois et les lauréats devaient retourner dans leur district d'origine pour y créer des écoles destinées à former des enseignants du primaire. Cet objectif faisait de l'ENS une école où la promotion de la culture générale était une priorité. Gustave Lanson associe l'excellence de l'institution à trois raisons que nous évoquons dans l'ordre : le recrutement par concours, l'enseignement par conférence et le régime d'internat.

Le recrutement par concours garantit le niveau intellectuel des étudiants accueillis. Donc, en étant sélective, l'École reçoit des élèves déjà préparés à un travail hautement conceptuel. Cela prouve que, quels que soient les domaines d'affectation, l'excellence était l'objectif principal de l'institution. Le recrutement par concours met aussi en marche la méritocratie républicaine qui fait que les élèves socialement démunis mais intellectuellement nantis se retrouvent dans les mêmes classes que ceux de la haute bourgeoisie. C'est le cas de Giraudoux, fils de petits fonctionnaires, qui se retrouve dans la plus prestigieuse école de son temps.

Consciente de sa mission, l'École normale met en place une formation par conférence, sa deuxième spécificité. Cette façon de procéder stimule les élèves à la recherche grâce aux modèles qu'ils côtoient régulièrement. De grands savants mettent leur savoir à la disposition des étudiants et stimulent leur soif de savoir. Le troisième élément est le régime d'internat qui fait des élèves des « séminaristes ». Ils sont coupés du monde extérieur et ne côtoient la plupart du temps que les livres et les savants. « Enfermés », ils mènent une vie quasi solitaire, chacun faisant de son mieux pour approfondir sa matière. La lecture, dans ces conditions de travail, est la grande nourriture de l'âme. Ces facteurs réunis font de l'Institution la pépinière de l'élite française.

En effet, comme le souligne Gustave Lanson⁷⁴, les écoles spécialisées sont venues à la rescousse des universités dont le niveau était en baisse après la Révolution. Alors que dans les pays anglo-saxons et en Allemagne les universités gardaient encore leur rigueur, en l'absence des écoles qui les concurrençaient, la France constatait une diminution relative de la qualité de formation de ses universités. Il montre néanmoins la faiblesse des écoles spécialisées qui est de se borner sur les matières de spécialité au lieu de promouvoir une formation homogène donnant aux élèves une culture étendue. On devait craindre, en pareil cas, que chaque groupe d'intellectuels s'enferme dans son domaine, ce qui allait réduire sensiblement le dialogue et les échanges entre les différentes spécialités. Pour juguler ce problème, l'effort a été mis dans les lycées où la place de la culture générale est importante. C'est ainsi que, toujours d'après les observations de Gustave Lanson, les écoles polytechniques se sont mises à délivrer des cours d'histoire et de littérature.

⁷⁴ Gustave Lanson, « L'École normale supérieure », *Revue des deux mondes*, 1^{er} février, Paris, Hachette, 1926, p. 7. Il dit ceci : « En France, les universités en somnolence depuis la fin du XVII^e siècle, disparues dans la secousse révolutionnaire ont été restaurées à la fin de XIX^e siècle. La révolution et le premier Empire ont confié à des écoles spécialisées le soin de recruter et de former des élites. »

L'École normale quant à elle, tout en restant une école spécialisée comme les autres, a gardé sa spécificité, transmettre la culture générale, en tenant compte de la finalité de la formation qu'elle dispense. Gustave Lanson⁷⁵ souligne que l'enseignant doit, en plus de maîtriser sa spécialité, acquérir une culture générale inhérente à son métier. Cette formation équilibrée reflétant la philosophie pédagogique de l'École la distingue des autres écoles et universités. Elle poursuit le rythme engagé dans le lycée et forme des spécialistes aptes à une forme de polyvalence. C'est pourquoi les normaliens sont toujours conscients de cette suprématie intellectuelle qui les distingue des lauréats des autres institutions universitaires.

On sait que, généralement, les candidats à l'École normale passaient par les classes préparatoires. Or, ces classes attiraient les grands professeurs lauréats de l'ENS qui privilégiaient la culture classique dans leur enseignement. Ces professeurs, par l'étendue de leur savoir, stimulaient les élèves et exerçaient une influence sur leur orientation future.

2.1.2. L'esprit de méthode et la culture générale

Les anciens lauréats de l'École normale, aussi bien scientifiques que littéraires, lui rendent hommage. Dans *Littérature*, Giraudoux affirme que l'École normale inculque à ses élèves un esprit qui les distingue des autres intellectuels : c'est ce qu'il appelle l'esprit normalien. Cet esprit constitue « un uniforme » qui caractérise tout étudiant de l'École et Giraudoux souligne que la critique ignore cette donnée.

[...] Si elle est l'une des rares écoles de l'État dont les élèves soient en civil, elle passe cependant pour leur donner un uniforme à vie, qui est l'esprit normalien⁷⁶.

On peut s'interroger sur la nature de cet esprit. D'une part, l'esprit dont parle Giraudoux peut se définir comme cette composante humaine qui, s'opposant à la matière, se nourrit de la science et de bonnes lectures. Jean Giraudoux revient d'abord sur l'ambiance qui règne dans l'enceinte de l'école où, tout en étant regroupés, les élèves vivent de manière individuelle, un peu comme dans un monastère. Or, ces conditions de vie favorisent effectivement la maturation

⁷⁵ Gustave Lanson précise la philosophie de l'école normale : « Destinée avant tout à fournir des maîtres à l'enseignement secondaire, on peut dire que sa spécialité consiste à former le meilleur type de culture générale et à développer l'aptitude à transmettre la culture générale. Sa spécialité est de rassembler, de dominer et de relier toutes les spécialités d'enseignements. À l'origine il n'y a pas de distinction entre littéraires et scientifiques ; ce n'est qu'une fois admis à l'École que les élèves choisissaient d'être professeur de latin de grec ou de mathématiques. » in Gustave Lanson, *ibid.*

⁷⁶ Jean Giraudoux, *Littérature*, Paris Grasset, 1941, p. 163.

spirituelle des étudiants. C'est pourquoi Giraudoux précise que les lauréats de l'ENS sont des « serviteurs de l'esprit, c'est-à-dire des adversaires de la matière⁷⁷ ». D'autre part, l'esprit normalien est à comprendre dans un sens particulier où « l'esprit s'oppose à la sensibilité et devient synonyme d'intelligence⁷⁸ ». Ainsi, l'étudiant de l'École normale, par le privilège dont il est consciemment bénéficiaire, se prépare à « jouer dans la cour des grands ».

La khâgne était et reste la voie privilégiée pour préparer les élèves littéraires au concours. Ces classes constituaient de bonnes pépinières de formation dans le domaine des humanités et développaient sérieusement la culture antique. Les élèves des lycées préparatoires se sentaient déjà admis dans le cercle des grands intellectuels comme le montre Giraudoux :

Le futur normalien est, dès ce moment [moment de préparation à l'ENS], promu le familier des grandes morales, des grandes esthétiques, des grands auteurs. Il peut très bien rester petit et médiocre, mais il est de leur race. Il parle et écrit souvent bien mal leur langage, mais il n'use que de ce langage⁷⁹.

La notoriété des lycées préparatoires s'appuyait sur le passé de ces établissements et sur les lauréats à leur actif⁸⁰. Cette fierté d'appartenir à une catégorie de privilégiés justifie pour partie l'élégance stylistique de Giraudoux qui a marqué son œuvre. Si Giraudoux ne tarit pas d'éloge envers cette institution, et il n'est pas le seul à le faire, c'est qu'il lui doit une bonne part de son talent. Ceux qui ont connu l'ENS, élèves ou fonctionnaires, rendent hommage à la qualité de sa formation. Gustave Lanson qui dirigeait l'École à l'époque où Sartre y est étudiant formule un témoignage élogieux en soulignant la force de l'institution.

L'État lui a rarement dispensé les moyens autrement qu'avec une méfiance parcimonieuse. Surtout sa réputation d'élitisme fondée sur un recrutement sélectif et le classicisme de ses programmes ont nourri de tenaces préjugés dont la conjonction avec la jalousie des Facultés a inspiré la réforme de 1903 qui fut

⁷⁷ *Ibid.*

⁷⁸ André Lalande, *Vocabulaire technique et critique de la philosophie* [1926], Paris, PUF, 1985, p. 300.

⁷⁹ Giraudoux, *op. cit.* p. 163.

⁸⁰ Donnons l'exemple du Lycée Louis-le-Grand qui « est un établissement de grande tradition qui s'enorgueillit d'avoir formé, pour ne citer que les plus fameux, Molière, Voltaire, Hugo, Sartre, Bourdieu, Senghor ou Césaire. Ainsi attaché aux langues anciennes, il oriente son travail vers leur acquisition et leur maîtrise avec pour principal horizon l'École Normale Supérieure de la rue d'Ulm, où elles sont obligatoirement requises. » Voir Jacques Verger, « Introduction, Texte et contexte *Le Livre du Centenaire et l'École normale supérieure en 1895* », *Le Centenaire de l'École normale (1795-1895)*, Paris, Éditions Rue d'Ulm, URL : <https://books.openedition.org/editionsulm/1542?lang=fr>, [consulté le 18 juillet 2023].

peut-être pour la rue d'Ulm une épreuve plus redoutable encore que la suspension ou la fermeture car elle lui ôtait sa spécificité et la dissolvait dans un ensemble où elle perdait sa raison d'être⁸¹.

Cet esprit fondé sur une forte culture générale⁸² semble être la priorité de l'École. Les élèves étaient encouragés à lire et avaient des occasions régulières d'écouter les conférences des grands chercheurs. Cette ouverture d'esprit amenait chacun à donner le meilleur de lui-même.

2.2. La vocation littéraire de l'École Normale et le penchant pour le patrimoine antique

L'ENS a la volonté de donner à ses élèves une culture riche, quels que soient les domaines d'orientation. Or, le seul moyen d'y parvenir est de donner plus d'importance à l'art et à la littérature. Cette raison justifie d'une part la vocation littéraire de l'ENS et d'autre part l'importance accordée à la tradition.

2.2.1. La vocation littéraire de l'École normale

La vocation littéraire de l'École Normale n'est pas seulement définie par le nombre important d'hommes et de femmes de lettres qui en sont les lauréats, mais aussi par les activités que met en avant cette institution. Les choix des élèves le montrent clairement. Beaucoup d'entre eux s'orientent vers les matières littéraires parce qu'ils sont séduits par la polyvalence de leurs professeurs.

Stéphane Israël⁸³, dans ses recherches vers les années 1940, montre que l'École normale est mieux placée pour former les hommes de lettres. Les élèves littéraires sont répartis en quatre grandes filières : les lettres à proprement parler, qui se divisent en deux agrégations à savoir lettres et grammaire ; l'histoire ; la philosophie et les langues. Le constat est que, toujours dans les années 1940, les étudiants littéraires sont plus nombreux que dans d'autres disciplines. La

⁸¹ René Raymond, « Préface » in Jean-Louis Sirinelli, *École normale supérieure, livre du bicentenaire*, Paris, PUF, 1994, p. IX.

⁸² La plus grande spécificité de l'ENS est la promotion de la culture générale : « Si l'École a dû admettre que la spécialisation était le prix à payer pour l'approfondissement des connaissances, elle ne lui a pas sacrifié la culture générale ni renoncé au goût des synthèses. Entre la spécialisation, caractéristique de l'esprit scientifique, et l'attachement à une culture qui transcende les cloisonnements, l'équilibre est aléatoire et toujours précaire. » René Raymond, « Préface », in Jean-Louis Sirinelli, *ibid.*, p. X.

⁸³ Stéphane Israël, *Les Études et la guerre, les normaliens dans la tourmente (1939-1945)*, Paris, Éditions rue d'Ulm, 2005, p. 69-97, URL : <https://books.openedition.org/editionsulm/695>, [consulté le 20 novembre 2023].

tradition des années 1900 s'est poursuivie. Pour l'année 1941-1942, sur 22 élèves qui rejoignent l'École normale, seize choisissent de poursuivre les lettres et la grammaire. Cette même année, sur vingt-quatre agrégatifs, quatorze présentent une agrégation en lettres et trois en grammaire. Cette étude montre que plus de deux tiers se spécialisent dans les études des lettres et de la grammaire.

2.2.2. L'hellénisme au cœur des enseignements littéraires

À l'occasion du bicentenaire de l'école normale supérieure, le 18 octobre 1994, l'Institut de France a organisé une séance publique des cinq académies sous la présidence de Jacques Friedel. Lors de cette journée, Jacqueline de Romilly, déléguée de l'Académie des inscriptions et Belles Lettres a donné une conférence portant sur le rayonnement des humanités à l'École normale⁸⁴.

Les témoignages de la plupart de ses lauréats montrent que cette institution a beaucoup plus marqué les Lettres que d'autres domaines. Ceux qui ont connu l'École normale se souviennent de sa bibliothèque. Jacqueline de Romilly donne un témoignage pertinent :

D'abord la bibliothèque. La bibliothèque est pour nous le cœur même de l'École. C'est la seule où puisse se poursuivre, à Paris, une recherche correcte dans le domaine classique. Et elle vit et s'étend : son bibliothécaire y veille ; malgré toutes les pénuries, la bibliothèque s'accroît de quelque neuf mille volumes par an⁸⁵.

L'école normale est reconnue comme l'institution qui aura favorisé l'émergence de l'élite littéraire en France. Accueillant généralement des étudiants hautement préparés au travail intellectuel, elle s'est illustrée dans la formation de grands cerveaux. Jacqueline de Romilly, helléniste fille de Maxime David, lui-même ancien normalien et contemporain de Jean Giraudoux, rappelle cette spécificité en soulignant son penchant classique⁸⁶. Son témoignage

⁸⁴ Jacqueline de Romilly « Le rayonnement des humanités à l'École normale », in *Bicentenaire de l'École Normale*, URL : <https://www.academie-francaise.fr/le-rayonnement-des-humanites-l'École-normale>, [consulté le 20 novembre 2023].

⁸⁵ *Ibid.*

⁸⁶ « En 1811, quatre maîtres enseignaient à l'E.N.S., dont Villemain et Burnouf (le Burnouf de Tacite). Et parcourons l'annuaire : l'on cueille au passage Victor Duruy et Michel Bréal, Foucart et Gaston Boissier, les frères Croisez et Salomon Reinach — plus tard, Jouguet, Carcopino, Charles Picard et Dugas, Louis Robert et Boyoncé, Jean Bayet et le père Festugière. Certes, j'ai connu des maîtres éminents, qui n'étaient pas passés par l'École ; cela va de soi et doit être dit ; mais l'apport de l'École, dans ces disciplines-là, est éclatant. D'ailleurs certains de ces savants reviennent se consacrer à l'École : j'ai connu, en vingt ans, deux directeurs hellénistes. Autrement dit, tout

concorde avec l'étude de Stéphane Israël qui montre que le français, le latin et le grec sont les mieux pourvus en agrégé-répétiteurs et en professeurs.

2.3. Sartre et Giraudoux : l'héritage normalien

Les anciens élèves des khâgnes ont été bien formés aux études classiques. Après la réforme de l'École en 1903, la culture des humanités reste développée dans les classes préparatoires et l'Antiquité continue de séduire les étudiants comme le montre Pierre Brunel, parlant du cas de Jean Giraudoux :

Jean Giraudoux était entré avec le grec à l'École Normale Supérieure. Très tôt, il avait composé un dialogue sur Clytemnestre. Il avait rédigé son mémoire de licence sur *L'ode pindarique chez Ronsard*⁸⁷.

Tout cela concourt à montrer que Giraudoux et Sartre, dans leurs cursus, ont eu de nombreuses occasions d'approfondir la matière qui les passionnait : l'hellénisme. La reprise des mythes effectuée par ces deux auteurs témoigne d'une certaine virtuosité qui ne peut être que la conséquence de leur passage à l'École normale.

Les deux écrivains affirment qu'ils n'ont pas eu besoin de modèles sous les yeux quand ils rédigeaient les textes. Leur intention n'était pas de restituer la matière antique mais d'en faire le socle d'une pensée personnelle. Lorsque Cocteau reprend le mythe d'Œdipe, il met en évidence l'implacable fatalité qui poursuit les personnages. Toutefois, l'auteur ne l'a ni renforcée ni actualisée. En revanche, quand Giraudoux réécrit le mythe d'Amphitryon, il en modifie la portée. Alcmène refuse l'immortalité offerte comme cadeau précieux par le roi des dieux : elle rejette cet attribut qui fait la gloire des dieux, et montre sa fierté d'appartenir à la race humaine. Giraudoux oppose le dieu à l'homme et valorise ce dernier, qui fut trop longtemps soumis à son « créateur » et aspirait à lui ressembler. On relève bon nombre d'entorses faites à la lettre des mythes : Jupiter est ainsi rabaissé par celle qui ne se sent en aucune manière honorée par sa visite. Sartre s'engagera dans une voie à bien des égards similaires en reprenant le mythe des Atrides dont Giraudoux s'était inspiré six ans auparavant : si l'homme n'a pas besoin de dieu pour vivre, s'il n'aspire plus à ses attributs, il peut être libre.

se passe comme si les lettres classiques étaient pour l'École une vocation privilégiée — avec même, j'ose l'avouer, une petite côte d'amour pour l'hellénisme. » Voir Jacqueline de Romilly, art. cité, URL : <https://www.academie-francaise.fr/le-rayonnement-des-humanites-lecole-normale> [consulté le 26/10/2023].

⁸⁷ Pierre Brunel, « Giraudoux et le tragique grec », *Bulletin de l'Association Guillaume Budé*, URL : https://www.persee.fr/doc/bude_0004-5527_1983_num_1_2_1188, [consulté le 5/10/2023].

Consciemment ou inconsciemment, les deux écrivains ont gardé tous deux l'uniforme commun, l'esprit normalien et le bagage culturel qui le caractérisait. Parlant de Giraudoux, auteur d'*Elpénor*, Jacqueline de Romilly établit le lien entre le premier récit mythologique de Giraudoux et la formation scolaire :

Qu'il soit donc permis à l'helléniste d'évoquer, en prélude aux grandes œuvres théâtrales, ce jeu où s'est plu l'ancien normalien, et qui semble comme un écho plaisant de ses souvenirs de Première Supérieure. Il apparaîtra aisément que ce jeu n'est pas sans rapport avec ce que les pièces ont de plus sérieux ; et ce sera là un témoignage de plus à la gloire de la formation dont Elpénor est le reflet⁸⁸.

La même chercheuse note l'ancienneté de la tendance et la justifie par le concours d'admission qui accorde une prééminence au latin et au français, et où le grec est généralement préféré aux langues vivantes comme langue complémentaire. Une autre raison qui explique l'appétence des normaliens pour les lettres tient à l'influence des professeurs des classes préparatoires, souvent très renommés :

Les chaires de khâgne attirent d'ailleurs des professeurs très réputés. Ainsi Jean Guéhenno est nommé à Louis Le Grand 1941 après avoir enseigné dans la khâgne de Lakanal⁸⁹.

Les khâgnes et l'ENS ont gardé la tradition jusque dans les années 1940. Dans la variété des domaines d'étude, on se rend compte que les sujets classiques exercent toujours un grand attrait sur les futurs lauréats. L'analyse⁹⁰ des sujets des diplômes d'études supérieures pour les années 1941-1942, 1942-1943 le montre. Sur 39 diplômes littéraires, 9 sont consacrés à la littérature grecque, 9 à la littérature latine, 5 à la littérature patristique, 1 à la littérature médiévale, 2 à la littérature de la renaissance, 2 à la littérature du XVII^e siècle, 1 à la littérature du XVIII^e siècle, 9 à la littérature du XIX^e siècle et à la littérature du XX^e siècle. La prédominance des lettres classiques saute aux yeux : 23 sujets sur les 39.

Les œuvres de Giraudoux et Sartre, nourries de la matière grecque, témoignent indirectement de l'influence qu'a exercée sur eux l'École normale. On peut donner une dernière précision concernant Jean Giraudoux : le programme de la licence d'Allemand que poursuit cet

⁸⁸ Jacqueline de Romilly, « L'amitié de Giraudoux avec l'hellénisme : Elpénor », *Bulletin de l'Association Guillaume Budé*, n°2, juin 1983. pp. 191-197 ; URL : http://www.persee.fr/doc/bude_0004-5527_1983_num_1_2_1187, [consulté le 23 août 2022].

⁸⁹ Romilly, *Ibid.*

⁹⁰ Les chiffres donnés dans ce paragraphe sont tirés des recherches de Stéphane Israël, *op. cit.*, URL : <https://books.openedition.org/editionsulm/695>, [consulté le 20 novembre 2023].

auteur à l'ENS accorde une part non négligeable à la culture grecque et romaine. D'après les recherches de René Marill Albérès, les élèves devaient apprendre les grands auteurs avec des textes⁹¹ précis comme Homère (Odyssée III), Euripide (Hyppolyte, 1-776), Thucydide (II, 34-65), Aristote (Morale à Nicomaque), Théocrite (I, Thyrses : XI, le cyclope XV, les syracusaines), Eschine (Ambassade, 1,94) et Lucien (sur la manière d'écrire l'histoire). Albérès souligne que les premiers textes de Jean Giraudoux gardent la trace des acquis de l'École normale supérieure. C'est notamment le cas pour le cyclope qui apparaît dans le premier texte et qui fait écho, justement, à l'un des textes de Théocrite figurant au programme de licence.

Il est donc indéniable que l'École Normale, ainsi que les formations dispensées dans les classes préparatoires, ont joué un rôle prépondérant dans le théâtre d'inspiration mythologique de Giraudoux et de Sartre, dont l'origine doit être pour partie située dans l'enthousiasme éprouvé à l'égard d'une culture grecque avec laquelle ils entretenaient une réelle familiarité.

⁹¹ D'après Albérès, cette liste est fixée par l'arrêté du 29 juillet 1903 précisant les noms des auteurs devant servir à l'explication dans les épreuves de la licence ès-lettres pendant une période de deux années à dater du 1^{er} juillet 1903 ; Voir Albérès, *op. cit.*, p. 491.

3. Quand les écrivains s'inspirent les uns des autres

« Il n'y avait aucune originalité en 1929 dans le projet qui mit en scène des dieux, des héros et des personnages légendaires » (J.G. *TC*, p. 1270). Cette affirmation de Jacques Robichez, commentant *Amphitryon 38* de Jean Giraudoux, ne signifie pas, bien entendu, que les réécritures n'apportent rien de neuf au patrimoine littéraire de cette époque. Certes, les sujets traités sont véhiculés par une longue tradition depuis des siècles, mais chaque écrivain transforme le matériau textuel préexistant en l'accordant à une vision du monde et à un style originaux. C'est en cela que réside l'intérêt des réécritures : les écrivains s'inspirent d'un même canevas en y imprimant leur marque, ce qui fait que l'abondance de versions antérieures ne fait pas obstacle à l'écriture. Ils sont au contraire convaincus qu'en remodelant autrement la matière déjà traitée, ils font preuve de créativité. L'indice 38 que Giraudoux adjoint au titre d'*Amphitryon* montre que le dramaturge est confiant en sa capacité à redonner de l'intérêt à un sujet maintes fois repris. Il ne signifie pas nécessairement qu'il existe une liste de trente-sept versions antérieures à la version girauducienne. Le nombre importe peu étant donné que la liste même est difficile à établir. Nous pensons que deux raisons auraient poussé Giraudoux à choisir cet indice (en dehors de la dimension sans doute humoristique de ce titre). Il aurait voulu en premier lieu jouer sur les sonorités fondées sur la proximité phonétique d'« Amphitryon » et « trente-huit ». Par ailleurs, grâce à cet indice, Giraudoux affiche deux postures apparemment contradictoires : la modestie de reconnaître que d'autres écrivains ont traité le sujet avant lui, mais aussi la fierté de montrer qu'il est capable de rajeunir un mythe trente-sept fois exploité.

Dans ce chapitre, nous tenterons de montrer que l'influence entre les écrivains du XX^e siècle, français ou étrangers, notamment allemands, a joué un rôle indéniable dans le rayonnement des mythes grecs. Nous abordons de façon particulière les écrivains phares, les « écho sonores » de l'époque comme Jean Cocteau et Jean Giraudoux et nous émettons l'hypothèse que le succès de leurs œuvres a permis de remettre à la mode les mythes antiques dans l'entre-deux-guerres, offrant ainsi aux jeunes écrivains, comme Anouilh et Sartre, un terrain déjà défriché. Nous nous attardons spécifiquement sur Jean Giraudoux, sur ses modèles allemands et son influence sur ses épigones. À travers l'analyse de *Les Mouches* de Sartre et d'*Antigone* de Jean Anouilh le chapitre montre que les pièces mythiques de Sartre et d'Anouilh portent la marque de l'œuvre de Giraudoux.

3.1. Giraudoux et l'hellénisme : l'apport de l'Allemagne

La littérature allemande, fortement enracinée dans l'Antiquité grecque, aurait-elle exercé une influence sur l'œuvre mythologique de Jean Giraudoux ? Ce dernier n'y fait point allusion mais René Marill Albérès rappelle le rôle du cours de Charles Andler⁹² qui constitue la première initiation de Giraudoux à la littérature allemande. Le programme d'agrégation d'allemand, d'après le même auteur, implique la connaissance d'œuvres capitales, notamment *Vase d'or* de Hoffmann, et une familiarité poussée avec Arnim, Brentano, Görres ou Kleist. Il aurait été superflu de consacrer un paragraphe de cette thèse à la littérature allemande, si elle n'avait pas inspiré Jean Giraudoux, lui qui a consacré ses travaux de fin d'études supérieures à l'une des œuvres de Platen.

3.1.1. Le romantisme allemand aux sources antiques

Il est important de souligner la manière très particulière dont l'Allemagne valorise l'Antiquité grecque entre le XIX^e et le XX^e siècle. Antony Andurand, rappelant les travaux de Warner Jaeger⁹³, considère l'héritage antique comme un destin auquel nul peuple ne peut échapper s'il cherche réellement sa grandeur. Pour l'Allemagne, le recours à l'Antiquité grecque est une nécessité historique, un passage obligé pour la nation parce qu'il est « ancré dans la trajectoire de l'esprit allemand à l'époque moderne⁹⁴ ». Cette croyance, répondant parfaitement « aux aspirations secrètes de l'âme germanique⁹⁵ », constitue le socle de la grandeur que recherche ce peuple. Le mythe antique s'est fait le véritable « support des manques et des aspirations de la nation allemande⁹⁶ ». S'exprimant dans le journal suisse *Le*

⁹² « Charles Andler a un rôle déterminant dans la formation de sa sensibilité car il est un de ces grands germanistes qui dans cette période qui a suivi la défaite de 1871 a tellement contribué à mieux faire connaître l'Allemagne ». Avec sa formation de philosophie, c'est « un grand connaisseur des premiers romantiques allemands ». Voir « Giraudoux, la France et l'Allemagne », émission diffusée sur France culture le 13 février 2021, URL : <https://www.radiofrance.fr/franceculture/podcasts/concordance-des-temps/giraudoux-la-france-et-l-allemande-7659809> [consulté le 26 octobre 2023].

⁹³ « L'hellénisme est un destin historique auquel on ne saurait échapper, pas plus qu'on ne peut rendre nulle et non avenue l'histoire de l'esprit ou obturer une source vivante. On ne peut arracher au cœur de l'être allemand cette fibre profonde sans détruire dans le même temps la trame de son étoffe intime, sans se rendre étranger aux plus pures créations de l'esprit allemand, à la compréhension de nos grands maîtres, presque tous sans exception »

⁹⁴ Anthony Andurand, « Fabrique du mythe et production des savoirs : la Grèce des hellénistes allemands au miroir du Griechenmythos (1790-1945) », *Anabase*, n°15, 2012, URL : <http://journals.openedition.org/anabases/3804>, [consulté le 07 juillet 2023].

⁹⁵ *Ibid.*

⁹⁶ *Ibid.*

Temps Joëlle Kuntz affirme que « le nationalisme allemand s'est fondé sur l'idéal de la Grèce ancienne tel que le concevaient les philologues de la fin du XVIII^e siècle⁹⁷ ». Leur idéal était d'imiter « les Grecs pour ainsi devenir inimitables⁹⁸ ». Pierre Brunel, cherchant à expliquer le goût du tragique grec chez Jean Giraudoux, évoque son passage en Allemagne en montrant surtout la place qu'accorde ce peuple au patrimoine grec. D'après lui, « les Allemands renchérisseient volontiers sur les intuitions des Grecs en allant dans le sens d'un idéalisme exacerbé. Ils creusent, sous les figures de la Grèce, des expériences fondamentales ou des idées-forces⁹⁹ ».

Même si Hinnerk Bruhns¹⁰⁰, faisant allusion aux études récentes, accorde moins d'importance à l'apport de l'Antiquité dans la construction de la nation allemande, la littérature de l'époque romantique fait montre d'un goût passionné pour l'antiquité grecque. La Grèce antique est donc considérée comme un paradis perdu¹⁰¹.

Le romantisme allemand n'a cessé de puiser ardemment aux sources des Anciens. La Grèce antique apparaît aux yeux des poètes germaniques comme un univers harmonieux où les hommes et la nature vivaient en accord parfait. Les poèmes lyriques de Heinrich Heine

⁹⁷ Joëlle Kuntz citant Friedrich Thiersch, « Cette Grèce qui a fait l'Allemagne », *Le Temps*, publication du 21 août 2015, à 23h32 min. URL : <https://www.letemps.ch/opinions/cette-grece-lallemagne>, [consulté le 19 novembre 2023].

⁹⁸ *Ibid.*

⁹⁹ Pierre Brunel, « Giraudoux et le tragique grec » art. cité, p. 198.

¹⁰⁰ « L'Allemagne de Goethe, ou bien celle de Bismarck et de Guillaume II : face à une telle alternative, la question de savoir si l'État-Nation ou « les partisans de l'idée nationale ont utilisé l'Antiquité (classique) pour soutenir l'idée de Nation » peut, à première vue, paraître relativement éloignée non seulement des enjeux idéologiques qui traversaient le nouvel État, mais aussi de ceux de la grande époque du mouvement national allemand jusqu'à l'échec de la révolution de 1848. En effet, parmi les nombreuses études récentes consacrées à la construction de la nation, des identités ou des imaginaires nationaux en Allemagne, très rares sont celles qui posent la question de l'utilisation de l'Antiquité. » Hinnerk Bruhns, « Grecs, Romains et Germains au XIX^e siècle : quelle Antiquité pour l'État national allemand ? », *Anabases* [En ligne], URL : <https://journals.openedition.org/anabases/125>, [consulté le 7 juillet 2023].

¹⁰¹ Henri Muller cité par Lucien Calvié décrit ainsi l'univers féérique de la Grèce antique : « Les habitants de ce petit univers vivaient en harmonie avec leur cadre naturel, le peuplant de dieux qui étaient autant de réalités, et avec lesquels ils vivaient en communion intime. Le cosmos grec est l'exemple le plus éloquent de l'unité de la pensée et de l'action [...] En mettant l'accent sur les qualités spirituelles de l'homme, le christianisme n'a réussi qu'à le séparer de son corps [...] Les Grecs, de leur côté, donnaient corps à tout, et, par la, incarnaient et éternisaient l'esprit. » Lucien Calvié, « Henri Heine et les dieux de la Grèce », *Romantisme*, URL : https://www.persee.fr/docAsPDF/roman_0048-8593_2001_num_31_113_1027.pdf, [consulté le 7 juillet 2023].

notamment *Le Sphinx*, *Poséidon* et *Hélène* montrent combien l'Antiquité (et ses mythes) exerce toujours du charme sur les poètes modernes. Henri Muller renforce cette idée et Pierre Brunel la corrobore quand il détecte chez les romantiques allemands « la nostalgie du paradis perdu¹⁰² ».

Pour obtenir son diplôme d'études supérieures, Jean Giraudoux étudie l'œuvre de Platen, un des grands auteurs du romantisme allemand. Si Giraudoux excelle dans le théâtre, Platen, lui, « beaucoup moins heureux au théâtre ¹⁰³ », ne revisite pas le patrimoine dramatique de l'Antiquité. C'est par la poésie, le genre qu'il prise tout particulièrement, qu'il nourrit de sonorités antiques le romantisme allemand. Marie-Claude Deshayes le décrit objectivement :

Républicain par ses idées, aristocrate dans sa recherche de la beauté formelle, August von Platen est avant tout poète lyrique. Admirateur de l'Antiquité et de la Renaissance, il considère la poésie comme une véritable mission. Mi-Tristan, mi-don Quichotte, il refuse le trivial et le laisser-aller¹⁰⁴.

On comprend bien que, chez Giraudoux, le talent dramatique n'est pas hérité de Platen. En revanche, la maîtrise des mythes et le témoignage d'une passion profonde envers l'Antiquité sont en grande partie l'héritage de l'Allemagne. Son maître, s'inscrivant dans la lignée des grands auteurs s'inspirant des mythes antiques, l'a aidé à rattacher les productions modernes aux modèles classiques, comme l'écrit Pierre Brunel :

Platen a voulu, comme Goethe ou comme Nietzsche, retrouver la source grecque pour contribuer, en terre germanique, à la vraie renaissance de l'hellénisme. Dans une telle entreprise, le respect de la lettre passe après le culte de l'esprit¹⁰⁵.

Giraudoux adopte un regard autre que celui de ses compatriotes sur la nation allemande. Cette terre vue comme une terre ennemie après la défaite de la France en 1871, devient pour lui une seconde patrie intellectuelle.

3.1.2. Giraudoux en Allemagne : un poisson dans l'eau

Sans pour autant être l'ennemi de la France, Giraudoux était le grand ami de l'Allemagne. Éric Marty citant le programme d'*Ondine* rappelle qu'il avait « une âme franco-

¹⁰² Brunel, art. cité, p. 198.

¹⁰³ Marie-Claude Deshayes, « Platen August Von - (1796-1835) », *Encyclopædia Universalis*, URL : <https://www.universalis.fr/encyclopedie/august-von-platen/>, [consulté le 23 août 2022].

¹⁰⁴ *Ibid.*

¹⁰⁵ Brunel, « Giraudoux et le tragique grec », art. cité, p. 198.

allemande¹⁰⁶ ». « À travers son œuvre, on peut lire la vie d'un homme écartelé entre deux patries spirituelles¹⁰⁷ ». Si cet écrivain fait de l'Allemagne son idéal littéraire, c'est qu'il y a trouvé un environnement propice à sa passion mythologique.

Yves Landerouin¹⁰⁸ rappelle que Giraudoux, « brillant helléniste au lycée Lakanal », entre à l'ENS où il rencontre un éminent professeur germaniste et grand connaisseur du romantisme allemand, Charles Andler. Celui-ci lui fait découvrir l'image positive de l'Allemagne que l'école républicaine était arrivée à ternir dans un esprit de revanche de la défaite de 1870. Boursier, Giraudoux entre en Allemagne en 1905 après son agrégation d'allemand. Là, il découvre un pays riche en Bavière et se lie d'amitié avec Paul Morand qui restera longtemps son ami. Pour Giraudoux l'Allemagne est un pays dont la poésie romantique, nourrie surtout de sujets antiques, le fascine. Comme l'écrit justement Pierre Brunel :

Or, on le voit, après l'année de son service militaire, s'orienter vers les études germaniques et partir pour Munich. On pourrait crier à la trahison, ou conclure à l'amnésie d'un autre Siegfried, si la littérature allemande ne lui avait permis d'élargir sa connaissance de l'hellénisme¹⁰⁹.

Effectivement, l'apport de l'Allemagne aura été celui de faire connaître au jeune Giraudoux, déjà habité par des images de personnages mythologiques, une poésie idyllique s'inspirant des thèmes qui lui sont chers. Le romantisme allemand s'inspire fortement des modèles classiques antiques ou renaissants. En effet, Éric Marty met en évidence « une vague mythologisante¹¹⁰ » du romantisme allemand qui, d'après lui, suppose d'une part « l'idée d'une unité fondamentale des mythes¹¹¹ » et, d'autre part, « l'idée que l'Occident s'est éloigné de sa propre origine¹¹² ». Ainsi, cette vocation littéraire allemande qui incite l'Europe à retrouver ses sources fascine Giraudoux. S'il éprouve un sentiment d'amour envers ce pays longtemps considéré comme l'ennemi de la France, c'est qu'il y est entré par « le côté prestigieux », celui

¹⁰⁶ Jacques Body, Giraudoux et le rendez-vous de l'histoire, *in* Revue d'histoire littéraire de la France, 83^e année, n°5/6, Jean Giraudoux, (Sept-Déc., 1983), p.755.

¹⁰⁷ *Ibid.*

¹⁰⁸ Yves Landerouin, « Giraudoux, la France et l'Allemagne », émission enregistrée sur France culture le 21 février 2021, URL : <https://www.radiofrance.fr/franceculture/podcasts/concordance-des-temps/giraudoux-la-france-et-l-allemande-7659809>, [consulté le 11 décembre 2023], 5'.

¹⁰⁹ Pierre Bunel, *op.cit.*, p.198.

¹¹⁰ Éric Marty, « Considérations sur la Mythologie Croyance et Assentiment », *Bulletin des Amis d'André Gide*, Vol. 16, No. 78/79, 1988, p. 108, URL : <https://www.jstor.org/stable/44813249>, [consulté le 26/10/2023].

¹¹¹ *Ibid.*

¹¹² *Ibid.*

des études, lui qui aimait l'école ; et qu'il y a trouvé les sujets qui l'intéressent. C'est pourquoi, dans ses œuvres, il cherchera toujours à rappeler les liens forts qui unissent la France et l'Allemagne.

Rappelons qu'à la fin de sa licence Giraudoux présente un mémoire sur l'ode pindarique dans l'œuvre de Ronsard. Puis, pour ses études supérieures, il poursuit la même voie et étudie les odes pindariques dans l'œuvre de Platen dont « l'effort méritoire d'adaptation de l'ode pindarique dans les *Festgesänge*¹¹³ » avait attiré son attention. Il analyse alors cette œuvre « et s'efforce de rattacher le poète allemand à ses modèles antiques, à Pindare surtout¹¹⁴ ». Ces deux occasions lui ont permis de se rendre compte de la manière dont chacun des deux écrivains valorisait à sa guise le patrimoine antique.

Au retour en France, et à travers ses œuvres ultérieures, Giraudoux sera considéré par certains critiques comme l'initiateur d'un nouveau romantisme en raison, sans doute, de cet héritage germanique qui lui a permis de découvrir l'Antiquité à travers la poésie lyrique. Dans un article publié en 2018, Vincent Brancourt, rappelle que Jean Giraudoux a fait l'objet de débats, certains le taxant de romantique d'inspiration allemande¹¹⁵. (Il sera la cible des philippiques¹¹⁶ de Pierre Lasserre, la grande figure de l'anti-romantisme en France.)

En tout état de cause, Giraudoux est en partie influencé par ses études germaniques. Sa passion pour les mythes cultivée depuis son âge scolaire s'est vue confortée par la lecture de poètes qu'il connaissait parfaitement et admirait. L'amour de l'Allemagne qui transparait dans l'œuvre de Giraudoux vient de ce fait que ce dernier découvre la poésie germanique, celle, notamment, qui puise aux sources de ses propres rêves : la mythologie grecque. Ce poète qui compose très tôt « le dialogue de Clytemnestre », puis *Elpénor* avant de consacrer aux mythes

¹¹³ Pierre Brunel, « L'ode pindarique aux XVI^e et XX^e siècles » in *Mythocritique, Théories et parcours*, UGA Éditions, 2016, pp. 201-208, URL : <https://books.openedition.org/ugaeditions/6507?lang=fr> [consulté le 07 juillet 2023].

¹¹⁴ Brunel, *op.cit.* p.198.

¹¹⁵ « Alors que Giraudoux vient de publier *Elpénor*, Albert Thibaudet ouvre en décembre 1919 l'article qu'il lui consacre dans la NRF. [...] Très tôt, la critique a associé Giraudoux au romantisme. En mars 1923, dans *La Revue européenne*, Edmond Jaloux est l'un des premiers à affirmer la parenté de Giraudoux et du romantisme allemand », Vincent Brancourt, « Giraudoux, juge des romantiques français. L'écrivain et la crise de la nation », *Romantisme*, URL : <https://www.cairn.info/revue-romantisme-2018-4-page-90.htm>, [consulté le 20 novembre 2023].

¹¹⁶ Albert Thibaudet, *Réflexions sur la littérature*, Antoine Compagnon (éd.), Paris, Gallimard, « Quarto », 2007, p. 357, cité par Vincent Brécourt, *ibid.*

une trilogie qui marquera le théâtre de l'entre-deux-guerres, se devait d'admirer l'Allemagne des siècles romantiques qui a fait de la Grèce son modèle et idéal.

3.2. Anouilh, lecteur de Giraudoux et de Cocteau ?

Les deux auteurs, Jean Giraudoux et Jean Cocteau sont plus âgés que Jean Anouilh. Ils ont été applaudis au théâtre avant lui, ce qui veut dire que les deux dramaturges lui sont parfaitement connus. Le jeune auteur n'ignore pas non plus les œuvres phares des deux écrivains. La question de savoir s'ils ont exercé une influence sur lui ne se pose donc pas. Il faut plutôt prouver qu'il existe dans l'*Antigone* d'Anouilh une reprise intertextuelle des œuvres de ses prédécesseurs.

3.2.1. Comment *Électre* peut-elle engendrer *Antigone* ?

Il est tout à fait logique qu'*Antigone* et *la Machine infernale*, deux œuvres puisant dans le mythe des Labdacides, inspirent la pièce d'Anouilh, elle-même puisant dans la trilogie sophocléenne. Mais à lire ces deux pièces et celle d'Anouilh, l'inspiration ne réside que dans ce rappel du mythe qui est adapté à l'air du temps. Mais, curieusement, c'est *Électre* de Jean Giraudoux qui semble le plus avoir inspiré *Antigone*. Pour le comprendre, il importe d'analyser l'attitude des personnages, à la lumière des modèles antiques. Le rapprochement des deux mythes devient alors évident.

Les deux figures, celle d'Électre et celle d'Antigone, sont indéfectiblement attachées à des personnages de leur famille, vivants ou morts. La première pense à son père mort dont elle réclame la vengeance à tout prix et à son frère qui doit concrétiser cette vengeance. La deuxième s'attache à son père vivant mais aveugle, qu'elle guide à travers les chemins sinueux de la Grèce, et à son frère mort pour lequel elle réclame les rites funéraires. Les deux personnages ne pèsent pas le risque de leurs actes. Chaque auteur a sa manière de mettre en relief l'un ou l'autre aspect de ces deux mythes. Giraudoux fait éprouver à son Électre un amour quasi incestueux. Il fait loger Électre dans la chambre d'Oreste, quand celui-ci est en exil, pour mettre l'accent sur cette relation.

En outre, les deux femmes sont confrontées à des situations redoutables. Électre risque sa vie puisqu'elle ne combat pas seulement sa mère meurtrière mais également son amant qui, après la mort d'Agamemnon, est devenu roi. La même situation s'observe dans *Antigone* puisque ce personnage éponyme s'oppose au décret du roi.

Par ailleurs, il existe une similitude dans l'intransigeance des deux filles. Dans la première pièce, Égisthe négocie avec son futur justicier de le laisser d'abord délivrer la ville d'Argos attaquée par les Corinthiens. Elle refuse l'offre, poursuit son acte avec détermination jusqu'à tout perdre à la fin de la pièce. De même, Antigone reçoit de la part de Créon une chance de survie puisque celui-ci promet d'étouffer l'affaire. Mais elle reste intransigeante. Les deux parties allaient gagner : Antigone allait enterrer son frère et rester vivante tandis que Créon verrait son décret bafoué mais sans se faire humilier devant le peuple thébain. Toutefois, Antigone assume l'acte posé comme si elle réclamait sa propre mort.

Qui plus est, les deux filles luttent pour la justice. Elles la cherchent à tout prix sans mesurer l'impact de leur engagement. C'est comme si elles fermaient les yeux sur toutes les conséquences de leurs actes, jusqu'à l'instant funeste. À la fin de la pièce, Électre reste seule avec la justice qu'elle a cherchée à établir tandis qu'à la fin d'*Antigone* l'héroïne éponyme entraîne dans la tombe toute la famille de Créon, trouvant d'ailleurs sa mort absurde.

Enfin, les deux héroïnes ont des sœurs indifférentes. Électre a Crysothemis qui ne l'aide en rien dans son projet de venger son père, et Antigone sa sœur Ismène qui « rigole avec les garçons » quand Antigone se préoccupe d'inhumer dignement son frère. Dans la pièce de Giraudoux, ce personnage n'apparaît pas. C'est dans la pièce de Sophocle qu'Électre a une sœur. Mais en lisant les manuscrits de l'*Électre* de Giraudoux, on se rend compte qu'il avait eu l'idée de donner à son Électre une sœur, qu'il comptait d'ailleurs appeler Ismène.

De ce qui précède, on se rend compte que les deux mythes ont des affinités évidentes. Ainsi, la pièce de Giraudoux peut avoir inspiré *Antigone* d'Anouilh même si les familles mythologiques évoquées ne sont pas les mêmes. Jean Anouilh a connu et admiré très tôt son aîné. Le jour du 3 mai 1928, quand Jovet créait la première pièce de Giraudoux, Anouilh était présent. Il a été témoin du succès dramatique d'une réécriture. Dans les années qui ont suivi, il a été secrétaire de Louis Jovet, principal metteur en scène des pièces de Giraudoux. Cette relation avec ce metteur en scène lui a permis de découvrir les œuvres de ses aînés, notamment celles de Giraudoux, ce qui l'a lancé sur la voie de l'écriture. Les sujets dans l'air du temps ne pouvaient pas passer inaperçus. Dans le contexte de côtoiement des grands auteurs comme Giraudoux et Cocteau dont le succès était confirmé, il était tout à fait logique que le jeune auteur reprît les sujets qui étaient d'actualité.

3.2.2. Quand Sartre s'inspire de Giraudoux.

Sartre ne reconnaît pas qu'il s'est inspiré de la pièce de Giraudoux, mais les sources concordantes montrent qu'il connaissait bien l'auteur et sa pièce¹¹⁷. Comme lui, il préfère entrer au théâtre par une réécriture pour jouir du crédit du mythe mais aussi pour se servir du succès de son prédécesseur. Sartre repense à ce mythe dont les échos se font encore entendre dans les théâtres parisiens. À ce niveau, on peut parler indirectement d'influence. Toutefois, pour confirmer cette influence, nous détectons à plusieurs reprises des allusions intertextuelles qui montrent que la nouvelle version du mythe porte les traces de la précédente. La pièce de Giraudoux est reprise en écho dans *Les Mouches* de Sartre de trois manières.

Tout d'abord, les deux pièces sont bâties sur le thème du mensonge. Giraudoux fonde l'action sur le mensonge concernant la mort d'Agamemnon ce qui justifie la quête de la vérité qui domine la pièce. Cela s'observe dans la scène d'exposition dans laquelle le jardinier donne une version contraire à celle qui est traditionnellement connue.

LE JARDINIER : La fenêtre avec les roses, étranger, est celle de la piscine où Agamemnon, le père d'Électre, notre roi, glissa, en revenant de la guerre, et se tua en tombant sur son épée.

PREMIÈRE FILLE : Il prit son bain après sa mort, à deux minutes près. Voilà la différence. (J.G, *TC*, p. 599).

Dans la scène d'exposition d'*Électre*, le jardinier est chargé de renseigner l'étranger sur la vie d'Argos. C'est en effet, la seule personne adulte qui accueille le visiteur et qui est censée délivrer toutes les informations nécessaires à un étranger. Ce qu'il dit sur la mort d'Agamemnon montre que c'est la version qui avait été répandue et qui était considérée comme étant officielle. Or, la réplique suivante de la petite fille montre le caractère mensonger de l'information au travers de propos contradictoires et irrationnels. En précisant qu'Agamemnon prend sa douche après sa mort, elle souligne le mensonge dès le début de la pièce. Dans *Les Mouches*, le mensonge réside dans le fait d'enfermer le peuple dans une culpabilité pour une faute qu'il n'a pas commise alors que les vrais meurtriers ne sont pas inquiétés. Pour Sartre c'est le mensonge qui renforce l'autorité des dieux et du roi.

Ensuite, le titre « *Les Mouches* » n'est pas pris au hasard. Il fait écho à plusieurs références de la pièce de Jean Giraudoux. Dans la scène d'exposition d'*Électre*, on voit apparaître le substantif « mouches » en guise de comparant des « petites filles ».

¹¹⁷ Sartre a lu les œuvres de Jean Giraudoux et connaissait parfaitement cet auteur.

LE JARDINIER : Voulez-vous partir ! Allez-vous nous laisser ! On dirait des mouches (J.G., *TC*, p. 600).

Le jardinier établit, pour la première fois, la relation de comparaison entre « les mouches » et les petites filles de sa pièce en se basant certainement sur leur attitude. Un peu plus loin il les désigne sous la métaphore d'« affreuses petites bêtes » (J.G., *TC*, p. 602). Ces créatures fantastiques nommées ainsi par Giraudoux reviennent dans la pièce de Sartre sous la forme réelle des mouches et donnent le titre à la pièce. Deux caractéristiques importantes confirment que « les mouches » de Sartre sont réellement les Euménides de Giraudoux : leur dimension surnaturelle et leur âge de maturité.

Premièrement, les deux créatures ont toutes un aspect surnaturel. Les petites filles grandissent à vue d'œil. Elles sont petites au début de la pièce et sont adolescentes à la fin, alors que l'action de la pièce ne dure qu'un jour. De plus, les trois Euménides, tout en ayant la forme humaine, adoptent une attitude cynique et un langage hermétique et insolent qui font plus penser aux divinités chtoniennes qu'au statut d'enfant qui semble justifier leurs agissements. Chez Sartre, le comportement des mouches est presque similaire. Envoyées par les dieux pour tourmenter les Argiens coupables de l'assassinat de leur roi, elles agissent envers ce peuple avec méchanceté comme si elles étaient conscientes de leur mission. De plus, la durée de vie que Sartre accorde aux mouches de sa pièce est nettement supérieure à celle des insectes. Elles peuvent vivre pendant une trentaine d'années, d'après la révélation de Jupiter, alors qu'une mouche a une durée de vie d'à peu près trois semaines. Qui plus est, elles sont « plus grosses que les libellules » (J-P. S, *TC*, p. 5), « ce ne sont que des mouches à viande un peu grasses » (*ibid.*).

Deuxièmement, les Euménides ont la taille d'Électre à l'âge de quinze ans (J.G., *TC*, p. 647) tandis que, dans la pièce de Sartre, Jupiter annonce que les mouches auront atteint la taille des petites grenouilles dans quinze ans (J-P. S, *TC*, p. 5). Outre que le nombre « quinze » nous permet de rapprocher les mouches et les Euménides, il est omniprésent dans les pièces mythologiques de Giraudoux et de Sartre et revêt une dimension symbolique. Il montre la complétude, le nombre nécessaire pour la maturation de toute chose. Les exemples sont nombreux. Dans *La guerre de Troie n'aura pas lieu*, Ulysse connaît Hélène depuis quinze ans (J.G., *TC*, p. 547), ce qui représente le temps nécessaire pour connaître parfaitement quelqu'un. De plus, dans la même pièce, quand Troïlus veut embrasser Hélène, il a quinze ans (J.G., *TC*, p. 513), l'âge « requis » pour penser à embrasser une fille. Dans *Électre*, Les Euménides ont quinze ans quand elles enchaînent Oreste, tandis qu'Électre est accusée par sa mère d'avoir poussé Oreste quand elle avait quinze mois... Chez Sartre, le nombre « quinze » est présent et

garde la même symbolique. Les mouches sont présentes dans la cité d'Argos depuis quinze ans (J-P. S, *TC*, p. 5), ce qui montre que le tourment qu'elles causent a atteint son terme avec l'arrivée d'Oreste.

Dans *Électre*, par la bouche du jardinier, Giraudoux compare les petites filles aux « petites Parques » (*ibid.*). Ces dernières sont, dans la mythologie romaine, des divinités maîtresses de la destinée humaine. Mais, à la fin de la pièce de Giraudoux, les petites filles devenues grandes portent le nom des Euménides, autrement appelées, chez les Grecs, les Érinyes ; représentant symboliquement la justice et le châtement. La fin de l'*Électre* de Giraudoux qui montre Oreste persécuté, peut être un point de départ de la pièce de Sartre, qui prend les déesses du remords et les appelle des mouches. Si Virgile n'énumère que trois Érinyes : Mégère, Tisiphone et Alecto – ce qui peut justifier le nombre trois chez Giraudoux – le nombre de ces déesses chtoniennes reste indéterminé. Sartre a donc la liberté d'en faire une multitude de « mouches ». De plus, ce qui montre que les mouches de Sartre sont en réalité les Euménides de Giraudoux, c'est qu'au dénouement elles partent avec Oreste qui ainsi en libère la ville. De même, les Euménides à la fin de la pièce de Giraudoux partent avec Oreste.

La ressemblance de la pièce de Sartre avec celle de Giraudoux ne réside pas seulement dans la présence des mouches mais également dans le personnage de Jupiter. Celui-ci adopte un point de vue omniscient. Il raconte la mort d'Agamemnon et décrit l'attitude des Argiens le jour du meurtre. Même s'il prend l'identité humaine, il laisse des soupçons devant Oreste et son pédagogue. Il rappelle le mendiant qui, dans *Électre* raconte tous les événements que nul n'est censé connaître à moins d'en avoir été témoin. L'introduction de Jupiter dans la pièce de Sartre n'est pas dictée par la tradition. Sartre invente ce rôle pour pouvoir commenter l'action et livrer certaines révélations à l'instar du mendiant.

[...] l'*Électre* de Giraudoux ouvre la voie aux *Mouches* de Sartre. En effet, s'il restait un dernier pas à franchir, dans cette reconquête, c'était celui qui devait consister à montrer, de façon paradoxale, que le crime le plus douloureux et le plus lourdement imposé du dehors – celui d'Oreste – était l'expression même d'une liberté¹¹⁸.

Bref, l'influence de Giraudoux sur la pièce de Sartre se justifie par trois éléments : le recours au même mythe sur un laps de temps relativement court, l'écho du titre dans la pièce

¹¹⁸ Jacqueline de Romilly, « Les mythes antiques dans la littérature contemporaine », *Bulletin de l'association Guillaume Budé*, 1960, p. 173, URL : https://www.persee.fr/doc/bude_0004-5527_1960_num_1_2_3893, [consulté le 9 décembre 2023].

de Giraudoux et le personnage de Jupiter créé, à quelques différences près, à l'image du mendiant. Sartre lisait et critiquait même l'œuvre de Giraudoux. La pièce de celui-ci avait été couronnée de succès six ans auparavant ce qui explique le fait que Sartre aurait subi l'influence de cet auteur. La pièce de Sartre semble une pièce à thèse. L'auteur veut illustrer une philosophie de la liberté qui lui est chère alors que Giraudoux valorise la quête de la justice sans toutefois vouloir construire une théorie philosophique.

En conclusion, le mythe grec ne s'impose pas d'un coup à la conscience des écrivains modernes. Il est au cœur d'une culture qui a eu le temps de se constituer et de conquérir aussi bien l'âme de l'écrivain que celle de la société. Le XX^e siècle a commencé en valorisant la culture mythologique avec des écrivains comme Claudel, Gide, Cocteau ; mettant ainsi l'Antiquité grecque à l'honneur dans la France de cette période. Source incontestée du savoir philosophique, le mythe contient un pouvoir de fascination qui convient à l'aspiration de l'esprit humain.

Les écrivains de l'entre-deux-guerres ont eu dès leur jeunesse le temps de découvrir et de s'approprier cet héritage mythologique en famille ou à l'école. De Jean Cocteau, qui grandit au milieu de statuettes de personnages mythologique, à Jean Anouilh, passionné de Sophocle dès l'adolescence, les écrivains ont baigné dans un univers fascinant dont l'écho devrait s'entendre plus tard à travers ce théâtre classico-moderne.

Dans cette même logique, le rôle de l'école est prépondérant. Au-delà des programmes scolaires qui privilégient la culture humaniste basée en grande partie sur l'Antiquité gréco-romaine, la formation normalienne de deux écrivains, Sartre et Giraudoux, a exercé une influence énorme sur le rayonnement de la matière mythique. L'École normale, en effet, avec sa vocation élitiste s'est proposée de donner à ses élèves une culture générale, ce qui justifie sa prédilection pour les matières littéraires. Giraudoux, ancien élève de l'option grecque a trouvé à l'École normale la place qui lui convenait. La dextérité avec laquelle il retravaille le matériau mythique le distingue des autres dramaturges de sa génération.

Sa position centrale dans ce courant littéraire fait de lui l'étoile rayonnante. L'influence qu'il exerce sur ses contemporains contribuera à diffuser cette matière puisqu'il inspire les écrivains qui ont relayé l'écho mythologique, comme Sartre et Anouilh. En cherchant à comprendre la raison de la résurgence du théâtre mythique, on doit prendre en considération ce jeu d'influences. Le succès d'un écrivain peut éveiller les autres et attirer l'attention sur la matière traitée. Le succès de Giraudoux a, à coup sûr, inspiré certains écrivains.

Notons tout de même que la connaissance approfondie de ces sujets antiques ne suffit pas à justifier leur reprise massive. Faisant partie du patrimoine, ils fournissent une matière qui alimentera leurs œuvres. Le mythe devient un langage qui doit être maîtrisé pour être mieux utilisé. Ainsi, il s'est avéré impérieux de commencer notre questionnement par l'enquête sur l'enfance des écrivains de notre corpus. Eu égard à la manière dont ils remodelent la matière grecque, il est évident que des événements ponctuels n'auraient pas pu à eux seuls susciter, informer et motiver l'engouement pour les mythes tel qu'il est observé dans les réécritures du XX^e siècle.

PARTIE II

CONTEXTE HISTORIQUE ET CRÉATION LITTÉRAIRE : QUAND L'ACTUALITÉ APPELLE LA MYTHOLOGIE

La littérature du début du XX^e siècle baigne dans un contexte historique d'une singulière particularité. La mobilisation générale qui confère à tout homme actif le statut de soldat fait de la guerre l'affaire de tous. Au moment où, au front, l'homme défend l'honneur de la France ; la femme, à l'arrière, se débat par le courage et par le travail, pour maintenir la machine sociale en marche. Elle apporte son soutien à son mari au prix de travaux durs dans les industries d'armement tout en assumant toutes les responsabilités de la vie familiale. Cette expérience ne va pas sans provoquer un basculement social, surtout sur l'image et la condition de la femme.

En outre, la Grande Guerre est la première en France qui mobilise un grand nombre d'intellectuels au front. Ainsi, nombreux sont les écrivains qui se retrouvent sous les drapeaux tout au long de la guerre. Dans ces conditions – et on devait s'y attendre – la guerre a été très présente en littérature avec des manières différentes de la raconter. Certains en parleront de près sous forme de témoignage, d'autres de loin sous forme d'analyse et de synthèse. Les premiers comme les seconds ont marqué la littérature et ont contribué à faire comprendre la vie réelle du front et l'idée que l'on peut se faire de la guerre. Nous notons deux grandes catégories d'écrits littéraires.

Dans la première catégorie nous plaçons surtout la littérature qui a relaté la vie des tranchées en apportant une vue contraire à celles des journaux propagandistes qui annonçaient la fin imminente et victorieuse de la guerre au moment où les « poilus », fauchés au jour le jour par la mitrailleuse allemande, menaient une vie particulièrement horrible. Les écrits littéraires des écrivains-combattants transposent de façon poétique ou réaliste l'univers infernal des tranchées et contribuent à éclairer l'opinion. Cette littérature naissante usait parfois d'un nouveau vocabulaire – l'argot militaire¹¹⁹ – mais proposait également une autre façon de concevoir le monde.

La deuxième catégorie est constituée d'écrits qui reviennent sur la guerre pour l'analyser, examiner ses causes pour pouvoir les éviter plus tard. Plus elle s'éloigne dans le temps, moins les écrits en parlent. C'est pourquoi, dans les années trente surtout, la guerre qui hante les écrivains est beaucoup moins la première que la deuxième qui s'annonce déjà depuis la naissance du fascisme en Italie et qui menace davantage à partir de 1933 avec la prise de

¹¹⁹ La littérature des tranchées regorge de vocabulaire argotique qui a été répertorié par François Déchelette, dans son dictionnaire, *L'argot des poilus : Dictionnaire humoristique et philologique du langage des soldats de la Grande Guerre de 1914*, publié en 1918.

pouvoir d'Hitler en Allemagne. Le ton va changer. Les écrivains déjà marqués par la mémoire du front voient de plus en plus la situation rebasculer. Le tragique reste à l'ordre du jour.

Ce qui était redouté dans l'entre-deux-guerres est finalement arrivé. La Deuxième Guerre mondiale se déclenche et la France est occupée. Le rôle des écrivains sera-t-il de témoigner ou d'analyser le conflit ? Le contexte n'est plus le même. Avec l'Occupation, certains écrivains entrent dans la collaboration tandis que d'autres comme Claude Vermorel, Jean Cassou, Pierre Seghers, Jean Prévoost préfèrent résister.

Sylviane Coyault rappelle que la tragédie est le maître-mot de l'entre-deux-guerres et propose de l'entendre de deux manières. Du point de vue historique il s'agit de « celle dont sort l'Europe et vers laquelle elle se précipite¹²⁰ » et du point de vue littéraire « on songe au genre tragique¹²¹ ». Or, le tragique littéraire est rendu possible, la plupart du temps, par la reprise de mythes antiques. Le théâtre, qui « se nourrit du passé ¹²² » comme l'écrit Marie Claude Hubert, est le premier à illustrer ce courant néo-antique.

Cette partie s'attache à montrer la relation entre les grands conflits mondiaux et le retour du tragique en littérature. La reprise de la tragédie ne signifie pas nécessairement le respect des règles classiques qui régissent ce genre littéraire. C'est plutôt ce retour aux sujets qui ont été transmis par les tragiques grecs et dont les thèmes reflètent les caractéristiques de la tragédie. La dramaturgie du XX^e siècle fait de ces sujets des drames que Michel Lioure désigne sous l'appellation de « drame mythologique¹²³ ». Nous nous demandons comment ces sujets classiques se sont imposés à une époque tendue de l'histoire. Aurait-ils été le meilleur moyen d'évoquer la guerre et ses conséquences ? Cela est discutable puisque cette nouvelle littérature a elle aussi permis de revenir sur la guerre que ce soit sous forme testimoniale ou de façon distante. Nous pouvons citer Barbusse, Giono – et même Giraudoux dans certaines œuvres – qui parlent de la guerre autrement que par les mythes. *Le feu*, *Le grand Troupeau*, *Lecture pour une ombre*, *Amica América*, *Carnet des Dardanelles* sont, à titre d'exemple, des œuvres de ces trois auteurs revenant sur la guerre sans recourir à la Grèce antique. Quelle est donc la particularité du mythe dans ces circonstances historiques ? Serait-il le langage le mieux adapté pour transposer sur scène la tragédie de l'époque ? De nombreuses questions peuvent se poser

¹²⁰ Sylviane Coyault (dir.), *Giraudoux Européen de l'entre – deux – guerres*, Clermont-Ferrand, PUBP, 2008, p. 167.

¹²¹ *Ibid.*

¹²² Hubert, *op. cit.*, p. 7.

¹²³ Michel Lioure, *Le Drame*, Paris, Armand Colin, 1963, p. 97.

sur ce phénomène littéraire qui devient, comme le dit Charles Mazouer, une « mode¹²⁴ ». Pour répondre à ces questionnements nous émettons trois hypothèses qui correspondent à trois chapitres.

La première est liée au fait que les écrivains auraient réécrit les mythes dans le dessein de revenir de manière distanciée sur la situation tragique vécue au front ainsi que ses conséquences directes observées dans l'immédiat après-guerre.

La deuxième hypothèse est que la tragédie ne se termine pas avec la fin de la guerre. L'entre-deux-guerres se veut aussi un moment tragique. C'est dans cette logique que cette période a inspiré des productions littéraires qui mettaient beaucoup plus en évidence la préoccupation du temps, notamment la hantise d'une probable tragédie.

La troisième hypothèse est en rapport avec la situation qui règne pendant l'occupation. La censure de productions théâtrales pousse les écrivains à reprendre les récits millénaires pour y greffer des messages contemporains invisibles à la loupe du censeur. On avance cette hypothèse en s'appuyant sur deux pièces : *Antigone* d'Anouilh et les *Mouches* de Sartre. Ces deux auteurs auraient-ils voulu échapper à la censure vichyssoise et allemande ? Il faut les entendre le dire : Sartre l'assume, Anouilh n'en dit rien. L'analyse des deux pièces révèle certaines réalités. Le troisième chapitre aborde l'influence de la censure sur la production théâtrale en établissant le rapport entre la reprise des mythes et la crainte de la censure.

¹²⁴ Charles Mazouer, « Anouilh et la tragédie grecque », in Élisabeth Le Corse et Benoit Barut, *Jean Anouilh Artisan du théâtre*, Rennes, Presse Universitaire de Rennes, 2013, p. 17.

1. Les traces de la Grande Guerre dans les pièces mythologiques des années 1920/1930

Parlant de la présence de l'Histoire dans la littérature de l'entre-deux-guerres, Eliane Tonnet-Lacroix distingue deux ères : « l'ère des témoignages individuels¹²⁵ » dominée par les écrits d'anciens combattants constituant en grande partie ce qu'il est convenu d'appeler la « littérature de tranchées » et l'ère de « vastes synthèses¹²⁶ » où « le point de vue unique est remplacé par une multitude d'aperçus qui se complètent ou par un regard global qui fixe le sens des événements¹²⁷ ». C'est dans cette deuxième catégorie que nous classons les pièces mythologiques de notre corpus faisant écho à la Grande-Guerre.

Les mythes qui inspirent les dramaturges de cette période, en effet, sont pour la plupart des mythes du désastre : on remet sur scène les familles des Labdacides et des Atrides poursuivies par de terribles malédictions, la cité de Troie dont la destruction tragique est racontée dans l'*Illiade*, Amphitryon qui doit d'abord gagner une guerre pour accéder à la couche conjugale et qui se retrouve involontairement trompé par sa femme Alcmène ...

Deux questions se posent : le motif de l'époux absent qui ressort des trois pièces mythologiques de Jean Giraudoux ferait-il écho à la situation qui a prévalu pendant la Grande-Guerre où, avec la mobilisation générale, des milliers de ménages se sont retrouvés dépourvus de pères, les uns pour un temps, les autres pour toujours ? Le mythe d'Antigone qui renaît juste après la guerre sous la plume de Jean Cocteau serait-il le reflet de la situation des années 1920, où près de trois cent mille¹²⁸ cercueils parcourent la France en quête d'une digne sépulture ?

Pour répondre à ces questionnements, nous nous baserons sur trois points. Dans le premier, nous analyserons tout d'abord le motif de l'époux absent, l'impact de son absence et l'attitude des femmes à l'arrière. Nous tâcherons de mettre en évidence les références à la Première Guerre mondiale.

¹²⁵ Eliane Tonnet-Lacroix, *Littérature française de l'entre-deux-guerres 1919-1939*, Paris, Armand Colin, 2005, p. 39.

¹²⁶ *Ibid.*

¹²⁷ *Ibid.*

¹²⁸ Béatrix Pau-Heyriès, « La démobilisation des morts français et italiens de la Grande Guerre », *Revue historique des armées*, n°250, | 2008, URL : <http://rha.revues.org/185>, [consulté le 25 avril 2018].

Le deuxième point établira la relation entre la lutte pour la bonne sépulture d'un frère – thème central du mythe d'Antigone – et la restitution des corps de « poilus » aux familles, phénomène qui a marqué la France de l'après-guerre.

Nous dégagerons en troisième lieu l'importance du thème de la guerre dans les pièces mythologiques des années 1920-1930 en nous appuyant sur ses occurrences dans les textes étudiés. Nous montrerons, à partir de l'examen de certaines allusions, que la guerre évoquée est la Première Guerre mondiale.

1.1. Le motif de l'époux absent

L'époux absent est un motif récurrent dans les pièces mythologiques de Jean Giraudoux. Dans ces textes, on trouve à plusieurs reprises la figure du chef de famille qui rentre victorieusement d'une guerre, après un long moment d'absence.

Il faut le rappeler : Giraudoux est un auteur « nourri de grec¹²⁹ », considéré par Pierre Brunel comme « créateur de mythes¹³⁰ ». Le critique souligne, ce faisant, la manière dont il les rapproche du public contemporain. Nous devons à Giraudoux trois pièces antiques faisant figure de chefs-d'œuvre de la littérature dramatique du XX^e siècle : *Amphitryon 38*, *La Guerre de Troie n'aura pas lieu* et *Électre*. Dans ces pièces, l'absence temporaire d'un chef de famille, roi ou chef militaire, constitue un ressort dramatique pertinent.

1.1.1. Impact de l'absence

Dans *La guerre de Troie n'aura pas lieu*, Hector doit d'abord s'absenter du palais pour que Pâris puisse enlever Hélène et donner ainsi aux Grecs l'occasion d'envahir la cité troyenne. La base de l'action se situe là. Au début de la pièce il n'est plus question de l'absence d'Hector – qu'on peut considérer comme une « pré-action » – mais de son retour à la cité. Le rideau s'ouvre sur une scène de femmes, Andromaque et Cassandre, respectivement épouse et sœur du héros dont le retour fait l'objet d'échanges : « Si Hector n'était pas là » (J.G., *TC*, p. 484). On se rappelle ses promesses : « Quand il est parti, voilà trois mois, il m'a juré que cette guerre était la dernière » (*ibid.*). Ici, la durée de l'absence est mentionnée pour souligner la nostalgie et l'angoisse qu'a dû éprouver Andromaque, phénomène qui peut rappeler le sentiment d'une femme dont l'époux est au front. Ainsi que le souligne Fabienne Olivères dans sa conférence

¹²⁹ Jacqueline De Romilly, « Ouverture du colloque », in Sylviane Coyault *et al.*, *op. cit.*, p. 9.

¹³⁰ Pierre Brunel, « Note liminaire », *ibid.*, p. 6.

sur la vie des femmes et des enfants pendant la Grande Guerre, « l'absence est le maître mot de la vie à l'arrière¹³¹ ».

Le choix de l'auteur de débiter sa pièce par une scène féminine est un rappel évident de la situation vécue par de nombreux Français de l'époque. Le début de cette pièce fait largement écho à la Première Guerre mondiale et met en évidence une des réalités de la guerre : le désordre en l'absence du chef de ménage et/ou de la cité. Pâris, en effet, enlève Hélène en toute ignorance des possibles conséquences de ses actes alors qu'Hector n'est pas à Troie pour le ramener à la raison.

On peut se poser la question de savoir pourquoi Pâris dans *La guerre de Troie n'aura pas lieu* ne va pas au front alors que dans l'*Iliade* il figure parmi les principaux combattants. À son arrivée, Hector, après avoir appris de sa femme le comportement de son frère pendant son absence, ouvre la discussion par une phrase ironique : « Félicitations, Pâris. Tu as bien occupé notre absence » (J.G. *TC*, p. 490). N'ayant pas relevé cette ironie, Pâris se réjouit du compliment, ce qui est un signe d'inattention que l'auteur veut souligner chez ce personnage. Hector va directement au but par une question : « Alors ? Quelle est cette histoire d'Hélène ? » (*Ibid.*) La réponse que donne Pâris, s'avère légère et révèle l'inquiétude d'un homme qui s'accuse et qui cherche un appui autour de lui : « Hélène est une très gentille personne. N'est-ce pas Cassandra ? » (*Ibid.*). Hector ne se soucie pas de la gentillesse d'Hélène mais des mobiles et conséquences de son enlèvement. L'attitude qu'adopte Pâris révèle un homme aveuglé par l'amour charnel et qui est incapable de peser l'enjeu politique de ses actes. Il n'a pas été au front pour combattre les Barbares avec son frère, et il n'a pas non plus été utile à l'arrière. En revanche, en raison de son imprudence, il a fait entrer dans les murs troyens le germe d'un nouveau conflit.

Cette situation peut s'analyser à la lumière du contexte historique. Il faut tout d'abord rappeler que, dès le début de la Grande Guerre, la loi sur la mobilisation générale a visé tout homme valide âgé entre dix-huit et quarante-huit ans. Mais la réalité a été que, même en remplissant le critère d'âge, tout le monde n'a pas été sous les drapeaux. Dans le texte de Giraudoux, Pâris représente donc une catégorie de personnes qui ne sont pas concernées par le champ de bataille. On sait bien qu'il n'est pas compté parmi les mineurs puisque l'auteur lui donne les attributs d'un homme adulte. Il n'est pas non plus dans la catégorie des vieillards car dans la pièce ces derniers sont décrits à part. Il appartient à la catégorie que Le Naour qualifie

¹³¹ Fabienne Olivères, « La vie des femmes et des enfants pendant la Première Guerre mondiale », *La Dépêche*, 14 novembre, 2014.

de « citoyens méprisés qu'on voyait encore à l'arrière dans la force de l'âge ¹³² ». Ces gens constituent, d'après ce chercheur, un groupe « des embusqués et des réformés, retranchés de la communauté des hommes par leur état de non-combattant ¹³³ ». Pendant qu'Hector est au front le rôle de Pâris est de jouir d'un amour fatal susceptible d'entraîner la guerre dans la cité.

L'identité mythologique de Pâris¹³⁴ confirme son attitude. Quand ce fils de Priam a eu de la part de Zeus le privilège de choisir la plus belle des trois déesses : Héra, Athéna et Aphrodite – qui se disputaient la fameuse « pomme de discorde » lancée par Éris, il a préféré Aphrodite qui lui avait promis l'amour d'Hélène aux deux premières qui lui proposaient respectivement la suprématie sur tous les hommes et la victoire à la guerre. Il est donc attiré beaucoup plus par l'érotisme que par l'héroïsme.

Cette attitude ne diffère pas de celle d'Égisthe dans *Électre*. Pendant qu'Agamemnon démontre son courage devant les murs de Troie, Égisthe jouit d'un amour illégal avec Clytemnestre, la femme du héros en guerre. Les deux situations sont similaires : Agamemnon quitte sa famille et sa patrie pour défendre l'honneur des Grecs. Durant son absence, Égisthe devient l'amant de sa femme Clytemnestre et trame avec cette dernière la mort du roi de Mycènes. La question qui se pose est la même que dans *La guerre de Troie n'aura pas lieu* : pourquoi Égisthe n'est pas au champ de bataille ? Le sort que réserve l'auteur à ce personnage est révélateur de son jugement. Égisthe séduit et détourne la femme d'un combattant au front. Au retour victorieux de celui-ci, il participe à son élimination physique. Des années passent et il finit par payer cher les actes ignominieux qu'il a commis. Giraudoux ne valorise nullement la catégorie d'hommes qui ne sont pas appelés sous les drapeaux. C'est pourquoi, le seul homme d'Argos chargé de concrétiser la vengeance doit provenir de l'étranger : c'est Oreste que l'auteur appelle de manière significative, au début de la pièce, « L'étranger » – pour souligner sa non-appartenance à la catégorie des hommes veules – et qui révèle sa véritable identité plus tard dans la pièce.

La situation qui prévaut dans *Amphitryon 38* confirme cette hypothèse. Elle souligne que le départ d'un homme pour le front profite à ceux qui, exemptés du service actif, doivent rester à l'arrière. C'est pourquoi la seule possibilité pour Jupiter d'accéder à la couche

¹³² Jean-Yves Le Naour « Le héros, la femme honnête et la putain la Première Guerre mondiale et les mutations du genre » in *Le genre face aux mutations*, Presses Universitaires de Rennes, URL : <http://books.openedition.org/pur/15910?lang=fr>, [consulté le 27 octobre 2023].

¹³³ *Ibid.*

¹³⁴ Jean Claude Belfiore, *Grand dictionnaires de la mythologie grecque et romaine*, Paris, Larousse, 2010, p. 482.

d'Alcmène est d'abord d'éloigner Amphitryon vers le champ de bataille. Giraudoux le montre dans la scène d'ouverture quand il révèle le plan concocté par les deux divinités :

MERCURE : Éloignez-le. Il est une recette pour éloigner les conquérants de leur maison.

JUPITER : La guerre ?

MERCURE : Faites déclarer la guerre à Thèbes (J.G., *TC*, p. 119).

Giraudoux rabaisse Jupiter et le range dans la catégorie des hommes sans valeur. En qualifiant Amphitryon de « conquérant », il rappelle sa vaillance et le place dans la position inverse de celle de Jupiter. En effet, au moment où le premier se lance à la conquête des villes, le second se lance à la conquête des femmes.

Dans cette affaire, Alcmène reste innocente. Elle ne veut pas tromper son mari mais elle ne peut rien contre le plan divin. Le fait que Jupiter prenne les traits physiques d'Amphitryon pour parvenir à séduire sa femme montre que le roi de Thèbes a plus de valeur que le roi de l'Olympe, du moins dans le cœur d'Alcmène. C'est pourquoi Jupiter, bien qu'il soit omnipotent, ne trouve d'autre forme à emprunter que celle d'Amphitryon.

1.1.2. Le retour d'un combattant

Il importe d'analyser les grands moments qui caractérisent le retour du combattant dans les pièces mythologiques de Giraudoux. Pour *La Guerre de Troie n'aura pas lieu*, le retour d'Hector est apaisant. La famille est soulagée et compte sur le général pour déjouer une nouvelle guerre. Celui-ci ne manque de rassurer sa femme au travers d'un échange vif et réconfortant :

ANDROMAQUE : Ne sais-tu donc pas que Pâris a enlevé Hélène ?

HECTOR : On vient de me le dire... Et après ?

ANDROMAQUE : Et que les Grecs la réclament ? Et que leur envoyé arrive aujourd'hui ? Et que si on ne la rend pas, c'est la guerre ?

HECTOR : Pourquoi ne la rendrait-on pas ? Je la rendrai moi-même (J.G., *TC*, p. 489).

Toutefois la catégorie des profiteurs – Pâris en premier lieu, les vieillards ensuite, qui font d'Hélène une véritable idole – ne se réjouit pas de ce retour puisque leurs jouissances vont prendre fin. Au Palais de Priam, tout le monde est aveugle devant la beauté d'Hélène à commencer par le roi lui-même. Seules les femmes sont lucides. Le seul homme inébranlable est Hector qui arrive victorieusement d'une guerre pour sauver la cité de Troie de sa destruction. Son retour est un soutien indéniable aux femmes lucides mais sans pouvoir de conviction.

Dans *Électre*, le héros est tué au retour. Ce qui nous intéresse dans notre étude, c'est la manière dont Giraudoux revient sur cette scène. En réalité, à voir la façon dont la pièce est rédigée, cet épisode n'ajoute rien à l'éclaircissement de l'action. Dans la scène d'ouverture, il évoque très rapidement le retour en famille d'Agamemnon ainsi que sa mystérieuse mort :

LE JARDINIER. – Vont-elles se taire ! La fenêtre avec les roses, étranger, est celle de la piscine où notre roi Agamemnon, le père d'Électre, glissa, revenant de la guerre, et se tua, tombant sur son épée.

PREMIÈRE PETITE FILLE. – Il prit son bain après sa mort. À deux minutes près. Voilà la différence (J.G., *TC*, p. 599).

Pour un auteur comme Giraudoux, qui prend en compte la culture de son public, cette information, quoique modalisée ironiquement par l'intervention de « la petite fille », aurait suffi à rappeler la légende antique. Mais ce qui prouve que l'auteur insiste à dessein sur le retour de ce combattant, c'est la description qu'il en fait vers la fin de la pièce, répondant exactement aux questionnements suscités par l'évocation de la mort d'Agamemnon à la première scène :

Alors que toutes les ménagères pour le retour d'Agamemnon savonnaient leur seuil, la reine et son amant savonnaient le seuil de sa mort. On peut imaginer quelles mains propres ils avaient, ils lui ont offertes quand Agamemnon est entré. Et alors comme il tendait les bras vers elle, il a glissé, ton père, Électre. Tu as raison, excepté sur ce point. Il a glissé jusqu'au milieu des dalles, et le fracas de la chute, à cause de la cuirasse et du casque était bien celui d'un roi qui tombe, car tout était de l'or. Et c'est elle qui s'est précipitée, pour le relever, croyait-il, mais qui l'a maintenu. Il ne comprenait pas. Il ne comprenait pas sa femme chérie qui le maintenait à terre, il se demandait si c'était dans un élan d'amour, mais alors pourquoi cet Égisthe restait-il ? Il était indiscret, ce jeune Égisthe, et maladroit. On verrait pour son avancement [...] (J.G., *TC*, p. 679).

Cet extrait est le plus pathétique de la pièce. Tout le talent d'orateur de Giraudoux est mis dans la bouche du mendiant, son personnage de prédilection. Rappelons que le mendiant, mi-homme, mi-dieu, interprété lors de la représentation originale par Louis Jouvet, est chargé de révéler les secrets les plus importants de la pièce. En confiant à ce personnage le soin de décrire en détail la mort d'Agamemnon, l'auteur se montre préoccupé de la situation parfois malheureuse du retour d'un combattant. Le motif du mari trompé alors qu'il est au front fait écho à la situation qui prévaut en temps de guerre. Or, la référence la plus proche en 1935 est la Première Guerre mondiale que l'auteur a connue personnellement.

1.1.3. Attitude de la femme à l'arrière

Dans ses pièces mythologiques, Giraudoux montre trois catégories de femmes d'anciens combattants : la femme responsable, la femme meurtrière et la femme fidèle.

La femme responsable partage la préoccupation de la guerre avec son époux et le soutient moralement. C'est le cas d'Andromaque. Elle s'intéresse à la vie de Troie, s'inquiète à propos d'une guerre non fondée qui menace d'anéantir la ville. Giraudoux met dans sa bouche la phrase-titre qui est en même temps la réplique inaugurale de la pièce. Le public ne peut pas rester indifférent devant ses inquiétudes puisqu'il connaît le sort qui l'attend dans l'*Iliade*. Cette femme représente une catégorie qui, en prenant le relai des hommes en guerres dans les industries d'armement et dans les fermes agricoles, a pu suppléer aux maris absents et a ainsi contribué à défendre l'honneur de la France.

En effet, la femme a joué un rôle prépondérant pendant la grande Guerre. Alors que la société française lui accordait peu de place surtout pour ses droits politiques, la guerre a démystifié certaines croyances. Le conflit qui était censé se terminer en quelques mois s'est finalement éternisé sur quatre ans. La femme devait s'adapter puisque la vie devrait continuer. Parmi les grandes responsabilités qui lui incombaient figuraient notamment l'approvisionnement des champs de bataille et la prise en main des charges familiales. Cet événement a donné un autre statut à la femme et a ouvert la voie à son émancipation. Giraudoux l'a compris plus que tout autre écrivain de l'époque puisque la femme de son œuvre participe aux débats politiques et fait preuve de clairvoyance, qualité jusqu'alors reconnue aux hommes. L'attitude de Giraudoux envers la femme responsable confirme la relation solide et le rôle joué par sa femme Susanne Bolland pendant son absence.

La deuxième catégorie est celle des femmes volages qui trompent les maris. Ces dernières font partie des opposants au même titre que l'ennemi de la nation et sont capables de faire le pire en tuant les héros que la guerre a épargnés : c'est le cas de Clytemnestre. Elle haïssait son mari d'une haine implacable et attendait le moment favorable pour le tromper d'abord et l'éliminer ensuite. Giraudoux ne cesse de le lui faire répéter :

CLYTEMNESTRE. – Oui, je le haïssais. Oui, tu vas savoir enfin ce qu'il était, ce père admirable ! Oui, après vingt ans, je vais m'offrir la joie que s'est offerte Agathe ! ... Une femme est à tout le monde. Il y a tout juste au monde un homme auquel elle ne soit pas. Le seul homme auquel je n'étais pas, c'était le roi des rois, le père des pères, c'était lui ! Du jour où il est venu m'arracher à ma maison, avec sa barbe bouclée, de cette main dont il relevait toujours le petit doigt, je l'ai haï [...] (J.G., *TC*, p. 678).

Giraudoux montre que Clytemnestre était contrainte d'épouser Agamemnon. Aucun lien d'amour ne les unissait. Ces propos prouvent que le mariage d'intérêt est souvent vulnérable, il tient aussi longtemps que les occasions de le détruire ne se sont pas encore présentées. Mais l'auteur ne donne pas raison à cette catégorie de femmes puisqu'à la fin de la pièce elle paie lourdement ses crimes.

Une dernière catégorie apparaît dans *Amphitryon 38*, à travers la figure d'Alcmène. Elle est constituée de femmes fidèles qui se refusent à toute forme de séduction en dehors du couple, mais qui cèdent à la tentation en raison de leur ignorance. L'attitude d'Alcmène met en évidence son attachement envers son mari mais la montre aussi incapable d'échapper au double piège qui lui est tendu. Elle ne peut pas échapper à Jupiter qui a pris les traits d'Amphitryon et quand elle se rend compte de la réalité, elle invite, pour la seconde fois, Lédè dans son lit ; entraînant ainsi son mari dans l'adultère. Ces femmes ne sont coupables de rien et finissent par se réconcilier avec leur mari. La situation de l'Alcmène violée peut trouver une explication dans le comportement des occupants durant la Grande Guerre.

Françoise Thiébaud nous indique que dans les zones occupées la femme a été victime de violences et que les rapports effectués lors des premières années du combat en attestent. Ainsi s'est posé le problème du sort des femmes et des enfants. Deux tendances s'observent face à cette question. La première prend le viol comme « une souillure¹³⁵ », « une intoxication de la race transmissible à leurs yeux par l'hérédité¹³⁶ », et demande l'élimination par l'avortement, voire l'infanticide, de celui qu'ils appellent « l'enfant du boche¹³⁷ » ou « le taré ». La deuxième tendance défend « le prix de la vie, l'innocence des enfants et les valeurs maternelles¹³⁸ ». Alors que la première tendance demande la suspension de la loi contre l'avortement pour éliminer ce type d'enfants, la deuxième s'inscrit en faux contre toute légalisation de l'avortement et demande plutôt une assistance en faveur des femmes victimes de telles situations.

Hercule dont la naissance s'annonce à la fin d'*Amphitryon 38* peut donc être considéré comme « un bâtard du crime¹³⁹ » d'autant qu'il est né d'une union non consentie. Le pardon qu'Amphitryon accorde à sa femme et le don de l'oubli que promet Jupiter à Alcmène rappellent la position de la deuxième tendance, qui promeut en même temps la déculpabilisation des femmes victimes de ce type d'événements. Le dénouement de la pièce giralducienne semble aller dans le sens de l'oubli de ce qui s'est passé pour rendre possible la paix et la réconciliation.

¹³⁵ Françoise Thiébaud « Penser la guerre à partir des femmes et du genre : l'exemple de la Grande Guerre », *Astérior*, Lyon, ENS, 2004, URL : <https://journals.openedition.org/asterion/103>, [consulté le 20 août 2019].

¹³⁶ *Ibid.*

¹³⁷ *Ibid.*

¹³⁸ *Ibid.*

¹³⁹ *Ibid.*

Somme toute, les relations entre les amants et les femmes à l'arrière en l'absence des époux légitimes sont très mal connues. À part quelques échos littéraires, les sociologues et les historiens n'abordent pas ce type de sujets jugés délicats. Clytemnestre chez Giraudoux, Marthe chez Radiguet, ou même Alcmène sont difficiles à reconnaître dans la société de la Grande Guerre. Ce qui est rapporté souvent, ce sont les cas de viols notés dans les zones occupées et qui ont laissé des traumatismes sans nom. La visite de Jupiter dans la couche d'Amphitryon peut être assimilée à un viol puisque la femme n'était pas consentante.

1.2. Le mythe d'Antigone et la quête d'une digne sépulture

Il est intéressant de chercher les raisons qui expliquent le retour de la figure d'Antigone avant celle d'Œdipe sur la scène française de l'entre-deux-guerres alors que les théories freudiennes qui remettent Œdipe à l'ordre du jour sont traduites en français au début des années 1920. Pourquoi en premier lieu la figure d'Antigone ? Nous constatons qu'en 1922 Jean Cocteau ressuscite cette figure en traduisant à sa façon l'*Antigone* de Sophocle. C'est la première réécriture en date – dans notre corpus de l'entre-deux-guerres.

Le mythe d'Antigone qui a pris petit à petit son autonomie par rapport à celui d'Œdipe, son père et frère, revêt un aspect particulier. Il ne met pas en avant l'inceste mais la révolte. Cette révolte a pour but l'attribution d'honneurs funéraires au frère de l'héroïne, Polynice, dont Créon a refusé l'inhumation. S'imposant sur scène dans les années 1922, quatre ans seulement après l'armistice, le mythe d'Antigone permet d'établir une relation entre les grands thèmes de ce récit et la situation que vivait la France à l'époque. Le climat qui règne en France et la réalité de la vie au front peuvent justifier en partie la résurgence de ce mythe.

1.2.1. Le motif des morts non-enterrés

Le mythe d'Antigone perpétue, au travers des siècles, le motif du non-enterrement, exemplifié par le refus de Créon d'accorder une sépulture à Polynice. Ce motif revenant dans l'immédiat après-guerre fait directement écho à la situation de la Grande Guerre lors de laquelle la décomposition des corps en plein air reste l'un des faits qui ont marqué la mémoire des combattants. Si dans *Antigone* le refus d'accorder une sépulture à Polynice est dicté par l'autoritarisme et l'intransigeance de Créon, pendant la guerre elle est souvent dictée par les rudes conditions du front. L'une des réalités qui auront marqué les soldats est le « no man's land ». Celui-ci est un intervalle situé entre deux tranchées ennemies. Cette terre regorgeait de cadavres que personne ne pouvait enterrer puisqu'il était difficile de sortir de la tranchée pour

ramasser les corps. Les combattants passaient des jours à les observer se décomposer sans pouvoir les inhumer. L'interdiction n'était pas d'ordre juridique comme dans *Antigone* mais d'ordre sécuritaire.

L'absence de rites funéraires pouvait également être conditionnée par le rythme vertigineux avec lequel la mort fauchait les soldats. Devant « la mort industrielle de masse », il était illusoire de prétendre enterrer tous les morts tout en poursuivant la guerre. S'il est vrai que les autorités de l'armée organisaient l'enterrement des soldats au champ de bataille, le général André Bach ne cesse de souligner, dans ses recherches, l'impossibilité matérielle d'enterrer tous les morts qui tombaient par milliers :

Lors de la guerre de mouvement initiale, les troupes ont laissé sur le terrain des cadavres qui ont séjourné plus ou moins longtemps à l'air libre. On a assisté alors à des détroussements de cadavres avec parfois la survenue de la gendarmerie exécutant sommairement les pillards. Les troupes, quant à elles, étant en perpétuel déplacement, n'avaient plus sous les yeux les conséquences de leurs affrontements. Avec la stabilisation et la guerre des tranchées, des couches de cadavres se sont créées entre les deux camps, suite aux successives opérations de détail qui ont marqué notamment l'année 1915. Les récits sont nombreux relatant la pénible impression ressentie par les combattants à la vue quotidienne devant eux de corps à l'odeur écœurante, restés là où les avaient fauchés les mitrailleuses¹⁴⁰.

Il faut avoir vécu ces atrocités pour mieux les raconter ou tout au moins y faire écho. Nous avons cherché à savoir si Jean Cocteau se serait rendu au front. Le témoignage d'Éliane Tonnet-Lacroix montre que cet écrivain, comme tant d'autres à son époque a connu le champ de bataille malgré son statut de réformé. Il « a pu se rendre clandestinement sur le front belge dans le camp de fusiliers marins ¹⁴¹ ». Son expérience est transposée dans *Thomas l'imposteur* publié en 1923. Antigone luttant jusqu'à la mort pour l'inhumation de son frère rappelle certaines réalités de la guerre qui venait de marquer la France. La Première Guerre mondiale a été considérée comme un véritable carnage.

Ce témoignage justifie la présence du mythe d'Antigone à la fin de la guerre et rend utile le devoir de mémoire. Antigone affligée de voir le cadavre de son frère gésir à l'air libre fait écho à la souffrance que des combattants vivants, frères d'armes des morts, ont dû éprouver. Cela rappelle également le mal que les familles ont enduré pour n'avoir pas rendu les derniers hommages à leur être cher.

¹⁴⁰ André Bach, « La mort en 1914-1918 », *Revue historique des armées*, 259 | 2010, mis en ligne le 06 mai 2010.
URL : <http://rha.revues.org/6979>, [consulté le 27 avril 2018].

¹⁴¹ Tonnet-Lacroix, *op.cit.*, p. 38.

1.2.2. La « démobilisation des morts » / les rites mortuaires

L'expression un peu paradoxale « démobilisation des morts¹⁴² » est utilisée par Beatrix Pau dans son article portant sur le rapatriement des corps des combattants morts sur le champ de bataille. Le contexte de la Grande Guerre avait exigé une mobilisation générale qui a consisté à enrôler des civils dans l'armée. La démobilisation signifie le fait de quitter la vie militaire vers la vie civile, le front vers la famille. Or, les morts tombés et enterrés au front étaient considérés, dans l'idée des leurs, comme étant toujours au front car ils ne sont pas revenus dans leurs villages pour bénéficier de funérailles honorables et des derniers adieux. Beatrix Pau appelle le retour massif de corps de poilus une « démobilisation ».

C'est dans ce contexte que Jean Cocteau réécrit *Antigone*. La ressemblance entre les faits historiques et le motif dominant de la pièce est la quête d'une digne sépulture. Or, que ce soit dans la société française ou dans la pièce de Cocteau, la bonne sépulture s'obtient toujours après une revendication des membres de la famille courageux et prêts à braver la loi.

Antigone est consciente de la férocité de Créon et des conséquences qui pèsent sur son acte, mais elle ose tout de même braver l'autorité du roi et enterrer son frère. Reprenant « un drame immortel¹⁴³ » en lui ôtant « la matière morte qui recouvre sa matière vivante¹⁴⁴ », Cocteau rappelle le courage de l'héroïne face à un décret inique. Antigone s'oppose à l'ordre établi. Désobéir au roi pour honorer les dieux à travers un frère ne diffère pas de ce que Cocteau appelle l'« anarchisme » et rappelle la situation qui avait prévalu quelques années avant la pièce. Simonne Fraise note qu'à la faveur de la contraction l'auteur insuffle à Antigone son goût de l'anarchie qu'il a révélé ensuite à Jacques Maritain :

L'instinct me pousse toujours contre la loi. C'est la raison secrète pour laquelle j'ai introduit Antigone. Je détesterais que mon amour de l'ordre bénéficiât du sens que l'on donne paresseusement à ce mot¹⁴⁵.

Le sens de l'acte d'Antigone est totalement différent chez Sophocle. Dans l'hypotexte, elle agit pour sauver l'âme de son frère. C'est un acte de bravoure dont il est question. En revanche, l'intention de Jean Cocteau quand il reprend la même figure rappelle l'attitude

¹⁴² Béatrix Pau-Heyriès, « La démobilisation des morts français et italiens de la Grande Guerre », *Revue historique des armées*, 2008, mis en ligne le 05 novembre 2009, URL : <http://rha.revues.org/185>, [consulté le 25 avril 2018].

¹⁴³ Jean Cocteau, *Lettre à Jacques Maritain* (1926), p. 45, cité par Simone Fraise, « Le thème d'Antigone dans la pensée française au XIX^e et au XX^e siècles », *Bulletin de l'association Guillaume Budé*, 1966, p. 275, URL: https://www.persee.fr/doc/bude_0004-5527_1966_num_1_2_4694, [consulté le 26 décembre 2023].

¹⁴⁴ *Ibid.*

¹⁴⁵ *Ibid.*

révolutionnaire qui a poussé de nombreuses familles françaises à prendre la rue pour réclamer la restitution des corps. En effet, les autorités militaires avaient interdit l'enterrement en famille des combattants qui tombaient au front pour deux raisons : la première était de limiter le contact entre le front et l'arrière pour ne pas décourager les familles, la deuxième était motivée par la volonté de préserver le moral des soldats. On prit la décision d'enterrer les morts dans des cimetières aménagés dans les zones de combats.

Les transferts de corps des militaires décédés au front, et donc leur restitution, furent interdits le 19 novembre 1914 en France et le 7 juin 1915 en Italie. Cette interdiction, imposée par la guerre, perdura des deux côtés des Alpes, après-guerre, ce qui provoqua incompréhension, mécontentement et mobilisation des familles en faveur de la restitution gratuite des corps¹⁴⁶.

Depuis l'Antiquité, deux positions contraires s'observent dans le mythe d'Antigone : celle de la révolte représentée par l'héroïne et celle de l'ordre, par le personnage de Créon. La situation qui prévaut en France est similaire. D'un côté les familles qui réclament les leurs, de l'autre l'État qui maintient l'interdiction. Contrairement à Créon, qui reste intransigeant, l'État français accepte d'engager des fonds et procède à la « démobilisation des morts » :

Le 28 avril 1920, alors que la France était secouée par une campagne de presse en faveur de la restitution gratuite des héros de la Grande Guerre, le député Alexandre Israël, au nom de la commission de l'administration générale, départementale et communale, adressa un rapport à la Chambre : l'État devait prendre à sa charge toutes les restitutions, quel que fût le revenu des familles¹⁴⁷.

C'est avec cette décision, qui prend effet avec la loi du 31 juillet 1920, que plus de trois cent mille¹⁴⁸ corps sont restitués aux familles réactivant le sentiment du deuil et les pleurs.

L'auteur ne fait pas mention du lien entre la mort au front et la reprise du mythe dans ses différentes interviews et prises de parole. Il serait tout de même imprudent de passer sous silence des phénomènes aussi proches établissant entre eux un rapport de contemporanéité. *Antigone*, la première pièce en date inspirée des mythes grecs sur scène après la guerre, mérite une attention particulière. Si l'auteur préfère Antigone à son père, Œdipe, une figure qui, avec les récentes découvertes de Freud est d'actualité, c'est sans doute par une combinaison de circonstances. L'acte d'Antigone enterrant son frère renvoie aussi bien à la décomposition des

¹⁴⁶ Pau-Heyriès, « Démobilisation des morts » art. cité, *ibid*.

¹⁴⁷ *Ibid*.

¹⁴⁸ *Ibid*.

corps des combattants en plein air qu'au manque de bonne sépulture du soldat enterré à la hâte dans les zones de combats.

1.3. La prédominance du thème de la guerre

Le thème de la guerre domine la littérature de l'entre-deux guerres et les réécritures mythologiques ne font pas exception. Dans *La guerre de Troie n'aura pas lieu* le vocable « guerre » apparaît plus de cent-vingt fois tandis que dans *Amphitryon* le mot guerre apparaît cinquante-quatre fois sur douze fois dans *Électre*. Le terme « guerre » et les mots du même champ lexical sont omniprésents dans les œuvres mythologiques de Giraudoux. Soit les combattants font un compte-rendu des batailles soit l'auteur donne la parole à d'autres personnages, et fait allusion à une guerre qui pourrait être celle de 1914 -1918.

1.3.1. Compte-rendu de la guerre

En vertu du secret militaire, il a toujours été difficile de savoir ce qui se passait réellement au front. Étant donné que de nombreux écrivains se sont retrouvés à la guerre, la réalité de la vie des tranchées a été connue à l'aide de la littérature. La soif d'information était l'épreuve la plus dure des femmes restées à l'arrière. L'armée avait mis en place un système de censure et, de ce fait, seuls les journaux propagandistes de droite étaient autorisés à diffuser l'actualité des tranchées. En livrant des informations déséquilibrées désignant la guerre comme un simple épisode, alors « qu'à chaque jour on pleure et on plante des croix ».

La littérature de témoignage a connu son heure de gloire, notamment avec des écrivains comme Maurice Genevoix, Henri Barbusse, Paul Costel et d'autres. La franchise des écrits produit pendant la guerre a contribué à démentir les « bourrages de crâne » qui donnaient de fausses informations.

Après la guerre, la littérature garde sa dimension testimoniale mais de façon brève et détournée. La reprise de mythes permet de revenir indirectement sur les moments de guerre comme le fait Giraudoux. Chez cet écrivain, le retour d'un époux est souvent accompagné d'un compte-rendu de la vie au front. À part Agamemnon, qui n'a pas le temps de parler à sa femme parce que celle-ci le tue à son arrivée, Hector et Amphitryon doivent rendre compte à leurs épouses de l'expérience de la guerre. C'est à travers ce moment d'échange que se glissent quelques scènes de la vie au champ de bataille.

Dans *La Guerre de Troie n'aura pas lieu*, Hector raconte à Andromaque sa vie de combattant. Dans ses propos on observe une attitude qui caractérise les anciens soldats de la Grande Guerre. Il s'agit d'un dégoût de la guerre qui s'accompagne d'une forme de pacifisme :

Puis l'adversaire arrive, écumant, terrible. On a pitié de lui, on voit en lui, derrière sa bave et ses yeux blancs, toute l'impuissance et tout le dévouement du pauvre fonctionnaire humain qu'il est, du pauvre mari et gendre, du pauvre cousin germain, du pauvre amateur de raki et d'olives qu'il est. On a de l'amour pour lui. On aime sa verrue sur sa joue, sa taie dans son œil. On l'aime... Mais il insiste... Alors on le tue (J.G., *TC*, p. 488).

Hector ne manque pas de parler avec compassion de son adversaire. Il le décrit dans un état pitoyable, évoquant ses proches pour souligner le sentiment d'abandon de la famille et des habitudes de la vie quotidienne et son engagement dans une guerre dont il ne comprend que très peu les tenants et les aboutissants. Un guerrier est ce « pauvre fonctionnaire » qui répond à l'appel de l'État sans sentiment profond de patriotisme. Un certain pacifisme ressort des propos d'Hector puisqu'avant de tuer son adversaire, il réfléchit et attend que celui-ci insiste. En réalité cette situation fait écho à la Grande Guerre qui a fait plus de « martyrs que de héros ». Les précisions d'Hector sont pertinentes :

Cette fois nous les avons tués tous. À dessein. Parce que leur peuple était vraiment la race de la guerre, parce que c'est par lui que la guerre subsistait et se propageait en Asie. Un seul a échappé (*ibid.*).

« La race de guerre » évoquée par l'auteur fait penser à la race « allemande » qui est entrée en guerre avec la France deux fois en moins de cinquante ans. Notons également que la deuxième guerre mondiale, pressentie par l'auteur dès 1935 s'affichait progressivement comme une guerre de races. La propagation de la guerre en Asie renvoie aussi à la Grande Guerre puisque l'Asie mineure a servi de front, celui des Dardanelles que Giraudoux a connu personnellement et dont il est revenu blessé.

1.3.2. Allusions à la Grande Guerre

Hormis le compte-rendu de l'ancien combattant qui est le plus souvent de rang royal, d'autres personnages reviennent sur la guerre. Andromaque évoque le fait que cette guerre devait être la dernière et rappelle l'expression la « der des ders » utilisée pour désigner la première guerre mondiale. Mais, surtout, dans *Amphitryon 38*, à l'aide d'allusions diverses, Giraudoux renvoie clairement à la Grande Guerre.

Dormez, Thébains ! Il est bon de dormir sur une patrie que n'éventrent point les tranchées de la guerre, sur des lois qui ne sont pas menacées, au milieu d'oiseaux, de chiens, de chats, de rats qui ne connaissent

pas le goût de la chair humaine. [...] Il est bon, au lieu de reprendre l'échelle des assauts, de monter vers le sommeil par l'escabeau des déjeuners, des dîners, des soupers, de pouvoir entretenir en soi sans scrupule la tendre guerre civile des ressentiments, des affections, des rêves (J.G., *TC*, p. 121) !

Les propos de Sosie se veulent ici antithétiques : deux isotopies nettement opposées sont mises en évidence, l'isotopie de la guerre caractérisée par « tranchée », « assaut », « chair humaine » et celle de la paix qui s'observe au travers des mots comme « dormez », « déjeuner », « dîner », « souper ». La guerre est évoquée avec raison comme un fait passé puisqu'Amphitryon vient de remporter une victoire qui, d'après la version traditionnelle du mythe, lui permet de consommer son mariage. C'est donc un moment de paix. Le fait d'évoquer les moments de guerre, en les comparant avec ceux de paix, renvoie à une préoccupation de l'immédiat après-guerre qui consiste à reconstruire l'identité de civil des soldats après une expérience traumatique de la vie au front :

Sortir d'une guerre est difficile et, souvent, douloureux. Combattants ou civils, qu'ils soient en deuil ou non, celles et ceux qui viennent de subir le conflit doivent vivre de multiples démobilisations afin de revenir aux normes du temps de paix. Il arrive aussi que le retour des soldats au foyer soit décevant, voire déprimant¹⁴⁹.

Il propose une nouvelle attitude à adopter après un temps de guerre, un nouveau nationalisme à afficher :

Il est bon de porter son visage national, non pas comme un masque à effrayer ceux qui n'ont pas le même teint et le même poil, mais comme l'ovale le mieux fait pour exposer le rire et le sourire (J.G., *TC*, p. 121).

Ici on a deux camps : le camp de « ceux qui ont le même poil » implicitement évoqués et celui de ceux qui ne l'ont pas. Le camp de ceux qui sont susceptibles d'être effrayés et qui n'ont pas le « même poil » que ceux qui les effraient. L'auteur prêche la paix entre deux anciens belligérants dont l'un est vaincu et l'autre vainqueur. Dans *Amphitryon 38*, les Thébains ont gagné la guerre et Sosie les invite à la paix et à la réconciliation. Qui sont les Thébains et quelle est donc cette guerre sur laquelle portent les propos des personnages ? Les Thébains renvoient au peuple français. En effet, le mot « poil » rappelle au public, sous forme d'allusion, le surnom de « poilus » que portaient les combattants français du conflit mondial de 1914/1918. Bien qu'il renvoie parfois à l'insuffisance d'hygiène des soldats au front, le surnom de « poilu »

¹⁴⁹ Guillaume Piketty, « Français libres à l'épreuve de la Libération », *Revue historique des armées*, 2006, mis en ligne le 14 novembre 2008, URL : <http://rha.revues.org/5442>, [consulté le 26 décembre 2023].

symbolisait également la plénitude de la masculinité. Un poilu est donc « un homme brave et courageux dont le poil est justement localisé dans les parties viriles¹⁵⁰ ». D'autres références sont nombreuses dans le texte. L'évocation du mot « tranchée » qui apparaît à deux occurrences dans toute la pièce est amplement significative. L'auteur fait écho à une tactique militaire bien connue et qui a prévalu lors du premier conflit mondial : « la guerre de tranchées ». Comme le souligne André Bach, « la Première Guerre mondiale est celle de la découverte de la mort industrielle de masse et ce, sur une longue période ¹⁵¹ ». Pour se protéger contre les obus de l'artillerie et les tirs à la mitrailleuse, les combattants ont dû abandonner très tôt « la guerre de mouvement » où les pertes étaient énormes pour adopter « la guerre de position » dans les tranchées. C'est pourquoi le mot « tranchée » renvoie précisément à la Grande Guerre. L'expression « littérature de tranchées » par exemple désigne les écrits littéraires produits par des combattants de la Grande Guerre qui, en attendant les moments d'assaut, s'occupaient en écrivant soit des lettres à leurs familles soit des poèmes ou des récits en prose. L'histoire de la littérature revient à titre d'exemple, sur les noms d'Henry Barbusse ou Élie Faure avec respectivement des œuvres comme *Le feu* et *La Sainte face*. Si Giraudoux relie la notion de guerre à celle de tranchées, c'est qu'il est conscient que le public des années 1920/1930 comprend vite l'usage de cette « allusion historique ».

Il importe de souligner le parallélisme antithétique entre « échelle d'assaut » et « escabeau de repas » qui rappelle les moments les plus importants des deux lieux opposés : le front et le foyer familial. L'échelle d'assaut a marqué le souvenir des combattants. Étant donné que les tranchées étaient parfois très profondes, les combattants se servaient des échelles pour sortir et monter à l'assaut. Certains n'arrivaient pas à les escalader et, tétanisés par la peur, restaient immobiles. D'après les témoignages des combattants, ce moment était tellement terrifiant qu'il a donné naissance à une expression, « sortir de la tranchée », signifiant le fait d'affronter les horreurs les plus indicibles.

Amphitryon 38, créé en 1929, affiche un certain optimisme. On est dans l'après-guerre, la deuxième guerre n'est pas encore prévisible comme dans *La guerre de Troie n'aura pas lieu*, ou dans *Électre*. Sosie a donc raison d'inviter les Thébains à dormir. Il rappelle que les horreurs de la guerre ne sont plus, que l'heure du repos a sonné.

¹⁵⁰ Jean-Yves Le Naour, art. cité, URL : <http://books.openedition.org/pur/15910?lang=fr>, [consulté le 17 octobre 2023].

¹⁵¹ Bach, art. cité, *ibid.*

Dormez ! Quelle plus belle panoplie que vos corps sans armes et tous nus, étendus sur le dos, bras écartés, chargés unique de leur nombril... Jamais nuit n'a été plus claire, plus parfumée, plus sûre... Dormez (J.G, *TC*, p. 121).

Cette pièce est bâtie sur un ton optimiste. L'auteur dépeint, dans une « poétique du détail », le tableau des moments paisibles. Il ne cache pas son pacifisme qui évoluera et qui s'imposera dans ses productions des années 1930. L'invitation à dormir est une façon d'inviter les Thébains à oublier la guerre.

Pour conclure, il faut dire que dans les années qui suivent la Première Guerre mondiale, la littérature qui emprunte aux mythes grecs met en scènes des situations qui rappellent les séquelles d'un conflit dévastateur. La naissance de la tragédie à cette époque renvoie à l'histoire qui est elle-même tragique. Il importe de faire remarquer que le théâtre mythologique s'affirme au moment où la France, endeuillée par la Grande Guerre, subit de lourdes conséquences socio-économiques sans précédent. Les écrits littéraires font écho à ces situations de différentes façons. Les écrivains qui ont eu l'expérience du front parlent plus de la guerre que d'autres. C'est le cas de Jean Giraudoux. La configuration masculine de troupes en guerre et l'abondance des familles sans père à la suite de la mobilisation générale se repèrent facilement dans les œuvres étudiées avec des allusions et des anachronismes qui renvoient précisément à la Première Guerre mondiale.

La reprise de mythes a donc été occasionnée, en partie, par la volonté de parler de la Grande Guerre en se servant de récits millénaires. Ces derniers, en effet, sont capables de prendre en charge des situations de la vie courante, notamment celles qui sont tragiques. Toutefois, l'époque de création de certaines pièces correspond à la montée d'indices annonçant un nouveau conflit. Le mythe peut alors avoir servi également à exprimer les craintes de la Deuxième Guerre mondiale.

2. Les mythes comme expression des craintes contemporaines

Les pièces mythologiques de l'entre-deux-guerres mettent en action « des forces obscures¹⁵² » qui agissent contre la paix sociale. Ces forces « des hommes et des dieux œuvrent pour que les conflits éclatent et perdurent¹⁵³ ». Cocteau les attribue aux dieux infernaux, d'où leur caractère inéluctable, tandis que Giraudoux s'attache à les dénombrer et à leur enlever ce qu'elles ont d'obscur¹⁵⁴. Toutefois, la réalité, dictée d'ailleurs par la spécificité du théâtre mythique, est qu'elles finissent par triompher. En effet, l'action du théâtre mythique conduit souvent à un dénouement connu. Dans les années 1930, les forces susceptibles de déclencher un nouveau conflit sont de plus en plus présentes.

Distinguant la poésie du théâtre, Aristote introduit la notion d'« action » qui procède par « imitation de personnes en train d'agir » contrairement à la prose qui imite en racontant les faits. Nous nous interrogeons pour savoir si la reprise des mythes au théâtre serait intervenue pour faire écho à des actions concrètes accélérant la venue de la deuxième guerre mondiale ou la rendant inévitable. Dans ce chapitre, nous nous attachons à dégager une homologie de structure entre l'action dramatique et le cours historique de la société française de l'époque. Le choix des sujets traditionnellement connus, à dénouements fixes, est-il une façon de suggérer au public l'idée que le sort de la France est déjà scellé, qu'une autre guerre doit inévitablement se déclencher ? Nous observons trois phénomènes dans les pièces produites surtout dans les années 1930.

Le premier est lié à la structure macroscopique des œuvres. La plupart d'entre elles sont bâties sur un patron commun situant l'action dramatique entre un moment de victoire et un moment de désastre. Après avoir triomphé du danger qui perturbe la sérénité (la guerre, l'ennemi, le monstre) ; les personnages mènent une vie où le bonheur semble menacé. La structure dramatique prend alors une forme de triptyque – victoire/ faux bonheur/ désastre – que nous analysons dans ce chapitre en la mettant en relation avec les événements historiques de la première moitié du XX^e siècle.

¹⁵² Jean Giraudoux, cité par Patierno Alvio « Électre ou le théâtre d'une dramaturgie guerrière », *Cahier Jean Giraudoux II Giraudoux dans la guerre, la seconde guerre mondiale*, Paris, Classique Garnier, 2018, p. 162.

¹⁵³ Patierno Alvio « Électre ou le théâtre d'une dramaturgie guerrière », *Cahier Jean Giraudoux II Giraudoux dans la guerre, la seconde guerre mondiale*, Paris, Classique Garnier, 2018, p. 162.

¹⁵⁴ *Ibid.*

Le deuxième point abordé met en évidence l'impossibilité de résoudre pacifiquement les conflits. Ce thème développé surtout par Giraudoux n'est-il pas lié à la vanité de l'effort diplomatique des années trente qui augurait une nouvelle guerre ? L'analyse des textes de cet auteur montre en effet qu'il donne un message clair sur l'avenir sécuritaire de l'Europe. Il ne cache pas son pessimisme à travers ses prises de position dans ses pièces.

Le troisième aspect abordé dans ce chapitre est le langage prophétique et divinatoire du théâtre de cette époque. La tragédie offre l'occasion de prévenir les personnages qu'un danger les menace. Cette donnée, qui peut s'observer dans d'autres tragédies, est particulièrement mise en valeur dans l'entre-deux-guerres. En se focalisant sur la poétique des textes, on constate que Giraudoux prophétise le malheur de façon désabusée. Aurait-il pressenti plus que tout autre dramaturge – du fait de sa position de diplomate – l'approche de la deuxième guerre mondiale ? L'analyse pragmatique et textuelle en donne les pistes dans ce chapitre.

2.1. Triptyque : victoire - faux bonheur - désastre

Les auteurs des pièces tragiques laissent parfois percevoir au cours de l'action l'élément qui déclenchera la catastrophe. Les exemples sont nombreux : dans *Œdipe roi* de Sophocle, la peste ne permet pas au couple incestueux de jouir de son union. C'est elle qui incite le héros à mener une enquête qui aboutira à la terrible vérité. Dans *Hamlet* de Shakespeare, le personnage qui porte ce nom ne laisse pas le couple homicide se réjouir, ce qu'Électre fait également. La plupart du temps, une victoire totale ou partielle se place au cœur de l'action ou dans ce que Florence Epars Heussi appelle « pré-action¹⁵⁵ ». Reprenant l'exemple du mythe d'Œdipe, Cocteau place la victoire au deuxième acte tandis qu'André Gide en fait un événement de la pré-action qui n'est pas représenté sur scène. Ce qu'il y a de commun pour ce mythe, c'est qu'entre le moment où le héros triomphe du Sphinx et le moment où il se crève les yeux, se situe une période où le bonheur est menacé par la peste. Ainsi, la progression de l'intrigue est agencée de telle sorte que la première victoire laisse toujours penser qu'elle n'est pas définitive. Cet aspect est particulièrement mis en évidence par les dramaturges de l'entre-deux-guerres d'autant que l'Histoire de l'Europe à cette époque est bâtie sous la forme d'une tragédie classique : victoire de 1918, faux bonheur de l'entre deux guerre, désastre de l'Occupation.

¹⁵⁵ Heussi, Florence Epars, *L'exposition dans la tragédie classique en France, approche pragmatique et textuelle*, Berne, Peter Lang, 2008, p. 34.

2.1.1. La victoire

Dans son *Œdipe*, André Gide donne en premier lieu la parole au héros éponyme qui rappelle sa victoire : « le bonheur ne me fut pas donné, je l'ai conquis » (A.G, *T*, p. 253). La conquête de cette victoire rappelle d'abord la mort de Laïos. Mais le héros lui, jusqu'ici ignorant son vrai père et partant son parricide, veut signifier la mort du Sphinx qui lui a permis d'accéder au trône de Thèbes et à la couche de Jocaste. Cocteau, quant à lui, emprunte d'autres voies. Dans sa *Machine infernale*, il valorise plus la victoire que le héros. Il situe le moment triomphal au moment où Œdipe tue le Sphinx qui avait décimé la population de Thèbes et qui a coûté également la vie au roi Laïos¹⁵⁶. Dans toutes les reprises de ce mythe, sans cet événement, le héros tel qu'il se présente depuis Sophocle jusqu'à Cocteau, n'aurait pas commis l'inceste. Après le premier crime dont il ne prend conscience que tardivement, la tradition littéraire veut que le deuxième crime, l'inceste, soit précédé par une éclatante victoire.

En s'empressant de la livrer gratuitement, Cocteau diminue sensiblement la qualité héroïque d'Œdipe.

LE SPHINX : Ensuite, je te commanderais d'avancer un peu et je t'aiderais en desserrant tes jambes. Là ! Et je t'interrogerais. Je te demanderais par exemple : Quel est l'animal qui marche sur quatre pattes le matin, sur deux pattes à midi, sur trois pattes le soir ? Et tu chercherais, tu chercherais. À force de chercher, ton esprit se poserait sur une petite médaille de ton enfance, ou tu répéterais un chiffre, ou tu compterais les étoiles entre ces deux colonnes détruites ; et je te remettrais au fait en te dévoilant l'énigme. Cet animal est l'homme qui marche à quatre pattes lorsqu'il est enfant, sur deux pattes quand il est valide, et lorsqu'il est vieux, avec la troisième patte d'un bâton.

ŒDIPE : C'est trop bête (J.C., *TC*, p. 508) !

Cocteau détend la scène de la confrontation entre Œdipe et le sphinx afin que le héros ne mérite pas sa victoire. Il met entre les deux protagonistes « un échange vif et souriant presque amoureux¹⁵⁷ ». Le monstre meurtrier de l'*Œdipe Roi* de Sophocle – évoqué allusivement dans l'*Œdipe* de Gide – devient dans la *Machine infernale* une jeune fille séduite par « la fougue d'Œdipe » jusqu'à accepter de se faire tuer. Elle démontre d'abord sa puissance puis lui souffle

¹⁵⁶ D'après *Œdipe* de Corneille, Laïos est tué sur la route de Delphes où il va consulter l'oracle d'Apollon afin de savoir comment se débarrasser du sphinx. Il devient par ce fait la victime indirecte de ce monstre.

¹⁵⁷ Gérard Lieber, « Introduction » in Jean Cocteau, *La Machine infernale*, Paris, Librairie Générale Française, 2016, p. 10.

la réponse à l'énigme. L'auteur fait de son héros un « naïf qui se précipite d'un piège dans un autre comme un rat écervelé¹⁵⁸ ».

Le mythe d'Œdipe montre que c'est la victoire qui permet au destin funeste de se réaliser. Le héros jouit dans un premier temps de son pouvoir à la tête de Thèbes. André Gide lui donne quarante ans : « Je suis Œdipe, quarante ans d'âge, vingt ans de règne » (A.G., *T*, p. 253)¹⁵⁹. Cocteau quant à lui donne à Œdipe dix-sept ans de règne avant la peste : « dix-sept ans ont passé vite » (J.C., *TC*, p. 534). De même, dans *Électre* de Giraudoux, Oreste vient venger son père vingt ans après sa mort. Le sens à donner au terme « victoire », dans cette pièce, appelle un éclaircissement. En effet, deux victoires ont eu lieu. La première est celle d'Agamemnon sur la cité troyenne. Après dix ans de guerre, le fils d'Atrée et roi de Mycènes rentre victorieusement dans son royaume. Mais son succès n'est ni salué ni célébré puisqu'il trouve sa mort déjà préparée. Le rôle de cette victoire n'est pas important dans le déroulement de l'action puisque ce qui compte ce n'est pas la victoire du héros mais son absence. Or, c'est pendant cette absence qu'Égisthe et Clytemnestre s'unissent. Dans leur relation, ils craignent le retour du héros puisqu'ils sont coupables. C'est après avoir éliminé l'élément gênant qu'Égisthe, le fils de Thyeste, devient le régent à la place de son cousin. Nous situons la victoire à ce moment et c'est elle qui se veut le soubassement de l'action. Après tant de péripéties, Électre finit par trouver la vérité sur la mort de son père et la venge par la main d'Oreste.

Contrairement à d'autres pièces l'auteur attache une grande importance à cette victoire en revenant sur la scène du meurtre dans un style pathétique, qui donne le ton de la pièce. Cette victoire est d'autant plus importante qu'elle s'inscrit dans le cycle de vengeances qui caractérise la famille des Atrides et qui laisse entendre qu'un autre tour se prépare. Cet aspect cyclique des conflits des « Pélopidés¹⁶⁰ » matérialisé par la vengeance de Thyeste sur Atrée au travers de leurs descendances connote l'aspect cyclique des conflits et met en cause les victoires antérieures. C'est pourquoi, vingt ans plus tard, le petit fils d'Atrée, Oreste, réalisera la vengeance définitive.

Sauf dans *la Machine infernale* où le public assiste à la victoire d'Œdipe, dans d'autres pièces, la victoire est racontée comme un fait passé. Elle est d'abord le bilan d'une confrontation

¹⁵⁸ *Idem*, p. 11.

¹⁵⁹ André Gide, *Théâtre*, Paris, Gallimard, 1948. Toutes les mentions de cette référence renvoient à cette édition.

¹⁶⁰ Les Pélopidés sont les descendants de Pélops, fils de Tantale. Les fils de Pélops Thyeste et Atrée sont dans un conflit permanent qui se prolonge jusqu'à leurs descendants. Agamemnon, le fils d'Atrée est tué par le fils de Thyeste, Égisthe qui sera à son tour éliminé par les enfants de sa victime, Électre et Oreste.

armée ou pas mais qui sert de ressort à l'action dramatique. L'évocation de la victoire est parfois associée aux pertes liées à la guerre.

« Laissons les guerres, et laissons la guerre... Elle vient de finir. Elle t'a pris un père, un frère, mais ramené un mari » (J.G., *TC*, p. 486).

Andromaque qui ne trouve pas la joie dans la victoire exprime sa crainte en rappelant que la guerre « se rattrapera » (*ibid.*). La victoire qui fait la fierté d'Hector ne réjouit pas sa femme puisqu'elle sent que la probabilité d'une autre guerre n'est pas à écarter.

Dans *La Guerre de Troie n'aura pas lieu* tout comme dans *Asie* la victoire s'obtient après un combat armé. Cette victoire, inventée sciemment par les dramaturges – car elle n'apparaît pas dans les hypotextes – est évoquée chez Lenormand, souvent avec regret.

Où serais-tu, si je ne m'étais alliée avec les ennemis de mon père, moi, sa propre fille, avec les chefs de bandes, les pirates, les vauriens qui l'ont renversé (H.-R. L., *TC*, p. 78)¹⁶¹ ?

Ces propos de la princesse asiatique mettent en évidence une victoire mal vécue, qui ne profite pas réellement aux bénéficiaires. Cette victoire est projetée dans un passé qui s'éloigne de plus en plus. La princesse revient sur une situation de guerre qui a opposé deux parties : le roi et ses alliés d'une part, les camps de « vauriens qui l'ont renversé » d'autre part. Lenormand nous fait découvrir que le père n'est pas mort mais qu'il a été dépossédé de son palais et élu domicile dans la forêt. Aux yeux de De Mezzana et de la princesse traîtresse, c'était une éclatante victoire : le premier accéda au pouvoir qu'il cherchait tandis que la seconde reçut pour époux l'homme de son rêve.

Il faut rappeler que cette situation a été créée par l'auteur. Le motif d'une princesse qui s'allie aux ennemis de son père pour ensuite le combattre est emprunté, à quelque différence près, au mythe de Médée – développé dans l'Antiquité par Euripide puis par Sénèque – qui aide Jason à dérober la toison d'or, trésor précieux de son père. Toutefois, le motif de la guerre qui pousse le roi à quitter son palais est l'invention de Lenormand qui, écrivant dans un contexte où les conflits armés sont dans l'air du temps, supprime les épreuves antiques imposées par *Ætès* pour faire du roi asiatique un combattant voué à la défaite après la trahison de sa fille.

En effet, dans les hypotextes antiques, Médée, qui est le patron mythologique de la princesse, s'allie à Jason pour dérober la toison d'or, mais aucune guerre avec le roi n'est évoquée. De plus, la victoire du jeune conquérant ne consiste pas dans le fait de chasser le roi

¹⁶¹ Henri-René Lenormand, *Théâtre complet IX, Asie, La folle de ciel*, Paris, Albin Michel, 1938. Toutes les mentions de cette référence renvoient à cette édition.

Ætès pour obtenir son trône. Jason surmonte les épreuves auxquelles le soumet le roi sans jamais le combattre directement. Son objectif n'est pas de détrôner le roi de Colchide mais de rapporter la toison à Pélidas, le roi d'Iolcos en Thessalie, afin d'obtenir le trône qui lui revient de droit. La tradition montre un Jason soumis, confiant en lui-même et prudent. Lenormand donne au nouveau Jason une image d'ancien combattant jouissant de son butin de guerre.

De Mezzana reste loin de ses origines ce que ne fait pas Jason. Lenormand qui retient le conquérant français loin de son pays d'origine laisse entendre qu'un retour doit avoir lieu tôt ou tard. Or, dans l'hypotexte, c'est après le retour que Jason abandonne Médée pour épouser Créüse. Cela montre que, dans *Asie*, la trahison de De Mezzana a été retardée sciemment pour allonger la période entre la victoire et la catastrophe finale.

Pierre Voelke¹⁶², comme d'autres critiques, associe l'œuvre de Lenormand au contexte colonial. Cet aspect est, il est vrai, évident. La critique n'aborde pourtant pas l'influence des guerres mondiales sur la production de cet auteur. La réalité est que la pièce *Asie* se réfère au contexte de l'Europe de l'entre-deux-guerres.

Cette victoire obtenue après une bataille armée est également évoquée par Giraudoux dans *La guerre de Troie n'aura pas lieu*. Hector rentre victorieusement d'une bataille et revient garantir la paix à sa ville en fermant « les portes de la guerre ». Il vient aussi consacrer à sa femme Andromaque un temps d'échange, qui avait manqué aux jeunes époux à cause des guerres incessantes. La victoire d'Hector est un moment d'espoir qui rassure le couple et la cité troyenne. Giraudoux écrit un prolongement analeptique d'un récit millénaire, l'*Iliade*, et décide de bâtir l'action de sa pièce sur le socle d'une victoire. Le début de la pièce montre Hector rentrant d'une guerre qu'il a menée victorieusement. Rappelons que cette victoire n'est pas mentionnée dans l'*Iliade*. C'est la création de Giraudoux, qui faisant écho à la première guerre mondiale, situe bien le contexte de sa pièce.

Du point de vue poétique et dramaturgique, ces victoires sont évoquées rapidement et sous forme analeptique comme des éléments de la « préhistoire ». Elles sont là pour expliquer l'intrigue déjà en cours. Les dramaturges ne semblent pas vouloir y insister, ce qui rappelle au public l'actualité. Dans les années 1930, la première guerre mondiale commence à s'éloigner des mémoires du public, non pas parce qu'elle s'efface – ses traces sont toujours évidentes, parfois même indélébiles – mais parce qu'elle se voit éclipsée par une autre qui commence à s'annoncer.

¹⁶² Pierre Voelke « Quand les héros changent de nom : *Asie* d'Henri-René Lenormand et les réécritures du mythe antique de Médée », *Dialogue et Histoire ancienne*, vol. 40, n°1, 2014. p. 126.

Quoique la situation s'énonce différemment, les quatre pièces situent leur action après une victoire. Dans les années 1930, les écrivains eux-mêmes mènent une vie post-conFLICTUELLE, après avoir chanté la victoire sur l'Allemagne une dizaine d'années auparavant. Les dramaturges n'ont pas choisi de dépeindre cette victoire ni le déroulement même de la guerre. En ne dépeignant pas amplement ce premier conflit, les écrivains ont le pressentiment que cette victoire est éphémère et qu'un autre conflit menace d'éclater. C'est pourquoi dans ces pièces on observe un moment de faux bonheur qui suit directement la victoire.

2.1.2. Moments de faux bonheur

Dans notre analyse, nous appelons « faux bonheur » la vie des personnages après la victoire. Nous avons choisi cette appellation pour souligner la contradiction. Normalement, après la victoire devrait suivre la paix. Or, dans au moins quatre des pièces qui se réfèrent à une victoire antérieure à l'action, la paix est perturbée, pour certaines, juste après la victoire, pour d'autres, un peu plus tard.

Hector, dans *La guerre de Troie n'aura pas lieu*, ne peut pas retrouver la paix méritée avec la présence d'Hélène à Troie. De Mezzana ne peut pas vivre heureux avec une femme barbare malgré le grand amour que cette dernière lui voue. Le couple Égisthe/Clytemnestre est perturbé par la présence d'Électre qui concocte une horrible vengeance, le trône d'Œdipe est bâti sur le socle du parricide et de l'inceste ce qui ouvre les portes à une terrible peste...

Bref, les victoires n'impliquent pas le bonheur ce qui donne raison à Pierre Brunel quand, citant Giraudoux, il affirme que « le moment de la tragédie, [...], c'est peut-être moins celui de la guerre que celui de l'impossible paix¹⁶³ ».

Après la guerre, et surtout après la victoire, le gagnant s'attend tout légitimement à un moment de tranquillité. Et, d'après Giraudoux, « la recherche de la paix [...] signifie la recherche du bonheur¹⁶⁴ ». Chez ce dramaturge, la paix est liée à l'amour conjugal comme on peut le constater dans les propos qu'il met dans la bouche d'Hector : « Nous attendons que nos femmes puissent nous aimer sans angoisse et avoir leurs enfants » (J.G., *TC*, p. 497).

¹⁶³ Pierre Brunel, « Giraudoux et le tragique grec » in *Bulletin de l'Association Guillaume Budé*, n°2, juin 1983, p. 199.

¹⁶⁴ Sylviane Coyault, *et al. Giraudoux et les mythes, mythes anciens, mythes modernes*, Clermont-Ferrand, PUBP, 2006, p. 236.

Giraudoux fait remarquer que la paix n'a pas suivi la victoire. Cette vision s'observe dans de nombreuses œuvres produites dans l'entre-deux-guerres où, après avoir évoqué une victoire antérieure, les écrivains montrent une situation de paix menacée.

S'inscrivant dans la tradition classique qui veut que le dénouement d'une tragédie soit « nécessaire¹⁶⁵ », les dramaturges insèrent dans l'action un élément qui déclenchera la catastrophe finale. C'est cet élément-là qui, se combinant à bien d'autres, perturbe le bonheur du héros.

Dans *Asie*, De Mezzana et la princesse règnent sur un peuple asiatique. Ils se marient et donnent naissance à deux enfants. Le couple vit heureux pendant un certain temps mais à l'intérieur du couple même se trouve le germe qui causera sa destruction : les cœurs sont éloignés. L'Asiatique, malgré l'aide apportée à son mari dans le passé, ne parvient pas à le combler. De Mezzana garde le regard tourné vers Aimée, une fille d'un administrateur colonial, et accuse sa femme d'être barbare et issue d'un peuple sauvage. Ce germe grandit progressivement.

Lenormand fait commencer sa pièce au moment où le couple se rend en France dans un navire où se trouvent, entre autres passagers, Aimée et son père. La princesse remarque l'écart sentimental qui se crée entre elle, son mari et ses enfants. Ces derniers abandonnent les prénoms asiatiques pour les remplacer par les prénoms chrétiens, donc européens. La mère, qui ne comprend que difficilement tous ces changements, vit dans un climat d'angoisse qui grandit. Ils ont eu la victoire mais ils n'ont pas la paix. D'un côté la princesse se voit négligée et abandonnée par son mari et ses enfants, de l'autre De Mezzana se voit accompagné dans un même navire par une femme qu'il déteste et qui gêne sa relation avec Aimée sa nouvelle fiancée. Celle-ci le lui fait remarquer :

Vous fuyez l'Asie, mais elle vous suit, elle est à bord, tout comme l'Europe. Vous ne pouvez appartenir à toutes les deux (H.-R. L., *TC*, p. 39).

Pour De Mezzana, fuir l'Asie signifie fuir la barbarie, la sauvagerie de sa femme vers l'Europe symbolisée par sa nouvelle fiancée française, Aimée. Mais celle-ci lui fait constater que même la femme détestée est à bord vers la France. Elle annonce par ces mots, que la paix n'est pas possible du fait de la présence de l'élément gênant. Pour elle, l'Asie symbolise le

¹⁶⁵ Le dénouement est nécessaire quand les mobiles qui le déclenchent proviennent de l'action. C'est l'inverse du *Deus ex machina*.

malheur représenté dans le navire par la princesse et l'Europe le bonheur représenté par Aimée. Et celle-ci montre que deux forces contradictoires cheminent toutes vers l'Europe.

S'inscrivant dans le contexte de l'entre-deux-guerres en 1930, la date de création de la pièce, un autre parallélisme apparaît : la guerre et la paix commencent à se disputer la place et le cours d'une tragédie historique progresse. Les deux réalités sont dans le même train de l'histoire et les tensions ne manquent pas. Les propos d'Aimée signifient également que la guerre qu'on fuit et la paix qu'on cherche cohabitent et que seul le temps doit trancher.

Bien plus, devant la femme légitime qui a tout sacrifié pour son mari et une maîtresse qui séduit aussi bien par sa beauté que par ses origines, le héros vit un dilemme cornélien. Or, tout dilemme est un signe d'absence de paix. Cette perturbation n'a pas toujours existé dans la vie des deux personnages. Il y a eu des moments de paix qui ont suivi la victoire, qui ont permis au couple vainqueur de régner et d'avoir des enfants. La princesse et De Mezzana évoquent les moments de bonheur huit ans auparavant :

DE MEZZANA, *surpris* : Ah, je retrouve ta sagesse d'autrefois... Je me sens reporté de huit ans auparavant.

LA PRINCESSE : La sagesse est facile au milieu du bonheur.

DE MEZZANA : Elle renaît souvent dans l'excès de malheur (H.-R. L., *TC*, p. 106).

Ces deux dernières répliques sont riches de sens. Notons tout d'abord le parallélisme de construction : deux alexandrins rimant par des antonymes. La rime renvoie ici à l'union légale du couple. Elle montre également la dette morale du mari envers la femme : celle-ci a trahi sa famille au profit du nouvel arrivant. Enfin, elle connote l'attachement de la femme à son mari, même si les deux êtres s'éloignent l'un de l'autre.

En usant de deux substantifs contradictoires « bonheur et malheur », l'auteur veut souligner tout d'abord la divergence d'opinion et d'esprit dans le couple. Il montre ensuite le bonheur passé et le malheur à venir dont les germes commencent à pousser. La tonalité polémique que prend cette conversation met en évidence un manque de bonheur et renvoie au dilemme du Jason antique devant Médée et Créüse qui a fini en catastrophe. Les moments de bonheur sont passés et les deux protagonistes de la pièce reconnaissent le malheur dans lequel ils vivent malgré les acquis de la victoire qui auraient dû les rapprocher.

Les moments de faux bonheur sont des signes qui indiquent qu'après la victoire la paix ne règne pas nécessairement. De Mezzana et la princesse ne s'aiment plus, Hector se retrouve dans un combat diplomatique après le combat des armes, Égisthe et Clytemnestre sont accusés

par la présence d'Électre – qui a d'ailleurs choisi la chambre en étage pour mieux contempler la tombe de son père – et tout cela met en évidence une victoire mal vécue.

Du côté historique, la victoire de 1918 n'a pas servi de leçons aux dirigeants européens impliqués dans le conflit. Citant les propos de Jean Bourbon, Louis Chevalier le montre :

Après 1919, les problèmes fondamentaux étaient résolus et la seconde guerre aurait pu être évitée si les gouvernants des pays pacifiques avaient compris les conditions du maintien de la paix¹⁶⁶.

C'est effectivement la volonté de rétablir la paix que Giraudoux met en scène à travers l'attitude d'Hector surtout dans son effort de résolution pacifique du conflit. Toutefois, l'auteur y croit de moins en moins puisque le totalitarisme évolue exponentiellement de l'autre côté du Rhin. C'est pourquoi, ne pouvant pas nier l'histoire, il laisse la parole au poète grec pour raconter le déroulement de la guerre.

2.1.3. Désastre final

Comme les textes sont issus des tragédies de référence, le désastre se situe à la fin, d'où la nécessité d'analyser la similitude entre la catastrophe finale et les conflits annoncés dans les pièces. Il importe donc d'aborder la longueur et la localisation du dénouement.

L'étude de la longueur des scènes de clôture renvoie au principe classique de rapidité. Selon les théoriciens du théâtre comme Scherer et Pruner, cette règle exige du dénouement qu'il soit le plus rapide possible. Scherer note en revanche que cette règle n'est pas facile à concilier avec celle de la complétude du dénouement dans le sens où la rapidité peut brûler certaines étapes. Si les théoriciens classiques peuvent être tolérants pour l'un ou l'autre principe, celui de rapidité reste pour eux un impératif. Dans les tragédies du XVII^e siècle qui privilégient cinq actes, Corneille dit qu'il faut « réserver la dernière catastrophe au cinquième acte et même la reculer vers la fin, autant qu'il est possible¹⁶⁷ ». Bien que les pièces du XX^e siècle ne soient pas subdivisées en cinq actes comme celles du Classicisme, Giraudoux, Cocteau, Lenormand et Gide suivent le conseil cornélien et appliquent à la lettre le principe de rapidité.

En effet, tous les dénouements des pièces étudiées sont localisés dans les deux dernières scènes. Celui de *La guerre de Troie n'aura pas lieu* qui est vraisemblablement le plus réussi est situé dans les dernières lignes de la scène de clôture tout comme dans *Asie* de Lenormand.

¹⁶⁶ Jean Bourbon cité par Louis Chevalier, « Bourdon Jean. -Considérations sur les causes des deux guerres », *Population*, 2^e année, n°1, 1947. p. 173 ; URL : https://www.persee.fr/doc/pop_0032-4663_1947_num_2_1_1185, [consulté le 30 octobre 2013].

¹⁶⁷ Pierre Corneille, cité par Jacques Scherer, *La dramaturgie classique en France*, Paris, Nizet, 1959, p. 133.

Quant à *Électre*, elle s'achève sur une réplique ambiguë qui laisse penser à une possible continuité de l'action ou à un éventuel rebondissement. On peut s'interroger sur l'intérêt dramatique de ce procédé puisqu'il n'est pas en adéquation avec les règles de la dramaturgie classique à proprement parler. L'art classique veut, en effet, qu'après le dénouement, tous les problèmes soient résolus. Or, après avoir fixé le sort des personnages, *Électre* se termine sur une réplique philosophique que l'auteur met dans la bouche du mendiant. Si Giraudoux choisit ce personnage pour lui faire prononcer la dernière réplique c'est pour renforcer son contenu informatif et pour amener le public à s'interroger. Cette réplique est appelée par une question que pose la femme Narsès, personnage favorable au projet de vengeance.

LA FEMME NARSÈS : Oui, explique ! Je ne saisis jamais bien vite. Je sens évidemment qu'il se passe quelque chose, mais je me rends mal compte. Comment cela s'appelle-t-il, quand le jour se lève, comme aujourd'hui, et que tout est gâché, que tout est saccagé, et que l'air pourtant se respire, et qu'on a tout perdu, que la ville brûle, que les innocents s'entretuent, mais que les coupables agonisent, dans un coin du jour qui se lève ?

ÉLECTRE : Demande au mendiant. Il le sait.

LE MENDIANT : Cela a un très beau nom, femme Narsès. Cela s'appelle l'aurore (J.G. *TC*, p. 685).

La partie qui précède ces trois dernières répliques est la plus tragique de l'œuvre. À travers de longues tirades qui prennent la forme de récits, le mendiant, dont le point de vue est celui d'un narrateur omniscient, raconte le crime du couple Clytemnestre/Égisthe et la terrible vengeance que leur inflige Oreste. Cette réplique sur laquelle se ferme le rideau se veut contradictoire avec le ton pathétique qui domine l'avant dernière scène et suscite le doute chez le spectateur. Elle fait écho à la réplique d'Électre de la scène précédente faisant entendre que la ville « renaîtra » même si elle est anéantie. Pour certains critiques, « le dénouement n'est pas totalement tragique puisque l'aurore, le jour qui se lève, peut être le symbole du renouveau » et que la cité d'Argos peut renaître de ses cendres. Giraudoux clôt ainsi la pièce sur un suspense. Le public se pose la question de savoir comment la destruction peut servir d'élan pour une nouvelle renaissance. Par cette réplique, la pièce se termine comme elle a commencé, par des questionnements, ce qui lui confère son intérêt. Qui plus est, Giraudoux ne veut pas assumer la fin tragique de sa pièce et préfère en atténuer les effets, tout en provoquant le doute, juste avant la chute du rideau. Le dénouement intervient à la neuvième scène et il est suivi d'un court épilogue qui constitue la dernière scène, comme chez Cocteau et Gide. Cette manière de retarder le dénouement pour le déclencher rapidement avant la chute finale du rideau est très efficace. Elle permet de condenser plus de « matière dramatique » dans les derniers moments afin de produire un effet maximal sur le spectateur.

Dans *Asie*, ce sont tous les acquis de la victoire qui sont anéantis au dénouement. Le couple se disloque tragiquement puisque la princesse s'écrase au sol du haut d'un étage alors que les deux enfants qui faisaient le bonheur de De Mezzana sont empoisonnés. Il s'agit donc d'une fin en tous points funeste, comme dans *Électre* qui montre à la fois la punition du couple meurtrier et la destruction de la ville. Dans *La guerre de Troie n'aura pas lieu*, Giraudoux n'a pas besoin de décrire la catastrophe, il donne la parole au poète grec de l'*Illiade* : « Le poète troyen est mort... La parole est au poète grec¹⁶⁸ ».

Dans ces pièces, les personnages principaux se précipitent vers le désastre comme le veut la tragédie classique. Le héros doit suivre son destin en participant lui-même à l'accélération de sa chute. Il traverse un moment de faux bonheur, un long parcours jalonné de péripéties dont la caractéristique principale est de le priver de la sérénité. Les acquis de la victoire se trouvent de plus en plus menacés avant d'être définitivement perdus lors du dénouement.

Les œuvres de l'entre-deux-guerres s'inspirent de l'histoire et l'histoire de cette époque comme l'écrit Tonnet Lacroix est avant tout la guerre. Le rythme de progression de ces pièces suit le même mouvement que le rythme historique. L'action des quatre pièces, tout comme la société, évolue de la victoire au désastre. La guerre de 1914/1918, qui a profondément marqué les écrivains, pourrait bien correspondre à la première victoire que vit et connaît la société française de l'entre-deux-guerres. Mais cette victoire sera suivie d'un faux bonheur qui se caractérise par des signes menaçants pressentis par certains dès le lendemain de l'armistice et qui deviennent de plus en plus inquiétants dans les années trente.

2.2. Échec du pacifisme chez Giraudoux

S'inspirant probablement de la phase dans laquelle Hector propose aux Achéens de laisser Pâris et Ménélas résoudre leurs différends en duel¹⁶⁹, Giraudoux fait de cet épisode une étape de la diplomatie avant la guerre. Cela révèle son attitude face au conflit armée. Peut-il être qualifié de pacifiste ? Que faut-il entendre par pacifisme ? Selon Sophie Lorrain, « le pacifisme est le groupement des hommes et des femmes de toute nationalité qui recherchent les moyens de supprimer la guerre, d'établir l'ère sans violence et de résoudre par le droit les

¹⁶⁸ Cette réplique finale de la pièce donne le droit à Homère d'écrire l'*Illiade*. C'est donc lui qui prend la parole après la mort du poète troyen Démokos.

¹⁶⁹ Homère, *Illiade*, Paul Mazon (trad.), Les Belles Lettres, 1962, chant III, p. 51.

différends internationaux ¹⁷⁰ ». Si on s'en tient à cette définition, le Giraudoux de *La guerre de Troie n'aura pas lieu* montre son penchant pacifiste au travers des efforts que prodigue Hector pour éviter la guerre. Son pacifisme apparaît aussi dans le prélude qu'il propose au récit homérique. Cette innovation montre que, quelle que soit l'intensité des conflits, la guerre doit être le dernier recours, quand toutes les voies sont épuisées.

2.2.1. Actants oppositionnels : Hector face au peuple/ un contre le monde

L'étude actantielle de *La Guerre de Troie n'aura pas lieu*, met en évidence deux groupes opposés. Ceux qui veulent la paix et ceux qui soutiennent la guerre. Le groupe des pacifistes, qui est le moins représenté, est composé d'Hector et de quelques femmes. Le groupe des bellicistes quant à lui comprend tous les vieillards de Troie, dont le roi, ainsi que les « savants » : le juriste et le géomètre.

Les forces en présence sont donc inégales, d'autant qu'en temps de paix le dernier mot appartient au roi. Or, celui-ci semble perplexe et indécis. Ensuite, il est évident que ceux qui soutiennent le combat contre les Grecs ne sont pas les premiers concernés puisqu'ils ne seront pas appelés, du fait de leur âge, à combattre. C'est donc ceux qui connaissent les atrocités de la guerre qui font tout pour l'écarter. Hector garde le souvenir récent de la bataille qu'il vient de remporter. Il avoue à sa femme son dégoût de la guerre, lui et ses soldats.

ANDROMAQUE : [...] Mon fils aimera la guerre, car tu l'aimes.

HECTOR : Je crois plutôt que je la hais... Puisque je ne l'aime plus (J.G. *TC*, p. 488).

Il importe d'analyser le comportement d'Hector et la manière dont l'auteur dépeint ses qualités. La tradition décrit ce personnage comme un combattant de renom, réputé dans la légende homérique et dans sa postérité littéraire comme un général aguerri. L'oracle avait prédit que Troie ne tomberait pas tant qu'il restait en vie et qu'il ne mourrait que le jour où le Xanthe sortirait de son lit. Il était redoutable. C'est lui qui donne la mort à Patrocle, l'ami d'Achille, s'attirant ainsi les foudres de ce dernier. Cher à Zeus et protégé d'Apollon, il décime les rangs grecs et envoie à la mort d'innombrables héros. Mais Giraudoux nous le montre détestant la guerre. Une double interprétation est possible. Tout d'abord, la guerre doit être redoutée parce qu'elle entraînerait la mort d'Hector. Mais, sur un plan historique, cette attitude reflète une

¹⁷⁰ Sophie Lorrain, in Gilbert Merliot, « Le pacifisme en Allemagne et en France entre les deux guerres mondiales », *Les cahiers Irice*, 2011, p. 40, URL : <https://www.cairn.info/revue-les-cahiers-irice-2011-2-page-39.htm>, [consulté le 25 février 2019].

certaine aversion pour la guerre qu'affichait la société française de l'entre-deux-guerres dans laquelle les anciens combattants étaient souvent devenus pacifistes.

Les responsables français des années 1930 sont marqués par cette première Guerre mondiale dont l'un des effets les plus directs est de faire naître une génération de pacifistes. L'inutilité d'un grand massacre est, même si on ne peut plus le proclamer, évidente¹⁷¹.

Si le pacifisme est le résultat de l'expérience de la Grande Guerre, c'est que cette dernière a marqué l'histoire par son aspect meurtrier. Hector, lui, affirme avoir aimé la guerre ce que la plupart des combattants de la grande Guerre ne diront pas. C'est plutôt l'attitude de Giraudoux lui-même qui est traduite dans les propos du personnage.

Le fervent patriote de la Première Guerre a laissé la place à un homme éprouvé par son expérience des champs de bataille : marqué dans sa chair (il a été blessé deux fois) et dans sa sensibilité (il a été très affecté par la mort de ses camarades de régiment ou de ses amis)¹⁷².

Giraudoux a une vision négative de la guerre. Elle provoque désordres et destructions, aussi bien à l'arrière qu'au front. N'est-ce pas pendant la guerre qu'Amphitryon se fait tromper par Zeus, ou Agamemnon par Égisthe ? La guerre déprave les mœurs à l'arrière et tue les héros au champ de bataille. Hector, qui jouit de la sympathie de l'auteur, est chargé par celui-ci de conduire le processus de pacification troyenne.

Giraudoux n'est pas opposé à une guerre patriotique, mais il est contre une guerre bien précise, celle entre l'Allemagne et la France, qui risque de reproduire des scènes de carnage chez des peuples qui sont pourtant voisins et frères, souvent désignés par l'expression antithétique de « frères ennemis ». C'est pourquoi il est souvent qualifié de pacifique plutôt que de pacifiste.

Hector, combattant en chef est le seul à déclarer qu'il n'aime plus la guerre. Par ce geste, Giraudoux associe le statut d'ancien combattant à son pacifisme. Les anciens combattants ont été les premiers à sentir les méfaits de la guerre. L'attitude de ce personnage rappelle celle des Français après la Première Guerre mondiale :

¹⁷¹ Dominique Borne et Henri Dubief, *La crise des années 30, 1919-1928*, Paris, Points, 2014, p. 56.

¹⁷² Mireille Brémond et Alvio Patierno, « Avant-propos », *Cahiers Jean Giraudoux* 2018, n° 46 - II - *Giraudoux Dans la Guerre : la Seconde*, Paris, Classique Garnier, 2018, p. 14.

La France est un pays d'anciens combattants qui n'ont fait la guerre pendant quatre ans que pour construire la paix. Une nouvelle guerre annulerait la valeur même de leur sacrifice¹⁷³.

Les pièces de Giraudoux mettent en évidence une dimension pacifiste indéniable. Dans *Électre*, l'auteur montre son attitude par la bouche d'Égisthe :

La guerre se déchaîne quand un peuple dégénère et s'avilit, mais elle dévore les derniers justes, les derniers courageux, et sauve les plus lâches. Ou bien, quelle que soit la faute, où qu'elle soit commise, c'est le même pays ou la même famille qui paye, innocente ou coupable (J.G., *TC*, p. 609).

La préoccupation majeure de l'entre-deux-guerres est avant tout la gestion des conséquences de la Première Guerre mondiale et celle des problèmes politiques susceptibles d'entraîner une nouvelle guerre.

Si Giraudoux, écrivain diplomate, décide de créer une scène d'avant la guerre, et pas n'importe laquelle, la guerre de Troie connue dans l'*Illiade* pour ses atrocités, sa préoccupation principale est d'annoncer la gravité de la guerre à venir et de dépeindre l'attitude des Français. Les actants oppositionnels de la pièce font écho aux tendances politiques de l'époque : la gauche était pacifiste et la droite belliciste. L'attitude d'Hector rappelle également celle des anciens combattants qui, s'étant battus pour la paix, étaient tellement attachés à cette valeur que des associations pacifistes virent le jour.

Jean Giraudoux dévoile son point de vue sur la situation politique de l'entre-deux-guerres. Tout en ne s'engageant pas explicitement dans des mouvements pacifistes, le dramaturge professe des opinions anti-bellicistes. Hector, son personnage de prédilection dans *La guerre de Troie n'aura pas lieu*, met en scène un héros, ancien combattant comme l'auteur lui-même, qui déteste la guerre. Le récit de la guerre de Troie est donc bien choisi pour annoncer au public les atrocités d'une guerre à venir en soulignant la situation dans laquelle se précipite la société française si elle ouvre les portes aux idées belliqueuses véhiculées par certains.

2.2.2. La diplomatie en échec

Le conflit de *La guerre de Troie n'aura pas lieu* fait appel à la diplomatie, avant le conflit armé. Giraudoux nous montre deux adversaires qu'il importe de connaître avant d'aborder leur débat.

Le premier est Hector. Dans l'*Illiade* il est connu comme grand combattant « dompteur de cales », défenseur de la cité troyenne. Il est redoutable au front et admirable au foyer.

¹⁷³ Borne et Dubief. *op. cit.*, p. 57.

Combattant tiraillé entre la bataille et la famille, la guerre n'est, pour lui, que le dernier recours. Le public lettré se souvient de sa mort tragique entre les bras d'Achille, le suppliant de remettre son corps au siens pour qu'il puisse bénéficier d'une noble sépulture. C'est ce personnage qui représente la cité troyenne et qui veut convaincre Ulysse qu'Hélène sera rendue et que rien de déshonorant ne lui est arrivé après plusieurs années¹⁷⁴ passées sous le toit de Pâris.

Le second est Ulysse, « l'homme aux mille ruses », l'inventeur du cheval de Troie. Il est un fin négociateur, il est aussi plus âgé qu'Hector dont la force réside avant tout dans l'art de manier les armes. Ulysse lui-même est doublement tiraillé. À l'arrière Pénélope l'attend. « Pénélope a le même battement de cil qu'Andromaque », dit-il, pour montrer à Hector qu'il est comme lui amoureux. Mais il se rend également aux portes de Troie parce qu'il convoite, comme tous les Grecs, les richesses de cette ville. Dans l'*Illiade*, c'est à Ulysse qu'on confiait les « missions diplomatiques » à haut risque. C'est à lui qu'Agamemnon confie la tâche de remettre la « jolie Chrysis¹⁷⁵ » à Chrysis, son père, afin d'apaiser la colère d'Apollon, et c'est lui également qui, avec le sage Nestor, va convaincre Achille de retourner au combat après la défaite infligée aux Achéens par les Troyens.

La composition des deux camps laisse imaginer la fin des débats entre un jeune combattant et un fin « diplomate ». Le public peut anticiper sur le résultat de cette confrontation. Dès le début des échanges, Hector ne cache ni ses inquiétudes ni ses faiblesses.

HECTOR : Et voilà le vrai combat, Ulysse.

ULYSSE : Le combat d'où sortira ou ne sortira pas la guerre, oui.

HECTOR : Elle en sortira ?

ULYSSE : Nous allons le savoir dans cinq minutes.

HECTOR : Si c'est un combat de paroles, mes chances sont faibles (J.G. TC, p. 543).

Hector trouve cette occasion décisive, un « duo avant l'orchestre » comme Ulysse le dira plus tard dans les conversations. Giraudoux crée une tension dramatique en faisant dire à son personnage que « cinq minutes » seulement vont déterminer le sort de Troie (ou de la France). Telle est la vitesse à laquelle le destin avance. Les craintes de l'auteur s'expriment à travers le personnage d'Hector. En sus du déséquilibre entre deux négociateurs, Hector affiche sa faiblesse. La tension est à son comble, d'autant que cet « effort diplomatique » est mal parti.

¹⁷⁴ L'*Illiade* révèle que pendant la guerre de Troie, précisément à la mort d'Hector, Hélène venait de passer vingt ans à Troie. Voir Homère, *Illiade*, Paul Mazon (trad.), Paris, Les belles Lettres, p. 527.

¹⁷⁵ *Ibid.*, p. 14.

Zeus annonce une guerre dans un message ambigu. À travers ses propos transmis par Iris, le « Cronide¹⁷⁶ » se montre indécis comme si la guerre ne venait pas de lui mais d'une instance qui échapperait à son contrôle. Son messager développe un long discours bâti sur des contradictions pour enfin conclure que la guerre est inévitable :

Zeus, le maître des Dieux, vous fait dire que ceux qui ne voient que l'amour dans le monde sont aussi bêtes que ceux qui ne le voient pas. La sagesse, vous fait dire Zeus, le maître des Dieux, c'est tantôt de faire l'amour et tantôt de ne pas le faire. Les prairies semées de coucous et de violettes, à son humble et impérieux avis, sont aussi douces à ceux qui s'étendent l'un sur l'autre qu'à ceux qui s'étendent l'un près de l'autre, soit qu'ils lisent, soit qu'ils soufflent sur la sphère aérienne du pissenlit, soit qu'ils pensent au repas du soir ou à la république. Il s'en rapporte donc à Hector et à Ulysse pour que l'on sépare Hélène et Pâris tout en ne les séparant pas. Il ordonne à tous les autres de s'éloigner, et de laisser face à face les négociateurs. Et que ceux-là s'arrangent pour qu'il n'y ait pas la guerre. Ou alors, il vous le jure et il n'a jamais menacé en vain, il vous jure qu'il y aura la guerre (J.G. *TC*, p. 543).

Ces propos prouvent que la guerre n'est pas le résultat d'une suite logique d'événements mais qu'elle s'impose quand son heure est venue. Son message comporte quatre parties renvoyant à son identité, à son point de vue sur la vie familiale, à ses ordres et à son verdict.

Tout d'abord, son messager, Iris, rappelle à deux reprises que le message émane du « maître des dieux ». En plus de cela, la déesse emploie une tournure ironique (« son humble avis ») comme si le dieu se faisait l'égal des humains. On comprend dès le départ que le message est valorisé. Ensuite, Zeus montre le côté faible des négociateurs : penser à l'amour et à la femme. Il ne valorise ni l'amour ni son absence. Il met les deux protagonistes devant leurs responsabilités. Il ne tranche pas pour dire que ceux qui ne pensent qu'à l'amour sont des lâches puisqu'il risquerait d'être le premier d'entre eux, étant donné qu'il est sensible lui aussi aux charmes de l'Amour. Il ne fait que donner son « humble » avis. Puis, il définit la mission d'Hector et d'Ulysse. Il faut qu'ils « séparent Hélène et Pâris tout en ne les séparant pas ». Cette injonction est bâtie sur un paradoxe poussé au paroxysme et qui défie le principe logique de non-contradiction. Celui-ci exclut la possibilité d'accomplir, en même temps, une tâche et son contraire. Or, c'est ce que le roi des dieux demande aux humains. Mais cela peut s'expliquer dans la vision de la guerre de Giraudoux : on décidera de séparer Hélène et Pâris mais on n'y parviendra pas puisque la guerre aura lieu avant son départ. C'est ce que raconte le poème homérique et l'action de la pièce chemine vers cette issue. Enfin, Iris révèle la volonté de Zeus.

¹⁷⁶ Zeus, fils de Chronos est souvent désigné par cette appellation dans l'*Iliade*. C'est une manière de rappeler son ascendance. Homère le fait à plusieurs reprises pour d'autres personnages humains ou divins : Achille, fils de Pelée est souvent désigné comme Péléide, Agamemnon fil d'Atrée, l'Atride etc.

Celui-ci annonce fermement qu'il y aura la guerre. Il rend son verdict, ce qui montre que les efforts qui sont mobilisés pour déjouer cette guerre sont vains.

Hector et Ulysse sont les représentants de la diplomatie européenne. Craignant les atrocités de la guerre, Hector dont le sort tragique est connu dans l'*Illiade*, est le premier à proposer une approche pacifique à Ulysse, le représentant des Achéens. C'est une diplomatie qui n'aboutira pas. Dans l'entre-deux-guerres, la solution diplomatique est privilégiée par les décideurs européens. Mais la détermination d'Hitler en décide autrement. Se montrant de plus en plus belliciste, le dictateur allemand conduit le reste de l'Europe à préconiser la voie des armes. C'est pourquoi Giraudoux prévoit avant la guerre de Troie, une démarche diplomatique qui n'est évoquée nulle part dans l'hypotexte homérique. Après le rapt d'Hélène, le premier contact des Grecs et Troyens a été dans l'épopée un affrontement à mains armées.

À peine la première guerre terminée, la deuxième s'annonce. *La Guerre de Troie n'aura pas lieu* réserve une bonne place à la voix du pacifisme de l'entre-deux-guerres qui transparait à travers l'effort diplomatique d'Hector et d'Ulysse qui fait écho à la vanité de la diplomatie initiée par Briand en 1929 et qui se poursuivra jusqu'en 1936 notamment avec Paul Boncour qui « reste fidèle à la tradition humaniste et patriotique de Briand et de Herriot ¹⁷⁷ ».

L'échec de la diplomatie dans l'œuvre de Giraudoux renvoie à l'insuccès de l'approche diplomatique engagée par les dirigeants européens qui a été surtout occasionné par l'intransigeance et la détermination d'Hitler.

Le fait que l'auteur présage déjà l'échec en 1935 est dû à son regard désabusé sur la situation politique de l'époque dont la dégradation est de plus en plus évidente. Par ce message il sème le désespoir puisqu'il montre que le simulacre de succès n'est normalement qu'une apparence puisque la guerre vient quand elle veut, démontrant ainsi la vanité de l'effort humain. On y reviendra.

2.2.3. Le rôle de la femme

La reprise de mythe dans l'entre-deux-guerres met en évidence le nouveau statut de la femme. Si les grandes figures féminines de la mythologie grecque reviennent sur scène au moment où la femme cherche son émancipation, le phénomène ne peut pas être sans signification.

Giraudoux attribue un rôle important aux femmes dans ses pièces. Comme le souligne Françoise Bombard, « on ne s'attend évidemment pas à trouver dans le théâtre de Giraudoux

¹⁷⁷ Borne et Dubief, *op.cit.*, p. 48.

de femme qui tricote [...]»¹⁷⁸ ». Jacques Body, quant à lui, affirme que « Giraudoux s'est intéressé à la place que la femme occupait dans la Culture, et, de manière plus large, dans la Cité¹⁷⁹ ».

De prime abord, le personnage féminin se veut la défenseuse de la paix à tout prix. Dans son effort de déjouer la guerre, Hector est entouré de femmes, dont sa mère et son épouse. Au moment où les vieillards de Troie déraisonnent devant l'éblouissante beauté d'Hélène, seules les femmes font preuve de circonspection et peuvent alerter la cité du danger qui la guette. Giraudoux a sans doute voulu insister sur le pacifisme féminin inséparable du statut de mère. La relation mère enfant est en effet évidente dans le clan des pacifistes. Hector, soutenu par sa mère dans la recherche de la paix, rappelle l'attention que les femmes portent à leur descendance. Andromaque évoque son enfant à naître et éprouve de la pitié envers lui quand elle se souvient des méfaits de la guerre.

Françoise Thiébaud revient sur certains discours des pacifistes qui associaient, un peu avant 1914, pacifisme et maternité (« les femmes sont pacifistes par nature et parce que mères¹⁸⁰ ») et qui ont été relayé par certaines féministes « qui revendiquaient les droits politiques pour les femmes ». Romain Rolland reprend le même discours pendant la guerre quand il appelle les femmes d'Europe à être « la paix vivante au milieu de la guerre, l'Antigone éternelle qui se refuse à la haine et qui, lorsqu'ils souffrent, ne sait plus distinguer entre ses frères ennemis¹⁸¹ ». Les discours sur la mère pacifiste sont aussi repris par Madeleine Vernet qui, d'après Thiébaud, fonde la revue *La Mère éducatrice* en 1917 dans laquelle elle lance un appel vibrant aux femmes, les invitant à éduquer leurs enfants à la paix :

J'en appelle à vous toutes, ô femmes-mères ! épouse ! amantes ! sœurs ! que la guerre a meurtries hier et qu'elle meurtrira encore demain... C'est à nous les femmes qu'il appartient d'être rédemptrices. Car nous sommes les mères, les créatrices de vie¹⁸².

En sus du fait que la femme chez Giraudoux s'exprime publiquement sur des questions politiques, elle est aussi une guetteuse, une visionnaire à qui l'auteur attribue d'ailleurs un pouvoir de double vue. Comme nous l'avons montré ci-dessus, les premiers personnages à

¹⁷⁸ Bombard Françoise, « Décalages et dissonances, Les objets dans le théâtre de Jean Giraudoux », *Cahier Jean Giraudoux*, Clermont-Ferrand, Presse Universitaire Blaise Pascal, 2013, p. 278.

¹⁷⁹ Jacques Body cite par Françoise Bombard, *ibid.*, p. 279.

¹⁸⁰ Françoise Thébaud « Penser la guerre à partir des femmes et du genre : l'exemple de la Grande Guerre », *Astérior*, Lyon, ENS, 2004, URL : <https://journals.openedition.org/asterion/103>, [consulté le 20 août 2019].

¹⁸¹ Romain Rolland, cité par Thébaud, *ibid.*

¹⁸² Madeleine Vernet, *ibid.*

annoncer l'imminence et l'inévitabilité de la guerre sont tous de sexe féminin et ce qu'elles prédisent finit par arriver. Dans les différentes conférences animées par Jean Giraudoux, ce dernier ne cache pas l'estime qu'il a pour les femmes :

J'ai une grande estime pour les féministes et je ne vois pas très bien, d'ailleurs, comment on pourrait ne pas être de leur avis¹⁸³.

Il fustige l'inégalité des salaires et dénonce « l'hypocrisie de l'homme¹⁸⁴ » qui ne veut « jamais accepter la femme comme son égal. » La place que prend la femme dans l'œuvre de Giraudoux est prépondérante.

2.3. La prophétie du malheur

Le danger qui guette les personnages est annoncé dans la pièce, ce qui, en raison du principe de la double destination du message théâtral, est une manière de prévenir le public de l'approche d'un conflit terrible dans l'histoire de l'Europe. Cela transparait chez Giraudoux qui, de par son statut d'écrivain diplomate, est bien placé pour apprécier l'évolution de la situation politique de son temps. La pièce qu'il crée en 1935 porte un titre qui rappelle un désastre et met en évidence des personnages animés d'un pouvoir de prédiction.

2.3.1. « La Guerre de Troie n'aura pas lieu » ou le pari manqué

Le titre de cette pièce a été le fruit d'une longue hésitation. D'abord « Prélude » (J.G. *TC*, p. 1490) puis « Prélude des préludes » (*ibid.*) ou « Préface à l'Illiade » (*ibid.*). Les conversations entre Giraudoux et Jovet rapportées par Jacques Body (*ibid.*, p. 1492) éclairent l'opinion : c'est vers l'automne de 1934 que l'auteur révèle à son metteur en scène le titre que portera la pièce.

Ce titre frappe par son paradoxe. Tout d'abord il projette dans le futur une guerre qui relève du passé ; ensuite, en raison de sa tournure négative, il nie une réalité déjà racontée par Homère plusieurs siècles auparavant. Son intérêt dramatique est certain. En tant que titre de la pièce, il doit être affiché et accrocher le public bien avant la représentation. Mise à part cela, la phrase-titre est en même temps la réplique inaugurale que l'auteur met dans la bouche

¹⁸³ Giraudoux Jean, cité par Bombard, *op.cit.*, p. 279.

¹⁸⁴ Thébaud « Penser la guerre... », art. cité.

d'Andromaque. Cette phrase qui ouvre le contact avec le public/lecteur constitue la pierre angulaire de la pièce.

Les hésitations de départ aboutissent à un pari qui est perdu à l'avance. En projetant une guerre racontée par Homère dans le futur, l'auteur veut montrer que le conflit dont il est question n'est pas celui de l'Antiquité mais un autre à venir. En affirmant que la guerre n'aura pas lieu, il renforce plutôt sa probabilité, puisque le message donné au public est qu'on ne peut pas nier une réalité étant donné qu'il est impossible de changer le passé. C'est l'intérêt même des mythes. Comme le note Pierre Brunel, « on ne peut tricher avec les mythes : on peut tout au plus avoir l'air de ruser avec eux¹⁸⁵ ». En d'autres termes la négation du fait mythique ne change rien à son accomplissement. Giraudoux se réserve l'occasion avant le dénouement de reprendre par la bouche d'Hector les mots du titre dans une expression à la forme affirmative : « Elle aura lieu » (J.G. *TC*, p. 551). Cette réplique vient confirmer la contre-attaque de Cassandre à la deuxième réplique de l'exposition et contredit ainsi Andromaque qui pourtant avait témoigné sa confiance en son mari.

La dimension prophétique du titre réside beaucoup plus dans l'image que le public se fait de la guerre de Troie que dans sa probabilité. À travers la contradiction entre le couple Hector/ Andromaque, le public se rappelle la scène tragique du veuvage d'Andromaque avec toutes les exploitations qu'en ont fait les réécritures posthomériques notamment celle de Racine dans son *Andromaque*.

Somme toute, le titre, à lui seul, révèle l'inévitabilité du conflit à venir tout en soulignant son caractère violent et tragique.

2.3.2. Le pouvoir de double vue

Le seul personnage reconnu par la tradition pour annoncer les prophéties est Cassandre. Rappelons que, dans la mythologie grecque, elle avait reçu d'Apollon le don de divination. Mais comme elle s'était refusée à ses avances, le dieu lui a retiré le don de conviction et l'on ne croit pas à ses prédictions. Si Giraudoux place l'argument en faveur de la guerre à la scène d'ouverture et dans la bouche de Cassandre, cela peut s'expliquer. Tout d'abord, il veut tenir en haleine le public en donnant une prophétie qui peut être jugée fausse. En revanche, Andromaque a des arguments clairs. Elle commence par nier éventualité de la guerre avec confiance renforçant l'optimisme contenu dans le titre. Elle s'énerve contre Cassandre qui ne prévoit que « l'effroyable », puis elle se demande « pourquoi la guerre aurait [-elle] lieu » alors

¹⁸⁵ Brunel, « Giraudoux et le tragique grec », art. cité, p. 199.

que toutes les conditions sont réunies pour qu'une paix durable soit rétablie. Le retour d'Hector, la splendeur de la journée sont des arguments d'Andromaque pour affirmer que « le bonheur tombe sur Troie » (J.G. *TC*, p. 485).

Au départ, tous les pacifistes sont convaincus qu'après le retour d'Hélène Troie connaîtra la paix. Giraudoux centre l'action sur cette conviction. Hector s'y applique de tout son cœur, assisté par les femmes dont sa mère et sa femme. Toutefois, plus l'action avance plus les personnages annoncent de façon imprécise un danger qui guette la ville.

Au début, le débat est presque équilibré : Andromaque voit une pluie de bonheur qui tombe sur la ville au moment où Cassandre voit « une vraie neige » (*ibid.*). Elle considère les convictions de sa belle-sœur comme une sorte de faiblesse. Dans la suite, Andromaque finit, elle aussi, par devenir prophétesse du malheur. En effet, quand, à la scène III du premier acte, elle s'entretient avec son mari, elle est la première à signaler que « les portes de la guerre¹⁸⁶ » s'ouvriraient quoiqu'Hector s'empresse de les fermer. Quand ce dernier lui demande le jour où la guerre éclatera, elle répond :

Le jour où les blés seront dorés et pesants, la vigne surchargée, les demeures pleines de couples [...] Et mon fils robuste et éclatant (J.G. *TC*, p. 486).

Ces propos renvoient à l'*Illiade* de deux façons. Primo, ils rappellent la richesse de Troie à l'époque de sa destruction. Secundo, ils renvoient à l'âge qu'aura le fils d'Hector, Astyanax « au tendre cœur¹⁸⁷ », lors de sa mort. Giraudoux annonce qu'Andromaque attend un fils, ce qui est une façon de dire que la mort d'Hector est proche. Pour le comprendre, il suffit de lire le chant VI du poème homérique. Hector quitte son armée en pleine bataille pour trouver sa femme. Leurs échanges sont en quelque sorte des adieux pathétiques. C'est Andromaque qui lui parle en premier :

Pauvre fou ! Ta fougue te perdra. N'as-tu pas non plus pitié de ton fils si petit, ni de moi misérable, qui de toi bientôt serai veuve ? Car les Achéens bientôt te tueront, en se jetant tous ensemble sur toi ; et pour moi, alors, si je ne t'ai plus, mieux vaut descendre sous la terre¹⁸⁸.

La troisième scène de *La Guerre de Troie n'aura pas lieu* rappelle cette phase de l'*Illiade* dans laquelle, en pleine bataille, Andromaque obtient un moment d'échange avec son mari.

¹⁸⁶ Les portes de la Guerre à Troie symbolisaient la situation de paix ou de conflit. Elles étaient ouvertes quand Troie était en guerre et fermées en temps de paix.

¹⁸⁷ Homère, *Illiade*, Paul Mazon (trad.), Paris, Société des Belles Lettres, 1962, Chant VI, p.126.

¹⁸⁸ *Ibid.*

C'est à ce moment qu'elle le supplie d'abandonner le combat pour se consacrer à elle et à son fils. Cet épisode fait dire à Giraudoux que le temps de paix correspond au temps accordé au couple. Andromaque supporte mal l'absence souvent prolongée de son mari à la suite des guerres incessantes. Toujours dans l'*Illiade*, Hector au « casque étincelant¹⁸⁹ » répond à sa femme sur un ton héroïque :

Tout cela autant que toi j'y songe. Mais aussi j'ai terriblement honte, en face des Troyens comme des Troyennes aux robes trainantes, à l'idée de demeurer, comme un lâche, loin de la bataille. Mon cœur non plus ne m'y pousse pas : j'ai appris à être brave en tout temps et à combattre au premier rang des Troyens pour gagner une immense gloire à mon père et à moi-même¹⁹⁰.

Hector n'accepte pas le conseil de son épouse. Il retourne au combat et se fait tuer tragiquement comme le raconte le chant XXIII de l'*Illiade*. Faisant écho à cet épisode, la troisième scène de la pièce de Giraudoux contient d'autres propos prémonitoires de la part d'Andromaque annonçant que la guerre doit avoir lieu. Discutant sur le sexe de l'enfant à naître, les propos d'Andromaque montrent sa désillusion :

HECTOR : Il y a toutes les chances pour qu'il en soit un... Après les guerres, il naît plus de garçons que de filles.

ANDROMAQUE : Et avant les guerres (J.G., *TC*, p. 486) ?

Hector vit dans l'après-guerre au moment où sa femme se situe dans l'avant-guerre. On note une contradiction, Andromaque est de plus en plus désabusée. Elle n'est pas la seule. Petit à petit, d'autres personnages sont gagnés par ce pouvoir de divination. Hélène, après avoir été convaincue par Hector de retourner en Grèce, voit en cela un effort inutile. Elle lui prouve qu'elle n'est pas convaincue mais qu'elle cède à son autorité d'homme. Pourtant, elle ne lui cache pas la vanité de ses efforts :

L'homme qui découvre la faiblesse d'une femme, c'est le chasseur à Midi qui découvre une source. Il s'en abreuve. Mais n'allez pourtant pas croire, parce que vous avez convaincu la plus faible des femmes, que vous avez convaincu l'avenir (J.G. *TC*, p. 507).

Étonné de cette déclaration, Hector comprend qu'Hélène est en train de « lire l'avenir ». Il commence alors à l'interroger. Revenant sur ce qu'Andromaque lui a révélé sur l'avenir de l'enfant à naître et pensant à sa propre mort, Hector veut savoir si Hélène « voit » Andromaque

¹⁸⁹ *Ibid.*

¹⁹⁰ *Ibid.* p. 127.

pleurant sur le corps de son mari et s'il y a un enfant entre la mère qui pleure et le père étendu. Hélène ne tarde pas à répondre affirmativement :

« Oui ! ... Il joue avec les cheveux emmêlés du père. Il est charmant » (J.G. *TC*, p. 509).

Hélène voit ici le charme de l'enfant qui n'est pas encore né et la mort d'Hector encore vivant. La question d'Hector renvoie au tableau de Jean Louis David « Andromaque pleurant Hector ¹⁹¹ » peint en 1783, qui montre un petit garçon entre une mère qui pleure et un corps étendu. Giraudoux évoque des scènes de la guerre de Troie bien connues pour renforcer la dimension pathétique de son œuvre mais aussi pour souligner les atrocités de la guerre en perspective. Quant à la réponse d'Hélène, elle est un peu vague : l'enfant qui joue avec les cheveux du cadavre n'apparaît nulle part sur les tableaux que nous avons trouvés ni dans l'*Illiade*. Giraudoux ajoute sans doute ce détail pour souligner le caractère confus de la vision. Qui plus est, dire qu'il est charmant en pareille situation est une antithèse significative qui est l'une des caractéristiques d'une vision : son but n'est pas d'être claire mais d'avoir un sens. Notons que toutes ces prédictions ne résultent pas des données observables dans le présent. Ce sont des révélations mais qui finiront par se concrétiser. C'est pourquoi Hector, qui est rationnel, n'y comprend rien. Il s'adresse à Hélène pour savoir si ces scènes qu'elle prédit se trouvent dans ses yeux. Celle-ci répond simplement qu'elle ne sait pas.

Cette puissance de prédire la guerre se traduit aussi et surtout par l'usage du verbe « voir » quand les personnages désignent les réalités futures. Parlant de l'avenir et des couleurs dont il est paré, Cassandre dit :

Moi je ne vois rien coloré ou terne. Mais chaque être pèse sur moi par son approche même. À l'angoisse de mes veines, je sens son destin (J.G., *TC*, p. 511).

Elle est ici confuse et ne « voit » que le vague alors qu'elle se croit devineresse. Aussi souligne-t-elle qu'« elle est comme un aveugle qui va à tâtons » (*ibid.*). Hélène, quant à elle, croit voir un peu plus clair :

Moi dans mes scènes colorées, je vois quelques fois un détail plus étincellent encore que les autres [...] (*ibid.*).

Notons qu'Hélène a ce pouvoir de prophétiser le malheur sans toutefois être devineresse. Cependant, elle affirme elle-même qu'elle a des visions mais que celles-ci se confondent avec

¹⁹¹ Voir le tableau dans les annexes.

les souvenirs. Elle reconnaît par ailleurs le pouvoir de divination de Cassandre comme nous le lisons dans ce passage :

Notre avantage c'est que nos visions se confondent avec nos souvenirs ; l'avenir avec le passé. On devient moins sensible ... C'est vrai que vous êtes sorcière, que vous pouvez évoquer la paix (*ibid.*) ?

La confusion entre souvenirs et visions est une façon particulière d'éclairer l'opinion. En d'autres termes, Hélène veut dire qu'elle confond la guerre à venir – traduit par le groupe nominal « nos visions » – et celle de 1914 qui fait partie des souvenirs du public de 1935. Giraudoux, par ce propos ironique, faisant par ailleurs écho à celui du titre, n'est pas de nature à tranquilliser le public mais lui signifie que la guerre en perspective est comparable à celle du passé. Ce n'est donc pas un avantage – autre marque d'ironie – mais un inconvénient majeur.

Voulant répondre à la question de savoir si ses visions font état de « quelque image de paix », Cassandre répond négativement et confirme ainsi que les images que voit Hélène ne relèvent pas du passé mais du futur. Plus loin, on remarque que, pour certains personnages, la lecture de l'avenir va des mots aux sentiments. C'est le cas des pacifistes qui sont de plus en plus gagnés par un défaitisme croissant malgré les efforts qu'ils ne cessent de prodiguer. Hector lui-même le dit à la scène XI de l'acte II lorsqu'à chaque victoire remportée il pressent petit à petit la vanité de ses efforts :

Je gagne chaque combat mais à chaque victoire l'enjeu s'envole (J.G., *TC*, p. 536).

Andromaque, quant à elle, se sent complètement découragée. Ce qui est étonnant, c'est qu'elle éprouve ce sentiment au moment même où Hélène vient d'accepter de regagner la Grèce et qu'Ulysse reprend son chemin de retour. C'est que le danger reste toujours imminent malgré ce simulacre de victoire.

À de nombreuses reprises, Giraudoux donne à ses personnages le pressentiment qu'un danger menace de les détruire bien que tout semble réussir. La décision d'Hélène de regagner la Grèce et le fait qu'Ulysse soit prêt à croire en la pureté d'Hélène ne suffisent pas à garantir la paix. De nombreuses paroles prophétiques montrent que le destin de destruction de cette ville est déjà scellé.

Pour conclure, *La guerre de Troie n'aura pas lieu* de Giraudoux, œuvre phare de ce chapitre, a permis de dégager une homologie de structure entre l'histoire réelle et la diégèse des pièces étudiées. La victoire évoquée dans les œuvres analysées fait écho à celle de 1918 qui n'a pas permis de retrouver totalement la paix. Giraudoux l'exprime plus clairement que ses contemporains.

La victoire évoquée est suivie d'un faux bonheur. Dans la tragédie classique, il est normal que le dénouement soit amené logiquement et cela est rendu possible par des moments qui le préparent dans l'action. Nous avons constaté tout de même que la manière dont l'intrigue se dénoue, comme le recommandent les classiques, n'est pas la même chez tous les dramaturges étudiés. Quoi qu'il en soit, la relation entre le faux bonheur qui sépare deux conflits et la période de l'entre-deux-guerres est toujours établie.

Chez Giraudoux surtout, l'imminence d'une guerre en perspective est tout particulièrement soulignée. Il l'annonce de manière prophétique en donnant à ses personnages le pouvoir de prédire l'avenir. En faisant de *La Guerre de Troie n'aura pas lieu* le prélude d'un grand conflit de la mythologie antique, Giraudoux veut annoncer l'arrivée de la guerre, du début à la fin de sa pièce. Le choix des mythes aura été le moyen d'exprimer l'approche d'un grand conflit dans l'histoire de l'Europe, soit de manière plus ou moins évidente comme chez Giraudoux, ou plus vague chez les autres dramaturges. Si cette raison a prévalu surtout dans les années 1930, lors desquelles la montée du totalitarisme en Europe était inexorable, la reprise des mythes n'aura pas la même signification pendant l'Occupation, puisque le contexte historique aura changé.

3. Le mythe, « paravent » contre la censure

Le courant « néo-antique » qui a dominé l'entre-deux-guerres poursuit son cours pendant l'Occupation. Jean Anouilh écrit *Eurydice* en 1941 puis *Antigone* en 1943. La même année, Sartre crée *Les Mouches* tandis que Yourcenar fait jouer *Électre ou la chute des masques* en 1944 pour le publier dix ans plus tard. Le contexte de l'entre-deux-guerres diffère largement de celui de l'Occupation. La guerre n'est plus un fait dont on évoque la mémoire ou la crainte mais une réalité vécue au quotidien. L'Occupation allemande avait inauguré une ère de terreur inédite dans l'histoire de la France. L'un des faits remarquables a été la censure dont la sévérité est soulignée par des chercheurs de divers horizons. Elle s'est exercée dans différents domaines : littérature, histoire science politique... Le théâtre qui, par la double destination du message, facilite le contact immédiat avec un public vaste, a été soumis à un contrôle particulièrement rigoureux. À ce niveau, la réticence s'exerce sur la compromission des dramaturges et non sur le « contrôle ».

Un théâtre soumis à la censure est-il la meilleure arme de résistance intellectuelle ? Un excès de compromis, une nécessité de prudence, un langage codé ne sont-ils pas des obstacles à l'expression claire de la révolte¹⁹² ?

L'inconvénient du théâtre mythologique réside dans le risque d'incompréhension du message véhiculé. Il peut être difficile à décoder, d'une part parce qu'il est crypté et d'autre part en raison de la reprise d'une fable dont l'actualité n'est pas immédiatement perceptible. La période de l'Occupation a vu se développer le recours au « langage indirect » dans le but de tromper la censure.

Dans un premier temps il s'est agi de ce que Laurent Broche appelle des « détours médiévaux ¹⁹³ » dont certains écrivains ont fait usage, notamment Julien Luchaire avec des pièces situant l'action dans l'Italie médiévale, Sacha Guitry dont la pièce, portant sur la guerre de Cent ans, est refusée par la censure et Claude Vermorel qui, en ayant recours au récit de Jeanne d'Arc parvient à délivrer de manière implicite un message résistant en se cachant

¹⁹² Michel Winock, « Préface », in Ingrid Galster, *Le théâtre de Jean Paul Sartre devant les premiers critiques, Les Mouches et Huis clos*, Paris, L'Harmattan, 2001, p. x.

¹⁹³ Laurent Broche, « Détours médiévaux dans le théâtre français de la seconde guerre mondiale : étude de quelques cas (Luchaire, Claudel, Guitry) » in Véronique Domingez, (dir.), *Renaissance du théâtre médiéval, XII^e colloque du théâtre médiéval, Lille, 2-7 juillet 2007*, Presses universitaires de Louvain, 2009, URL : <https://books.openedition.org/pucl/668?lang=fr>, [consulté le 3 août 2023].

derrière un personnage historique. Le langage détourné s'observe ensuite dans les pièces prenant les mythes grecs comme hypotextes.

Dans ce chapitre nous abordons tout d'abord l'ampleur de la censure comme moyen d'étouffer les idées anti-propagandistes. Dans la zone occupée, Serge Added¹⁹⁴ dénombre plus de quatre cents pièces représentées à Paris tandis que Louis Hautcoeur¹⁹⁵ souligne la grande vitalité du théâtre français pendant l'Occupation. Cela montre que les Allemands avaient accordé aux Français une liberté sous contrôle en veillant à ce qu'aucun message subversif ne soit véhiculé.

Ensuite, nous analyserons *Antigone* d'Anouilh, pièce qui a marqué la postérité par son aspect résistant mais qui laisse des doutes quant à l'intention de l'auteur de prôner la révolte contre l'occupant. Serge Added ne considère pas cette pièce comme une œuvre écrite en faveur de la résistance, alors que *Jeanne avec nous* de Claude Vermorel et *Les Mouches* de Jean Paul Sartre seraient des pièces engagées. Cette dernière pièce nous intéresse particulièrement puisque la critique et l'auteur y ont vu une œuvre prônant la résistance. Le dernier point de ce chapitre mettra en évidence la manière dont l'auteur fait « naître les sentiments interdits avec des paroles autorisées¹⁹⁶ ».

3.1. État de la censure sous l'Occupation

La France a été la cible d'une censure sévère conduite par l'occupant afin de limiter la liberté d'expression de la presse et de la littérature. Ces deux domaines, en effet, sont l'une des voies que les résistants pouvaient emprunter pour pousser le peuple français à la révolte. Un nombre important d'intellectuels a été frappé par cette mesure tandis que d'autres ont préféré collaborer avec l'Allemand. Les chercheurs qui se sont penchés sur la question de la censure sous l'Occupation reviennent sur certains organes qui ont été chargés de cette mission et l'accomplissaient avec une sévérité particulière.

¹⁹⁴ Serge Added, « Peut-on parler de théâtre résistant », *Revue d'histoire moderne et contemporaine*, tome 37 N°1, Janvier-mars 1990. p. 128, URL : https://www.persee.fr/doc/rhmc_0048-8003_1990_num_37_1_1530# [consulté le 05 août 2023].

¹⁹⁵ Louis Hautcoeur, *Les beaux-arts en France, passé et avenir*, Paris, A. et J. Picard, 1948, p. 219.

¹⁹⁶ Louis Aragon, cité par Al Rachid Loulouwa, « Comment peut-on encore écrire de la poésie dans l'Irak d'aujourd'hui ? », *Tumulte*, n°19, 2002, p. 112.

3.1.1. Organes de la censure

Les travaux d'Ingrid Galster montrent la détermination du Reich à établir l'hégémonie de la culture allemande en Europe. Toutefois, afin de mieux faire face aux pressions internationales, les occupants ont cherché à « assurer l'ordre et la paix¹⁹⁷ » et ont laissé dans un premier temps une certaine liberté culturelle aux zones sous leur autorité, comme le montre Serge Added :

Confrontés à un conflit mondial, les occupants étaient avant tout soucieux de la tranquillité politique du territoire français, qui permettait à la fois de limiter le nombre de soldats allemands stationnés en France et de piller le pays. Pour cela une vie culturelle « normale » leur semblait être un bon et peu coûteux moyen de dérivation des consciences par rapport aux problèmes politiques de l'heure. D'où leur souci de voir reprendre, puis se développer l'activité théâtrale à Paris¹⁹⁸.

Cette « liberté » avait néanmoins des limites. Les écrits littéraires étaient soumis à un contrôle rigoureux afin d'éviter des messages subversifs qui pourraient inciter le peuple du territoire occupé à résister. L'organe le plus important à qui incombait la tâche de filtrer les écrits littéraires, et surtout le théâtre, était la propagande. Cet organe était placé sous l'autorité suprême de Joseph Goebbels, ministre de l'éducation du peuple et de la propagande, collaborateur de premier rang d'Hitler. Sa succursale parisienne était « placée sous l'autorité militaire¹⁹⁹ ».

Galster montre l'existence de services intermédiaires français entre la censure allemande et les théâtres. Dans un premier temps, cette tâche était assurée par des associations de directeurs de théâtres de Paris dont la direction, selon les recherches d'Ingrid Galster, était composée de metteurs en scènes de renom comme Charles Dullin et Jean Renoir, qui était en même temps cinéaste.

Les Allemands étaient vigilants surtout pendant les représentations car la qualité du texte théâtral s'évalue à sa capacité à toucher le public. C'est pourquoi la première responsabilité était donnée aux directeurs des théâtres. Ces derniers devaient s'assurer que les représentations étaient exemptes de tout contenu potentiellement subversif.

¹⁹⁷ Ingrid Galster, « Le théâtre de Sartre devant la censure (1943-1944) », *Cahiers de l'Association internationale des études françaises*, 2010, n° 62, p. 398, URL : https://www.persee.fr/doc/caief_0571-5865_2010_num_62_1_2618, [consulté le 28 décembre 2023].

¹⁹⁸ Added, art. cité., p. 130.

¹⁹⁹ Galster, « Le théâtre de Sartre devant la censure », art. cité, p. 396.

La censure allemande s'occupait de toute idée anti-nazie sans se soucier de l'outrage aux mœurs, aspect qui était réservé à la censure de Vichy. La censure était différente selon qu'on était dans le Nord, ou dans le Sud. À Paris et dans le Nord occupé, la rigueur était totale.

3.1.2. Rigueur et procédure de la censure

Serge Added relève deux étapes de la censure : la pré-censure et la post-censure. La première, qui consistait en un contrôle rigoureux des textes, avait à son tour plusieurs niveaux d'après Galster : la censure des directeurs de théâtre, celle des organes intermédiaires composés de collaborationnistes français et celle de la commission théâtre qui pouvaient en cas de doute soumettre le texte à l'analyse du chargé de la commission culture de la propagande. Cette organisation des tâches avait l'intérêt d'alléger la tâche du censeur. Après toutes ces étapes, un visa de censure qui valait autorisation de la représentation était accordé au demandeur.

Lors de la représentation, un membre de la commission théâtre devait être présent afin d'évaluer la réaction du public. C'est ce qu'Added appelle la « post-censure ». Il faut souligner que la censure nazie n'était qu'une « censure politique qui visait à empêcher d'éventuelles tendances antiallemandes ».

Galster évoque une autre instance de censure qui était celle de Vichy. Étant donné que la Propagande ne s'intéressait pas aux questions des mœurs, il revenait à la censure vichysoise de s'occuper de tout ce qui est en rapport avec cet aspect.

La rigueur du contrôle culturel allemand commence avec l'interdiction de circulation d'un grand nombre de livres ayant un aspect antiallemand. C'est la fameuse liste Otto²⁰⁰ dans laquelle figurent des centaines de livres de tous genres confondus retirés de la circulation en 1940.

3.2. La figure d'Antigone et la résistance

Le mythe d'Antigone repris par Jean Anouilh vingt-deux ans après la pièce de Jean Cocteau revêt un sens complètement nouveau. Tout en gardant les grands motifs légués par la tradition, Anouilh a mis à jour l'ambiguïté consubstantielle de ce mythe.

²⁰⁰ La liste porte le nom de l'Ambassadeur de l'Allemagne à Paris en 1940 qui s'appelait Otto Abetz. Elle est publiée sur le site de la BNF (<https://gallica.bnf.fr>).

3.2.1. *Antigone, une pièce à double interprétation*

Les différentes tragédies portant sur les mythes des Labdacides ainsi que leur reprise d'avant le XX^e siècle donnent d'Antigone l'image d'un personnage inspirant un comportement exemplaire. Elle est d'abord perçue comme celle qui a eu pitié de son père et qui s'est sacrifiée pour son frère. Ensuite, elle est considérée comme une martyre de la foi, qui préfère mourir atrocement plutôt que d'offenser les dieux. Simone Fraisse va jusqu'à affirmer, après l'analyse des œuvres du Moyen Âge et de la Renaissance, qu'Antigone est « le modèle du dévouement familial²⁰¹ ». S'appuyant sur *Antigone et la pitié* de Robert Garnier, elle montre jusqu'où va la responsabilité familiale de cette héroïne :

Partagée entre l'inquiétude que lui donne ses frères qui s'entre-déchirent, l'angoisse de sa mère qui cherche à se tuer, et l'assistance que lui réclame son père, elle s'efforce de donner à chacun sa présence et ses soins : figure si édifiante que tous, Jocaste, le chœur, Créon lui-même lui promettent une gloire immortelle²⁰².

Le mythe d'Antigone a eu au XVIII^e siècle une dimension chrétienne « latente ou avouée²⁰³ » surtout avec l'*Antigone* de Ballanche publié en 1814. Simone Fraisse conclut qu'« Antigone rachète les fautes des Labdacides²⁰⁴ ». L'épilogue de l'œuvre de Ballanche érige Antigone en libératrice.

Antigone, [est vue], au milieu d'une famille si funeste, et parmi les calamités de sa patrie, tantôt comme une divinité secourable qui encourage et console, tantôt comme une victime pure qui expie les fautes des autres. [...] L'homme [Œdipe], ce roi détrôné, traverse son exil, toujours accompagné de l'Antigone que le ciel lui envoya²⁰⁵.

Le mythe d'Antigone, qui se prêtait potentiellement à une double interprétation, ne tardera pas à être politisé. Dans l'immédiat après-guerre, la figure d'Antigone commence à être désacralisée avec l'« anarchisme²⁰⁶ » de Jean Cocteau. Celui-ci, en effet, est attiré par des

²⁰¹ Simone Fraisse, in Pierre Brunel, *Dictionnaires des mythes littéraires*, Monaco, Éditions du Rocher, 1988, p. 88.

²⁰² *Ibid.*

²⁰³ *Ibid.*

²⁰⁴ *Ibid.*

²⁰⁵ Ballanche, *Antigone*, Paris, Imprimerie de P. Didon l'aîné, 1814, p. 319.

²⁰⁶ Simone Fraisse, in Brunel Pierre, *Dictionnaires des mythes littéraires*, Monaco, Éditions du Rocher, 1988 p. 94.

personnages animés d'un esprit de transgression, à l'image même de l'auteur. C'est ainsi que les figures d'Orphée et d'Œdipe le fascinent. Le premier défie la mort et brave l'interdit en se rendant vivant aux enfers, le second cherche souvent avec arrogance à se détourner de son destin. Mais c'est surtout la pièce de Jean Anouilh qui met en évidence l'ambiguïté²⁰⁷ du mythe. Placé dans le contexte de l'Occupation, il prend un sens particulièrement nouveau. Comme dans l'*Antigone* de Sophocle repris par Jean Cocteau, la pièce met en évidence deux actants oppositionnels : celui de la loi et celui de la résistance.

L'ordre et la loi sont incarnés par Créon. Dans la pièce d'Anouilh, il est moins tyrannique que son modèle antique. L'auteur le change complètement et lui prête un ton plutôt condescendant et ironique.

CRÉON *la regarde et la lâche avec un petit sourire. Il murmure :*

Dieu sait pourtant si j'ai autre chose à faire aujourd'hui, mais je vais tout de même prendre le temps qu'il faudra pour te sauver, petite peste (J.A. *TC*, p. 656).

Ce Créon moins méchant que celui de Sophocle incarne tout de même l'autorité et la force de la loi. Ne pouvant pas transiger sur la décision qu'il a prise, il rejoint son modèle antique et sera jusqu'au bout inflexible.

De l'autre côté, il y a Antigone, incomprise par tous mais prête à affronter la mort. Elle ne craint rien. Elle qualifie d'« odieux » (*ibid.*) son oncle condescendant. Tout d'abord, l'auteur la décrit dans le prologue comme « la petite maigre qui ne dit rien » (J.A. *TC*, p. 659) tandis que Créon est « l'homme robuste aux cheveux blancs qui médite » (*ibid.*). Antigone n'est pas ici valorisée par l'auteur comme le prouvent clairement ces descriptions. Les qualificatifs « petit » et « maigre » montrent à la fois l'immaturité intellectuelle et la faiblesse physique au moment où « robuste » et « aux cheveux blancs » montrent la force physique et la sagesse. En analysant leur comportement on constate qu'Antigone « ne dit rien », ce qui connote un découragement total, tandis que Créon, lui, « médite » (*ibid.*), ce qui est une façon de montrer sa circonspection. Antigone est abandonnée à son sort. Au moment où « elle pense qu'elle va mourir » (*ibid.*), sa sœur Ismène « bavarde et rit avec un jeune homme » (*ibid.*). L'auteur souligne sa solitude et le danger qui la mine :

²⁰⁷ *Ibid.* p. 94.

Elle pense qu'elle va être Antigone tout à l'heure. Qu'elle va surgir soudain de la maigre jeune fille noire et renfermée que personne ne prenait au sérieux, dans la famille et se dresser seule en face du monde, seule en face de Créon son oncle, qui est le roi (*ibid.*).

En sus des adjectifs employés pour souligner la fragilité de l'héroïne, l'auteur renforce le statut de « roi » de son oncle. Il importe de relever la gradation utilisée par Jean Anouilh pour souligner la gravité du risque que prend Antigone. Celle-ci s'oppose d'abord à tout le monde, c'est-à-dire à la société, à son oncle (et donc à sa famille et au roi) et par conséquent au pouvoir. Cette solitude n'est pas sans risque.

Devant la description détaillée que fait l'auteur des personnages principaux, plusieurs interprétations peuvent surgir si on se situe dans le contexte de production de l'œuvre. La question qui se pose est de savoir pourquoi la pièce a échappé à la censure alors que la figure d'Antigone connote la résistance depuis le XIX^e siècle ? Pourquoi la pièce a-t-elle été saluée par les occupants et les collaborationnistes d'un côté et les résistants de l'autre ? C'est certainement dû au fait que ce mythe se prête à une double lecture.

Si on prend l'actant de la loi comme représentant l'occupant, ce dernier trouve son image valorisée dans la pièce. La description hautement positive que l'auteur fait de Créon montre quel type d'homme est dépeint. Ensuite, l'attitude condescendante du personnage et sa bonté un peu hypocrite renvoie à l'image des Allemands de l'époque, qui voulaient montrer aux Français qu'ils étaient capables d'intégrité, afin d'établir un climat relatif de paix. De plus, dans la pièce, d'après Gérard Sichi, « l'auteur donne la victoire à Créon²⁰⁸ ». Après s'être montré patient envers Antigone et après avoir cherché en vain à la sauver, il ne fléchit pas. Cette attitude est somme toute concordante avec celle des Allemands qui veulent montrer aux Français que les résistants sont non seulement les ennemis de l'Allemagne, mais aussi et surtout ceux de la France. Le paternalisme de Créon montre au public que son action n'est pas inspirée par la méchanceté mais par la ferme résolution de faire respecter la loi. Les Allemands, en s'identifiant au personnage de Créon, se retrouvent valorisés et la censure trouve la pièce plutôt élogieuse envers l'occupant.

Si l'on se situe, cette fois-ci, du côté des résistants, plusieurs indices montrent que la pièce pouvait être appréciée par ces derniers. Premièrement, la tradition littéraire du mythe confère à Antigone le statut d'opposante. Donc sa victoire ne réside pas dans sa survie mais dans sa mort, alors qu'elle a accompli sa mission. La description péjorative du début de la pièce

²⁰⁸ Gérard Sichi, « Anouilh et son temps, les allusions à l'actualité », *Etudes littéraires*, Volume 41, n° 1, Université de Laval, 2010 41(1), 129–143, URL : <https://doi.org/10.7202/044575ar> [consulté le 05 août 2013].

ne fait que renforcer son héroïsme : ni la solitude, ni la force de l'opposant, ni la faiblesse physique du résistant ne peut justifier l'inaction. En d'autres termes, il faut se lever comme Antigone, s'opposer à la société, à la famille et au pouvoir et assumer pleinement son devoir de citoyen, quelles qu'en soient les conséquences.

En effet, l'héroïne d'Anouilh mène une véritable lutte pour la dignité de l'Homme, jusqu'au martyre. De cette manière Antigone est valorisée en tant que défenseuse des droits humains, ce qui fait d'elle une figure digne d'inspirer une révolte légitime. Les jeunes pourraient trouver dans ce personnage le prototype d'un héroïsme sans faille, d'un personnage qui va tête haute, jusqu'à se laisser emmurer vivant dans le ventre de la terre. Cette détermination qui défie les ordres et les menaces du roi peut renvoyer à l'idéal de la résistance.

Toutefois, consciemment ou inconsciemment, l'auteur appelle les résistants à faire preuve de responsabilité en les invitant à penser aux gestes qu'ils posent. Antigone, avant d'assumer son rôle, « pense » (J.A. *TC*, p. 629). Il faut noter que, dans le prologue, le verbe « penser » apparaît à deux reprises dans des phrases qui s'enchaînent (avec, dans la première, un usage intransitif). Il veut insister sur la nécessité de réfléchir avant d'agir. Le modèle d'Antigone, cette adolescente qui dit « non²⁰⁹ » à la tyrannie, peut encourager les résistants – qui pour la plupart sont des jeunes – à poursuivre le combat même si la mort doit en résulter. On peut aussi accepter que la noblesse d'une cause ne dépend pas de l'opinion publique mais de la conviction personnelle de chacun.

L'attitude d'Antigone peut néanmoins s'avérer ambiguë. Le public collaborationniste peut en déduire que la collaboration vaut mieux qu'une résistance téméraire et absurde. L'image d'Antigone pensant à sa mort n'incite pas nécessairement à l'action puisque l'auteur la décrit croquevillée et visiblement découragée. Mieux encore, la fin de la pièce montre Antigone désemparée, ne comprenant pas le sens de son acte.

ANTIGONE : Et Créon avait raison, c'est terrible, maintenant à côté de cet homme, je ne sais plus pourquoi je meurs. J'ai peur...

LE GARDE, *qui peine sur sa dictée* : Créon avait raison, c'est terrible... »

ANTIGONE : Oh ! Hémon, notre petit garçon. Je le comprends maintenant combien c'était simple de vivre...

LE GARDE *s'arrête* : Eh ! dites, vous allez trop vite. Comment voulez-vous que j'écrive ? il faut le temps tout de même...

ANTIGONE : Où en étais-tu ?

LE GARDE *se relit* : « C'est terrible maintenant à côté de cet homme... »

²⁰⁹ Simone Fraisse, in Pierre Brunel, *op.cit.*, 1988, p. 88.

ANTIGONE : Je ne sais plus pourquoi je meurs.

Le garde *écrit, en suçant sa mine* : « Je ne sais plus pourquoi je meurs... » On ne sait jamais pourquoi on meurt.

ANTIGONE *continue* : J'ai peur... (J. A., *TC*, p. 671).

Cet extrait qui se situe vers la fin de la pièce montre l'héroïne laissant un testament à son fiancé Hémon. Elle semble regretter son acte et exprime pour la première fois sa peur. La mort à laquelle elle s'attendait depuis le début de la pièce lui paraît absurde. Cette attitude remet en cause le courage héroïque dont elle aurait fait preuve tout au long de la pièce et met Créon en position de force. Le texte montre que l'auteur insiste sur certains éléments du message : « Créon a raison », « c'est terrible », « Je ne sais plus pourquoi je meurs... ». Le fait de les faire répéter par le garde est une façon d'attirer l'attention du public sur ces éléments clés du texte. Ils peuvent s'interpréter en faveur de Créon, donc de l'occupant, et remettre en cause la révolte des jeunes contre l'ordre établi. Toutefois Antigone ne s'excusera pas ni ne cherchera en aucun cas à échapper à la mort, d'où l'ambiguïté de la pièce.

Il importe de rappeler que cette ambiguïté n'a pas empêché l'organe de la censure d'accorder le visa de la représentation. L'un des talents de Jean Anouilh aura été d'éviter les idées subversives les plus voyantes ou de reprendre un mythe inspirant la résistance sans offenser l'occupant. Dans une lettre qu'il adresse au metteur en scène, André Balsacq, il lui demande de faire attention à la censure (J.A., *TC*, p. 1346).

La précaution que prend l'auteur affaiblirait-elle les convictions qu'il aurait affichées dans son œuvre ? C'est peut-être une crainte liée aux circonstances du moment mais qui finira par trouver son fondement le jour de la représentation. Si *Antigone* a été vue par l'opinion comme une pièce appelant à la résistance, l'auteur, lui, ne semble pas prendre à son compte cette intention.

3.2.2. *Antigone* ou la résistance non assumée

Bernard Beugnot reconnaît qu'« on sait peu de chose » (*ibid.*) de la genèse d'*Antigone*. Anouilh lui-même « fait des déclarations changeantes » (*ibid.*) Soit il situe l'écriture de la pièce « en 1941 à la lueur des premiers attentats terroristes » (*ibid.*), soit « en 1941-1942, quand exactement, on ne le sait plus » (*ibid.*). Ces doutes sur la date d'écriture compliquent la tâche d'établir le lien entre la pièce et son époque de création. Toutefois la déclaration en rapport avec l'affiche rouge peut nous éclairer à cet égard :

L'*Antigone* de Sophocle lue et relue et que je connaissais par cœur depuis toujours, a été un choc soudain pour moi pendant la guerre, le jour des petites affiches rouges. Je l'ai réécrite à ma façon, avec la résonance de la tragédie que nous étions en train de vivre²¹⁰.

Cet indice historique met la pièce en lien direct avec le contexte de l'Occupation. Rappelons que les affiches étaient un des moyens de propagande nazie. Les plus connues et qui portent le nom d'« affiches rouges²¹¹ » sont celles de 1944 présentant les noms et les images des dix résistants condamnés à mort et qui inspireront à Louis Aragon le poème « Strophes pour se souvenir²¹² ». La pièce est créée le 2 février 1944 alors que les affiches dont il est question sont placardées le 21 février de la même année. Il n'est donc pas possible qu'elles aient inspiré l'auteur. Beugnot pense plutôt qu'Anouilh ferait « allusion aux affiches noires sur fonds rouges destinés à faire peur à la population et à contenir tout acte de résistance » (J. A., *TC*, p. 1346). Ces affiches ont été placardées dans Paris à la suite de l'exécution de Jacques Bonsergent le 23 décembre 1940.

Quoi qu'il en soit, les événements contemporains ont leur place dans la pièce. Ce qui reste à déterminer, c'est l'attitude d'Anouilh face à l'occupant. Les avis sont partagés. Claude Roy, gagné à la cause de la résistance, considère *Antigone*, dans *Les lettres Françaises clandestines*, comme « une pièce ignoble, œuvre d'un waffen SS²¹³ ». Gérard Sichi, souligne en revanche qu'*Antigone* est la première pièce « où certains crurent déceler une œuvre de résistance à travers l'opposition de l'héroïne à Créon²¹⁴ ». Il fait un rapprochement entre le costume des gardes qui arrêtent l'héroïne dans la pièce et le costume porté par les policiers qui pourchassent les résistants : ils sont tous vêtus d'imperméables noirs. Mais la réalité est que, comme l'observe Added, Antigone ne s'oppose pas au régime de Créon mais à un décret bien précis : celui de refuser la sépulture à son frère. Si Antigone avait supporté le pouvoir de Créon et accepté le fils de ce dernier comme fiancé – un signe de collaboration – elle ne pouvait pas supporter les excès de l'abus du pouvoir.

Priver quelqu'un de rites funéraires était perçu dans l'Antiquité comme la décision la plus sévère. En effet, l'âme du défunt non enterré n'avait pas droit au repos. Elle était éternellement condamnée à l'errance puisqu'elle ne pouvait traverser le Styx pour rejoindre le

²¹⁰ Jean Anouilh, *Antigone*, Paris, La table Ronde, 2008, 4^e de couverture.

²¹¹ Voir annexe.

²¹² Voir le recueil de Louis Aragon, *Le Roman inachevé*, Paris, Gallimard 1956.

²¹³ Claude Roy cité par Sichi, art. cité, p. 130.

²¹⁴ Sichi, *ibid.*

royaume d'Hadès²¹⁵. De telles condamnations poursuivant le coupable jusqu'à l'au-delà étaient dures et seuls les dieux avaient le pouvoir de les prononcer²¹⁶. Un roi qui se fait l'égal des dieux mérite qu'on s'y oppose. C'est pourquoi Antigone se lève en ayant conscience que la personne dont elle défie le décret est capable de la mettre à mort. L'injustice et la gravité de la punition poussent l'héroïne à braver l'interdit. Incomprise par toute la cour – qui pourtant admire timidement son courage – elle accepte stoïquement la punition qui lui est infligée et marche tête haute vers sa tombe « devant le regard consterné des habitants de Thèbes ».

Le fait d'évoquer le nom de ce personnage suffit pour faire écho à la résistance. Pour comprendre le message et la position de l'auteur, il importe d'analyser la pièce selon les grilles de lecture du XX^e siècle. Le refus d'enterrement d'un membre de la famille peut-il justifier la mort d'un parent comme c'est le cas dans l'hypotexte ? On peut se demander comment le public de la Deuxième Guerre mondiale perçoit l'enterrement. À la création de la pièce, les rescapés de la Grande Guerre sont encore en vie, de même que ceux de la deuxième. Le public est donc constitué de générations de guerres. Or, ces deux guerres, surtout la première, sont caractérisées par le nombre considérable de morts non-enterrés.

De plus, les croyances ont évolué. La sépulture d'une personne n'est plus associée à la vie ultérieure de son âme. La décision de ne pas enterrer un frère – quoi qu'elle reste toujours condamnable – ne peut pas révolter la sœur jusqu'au martyre. La révolte d'Antigone n'est pas contre l'injustice mais contre l'atteinte à l'honneur de l'être humain. Au XX^e siècle, la privation de sépulture est beaucoup plus perçue comme la violation de la dignité humaine. Le public peut donc saisir ce message et le prendre comme un appel à la résistance pour défendre la France dégradée par l'oppression de l'occupant.

À cette époque, le message que véhicule le mythe n'est pas le même que celui dont il était porteur au temps de Sophocle. La décision intransigeante de Créon de faire respecter

²¹⁵ Dans l'Antiquité, les rites mortuaires avaient une importance capitale. Parmi eux, on note une pratique qui consistait à mettre sous la langue du défunt, une pièce d'argent au moment de l'inhumation. Cette pièce servait alors de frais de passage que la personne devait donner à Charon pour qu'il lui fasse traverser le terrible Styx. Sans cela, l'accès au royaume des morts était impossible et l'âme devait errer au moins pendant cent ans au bord du fleuve infernal.

²¹⁶ Les punitions des mortels qui se poursuivent dans l'au-delà étaient décrétées par des divinités et pour des fautes extrêmement graves. Les exemples sont nombreux : Tantale fut condamné à une faim et soif éternelles pour avoir servi son propre fils aux dieux rassemblés. Sisyphe fut condamné à rouler un rocher et cela pour l'éternité pour avoir refusé la sépulture à sa femme qu'il venait d'égorger. Ixion fut condamné à être écrasé par une roue qui ne cessait de tourner, pour avoir séduit Héra, la femme de Zeus ...

l'ordre peut avoir des référents directs dans la France soumise à une loi de fer. Le public, constitué par des générations de crise, est habitué à des abus de pouvoirs ou à des punitions militaires graves. Le mythe d'Antigone peut donc renvoyer à l'expérience de la vie quotidienne.

Ce qui est évident, c'est que la critique antiallemande des premières années est défavorable à la pièce. L'auteur ne se prononce pas pour ou contre la résistance et veut à tout prix éviter de prendre position. Ainsi donc, le choix du mythe et du titre n'est donc pas à chercher dans les intentions révolutionnaires de l'auteur malgré la lecture historique à laquelle peut se prêter la pièce. Toutefois, le texte une fois joué et imprimé n'appartient plus à son auteur. En se l'appropriant, le lecteur peut lui donner un sens nouveau. Concernant cette pièce, le public a pu déceler un appel et un encouragement à la résistance même si l'objectif de l'auteur n'était peut-être pas celui-là. Pour Jean-Paul Sartre, le message théâtral dépend plus du public que du dramaturge :

Au théâtre, les intentions ne comptent pas, ce qui compte c'est ce qui sort. Le public écrit la pièce autant que l'auteur. Et bien entendu ce qui intervient pour conditionner le spectateur c'est l'époque, ses besoins, les conflits qui lui sont propres²¹⁷.

Sartre minimise l'intention de l'auteur au profit de l'indéniable rôle du public. Il est en accord avec Paul Ricœur²¹⁸ qui distingue, selon Bertrand Johanet, trois intervenants dans la communication littéraire : l'auteur, le texte et le lecteur. Pour le théâtre, le rôle du spectateur est prépondérant mais n'est pas à lui seul déterminant :

Le fait qu'une partie du public, qui vient avec son « horizon d'attente » comprenne tel passage ou telle pièce comme résistant ne peut entraîner à lui seul l'utilisation de ce concept. Sauf à classer Henry de Montherlant dans les auteurs résistants puisque la réplique de *La reine morte* sur la présence en prison de la fine fleur du royaume fut entendue comme un écho de la situation contemporaine. Il faudrait aussi dans

²¹⁷ Jean Paul Sartre cité par Ingrid Galster, *op. cit.*, p.1.

²¹⁸ « Avant Paul Ricœur, l'accent avait été mis de façon unilatérale sur l'une des trois instances impliquées dans l'œuvre littéraire : soit l'auteur seul, soit le texte uniquement, soit le lecteur seul. La réflexion de Paul Ricœur menée dans *Temps et récit*, *La métaphore vive* et d'autres textes propose un "modèle global et complexe de l'œuvre littéraire comme discours et interaction" qui ne sépare pas l'auteur, le texte et le lecteur mais les pense simultanément dans une interaction qui est celle de la communication. L'auteur configure une œuvre à partir d'une pré-compréhension du monde de l'action et celle-ci est refigurée par les lecteurs ». Voir Bertrand Johanet, « Entre le sens et la structure : Paul Ricœur et le débat sur les lettres », *Le Télémaque*, n° 51, 2017, p. 50, URL : <https://www.cairn.info/revue-le-telemaque-2017-1.htm> [consulté le 03 août 2023].

ce cas mettre Anouilh dans le camp de la Résistance puisque le seul nom d'Antigone peut être compris comme un refus²¹⁹.

Jean Anouilh, bien qu'on ne connaisse pas ses intentions, a écrit une pièce-miroir dans laquelle chacune des parties peut voir son image. Les occupants, admirent la rigueur et l'intransigeance de Créon et se trouvent bien valorisés, ce qui leurs permet d'autoriser la représentation de la pièce, tandis que le public trouve dans la détermination d'Antigone un appel à la fermeté.

3.3. Sartre et la liberté

Parler de « théâtre résistant » selon Added « induit l'idée d'une intervention directe de l'art dramatique dans le combat politique immédiat²²⁰ ». Cela suppose que l'auteur manifeste une intention réelle de s'impliquer dans la lutte politique, et que le public visé peut comprendre le message transmis. Or, « toute œuvre, et a fortiori toute œuvre de théâtre destinée à être représentée est tributaire d'un contexte historique précis²²¹ ». La pièce de Sartre, ayant été créée sous l'Occupation, son contexte « est celui de la censure²²² » qui exige de l'auteur l'usage d'« un langage crypté, allusif et indirect²²³ » pour obtenir le visa de représentation. Il importe d'analyser la manière dont le mythe des Atrides a permis à cet auteur de déguiser sa résistance et de définir sa conception de la liberté.

3.3.1. Le ferment de la résistance dans *Les Mouches*

Il n'est plus à démontrer que Sartre défendait politiquement la cause de la résistance. Certes, il est resté à la périphérie de ce mouvement mais l'interprétation de ses œuvres et de sa philosophie mettent en évidence une position anti-collaborationniste. Le contexte de la guerre et surtout sa captivité ont occasionnée chez l'écrivain « une prise de conscience²²⁴ » profonde. Son « anarchisme antibourgeois s'est transformé en engagement²²⁵ » et il a décidé de se tourner

²¹⁹ Added, art. cité., p. 132.

²²⁰ *Ibid.*, p. 128.

²²¹ Winock, « Préface », in Ingrid Galster, *op.cit.*, p. X.

²²² *Ibid.*

²²³ *Ibid.*

²²⁴ Galster, *op. cit.*, p. 56.

²²⁵ *Ibid.*

vers l'art dramatique. « Je ferai du théâtre par la suite²²⁶ » écrit-il à Simone de Beauvoir à la sortie de la prison. Or, la seule pièce qualifiée de résistante par la critique reste *Les Mouches* dont l'origine est à la fois mythologique et historique. Elle reprend un mythe classique, celui des Atrides, réécrit par Jean Giraudoux six ans auparavant, ce qui exigeait de l'auteur un effort d'originalité. Il n'était pas en effet évident pour Sartre de proposer une version du mythe éclipsant celle de Giraudoux dont le succès avait été éclatant. Pour sa pièce, Sartre préfère le titre thématique à celui qui renvoie au héros. Cela est sans doute un moyen d'insister sur un aspect du mythe qu'il juge important à son époque : les remords, le manque de liberté symbolisés par cet essaim de mouches qui envahit Argos et qui prive de liberté tout citoyen. En se tournant vers l'histoire, on constate que l'auteur s'attaque à la politique pétainiste du repentir, qui était prêchée par l'État pour satisfaire les exigences de l'occupant :

Il faut expliquer la pièce par des circonstances du temps. De 1941 à 1943, bien des gens désiraient vivement que les Français se plongeassent dans le repentir. Les Nazis, en tout premier lieu, y avaient un vif intérêt, et avec eux Pétain et sa presse²²⁷.

La politique de la repentance était développée par le gouvernement de Vichy et Pétain en faisant son cheval de bataille au profit des Allemands. Dans ses discours, il revenait souvent sur la faute des Français qui aurait occasionné la défaite et, épousant les thèses de l'Église – Hoffman relève « l'association de l'Église aux manifestations extérieures du régime²²⁸ » – prêche la repentance à tous les Français. En effet, Pétain était « persuadé de l'influence fatale de la III^e république²²⁹ » et imputait à cette dernière la décadence des Français due à la défaite de 1940. Il dénonçait surtout « l'esprit de jouissance²³⁰ » qui détruisit selon lui ce que « l'esprit du sacrifice²³¹ » avait édifié. Ingrid Galster²³² revient sur son discours prononcé lors de l'anniversaire de la demande de l'armistice juste avant que Sartre ne rédigeât les premières

²²⁶ Sartre cité par Galster, *ibid.*, p. 50.

²²⁷ Sartre, cité par Galster, *op.cit.*, p. 55.

²²⁸ Hoffmann Stanley, « Aspects du régime de Vichy », *Revue française de science politique*, 6^e année, n°1, 1956. p. 59.

²²⁹ Galster, *op.cit.* p. 56.

²³⁰ Philippe Pétain, cité par Galster, *ibid.*

²³¹ *Ibid.*

²³² Galster, *op. cit.*, p. 56.

répliques des *Mouches*. Les paroles de Pétain justifient exactement le choix sartrien du thème de « meaculpisme²³³ » et soulignent l'origine historique de sa pièce :

Vous souffrez, vous souffrirez encore longtemps car nous n'avons pas encore fini de payer nos dettes²³⁴.

Ces discours du Maréchal Pétain qui, selon le témoignage d'Ingrid Galster²³⁵, étaient largement diffusés, même dans les prisons – « Selon un sondage effectué dans l'hiver 1973/74, 49 % de la population écoutaient les allocutions de Pétain à la radio²³⁶ » – sont parvenus à Sartre alors incarcéré et auraient été à l'origine de son projet. Fustigeant cette politique d'auto-culpabilisation, Sartre affirme que *Les Mouches* est venue comme un outil de lutte contre cette manipulation des Français :

Quel était le but de la campagne ? Certainement pas d'améliorer les Français, d'en faire d'autres hommes. Le but était de nous plonger dans un état de repentir, de honte, qui nous rendit incapables de soutenir la résistance. Nous devions nous satisfaire de notre repentir, voire y trouver du plaisir. C'est d'autant mieux pour les Nazis.

En écrivant ma pièce, j'ai voulu, avec mes seuls moyens, bien faibles, contribuer à extirper quelque peu cette maladie du repentir, cette complaisance au repentir et à la honte. Il fallait alors redresser le peuple français, lui rendre courage²³⁷.

L'analyse de la pièce prouve la véracité des propos de Sartre. Tout d'abord, elle montre une situation de peur généralisée basée sur la complicité entre la dictature et la religion. Les personnages de la pièce sont répartis en trois groupes : les tyrans malins, les résistants, et les victimes. L'actant de la tyrannie peut être scindé en deux instances : l'instance divine symbolisée par Jupiter, le roi des dieux ; et l'instance humaine représentée par Égisthe, le roi des hommes. Ces deux instances se réjouissent de la soumission des Argiens ployant sous le complexe de culpabilité. Le dieu y gagne l'obéissance aveugle du peuple d'Argos tandis que le roi y gagne l'impunité du régicide qui pèse sur lui.

L'actant de la résistance est composé d'Électre et d'Oreste, deux personnages restés à l'écart des autres à cause de leur condition : la première vit en esclave à la cour de son père, le

²³³ Dominique Veillon, « Darida Renée, Les catholiques dans la guerre (1939-1945) », *Vingtième Siècle, Revue d'histoire*, n°65, 2000 p. 166, https://www.persee.fr/doc/xxs_02941759_2000_num_65_1_2889_t1_0166_0000_3 [consulté le 04 janvier 2024].

²³⁴ Philippe Pétain, cité par Galster, *op.cit.*, p. 56.

²³⁵ Galster, *op.cit.*, p. 56.

²³⁶ *Ibid.*

²³⁷ Sartre, cité par Galster, *op.cit.*, p. 55.

second vit en exil depuis son enfance. Ces personnages sont les seuls capables de mener une résistance puisqu'ils comprennent le sens de la liberté. La résistance suppose l'opposition. Électre s'oppose en pleine cérémonie de commémoration des morts au décret d'Égisthe. Cette partie de la pièce fait écho à la résistance d'Antigone qui ose s'opposer au décret du roi jusqu'à en être victime. Électre, elle, n'ira pas jusqu'au martyre. Elle se soumet à la volonté du roi pour faire progresser l'action et laisser Oreste, l'homme venu d'ailleurs – souvent désigné dans les versions antérieures sous l'appellation de l'« étranger » – concrétiser la vengeance des Atrides.

Le troisième camp est celui du peuple dont la soumission est la caractéristique principale. Il croit aveuglement aux mensonges fomentés par Égisthe en complicité avec Jupiter. Sartre souligne avec humour et ironie la naïveté du peuple d'Argos :

L'ENFANT : J'ai peur.

LA FEMME : Il faut avoir peur, mon chéri. Grand-peur. C'est comme cela qu'on devient un honnête homme (J.-P.S., *TC*, p. 24).

Ces propos sont en contradiction avec la vraie définition de l'honnête homme. Celui-ci est, d'après Larousse, « doué d'intelligence, [...] de courage et de générosité²³⁸ » et il doit rester « maître de lui-même²³⁹ ». Sartre souligne ici combien les fausses croyances peuvent rabaisser l'homme. Par la gradation ascendante « peur » / « grand-peur », Sartre veut insister sur le climat qui règne à Argos et la contradiction entre la vision des Argiens et la réalité des choses. Cette définition ironique de l'honnête homme se double de la dégradation de la personne puisque la peur conduit au repentir aveugle et l'homme, dans ces conditions, ne vit plus, aux yeux de Sartre. Il est comparable à une charogne qui attire sur elle un essaim de mouches. Le manque criant de liberté et l'aliénation de la personnalité constituent la plus grande dégradation de l'homme. Égisthe, en inventant la comédie du mensonge, a enfermé son peuple dans un complexe de culpabilité. Ainsi, comme les accusateurs de la femme adultère de la Bible, personne n'osera lui lancer la pierre pour avoir tué Agamemnon. Tout le monde se sent coupable, tout le monde se sent humilié. Mais cette humiliation ne vient pas de la conscience d'un péché quelconque mais de la présence des mouches.

²³⁸ Larousse, URL : https://www.larousse.fr/encyclopedie/divers/honn%c3%aate_homme/58661, [consulté le 14 août 2019].

²³⁹ *Ibid.*

Je pue, je pue, je suis une charogne immonde. Voyez les mouches sont sur moi comme des corbeaux ! Piquez, creusez, forez mouches vengeresses, fouillez ma chair jusqu'à mon cœur ordurier. J'ai péché, j'ai cent mille fois péché, Je suis un égout, une fosse d'aisance... (J.-P.S., *TC*, p. 26).

Le résistant sartrien n'est pas un homme mûr mais un jeune garçon armé de la conscience qu'il a de sa liberté. Pour Sartre, ce qui compte, ce n'est pas l'expérience de la guerre mais le courage de démasquer le mensonge et de renverser le joug d'une culpabilité imaginaire. Du moment qu'on se croit toujours coupable, on est incapable de juger un meurtre, encore moins de le venger. Or, pour découvrir la liberté, le critère d'âge n'est pas un critère déterminant. C'est pourquoi l'auteur présente Oreste jeune et inexpérimenté :

ÉLECTRE : Que tu as l'air jeune. Est-ce que tu ne t'es jamais battu ? Cette épée que tu portes au côté, t'a-t-elle jamais servi ?

ORESTE : Jamais (J.-P.S., *TC*, p. 36).

Tout comme Dans l'*Antigone* d'Anouilh, la révolte est l'apanage de jeunes inexpérimentés qu'on pourrait d'ailleurs croire incapables de mener une résistance. De même que Jean Anouilh insiste sur la faiblesse physique de l'héroïne, Sartre souligne la jeunesse et l'inexpérience d'Oreste. On peut comprendre que la détermination et l'engagement priment sur l'âge et la force, ce qui peut fort bien encourager les jeunes résistants.

Il s'avère impérieux de dégager l'attitude de l'auteur envers les trois grands actants qu'il présente dans sa pièce. L'actant de l'autorité représenté par Jupiter et Égisthe est tourné en dérision. Les mensonges et la faiblesse de ces derniers sont dévoilés au grand jour et la fin de la pièce les met en échec. Jupiter est ridiculisé pour n'avoir pas pu protéger Égisthe, et ce dernier subit le même sort qu'Agamemnon. Il en est de même pour les victimes. Celles-ci ne sont pas réellement des victimes puisqu'elles sont assimilables en partie aux collaborateurs du système de Vichy. En n'osant pas se révolter, ils adhèrent à la politique tyrannique d'Égisthe et ne font rien pour empêcher ce dernier de nuire aux Argiens. Sartre les minimise également. Il les montre faibles, sans intelligence et sans discernement.

La troisième catégorie est celle des personnages qu'on pourrait assimiler aux résistants, capables de conduire une révolte même quand les risques sont évidents. Oreste fait face à l'opposition de tous sauf de sa sœur. Il illustre la bravoure du héros cornélien chez qui la « valeur n'attend point le nombre des années ». Anouilh et Sartre font de cette catégorie un groupe minoritaire. Abondant dans la logique des deux pièces, Ingrid Galster démystifie l'idée d'après laquelle la majorité des Français s'était engagée dans la résistance. « Une vogue de

démystification a révélé, ce que les historiens savaient déjà quelque temps avant, que les vrais résistants étaient une faible minorité²⁴⁰ ».

La manière dont l'auteur décrit les personnages révèle sa position. Il valorise la jeunesse (Oreste) et se moque des dirigeants. Il attribue à Jupiter un rôle qui le rabaisse (épier les autres personnages, fomenter des mensonges, s'avouer inapte...) et ne cesse de dépeindre le mépris dont Égisthe est la cible (comme dans la scène qui dépeint le retard exagéré d'Électre dans une cérémonie de grande ampleur). Il moque le peuple qui ploie sous le joug de l'ignorance.

Cette œuvre confrontant trois catégories de personnages (les oppresseurs, les résistants et les victimes) représente exactement les différents groupes de la France sous l'Occupation. Il est possible d'établir un rapprochement entre Jupiter et les Nazis, et Égisthe et Vichy. Les critiques contemporaines de Sartre font état d'appréciations divergentes. Alors qu'Oreste et Électre sont facilement identifiables aux résistants, Égisthe à Pétain ; le personnage de Jupiter reste ambigu. Certains l'identifient à l'Église catholique qui est du côté de Pétain, les autres voient en ce personnage l'image d'Hitler, donc des Nazis.

Si on porte sur l'œuvre un regard politico-historique, Jupiter est clairement identifiable à Hitler. Mais, en analysant l'œuvre du point de vue philosophique, le personnage de Jupiter permet à Sartre de s'attaquer aux divinités et de les tourner en dérision, ce qui est concordant avec la doctrine existentialiste. En effet, la liberté sartrienne est incompatible avec l'existence d'un dieu transcendant. Celui-ci risquerait d'imposer à l'homme un modèle précis à suivre et l'empêcherait ainsi de s'autodéterminer. L'homme sartrien jouit de sa liberté en se créant perpétuellement. Ainsi, l'image ridicule de Jupiter peut être identifiée à l'Église puisque, si Sartre, dans sa pièce, s'attaque au pouvoir divin, sa critique ne vise pas un dieu mythologique mais s'ancre dans le présent. L'Église, enseignant la contrition permanente de ses adeptes et soutenant le gouvernement de Vichy dans la politique du repentir, a été la cible du dramaturge, représentée par son Jupiter. La collaboration complice de ce dieu et d'Égisthe, symbolise celle qui existe entre le pouvoir religieux et le pouvoir politique. Sartre ne cesse d'établir un parallèle entre l'action de sa pièce et l'histoire de la France :

Dans ma pièce, le peuple d'Argos symbolise le peuple français, et Oreste, c'est ce petit groupe de Français qui commirent les attentats contre les Allemands [...] ²⁴¹.

²⁴⁰ Galster, *op.cit.* p. 57.

²⁴¹ *Ibid.*, p. 52.

Si Sartre s'est vanté à plusieurs reprises d'avoir servi la cause de la résistance à travers *Les Mouches*, la pièce n'a pas manqué de susciter un débat contradictoire au sein de la critique qui était déroutée par les déclarations de l'auteur. Les communications de ce dramaturge pendant l'Occupation se focalisaient sur la dimension philosophique de l'œuvre. C'est après la libération que l'auteur révèle son intention de défendre la cause de la Résistance. Certains analystes se focaliseront sur l'aspect philosophique tandis que d'autres privilégieront l'aspect historique. C'est le cas de Simone de Beauvoir qui défendra la motivation politique de l'œuvre arguant de ce que le recours au mythe grec n'était qu'une façon de tromper la censure et que la pièce était pour l'auteur « l'unique forme de résistance qui lui fût accessible²⁴² ».

3.3.2. La liberté, un message de la résistance

La liberté prêchée par Sartre revêt une dimension ontologique. Elle est liée à l'existence même de l'homme en tant que maître de lui-même, capable d'orienter sa vie comme il l'entend sans rendre compte à une quelconque instance qui lui serait supérieure. C'est pourquoi, chez Sartre, la liberté de l'homme est incompatible avec l'existence de Dieu : « l'existence précède l'essence²⁴³ ».

JUPITER : Je t'ai donné la liberté pour me servir.

ORESTE : Il se peut, mais elle s'est retournée contre toi, et nous n'y pouvons rien ni l'un ni l'autre
(J-P. S., *TC*, p. 234).

Les propos tenus par Oreste à l'endroit de Jupiter vont à l'encontre de la révérence que l'humain devrait normalement à son créateur. Il révèle au roi de l'Olympe ses faiblesses en le tutoyant. De cette manière, la force du dieu est anéantie et Oreste renverse ainsi le joug de la culpabilité. Il acquiert une liberté qui fait de lui le seul responsable de ses décisions. L'attitude de ce personnage face aux actes qu'il pose illustre justement son degré d'émancipation. Alors que tous les Argiens se repentaient des fautes dont ils n'étaient pas conscients, Oreste refusa de se repentir du meurtre dont tout le monde était témoin. L'acte posé est bien prémédité, il n'a de compte à rendre à personne, il en endosse la responsabilité. Cela fait écho à *Électre* de Giraudoux. L'héroïne, après avoir placé la vengeance de son père au-dessus de toute autre aspiration, reste seule sans Oreste, se satisfaisant de la justice dont elle avait ardemment soif.

²⁴² Galster, art. cité, p. 400.

²⁴³ Jean-Paul Sartre, *L'existentialisme est un humanisme*, Paris, Gallimard, 1996, p. 21.

Cette liberté a également une « dimension morale », d'autant que l'homme libre a l'obligation de libérer les autres, d'où la notion d'engagement. L'Oreste de Sartre, venge le meurtre, il libère aussi le peuple des remords. « Tout est à commencer, dit-il » (J-P. S., *TC*, p. 70). Les Argiens sans remords et après s'être débarrassés de la tyrannie devront réapprendre à vivre librement comme s'ils sortaient des ténèbres vers la lumière. De cette façon, il « les pose face à leur liberté²⁴⁴ ». Ils doivent assumer cette liberté : se choisir un nouveau roi, de nouvelles lois et de nouveaux principes... Oreste prend sur lui tous les maux qui les menaçaient, et il doit lui-même recommencer la vie avec ces mouches qui l'accusent en vain puisqu'il est libre. C'est une autre façon d'exprimer « l'aurore » du dénouement giralducien, une régénération qui renaît des décombres des vieilles habitudes.

Pour illustrer l'importance de la liberté, Sartre emprunte la voie contraire. Il crée une situation ridicule. Les habitants d'Argos craignent à jamais les morts, les esprits, ce qui est une façon d'indiquer que la panique qui pèse sur la ville n'est pas fondée. Il montre que la peur n'a pas de raison d'être puisque les morts n'ont aucun pouvoir sur les vivants. Les semeurs de peur sont eux-mêmes peureux parce qu'ils savent désormais que le secret du mensonge est percé au grand jour. « Quand une fois la liberté a explosé dans une âme d'homme, les dieux ne peuvent plus rien contre cet homme-là » (J-P. S., *TC*, p. 50). *Les Mouches* nous fait remarquer que la terreur politique trouve sa force dans l'ignorance du peuple. Cette pièce montre que les tyrans sont conscients de leur faiblesse au moment où les victimes ignorent leur force. Tel est le message que l'auteur lance à la Résistance encore timide au début de l'Occupation.

Chez Sartre, la liberté est un remède à tout, c'est ce que l'homme a de plus cher. Or, la France occupée en manque. *Les Mouches*, rédigée en 1943 ne s'inscrit pas dans la même logique qu'*Électre* de Giraudoux. Celle-ci se focalise sur la justice tandis que celle-là a l'intention de libérer l'homme, non de l'opresseur allemand, mais de son ignorance qui l'enferme dans un état permanent de remords.

Bref, nul ne peut, mieux que l'auteur, témoigner de l'influence d'un contexte donné sur la production de son œuvre. Toutefois, les explications de Sartre concernant ses intentions de seconder la résistance ne font pas l'unanimité des spectateurs contemporains. Le fait d'avoir déguisé son message peut s'interpréter à la fois comme une force, et comme une faiblesse. C'est une force car il est parvenu à tromper la censure. Mais c'est une faiblesse puisque le ferment de la résistance a été tellement dissimulé que le public contemporain n'a peut-être pas pu le détecter. La critique qui devait éclairer l'opinion s'est trouvée déroutée par les interventions de

²⁴⁴ Galster, *op.cit.*, p. 52.

l'auteur qui, pour détourner l'attention de l'occupant, orientaient ses prises de paroles vers la dimension philosophique de la pièce, plus que sur sa dimension politique. Après la libération, alors qu'il change de ton, Sartre a eu du mal à persuader ses lecteurs.

Il faut tout de même admettre que le mythe est le meilleur moyen de déjouer la censure. Il donne l'impression d'une tradition qui se répète à travers les siècles, et peut être lu comme une pure fiction alors que sa force réside dans le fait de présenter les mêmes personnages dans des situations différentes. *Antigone* d'Anouilh en est l'exemple éloquent puisque les effets produits par la représentation ont amené les organes de censure à regretter l'accord donné. Une réécriture demande une minutieuse analyse pour saisir le sens que lui donne l'écrivain dans le contexte qui est le sien. Il faut une approche souvent diachronique et approfondie confrontant plusieurs versions pour constater les modifications qui se sont opérées au fil des réécritures. Beaucoup de questions se sont posées concernant la manière dont une pièce aussi engagée est parvenue à traverser les mailles du filet allemand. Certains ont avancé une raison liée à l'incapacité intellectuelle du chargé de théâtre dans la propagande.

En somme, la renaissance des récits antiques dans le théâtre français a remis le fatum grec à l'ordre du jour et a permis de convaincre le public que le moment de la paix n'était pas encore arrivé. Le recours à la tragédie est un moyen de montrer que, quelles que soient les péripéties, le héros évolue toujours vers la catastrophe. La structure bâtie sur le triptyque : victoire/faux bonheur/catastrophe – rappelant le mouvement historique : guerre/après-guerre/guerre – nous a permis de confirmer la volonté, consciente ou inconsciente, des écrivains abordés d'être les guetteurs de la société. Le fait que le mythe offre une fable déjà fixée par la tradition ainsi qu'un dénouement souvent immuable a permis de montrer qu'un destin tragique était déjà fixé : celui de la Deuxième Guerre mondiale. Malgré les innovations et les anachronismes, le public connaît à peu près le sort qui attend les personnages. De la même manière, il peut déduire le probable insuccès des efforts diplomatiques engagés à l'époque et la menace quasi fatale de la montée en puissance du nazisme.

Les mythes réécrits au XX^e siècle ont été choisis parmi une multitude d'autres parce qu'ils étaient en état de prendre en charge les violences de l'histoire contemporaine. Aucun autre récit en effet ne peut mieux exprimer la guerre et ses atrocités que l'évocation de la guerre de Troie. Rien ne peut mieux figurer le caractère cyclique du conflit que la malédiction des Atrides, ni la marche aveugle de l'homme vers son destin que le récit d'Œdipe. La particularité du langage mythique réside dans sa pluralité interprétative. En évoquant les guerres sans les nommer, Giraudoux aura amené son public à réfléchir à sa situation en l'élevant jusqu'à son

niveau de culture²⁴⁵ comme il aimait le dire lui-même. Anouilh, en réécrivant *Antigone* rend l'occupant perplexe. Ne se rappelant pas si la représentation d'une telle pièce avait été autorisée, un membre de la propagande présent dans la salle reste ébahi devant la réaction spontanée du public parisien. Sartre, quant à lui, voulant défendre la cause de la Résistance enferme son message dans un hermétisme qui nuit à sa compréhension.

Si les interrogations concernant les raisons de la reprise des mythes au XX^e siècle restent posées, c'est que le contexte historique marqué par des violences fait souvent naître une nouvelle manière de concevoir le monde. Cela peut amener les écrivains à recourir au langage mythique pour exprimer ou accompagner une pensée philosophique émergente. Cette dernière piste sera à présent suivie.

²⁴⁵ « Pour lui [Giraudoux], il avait toujours jugé que le grand public, s'il ne comprend pas les belles choses, du moins il peut les « sentir » et c'est le devoir de tout dramaturge d'élever son auditoire à sa hauteur et non pas de prostituer son art. » Nelly Kashy Murstein, *op. cit.*, p. 112.

PARTIE III

LA REPRISE DES MYTHES ET LA PENSÉE DE L'HOMME MODERNE

La fiction et la science sont deux sœurs jumelles. Elles naissent toutes deux de l'esprit humain et peuvent dans certains contextes s'avérer complémentaires. C'est sans doute pour cette raison que la mythologie grecque peut être considérée comme le berceau de la philosophie occidentale.

À l'ère où les récits mythiques perdent de plus en plus leur crédibilité on peut se poser la question de savoir si le mythe peut encore enrichir, éclairer ou exprimer la pensée de l'homme moderne. Cette question nous occupe dans cette partie de la thèse où nous nous attachons à prouver que la reprise des mythes est motivée par la volonté d'exprimer une vision du monde mais également de poser de manière concrète les questions qui préoccupent l'Europe de la première moitié du XX^e siècle. La réécriture des sujets antiques permet aux auteurs de s'interroger sur la relation entre l'homme et la famille, sa liberté et son rapport avec le pouvoir divin. La vision humaniste du monde motivée par la volonté de revaloriser l'homme dégradé par la guerre et la conception fataliste de la vie suscitée en grande partie par l'expérience traumatique des guerres sont les grandes tendances philosophiques du XX^e siècle.

En sus de ce qui précède, il faut accorder une place importante à la psychanalyse de Freud, et notamment à ses écrits sur le complexe d'Œdipe qui ne laissent pas indifférents les dramaturges de l'époque. Ces éléments expliquent que les récits mythiques sont à l'ordre du jour : les écrivains de l'entre-deux-guerres reprennent les récits antiques, et les remodèlent. Ici, l'intérêt de la littérature devient double. D'une part, en suscitant des questionnements, elle peut être à l'origine des découvertes scientifiques. D'autre part, en offrant un champ d'expérimentation, elle est le terrain privilégié de mise en situation de doctrines philosophiques. Si, à l'origine, la philosophie ne se distingue pas de la mythologie, il est tout à fait logique que les idées philosophiques trouvent dans la littérature un champ privilégié d'expression. Le mythe devient, dans ce cas, le biais par lequel les savoirs philosophiques peuvent être mis en intrigue. Sartre le montre parfaitement quand il recourt au mythe des Atrides pour exprimer ses convictions philosophiques.

Rappelons, en outre, que la dramaturgie de l'entre-deux-guerres s'est intéressée à la place de l'homme dans le monde, en se questionnant sur ses forces et ses faiblesses. D'une part, les pièces mythologiques montrent l'homme en position de force face au monde sensible et à la puissance divine. D'autre part, la violence innommable des deux guerres mondiales pousse l'homme à douter de ses forces et de son importance dans le monde. Les productions littéraires des années 1930 font état d'un certain pessimisme, ce qui fait rebasculer la littérature moderne dans une conception fataliste des événements historiques. Mais alors, la notion de fatum au XX^e siècle est-elle la même que celle de l'Antiquité ? L'homme moderne peut-il toujours croire à la

prédétermination ? Comment les mythes repris à une époque où la pensée scientifique connaît une étonnante évolution, illustrent-ils une certaine conception du destin ? Vont-ils servir une forme de déterminisme en attribuant à chaque cause son inévitable effet ? Dans ce cas il faudra s'interroger sur l'origine de la cause.

En analysant le corpus mythologique à notre disposition nous nous rendons compte que le mythe est le moyen privilégié de véhiculer les grandes philosophies depuis l'Antiquité. Dans cette logique, sa reprise peut aussi être un moyen de concrétiser la pensée de l'homme moderne. De surcroît, la lecture attentive de ces textes montre que les réécritures – comparées à leurs hypotextes – portent la marque des grands courants de la pensée qui ont dominé le début du XX^e siècle. Ainsi, les grandes figures mythologiques comme Œdipe, Électre, Médée ou même Hector ne sont pas les mêmes suivant les époques de leur reprise. Les auteurs, imprégnés des pensées de leurs temps, les remodelent à leur manière pour en faire souvent leurs porte-paroles.

La présence de thèses empruntées à un courant philosophique, dans une œuvre littéraire, peut prouver que l'œuvre en question en a subi l'influence. Les textes analysés portent les traces des trois grands courants qui correspondent aux trois chapitres de cette partie : la psychanalyse de Freud, l'humanisme et le fatalisme.

Le premier chapitre porte sur la psychanalyse de Freud et met en évidence les traces de ses découvertes, surtout dans la reprise des mythes d'Œdipe et d'Électre. Les théories de Freud auraient donc poussé les dramaturges de l'entre-deux-guerres à reprendre ces mythes. Si cette hypothèse est juste, les textes étudiés devraient faire écho à la psychanalyse, ce que nous nous attachons à prouver. Dans le deuxième chapitre, nous montrons que les écrivains, en accord avec la pensée de l'époque, cherchent à valoriser l'homme de plusieurs manières, ce qui revient à définir un nouvel humanisme. Le dernier chapitre de cette partie remet en cause cet humanisme et démontre qu'une certaine fatalité pèse sur les épaules de l'homme et domine l'histoire de l'humanité. Après la Première Guerre mondiale, il est évident que la préoccupation des écrivains et des penseurs est de revaloriser l'homme que la guerre a dégradé. Mais avec les signes précurseurs de la Deuxième Guerre mondiale, le conflit devient cyclique, ce qui témoigne de l'incapacité de l'homme à arrêter la machine fatale de l'histoire. Le découragement qui en découle conduit à une forme de fatalisme.

1. Psychanalyse freudienne et réécriture des mythes d'Œdipe et d'Électre

La pensée de Freud a profondément influencé les écrivains de la période même si Jacques Sédot, parlant de la réception de la psychanalyse en France, souligne la résistance que ce pays oppose à ce courant dès les premiers contacts.

L'accueil de Freud en France a été marqué par une oscillation permanente entre curiosité et frilosité, une ambivalence allant parfois jusqu'au rejet et à la haine, dans les milieux médicaux et dans la presse, alors qu'un grand nombre d'écrivains se montraient plus enthousiastes²⁴⁶.

Gide est l'un de ceux qui reconnaissent l'importance de la psychanalyse. C'est d'ailleurs lui qui, en 1921 pousse Gaston Gallimard à solliciter auprès de Freud la traduction de ses travaux en français²⁴⁷.

En prenant l'hypothèse que les thèses freudiennes ont poussé les écrivains à revisiter les mythes grecs, nous nous intéresserons aux mythes d'Œdipe et d'Électre. La question que l'on peut se poser est de savoir s'il y aurait une relation de cause à effet entre les écrits de Freud et la résurgence novatrice et abondante de certains mythes. Si cela est le cas, il importe de trouver les indices textuels et/ou scéniques qui renvoient explicitement ou implicitement à la psychanalyse.

Concernant le mythe d'Œdipe, deux points essentiels nous permettent de répondre à ces questionnements. Le premier point porte sur la richesse du texte matriciel, dont on peut souligner la dimension philosophique et sa possible lecture psychanalytique. Nous montrons ce qui a poussé Freud à se baser sur le mythe d'Œdipe pour créer un « complexe » du même nom. Le deuxième s'attache à l'impact de la psychanalyse sur la réécriture du mythe d'Œdipe.

Pour ce qui est du mythe d'Électre, nous analysons le texte pour montrer un possible parallélisme entre le complexe d'Œdipe et le « complexe d'Électre » évoqué par Jung et que Giraudoux semble mettre en évidence.

²⁴⁶ Jacques Sédot, « La réception de Freud en France durant la première moitié du XX^e siècle. Le freudisme à l'épreuve de l'esprit latin », *Topique*, n°115, 2011, p. 52, URL : <https://www.cairn.info/revue-topique-2011-2-page-51.htm>, [consulté le 13 février 2024].

²⁴⁷ *Ibid.*

1.1. Le mythe d'Œdipe au prisme de la psychanalyse

Avec les œuvres d'André Gide et de Jean Cocteau qui reprennent la tragédie de Sophocle, le destin littéraire du fils de Laïos atteint son acmé. Mais, par-delà ce phénomène purement littéraire, on peut considérer un autre fait non négligeable : l'interprétation d'*Œdipe roi* de Sophocle par Freud au début du XX^e siècle, qui le pousse à forger sa théorie à partir d'un motif consubstantiel au mythe-même – la relation incestueuse mère-fils – et qui émerge en psychanalyse sous la dénomination du « complexe d'Œdipe ». Laplanche et Pontalis définissent ce nouveau concept comme un « ensemble organisé de désirs amoureux et hostiles que l'enfant éprouve à l'égard de ses parents²⁴⁸ ». Il faut préciser que le sentiment d'amour est orienté vers le parent du sexe opposé alors que point en même temps une jalousie remarquable envers le parent du même sexe.

1.1.1. Du mythe d'Œdipe au « complexe » du même nom

Le « complexe d'Œdipe » apparaît dans les écrits de Freud en 1910²⁴⁹ tandis que les œuvres du même auteur sont traduites en français au début des années 1920²⁵⁰. Cela nous amène à constater que les adaptations – par « contraction stylistique²⁵¹ » – d'*Antigone* et d'*Œdipe roi* de Sophocle par Jean Cocteau respectivement en 1922 et 1927 interviennent juste après la vulgarisation des théories freudiennes et ouvrent la porte à une série de réécritures du même mythe, commençant par l'*Œdipe* d'André Gide en 1930 et *La machine infernale* de Jean Cocteau en 1934. Pour bien comprendre « le complexe », il importe de rappeler d'abord le mythe.

1.1.1.1. Le mythe

Œdipe appartient à la famille mythologique des Labdacides. Leur ancêtre éponyme est Labdacos, père de Laïos qu'il laisse à l'âge d'un an lors de sa mort. Devenu, plus tard, roi de Thèbes, Laïos épouse Jocaste mais l'oracle leur interdit d'avoir une descendance puisqu'elle causerait la chute du royaume. Contre toute attente, un fils naît, c'est Œdipe. Craignant

²⁴⁸ Jean Laplanche et J-B Pontalis, *Vocabulaire de la psychanalyse*, Paris, PUF, 2007, p.79.

²⁴⁹ *Ibid.*, p. 80.

²⁵⁰ Éliane Tonnet-Lacroix, *La littérature française de l'entre-deux-guerres 1919-1939*, Paris, Armand Colin, 2005, p. 100.

²⁵¹ Une adaptation où presque chaque réplique est conservée mais dans un style plus bref que celui de l'hypotexte. Voir Gérard Genette, *Palimpseste, littérature au second degré*, Paris, Éditions du Seuil, 1992, p. 332.

l'accomplissement de la prophétie, il confie l'enfant à quelqu'un qui doit le tuer. Mais ce dernier n'a pas le courage de commettre le meurtre et l'abandonne au mont Cithéron pendu par un pied, d'où le nom Œdipe « pied enflé ». Il est recueilli par un berger pour être conduit chez le roi de Corinthe qui l'élève comme son propre fils sans jamais lui révéler le secret de ses origines.

Devenu adulte, Œdipe consulte l'oracle qui lui dit qu'un sort terrible l'attend, celui de tuer son père et d'épouser sa mère. Pour fuir ce destin funeste, il décide de quitter Corinthe. Sur le chemin, il croise un homme qui ne veut pas lui céder le passage. Ils se disputent, et Œdipe le tue. Cet homme qu'il vient de tuer est Laïos, son propre père, en route pour Delphes²⁵² où il va consulter l'oracle afin de savoir comment se débarrasser du Sphinx, un monstre qui ravage les habitants de la cité thébaine. Se dirigeant vers Thèbes, Œdipe rencontre le monstre. Celui-ci lui pose une énigme qu'il doit résoudre s'il veut rester en vie. Il parvient à la résoudre et le Sphinx se tue. Œdipe entre dans la cité en triomphateur et le peuple décide de lui donner, en guise de reconnaissance, la veuve de Laïos en mariage. Or, cette femme est sa mère. Il a avec elle quatre enfants, deux garçons Étéocle et Polynice et deux filles Ismène et Antigone. Quelques années plus tard, un fléau sévit dans la cité thébaine. L'oracle annonce que le meurtrier de Laïos doit être expulsé de la ville pour que la situation s'apaise. C'est après une enquête passionnée conduite par Œdipe qu'il se découvre lui-même coupable d'un double crime : le parricide/régicide et l'inceste. Jocaste se suicide tandis qu'Œdipe se crève les yeux. Il sera guidé par sa fille Antigone le reste de sa vie.

Il importe de rappeler que le mythe d'Œdipe n'est pas une création des tragiques grecs comme on pourrait le penser. Eschyle, Hésiode et Sophocle en ont fourni les versions dramatiques, mais le mythe existait longtemps avant eux. Les poèmes d'Homère montrent déjà, sous forme d'allusions intertextuelles, la présence de ce mythe. Ses traces sont perceptibles au chant XXIII de l'*Illiade*²⁵³ et au chant XI de l'*Odyssée*. Homère fait mention du destin tragique du roi de Thèbes en soulignant dans son deuxième poème quelques motifs bien précis comme le parricide et l'inceste²⁵⁴. D'autres écrivains de la Grèce antique s'y intéressent après lui mais

²⁵² Cette précision est donnée dans l'*Œdipe* de Corneille.

²⁵³ « Il parla ainsi, et tous restèrent muets. Et le seul Euryalos se leva, homme illustre, fils du roi Mèkisteus Talionide qui, autrefois, alla dans Thèbè aux funérailles d'Oidipous, et qui l'emporta sur tous les Kadméïônes. Et l'illustre Tydéide s'empressait autour d'Euryalos, l'animant de ses paroles, car il lui souhaitait la victoire. » *Illiade*, *op. cit.*, p. 124.

²⁵⁴ « Puis, je vis la mère d'Oidipous, la belle Épikastè, qui commit un grand crime dans sa démence, s'étant mariée à son fils. Et celui-ci, ayant tué son père, épousa sa mère. Et les dieux révélèrent ces actions aux hommes. Et Oidipous, subissant de grandes douleurs dans la désirable Thèbè, commanda aux Kadméïones par la volonté cruelle

la version de Sophocle résiste mieux à l'épreuve du temps et sert de matrice à de nombreuses réécritures.

1.1.1.2. Interprétation philosophique : le mythe centré sur l'homme

À côté d'autres interprétations possibles, la spécificité du mythe d'Œdipe est qu'il place l'homme au cœur de l'intrigue. Quand le héros quitte son père putatif, Polybe, le roi de Corinthe, fuyant son destin tragique dont il a pris enfin connaissance par la voix de l'oracle, il doit résoudre l'énigme qui, de toute évidence, porte sur l'essence de l'homme :

Il est sur terre un être à une voix, ayant deux et quatre et trois pieds ; seul il change parmi ceux qui vont sur le sol, en l'air et dans la mer ; mais quand il marche en s'appuyant sur plusieurs pieds, c'est alors que son corps a le moins de vigueur²⁵⁵.

Cette version canonique tirée des *Phéniciennes* d'Hésiode montre – en insistant sur la différence entre l'être en question et d'autres créatures : « un être à une voix », un « seul être qui change » – que l'énigme veut mettre en évidence les principaux traits définissant l'être humain. Cocteau abonde dans le même sens puisque l'énigme qu'il propose reprend en quelque sorte la version traditionnelle.

Quel est l'animal qui marche sur quatre pattes le matin, sur deux pattes à midi, sur trois pattes le soir (J.C., *TC*, p. 508) ?

Œdipe parvient à trouver la réponse : il s'agit de l'homme. Il prouve ainsi que cet être constitue en soi une énigme. L'analyse philosophique du mythe formulée par Philippe Fontaine²⁵⁶ montre que l'homme énigmatique est avant tout Œdipe lui-même. D'une part, il entre dans la cité comme un personnage doublement inconnu. Inconnu des Thébains puisqu'il est étranger dans la ville et inconnu de lui-même parce qu'il ignore sa véritable identité. D'autre part, il est l'homme qui, après avoir épousé sa mère, incarne à la fois les trois âges de la vie humaine évoqués dans l'énigme du Sphinx. Il est en même temps enfant, adulte et vieillard.

des dieux. Et Épikastè descendit dans les demeures aux portes solides d'Aidès, ayant attaché, saisie de douleur, une corde à une haute poutre, et laissant à son fils les innombrables maux que font souffrir les Érinnyes d'une mère. » Homère, *Illiade*, XXIII, Leconte de Lisle (trad.), 1866.

²⁵⁵ Frédéric Caumont, « Quand Œdipe rencontre la Sphinge », *Imaginaire & Inconscient* n° 20, 2007, p. 109-121, URL : <https://www.cairn.info/revue-imaginaire-et-inconscient-2007-2-page-109.htm>, [consulté le 21 novembre 2017].

²⁵⁶ Philippe Fontaine, « Le mythe d'Œdipe : Lecture psychanalytique », conférence publiée en ligne, <http://www.dailymotion.com/video/x3er8o7>, [consulté le 06/01/2018].

Enfant puisque sa femme est en même temps sa mère – ce que Cocteau symbolise par la présence d'un berceau à côté du lit nuptial – homme parce qu'il a l'âge de se marier et vieillard parce qu'il remplace son père dans la couche conjugale. Avec le complexe d'Œdipe cet homme n'est plus le fils de Laïos, mais l'être humain en général.

En outre, le mythe met en évidence la soumission de l'homme au décret divin. Il est le jouet des dieux, seuls maîtres de sa destinée puisque tout ce qu'il fait contre leur volonté tourne à son désavantage quelle que soit la détermination affichée. Dans *Œdipe roi*, le héros essaie de déjouer l'oracle d'Apollon mais ne l'empêchera pas de s'accomplir. Cocteau renforce, au XX^e siècle, cette vision écrasante des dieux qui se plaisent à détruire l'homme. *La Machine infernale* annonce par son titre même l'attitude malveillante des dieux envers les humains. L'auteur parle « d'une des plus parfaites machines construites par les dieux infernaux pour l'anéantissement mathématique des mortels » (J.C., *TC*, p. 540). Les dieux veulent que, pour le fonctionnement de leur machine infernale, « toutes les malchances surgissent sous le déguisement de la chance » (J.C., *TC*, p. 534). C'est ce qui arrive à Œdipe et que Cocteau considère comme une voie que le héros doit emprunter pour devenir un homme.

La fin de sa pièce met en scène Œdipe souffrant et pitoyable. Par l'entremise d'Antigone, Tirésias lui offre un bâton porte-bonheur pour l'aider à tenir debout et à suivre sa route :

TIRESIAS : Antigone !

Mon bâton d'augure. Offre-le-lui de ma part. Il lui portera la chance.

Antigone embrasse la main de Tirésias et porte le bâton à Œdipe.

ANTIGONE : Tirésias t'offre un bâton (J.C., *TC*, p. 540).

Le bâton, encore plus celui de Tirésias, a une signification profonde. Rappelons tout d'abord que Tirésias a reçu ce bâton de la part d'Athéna qu'il avait découverte nue dans sa baignoire et qui l'a rendu aveugle pour supprimer la vue de celui qui avait porté atteinte à sa pudeur. Ce bâton a les pouvoirs d'orienter l'aveugle. Or, on sait qu'Œdipe lui-même s'est crevé les yeux. Ce bâton « voyant » est un symbole ici de la clairvoyance spirituelle qu'acquiert Œdipe avec sa cécité. L'Œdipe arrogant, qui n'a pas remarqué le piège du destin triomphe du Sphinx et s'en réjouit. Mais, cet exploit ne lui permet de résoudre qu'une partie de l'énigme. Il n'a pas compris que le monstre à trois apparences : femme, lion et serpent, était une autre énigme qu'il fallait aussi résoudre. L'*hybris* du héros le poussera à chanter la victoire alors que la grande énigme n'a pas été résolue : celle du mystère du corps féminin puisque le Sphinx avait une apparence féminine qui préfigurait la femme qui attendait Œdipe à Thèbes et qui allait à la

fois être reine, mère et épouse. Jean Cocteau souligne cet aspect en mettant dans la bouche du monstre les mots qui font écho à l'inceste. Œdipe ne l'a pas remarqué.

Le bâton offert par Tirésias montre, en outre, qu'Œdipe vient de remplir la dernière condition pour être un homme. Le bâton renvoie à la troisième patte de l'animal évoqué dans l'énigme. L'auteur s'arrange pour qu'Œdipe termine sa vie en s'appuyant sur une canne. Œdipe avait marché à quatre pattes puis à deux, il ne lui restait qu'à marcher à trois pattes pour répondre pleinement à la définition d'un homme accompli. Si on considère l'âge réel d'Œdipe au moment de son aveuglement, il n'est pas encore à l'âge de porter une canne. Cocteau montre qu'il a dix-neuf ans quand il épouse Jocaste²⁵⁷ et que le drame arrive dix-sept²⁵⁸ ans après le mariage. Œdipe a environ trente-six ans. C'est donc son aveuglement qui anticipe sa maturité, et partant, son humanité. Cela rejoint l'idée de Gérard Lieber qui commente en ces termes l'une des éditions de *La Machine infernale* :

On a vu Œdipe sur ses deux jambes, à quatre pattes et maintenant s'appuyant sur le bâton de Tirésias. Il prend ainsi les postures qui, selon l'énigme, font de lui un homme²⁵⁹.

Cet Œdipe pitoyable n'est pas pour autant moins admirable puisqu'il fait preuve de grandeur. En voulant sauver sa cité de la peste, il entreprend une enquête passionnée et quand il se découvre coupable, il ne recule pas devant le terrible châtement qu'il s'inflige lui-même.

En sus de cette soumission aveugle au destin, le mythe expose les aspirations profondes de l'être humain notamment le fait d'être attiré par ses origines. En se rendant à Thèbes, Œdipe pensait qu'il fuyait le destin horrible qui l'attendait mais, sans s'en rendre compte, il précipitait sa chute. C'est sur le chemin de Thèbes qu'il tue son père et c'est sur son lit d'enfance qu'il commet l'inceste. La fable traditionnelle met en évidence trois grands moments du retour sur lesquels reviennent allusivement ou explicitement, tous ceux qui tentent de réécrire ce mythe : le retour à la ville qui l'a vu naître, le retour dans son lit d'enfance et, plus grave encore, le retour dans le sein qui l'a conçu.

La consommation de l'inceste ne fait que renforcer l'idée d'un retour à l'enfance. Œdipe, en épousant sa mère, engendre d'elle des enfants qui sont en même temps ses frères et se trouve ainsi au même degré généalogique que sa progéniture. De même Jocaste, en épousant son fils, aspire implicitement au retour à la jeunesse puisqu'elle recule d'une génération. Dans

²⁵⁷ *Idem*, p. 89.

²⁵⁸ *Idem*, p. 141.

²⁵⁹ Gérard Lieber, in Jean Cocteau, *La Machine infernale* [1934], Paris, Grasset « Le livre de Poche » 2016, p. 152.

Œdipe elle s'éprend de son fils à la première rencontre tandis que dans *La Machine infernale* elle aime un soldat du même âge que celui qui aurait pu être son fils. Les deux auteurs inversent ainsi le sens du « complexe » freudien comme on va le montrer plus tard dans ce chapitre.

L'aspiration au retour aux origines révèle le désir caché de l'homme. C'est cet aspect du mythe qui justifie le mieux le choix de Freud. En effet, le « complexe d'Œdipe » met en évidence un enfant poussé par un désir de retourner à ses origines puisqu'il désire s'unir à la mère dont il est sorti. Or, si l'homme veut retourner aux origines, il doit savoir que celles-ci lui sont interdites. Œdipe ne devrait pas retourner dans la cité qui l'a condamné à mort encore moins dans le lit qui a décidé sa peine. En transgressant ces interdits prophétiques, il est tombé entièrement dans le piège du *fatum*.

Philippe Fontaine²⁶⁰ rappelle qu'Œdipe lui-même est le fruit d'une double transgression : la transgression de l'oracle d'Apollon qui fait que Laïos engendre un fils malgré l'interdiction des dieux, et celle de la décision de Laïos qui pousse le berger à épargner la vie d'un enfant qui doit mourir. En étant attiré par ses origines, Œdipe ajoute une autre transgression, qui amène le héros à « chercher à s'engendrer lui-même ²⁶¹ » ce que les dieux ne supportent pas.

En accordant une place importante à l'homme, le mythe montre sa face cachée. Freud ne pouvait rester indifférent à la richesse philosophique de ce récit puisque son analyse met clairement en évidence le comportement inconscient de l'homme. Toutefois, cette seule donnée n'était pas suffisante pour amener Freud à théoriser le « complexe d'Œdipe ». Quelques passages du texte de Sophocle pouvaient bien inspirer la pensée psychanalytique.

1.1.2. Vers une lecture psychanalytique d'*Œdipe roi* : Freud et son inspiration

Afin de faire face au fléau qui décime la cité de Thèbes, Œdipe entreprend une enquête pour trouver la cause de la peste. L'oracle annonce que le meurtrier de Laïos est dans les murs de Thèbes et que la cité ne recouvrera pas la paix aussi longtemps que le coupable y restera. Œdipe entame une investigation pour trouver l'homme aux mains souillées afin de l'expulser de la ville. *Œdipe roi* de Sophocle qui inspire profondément Freud est bâti sur cette enquête dont l'efficacité dramatique repose sur le fait que l'enquêteur se découvre lui-même coupable. La démarche d'investigation utilisée dans la pièce est comparée par Freud à une psychanalyse qui part de la situation présente du patient pour chercher dans son inconscient l'origine psychique de sa pathologie.

²⁶⁰ Fontaine, conf. citée, <http://www.dailymotion.com/video/x3er8o7>, [consulté le 06/01/2018].

²⁶¹ *Ibid.*

Qui plus est, Alain Moreau²⁶² a recensé dans *Œdipe roi* quelques passages qui, d'après lui, auraient suscité chez Freud l'idée du complexe d'Œdipe. Il s'agit de quelques répliques au nombre bien limité mais dont le pouvoir d'évocation s'avère important. Jocaste dédramatise l'idée de coucher avec sa mère en soulignant son caractère global.

JOCASTE : Ne redoute pas l'hymen d'une mère : bien des mortels ont déjà, dans leurs rêves, partagé le lit maternel²⁶³.

La réplique de Jocaste est doublement inspirante pour Freud. Premièrement, elle montre que le désir de partager le lit maternel est tout à fait normal, ce qui peut donner raison à Freud. Deuxièmement, ce désir est inconscient puisqu'il est éprouvé lors du rêve. Ceci veut dire qu'il est ancré dans le subconscient même de l'homme. Cette réplique universalise l'attitude incestueuse et justifie le premier aspect du complexe : le désir sexuel envers le parent de sexe opposé.

En outre, dans la pièce de Sophocle, Œdipe est préoccupé par le message de l'oracle. Malgré sa fuite vers Thèbes, il se croit toujours près du danger. Il n'arrive pas à recouvrer la paix tant que ses parents sont encore en vie. Les échanges avec Jocaste, à qui il a confié son destin, montrent la joie qu'il éprouve à la mort de Polybe.

JOCASTE : C'est un immense allègement pourtant que de savoir ton père dans la tombe.

ŒDIPE : Immense, je le sens. Mais la vivante ne m'en fait pas moins peur²⁶⁴.

Ces passages mettent en évidence la satisfaction d'Œdipe après la mort de Polybe qu'il considère jusqu'ici comme son père biologique. Cet apaisement vient du fait qu'avec la mort de ce dernier, l'oracle d'Apollon ne pourra pas s'accomplir puisqu'il n'aura pas de père à tuer. Quoique les raisons ne soient pas les mêmes que celles évoquées dans le « complexe ²⁶⁵ », ce fils qui trouve la joie dans la mort de son père ne pouvait pas laisser Freud indifférent. En désaccord avec la traduction de Paul Mazon, Alain Moreau revisite l'origine grecque du mot « allègement » prononcé par Jocaste qui se dit en grec *ophthalmos*, « œil », et « qui au sens

²⁶² Alain Moreau, « Œdipe ou la prolifération explicative », *L'antiquité classique*, Tome 71, 2002. pp. 27-50 ; URL : http://www.persee.fr/doc/antiq_0770-2817_2002_num_71_1_2476, [consulté le 17 janvier 2018].

²⁶³ Sophocle, *Œdipe roi*, Paul Mazon (trad.), *suivi de Le mythe d'Œdipe (anthologie)*, Paris, Gallimard, « Folioplus classique », 2014, p. 45.

²⁶⁴ *Ibid.*

²⁶⁵ Dans le complexe d'Œdipe, le fils souhaite la mort du père par jalousie.

figuré désigne une chose précieuse²⁶⁶ ». Il établit une relation entre le sens propre du mot : « œil » et la fin de la pièce où Œdipe doit se crever les yeux « pour supprimer le regard qui a vu le corps dénudé de la mère²⁶⁷ ». Alain Moreau, trouve également dans les paroles de Jocaste, essayant d'empêcher la poursuite de l'interrogatoire, un « archétype du refoulement freudien » :

JOCASTE : Et n'importe de qui il parle ! N'en aie nul souci. De tout ce qu'on t'a dit, va, ne conserve même pas un souvenir. À quoi bon²⁶⁸ !

Ces quelques passages d'*Œdipe roi* pouvaient intéresser Freud à double titre. Primo, l'analyse de ses patients l'amène à confirmer, avant même de lancer l'expression « complexe d'Œdipe », l'existence d'une relation particulière entre le fils et sa mère. Dans une correspondance datée du 15 octobre 1897 adressée à Wilhelm Fliess, il met en rapport ses découvertes et le mythe d'Œdipe.

Le fait d'être amoureux de la mère ainsi que la jalousie envers le père sont des états que je tiens maintenant pour un événement général dans la petite enfance... S'il en est ainsi, on comprend le pouvoir saisissant d'*Œdipe-Roi*²⁶⁹.

Il poursuit dans la même lettre que « le mythe grec met en valeur une compulsion que chacun reconnaît pour avoir perçu en lui-même des traces de son existence²⁷⁰ ».

Secundo, il procède à une auto-analyse qui l'amène à reconnaître en lui l'amour pour sa mère et une jalousie en conflit d'affection pour son père. En 1900, il publie *L'Interprétation des rêves* où il analyse ses propres rêves et ceux de ses patients qu'il met en relation avec le mythe. L'aveuglement du héros symbolise, d'après lui, l'horreur que le sujet éprouve à la révélation des idées ou des désirs jusqu'alors soigneusement refoulés.

Finalement, trois paramètres ont été combinés pour que le psychiatre invente le « complexe ». Des passages d'*Œdipe roi*, l'analyse de ses patients ainsi que son auto-analyse l'amènent à conclure que « tout être humain se voit imposer la tâche de maîtriser le complexe d'Œdipe²⁷¹ ».

²⁶⁶ Alain Moreau, *art. cité*, http://www.persee.fr/doc/antiq_0770-2817_2002_num_71_1_2476, [consulté le 17 janvier 2018].

²⁶⁷ *Ibid.*

²⁶⁸ *Ibid.*

²⁶⁹ *Ibid.*

²⁷⁰ Laplanche et Pontalis, *op. cit.*, p. 80.

²⁷¹ *Ibid.*

Il faut noter que le « complexe d'Œdipe » a fait l'objet de nombreuses critiques. Jean Pierre Vernant²⁷² souligne que si Œdipe a éprouvé de la joie aux côtés de Jocaste, ce n'est pas parce qu'il était conscient qu'elle était sa mère puisque pour lui la référence maternelle était Mérope. La preuve en étant que le jour où il a pris conscience de l'inceste il s'est crevé les yeux.

Somme toute, le mythe d'Œdipe constitue une matière extrêmement riche. Ayant fait l'objet de plusieurs réécritures, ce mythe ne s'est jamais éteint au travers des siècles. Depuis les tragiques grecs qui lui ouvrent les portes de l'éternité, plusieurs interprétations lui ont été appliquées, mais la théorie de Sigmund Freud aura été pour la littérature un événement sans précédent.

1.1.2.1. Complexe d'Œdipe et réécriture du mythe des Labdacides

La réécriture du mythe d'Œdipe connaît une inflexion remarquable après les découvertes de Freud. En mettant en évidence une nouvelle interprétation du mythe, ce chercheur donne la chance à ce récit de reconquérir la scène française et offre aux écrivains une occasion de porter un regard nouveau sur ce mythe millénaire. Le « complexe d'Œdipe » apparaît dans le monde de la réécriture comme un voile qui tombe. Non seulement le mythe renaît, mais d'autres ramifications d'inspiration freudienne se greffent également sur la fable antique. Dans les années qui suivent la découverte du « complexe » on observe à la fois une renaissance éclatante du mythe et des innovations dans sa réécriture.

1.1.2.1.1. Renaissance éclatante du mythe des Labdacides

En 1922, quelques années après la vulgarisation des découvertes freudiennes, Jean Cocteau écrit *Antigone* qui est représenté le 20 décembre par la troupe du Théâtre de l'Atelier. Cela est sans doute lié à la divulgation des travaux de Sigmund Freud. Après avoir rencontré une résistance farouche en France, la psychanalyse finit par être admise avec l'aide du médecin René Morichau-Beauchant, professeur de Psychiatrie à Poitiers qui, en 1910, publie un article élogieux, comme l'écrit Philippe Sédad. Les œuvres de Freud sont méconnues en France faute de traducteurs capables de traduire parfaitement les textes écrits en allemand. Il faudra attendre, en 1920, la parution de la première traduction publiée par le Suisse Yves Le Lay dans la *Revue*

²⁷² Jean Pierre Vernant cité par Fontaine, conf. citée, <http://www.dailymotion.com/video/x3er8o7>, [consulté le 06/01/2018].

*de Genève*²⁷³. C'est dans ce contexte que renaît, dans l'entre-deux-guerres, la réécriture du mythe des Labdacides sous la plume de Jean Cocteau. Mauriac ne tarit pas d'éloges envers ce dramaturge :

Grâce à Cocteau, le drame de Sophocle, exhumé de tout ce dont, au cours des âges, on l'avait recouvert, apparaît dans sa jeunesse et dans sa pureté originelle²⁷⁴.

Bien que ce soit la figure d'Antigone, avant celle d'Œdipe, qui s'impose sur la scène française de l'entre-deux-guerres, l'influence de Freud ne peut pas être écartée. Les liens de parenté entre les deux personnages sont tellement forts que l'évocation de l'un rappelle l'autre. Certes, le fait que l'auteur ait préféré l'héroïne à son père – dont l'histoire était pourtant d'actualité – peut être liée à des raisons personnelles. Mais, on doit rappeler tout de même que le fait de parler du héros éponyme du complexe freudien revient à exhumer une œuvre qui porte aussi bien sur une figure que sur une famille, celle des Labdacides dont Antigone fait partie. On ne peut donc pas séparer la réapparition d'Antigone en littérature de celle d'Œdipe en psychanalyse.

Il importe de souligner qu'à la même période, comme en témoigne Roger Martin du Gard, l'*Œdipe* d'André Gide commence à germer dans la pensée de l'auteur pour paraître en 1930. Cocteau quant à lui, manifestement plus attiré par l'œuvre de Sophocle que ses contemporains, adapte d'abord *Œdipe roi* en 1927 avant de publier sa pièce *La Machine infernale*, une œuvre phare sur le mythe d'Œdipe et profondément imprégnée d'éléments du « complexe » freudien.

En tournant le regard vers le passé, on constate que le mythe des Labdacides a été plusieurs fois repris depuis le Moyen Âge avec le *Roman de Thèbes* et qu'à partir de cette époque, il apparaît de façon sporadique en littérature. Il faut tout de même rappeler que c'est à partir du Classicisme avec l'*Œdipe* de Corneille, qu'il est joué sur la scène française et qu'il est ainsi connu du grand public. Sophie-Aude Picon²⁷⁵ commentant une des éditions de l'*Œdipe roi* justifie la réapparition du mythe à cette époque par un contexte politique favorable. Au XX^e siècle, les enjeux ne sont plus les mêmes. En effet, au vu du nombre croissant des publications, on observe un phénomène inédit dans l'histoire de la littérature française. De l'*Antigone* de Cocteau à celle d'Anouilh, on dénombre, sans prétendre à l'exhaustivité, cinq occurrences du

²⁷³ Jacques Sédat, « La réception de Freud en France durant la première moitié du XX^e siècle. Le freudisme à l'épreuve de l'esprit latin », *Topique*, 2012, p. 53.

²⁷⁴ Cocteau, *Antigone*, « Introduction », Paris, Belin Gallimard, « Classico collège », 2013.

²⁷⁵ Sophie-Aude Picon Sophocle, *in Sophocle, op. cit.*, p. 158.

mythe des Labdacides dont trois accordent la place de héros à Œdipe. Cocteau en a écrit trois, *Antigone*, *Œdipe Roi* et *La Machine infernale*. Les deux premiers sont des réécritures tellement proches de l'hypotexte que Gérard Genette les prend comme exemple pour illustrer la technique de « contraction stylistique ». La visée philosophique de ces réécritures est moins de créer de nouveaux thèmes que de remettre les sujets antiques à l'ordre du jour. André Gide avec son *Œdipe* et Anouilh avec son *Antigone* s'écartent de l'hypotexte tout comme Cocteau dans sa *Machine infernale*. C'est la première fois en France, que le mythe réapparaît avec une telle fréquence et un tel succès. Cela ne peut être que le début d'une longue série d'œuvres musicales, cinématographiques, littéraires et picturales qui marqueront tout le siècle.

1.1.2.1.2. Une innovation théâtrale : le freudisme au cœur des réécritures

« On ne peut plus parler de la même façon de Dionysos, d'Apollon et d'Œdipe après Nietzsche et Freud²⁷⁶ ». Tel est le constat de Véronique Gély et d'Anne Tomiche, soulignant l'influence de la psychanalyse et de la philosophie sur l'évolution de la littérature. Dans la même logique, nous admettons que Freud a changé le regard que les écrivains portaient sur le mythe avant lui. Une vague d'allusions et de greffes germe aux endroits où le mythe est soit muet soit laconique. Quatre grandes innovations renvoient plus ou moins aux découvertes de Freud.

Primo, on observe chez Jean Cocteau une mise en scène de noces incestueuses qui constitue une véritable transgression du tabou traditionnel. C'est l'une des grandes innovations que l'auteur apporte au mythe. *La Machine infernale* réserve un acte complet à la conversation entre Œdipe et Jocaste. Cet acte qui tient le public en haleine se termine certes pudiquement, mais transgresse, en quelque sorte, la loi de la bienséance. Si le mariage n'est pas consommé, l'échange entre les personnages dont on connaît le sort – car il s'agit d'une réécriture – n'est pas pour autant moins choquant. Tout commence par un décor révélateur du danger imminent.

L'estrade représente la chambre de Jocaste, rouge comme une petite boucherie au milieu des architectures de la ville. Un large lit couvert de fourrures blanches. Au pied du lit, une peau de bête.

À gauche du lit, un berceau.

Au premier plan gauche, une baie grillagée donne sur une place de Thèbes. Au premier plan droite un miroir mobile de taille humaine.

²⁷⁶ Véronique Gély, Silvie Parizet, Anne Tomiche, *Modernités Antiques, La littérature occidentale et l'Antiquité gréco-romaine dans la première moitié du XX^e siècle*, Paris, Presses Universitaires de Paris Ouest, « Littérature et poétique comparée », 2014, p. 18.

Œdipe et Jocaste portent les costumes du couronnement. Dès le lever du rideau ils se meuvent dans le ralenti d'une extrême fatigue (J.C., *TC*, p. 515).

Le cadre spatial est la chambre de Jocaste qui, à la manière du « piège » évoqué dans le prologue, se ferme comme une prison sur un huis clos infernal souligné par le contraste agressif entre le rouge et le blanc. « La petite boucherie » évoque l'abattoir, sorte de métaphore du destin. La combinaison des deux aspects naturellement contradictoires : la couleur rouge symbolisant la mort et la couleur blanche symbolisant la paix soulignent l'impossibilité de jouir paisiblement des relations engagées. Si on revient au trinôme père/mère/enfant du complexe d'Œdipe, on comprend que la couleur rouge symbolise également le père perturbateur. Dans cette relation, en effet, le père se montre menaçant. Le petit garçon, quoiqu'il soit attiré par sa mère, doit savoir que le chemin n'aboutit pas et qu'en persévérant dans cette voie, il se met en danger. Il doit donc garder de la distance au risque de s'attirer les foudres de son père. C'est ce qu'Œdipe ne remarque pas. Le rouge aurait pu le prévenir du danger qui le guette et l'empêcher de commettre l'irréparable.

La présence du berceau rappelle qu'Œdipe, à la fois mari et enfant, doit choisir entre le lit conjugal et le berceau ce qui rappelle au public la double identité du héros. En choisissant le lit il choisit l'inceste et partant la mort. Les rapports entre les deux protagonistes sont ambigus. Ils sont mari et femme, mais leurs propos font penser à un rapport mère/enfant. Des références allusives au complexe d'Œdipe sont récurrentes : Déjà avant même l'arrivée d'Œdipe, Jocaste évoque l'idée du complexe en paraphrasant plus ou moins Freud.

JOCASTE : Les petits garçons disent tous : « Je veux devenir un homme pour me marier avec maman. » Ce n'est pas si bête, Tirésias. Est-il plus doux ménage, ménage plus doux et plus cruel, ménage plus fier de soi, que ce couple d'un fils et d'une mère jeune ? Écoute, Zizi, tout à l'heure, lorsque j'ai touché le corps de ce garde, les dieux savent ce qu'il a dû croire, le pauvre, et moi, j'ai failli m'évanouir. Il aurait dix-neuf ans, Tirésias, dix-neuf ans ! L'âge de ce soldat. Savons-nous si Laius ne lui est pas apparu parce qu'il lui ressemble (J.C., *TC*, p. 490).

Dans ses propos, Jocaste fait montre de trois grandes convictions. D'abord, elle évoque l'idée que le sentiment d'affection sexuelle qu'éprouve le petit garçon revêt un caractère universel. À travers cette réplique, l'auteur corrobore la vision de Freud en faisant de sa thèse une vérité générale. Ensuite, le personnage donne son point de vue en justifiant cette relation (« ce n'est pas si bête ») et en soulignant par ailleurs le bonheur que cette relation occasionnerait. Enfin, en revenant sur les attouchements avec le jeune soldat, Jocaste confirme l'existence d'une attraction inverse, ce qui brouille un peu, ou complète, la thèse freudienne.

Dans la scène consacrée à la nuit de noces, Cocteau conserve l'atmosphère fantastique créée depuis le premier acte avec une coloration psychanalytique évidente. L'onirisme de la scène qui tient ici à l'intrusion du rêve dans la réalité de la nuit de noces est bien remarquable. À la manière de la psychanalyse, la réalité de leurs identités se révèle quand les protagonistes sont endormis.

L'union dans le couple est marquée par les propos d'Œdipe : « Pas à nous acclamer... à t'acclamer, toi. – C'est pareil » (J.C., *TC*, p. 516). Le rapprochement se fait aussi par le rêve puisque chacun rêve de façon symétrique : « Je te parle de chien de fontaine, tu me parles de mur de ronde : voilà notre nuit de noces (*ibid.* p. 517) ». En plus de l'attention envers l'un et l'autre, ils échangent des mots tendres : « mon pauvre adoré [...] ma pauvre chérie [...] mon cher amour [...] fou bien-aimé ».

Or cette proximité est dangereuse car un autre couple se forme à côté du premier : celui de la mère et de l'enfant. Les répliques échangées entre Œdipe et Jocaste font ressortir trois isotopies : celle de l'enfance avec les mots comme « gamin », « nourrisson », « berceau », « zizi », celle de la maternité matérialisée par les lexèmes comme « mère », « vieille » ... et celle de l'amour. Le désir répété d'Œdipe de consommer la nuit de noces, s'il est bien compréhensible, peut aussi être interprété comme un caprice. L'acte s'achève d'ailleurs sur un Œdipe scindé, à la fois mari et enfant : il est allongé sur le lit conjugal, mais Jocaste le berce « en remuant doucement le berceau » puis isole « la tête d'Œdipe avec les tulle » (J.C., *TC*, p. 532). Le rouge domine, couleur de la passion comme de la mort, « symbolisant le couple Éros et Thanatos parfaitement illustré par la tragédie d'Œdipe ». Désir et mort se rejoignent de façon inconsciente chez les personnages. De plus, la peau de bête et la fourrure ramènent les êtres à leur état bestial, primaire. Or l'inceste, dans la négation de l'écart générationnel, est bestial. L'acte d'amour est évoqué par les deux personnages. Juste au début du troisième acte, Jocaste s'exclame : « Ouf ! je suis morte ! tu es tellement actif ! » (*Ibid.* p. 515) en parlant de la dure journée du jeune souverain, ce qui peut aussi évoquer ses appétits masculins en puissance. Œdipe montre un désir légitime de consommer le mariage et utilise l'expression connotée : « profondément seul avec toi » (*ibid.* p. 517). Le climat sensuel pèse aussi dans les « lourdes étoffes » (*ibid.*) qu'il faut enlever, lourdeur qui évoque la chaleur des corps et le besoin de se mettre à l'aise. La visite inopportune de Tirésias vient interrompre le couple. Jocaste sort et Œdipe le reçoit. À travers leurs conversations, on peut remarquer la présence du « complexe d'Œdipe » :

TIRESIAS : J'entends : Aimez-vous la prendre dans vos bras ?

ŒDIPE : J'aime surtout qu'elle me prenne dans les siens.

TIRÉSIAS : Je vous sais gré de cette nuance. Vous êtes jeune, Œdipe, très jeune. Jocaste pourrait être votre mère. Je sais, je sais, vous allez me répondre...

ŒDIPE : Je vais vous répondre que j'ai toujours rêvé d'un amour de ce genre, un amour presque maternel (*ibid.* p. 519).

À la fin de l'acte, la fatigue pour l'un, l'inquiétude liée aux rumeurs du dehors qu'incarne « l'ivrogne » pour l'autre, les conduiront à différer la consommation de leur mariage.

Depuis Sophocle jusqu'à Cocteau, les écrivains qui reprenaient le mythe d'Œdipe restaient extrêmement pudiques sur le sujet de l'inceste. Sophocle présente le couple heureux, uni mais pas amoureux et passionné. Corneille et Voltaire trouvant le mythe pauvre en péripéties insèrent des intrigues d'amour. Le premier invente un nouveau personnage, Dirce, fille de Jocaste et de Laïos qu'il met en relation d'amour avec Thésée, le personnage d'un autre mythe. Voltaire, quant à lui, invente Philoctète ancien amant de Jocaste qui vient à Thèbes retenter sa chance après avoir appris la mort de Laïos. Mais ni l'un ni l'autre n'oseront dépeindre les relations amoureuses entre Jocaste et son fils. *La Machine infernale* est, d'après Gérard Genette²⁷⁷, la première pièce en France à mettre en scène les noces incestueuses, après celle de l'Allemand Hofmannsthal qui date de 1905. Cocteau ne craint pas d'enfreindre les règles de la bienséance.

Secundo, l'auteur procède à une désacralisation systématique du mythe qui, à bien des égards, affiche une visée psychanalytique. On peut évoquer ici le « travestissement burlesque²⁷⁸ » de Jocaste qui suscite des questionnements. Ce personnage, tout en gardant son nom et son statut, est présenté dépourvu des attributs moraux d'une reine de tragédie : elle a un accent étranger, elle s'éprend d'un jeune soldat de la garde royale, elle se montre vulgaire etc. Ce qui suscite une attention particulière, c'est la manière dont elle désigne Tirésias. À Chaque fois qu'elle s'adresse au devin, elle l'appelle Zizi.

Je ne veux plus dormir, Zizi... Je ne veux plus dormir. Écoute la musique. Où est-ce ? Ils ne dorment pas non plus. Ils ont de la chance avec cette musique. Ils ont peur, Zizi... Ils ont raison. Ils doivent rêver des choses épouvantables et ils ne veulent pas dormir. Et au fait, pourquoi cette musique ? Pourquoi permet-on cette musique ? Est-ce que j'ai de la musique pour m'empêcher de dormir ? Je ne savais pas que ces boîtes restaient ouvertes toute la nuit. Pourquoi ce scandale, Zizi ? Il faut que Créon donne des ordres ! Il faut empêcher cette musique ! Il faut que ce scandale cesse immédiatement (J.C., *TC*, p. 483).

²⁷⁷ Gérard Genette, *Palimpseste, La littérature au second degré*, Paris, Seuil, 1982, p. 368.

²⁷⁸ *Ibid.*, p. 193.

Le terme « zizi », il faut le rappeler, relève du langage familier et signifie d'après Le Robert le « sexe (surtout d'un enfant)²⁷⁹ ». *Le dramatis personae* ne fait pas mention de cette appellation ce qui doit créer chez le public un effet de surprise. On observe curieusement trente-trois occurrences du substantif « zizi » dans toute la pièce dont trente-et-une dans l'acte d'exposition. Or, cette partie du poème dramatique, rédigée avec minutie, est un endroit « où le dramaturge donne les informations nécessaires à l'évaluation de la situation²⁸⁰ ». On peut se poser la question de savoir ce que vient faire le terme « zizi » plus de trente fois dans un acte d'exposition.

Notons que ce substantif familier est utilisé par Jocaste souvent sous forme d'apostrophe. Or, ce procédé, consistant parfois à interrompre le discours pour interpeller son interlocuteur, attire aussi bien l'attention de celui-ci que celle du public.

Gérard Genette classe cette désignation dans l'ensemble d'autres « vulgarismes²⁸¹ » au même titre que l'accent étranger de la reine, pour justifier le caractère burlesque du premier acte de *La Machine infernale*. La raison est sans doute liée à son objet de recherche, puisqu'il s'intéresse plus à la technique de réécriture qu'à la raison qui sous-tend la reprise du mythe.

On doit rappeler que Tirésias, désigné par Zizi, est un personnage important du royaume. Il est, dans le domaine spirituel, ce qu'est le roi dans le domaine politique. Il importe de rappeler sa vraie identité. Il est tout d'abord l'homme aux mille secrets. Il a été, d'après la mythologie, le seul homme à avoir possédé alternativement les deux sexes. Et, en cette qualité, il a eu le privilège de recevoir la plainte d'Héra et de Zeus qui voulaient savoir qui, entre l'homme et la femme, jouissaient le plus lors des jeux d'amour. Tirésias, ayant été homme et femme, a été le seul mortel à pouvoir trancher le pari. Il est également, la seule personne à avoir vu la nudité de la déesse Athéna, ce qui lui aurait coûté la vue. Il est en même temps l'aveugle qui a vu et qui voit mieux que d'autres mortels. C'est pourquoi son pouvoir spirituel le place au-dessus de tout autre personne, y compris celle du roi.

Cette lutte de pouvoir entre le roi et le prophète s'observe dans d'autres communautés antiques. En Israël, par exemple, le prophète avait plus d'autorité que le roi puisqu'il livrait le message de Dieu considéré comme détenteur du pouvoir absolu. L'exemple le plus éloquent est celui de Samuel qui donne des ordres à Saul comme à son serviteur. La désobéissance de celui-

²⁷⁹ *Dictionnaire Le Robert*, 2011, p. 487.

²⁸⁰ Patrice Pavis, *Dictionnaire du Théâtre*, Paris, Armand Colin, 2015, p. 128.

²⁸¹ Genette, *op.cit.*, p. 369.

ci lui coûtera le trône et la vie²⁸². On n'est pas loin de cette vision dans la Grèce antique puisque le roi craignait les dieux et leurs messagers. La preuve en est que l'oracle d'Apollon auquel Laïos a accordé une grande importance, aurait poussé ce dernier à vouer son fils unique à la mort si le sort n'en avait pas décidé autrement. Il est normal que les sociétés antiques, très attachées à leurs divinités, réservent parfois aux devins un respect supérieur à celui des rois, puisqu'elles sont en relation directe avec les dieux.

Dans son article intitulé « Autorité mantique et autorité politique, Tirésias et Œdipe », Antonis Paparizos montre qu'« Œdipe et Tirésias s'affrontent, à titre égal, à plusieurs niveaux d'autorité²⁸³ » et note cela comme une exception, puisque le devin devrait normalement être plus respecté que le roi. Ce qui est curieux, c'est le fait que Jocaste désigne le devin par le dénominateur « zizi » quand Thèbes était encore en attente d'un nouveau roi. C'est donc Tirésias qui incarnait véritablement l'autorité dans le royaume. On comprend bien ici que ce n'est pas par simple plaisanterie que Jocaste désigne l'équivalent symbolique du roi par un sexe d'enfant. Nous relevons deux influences freudiennes à ce niveau.

La première réside dans la liberté d'insérer dans les propos d'une mère un langage sexuel, dans une communication qui devrait prendre une allure sérieuse. Cette mère qui se rabaisse et qui prend plaisir à répéter sans cesse le nom du sexe d'un enfant symbolise la mère freudienne du « complexe d'Œdipe ».

La deuxième allusion aux thèses de Freud est que Tirésias, détenteur incontesté de l'autorité mantique, est considéré comme un enfant, non pas pris dans son intégralité, mais désigné par une partie de son corps. Nous remarquons que l'usage répétitif du mot Zizi, ne fait que renforcer deux isotopies qui ressortent dans d'autres parties de la pièce : celle de l'enfance et celle de l'amour sensuel. À celles-ci s'ajoute celle de l'autorité incarnée par le rôle de Tirésias dans la communauté thébaine. En concentrant plusieurs occurrences dans l'exposition, cela augure qu'Œdipe sera à la fois souverain, enfant et époux devant la reine qu'il aura pour femme après avoir triomphé du Sphinx. Cocteau, en soulignant ainsi l'inceste, témoigne de l'influence du complexe d'Œdipe sur son œuvre.

Tertio, l'invention de la scène du Sphinx peut susciter une interprétation psychanalytique. Frédéric Caumont souligne que la confrontation entre Œdipe et le Sphinx

²⁸² *La Bible*, 1, Samuel, 15, 1-25.

²⁸³ Antonis Paparizos, « Autorité mantique et autorité politique : Tirésias et Œdipe », *Kernos* [En ligne], 3 | 1990, mis en ligne le 19 avril 2011, URL : <http://kernos.revues.org/1000> ; DOI : 10.4000/kernos.1000, [consulté le 04 décembre 2017].

« n'est racontée nulle part dans la littérature antique²⁸⁴ ». Sophocle lui-même ne l'évoque que dans de rares passages. Corneille et Voltaire n'insistent pas non plus sur l'épisode du dialogue entre Œdipe et le monstre. Jean Cocteau, en revanche, consacre un acte complet à la rencontre des deux protagonistes. La question est de savoir pourquoi au XX^e siècle, à l'époque où les théories de Freud hantent les esprits, un auteur décide de mettre en scène un épisode négligé par la tradition. Nous avons voulu chercher le rapport entre cette mise en scène et l'influence des découvertes de Freud.

Dans le troisième acte, Cocteau met au jour la machinerie compliquée des divinités à travers les figures d'Anubis et du Sphinx qui se déguisent (ou se transforment) tour à tour en jeune fille, puis en monstre pour finir par (re)devenir la chtonienne Némésis, déesse de la Vengeance. Ces divinités semblent donc irréductibles aux systèmes que les hommes créent pour les comprendre – ne serait-ce que parce que leur temps n'a rien à voir avec le temps des mortels. On note ici des brouillages mythologiques qui consistent à faire intervenir un dieu de l'Égypte ancienne dans une légende grecque. Œdipe, qui apparaît pour la première fois, fait pâle figure. Vague aventurier ou héros manqué, il s'avère bien loin de l'image qui émane du mythe.

La scène de l'énigme est inventée par Cocteau qui fait d'abord du Sphinx une jeune fille, tombée sous le charme d'Œdipe. Elle lui donne la réponse à l'énigme pour le sauver. Le personnage est donc ambigu : il est monstrueux et mortifère, mais représenté de manière virginale, dans une robe blanche, symbole de l'innocence. De plus, ses propos sont en contradiction avec son apparence comme le montre le ton péremptoire du début du passage : « Inutile de fermer les yeux, de détourner la tête » (J.C., *TC*, p. 507). Les indications de Cocteau sont claires : « Elle doit parler comme une mitrailleuse – un télégraphe – une écuyère méchante et insolente » (*ibid*). La dichotomie entre l'aspect et la voix est la marque du cauchemar. En outre, le thème de la mort revient souvent dans son discours.

Les ressources littéraires et iconographiques du Sphinx mettent en évidence un être aux attributs divers. La *Théogonie* d'Hésiode montre, comme l'écrit Frédéric Caumont, un être faisant partie d'une progéniture de parents monstrueux et incestueux, en la personne d'Échidna, une femme-serpent, et de son propre fils Orthros, un chien à deux têtes. Caumont ajoute une autre variante d'après laquelle elle a été conçue par Échidna et Typhon, qui est lui-même le fruit de l'inceste, puisqu'il est né de Gaïa et de son fils aîné Pontos.

²⁸⁴ Frédéric Caumont, « Quand Œdipe rencontre la Sphinge », *Imaginaire & Inconscient*, n° 20, 2007, p. 109-121, URL : <https://www.cairn.info/revue-imaginaire-et-inconscient-2007-2-page-109.htm>, [03 février 2024].

L'étude de Marie Delcourt rapportée par Caumont montre, après avoir analysé l'iconographie datant de l'Antiquité, l'existence d'actes d'accouplement sexuel du Sphinx avec des hommes presque toujours jeunes, contraints à une position de soumission ; ce qui fait dire à Delcourt que le Sphinx est un succube, une femme lascive, avide d'une sexualité violente. Cette dimension érotique est confirmée par le fait que les prostituées étaient alors appelées des « sphinges ²⁸⁵» – autre nom du Sphinx – dans le langage populaire. Le fait de mettre en scène ce monstre caractérisé par des pulsions sexuelles et d'origine incestueuse est une autre manière de renvoyer au complexe freudien.

Quarto, les dramaturges du ^{XX}^e siècle procèdent à une dédramatisation évidente de l'inceste, un comportement qu'on observe chez les divinités mais qui est strictement condamné chez les humains depuis l'Antiquité. Chez les divinités grecques, en effet, l'inceste est une pratique courante : Gaïa engendre Ouranos et devient sa femme, Cronos épouse sa sœur Rhéa et de celle-ci engendre Zeus qui, à son tour, prend pour femmes Héra et Déméter ses propres sœurs etc. Cela ne veut pas dire pour autant que les sociétés antiques ne trouvaient pas choquantes les relations incestueuses entre les membres d'une même communauté humaine.

Étudiant la législation sur l'inceste, Françoise Héritier-Augé²⁸⁶ se rend compte que plusieurs peuples antiques interdisent formellement l'inceste de manière sévère à l'exception de la Grèce. Si, dans cette société, on observe l'absence des textes législatifs sur ce phénomène social, c'est que, d'après cette chercheuse, l'inceste était tellement odieux qu'il était innommable dans ce pays. Les textes littéraires confirment cette donnée. Prenons deux exemples : dans le récit d'Œdipe, les époux, après avoir pris conscience de leur relation incestueuse, s'infligent les plus terribles des punitions : la cécité et la mort. Pélopie, dans un autre mythe, après avoir appris qu'elle avait couché avec son père Thyeste, s'est transpercé le corps avec l'épée qui était destinée à le tuer. Les deux exemples concourent à montrer que l'inceste, malgré son omniprésence chez les dieux, n'a jamais été accepté chez les humains.

C'est au ^{XX}^e siècle que les réécritures de certains mythes commencent à dédramatiser cette pratique longtemps considérée comme horrible. Le premier écrivain à avoir abordé ouvertement l'inceste est André Gide. Admirateur de Freud, il a épousé ses idées plus que la plupart de ses contemporains. Dans sa pièce *Œdipe*, il considère l'inceste comme un

²⁸⁵ Dictionnaire CNRTL, [en ligne] URL : <http://www.cnrtl.fr/definition/sphinge>, [consulté le 30 octobre 2023].

²⁸⁶ Françoise Héritier-Augé, « L'inceste dans les textes de la Grèce classique et post-classique », *Mètis. Anthropologie des mondes grecs anciens*, vol. 9-10, 1994. pp. 99-115 URL : https://www.persee.fr/doc/metis_1105-2201_1994_num_9_1_1014, [consulté le 30 octobre 2023].

phénomène héréditaire et partant inévitable chez les enfants qui en sont issus. C'est un aspect tout à fait nouveau. À l'instar des divinités primordiales qui lèguent l'inceste à leur descendance, les fils d'Œdipe naissent avec cette inclination. Ils font la cour à leurs propres sœurs et Œdipe, qui a suivi clandestinement leurs échanges, n'est curieusement pas choqué de leur attitude :

Je vous reconnais pour mes fils. À vous entendre (oui, je vous écoutais) je me reprochais de ne pas converser davantage avec vous. Mais je vous dirais d'abord... Mes petits, respectez vos sœurs (A.G., *T.* p. 282).

L'auteur, par cette réplique, confirme l'idée de transmission héréditaire de l'inceste qu'Œdipe révèle inconsciemment. Il ne sait pas encore qu'il couche avec sa mère. Il ignore jusqu'ici son inceste. Toutefois il associe le comportement de ses fils à sa propre personnalité. Et quand il apprend de la bouche de Créon que les deux fils pourraient être ses frères sa réaction semble négliger le danger de cette relation.

Que viens-tu m'étourdir avec ces problèmes de parenté ? Si mes fils sont aussi mes frères, je ne les aimerai que mieux (A.G., *T.*, p. 294).

La confusion généalogique qui serait issue de cette complexité de liens familiaux ne lui pose aucun problème. Il n'est ni choqué ni indifférent mais trouve plutôt dans l'inceste un bon moyen de renforcer les relations.

Un autre fait important dans la vision postfreudienne de l'inceste est le changement de polarité sentimentale que l'on observe surtout chez André Gide et chez Jean Cocteau. Dans les œuvres des deux écrivains, en effet, la tendance est que ce soit la mère qui éprouve un désir envers le fils et non l'inverse. Plus précis que Jean Cocteau, Gide montre que le sentiment prime sur tous les préjugés sociaux que l'on peut nourrir à propos de l'inceste.

Mais mon ami, comment veux-tu que je m'en souviene ? De quoi veux-tu te tourmenter ? Je ne sais qu'une chose, c'est que dès que je t'ai vu, je t'ai voulu (A.G., *T.* p. 282).

Jocaste dissuade Œdipe de se préoccuper de son passé. C'est elle qui a fait le premier pas dans l'amour qui s'est avéré quasiment intuitif. L'auteur, imprégné certainement des idées de Freud, montre l'existence d'une attraction naturelle entre la mère et son fils, attraction dans laquelle même la mère peut faire le premier pas. L'idée est renforcée dans la pièce par le bonheur qu'éprouvent les conjoints dans cette relation, bonheur qui ne cesse d'être répété par la mère.

Ah ! Pourquoi faire connaître ainsi ce qui peut n'être su que de nous ? Nul ne se serait douté de rien. Il est temps encore. Le crime est oublié. Il n'a pas empêché, il a même permis ton bonheur. Rien n'est changé (A.G., T. 296).

Comme dans *Œdipe roi* et dans *La Machine infernale*, Jocaste comprend vite que le meurtrier de Laïos est bien Œdipe. Elle n'a pas oublié le message de l'oracle et peut déduire rapidement qu'elle couche avec son fils. Mais la réaction qu'elle affiche n'est pas celle d'une mère choquée par une relation honteuse :

O Malheureux Œdipe ! Qu'avais-tu besoin de savoir ? J'ai fait ce que j'ai pu pour t'empêcher de déchirer le voile qui protégeait notre bonheur. Repoussée par toi, hideusement nue à présent, comment oser désormais reparaitre à tes yeux, aux yeux de nos enfants, aux yeux du peuple que j'entends venir. Oh ! je voudrais retourner en arrière et défaire ce qui fut fait ! oublier notre couche honteuse et, devant les morts qui m'attendent, n'être plus que l'épouse du seul Laïus qu'il me tarde de retrouver [...] (A.G., T. 297).

Les deux répliques citées ci-dessus font exactement écho aux derniers mots de Jocaste dans *Œdipe roi*, à quelques différences près. Dans *Œdipe roi*, en effet, la reine découvre la vérité la première puisqu'elle connaît l'histoire. Elle déconseille à Œdipe de poursuivre l'enquête non pas parce qu'elle craint pour son bonheur mais parce qu'elle craint pour la vie d'Œdipe. La décision de se suicider est déjà prise car, auparavant, elle dit qu'elle « souffre ».

Dans l'*Œdipe* de Gide, elle sait tout également. L'inceste, pour elle, est acceptable à condition de ne pas être su à l'extérieur du couple. Il n'est pas abominable en soi. Ce qui le rend horrible, c'est l'image que s'en font les autres. Le regret de Jocaste n'est pas lié à l'amertume du fait, mais à ses conséquences. C'est pourquoi elle pense à retrouver Laïus en le rejoignant dans le monde des morts alors qu'elle l'aimait moins qu'Œdipe.

Abondant dans le même sens mais d'une autre manière, Jean Cocteau, met en scène une Jocaste un peu vulgaire, qui se laisse emporter par des sentiments quasi hystériques à la rencontre du jeune soldat.

JOCASTE : C'est bien son tour. D'habitude, les hommes sont blessés à mort et jamais les chefs. (*Au jeune soldat.*) Quel âge as-tu ?

LE JEUNE SOLDAT : Dix-neuf ans.

JOCASTE : Juste son âge ! Il aurait son âge... Il est beau ! Avance un peu. Regarde-moi, Zizi, quels muscles ! J'adore les genoux. C'est aux genoux qu'on voit la race. Il lui ressemblerait... Il est beau, Zizi, tâte ces biceps, on dirait du fer...

TIRESIAS : Hélas ! Madame, vous le savez... je n'ai aucune compétence. J'y vois fort mal...

JOCASTE : Alors tâte... Tâte-le. Il a une cuisse de cheval ! Il se recule ! N'aie pas peur... le papa est aveugle. Dieu sait ce qu'il imagine, le pauvre ; il est tout rouge ! Il est adorable ! Il a dix-neuf ans !

LE JEUNE SOLDAT : Oui, Majesté.

JOCASTE, *l'imitant* : Oui, Majesté ! N'est-il pas exquis ? Ah ! misère ! Il ne sait peut-être même pas qu'il est beau. (*Comme on parle à un enfant.*) Alors... tu as vu le fantôme (J.C., *TC*, p. 486) ?

Ce passage montre que la veuve de Laios est amoureuse du jeune soldat. Au lieu de regretter la mort de son mari, objet de son déplacement sur les remparts, elle regrette l'absence de son fils. Elle le retrouve dans le jeune soldat. Mais l'attitude qu'elle affiche envers celui-ci n'est pas une attitude maternelle ; elle est plutôt voluptueuse : la tendresse des mots, les attouchements auxquels elle se livre en profitant de la cécité de Tirésias sont de nature à susciter un sentiment amoureux. Elle séduit un soldat qui ne comprend pas ses agissements. Cela s'observe à travers leurs réactions opposées. Alors que la reine s'approche du soldat, celui-ci s'éloigne en lui répétant son titre « sa majesté » pour souligner l'écart social qui les sépare, ce qui finit par importuner la reine.

Cet éloignement est le symbole d'un amour impossible dans une relation incestueuse consciente. Le complexe d'Œdipe est ici présent. Pour Freud, c'est l'enfant qui éprouve l'attirance envers sa mère. Il est évident que cette attirance n'est pas en réalité partagée. Pour Gide et Cocteau, cette attirance existe mais du côté maternel. Elle n'est pas non plus partagée. Le soldat veut rester enfant et laisser la reine garder son statut. Cette implication de la mère dans la couverture de l'inceste s'observe dans les deux pièces notamment chez André Gide. Plus la vérité sur le crime vient au grand jour, plus la reine cherche à l'étouffer.

La manifestation d'intérêt envers le jeune soldat, les attouchements à tendance voluptueuse sont des signes tangibles d'une certaine attraction qu'exerce le jeune homme sur la reine de Thèbes. Elle veut savoir son âge : dix-neuf ans. C'est exactement l'âge d'Œdipe. L'auteur donne cette précision pour deux raisons. Tout d'abord, il veut souligner l'attrait qu'exerce le jeune homme sur la femme plus âgée. La jeunesse est montrée ici comme synonyme de force, de puissance, de virilité et partant un atout de séduction. C'est ce qui attire Jocaste. Ensuite, la précision de l'âge qui rappelle exactement l'âge d'Œdipe veut souligner l'écart générationnel entre les deux personnages : le soldat pourrait être le fils de Jocaste. L'attrait n'est pas seulement lié à la jeunesse du soldat mais aussi à sa ressemblance avec Œdipe. De cette manière, Cocteau justifie et rend désirable l'inceste.

Le dénouement de *La Machine infernale* semble rétablir l'ordre initial. La réécriture rejoint d'abord l'hypotexte – Jocaste se suicide et Œdipe se crève les yeux – puis la reine ressuscite mais avec un nouveau statut : elle n'est plus épouse mais mère du héros.

En conclusion, le mythe d'Œdipe offre aux philosophes et aux écrivains, en raison de sa pluralité interprétative, un champ d'exploitation extrêmement riche. Il est bâti sur la

personnalité de l'homme dans toutes ses dimensions consciente et inconsciente. Sa réapparition rayonnante au début du XX^e siècle est notamment le fruit des découvertes freudiennes dont l'écho se fait entendre dans les années 1920 à telle enseigne qu'André Gide parle d'« œdipemie²⁸⁷ ». Les réécritures postfreudiennes du mythe sont à dose variable imprégnées de la psychanalyse aussi bien dans la rédaction des pièces que dans leur mise en scène. Le complexe d'Œdipe brise les murs de la pudeur et révolutionne le monde de la littérature. L'intérêt moderne pour l'inceste naît probablement de là. Cocteau met en scène une nuit des noces chaste mais, plus tard, le cinéaste italien Pasolini n'hésitera pas à présenter en images la consommation de l'inceste.

1.2. Électre/Œdipe entre la symétrie et le parallélisme

La figure d'Électre est souvent associée à celle d'Œdipe quand on se réfère aux théories psychanalytiques. Gustave Jung, en 1913 met au jour un nouveau "complexe", celui d'Électre qui serait le symétrique du complexe d'Œdipe évoqué par Freud trois ans auparavant. Il montre en effet que le phénomène observé chez le petit garçon peut aussi s'observer chez la petite fille dans sa relation avec son père. La réaction de Freud ne tarde pas. Il rejette du revers de la main l'expression « Complexe d'Électre » évoquée par Jung précisant que le complexe d'Œdipe n'a pas de symétrique au féminin. La figure traditionnelle d'Électre, qui aime son père jusqu'à le venger en sacrifiant sa mère, suffit-elle pour rattacher ce motif aux théories freudiennes ? Il faut analyser le comportement et la description du personnage avant et après Freud. Dans l'*Électre* de Giraudoux, l'héroïne ignore la vérité des faits. Elle déteste sa mère sans en connaître la raison tandis qu'elle développe un attachement particulier à son père décédé et à son frère en exil. Tout en gardant le motif d'une fille qui attire la vengeance sur sa mère et son amant, Giraudoux étoffe la fable en lui ajoutant des éléments qui font penser à la psychanalyse. On peut citer notamment la réminiscence, l'amour du père, la haine de la mère.

1.2.1. La place de la mémoire dans la pièce.

Dans la scène d'exposition, Giraudoux accorde une grande place à la difficile restitution de la mémoire. Après vingt ans d'exil, Oreste regagne le palais de son père. Il se nomme l'étranger. Il parle de ce qui lui reste de son enfance sur la ville d'Argos.

²⁸⁷ Sophie-Aude Picon, *in* Sophocle, *op. cit.* p. 188.

L'ÉTRANGER : Et je me rappelle aussi beaucoup, beaucoup de pieds nus. Aucun visage, les visages étaient haut dans le ciel, mais des pieds nus. J'essayais, entre les franges, de toucher leurs anneaux d'or. Certaines chevilles étaient unies par des chaînes ; c'était les chevilles d'esclaves. Je me rappelle surtout deux pieds tout blancs, les plus nus, les plus blancs. Leur pas était toujours égal, sage, mesuré par une chaîne invisible. J'imagine que c'était ceux d'Électre. J'ai dû les embrasser, n'est-ce pas ? Un nourrisson embrasse tout ce qu'il touche (J.G., *TC*, p. 598).

À chaque fois qu'Oreste prend la parole, il se sert du verbe « se rappeler » à la place de « se souvenir ». Or, Freud fait la distinction entre les deux verbes comme le rapporte Roland Gori :

La mémoire dans la conception freudienne se trouve constituée par des réminiscences actives qui se rappellent au sujet en exigeant de lui un travail psychique de transformation et d'actualisation. Le sujet s'en rappelle mais sans s'en souvenir [...] ²⁸⁸.

Des expressions comme « encore enfant », « il y a vingt ans », « il ne marchait pas encore » soulignent l'imprécision de ces « souvenirs d'enfance ». La mémoire de l'étranger est floue et est restituée de manière désordonnée surtout par les trois petites filles. À ce niveau, l'influence de Freud ne peut pas être écartée. Oreste se rappelle « les pieds nus », « certains avec des chaînes ». Le fait de remplacer les personnes par leurs pieds peut avoir deux significations : la première souligne l'enfance puisqu'un enfant qui marche encore à quatre pattes ne voit que les objets qui sont à sa hauteur. Mais au-delà de cette donnée purement naturelle, se glisse un sens psychanalytique basé sur l'aspect confus du souvenir évoqué puisque celui-ci se confond avec un refoulement ou tout simplement un rêve. Nous abondons dans le même sens que Jacques Boulogne qui trouve dans « le thème du souvenir et de l'enfance ²⁸⁹» l'influence de Freud.

1.2.2. L'Amour post-mortem du père

Giraudoux, tout en restant fidèle à la fable antique, justifie la vision jungienne de la figure d'Électre. La tradition montre une Électre attachée à son père et déterminée à le venger.

²⁸⁸ Roland Gori, « La mémoire freudienne : se rappeler sans se souvenir », *Clinique méditerranéenne*, n°63, 2003, p. 101, URL : <https://www.cairn.info/revue-cliniques-mediterraneennes-2003-1-page-100.htm>, [consulté le 05 août 2023].

²⁸⁹ Jacques Boulogne, « L'éclairage de la figure d'Électre par Giraudoux », *Bulletin de l'Association Guillaume Budé*, n°1, 2007, p. 121, URL : https://www.persee.fr/doc/bude_0004-5527_2007_num_1_1_2247, [consulté le 04 février, 2024].

Chez Sophocle déjà, l'amour qu'elle voue à son père n'est pas à démontrer. Toutefois Giraudoux ajoute une touche qui fait d'Électre l'image symétrique d'Œdipe.

LE JARDINIER : La voilà, la fenêtre d'Électre.

L'ÉTRANGER : Pourquoi si haut, presque aux combles ?

LE JARDINIER : Parce que, de cet étage, on voit le tombeau de son père.

L'ÉTRANGER : Pourquoi dans ce retraits ?

LE JARDINIER : Parce que c'est l'ancienne chambre du petit Oreste, son frère, que sa mère envoya hors du pays quand il avait deux ans, et dont on n'a plus de nouvelles (J.G., *TC*, p. 599).

Il importe de souligner le procédé dont Giraudoux se sert pour insister sur les éléments importants. Dans cet extrait, la concaténation des répliques se fait par un enchaînement question-réponse. Le personnage qui pose les questions est supposé représenter le public ignorant qui est venu tout apprendre tandis que celui qui donne les réponses représente l'auteur. Les informations données dans ce type d'échanges nécessitent une attention particulière. Dans la scène d'exposition, on évoque deux fenêtres : celle des jasmins qui rappelle la faute d'Atrée, elle-même faisant écho à celle de son grand-père Tantale, et celle qui se trouve au-dessus de l'endroit où glissa Agamemnon. Électre choisit cette dernière.

La fenêtre est ici le symbole de la relation entre deux mondes : celui du dehors illimité dans l'espace et celui du dedans confiné entre les murs. Cette fenêtre est ainsi symbole d'espoir, de la liberté à laquelle aspire Électre enfermée dans l'esclavage familial. À travers cette fenêtre, Électre voit son père. Ce dernier devient alors le symbole du bonheur puisqu'il représente la liberté. C'est une porte qui reste ouverte pour que la communication ne s'interrompe pas. D'après Jacques Boulogne, dans la pièce de Giraudoux, « Électre a fait de son père une idole²⁹⁰ ». Qui plus est, la chambre qu'occupe l'héroïne est isolée, ce qui veut dire que l'amour envers son père exclut la relation avec d'autres personnes, en l'occurrence sa mère. Électre est donc dans une autre sphère privée, un monde quasi spirituel qui lui permet de communiquer avec les absents : son père mort et son frère en exil.

La critique s'accorde sur le fait que dans la pièce de Giraudoux, Égisthe est plus valorisé comparativement au statut qu'il occupe dans les hypotextes antiques. Toutefois, du point de vue symbolique, Électre est valorisée par rapport au reste de la maison. En situant sa chambre dans les combles, l'auteur montre qu'elle est au-dessus des autres habitants de la cour. L'attitude qu'affiche Giraudoux envers ses personnages montre qu'il prend parti pour Électre et pour le châtement qui doit suivre une bonne justice.

²⁹⁰ *Ibid.*

1.2.3. La haine inconsciente envers sa mère

Électre est connue par la tradition comme un personnage vindicatif. Aucune raison ne la conduit à pardonner. Chez Sophocle, en effet, Clytemnestre cherche un terrain d'entente. Ayant pressenti la vengeance qui se trame, elle éprouve un sentiment de culpabilité et se trouve des alibis pour se disculper. Elle invoque le sacrifice d'Iphigénie pour justifier son crime mais Électre reste intransigeante. Elle justifie tout d'abord l'acte posé par son père, et condamne sa mère pour n'avoir pas appliqué la justice rappelant que, si jamais on devait l'appliquer, elle aussi devrait mourir. D'après le jugement d'Électre, l'infanticide sacrificiel est perpétré, non sans contrainte, pour l'intérêt des Grecs tandis que son « expiation » est motivée par un intérêt purement personnel, celui d'avoir Égisthe dans son lit.

Ce qu'on ne peut pas comprendre chez Sophocle, Giraudoux l'a éclairci. Chez cet auteur, en effet, l'héroïne est en quête d'une vérité qu'elle découvre progressivement. C'est comme si l'Électre de Sophocle se remettait sur le chemin de l'investigation afin de trouver une vérité jusqu'ici ignorée. Elle découvre, non seulement que sa mère est meurtrière mais aussi qu'elle n'avait jamais aimé son mari. En négligeant complètement le sacrifice d'Iphigénie évoqué chez Sophocle comme motif de vengeance, Giraudoux centre tout sur l'amour conjugal. L'épreuve de l'amour est largement mise en évidence par les héros du même camp, Ulysse et Agamemnon. Au retour de la guerre de Troie, le premier, trouve sa femme tissant son voile et le second la trouve « savonnant le seuil de la mort ». On comprend que ce qui a poussé Pénélope à attendre Ulysse pendant vingt ans, c'est l'amour qu'elle lui réservait. La mythologie montre que Pénélope a eu plus de prétendants que Clytemnestre mais a trouvé une ruse pour leur résister parce qu'elle aimait son mari. Giraudoux a donc montré que la raison majeure de la mort d'Agamemnon est la haine de sa femme qui date en réalité du premier jour de leur rencontre. Il reprend ainsi le thème du couple qui traverse son œuvre et montre que l'amour est la base de tout. On comprend que Clytemnestre n'aurait pas tué Agamemnon si elle l'avait aimé ne fût-ce qu'un jour. C'est pour cette raison que l'auteur fait remonter la haine au début de leur relation.

Chez Giraudoux, Clytemnestre est à la fois rancunière et arrogante. Elle assume le meurtre et en révèle les mobiles qui étaient jusqu'ici cachés quand, à plusieurs reprises, elle exprime la haine qu'il vouait à son mari. Les propos de Clytemnestre justifient la vengeance qu'elle a subie. D'un côté, Électre et Oreste découvrent qu'ils sont les enfants d'un père mal aimé ce qui montre que Giraudoux exacerbe la haine d'Électre envers sa mère. Ainsi, Clytemnestre doit payer non seulement le meurtre traditionnellement connu mais également la haine qu'elle a éprouvée envers Agamemnon depuis le jour où elle l'a rencontré. L'arrogance

de Clytemnestre l'empêche de justifier son crime. Au contraire, elle attise la colère des vengeurs.

Le récit pathétique de la mort d'Agamemnon que relate le mendiant dans le moindre détail rend cette reine encore plus haïssable. À noter qu'Électre hait sa mère sans en connaître la raison. La haine qu'elle éprouve envers elle et Égisthe prend son sens quand elle découvre la vérité. Sinon, avant cette étape, c'est une sorte de précognition qui justifie l'attitude de l'héroïne envers ces deux personnages. Ainsi, Électre se rapproche d'Œdipe car les deux sont à la recherche de la vérité qu'il importe d'analyser de deux manières.

Premièrement, les deux héros cherchent à connaître l'assassin de leur père qui était en même temps roi. À noter que, chez Giraudoux, Électre ignore les mobiles de la mort de son père.

ÉLECTRE : [...] Tout ce qui est de cette naissance du côté de ma mère, je le hais.

ORESTE : Pourquoi détestes-tu les femmes à ce point ?

ÉLECTRE : Ce n'est pas que je déteste les femmes, c'est que je déteste ma mère. Et ce n'est pas que je déteste les hommes, je déteste Égisthe.

ORESTE : Mais pourquoi les hais-tu ?

ÉLECTRE : Je ne le sais pas encore. Je sais seulement que c'est la même haine. C'est pour cela qu'elle est si lourde, pour cela que j'étouffe. Que de fois j'ai essayé de découvrir que je haïssais chacun d'une haine spéciale (J.G. *TC*, p. 630).

Cette haine un peu particulière, sans raison d'être, met en évidence l'inconscience des faits qui permet d'établir le parallélisme avec l'amour quasi maternel qu'Œdipe éprouve envers sa femme. Les deux héros, tant qu'ils ne connaissent pas la vérité, sont en proie à l'inquiétude et au doute. La première est étouffée par une haine dont elle ne comprend pas le sens, le second est perturbé par une peste qui décime son peuple.

Par la suite, les deux héros découvrent la vérité qui les détruit. Le dénouement d'*Électre* montre graduellement les étapes de la destruction de l'héroïne. Les Érinyes lui rappellent qu'elle vient de perdre Oreste et la ville, lui montrant ainsi la misère qu'elle vient de s'attirer. On peut se demander si l'héroïne est satisfaite. À la fin de la pièce, seule la justice lui reste. Or, la justice ne lui procure aucun avantage. L'héroïne a découvert la vérité, elle a puni les coupables mais elle est dépourvue de tout. Le même sort s'applique à Œdipe. En effet, quand celui-ci cherche à punir le coupable, il découvre que c'est lui-même qui doit subir la part la plus importante de la punition.

En plus de l'assassinat de l'époux qui est la faute traditionnellement attribuée à Clytemnestre, Giraudoux en exhume une autre, celle qui consiste à rejeter ses enfants.

ÉGISTHE : Qui la croit, qui l'écoute, excepté vous !

ÉLECTRE : Qu'il soit tant de moyens pour empêcher un fils de tomber, j'en vois mille encore, et qu'elle n'ait rien fait !

CLYTEMNESTRE : Le moindre mouvement et c'est toi qui tombais.

ÉLECTRE : C'est bien ce que je dis. Tu raisonnais. Tu calculais. Tu étais une nourrice, pas une mère !

CLYTEMNESTRE : Ma petite Électre...

ÉLECTRE : Je ne suis pas ta petite Électre. À frotter ainsi tes deux enfants contre toi, ta maternité se chatouille et s'éveille. Trop tard.

CLYTEMNESTRE : Je t'en supplie.

ÉLECTRE : C'est cela ! Ouvre les bras tout grands. Voilà comme tu as fait ! Regardez tous ! C'est juste ce que tu as fait !

CLYTEMNESTRE : Partons, Égisthe (J.G., *TC*, p. 625) ...

L'échange de répliques prend une allure vive. La confrontation entre la mère et sa fille révèle une maternité irresponsable faisant écho à celle de Médée et qui logiquement doit appeler une malédiction. La vengeance contre Clytemnestre devient une nécessité.

Tout d'abord, Électre met en évidence le manque d'attachement de sa mère à ses enfants. Giraudoux utilise le verbe frotter que l'on trouve également dans *La guerre de Troie n'aura pas lieu*.

HECTOR : Et il y en aura d'autres après lui, n'est-ce pas, pourvu qu'ils se découpent sur l'horizon, sur le mur ou sur le drap ? C'est bien ce que je supposais. Vous n'aimez pas Pâris, Hélène. Vous aimez les hommes !

HÉLÈNE : Je ne les déteste pas. C'est agréable de les frotter contre soi comme de grands savons. On en est toute pure (J.G., *TC*, p. 507).

Clytemnestre frotte les enfants contre elle comme Hélène le fait pour les maris. Cette similitude met en évidence son indifférence totale envers sa progéniture et souligne l'absence de tout attachement maternel. Chez Giraudoux, Clytemnestre a de nombreux défauts. Elle est d'abord une mère qui n'aime ni son mari ni ses enfants et qui tue le premier et rejette les seconds.

Giraudoux, loin de compléter Sophocle le contredit. Il met au grand jour la vraie cause de l'assassinat d'Agamemnon. Il donne raison à Électre qui trouve chez Sophocle l'argument du sacrifice d'Iphigénie insuffisant pour justifier le meurtre de son père. Une autre raison était à révéler et Giraudoux l'a mise en évidence.

En 1912, Gustave Young, avait déjà nommé « complexe d'Électre » l'attirance amoureuse d'une fille envers son père. Contrairement au complexe d'Œdipe, cette attirance

n'implique pas la haine de la mère. Or, l'Électre de Giraudoux aime son père qu'elle cherche à venger tout en haïssant sa mère qu'elle cherche à tuer.

Jacques Boulogne situe également l'écho freudien dans l'amour d'Électre envers son frère interprété comme une jalousie envers sa mère. Électre procède comme si elle rivalisait avec sa mère à propos de l'amour envers Oreste. De plus, cet amour est teinté d'inceste comme on peut le voir dans plusieurs réécritures postfreudiennes. L'isotopie qui renvoie à l'union charnelle d'Électre et d'Oreste est dominante : caresser, baiser, embrasser, noce... Ensuite, l'amour d'Électre envers son père – qui est particulièrement développé dans l'œuvre de Giraudoux – est doublé d'une haine inconsciente envers le parent de même sexe, ce qui fait penser au complexe d'Œdipe.

Somme toute, les mythes d'Œdipe et d'Électre ont connu une inflexion remarquable dans leur réécriture après les découvertes de Freud. L'accent mis sur certains aspects montre que ces auteurs sont imprégnés des théories du psychanalyste. Œdipe, ce personnage qui a donné le nom à une découverte « scientifique », a fait l'objet de débat au début du siècle dernier. Le médecin, qui ne s'intéressait pas moins à l'archéologie, ne devait trouver nulle part ailleurs son inspiration que dans l'ancien patrimoine de la Grèce antique. Fondé sur la nouvelle approche de la sexualité, le complexe d'Œdipe qui base sa théorie sur un inceste inconscient a déchiré le rideau qui maintenait certains débats sexuels dans un tabou fermé, ouvrant ainsi le monde intellectuel à de nouvelles perspectives. Gide et Cocteau, imprégnés plus que d'autres écrivains de leur temps des théories de la psychanalyse, approfondissent la notion de l'inceste en inversant le complexe freudien. C'est le propre de la littérature. En développant, avec un peu d'humour noir, une théorie, les écrivains peuvent amener les scientifiques à s'interroger.

Les découvertes de Freud sur le complexe d'Œdipe ont poussé Gustave Jung à s'intéresser au personnage d'Électre, qui comme Antigone, s'est illustré dans l'amour pour son père et dans la haine pour sa mère. Giraudoux, reprenant ce personnage à l'époque où les idées de Jung et de Freud sont encore d'actualité en France, ne peut manquer d'être influencé par ces théories. Il reniera toujours l'influence de Freud sur ses œuvres mais son Électre affiche une nette différence avec celle de ses prédécesseurs, et cette différence n'est pas loin des théories de l'époque. Cette Électre qui s'isole pour contempler la tombe de son père, cette Électre qui déteste inconsciemment sa mère et la jalouse dans sa relation avec Oreste, cette Électre qui se sert du vocabulaire sensuel quand elle parle des relations avec son frère n'est pas loin du prototype freudien.

Les personnages mythologiques sur lesquels se sont fondées les théories freudiennes et qui ont donné naissance à des complexes portant leurs noms ne pouvaient pas laisser indifférents les écrivains investis dans la réécriture comme Cocteau, Gide et Giraudoux. Les découvertes du siècle les ont exhumés et la littérature s'en est saisi pour les rajeunir. En montrant l'impact des découvertes freudiennes sur les reprises des mythes des Labdacides et des Atrides, l'objectif n'était pas de mettre en évidence une série d'allusions intertextuelles renvoyant à la psychanalyse mais de prouver que les découvertes du XX^e ont remis à l'ordre du jour des récits qu'on commençait à oublier.

2. Mythologie : expression de l'humanisme moderne.

Le concept d'« humanisme » suscite des confusions liées à « l'imprécision du terme et à la multiplicité de ses emplois ». Comme la morphologie du mot l'indique, le terme « humanisme » vient du substantif « homme ». Herescu Niculae établit, à la lumière des écrits antiques, notamment ceux de Lucrèce, la relation entre *homo* (homme) et *humus* (terre). L'homme est donc d'après lui l'habitant de « la terre humide²⁹¹ » contrairement aux divinités qui habitent « la cité ensoleillée ». André Lalande souligne que le vocable « humanisme » ne figure ni dans Littré ni dans la 7^e édition du *Dictionnaire* de l'Académie²⁹². Abondant dans le même sens, Jean-Claude Margolin précise que le terme naît curieusement au XIX^e siècle²⁹³, même si ses manifestations remontent à l'époque de la Renaissance. Il est donc conçu comme « la libération de l'homme par la redécouverte des valeurs morales contenues dans la littérature antique ». Cette libération se fait par l'étude des humanités. À partir du XIX^e siècle, le vocable prend d'autres acceptions qui le rendent de moins en moins précis. Jean-Claude Margolin fait remarquer qu'il « était encore à la mode au lendemain de la Seconde Guerre mondiale au point que tous les courants de pensée s'en recommandaient²⁹⁴ ». Voulant tenter une définition, Pierre Beyoncé abonde dans le même sens en soulignant en 1946 que le prestige du mot humanisme est « [...] aussi grand que chacun veut se l'annexer, s'en conférer le bénéfice²⁹⁵ ». L'humanisme est donc avant tout une philosophie, une manière de concevoir le monde. Fondé sur le concept « homme », il désigne une « attitude philosophique, [un] mouvement de pensée qui prend l'homme pour fin et valeur suprême, qui vise à l'épanouissement de la personne humaine et au respect de sa dignité²⁹⁶ ». C'est dans ce sens qu'il faut entendre ce courant au XX^e siècle.

²⁹¹ Herescu Niculae, « Homo-Humus-Humanitas, Préface à un humanisme contemporain », *Bulletin de l'Association Guillaume Budé*, n°5, 1948, p. 67, URL : https://www.persee.fr/doc/bude_0004-5527_1948_num_1_5_4846, [consulté le 5 avril 2024].

²⁹² André Lalande, *Vocabulaire critique et technique de la philosophie*, Paris, PUF, 1985, p. 420.

²⁹³ Jean-Claude Margolin, in *Dictionnaire de Philosophie*, Préface d'André comte Sponville, Paris, Albin Michel, "« Encyclopaedia universalis », 2000, p. 760.

²⁹⁴ *Ibid.*

²⁹⁵ *Ibid.*

²⁹⁶ *Dictionnaire de l'Académie française*, 9^e édition, URL : <https://www.dictionnaire-academie.fr/article/A9H1093>, [consulté le 05 février 2024].

Dans notre travail, nous considérons comme indice de l'humanisme en littérature, toute exaltation des valeurs humaines qui invite un personnage à assumer fièrement sa condition d'homme tout en prenant conscience de sa place dans le monde. C'est une tendance qui vise à faire oublier à l'homme qu'il est habitant de la terre humide, et partant qu'il doit « s'humilier ». Rappelons que le verbe « s'humilier » vient du latin *humilis* dont le sens renvoie à ce qui est plus proche de la terre, ce qui met l'homme en position contraire à celle des divinités qui d'après les croyances antiques habite le ciel ensoleillé du mont Olympe. Les valeurs prônées sont notamment la force d'esprit, la culture, la solidarité, bref tout ce qui rend l'homme « plus humain ». Cela écarte en conséquence toute tendance de l'homme à aspirer aux privilèges divins notamment l'immortalité. L'homme étant mortel par nature, sa grandeur ne réside pas dans la négation mais dans l'acceptation de cette condition.

Les mythes offrent un modèle de personnages qui font preuve d'un d'héroïsme indéniable. Leur reprise au XX^e siècle s'affirme à l'époque où l'homme se questionne sur son identité et sur sa condition. La question de savoir la place qu'il occupe dans ce qui lui arrive est fondamentale et il cherche à se redéfinir. La période des guerres que vient de traverser l'Europe met en question la valeur de l'homme. Celui-ci doit-il se révolter contre toute puissance céleste pour prendre en main le destin de l'humanité ? Les pièces reprenant les sujets mythologiques font largement l'éloge de l'humanisme. L'attitude des écrivains se traduit par la place donnée à l'action humaine. Est-ce que l'homme intelligent, mobilisant ses potentialités, aurait pu éviter les événements funestes qui l'ont dégradé ? La question s'applique aussi bien au contexte historique et au contexte littéraire des réécritures. En effet, chaque réécriture a un hypotexte dans lequel les personnages, qui pèchent par leurs erreurs, sont soumis à la fatalité. Les écrits modernes ont un rôle rectificateur. On pourrait penser qu'ils ont la mission de corriger les erreurs du héros antique. C'est pourquoi Giraudoux place l'action de sa pièce avant l'*Iliade* afin de redonner à Hector la chance d'écarter la guerre. Ce chapitre met en évidence la manière dont les écrivains exaltent les qualités humaines à travers l'affirmation de l'homme et la négation des dieux.

2.1. L'affirmation de l'homme

« Beaucoup de choses sont admirables ; mais rien n'est plus admirable que l'homme. » Cette phrase tirée de l'*Antigone* de Sophocle introduit l'une des éditions de l'*Œdipe* d'André Gide et donne un élan humaniste à cette pièce. Dans l'ensemble, les pièces mythologiques du XX^e siècle mettent en scène des héros qui font preuve de bravoure. L'homme de ces pièces n'est

pas du tout ordinaire. C'est l'homme qui affirme sa grandeur et qui affiche une détermination sans faille à lutter contre son destin. Tantôt il veut changer son passé, tantôt il assume fièrement sa condition et se valorise, notamment par le truchement du langage.

2.1.1. Quand l'homme veut changer le passé (Hector et Œdipe)

Au XX^e siècle, tout lecteur connaît le sort d'Œdipe et d'Hector. À la lecture de l'affiche, le spectateur sait que la guerre de Troie aura lieu et qu'Hector y succombera. Il n'ignore pas non plus qu'Œdipe, qui cherche à déjouer son destin, ne fait que le précipiter. Toutefois les écrivains, surtout le Giraudoux des années 1930, créent ce que l'on peut appeler l'illusion humaniste qui consiste à donner aux héros la force de changer le passé.

Dans *La guerre de Troie n'aura pas lieu* on distingue aisément deux tendances : la tendance humaniste et la tendance fataliste. Hector qui est le personnage principal défend la cause du pacifisme. Tous ceux qui croient en sa force sont convaincus que la guerre n'aura pas lieu. Le seul argument est la présence d'Hector. En effet, celui-ci est déterminé à corriger l'erreur antique qui a consisté à ne pas rendre Héléne aux Grecs pour sauver la cité troyenne. Le héros de Giraudoux veut alors « corriger » son pendant antique. On comprend que Giraudoux ait une vision pacifiste de l'humanisme. Un vrai héros chez Giraudoux n'est pas celui qui corrige le passé en faisant plus de victimes mais celui qui, par sa force et sa sagesse, impose la paix même quand ce projet va à l'encontre de la volonté des dieux. Hector est donc le prototype de l'homme idéal de l'entre-deux-guerres que Giraudoux propose comme modèle à la société déchirée par les conflits répétitifs. Cet homme n'est pas seulement fort, il est aussi responsable. Hector prend les devants dans la quête de la paix alors que son père, le roi, sombre dans la confusion ne sachant pas s'il faut rendre Héléne ou la garder. Giraudoux montre ici que l'homme idéal de l'entre-deux guerres n'est pas seulement l'homme épris des idéaux de la paix mais aussi l'homme qui prend des initiatives. Hector ose entreprendre ce que son père, le souverain Priam, n'a pas fait.

En vue de redresser les erreurs du personnage antique, Giraudoux donne à son Hector la qualité de la retenue. L'homme capable de changer le monde est celui qui sait brider ses passions, y compris face à l'humiliation. Ce personnage est quelque peu différent d'Œdipe qui est pourtant son symétrique dans les œuvres de Cocteau et de Gide. Œdipe est rabaissé chez Cocteau. Son héroïsme est mis en cause. Il est un personnage enfantin, capricieux incapable de prouver sa grandeur. Toutefois, l'humanisme pointe tout de même. Chez Gide, dans l'excès de sa folie, Œdipe s'attribue la victoire. Quelques années plus tard, Cocteau le montre plutôt faible, incapable de résoudre, sans aide, l'énigme du Sphinx.

Les deux auteurs créent tout de même un Œdipe voulant changer le passé et un Œdipe clairvoyant.

Cocteau montre à son tour le héros retrouvant son humanité après sa désillusion, ce qui est une nouveauté par rapport au patrimoine légué par les tragiques antiques.

Premièrement, Œdipe quitte Thèbes avec deux grandes qualités qui caractérisent l'humanisme de l'époque défini par Giraudoux : la clairvoyance et l'humilité. Après s'être crevé les yeux, Œdipe perd son *hybris* antique et retrouve l'humilité. C'est cette humilité qui lui confère l'intelligence. Et cette intelligence le purifie de la souillure antique. Après la mort de sa mère et femme, celle-ci ressuscite. Mais elle n'est plus épouse, elle n'est que mère. Ceci montre qu'Œdipe renaît. Il pourra ainsi grandir car il est guidé par sa mère qui n'est plus sa femme et qui lui montre le chemin de la vie. Cette image de Jocaste guidant Œdipe symbolise la capacité de l'homme à corriger les tares du passé. Nous l'avons dit ci-dessus, la plus grande erreur d'Œdipe a été de mal comprendre ce qu'est l'homme puisque l'orgueil ne permet pas à l'homme d'être lui-même.

2.1.2. Quand l'homme assume sa condition

Si dans *La guerre de Troie n'aura pas lieu*, Giraudoux met en évidence un humanisme contrasté, cela n'a pas été le cas dans les pièces précédentes. Ondine, dans la pièce éponyme, refuse sa divinité pour épouser un homme. Dans cette pièce en effet, comme dans *Amphitryon 38*, l'homme reste valorisé de l'exposition au dénouement.

L'attitude des personnages véhicule un message que l'auteur entend transmettre à ses contemporains. Alcmène, refuse catégoriquement les avances de Jupiter dans *Amphitryon 38* jusqu'à trouver ridicule l'offre de l'immortalité. L'homme modèle du XX^e siècle n'est pas celui qui envie les qualités des dieux mais celui qui, en assumant hardiment sa condition, parvient à donner le meilleur de lui-même. C'est en étant fier de soi qu'on arrive à un niveau supérieur à celui des dieux. Alcmène, en refusant l'immortalité, un don pourtant alléchant, se retrouve en position de force. C'est de cette manière que l'homme peut être au-dessus d'un dieu puisqu'Alcmène finit par faire de Jupiter son élève quand elle lui enseigne la notion de l'amitié. Le dieu fort est trompé par la ruse de la femme qui n'a pas accepté de nier sa condition.

2.1.3. Quand le langage valorise l'homme

Le personnage de Giraudoux est celui qui sait et qui plaît. Le style de l'auteur témoigne à la fois de sa qualité de poète et de pédagogue. En pédagogue, il donne des leçons, en poète il

plaît à l'oreille qui l'écoute. Deux faits linguistiques attirent notre attention : l'abondance de termes métalinguistiques et le recours au langage proverbial.

Concernant la fonction métalinguistique mise à l'honneur chez Giraudoux, on observe à plusieurs reprises que le code linguistique fait l'objet de la conversation surtout quand Cassandre prend la parole. Au début de *La Guerre de Troie n'aura pas lieu*, ce sont les femmes qui se servent de ce procédé.

CASSANDRE : Pâris ne tient plus à Hélène ! Hélène ne tient plus à Pâris ! Tu as vu le destin s'intéresser à des phrases négatives ? (J.G, TC, p. 418).

Après un enchaînement de phrases négatives, Cassandre rappelle la forme des phrases utilisées. Mais au-delà de cette analyse basée sur la forme, l'auteur veut introduire l'idée de la fatalité de la guerre qui finit par l'emporter à la fin de la pièce. En effet le titre de la pièce étant libellé à la forme négative : « *La guerre de Troie n'aura pas lieu* » la réflexion de Cassandre remet en cause sa vérité et annonce sur un ton péremptoire que la guerre aura lieu.

À plusieurs égards, Cassandre procède à un raisonnement de type linguistique dans l'analyse des propos des autres. Quand elle se moque des vieillards tombés sous le charme d'Hélène, elle s'appuie sur leurs productions verbales qu'elle commente stylistiquement.

CASSANDRE : Vive Vénus... Ils ne crient que des phrases sans r, à cause de leur manque de dents... Vive la Beauté... Vive Vénus... Vive Hélène... Ils croient proférer des cris. Ils poussent simplement le mâchonnement à sa plus haute puissance. (J.G, T.C, p. 494).

Dans plusieurs autres prises de paroles, le personnage fait preuve de talent :

[...] Ayons recours aux métaphores.

Figure-toi un tigre. Tu la comprends, celle-là ? C'est la métaphore pour jeunes filles. Un tigre qui dort. (J.G., TC, p. 484).

La virtuosité stylistique de Giraudoux transparaît partout dans ses écrits. Si Cassandre a le privilège de se servir de la fonction métalinguistique, c'est sans doute pour se rendre crédible en donnant une dimension intellectuelle à ses propos. En effet, ce personnage est reconnu traditionnellement comme celui dont les prédictions ne seront pas entendues. Giraudoux voulant combler ce défaut, lui donne une stature intellectuelle.

Notons que Giraudoux n'est pas le seul à recourir au métalangage. On trouve dans *La Machine infernale* des expressions comme « ces phrases absurdes » (JC, TC, p. 527), « mettre les phrases au bout les unes des autres » (JC, TC, p. 527), « cette phrase confirme ton échec » (JC, TC, p. 508) etc.

L'abondance des termes métalinguistiques est un élément éloquent qui démontre que les auteurs valorisent l'homme. La communication est une faculté commune chez tous les animaux. Mais la fonction métalinguistique du langage fait la différence entre l'homme et l'animal. Si ce dernier peut émettre un code pour communiquer un message ou pour produire un son mélodieux, il est incapable de produire un code qui analyse le langage lui-même. Cette faculté est exclusivement reconnue à l'homme et c'est elle qui est mise en évidence quand les écrivains permettent de temps en temps que les personnages analysent les énoncés qu'ils produisent.

Concernant le langage proverbial, les formulations sentencieuses sont nombreuses dans les pièces de Giraudoux. Il est possible de trouver au moins une phrase énonçant une vérité générale dans chacune de ses pièces. Quelques exemples peuvent servir d'illustration.

Dans *Électre*, la troisième petite fille affirme que « Pour que les fleurs sentent bon, il faut sans doute que les jardiniers sentent mauvais » (J.G, *TC*, p. 600). On peut croire au départ qu'elle se moque du jardinier. Mais normalement, la bonne odeur des fleurs est le résultat de la sueur du jardinier. Cette phrase présente également des qualités formelles indéniables. Elle met en évidence un parallélisme antithétique basé sur le jeu de mots contradictoires : « bon » et « mauvais ».

La qualité formelle n'est pas l'apanage des pièces mythologiques. On trouve dans d'autres pièces une virtuosité du langage comme on peut le voir dans cet extrait de *Sodome et Gomorrhe* : « Le mal surgit là même d'où il était délogé pour toujours, le loup au centre de la ville, le pou sur le crâne d'un milliardaire ». En plus de l'usage du présent gnomique qui confère à cette affirmation un caractère universel, Giraudoux donne à ce type de citation des qualités poétiques évidentes. L'assonance en [u] confère à la phrase une sonorité rythmique renforcée par l'asyndète et le parallélisme basé sur la mise en proximité syntaxique de deux propositions elliptiques bâties suivant le même ordre syntaxique : « le loup au centre de la ville » et « le pou sur le crâne d'un milliardaire ».

Dans *Amphitryon 38*, Jupiter s'adressant à Mercure apprécie la valeur insondable de l'amour féminin et affirme à Mercure que « l'amour d'une épouse sait faire de l'époux une part d'elle-même ». En analysant cet énoncé, il est évident qu'il renferme des qualités formelles remarquables, notamment l'allitération en [p] dans « épouse », « époux » « part », et l'assonance en [u] dans « amour », « époux », « épouse ». On remarque aussi la polyptote résidant dans l'usage des mots « époux » et « épouse » placés dans une seule proposition. Giraudoux attribue ce langage au roi des dieux mais ce n'est pas pour montrer sa supériorité qu'il le fait. Mercure adopte le même langage en s'adressant à Jupiter cherchant les stratégies

pour conquérir Alcmène : « La principale difficulté, avec les femmes honnêtes, n'est pas de séduire, c'est de les amener dans des endroits clos. Leur vertu est faite de portes entr'ouvertes. » Là également on peut noter l'allitération en « t », un son dur qui annonce la dureté même de l'entreprise de séduire la femme convoitée en présence de son mari.

Faisons remarquer que chez Giraudoux, la bonne expression n'est pas l'apanage des personnages de rang supérieur. Dans *Cantiques des Cantiques*, Victor, un serveur de café, livre une vérité bâtie sur une métaphore recherchée : « un café sans habitué [...], c'est une église sans chapelles ».

Certains proverbes sont énoncés dans des dialogues et apparaissent tout naturellement à travers des échanges.

JUPITER : Je manquerais ainsi le plus beau moment de l'amour d'une femme.

MERCURE : Il y en a plusieurs ? Lequel ?

JUPITER : Le consentement (J.G., *TC*, p. 118).

L'idée développée dans ce dialogue peut se formuler dans une phrase : « le plus beau moment de l'amour d'une femme, c'est le consentement ». Cette assertion a sa valeur dans la pièce puisque Jupiter ne cherchait que le consentement, ce que sa divinité ne pouvait pas lui procurer. Sinon, en tant que roi des dieux, il se serait emparé de la femme à sa guise. Mais pour obtenir le consentement, indispensable à la réussite d'une relation amoureuse, il faut séduire. Le dieu fort est obligé de se rabaisser. Cette phrase est le fondement même du projet de Jupiter. C'est la base de l'humanisme prôné par Giraudoux, puisque l'action montre Jupiter incapable de séduire sans se déguiser en Amphitryon.

Cette manière de présenter une sentence à travers un dialogue apparaît dans *La Guerre de Troie n'aura pas lieu*, quand Giraudoux donne la définition du destin :

ANDROMAQUE : Je ne sais pas ce qu'est le destin.

CASSANDRE : Je vais te le dire. C'est simplement la forme accélérée du temps. C'est épouvantable (J.G., *TC*, p. 484).

Giraudoux a ciselé cette formule, « le destin, c'est la forme accélérée du temps », qui est devenu l'un des aphorismes les plus célèbres de l'auteur.

L'humanisme, depuis sa conception, se définit comme étant la valorisation de l'homme. Pendant la Renaissance, ce courant a d'abord été le courant intellectuel qui voulait que l'homme soit instruit et cultivé. C'est ce que Giraudoux et Cocteau montrent dans leurs œuvres. Les personnages qu'ils mettent en scène ne sont pas ceux de la basse société. Même ceux qui ne

sont pas de l'aristocratie sont instruits et peuvent manier habilement les fonctions poétiques et métalinguistiques du langage.

La conversion de Giraudoux au théâtre constitue un tournant dans son œuvre pour la critique littéraire. Depuis qu'il s'est intéressé à cet art, la critique est devenue amplement positive et les spécialistes de son œuvre dramatique parleront toujours de la qualité stylistique de ses écrits.

L'intérêt de cette « préciosité » bien prononcée dans la plupart de ses pièces, est une façon de montrer au public la qualité littéraire de ses œuvres. Toutefois la critique est partagée à ce sujet. Certains analystes se sont attaqués à son style notamment dans *Judith* et dans *Électre* arguant du fait que la langue utilisée n'était pas adaptée au niveau de compréhension des spectateurs. Il s'est défendu en montrant que les critiques sous-estimaient l'intelligence du public :

Pour lui [Giraudoux], il avait toujours jugé que le grand public, s'il ne comprend pas les belles choses, du moins il peut les " sentir " et c'est le devoir de tout dramaturge d'élever son auditoire à sa hauteur et non pas de prostituer son art²⁹⁷.

L'humanisme de Giraudoux apparaît aussi bien à travers la valorisation de ses personnages qu'à travers celle de son public. De cette manière, il tire également celui-ci vers le haut puisqu'il n'a jamais sous-estimé le niveau de culture de son auditoire.

2.2. Quand l'homme s'émancipe des dieux

Les dieux sont très présents dans les pièces mythologiques du XX^e siècle. Il est impérieux d'interroger leur retour sur la scène moderne devant un public qui n'accorde guère foi au surnaturel. Les dieux qui peuplent les mythes antiques et qui font la gloire de certains récits jouissent-ils de la même considération à l'époque moderne ? Les dramaturges qui reprennent les personnages divins cherchent-ils à restaurer leur gloire ou à en dévoiler la

²⁹⁷ Nelly Kashy Murstein, *Attitude de Jean Giraudoux, romancier et dramaturge, devant la vie contemporaine*, Thèse, Texas, Université de Houston, 1960, p. 112.

faiblesse ? De Cocteau à Sartre, les dieux sont soit évoqués, soit présents directement comme personnages.

2.2.1. Les dieux ridiculisés sur scène

Dans *La Machine infernale*, le substantif « dieu » apparaît quarante-quatre fois. Dans D'autres pièces comme *Amphitryon 38*, *La guerre de Troie n'aura pas lieu* et *Les Mouches*, les dieux, désignés par leurs noms propres, ne sont pas seulement évoqués mais entrent dans l'action en tant qu'acteurs. En cherchant à connaître la raison de cette présence, nous postulons que le fait d'inviter les dieux sur scène est la première étape de leur dégradation. Étant donné leur statut de créateurs et leur privilège de l'immortalité, les dieux jouissent d'un respect qui les place largement au-dessus de leur créature. Ils ne devraient donc pas jouer directement un rôle dans une scène théâtrale dont les personnages sont humains à moins d'y occuper une position prépondérante. Depuis l'Antiquité les dieux ont toujours été présents dans les récits mythologiques. Leur présence était parfois indirecte à travers les oracles. Il était courant qu'ils interviennent directement mais, en pareil cas, leur présence devait inspirer crainte et respect.

Au XX^e siècle, le regard que l'homme porte sur le pouvoir divin est tout à fait différent. De la crainte, il est passé à la dérision et de la dérision à l'abaissement total. Le premier signe de la déchéance des dieux est leur humanisation, très prononcée quand il s'agit de Jupiter. Celui-ci est en effet le plus humilié de tous surtout dans *Amphitryon 38* de Jean Giraudoux et dans les *Mouches* de Sartre. Dans les deux pièces, le roi des dieux éprouve les sentiments tout à fait humains comme l'amour et la peur.

Dans la première pièce, le dieu essuie un échec cuisant. Il n'est pas craint comme il s'y attendait légitimement et s'étonne de voir que tous ses pouvoirs ne font peur à personne. C'est Amphitryon qui lui tient tête en premier :

JUPITER : [...] Nous avons des moyens divins de convaincre ce couple.

AMPHITRYON : Des prodiges ne convainquent pas un général.

JUPITER : C'est ton dernier mot ? Tu tiens à engager la bataille avec moi ?

AMPHITRYON : S'il le faut, oui (J.G., *TC*, p. 184).

Plus tard, Jupiter, dans ses échanges avec Amphitryon, se trahit par sa parole « [...] nous sommes entre hommes » (J.G., *TC*, p. 184), ce qui montre finalement que la situation dans laquelle il s'est plongé l'a humanisé. Avec Alcmène il reconnaît qu'il n'est plus le même et que pour la première fois il est humilié :

JUPITER : Rarement aussi amoureux, Alcmène. Jamais aussi faible. D'aucune femme, je n'aurais supporté ce dédain (J.G., *TC*, p. 185).

Il faut noter que dans les versions antérieures notamment celle de Plaute et celle de Molière, Jupiter et Mercure ont un ascendant sur les humains. Ils s'expriment avec autorité, et, une fois reconnus, les humains les respectent. Chez Molière, Amphitryon se fait humilier par Jupiter qui l'empêche d'entrer dans son foyer, puis Mercure traite Sosie en subalterne. Ce dernier reconnaît à la fin de la pièce que la visite de Jupiter est un honneur et pour le couple et pour la cité. Deux inventions s'observent chez Giraudoux.

La première réside dans le statut du couple. Dans la version antique du mythe, Amphitryon n'a pas encore consommé le mariage quand Jupiter s'introduit dans son foyer. Il entreprend la guerre contre les habitants de l'île de Taphos qui avaient volé le bétail de son beau-père. L'accès à la couche conjugale et la consommation du mariage était soumis à une condition, celle de la victoire contre les Taphiens. C'est pendant cette absence que Jupiter s'invite pour séduire Alcmène. Dans la version giralducienne, Jupiter ne profite pas de l'absence d'Amphitryon pour séduire sa femme, mais il occasionne lui-même cette absence. Jupiter s'adonne à la contemplation voyeuriste de l'amour et des gestes qui l'accompagnent.

MERCURE : Je la vois, en effet...

JUPITER : Elle est seule ?

MERCURE : Elle est penchée sur Amphitryon étendu. Elle soupèse sa tête en riant. Elle la baise, puis la laisse retomber, tant ce baiser l'a alourdie ! La voilà de face. Tiens, je m'étais trompé ! Elle est toute, toute blonde.

JUPITER : Et le mari ?

MERCURE : Brun, tout brun, la pointe des seins abricot.

JUPITER : Je te demande ce qu'il fait.

MERCURE : Il la flatte de la main, ainsi qu'on flatte un jeune cheval... C'est un cavalier célèbre d'ailleurs.

JUPITER : Et Alcmène ?

MERCURE : Elle a fui, à grandes enjambées. Elle a pris un pot d'or, et, revenant à la dérobée, se prépare à verser sur la tête du mari une eau fraîche... Vous pouvez la rendre glaciale, si vous voulez (J.G. *TC*, p. 117).

C'est en observant les gestes tendres qu'échangent Amphitryon et sa femme que Jupiter atteint le pic de sa jalousie. Il n'est pas seulement intrigué par la beauté d'Alcmène mais également par l'amour qu'elle voue à son mari. C'est cet amour qui exacerbe l'envie. Jupiter est doublement rabaissé dans cette scène. Tout d'abord, il épie les ébats amoureux du couple à travers la fenêtre, ce qui peut sembler déshonorant et montre en tout cas qu'il s'est totalement

humanisé. Il a perdu son omniprésence et son omniscience. Sa vision, comme celle de tout homme, est soumise à des conditions matérielles. Jupiter en se déguisant en homme s'est retrouvé dans une position qui fait de lui le plus petit des hommes. Ensuite, il est cruellement jaloux. Si Jupiter est le maître de la création, il ne doit pas envier le plaisir qu'il a lui-même créé. Depuis l'Antiquité, ce dieu présente ce défaut. Toutefois, la version de Giraudoux semble l'accentuer.

La deuxième invention giralducienne réside dans l'annonce du projet de Jupiter dans la scène d'ouverture. Quand il réfléchit à la manière d'accéder à la couche d'Alcmène, le roi des dieux est ébloui par l'amour et se comporte comme tout homme totalement séduit. Mercure qui n'a aucun intérêt dans cette relation reste lucide et devient son mentor.

MERCURE : Alors prenez le moyen humain : entrez par la porte, passez par le lit, sortez par la fenêtre.

JUPITER : Elle n'aime que son mari.

MERCURE : Empruntez la forme du mari.

JUPITER : Il est toujours là. Il ne bouge plus du palais. Il n'y a pas plus casanier, si ce n'est les tigres, que les conquérants au repos !

MERCURE : Éloignez-le. Il est une recette pour éloigner les conquérants de leur maison.

JUPITER : La guerre ?

MERCURE : Faites déclarer la guerre à Thèbes.

JUPITER : Thèbes est en paix avec tous ses ennemis.

MERCURE : Faites-lui déclarer la guerre par un pays ami... Ce sont des services qui se rendent, entre voisins... Ne vous faites pas d'illusion...

Nous sommes des dieux... Devant nous l'aventure humaine se cabre et se stylise. Le sort exige beaucoup plus de nous sur la terre que des hommes... Il nous faut au moins amonceler par milliers les miracles et les prodiges, pour obtenir d'Alcmène la minute que le plus maladroit des amants mortels obtient par des grimaces... Faites surgir un homme d'armes qui annonce la guerre... Lancez aussitôt Amphitryon à la tête de ses armées, prenez sa forme, et prêtez-moi, dès son départ, l'apparence de Sosie pour que j'annonce discrètement à Alcmène qu'Amphitryon feint de partir, mais reviendra passer la nuit au palais...

Vous voyez. On nous dérange déjà. Cachons-nous... Non, ne faites pas de nuée spéciale, Jupiter ! Ici-bas nous avons, pour nous rendre invisibles aux créanciers, aux jaloux, même aux soucis, cette grande entreprise démocratique, – la seule réussie, d'ailleurs, – qui s'appelle la nuit (J.G. *TC*, p. 118-119).

Jupiter suscite une guerre dans le but d'éloigner le mari du foyer et commet un adultère prémédité qui est plus grave que celui de l'Antiquité. Dans cet extrait, le dieu veut emprunter les moyens humains pour séduire la reine mais ceux-ci ne peuvent pas fonctionner face à un couple qui s'aime. Jupiter est jaloux de l'amour qu'il ne peut pas malheureusement obtenir puisqu'il lui est incapable d'avoir le consentement d'Alcmène qui serait la preuve de son succès

et le garant du plaisir amoureux. Il rate l'essentiel de sa conquête et il ne l'obtiendra jamais puisque le jour où il s'est révélé à Alcmène il a obtenu l'amitié. Or, l'amitié n'établit pas un rapport de supériorité ce qui fait de Jupiter l'égal de sa créature. Ainsi, la stratégie qu'il met en œuvre pour séduire Alcmène révèle un dieu faible qui envie les qualités humaines comme s'il n'avait aucune emprise sur ce qu'il a créé.

Dans *Les Mouches*, ce dieu est présent symboliquement et physiquement. Le décor montre, en effet, une statue représentant Jupiter. Une autre indication est donnée : le roi des dieux, le maître de l'Olympe, est défini par Sartre dans la didascalie initiale comme le « dieu des mouches et de la mort » (J.-P., *TC*, p. 3). Cette vision sartrienne de la divinité peut s'interpréter de deux manières.

Premièrement, les mouches et la mort symbolisent la dégradation physique. Certes les mouches dans la pièce de Sartre renvoient aux remords qui déchirent les Argiens mais elles peuvent aussi renvoyer à la détérioration des corps, à la pourriture... Ainsi, dans sa divinité même, Jupiter se voit dépossédé de ses attributs.

Deuxièmement, la présence de la statue de Jupiter dans une ville couverte par l'ombre de la mort montre qu'il est lui-même mort puisqu'il vit parmi les morts. Les habitants d'Argos, en effet, sont doublement morts. Ils le sont d'abord parce qu'ils ont perdu leur liberté ensuite parce qu'étant redevables envers les morts qui leur réclament en permanence leur dû, ils cohabitent en quelque sorte avec eux. C'est pourquoi la cité regorge de mouches. Jupiter en s'établissant en permanence dans cette ville – à travers sa statue – est lui-aussi mort parmi les morts.

En sus de cette présence symbolique, le roi des dieux est aussi présent physiquement. Il est représenté comme un homme avec une longue barbe. À sa rencontre, Oreste et le pédagogue ne sont pas surpris par une présence divine parmi eux. Le roi des dieux est totalement humanisé. Au départ, Sartre fait de lui un personnage hors du commun. Oreste et le pédagogue le reconnaissent pour l'avoir vu. Ils le désignent par une antonomase « le barbu » puis le rapproche d'une statue vue à Palerme :

Le PEDAGOGUE : Impossible. De ma vie je n'ai vu une pareille barbe si j'en excepte une, de bronze, qui orne le visage de Jupiter Ahenobarbus, à Palerme. Tenez, le voilà qui repasse. Qu'est-ce qu'il nous veut (J.-P., *TC*, p. 5) ?

Ce personnage dont ils comparent la barbe à celle de la statue de Jupiter est le roi des dieux en personne. Il n'ose pas toutefois se révéler à ses interlocuteurs.

LE PEDAGOGUE : À qui avons-nous l'honneur ?

JUPITER : Mon nom est Démétrios. Je viens d'Athènes.

LE PEDAGOGUE : Je crois vous avoir vu sur le bateau la quinzaine dernière.

JUPITER : Je vous ai vu aussi (*ibid.*).

Jupiter préfère prendre l'identité d'un citoyen athénien « Démétrios ». Il n'assume pas sa divinité. En cachant son identité, le maître de l'Olympe se rabaisse et choisit de porter un prénom humain. Rappelons que « Démétrios » signifie étymologiquement « qui appartient à Déméter », déesse de la fertilité et de la moisson. Il préfère se mettre sous la protection d'une déesse dont il est à la fois frère, époux et roi. Il est ici un dieu déchu.

Dans son rôle humain, Jupiter est présenté comme un personnage omniscient un peu comme le mendiant dans l'*Électre* de Giraudoux. Il était « là au retour du roi Agamemnon quand la flotte victorieuse des Grecs mouilla dans la rade de Nauplie » (J.-P., *TC*, p. 6). Il raconte au détail près son arrivée, sa mort, les sentiments et les pensées des Argiens. À l'entendre s'exprimer, il ne peut être qu'un dieu. Quand il raconte la mort tragique du roi et la complaisance des Argiens, Oreste se fâche et demande ce qu'il a fait pour éviter cette situation. La réponse qu'il donne est révoltante :

[...] Je ne suis pas d'ici, et ce n'étaient pas mes affaires. Quant aux gens d'Argos, le lendemain quand ils ont entendu leur roi hurler de douleur dans le palais, ils n'ont rien dit encore, ils ont baissé leurs paupières sur leurs yeux retournés de volupté, et la ville tout entière était comme une femme en rut (J.-P. S., *TC*, p. 7).

Jupiter montre ici son indifférence tout en soulignant que son champ d'influence est limité. Il est normalement le roi des dieux et des hommes. Il porte son regard sur tout ce qui vit. Mais, le fait qu'il n'est pas d'Argos l'amène à fermer les yeux devant les souffrances du roi mourant, ce qui le rend encore méprisable.

Sartre crée un autre personnage dont il convient d'analyser la présence en relation avec celle de Jupiter : c'est l'idiot. Au moment où tout le monde se refuse à parler aux visiteurs, Oreste et le pédagogue, seuls deux personnages restent, Jupiter et l'idiot. Ce dernier est évoqué avec respect même si ses réponses ne tardent pas à révéler ce qu'il est.

LE PEDAGOGUE : Tiens ! mais il y a quelqu'un ici. (*Il s'approche de l'idiot.*) Monseigneur !

L'IDIOT : Heu !

LE PEDAGOGUE : *nouveau salut* : Monseigneur !

L'IDIOT : Heu !

LE PEDAGOGUE : Daigneriez-vous nous indiquer la maison d'Égisthe ?

L'IDIOT : Heu !

LE PEDAGOGUE : D'Égisthe d'Argos.

L'IDIOT : Heu ! Heu ! (*Jupiter passe au fond*)

LE PEDAGOGUE : Pas de chance ! Le premier qui ne s'enfuit pas, il est idiot. (*Jupiter repasse*)
Par exemple ! il nous a suivi jusqu'ici (J-P. S., *TC*, p. 4).

Le pédagogue s'adresse à ce personnage avec un respect ironique. Les réponses stupides qu'il reçoit ne l'empêchent pas de lui témoigner davantage de respect. Cette conversation dans la scène d'exposition évoquant la présence de Jupiter plante le décor de la pièce et annonce que le roi des dieux sera l'objet de dérision. Il prend place parmi les peuples montagnards, non civilisés, qui fuient les inconnus et qui ont pour ambassadeur un « idiot » incapable de parler. C'est dans cette communauté que l'on trouve la double présence de Jupiter, présence qui est à la fois symbolique et physique. Sartre veut sans doute montrer ici que le seul endroit où Jupiter peut être honoré est Argos, puisque les Argiens, rongés en permanence par des remords, ne connaissent pas la liberté. Le dieu profite de leur ignorance comme l'auteur le montre clairement dans sa pièce.

La conversation entre l'Idiot et le Pédagogue viole le principe de clarté et s'appuie sur les ressorts du comique pour tourner en dérision cette cité où tout le monde fuit sauf l'idiot et Jupiter, puisqu'on le voit repasser au fond de la scène. Dans *Les Mouches*, Sartre expose la conviction philosophique qu'on trouvera plus tard dans *L'existentialisme est un humanisme* : l'important n'est pas de nier l'existence des dieux mais de montrer leur impuissance vis-à-vis d'un homme libre.

En somme, Giraudoux et Sartre mettent en scènes des dieux totalement ridicules. L'intervention des divinités dans l'action dramatique au XX^e siècle a été occasionnée par la volonté de tourner en dérision leur pouvoir. *L'Illiade* d'Homère et d'autres récits mythiques avaient montré depuis l'Antiquité que l'homme, quelque fort qu'il fût, restait le jouet des dieux. La guerre de Troie n'est-elle pas en effet, une guerre entre les dieux dont les hommes ne sont que les pions suivant aveuglement le chemin tracé par les maîtres du monde ? Le théâtre mythologique du XX^e siècle se donne pour mission de restituer à l'homme son autonomie et de faire de lui et de lui seul l'auteur de son héroïsme. C'est pourquoi Jupiter se montre indécis, ambivalent dans *La Guerre de Troie n'aura pas lieu*, et faible et ridicule dans *Les Mouches* et dans *Amphitryon* 38. Comme le montre Giraudoux, par la bouche de Mercure, « si les dieux se mettent à engager avec les humains des conversations et des disputes individuelles, les beaux jours sont finis » (J.G, *TC*, p. 184).

2.2.2. Quand les hommes défient les dieux

Le mythe d'Œdipe est bâti sur une prédestination. Avant sa naissance, le héros est déjà condamné à commettre l'inceste et le parricide. Il sait qu'il est sous le joug d'un destin horrible. Pourtant, gardant la foi en lui-même, il croit qu'il peut, par la force proprement humaine, faire mentir l'oracle et déjouer le plan divin. La reprise du mythe d'Œdipe par certains auteurs a pour objectif de mettre en évidence cette détermination à changer le destin.

En d'autres termes, le mythe fait écho à la philosophie sartrienne, l'existentialisme, d'après laquelle l'homme ne subit aucune contrainte qui serait liée à une quelconque prédestination. Il est maître de ses actes. Œdipe est donc le personnage qui aura poussé le plus loin la dérision envers les dieux même si le dénouement des pièces concernées, tout comme les dénouements des réécritures en général, finit toujours par se conformer à l'hypotexte.

Si Œdipe n'a pas rencontré un dieu pour le défier en sa présence, Oreste affronte Jupiter face auquel il brandit sa liberté dans *Les Mouches*. Pour la première fois, le roi des dieux éprouve de la peur. Il se retrouve face à ce que la force divine ne peut pas détruire : la liberté de l'homme. Oreste sait qu'il est libre et cette conscience le place au-dessus des dieux.

Une situation similaire s'observe dans *La Guerre de Troie n'aura pas lieu*. Hector et ceux qui le soutiennent sont déterminés à éviter la guerre. Dans la cité troyenne, le signe visible de cette décision était la fermeture des « portes de la guerre ». Les vieillards de Troie épris de la beauté d'Hélène se font les porte-paroles des dieux qui, eux-mêmes, s'opposent à la fermeture des portes. Démokos, se retournant vers Hécube, l'appelle au respect de la volonté divine. Elle lui répond que « même les dieux ne savent pas fermer leur portes ». Hector, à son tour, se moque des dieux qui « s'abstiennent de parler eux-mêmes dans des situations difficiles ». Quand le messager lui dit que la foudre est tombée sur le temple, il s'en moque. On lui précise que les entrailles des victimes s'opposent au renvoi d'Hélène, il se dit prêt à tout donner « pour consulter aussi les entrailles des prêtres ». Après avoir défié arrogamment Zeus et ses messagers, il ferme les « portes de la guerre » malgré l'opposition céleste.

Cet homme qui, confiant en lui-même, agit en maître ; qui s'oppose aux dieux et se moque de leurs prêtres, c'est l'homme qui, d'après l'humanisme sartrien, a pris conscience de sa grandeur et qui peut jouer pleinement son rôle de manière responsable. Sur ce point, Giraudoux n'est pas loin de la pensée de Sartre puisqu'il nie l'ingérence des dieux dans les affaires des humains.

2.2.3. Quand la beauté de l'homme attire les dieux

Le motif des dieux amoureux des mortels n'est pas absent de la mythologie. Toutefois la manière dont il est remodelé au XX^e siècle ne laisse pas le lecteur indifférent. En effet, certains mythes sont bâtis sur ce modèle depuis l'Antiquité. D'autres ne le sont pas. Interrogeons tout d'abord le mythe d'Œdipe.

ŒDIPE : Donnons-nous la main. Puis-je vous demander votre nom ? Moi, je m'appelle

Œdipe ; j'ai dix-neuf ans.

LE SPHINX : Qu'importe ! Laissez mon nom, Œdipe. Vous devez aimer les noms illustres...

Celui d'une petite fille de dix-sept ans ne vous intéresserait pas.

ŒDIPE : Vous êtes méchante.

LE SPHINX : Vous adorez la gloire. Et pourtant la manière la plus sûre de déjouer l'oracle ne serait-elle pas d'épouser une femme plus jeune que vous ?

ŒDIPE : Voici une parole qui ne vous ressemble pas. La parole d'une mère de Thèbes où les jeunes gens à marier se font rares (J.C., *TC*, p. 504).

Cocteau fait de la rencontre d'Œdipe avec le Sphinx un moment d'échange amoureux où le monstre tombe sous le charme du jeune homme. Ainsi, le chthonien de l'Antiquité devient une jeune fille aimante et séduisante. Cette invention de Jean Cocteau est d'autant plus importante qu'elle constitue le socle de l'action. En effet, pour commettre l'inceste, Œdipe doit d'abord triompher du monstre. Or, le personnage de Cocteau n'a pas la bravoure et la sagesse antiques qui lui ont donné la victoire. Il est veule, hésitant, prêt à être croqué. Mais il suscite la sympathie du Sphinx qui a pris la forme d'une jeune fille séduisante. Œdipe est, par sa beauté, en position de force, ce qui fait que le monstre le vouvoie en s'adressant à lui. La destructrice de Thèbes devient tendre dans ses paroles. Elle lui révèle son âge et lui suggère de l'épouser afin d'échapper au prescrit de l'oracle.

Rappelons que le Sphinx a une nature divine. Le fait qu'une déesse envoyée par les dieux aux portes de Thèbes pour enchaîner un héros et l'enfermer dans son destin trouve sa proie aimable peut, s'interpréter comme une valorisation de l'homme.

Si Ondine chez Giraudoux accepte de perdre son immortalité pour pouvoir épouser un homme et que Jupiter peut passer la nuit dans les ronces pour contempler la beauté d'Alcmène, on peut conclure que finalement les qualités humaines sont enviables. Jupiter, complètement séduit par la beauté d'Alcmène, finit par devenir son élève quand il apprend le sens de l'amitié et tombe ainsi dans le piège. Il est écarté par cette créature dont il s'est éperdument épris.

2.2.4. Les dieux indécis

Les dieux sont perplexes. Devant une situation ils ne savent que faire. Leur omniscience ne leur est pas donc reconnue. Ils sentent un vide et ont besoin d'être comblés par les qualités qu'ils ne peuvent trouver que chez les humains. Interrogé au sujet de la guerre de Troie, Jupiter est indécis. Il ne maîtrise pas la situation.

Il est loisible de rappeler que l'existentialisme sartrien qui place l'« existence » avant l'« essence » ne peut pas promouvoir la liberté de l'homme et reconnaître le pouvoir de Dieu en même temps. Si l'existence de l'être humain précède son essence, c'est que l'auteur nie toute autre instance supérieure à l'homme qui l'aurait conçu avant qu'il ne soit sorti du néant.

Au XX^e siècle, Jupiter renvoie au Dieu de la religion judéo-chrétienne. Quand les écrivains tournent en dérision les divinités antiques, c'est une façon de remettre en question les croyances modernes basées sur les religions révélées, notamment le christianisme. Sartre, en transformant le peuple argien en un peuple toujours repentant, montre que l'homme moderne ne peut pas croire en Dieu et garder sa liberté. À travers la révélation de Jupiter, l'homme est libre mais il ne le sait pas. Cette liberté existentialiste veut que l'homme soit un être en perpétuel devenir, qui se façonne librement. En niant l'idée d'un guide suprême, Sartre met en cause, toutes les pratiques religieuses qui font que l'homme ait toujours un compte à rendre.

On peut s'interroger sur la raison qui pousse systématiquement les écrivains modernes à avoir une vision aussi négative de Dieu, sur une terre longtemps marquée par la foi chrétienne. La négation de toute divinité est vraisemblablement l'une des conséquences du choc causé par le carnage des deux guerres où le pouvoir divin n'est pas intervenu pour prévenir ou arrêter les conflits. La situation qui prévaut dans la cité d'Argos évoque au public de 1943 l'Occupation allemande de Paris où le dilemme principal est de subir ou résister. Dans une situation de quasi-emprisonnement, seul le retour d'une estime de soi permet à l'homme de transcender sa peur et de se protéger contre le mal qui sévit autour de lui ; et cela définit le point de vue existentialiste de la liberté et le socle même de l'humanisme moderne.

En somme, le matériau mythique qui a permis aux écrivains de mesurer la force des dieux et celles des humains sur scène s'est avéré l'outil privilégié pour illustrer l'humanisme moderne. Celui-ci va de la prise de conscience de sa grandeur à la négation du pouvoir divin. La beauté, l'intelligence, la force deviennent les attributs de l'homme qui le rendent dignes d'estime. Cet homme qui séduit les dieux et qui se rend enviable par ses qualités, cet homme qui se méfie de ce qui fait la grandeur des dieux depuis la nuit des temps, doit assumer sa responsabilité dans le monde et agir en maître. C'est en effet l'idée qui traverse le théâtre du

répertoire mythologique du XX^e siècle dont le fil rouge est la quête de la liberté. Affirmant que l'existentialisme est un humanisme, Sartre enseigne qu'il est possible à l'homme de s'autodéterminer. L'homme devient d'abord maître de lui-même avant d'être le maître de ce qui l'entoure. Ceci le place au centre de l'univers. Ainsi, Sartre se range dans la catégorie des existentialistes athées puisque sa liberté ne fait pas seulement peur aux dieux, comme Jupiter le révèle à Égisthe, mais s'avère surtout incompatible avec leur existence.

Il importe toutefois de souligner que l'humanisme développé dans ces œuvres reste une philosophie controversée puisque la liberté recherchée se heurte toujours à la résistance du destin que l'homme n'arrive pas à maîtriser.

3. Le fatalisme, ou l'humanisme à l'épreuve du fatum

Lalande définit la fatalité comme une « puissance naturelle ou surnaturelle, mais supérieure à l'homme dont l'action se manifeste par ce fait que certains événements sont fatals²⁹⁸ ». L'adjectif « fatal » vient du latin fatum qui signifie « destin ». D'après le même auteur, le destin est « une puissance par laquelle certains événements seraient fixés à l'avance quoi qu'il pût arriver et quoique les êtres doués d'intelligence et de volonté puissent faire pour les éviter²⁹⁹ ».

Chez les Grecs antiques le destin est une force contre laquelle même les dieux ne peuvent rien. C'est la *Moira* ou la Moire qui fixe la limite de la liberté de tout être. Il « marque la limite absolue que l'espoir ne doit pas franchir³⁰⁰ ». Dans l'*Illiade*, Hector, après s'être vainement débattu, comprend que son heure est arrivée. Il sait qu'il ne peut rien contre le destin mais garde une chance : celle de mourir dignement et de réclamer à son bourreau une honorable sépulture. Il est tué par Achille qui, lui-même, attend son jour. Homère montre Zeus impuissant devant la mort d'Hector et la destruction de Troie – celle-ci étant déjà fixée par le destin – sans pouvoir rien faire pour empêcher ces événements. Marcel Conche le constate clairement :

Lors même qu'il soutient les Troyens contre les Grecs, Zeus – qui voit l'avenir – sait qu'à plus longue échéance Hector doit être tué par Achille, Andromaque réduite en esclavage, Troie ravagée et détruite. Toutefois, si le destin de Troie est fixé dans sa nature et dans son comment, il ne l'est pas dans son *moment*. Il peut être, jusqu'à un certain temps différé³⁰¹.

Les croyances grecques montrent effectivement que le destin peut être différé dans le temps jusqu'à la limite du possible par un dieu. Les mêmes croyances accordent à l'homme une certaine possibilité car la liberté de l'homme peut, à son tour, et sans aller au-delà de la volonté divine, « introduire des délais ». Comme le souligne Schaerer, cité par Marcel Conche, « l'homme est libre à l'intérieur des perspectives divines, et les dieux sont libres à l'intérieur des perspectives fatales³⁰² ». On se rend compte que les dieux grecs sont omniscients mais pas omnipotents. Ils connaissaient le destin de chaque homme. Ils peuvent même le lui annoncer pour lui donner certaines interdictions. Mais une fois qu'il est fixé, ils ne peuvent plus le

²⁹⁸ André Lalande, *Vocabulaire technique et critique de la philosophie*, Paris, P.U.F, 1997, p. 344.

²⁹⁹ *Ibid.*, p. 219.

³⁰⁰ Marcel Conche, *Temps et destin*, Paris, PUF, « Perspectives critiques », 1992, p. 65.

³⁰¹ *Ibid.*, p. 66.

³⁰² *Ibid.*

déjouer. C'est sans doute pour cette raison que sur les frontons du temple de Delphes se trouvait l'inscription : « Connais-toi toi-même », rappelant à chaque humain qu'il ne peut prétendre se connaître tant qu'il ignore encore son destin.

Comme courant de pensée, le fatalisme, est une doctrine philosophique selon laquelle tous les événements seraient fixés à l'avance. Il est à différencier du déterminisme, qui attribue à chaque cause son effet. Alors que le fatalisme est d'ordre métaphysique, le déterminisme est d'ordre physique : il ne peut y avoir de conséquence d'un acte non posé, tout comme chaque acte posé doit avoir une conséquence. Dans *La Guerre de Troie n'aura pas lieu*, Hector tue Démokos. Il doit y avoir une conséquence. On se trouve dans la logique déterministe. Mais Démokos étant l'un de ses hommes, la conséquence ne doit pas entraîner la guerre avec les Grecs puisqu'il est tout à fait légitime qu'un général de l'armée punisse un soldat indiscipliné. Mais, le fait que la victime accuse faussement un Grec et que le mensonge soit accepté jusqu'à avoir comme conséquence la mort de celui-ci relève du *fatum* car la conséquence n'est pas proportionnelle à l'acte posée.

Le fatalisme traverse, de fond en comble, le théâtre mythique de l'entre-deux-guerres et pose le problème de la liberté humaine. Dans ce chapitre, il est question de montrer que le choix des mythes pour exprimer le thème de la fatalité n'est pas le fruit du hasard. Fondant l'intrigue sur un destin qui poursuit les personnages, les récits mythiques ont servi de matière première aussi bien aux tragiques grecs qu'aux écrivains modernes. Pour commencer, nous revenons sur la manière dont la fatalité est exprimée dans les mythes. Nous soulignons ensuite la conception du destin dans les réécritures puisque celles-ci s'affichent comme une littérature au second degré. Ce chapitre permettra enfin de dégager, à base d'indices textuels, la manière dont le thème du destin hante la pensée de l'homme de l'entre-deux-guerres.

3.1. Mythes et fatalité dans l'Antiquité

Les mythes ont toujours aidé l'homme à comprendre sa situation surtout en temps de conflits. La plupart des tragédies antiques sont des réécritures de fables préexistantes et un bon nombre de récits met en scène des personnages dont la liberté est limitée. En sus de cela, on y trouve les héros issus des races maudites ou encore qui portent les noms les enfermant dans un destin.

3.1.1. Destin fixé par la prophétie des oracles

Dans plusieurs mythes, le sort des personnages ou des peuples est fixé par un décret divin, souvent l'oracle d'Apollon. Dans la version d'Eschyle rapportée par Alain Moreau et reconnue comme la plus ancienne ; Laïos, père d'Œdipe, avait eu l'injonction d'Apollon « qu'il devait mourir sans enfant s'il voulait le salut de Thèbes ». Petit à petit, les reprises de ce mythe rajoutent des précisions.

Mais Laïos succombe à un doux égarement, et il engendre sa propre mort, Œdipe le parricide, qui a osé ensemer le sillon sacré où il s'était formé et planter une souche sanglante : un délire unissait les époux en folie³⁰³ !

Eschyle révèle avec précision le destin qui pèse sur le nouveau-né : le parricide et l'inceste. Mais jusqu'ici, rien ne montre que Laïos avait eu auparavant connaissance de cet oracle. Il faut attendre Sophocle :

Un oracle arriva jadis à Laïos, non d'Apollon lui-même, mais de ses serviteurs. Le sort qu'il avait à attendre était de périr sous le bras d'un fils qui naîtrait de lui et de moi³⁰⁴.

Ces propos de Jocaste dans la pièce de Sophocle révèlent que Laïos connaissait son sort. Œdipe est donc né malgré lui et doit suivre un chemin déjà tracé. Dans ces conditions, il est incapable de se libérer de son destin d'autant que celui-ci est déjà fixé avant sa naissance. Il est donc prédestiné à commettre le double meurtre.

Un autre mythe dans lequel le destin est fixé par l'oracle est celui de la destruction de Troie. Reprenant la version antique, Alain Moreau³⁰⁵ raconte qu'Hécube a un jour un rêve. Elle met au monde une torche qui embrase la cité de Troie. Priam son mari consulte les devins pour interpréter le rêve et ceux-ci lui disent que l'enfant qui va naître occasionnera la chute de Troie. Quelques jours plus tard, c'est Pâris qui vient au monde. Pour conjurer le sort, Pâris, à la manière d'Œdipe, est abandonné aux animaux sauvages. Mais il survivra et regagnera sa cité natale. C'est ainsi qu'après avoir jugé Aphrodite la plus belles des trois déesses, il reçoit de celle-ci le pouvoir de séduire et d'enlever Hélène. En réalité la femme de Ménélas n'est que le

³⁰³ Eschyle cité par Alain Moreau, « Déjouer l'oracle ou la précaution inutile », *Kernos*, 1990, n°3, p. 262, URL : <http://journals.openedition.org/kernos/996>, [consulté le 8 aout 2022].

³⁰⁴ Sophocle, *op.cit.* p. 36.

³⁰⁵ *Ibid.*

moyen choisi pour concrétiser la destruction de Troie puisque celle-ci a été déjà fixée par un message divin à travers les rêves.

3.1.2. Le destin fixé par la malédiction d'un parent

Le destin de certains personnages peut également avoir été fixé par la malédiction héritée des parents. Celle-ci peut émaner des dieux, des parents ou d'une autre personne. Cette malédiction appelle sur la personne visée la colère des dieux et constitue pour lui et sa descendance un destin qui doit s'accomplir. Pélops, demandant la main d'Hippodamie doit passer une épreuve que nul ne réussit. Il doit atteindre l'isthme de Corinthe avant Oenomaos, son futur beau-père. Or, celui-ci possède des chevaux donnés par Arès ce qui fait qu'aucun prétendant ne parvient à le battre. Hippodamie, qui s'est éprise du jeune homme, trahit son père et demande de l'aide en faveur de Pélops. C'est Oenomaos qui perd l'épreuve et qui subit le sort qu'il réservait aux perdants. Mais, avant d'expirer, il a le temps de maudire Pélops. La malédiction qui sera très exaucée se répercute sur sa descendance jusqu'à l'extinction de la race. Atrée et Thyeste doivent se haïr et s'entretuer ainsi que leurs descendants : Agamemnon, Égisthe, Oreste...

Notons que dans les mythes d'Œdipe et d'Électre, surtout, il y a une suite de malédiction tant implicites qu'explicites. Les mythes sont conçus de telle sorte que, l'accomplissement d'une étape met l'auteur dans une situation encore plus grave, ce qui justifie d'ailleurs la poursuite de la vengeance jusqu'au dernier rejeton de la famille.

Dans le mythe d'Œdipe, le meurtre du père appelle une malédiction qui entraîne l'inceste. L'inceste à son tour devient une autre forme de malédiction. Donc, en accomplissant le prescrit de l'oracle, Œdipe est implicitement maudit. Les enfants qui naîtront de l'union incestueuse seront également maudits. Cette union consanguine condamne même la famille à l'extinction. Les deux fils qui restent à Œdipe sont maudits explicitement par le père après avoir chassé ce dernier de Thèbes. Ceci explique l'incapacité des deux frères à se partager le pouvoir pacifiquement puisqu'ils sont sous le poids d'une malédiction qui les condamne à s'entretuer. L'extinction de la lignée est rapide car Œdipe ne laisse aucun descendant mâle.

3.1.3. Quand le nom du personnage détermine son destin

Œdipe s'appelle ainsi puisqu'il a eu dans son enfance les « pieds enflés ». Il est donc l'enfant abandonné sur le mont Cithéron qui a survécu aux crocs des loups et qui doit accomplir son destin. Le public qui suit l'itinéraire d'un personnage portant ce nom sait qu'il ne peut pas

échapper à son sort puisqu'il a échappé à la mort. S'il est donc vivant, il l'est pour tuer son père et épouser sa mère.

Le destin de Polynice est aussi annoncé par son nom. Polynice signifie étymologiquement le « querelleur ». Devant le refus de céder le pouvoir, la solution qu'il envisage est la querelle. C'est lui qui amène les sept capitaines contre sa cité, se rendant ainsi coupable de trahison. C'est pendant cette querelle que s'accomplit le destin des deux frères qui est celui de s'entretuer. Polynice ne peut pas faire autrement, son nom l'enjoint à se quereller. Quoiqu'il soit très rare qu'un nom caractérise celui qui le porte dans la Grèce antique, on note une croyance, en Grèce qui fait que le nom propre définit la destinée du porteur.

Les exemples ne sont pas nombreux dans les récits d'origine mais quand on reprend un mythe, le nom d'un personnage annonce un destin que l'écrivain n'est pas libre de modifier complètement.

3.2. La conception de la fatalité dans les réécritures

Les réécritures d'un récit connu, comme le mythe, condamnent la fable et les personnages à se conformer au modèle traditionnel. Toutefois, même si « le destin l'emporte toujours à la fin », « la fatalité n'est pas absolue. Elle laisse du jeu à la liberté [...] ³⁰⁶ » C'est cette liberté qui permet aux dramaturges d'insérer dans la fable de nouvelles péripéties en veillant à ce que le dénouement et le sort de certains personnages ne s'écartent pas complètement de l'hypotexte.

De cette manière, la reprise des mythes est une façon de mettre en relief le thème de la fatalité puisque la liberté des personnages est extrêmement limitée. L'exemple du mythe d'Œdipe est parlant à ce sujet. Quand Sophocle écrit *Œdipe roi* en 422, il ne centre pas l'intérêt sur l'accomplissement de l'oracle comme le fait Jean Cocteau. Il se focalise plutôt sur l'enquête. La punition à donner au coupable n'est prévue ni par l'oracle ni par le roi. Elle est spontanée ; donc, elle n'est pas de l'ordre du destin. Jocaste réagit la première, elle se suicide. Œdipe, découvre le corps et, doublement épouvanté de voir le cadavre de celle avec laquelle il a partagé un amour contre nature, se crève les yeux. Cela donne une nouvelle forme de destin qui s'ajoute à celui de l'oracle.

Le respect de la tradition s'observe dans quasiment toutes les réécritures. Parfois même, les auteurs déclenchent le dénouement comme s'il ne résultait pas du déroulement logique de

³⁰⁶ Conche, *op. cit.*, p. 72.

l'action. *La Machine infernale* et *La Guerre de Troie n'aura pas lieu* en sont les exemples pertinents.

Dans la première pièce, Œdipe est présenté comme un héros sans mérite. Il n'est pas parvenu à résoudre l'énigme, il ne fait preuve d'aucune bravoure. Les dieux eux-mêmes jouent le jeu : ils l'aident à trouver la manière d'entrer dans Thèbes en vainqueur, portant le Sphinx qui n'en est pas un, qui ressemble à un loup à tête de chien. Encore plus invraisemblable, il le porte par un bras. En réalité, le monstre qui a avalé toute une population ne peut pas se porter, même mort, comme on porte un chat sauvage tué à la chasse. Jean Cocteau veut montrer que, même sans mérite, Œdipe entrera quand-même dans Thèbes et épousera sa mère puisque la tradition le veut ainsi.

Dans la seconde pièce, Hector réunit tous les ingrédients pour éviter le conflit. Il s'oppose aux dieux et aux hommes, il ferme les portes de la guerre et remet Hélène aux Grecs. En suivant le cours de l'action nul ne peut imaginer que la guerre aura lieu sauf si l'on prend en compte les allusions qu'on trouve dans les répliques de certains personnages et qui ne sont fondées sur aucune preuve logique. Toutefois, comme la guerre de Troie doit avoir lieu, Démokos survient et se comporte comme un ivrogne. Un revirement se produit et la fatalité s'introduit par le mensonge de ce personnage. Hélène, qui a pourtant accepté de regagner son pays n'aura pas le temps d'embarquer. Malgré la créativité de Giraudoux qui laisse espérer la paix, la guerre de Troie aura lieu, comme en avait décidé l'hypotexte

Dans l'*Œdipe* d'André Gide, Jocaste n'est pas horrifiée par l'inceste. Elle y trouve même du plaisir. Toutefois elle doit se suicider. Alors que, dans *Œdipe roi*, le suicide est motivé par l'incapacité de supporter les horreurs, chez Gide, il est motivé par l'incapacité de cacher le crime pourtant moins choquant pour le couple. Les raisons que les écrivains donnent sont variées mais toutes arrivent au même but : les pièces n'altèrent pas le mythe.

On observe une certaine hiérarchie entre l'hypotexte et les hypertextes qui en découlent. Ils enferment les personnages et l'action dans un carcan dont il est impossible de se libérer au risque de rendre le mythe méconnaissable. Anouilh le dit mieux à travers le prologue : « [...] il n'y a rien à faire. Elle s'appelle Antigone et il va falloir qu'elle joue son rôle jusqu'au bout... » (J.A., *TC*, p. 629). Ce personnage n'est pas libre de changer son destin : Antigone doit mourir. Or, même si toutes les Antigone doivent mourir, elles ne meurent pas dans les mêmes circonstances. C'est cela qui fait l'intérêt littéraire d'une réécriture. Il réside dans le fait de présenter autrement ce qui existe déjà. L'intérêt est de se mesurer à un auteur antérieur en montrant qu'on peut remodeler un sujet, sa matière, et produire quelque chose de différemment élaboré, de mieux adapté au public contemporain. Si l'intérêt de la réécriture consiste à garder

l'identité traditionnelle de la fable, on comprend bien que l'écrivain ne peut aller à l'encontre du récit mythique sans rater son objectif. C'est pourquoi, la plupart des auteurs accepte la contrainte de suivre le chemin tracé par la tradition comme une forme de destin.

L'*Œdipe roi* de Sophocle semble exalter les qualités humaines à travers l'attitude du personnage éponyme. Quand le héros prit connaissance de sa culpabilité, il était libre de se crever les yeux ou pas puisqu'il n'y avait aucun destin qui l'enjoignait à le faire. Dans tout ce que l'oracle avait dit, rien ne précisait qu'Œdipe devait se crever les yeux. Le seul destin qui pesait sur lui était de tuer son père et d'épouser sa mère. Or, celui-ci s'était déjà réalisé comme en témoigne Sophocle dans sa pièce. Ainsi, le respect de la parole donnée quel que soit le prix à payer est un geste valorisant propre à caractériser l'homme digne de ce nom. De plus, le suicide de Jocaste et la cécité d'Œdipe le sont davantage car l'homme préfère se tuer – ou se crever les yeux – plutôt que d'accepter l'humiliation consécutive à son acte. Toutefois dans les hypertextes de ce mythe, le suicide et l'aveuglement deviennent le nouveau destin des personnages. En d'autres termes, dans les écrits modernes, Œdipe n'est pas seulement condamné à commettre le parricide et l'inceste, mais il est également condamné à se crever les yeux tandis que Jocaste doit se suicider.

Le propre des réécritures est de reprendre une action qui a déjà eu lieu. Dans plusieurs cas, les noms des personnages sont conservés ce qui « permet d'identifier aussitôt la tradition des réécritures à laquelle se rattache le récit³⁰⁷ ».

Dans le contexte de l'entre-deux-guerres, les réécritures deviennent une autre façon de mettre à l'honneur le thème du destin. En effet, d'après le trésor de la langue française, *fatum*, le mot latin qui signifie destin ou destinée vient de *fari* qui signifie dire ou prédire. Donc, le destin d'un individu est ce qui est dit à l'avance sur lui. Les réécritures étant des hypertextes, elles s'inscrivent dans le cadre tracé par les hypotextes.

3.3. L'omniprésence du thème du *fatum*

Le thème du destin est omniprésent dans les pièces mythologiques de l'entre-deux-guerres. Mais la manière dont il est développé n'est pas la même selon les auteurs et suivant les époques. D'une part, le destin est évoqué comme un atavisme émanant d'un parent de la ligne

³⁰⁷ Pierre Voelke, « Quand le héros change de nom », *Dialogue d'histoire ancienne*, n°40, 2014, p. 125, URL <https://www.cairn.info/revue-dialogues-d-histoire-ancienne-2014-1-page-125.htm>, [consulté le 8 août 2022].

ascendante, surtout paternelle. D'autre part il est présenté comme une menace ou encore comme une simple prédestination.

3.3.1. Quand le destin est hérité des ancêtres

Jean-Paul Sartre rattache souvent les personnages à leur ascendance confirmant ainsi la présence d'un destin contre lequel ils ne peuvent aller. Électre s'adressant à Philèbe qui deviendra plus tard Oreste, lui révèle la manière dont elle accueillerait Oreste si jamais il refusait de venger le crime :

Va chien, va chez les femmes, car tu n'es rien d'autre qu'une femme. Mais tu fais un mauvais calcul, tu es le petit-fils d'Atrée, tu n'échapperas pas au destin des Atrides (J.-P. S, *TC*, p. 36).

Oreste est ici enfermé dans sa généalogie qui a déjà une destinée à laquelle nul ne peut échapper. Sartre rappelle le destin qui poursuit la famille d'Atrée et souligne la vengeance qui la poursuit jusqu'à son extinction. Oreste porte en quelque sorte la marque de ses parents qui l'empêchent d'être libre. « Comment veux-tu qu'il soit, le fils d'Agamemnon et de Clytemnestre ? » (J.-P. S, *TC*, p. 35), s'interroge Électre pour exprimer ce terrible héritage.

Il s'appelle Oreste, il doit donc respecter ce que la tradition a fait de lui. Cette façon d'agir rappelle au public l'origine du personnage et l'informe que son destin ne peut être autre que celui de venger son père. Quand Oreste se révèle tel, il propose à Électre de fuir. Pour refuser cette proposition, celle-ci rappelle son ascendance, une façon de dire qu'elle ne peut faire autrement que de suivre son modèle antique.

Fuir avec toi ? Non. C'est ici que se joue le sort des Atrides, et je suis une Atride. Je ne te demande rien. Je ne veux plus rien demander à Philèbe. Mais je reste ici (J.-P. S, *TC*, p. 36).

Revenant souvent à l'ascendance des personnages, Sartre emboîte le pas à Giraudoux qui lui-même ne cesse d'évoquer les ancêtres des héros à travers les différentes répliques.

ORESTE : Le palais est si beau, sous la lune... Mon palais... Toute la puissance de notre famille à cette heure en émane... Ma puissance... Laisse-moi dans tes bras imaginer de quel bonheur ces murs auraient pu être l'écluse, avec des êtres plus censés et plus calmes. Ô Électre, que de noms dans notre famille étaient au départ doux, tendres, et devaient être des noms de bonheur !

ÉLECTRE : Oui, je sais : Médée, Phèdre...

ORESTE : Ceux-là même, pourquoi pas ?

ÉLECTRE : Électre, Oreste...

ORESTE : Pour ceux-là n'est-il pas temps encore ? Je viens pour les sauver (J.G., *TC*, p. 632).

Dans ce passage, Oreste se rattache à ses racines « mon palais », « ma famille ». Toutefois, il se souvient d'un destin qui pèse sur elle et le regrette. Électre, faisant appel à des noms tels que Médée et Phèdre, qui ne sont pas de la lignée des Atrides, montre comment un bon départ n'est pas toujours suivi d'une bonne fin.

En effet, Médée et Phèdre sont invoquées pour renforcer l'idée de la fatalité qui pèse sur les épaules des personnages. La princesse de Colchide avait bien commencé avec Jason et tout se passait bien jusqu'au jour où elle a été victime d'une terrible trahison qui l'a conduite au suicide après avoir commis la faute la plus horrible de la mythologie : le meurtre de ses propres enfants. Phèdre, quant à elle, a bien joui également de sa relation avec Thésée. Toutefois, frappée par une passion coupable envers Hyppolite, son beau-fils, et rejeté par celui-ci ; elle finit sa vie dans le chagrin et se suicide d'après certaines versions³⁰⁸. Avec ces exemples, la promesse de déjouer le destin d'Électre et d'Oreste annoncée par ce dernier est mort-née car les personnages de références – celui de Médée et de Phèdre – connurent une fin horrible.

Cette manière d'évoquer le destin en attachant les personnages à leur parent est très fréquente dans les réécritures. En effet, les personnages sont généralement connus du public. Le simple fait de citer un nom rappelle toute une histoire. Pour marquer le poids de la fatalité qui pèse sur les héros, les écrivains ont choisi d'emprunter cette voie.

3.3.2. Le destin comme programme préétabli de la vie

Certains personnages se comportent comme s'ils étaient nés pour suivre un programme. Leur liberté est ainsi mise en question. Dans leur élan héroïque, ils pensent qu'ils peuvent librement orienter leur vie mais au bout du chemin se trouve le destin, c'est lui-même qui les attire. L'exemple d'Œdipe est éloquent.

Les écrivains qui reprennent les mythes le rappellent, certains différemment des autres. Alors qu'ils prennent tous les deux le mythe des Atrides comme point de départ, Sartre et Giraudoux n'ont pas la même conception du destin. Sartre, tout en exposant sa conception de la liberté insiste mieux que son prédécesseur sur le poids que le destin exerce sur les personnages. Dans la suite du texte, quand Oreste veut exalter sa liberté, Électre, après lui avoir rappelé qu'il est le descendant d'Atrée, ne manque pas de lui montrer le chemin tracé par le destin :

³⁰⁸ Voir les versions d'Euripide et de Sénèque.

Tu as préféré la honte au crime, libre à toi. Mais le destin viendra te chercher dans ton lit : tu auras la honte d'abord, et puis tu commettras le crime, en dépit de toi-même (JP. S, *H.M.*, p. 36).

Oreste veut exercer librement son jugement. Il veut décider de ses actes. Mais il sera obligé de suivre le programme de ses ancêtres et de subir ce qui ne dépend pas de lui. Le champ de sa liberté est ainsi réduit. Il en perd toute la valeur et cette liberté devient une forme de résignation tragique. Cette vision n'est pas loin d'illustrer la situation vécue par l'Europe de l'entre-deux-guerres si on se rappelle la phrase de Churchill à laquelle Sartre fait probablement écho :

Vous aviez à choisir entre la guerre et le déshonneur, vous avez choisi le déshonneur et vous aurez la guerre³⁰⁹ !

Cette phrase célèbre va dans le sens de la vision de Giraudoux sur la fatalité de la guerre et l'impuissance humaine à déjouer le sort.

3.3.3. Le destin comme menace à redouter

La présentation d'un destin apparaissant comme une menace à redouter se trouve surtout dans les pièces de Giraudoux. Gagné par un pessimisme grandissant, Giraudoux conçoit le destin – à la manière de Cocteau – comme une machine infernale chargé de l'anéantissement mathématique de l'homme. Il procède par la personnification de cette force implacable :

Peut-être, en effet, n'aurait-elle pas lieu ! Peut-être, si vous vous aimiez, l'amour appellerait-il à son secours l'un de ses égaux, la générosité, l'intelligence... Personne, même le destin, ne s'attaque d'un cœur léger à la passion... Et même si elle avait lieu, tant pis (J.G, *TC*, p. 530) !

Le destin est considéré comme une force qui peut agir. La personnification du destin est également présente dans *Électre*.

LE JARDINIER : Affreuses petites bêtes. On dirait trois petites Parques ! C'est effroyable le destin enfant.

DEUXIÈME PETITE FILLE : Le destin te montre son derrière, jardinier. Regarde s'il grossit ! (J.G, *TC*, p. 602)

On distingue deux manières de personnifier le destin. Premièrement, le destin est considéré comme une personne – humaine ou divine – pouvant « montrer son derrière » pour se moquer de quelqu'un. De plus, il est effroyable. Mais la personnification prend un niveau

³⁰⁹ Winston Churchill cité par Philippe Naszalyi, « Vous aviez à choisir entre la guerre et le déshonneur, vous avez choisi le déshonneur et vous aurez la guerre ! », *La revue des Sciences de gestion*, n°220-221, 2006, p. 5.

plus élevé car les trois filles qui perturbent la conversation entre le jardinier et l'étranger sont comparées aux Parques. Rappelons que, dans la mythologie romaine, les Parques, inspirées des Moires de la mythologie grecque sont des divinités responsables de la destinée humaine. Chez la plupart des écrivains antiques, même les dieux sont incapables d'aller à leur rencontre. Dans l'*Illiade*, Zeus lui-même n'ose empêcher les personnages de mourir. Il se contente de « peser » leur sort pour savoir si le destin a décidé leur mort ou leur survie. C'est donc la Moire qui empêche les dieux de secourir leurs protégés quand leur dernière heure est arrivée.

Giraudoux choisit d'appeler les trois petites filles des Euménides. Dans la mythologie grecque, les Euménides ou les Érinyes sont les déesses de la vengeance. Elles sont chargées de punir les crimes graves commis par les mortels. D'après Hésiode, elles seraient nées du sang d'Ouranos – mutilé par son fils Cronos – qui aurait fécondé la terre-mère Gaia. « Euripide fut le premier à préciser qu'elles sont à trois³¹⁰ ». Si elles sont désignées sous l'appellation « Euménides » par les anciens, c'est par antiphrase pour s'attirer leur faveur. Giraudoux renchérit sur cette perception car, dans sa pièce, aucune qualité ne justifie cette appellation.

Depuis l'Antiquité, la tragédie met en scène des personnages en proie aux forces du mal. Œdipe et Hector doivent mourir atrocement et n'y peuvent rien. Polynice et Étéocle doivent s'entretuer, Antigone doit être emmurée vive, Médée doit se suicider après avoir massacré ses enfants etc. Ces personnages sont pourtant pourvus de forces humaines pour pouvoir écarter le sort qui les attend. Mais comme les règles de la tragédie le veulent ainsi, la force qu'ils déploient ne fait que précipiter leur chute. Tel est le destin qui est le moteur des tragédies et qui se trouve renforcé quand il s'agit d'une réécriture. Celle-ci renchérit en effet sur la fatalité dans la mesure où elle est contrainte par l'hypotexte.

En réalité, au XX^e siècle, le fatalisme n'est pas un courant de pensée qui s'est imposé comme doctrine en philosophie à l'instar de l'existentialisme. Toutefois, les écrivains, à travers leurs idées et la manière dont ils les expriment mettent en évidence une certaine préoccupation : le thème du fatum devient principal et marque l'état d'esprit d'un peuple traumatisé par la hantise de la mort.

La fatalité est en fin conçue comme une force écrasante. Alors que les écrivains s'efforcent de rétablir l'homme dans sa condition après la Première Guerre mondiale – Giraudoux est la figure de proue de ce courant – le fatalisme met à l'épreuve l'humanisme. L'homme incapable d'instaurer la paix malgré la force physique et intellectuelle qu'il déploie

³¹⁰ « ÉRINYES ou EUMÉNIDES », *Encyclopædia Universalis* URL : <https://www.universalis.fr/encyclopedie/erinyes-eumenides/>, [consulté le 9 août 2021].

n'a qu'à s'en remettre au verdict du *fatum*. Le destin est finalement maître, et capable de déclencher la guerre que l'homme trouve inopportune. Il apparaît non seulement comme une simple prédétermination, mais aussi comme une force redoutable. On comprend bien que l'idée de destin ou de fatalité est associée à celle de la guerre et partant à celle de la mort.

En conclusion, la richesse philosophique des récits mythiques les rend immortels. Freud, en trouvant dans le mythe le socle de sa théorie psychanalytique rappelle aux écrivains et aux penseurs que le mythe, malgré son déclin dans la société moderne, peut toujours servir de repère pour penser, exprimer et interpréter les grandes idées. Nous constatons qu'au début du siècle, la pensée de l'homme, ses préoccupations et l'analyse des rêves s'adossent à la lecture des récits mythiques. Ainsi, si la thèse freudienne du complexe d'Œdipe a pu être discutée, son impact sur la littérature reste néanmoins incontestable et remarquable. Le mythe millénaire des Labdacides qui commençait à perdre son éclat retrouve sa popularité de l'âge classique avec quelquefois des distorsions qui le rajeunissent et qui l'enrichissent. C'est de cette manière que le complexe d'Œdipe aurait été en partie à la base des différentes reprises des mythes d'Œdipe et d'Électre ainsi que des différentes inflexions qu'ont subis ces récits longtemps figés.

Qui plus est, les héros mythologiques, dont la présence renouvelée trouve un fondement dans les épreuves qu'ils ont traversées, sont les modèles de l'homme de l'entre-deux-guerres et de l'Occupation. Leur combat, leur courage et leur détermination rappellent aux écrivains modernes que l'homme, malgré sa condition précarisée par les atrocités des deux guerres mondiales, reste toujours digne d'être valorisé. Cette pensée préoccupe de nombreux intellectuels du XX^e siècle et fait naître un nouvel humanisme qui, avec Sartre, deviendra l'existentialisme, et qui trouve dans les mythes un champ privilégié d'expression. Toutefois, les mythes montrent que les mêmes héros se heurtent toujours à une force à la fois supérieure à l'homme et aux dieux : le destin. Les écrivains, après avoir constaté que l'homme, malgré les qualités qu'ils lui reconnaissent, reste impuissant devant la fatalité de la guerre et de la mort, cherchent à justifier les phénomènes qu'ils observent en se basant sur l'itinéraire souvent tragique du héros mythique, ce qui remet les récits antiques à l'ordre du jour. La technique qu'ils utilisent pour conformer ces récits au goût du public contemporain peut aussi être un facteur qui aura joué son rôle dans le rayonnement des mythes antiques comme nous le montrons dans la quatrième partie.

IV^e PARTIE

UNE DRAMATURGIE DE LA TRADITION MODERNISÉE : QUAND LE
MYTHE TROUVE UN TERRAIN FAVORABLE

Si l'histoire littéraire montre que les mythes ont toujours fait l'objet de réécriture, le théâtre de l'entre-deux-guerres revêt un caractère particulier. Une génération d'écrivains arrive à imposer les thèmes classiques alors que le mouvement avant-gardiste – qui domine la première moitié du XX^e siècle – prêche une révolte radicale contre la tradition. Véronique Leonard-Roques et Jean Christophe Valtat rappellent que « dans leur quête d'un art radicalement neuf, les avant-gardes ont souvent prétendu au refus du mythe³¹¹ ». Prônant « la haine envers la civilisation occidentale³¹² », les écrivains de l'avant-garde se tournent vers les civilisations extra-occidentales, et s'il faut reprendre un mythe, ce ne sera pas le mythe occidental qui sera privilégié.

C'est ainsi que les sujets d'origine orientale sont mis à l'honneur comme dans *Connaissance de l'Est* (1900) de Claudel ou *Stèles* de Segalen. La raison de cette « haine », avancée par Guillaume Bridet, est que « la civilisation occidentale n'est pas parvenue à écarter la violence³¹³ » et que « ses excès de rationalité mis au service d'un prétendu progrès scientifique³¹⁴ » ont « permis à l'homme de détruire son semblable³¹⁵ ». On assiste ainsi à une « faillite morale de l'Occident³¹⁶ » qui est un nouveau défi que la littérature doit relever.

Du point de vue artistique, le succès qui a couronné le théâtre mythique est un indicateur qui justifie d'abord l'intérêt qu'il a suscité. Rappelons tout de même que l'entreprise consistant à « dépeussier les mythes³¹⁷ » est à la fois aisée et délicate. Elle est aisée dans le sens où les sujets sont fournis par la tradition – ce qui leur confère une certaine autorité culturelle – mais elle est délicate puisqu'en cas de transposition maladroite d'une fable célèbre, l'auteur s'expose aux feux de la critique. Les écrivains qui se sont lancés dans ce projet étaient conscients de ce double aspect, incontournable pour toute littérature au second degré.

Dans l'entre-deux-guerres, les mythes grecs sont venus à point nommé puisqu'ils exprimaient, nous l'avons vu, les préoccupations philosophiques et historiques du monde

³¹¹ Véronique Leonard-Roques et Jean Christophe Valtat (dir.), *Les Mythes des avant-garde*, Clermont-Ferrand, PUBP, 2003, 4^e de couverture.

³¹² Guillaume Bridet, « Les avant-gardes françaises de l'entre-deux-guerres face aux civilisations extra-occidentales », *Itinéraires*, 2009, URL : <http://journals.openedition.org/itineraires/536>. [consulté le 6 mai 2023].

³¹³ *Ibid.*

³¹⁴ *Ibid.*

³¹⁵ *Ibid.*

³¹⁶ *Ibid.*

³¹⁷ Jean Cocteau utilise l'expression « dépeussier les mythes » pour souligner le caractère ancien de ces récits et l'effort qu'il fournit pour les ramener à son époque.

contemporain. En analysant, le succès de ces drames modernes, l'objectif est tout d'abord de montrer le rôle de chacun des trois paramètres intervenant dans la création d'une œuvre dramatique : l'auteur, le metteur en scène (et son équipe) et le public. Si nous avons choisi de nous focaliser sur les trois « protagonistes », c'est pour nous interroger sur la manière dont ces mythes anciens parviennent à convenir à ce contexte avant-gardiste à la fois révolutionnaire et ultramoderne. Dans cette partie, nous nous attachons à dégager trois facteurs qui ont contribué, de façon significative, au rayonnement du théâtre d'inspiration mythologique.

Le premier facteur est lié au génie dramatique des écrivains de l'entre-deux-guerres qu'il faut mettre au grand jour. Nous nous interrogeons sur la manière dont ils ont adapté le matériau mythique aux goûts du moment. Il est vrai que les sujets classiques jouissent d'un certain crédit, mais l'art de les rajeunir mérite d'être analysé. Il faut chercher où réside, à cette époque, l'efficacité dramatique des mythes théâtralisés. Ainsi, l'étude du talent des auteurs et du succès des œuvres nous aidera à justifier la réapparition rayonnante du théâtre antique.

Le deuxième facteur concerne le rôle des metteurs en scène dans le rayonnement théâtral d'une époque. Les écrivains, à eux seuls, auraient-ils pu acquérir leur renommée sans l'apport indéniable d'artistes chevronnés et créatifs ? Il est nettement évident que dans l'entre-deux-guerres, la mise en scène du théâtre a bénéficié de la contribution du Cartel, prodiguant des conseils techniques destinés à transposer le texte en un spectacle qui rencontra la faveur du public. Il convient d'analyser l'impact de ce phénomène. Le travail en synergie des metteurs en scène, entre eux d'abord, entre ces derniers et les dramaturges ensuite, est une nouveauté dans l'histoire du théâtre français. Ses effets méritent une attention particulière puisqu'ils ont sans doute contribué au rayonnement du théâtre en général et du théâtre mythique en particulier.

Le troisième élément est lié à la réception enthousiaste dont les sujets mythologiques ont bénéficié. Il est très important d'interroger la manière favorable dont le public contemporain a accueilli ces pièces dont le sujet était alimenté par la tradition. La résonance tragique de ce théâtre s'accordait vraisemblablement avec le besoin d'une âme meurtrie par les violences de l'histoire contemporaine.

1. L'efficacité dramatique du théâtre mythique

L'efficacité dramatique des hypertextes théâtraux n'est pas le fait du hasard. Elle est le fruit d'une virtuosité avérée qui se manifeste à travers la manière dont le matériau mythique est remodelé. Deux questions méritent d'être posées : comment les dramaturges accrochent-ils le public qui connaît déjà les sujets traités ? La manière dont ils intitulent leurs pièces et la façon dont ils introduisent le public dans un univers connu en donnant l'impression d'apporter du neuf mérite une étude. Dans cette même logique, nous nous posons la question de savoir comment ils parviennent à retenir le souffle des spectateurs en retardant le dénouement qui est pourtant prévisible.

L'objet de ce chapitre est de démontrer que le talent des dramaturges de l'époque est l'un des facteurs importants qui ont contribué au rayonnement du théâtre mythique. Nous analysons rapidement leur écriture. Dans un premier temps nous porterons particulièrement notre attention sur deux moments de la pièce : l'exposition et le dénouement. En effet, la reprise des sujets connus est techniquement délicate à ces deux endroits précis. D'une part, une mauvaise exposition risquerait de rebuter le public et de le plonger dans la routine du « déjà vu », ce qui pourrait nuire à la bonne réception de la pièce. Nous cherchons à dégager la manière dont les dramaturges organisent l'action pour montrer dès le départ que le sujet connu apparaît sous une autre forme. D'autre part, un dénouement prévisible durant tout le déroulement de l'intrigue risquerait de rendre l'action rébarbative. Dans ce chapitre nous analysons la manière dont les auteurs éloignent le dénouement normalement connu de la mémoire du public jusqu'à créer l'effet frappant à la fin des pièces.

En sus de ce qui précède, nous questionnons également la manière dont les dramaturges se servent de l'allusion. Nous étudierons notamment l'impact du choix des titres, des noms mythologiques et de leur effet sur le spectateur.

1.1. De l'exposition détournée au dénouement retardé

« L'œuvre dramatique naît du silence et retourne au silence³¹⁸ ». Cette affirmation de Pierre Larthomas est amplement significative. Au début de la représentation d'une pièce règne le silence. Les spectateurs attendent avec impatience la clé du mystère qui les réunit dans une salle sombre. Chacun se demande comment l'action va débiter. Pour une réécriture, ce silence n'est

³¹⁸ Pierre Larthomas, *Langage dramatique*, [1980], Paris, PUF, « Quadrige manuels », 2016, p. 127.

pas absolu. Des avatars des personnages traditionnels et des scénarios défilent dans la mémoire. Mais tout reste silence tant que le rideau n'est pas encore levé. Ce silence qui se dissipe progressivement avec la représentation revient à la fin de la pièce, après que le public a savouré une œuvre réussie qui amène chacun à réfléchir sur sa signification, les leçons apprises et le talent de l'auteur et des acteurs. C'est pourquoi Larthomas précise que l'exposition et le dénouement « posent à l'auteur dramatique les problèmes les plus délicats³¹⁹ ».

1.1.1. Une exposition adaptée aux réécritures

L'exposition se définit de diverses manières. Jacques Scherer écrit que, dans la « contexture » d'une pièce classique, l'exposition est « la partie qui fait connaître tous les faits nécessaires à l'intelligence de la situation initiale³²⁰ ». Elle est donc le premier moment de la pièce, le « chapitre » dans lequel l'auteur, par le biais des personnages, présente les protagonistes et expose aux spectateurs les problèmes qui se posent et qui devront être résolus au fil de l'intrigue. Anne Ubersfeld ajoute une donnée importante. D'après elle, « [...] l'exposition trouve sa place dès les premiers moments de la pièce, souvent dès la première scène, ou, en tout cas, à l'intérieur du premier acte³²¹ ». Cette définition conduit à questionner la délimitation des premiers moments de l'œuvre. Soulignons que l'équivalence parfois posée entre la « scène d'exposition » et « la scène d'ouverture » est sujette à caution. D'après Patrice Pavis, l'exposition est le lieu textuel où « le dramaturge fournit les informations nécessaires à l'évaluation de la situation et à la compréhension de l'action qui va être représentée³²² ». Ce spécialiste du théâtre se demande en premier lieu si « l'exposition est une partie constitutive de la pièce³²³ », comme l'épilogue, ou si elle est disséminée dans tout le texte. Ensuite, il rejoint Anne Ubersfeld en se référant à la dramaturgie classique qui tend à concentrer les informations nécessaires à la compréhension de l'intrigue au début de la pièce précisément dans « le premier acte voire [les] premières scènes³²⁴ ».

Les différentes analyses des spécialistes convergent sur le fait que l'exposition est plus une fonction qu'une partie typographiquement délimitable comme une scène ou un acte. Cette

³¹⁹ *Ibid.*

³²⁰ Jacques Scherer, *La Dramaturgie classique en France*, Paris, Nizet, 1990, p. 52.

³²¹ Anne Ubersfeld, *Les termes clés de l'analyse du théâtre*, Paris, Seuil, [Points], 1996, p. 48.

³²² Patrice Pavis, *Dictionnaire du théâtre*, Paris, Armand Colin, 2015, p. 128.

³²³ *Ibid.*

³²⁴ *Ibid.*

fonction peut être assurée par plusieurs scènes, consécutives ou non. Toutefois, il est logique que ces informations se concentrent au début de la pièce. Tout dépend de la volonté et de la virtuosité du dramaturge mais aussi de la complexité de l'intrigue. On peut retenir que l'exposition, constituée d'une série d'éléments introductifs, se veut une porte d'entrée indispensable à la compréhension de la fable. Ce « premier moment du poème dramatique³²⁵ » est, comme le fait remarquer Florence Épars Heussi, le centre de convergence de deux mouvements : l'un « rétrospectif puisque l'exposition résume ce qui précède le début de la pièce³²⁶ » nommé « préhistoire³²⁷ » par Patrice Pavis, l'autre « prospectif puisqu'elle prépare l'action dramatique³²⁸ ». Comme le rappelle Michel Pruner citant les règles classiques, elle doit être à la fois « entière, courte, claire, intéressante et vraisemblable³²⁹ ». Ces critères rarement remplis en même temps compliquent la rédaction de cette entrée en matière. Pour Jacques Scherer, « rien n'est plus difficile que de faire une bonne exposition³³⁰ ».

De nombreux critiques d'œuvres dramatiques fondent leurs analyses sur les modèles classiques, rédigées dans la rigueur des normes alors en usage. Les dramaturges du XX^e siècle prennent des libertés vis-à-vis de leurs prédécesseurs même si ces derniers n'étaient évidemment pas assujettis à des règles qui, pour l'essentiel, furent établies *a posteriori* : dans son épître de présentation de *Médée*, Corneille mettait déjà en cause l'enfermement dans le carcan des règles classiques au détriment de la liberté esthétique.

L'art [...] de la poésie dramatique est de plaire, et les règles qu'elle nous prescrit ne sont que des adresses pour en faciliter les moyens au poète, et non pas des raisons qui puissent persuader aux spectateurs qu'une chose soit agréable quand elle leur déplaît³³¹.

Pour Corneille, le principe est clair : « la fin justifie les moyens ». Nous lirons des scènes assurant la fonction d'exposition en nous attachant surtout à leur capacité à transmettre une information « expositionnelle » sans ennuyer le spectateur. L'attention accordée à cette partie

³²⁵ M. Bray, *Doctrines classiques*, p. 322, cité par Jacques Scherer, *op. cit.*, p. 51.

³²⁶ Florence Épars Heussi, *L'exposition dans la tragédie classique en France, Approche pragmatique et textuelle*, Berne, Édition scientifique internationale, 2008, p. 31.

³²⁷ Pavis, *op.cit.*, p. 128.

³²⁸ *Ibid.*

³²⁹ Michel Pruner, *L'Analyse du texte de théâtre*, [2010], Paris, Armand Colin, 2014, p. 33.

³³⁰ Scherer, *op.cit.* p. 56.

³³¹ Corneille à P.T.N.G., Emmanuelle Henin, « Plaisir des larmes et plaisir de la représentation, *Poétique*, n° 151, 2007, p. 294, URL : <https://www.cairn.info/revue-poetique-2007-3-page-289.htm>, [consulté le 20 juillet 2023].

devient encore plus grande lorsqu'il s'agit d'une réécriture : l'exposition doit être abrégée pour éviter la redondance et piquer au plus vite la curiosité du public.

Florence Épars Heussi propose de fonder l'analyse sur ce qu'elle appelle « les éléments expositionnels³³² ». Cette approche jouant beaucoup plus sur l'équilibre d'information basé sur le triptyque « événement/relation/portrait » a besoin d'être étayée par une analyse quantitative s'appuyant non sur l'équilibre des trois types d'éléments mais sur la nature et la quantité d'informations se trouvant à l'intérieur d'un élément considéré. Pour les réécritures, le portrait des personnages et leurs relations sont généralement connus du public. Il serait donc inutile de les reprendre. C'est pour cela que la description des personnages – qui parfois se fait à travers des didascalies internes – et de leurs relations sont souvent brèves ou inexistantes.

Dans les textes analysés on peut distinguer trois types d'innovation : Le brouillage de la fable originelle, l'introduction de nouveaux personnages, l'exposition des enjeux de l'action, la brièveté de l'information « expositionnelle ».

Le brouillage de la fable originelle est le procédé prisé par un bon nombre de dramaturges de l'époque. Giraudoux commence sa pièce en annonçant que la guerre de Troie n'aura pas lieu. Le public peut donc à bon droit s'interroger sur cette remise en cause de la légende. L'enchaînement de l'action qui place Hector en position de force donne l'impression qu'il est capable d'empêcher la guerre. Cette manière de conduire l'exposition est efficace et crée une tension dramatique. Le même procédé se produit dans *Électre* et s'observe dans *La Machine infernale* de Jean Cocteau même si, pour cette dernière, « la voix » de début de la pièce donne un bon nombre d'informations sur la « préaction ».

S'agissant d'*Électre*, la tradition nous a légué une héroïne vindicative, qui concocte pendant plusieurs années une terrible vengeance contre les bourreaux de son père. Celle-ci sera réalisée pas son frère Oreste qui, d'après certaines versions du mythe, a été envoyé en exil par Électre elle-même pour lui éviter le sort de son père. Mais, à la première scène, le mensonge

³³² Florence Épars Heussi, *op. cit.* p. 38. D'après elle, un élément est dit « expositionnel » s'il renseigne pour la première fois le lecteur sur un élément antérieur ou simultané au « Temps zéro » et non nécessairement un personnage. Les « éléments expositionnels » sont répartis en trois catégories, à savoir ceux qui informent le public sur les « événements », ceux qui montrent les « relations » entre les personnages et ceux qui ébauchent leur « portrait ». Par « événement » il faut entendre toute donnée en rapport avec l'action et son contexte spatio-temporel. Si dans une scène on trouve, alors, trois types d'éléments expositionnels réunis, la scène est dite « hautement expositionnelle ». Elle est « moyennement expositionnelle » lorsque les éléments informatifs sont répartis dans deux catégories et, « faiblement expositionnelle » si on n'a qu'une seule catégorie d'éléments informatifs.

sur la mort d'Agamemnon et sur la relation entre Électre et Oreste peut faire croire que la vengeance n'a pas raison d'être, attendu que le roi a glissé et s'est tué en tombant sur son épée (J.G., *TC*, p. 599). Bien plus, on peut également penser qu'Oreste ne sera pas le bienvenu à Argos, d'autant que sa sœur « se prépare à cracher à la figure de son petit frère » (J.G., *TC*, p. 599). Dans la pièce de Jean Cocteau, le fantôme de Laïos que la tradition de ce mythe n'évoque pas brouille un peu la trame de l'histoire. Il constitue un obstacle qui empêchera le destin macabre de se réaliser. L'échange tendre entre Œdipe et le Sphinx, c'est un autre exemple, ne permet pas de conclure que ce dernier, qui revêt l'apparence d'une jeune fille de dix-sept ans finira par combattre ce héros.

Le deuxième élément consiste à introduire dans l'action de nouveaux personnages. C'est le cas de Jupiter dans *Les Mouches*, du fantôme et des soldats de garde dans *La Machine infernale* ou encore des petites filles qui entrent en scène avec Oreste dans *Électre* de Giraudoux.

On constate dans ces trois pièces que le recours au surnaturel est fréquent dans les scènes d'ouverture. L'introduction de Jupiter dans l'action de *Les Mouches* fait écho à l'exposition d'*Amphitryon 38* dans laquelle le roi des dieux amoureux joue le rôle principal dans la scène inaugurale. Sa présence et son comportement piquent certainement la curiosité du public. D'abord dompteur des mouches puis citoyen d'Athènes ou encore personnage omniscient... Il en va de même de la présence du fantôme de Laïos dans la pièce de Jean Cocteau. Son attitude et ses propos, confèrent à l'ouverture de la pièce une certaine originalité. Entre les données de la légende livrées par la voix et l'exposition proprement dite de la scène III, il a fallu que l'auteur casse la logique entre les deux parties par la présence du fantôme. Celui-ci, en effet, fait oublier le récit qui vient d'être donné et suscite le questionnement sur l'attitude de Laïos et son incapacité à livrer son message.

Le recours au surnaturel dans l'exposition s'observe également chez Giraudoux. Au début d'*Électre*, l'Étranger entre en scène avec des jeunes filles que ni lui, ni le jardinier, ne connaissent. Ces Euménides, comme elles se nomment, n'ont ni famille ni généalogie dans la cité d'Argos. Leur attitude invite également à s'interroger sur leur identité puisqu'elles insultent, elles embrouillent, elles prédisent l'avenir, elles se montrent cyniques et méchantes... L'étranger qui chez Sophocle entre en scène avec son pédagogue accompagné de Pylade se trouve presque isolé. Tous ces changements qui s'annoncent au début de la pièce ont pour rôle de souligner l'intérêt de la nouvelle version. Le public se rend compte des changements opérés et se prépare à découvrir la manière dont l'auteur revient au mythe originel.

Le troisième aspect qui capte l'attention du public, que l'auteur veille à montrer très tôt, est l'enjeu de l'action. Le public a besoin de savoir ce que cherchent les personnages.

Le mot « enjeu » doit être défini. D'après le *TLFi*, l'enjeu est « ce que l'on risque dans un jeu et qui doit, à la fin de la partie, revenir au gagnant³³³ ». Au théâtre, les enjeux sont tout ce qui motive les personnages, ce qu'ils ont à gagner ou à perdre au dénouement. En analysant la structure profonde d'une pièce théâtrale à travers le modèle actanciel, on constate l'existence de six *actants* qui établissent entre eux un rapport de force évident. Tout d'abord, il y a le « sujet » qui est souvent le héros et l'« objet », ce qu'il poursuit. Ensuite, le « sujet » a un ou plusieurs personnages qui l'aident dans ses projets, appelés « adjuvants », et ceux qui lui opposent une résistance, les « opposants ». Enfin, le sujet est poussé à l'action par un « destinateur » et son action doit profiter au « destinataire » qui peut être lui-même ou quelqu'un d'autre. Nous notons que les actants ne sont pas toujours des personnages. Ils peuvent être des désirs, des sentiments, ou tout simplement des réalités abstraites. Si ces données actanciennes sont repérables en totalité ou en partie dans les premières scènes d'une pièce, leur intérêt dramatique est indéniable d'autant que, d'après Pruner, « le modèle actanciel permet de mieux cerner les véritables enjeux dramatiques parfois masqués par les apparences de la fable³³⁴ ».

Pour *Amphitryon 38*, l'enjeu principal est d'amener Jupiter dans le lit d'Alcmène. Jupiter, si on le considère comme « sujet », veut gagner à tout prix le cœur d'Alcmène. En annonçant à la première scène ce dessein, Giraudoux ne cache pas non plus qu'Alcmène et Amphitryon forment un couple solide et, de ce fait, difficile à séparer. Cette double information convient parfaitement à la scène d'ouverture et retient l'attention du public par l'équilibre des forces qu'elle met en évidence. D'un côté, un dieu fort mais affaibli par le désir charnel, de l'autre un couple humain, faible par nature, mais renforcé par un amour exceptionnel. Cet amour est tellement fort que l'auteur le décrit au travers d'une image qui présente Alcmène comme un être bisexué :

MERCURE : Mais en fin que comptez-vous faire avec la part d'Alcmène qui n'est pas Amphitryon ?

JUPITER : L'êtreindre, la féconder (J.-G., *TC*, p. 118).

³³³ *TLFi*

³³⁴ *Ibid.*

Dans ces répliques, Alcmène est présentée comme un personnage composé de deux êtres comme si son mari lui était consubstantiel. L'auteur veut insister sur l'intensité de l'amour qui unit le couple et souligne ainsi la complexité du projet que Jupiter entreprend en fomentant le projet de le briser. Cette révélation anticipée rend la pièce intéressante, d'autant plus que la scène se termine par l'annonce d'un plan dont le public aura intérêt à suivre la mise en application. Dans *Électre*, en revanche, l'enjeu n'est pas clairement défini à cause de l'exposition même qui est un peu hermétique. En lisant les premières répliques, on peut croire que l'enjeu de la pièce est le mariage d'Électre avec le jardinier. Mais, plus tard dans la même scène, on découvre un deuxième enjeu, celui de la quête de la vérité, qui s'avère principal. La scène met en évidence un meurtre, celui de Cassandre et d'Agamemnon mais les auteurs de ces crimes ne sont pas cités de façon explicite : « Clytemnestre a mauvais teint, elle se met du sang ! » (J.G. *TC*, p. 601). C'est évidemment ce manque de précision qui donne au spectateur l'envie de découvrir la suite de l'action. Avant la première représentation de cette pièce, Giraudoux confie à André Warnot cet enjeu principal :

Je montre la lutte que livre une jeune fille pour la découverte d'un énorme crime. C'est si vous voulez une pièce policière considérée non du point de vue du détective, mais du point de vue du juge³³⁵.

Le fait que le public puisse se représenter l'enjeu principal et les différents actants de la pièce permet « de vérifier l'évolution de l'action et les fonctions successives qu'y occupent les personnages³³⁶ », ce qui intrigue les spectateurs.

Dans *Électre*, Giraudoux introduit les petites Euménides dans le récit, personnages antiques certes, mais empruntés à un autre mythe. En effet, les Euménides sont directement inspirées de la mythologie grecque où elles représentent les Érinyes, divinités garantes de la justice. Le fait de les évoquer crée une sorte de « tension interprétative³³⁷ » qui peut piquer la curiosité du spectateur par le suspense qu'il crée. Leur croissance accélérée confère à la pièce une dimension fantastique qui doit amener le public à s'interroger sur leur rôle et leur devenir. Les autres

³³⁵ Giraudoux à André Warnod, Le Figaro 11 mai 1937 cité par Alvio Patierno, « Électre ou le théâtre d'une dramaturgie guerrière », *Cahier Jean Giraudoux, Giraudoux dans la guerre : la seconde guerre mondiale*, Paris, Classique Garnier, 2018, p. 158.

³³⁶ Pruner, *op. cit.* p. 32.

³³⁷ Raphaël Baroni, « Tension narrative, curiosité et suspense : les deux niveaux de la séquence narrative », *La Narratologie aujourd'hui*, Conférence au CRAL, le 6 janvier 2004, URL : <http://www.vox-poetica.org/t/lna/baronilna.html>, [consulté le 22 août, 2016].

personnages ajoutés au récit sont le président, et sa femme Agathe à la deuxième scène. À travers le titre de « président » Giraudoux donne au mythe une résonance moderne, ce qui est d'un intérêt évident. En effet, ce mélange de tradition et de modernité permet aux générations nouvelles de s'identifier et d'ancrer la pièce antique dans l'actualité.

Dans *La Machine infernale* le jeune soldat, lassé de monter la garde au moment où les autres s'amuse, dansent et boivent, décide de s'inscrire pour aller affronter le Sphinx. Ce soldat est sans expérience. Il n'a ni force ni sagesse pour affronter le monstre. L'enjeu est important. S'il réussit, il gagnera la main de la reine et le trône. Ce jeune soldat symbolise Œdipe lui-même. Et, comme la fable a été raconté par la voix, Cocteau choisit de montrer l'enjeu d'une manière symbolique. Le jeune soldat sera assimilé à Œdipe plus tard (J.C. *TC*, p. 486) et la reine lui manifeste une certaine sympathie. L'exposition de *La Machine infernale* se fait de deux façons : d'abord par la « Voix » qui rappelle les données de la légende puis par ce symbolisme qui y fait écho mais de façon détournée.

Bref, dans les pièces que nous avons étudiées, l'exposition est conduite de telle manière que, dès les premières scènes, les bases de l'action soient posées et le contexte spatiotemporel défini. Dans les scènes inaugurales, l'exposition est en grande partie achevée, le spectateur informé sans qu'il s'en soit nécessairement aperçu et son attention est mise en éveil. Les thèmes et les enjeux sont donnés dans un style aussi vraisemblable que séduisant. Très attachés à marquer les premières impressions, les dramaturges ne négligent aucun détail pour soigner l'aspect informatif et accrocheur de leur exposition.

Étant donné que les sujets traités n'ont pas tous la même célébrité, bien qu'ils remontent tous à l'Antiquité, les procédés d'exposition varient en fonction des exigences de la fable. Chaque pièce a son type d'exposition dont le but est d'informer le public sans le rebuter par la lourdeur et la redondance qui seraient occasionnées par la répétition d'informations déjà connues. Dès l'exposition le suspense est ménagé, chaque scène suscite l'envie de suivre l'action. Comme le rappelle Balbaut :

Toute scène, qui ne donne pas envie de voir les autres, ne vaut rien. Si le sujet est grand, est connu, [...] le poète peut tout d'un coup entrer en matière ; les spectateurs sont au fait de l'action commencée dès les premiers vers sans obscurité. Mais, si les héros de la pièce sont tous nouveaux pour le spectateur, il faut faire connaître, dès les premiers vers, leurs différents intérêts, etc. L'oubli le plus léger suffit pour détruire

toute illusion. Une petite circonstance omise, ou mal présentée, décèle la maladresse du poète, et affaiblit l'intérêt. Il faut expliquer tout ce qui demande à l'être, et rien au-delà³³⁸.

Les procédés « expositionnels » que les dramaturges mettent en œuvre tiennent compte du fait qu'il s'agit de réécritures. Ils prennent soin de ne pas décrire abondamment les personnages traditionnels, afin de laisser le public construire progressivement leur nouvelle identité en se basant à la fois sur les données mythologiques et sur les données d'actualité souvent livrées dans l'exposition. Ainsi, le nouvel Hector, la nouvelle Hélène, la nouvelle Judith et la nouvelle Électre, le nouvel Œdipe sont dès le début recréés progressivement aussi bien par l'auteur que par le spectateur. C'est leur rôle dans l'action qui définit leur nouvelle identité. Cela est d'ailleurs justifié par le fait que tous ces héros légendaires sont évoqués soit dans le titre, soit dès le début de la pièce mais apparaissent tous un peu tardivement. Cette façon d'impliquer le public dans la conception du message théâtral est très développée dans les pièces de l'entre-deux-guerres. En revanche, dans *La guerre de Troie n'aura pas lieu*, le fait de commencer un débat sur un paradoxe crée une « tension dramatique³³⁹ » à laquelle on ne pouvait pas s'attendre dans la réécriture d'une fable aussi célèbre.

1.1.2. Faire oublier le dénouement par la force de l'illusion

L'une des grandes spécificités du théâtre mythique est que les dénouements sont connus. Il suffit d'identifier la fable pour comprendre la fin de la pièce. Le talent du dramaturge consiste donc en sa capacité à veiller à ce que la marche de l'action ne permette pas au public de penser à sa fin puisque cela réduirait l'intérêt dramatique. Ainsi, des péripéties qui rendent imprévisible la fin de la pièce sont mises en œuvre et souvent dès le début de la pièce. D'après le principe de nécessité³⁴⁰ légué par les classiques, le dénouement doit découler logiquement de la marche de l'action. La manière de la préparer doit se réaliser sans que le spectateur s'en rende compte afin que la fin de la pièce soit frappante. Comme le fait remarquer Larthomas, « ce que l'on demande le plus souvent au public c'est de manifester, à la fin de la pièce, son approbation³⁴¹ ».

³³⁸ Balbaut, *Annales dramatiques ou dictionnaire générale des théâtres*, Tome troisième, Paris, Chez Babault, 1809, p. 472.

³³⁹ Pavis, *op. cit.*, p. 352. Pour lui la tension dramatique est « un phénomène structurel qui relie, entre eux, les épisodes de la fable et notamment chacun d'eux à la fin de la pièce ».

³⁴⁰ Voir Anne Ubersfeld, *Les termes Clés de l'analyse du théâtre*, Paris, Seuil, 1996, p. 67.

³⁴¹ Pavis, *op. cit.*, p. 250.

Il importe de bien identifier les mécanismes mis en place par les auteurs pour amener le dénouement, et l'endroit où il commence réellement.

Le dénouement de *La Guerre de Troie n'aura pas lieu* est préparé à partir de l'exposition. Le pari inaugural met en doute la possibilité de la guerre et crée une illusion chez le public. La pièce progresse selon deux mouvements : le mouvement apparent qui correspond aux fausses victoires d'Hector jusqu'à la fermeture des portes de la guerre et le mouvement réel qui correspond à la marche discrète du fatum se réservant le dernier mot au dénouement. Ce double mouvement, est symbolisé par les deux chutes inhabituelles du rideau au deuxième acte. La première fois, il clôt l'action « apparente » par une fausse victoire d'Hector qui fait croire que la guerre n'aura pas lieu. Mais le rideau se relève pour terminer l'action réelle, grâce au « coup de théâtre » par lequel, à la faveur du mensonge de Démokos, la pièce rejoint l'*Iliade*.

Au départ, Giraudoux crée l'effet de tension amenant le public à se demander si, dans cette pièce, la guerre aura lieu ou pas. Toutefois, les affirmations prémonitoires des fatalistes font pencher l'action du côté de l'hypotexte et dissipent le doute sur la possibilité de la guerre. Le spectateur est ainsi préoccupé de connaître plutôt l'événement qui la déclenchera. C'est à ce niveau que Giraudoux nourrit l'intérêt pour la scène de clôture.

Dans cette pièce, deux catastrophes marquent les articulations du dénouement. La première correspond à la mort de Démokos, due au fait qu'Hector perd son contrôle, et qui ouvre la porte à l'arrivée de la guerre. Giraudoux fait en sorte que ce héros, qui pourtant fait preuve de retenue depuis le début de la pièce, provoque, par un geste de colère, la mort d'un concitoyen troyen. On note ici le recours à une technique célèbre de la tragédie selon laquelle « une des beautés de l'art dramatique, c'est de disposer tellement la pièce, que les principaux personnages soient eux-mêmes les agents de leur propre malheur ³⁴² ». C'est ce qui arrive à Hector, qui devient la cause d'une guerre qu'il prétend éviter. Le cas d'Œdipe dans les pièces de Cocteau et Gide obéit à ce même principe. Ce héros, animé d'un zèle démesuré, ignorait jusqu'à l'heure de sa chute qu'il creusait sa propre tombe. Pour Hector, les horreurs qu'il subit ne sont pas dans la pièce mais dans la suite rédigée par Homère. D'après le mythe, en effet, il en subira les épreuves les plus innommables jusqu'à être traîné derrière le char de son bourreau laissant derrière lui sa femme et son jeune fils. La deuxième catastrophe est la mort d'Oïax qui intervient par inadvertance. Toutes les deux se trouvent dans la dernière scène, séparées par neuf courtes répliques. Dans cette pièce, Giraudoux se réserve le dernier moment pour déclencher de façon inattendu les deux catastrophes.

³⁴² Balbaut, *op. cit.*, p. 157.

Électre marque une différence par rapport à *La Guerre de Troie n'aura pas lieu* au niveau de la structure du dénouement. Pour cette pièce, il n'est pas question d'un échange vif de courtes répliques. La scène est organisée autour de deux récits que Giraudoux met dans la bouche du mendiant. Une brève introduction annonce l'arrivée des mendiants et précède le premier récit concernant le meurtre d'Agamemnon. Il est suivi par une intervention rapide d'Oreste, qui imprime une accélération à la scène. L'auteur donne au mendiant le monopole de la parole. Il révèle et commente les événements qui se sont passés quelques années avant ou qui se déroulent au moment même où il parle.

Le dénouement est préparé à partir de la huitième scène du deuxième acte. Les personnages qui ne sont ni nobles ni tragiques ont été écartés et, pour empêcher l'accomplissement de la légende, Oreste a été enchaîné par les Euménides. C'est ici le point culminant du doute que Giraudoux crée avant la chute finale. On peut admettre qu'à la neuvième scène du deuxième acte le dénouement commence. Une foule de mendiants a libéré Oreste, il est prêt à permettre l'accomplissement du destin des Atrides. La catastrophe finale n'est pas montrée aux spectateurs mais elle se dégage de la tonalité à la fois pathétique et tragique qui domine cette scène. Le dénouement, dans cette pièce, recouvre les deux dernières scènes du deuxième acte, la neuvième et la dixième, si on s'en tient à la définition de Jacques Scherer selon laquelle le dénouement part de la dernière catastrophe jusqu'à la fin. En réalité, c'est la neuvième scène qui dénoue l'intrigue. La dixième est un épilogue, une conclusion dont l'auteur aurait pu se passer n'eussent été les effets concentrés dans la dernière réplique qui annonce le recommencement après la ruine. Rappelons que l'enjeu principal de la pièce est de chercher la vérité et, une fois la lumière faite sur les événements passés, de venger les crimes pour ainsi rejoindre l'hypotexte. C'est ce que fait Giraudoux. La terrible vengeance d'Oreste est une façon pour l'auteur de clore la pièce en retournant au mythe.

Dans *Amphitryon 38*, la fable subit une modification qui se traduit en quatre inventions faisant oublier le dénouement. Il s'agit de l'intervention de Lédà, du malentendu qui en résulte, de l'amitié entre Alcmène et Jupiter et de l'oubli qu'Alcmène reçoit comme cadeau.

Au premier acte Alcmène a commis l'irréparable. Elle a cédé aux avances de Jupiter travesti en son époux. À la cinquième scène du deuxième acte, Mercure annonce une visite de Jupiter sans faire allusion à la première. Alcmène, craignant inconsciemment le sort de son patron mythologique, tombe immédiatement dans l'embarras. Le hasard des circonstances fait que Lédà passe dans les environs et consent d'entrer dans le jeu en acceptant de remplacer Alcmène dans une chambre sombre. Pensant accueillir Jupiter, c'est bien Amphitryon qu'elle reçoit. Cette invention giralducienne est suivie d'une deuxième, celle du malentendu. À travers

les échanges avec sa femme, Amphitryon rappelle la visite précédente et Alcmène qui se souvient de son plan tourné contre elle-même « pâlit ». Alors que le public est encore dans le doute, l'auteur introduit la troisième invention qui est celle du marchandage entre Alcmène et Jupiter visant à changer l'amour en amitié. C'est à la fin de ce marchandage que le dénouement intervient. L'auteur rejoint le mythe : le couple promet qu'il aura un fils et qu'il l'appellera Hercule pour plaire au dieu qui aime ce prénom. La dernière invention de l'auteur est l'oubli qui est le cadeau précieux que le dieu donne à son amante pour effacer tout ce qu'il s'est passé. Cet oubli rappelle la grande pluie qui, dans une version de ce mythe, éteignit le feu dans lequel Amphitryon allait brûler son épouse l'accusant d'infidélité. La pièce se termine sans recourir au supplice du feu, tout se règle à l'amiable et l'action se clôt par une bénédiction du couple.

En général, l'analyse des pièces mythologiques montre que les dramaturges attachent une grande importance à la préparation du dénouement. Celui-ci n'est autre que le retour à l'hypotexte, phénomène qui intervient parfois de façon inattendue. Dès le début, les titres des pièces ou les personnages célèbres permettent d'identifier la fable. Le spectateur se fait directement l'idée du contenu et du déroulement du spectacle. Mais le texte matriciel est rapidement mis en doute à cause de certaines nouveautés que l'auteur introduit au travers des procédés que nous avons pu mettre en évidence. Une tension est alors créée entre l'hypotexte et l'hypertexte et le but des dénouements des réécritures est alors de désamorcer cette tension en retournant au récit premier. Une nuance s'impose ici concernant les pièces qui se présentent sous forme d'adaptation. Pour elles, en effet, les spectateurs ne s'attendent pas à de nouvelles péripéties mais se contentent de savourer l'actualisation d'un sujet longtemps connu. C'est la beauté stylistique qui en quelque sorte fait oublier le dénouement puisque l'auteur n'invente rien. Les pièces proches de l'hypotexte ou celles qui en sont éloignées, finissent toutes par rejoindre le mythe après avoir donné l'impression de s'en écarter tout au long de l'intrigue. Une autre dimension artistique du dénouement moderne est qu'il intervient quand le public est au comble du doute, quand l'espoir de retourner au mythe est le plus éloigné de la conscience du spectateur. Tel est l'un des traits caractéristiques du génie de certains écrivains de l'entre-deux-guerres. Il confirme, ainsi, la thèse de Babault d'après laquelle la célébrité du mythe n'empêche pas le dénouement de produire ses effets :

[...] Même dans les sujets connus, le dénouement doit être caché ; c'est-à-dire que, quelque prévenu qu'on soit de la manière dont se terminera la pièce, il faut que la marche de l'action en écarte la réminiscence,

au point que l'impression de ce qu'on voit ne permette pas de réfléchir à ce qu'on fait. Telle est la force de l'illusion, C'est par-là que les spectateurs sensibles pleurent vingt fois à la même tragédie³⁴³ !

Cette manière de tenir en haleine le spectateur jusqu'à la dernière péripétie est l'une des stratégies mises en œuvre par la plupart des auteurs dramatiques du XX^e siècle, en plus du style dont les effets sont globalement perceptibles dans beaucoup de pièces.

Il n'est pas aisé de concilier le principe de nécessité du dénouement et celui de son imprévisibilité. La nécessité renvoie à la vraisemblance. Dire que le dénouement est nécessaire signifie que « le hasard est banni ³⁴⁴ ». Racine³⁴⁵ écrivait que cette partie du poème dramatique devait être tirée du fond même de la pièce. Les péripéties qui la déclenchent doivent découler logiquement de la progression de l'action. Comme tous les théoriciens du théâtre, il veut condamner *le deus ex machina* auquel certains dramaturges ont recours quand la progression de l'intrigue ne permet pas de générer logiquement et vraisemblablement le dénouement. Or, si la marche de l'action laisse imaginer son issue, l'intérêt dramatique de cette dernière est en danger puisqu'elle doit être imprévisible d'une façon ou d'une autre. Il importe de dégager la manière dont les dramaturges étudiés concilient les deux principes sans compromettre ni l'un ni l'autre.

Dans *La Guerre de Troie n'aura pas lieu*, les deux principes sont parfaitement conciliés. S'agissant du principe de « nécessité », Giraudoux déclenche le dénouement par deux catastrophes provoquées par deux personnages ivres : Demokos et Oiax. L'ivresse n'est pas un thème inventé au dénouement, il est développé depuis le début du deuxième acte. Le public considère donc le comportement de ces personnages comme normal et ne se doute de rien quant à leur possibilité de déclencher le dénouement. C'est à ce niveau que l'imprévisibilité commence. Devant le bon sens et la détermination d'Hector, le spectateur est loin d'imaginer que des personnages ivres soient capables de renverser le cours de l'action.

Dans *Électre*, les deux récits qui constituent le dénouement de la pièce ne sont pas parachutés de l'extérieur. La mort d'Agamemnon est relatée depuis la première scène puisque le jardinier montre à l'étranger la fenêtre de la piscine où le roi « glissa en revenant de la guerre » (J.G. *TC*, p. 599). De plus, la vengeance contre Égisthe et Clytemnestre est également prévisible à travers la colère d'Électre et la venue de l'Étranger qui deviendra Oreste plus tard. Deux camps opposés sont repérables : Oreste et Électre qui sont les justiciers et Clytemnestre

³⁴³ *Ibid.* p. 121.

³⁴⁴ Pruner, *op. cit.*, p. 36.

³⁴⁵ Racine cité par Pruner, *ibid.*

et Égisthe les bourreaux. La progression de l'action donne raison à un dénouement qui, après la découverte de la vérité, doit résider en une vengeance. Le principe de nécessité est ainsi respecté et le dénouement devient irréprochable sur ce point.

Dans *Amphitryon* 38 le dénouement est « nécessaire » dans le sens où il résulte de la marche de l'action. La soumission et l'échec du dieu viennent progressivement. Giraudoux attribue de nombreuses qualités à Alcmène et celles-ci lui donnent la suprématie sur les divinités. La première est sa beauté qui fait que le dieu passe la nuit dans les ronces pour la contempler. Là réside le premier signe que le dieu peut s'incliner devant sa créature. La deuxième qualité est l'intelligence que l'auteur attribue à son personnage féminin. C'est cette malignité qui place Léda dans sa chambre sombre pour accueillir le dieu déguisé en Amphitryon et c'est cette même ruse qui fait prendre le dieu au piège du marchandage où il perd tout, l'honneur et l'amour, pour ne gagner que l'amitié, une invention purement humaine qu'il ne comprend même pas. Cette façon humaniste de mettre la créature en position de force par rapport au créateur apparaît dans la pièce et constitue une façon logique d'amener un dénouement dans lequel Jupiter est perdant.

Le principe de la nécessité est respecté dans la plupart des dénouements analysés. Néanmoins, dans certaines pièces comme *La guerre de Troie n'aura pas lieu*, *Électre* et *Judith*, le destin est accéléré et sa marche parfois subtile est à la limite de l'arbitraire. L'art des dramaturges fait que là où le dénouement perd en nécessité il gagne en imprévisibilité sans toutefois recourir au *deus ex machina*. Nous avons constaté que le dénouement des réécritures consiste à rejoindre le mythe après que l'action s'en est parfois écartée. Certaines normes classiques sont respectées mais rien ne montre que ces auteurs ont le souci de se plier à ces règles. Le mélange de genres fait que ses pièces sont inclassables même au dénouement. Il n'est pas aisé de dire par exemple, même pour des sujets traditionnellement tragiques, que le dénouement des réécritures fait ressentir au public l'atmosphère d'une tragédie à la manière classique. Giraudoux, par exemple, toujours insaisissable, penche tantôt du côté de la dramaturgie ouverte tantôt de celui de la dramaturgie de clôture. Mais quelle que soit son attitude, l'essentiel est qu'il arrive à marquer son public. À ce point, il épouse la conviction racinienne selon laquelle, « la principale règle est de plaire et de toucher, toutes les autres ne sont faites que pour parvenir à cette fin³⁴⁶ ».

³⁴⁶ Racine, cité par Florence Epars Heussi, *op. cit.*, p. 22.

1.2. L'allusion au service du succès dramatique

L'allusion est d'après Stéphane Pagès « le fait de faire sentir le rapport d'une chose qu'on dit et une chose qu'on ne dit pas et dont ce rapport réveille l'idée³⁴⁷ ». D'après *Le Dictionnaire des termes littéraires*, c'est aussi une figure qui consiste à dire sans les nommer explicitement, les personnes, les objets, les événements... » Or, pour saisir le sens du sous-entendu, il faut avoir une culture qui permet d'établir le lien entre ce qui est dit et ce qui est insinué. Deux grandes sortes d'allusion s'observent dans nos textes et contribuent à la beauté des pièces : l'allusion littéraire et l'allusion non-littéraire.

1.2.1. L'allusion littéraire

Ce type d'allusion se présente de deux manières : l'allusion « intratextuelle » qui renvoie à des éléments de la fable déjà évoqués ou censés connus du public ; et l'allusion intertextuelle qui revient sur des éléments littéraires des autres œuvres. Ces deux types d'allusions demandent un certain niveau de connaissance pour être décelés. On les observe en abondance dans les pièces de Jean Giraudoux et de Jean Cocteau, dans *La Machine infernale* surtout. Dans cette pièce, l'allusion a été préalablement préparée. Le prologue par lequel l'auteur commence la pièce pose les bases qui permettront au public de comprendre certaines informations implicites. Nous comprenons ici que l'intérêt de l'action ne réside pas dans le suspense puisque toute l'histoire est connue. Pour éviter l'ennui du public, qui doit connaître les différentes versions du mythe – rappelons les versions de Corneille, de Voltaire et la plus récente d'André Gide – les allusions interviennent sous forme de plaisanterie et diminuent l'atmosphère tragique de la pièce.

TIRESIAS : Ma colombe, vous l'avez dit vous-même, vous êtes sortie du palais avec tous vos bijoux. Votre broche seule a des perles grosses comme un œuf.

JOCASTE : Je suis une victime ! Les autres peuvent rire, danser, s'amuser. Crois-tu que je vais laisser à la maison cette broche qui creve l'œil de tout le monde. Appelez le garde. Dites-lui qu'il m'aide à descendre les marches ; vous, vous nous suivrez (J.C., *TC*, p. 491).

L'allusion portant sur le terme « broche », rappelle que cet objet sera utilisé pour crever l'œil d'Œdipe à la fin de la pièce. L'expression « crever l'œil », qui signifie d'après *Larousse* « être absolument évident », renchérit sur l'impossibilité de cacher l'objet et partant de changer

³⁴⁷ Stéphane Pagès, « Une des modalités de la citation : l'allusion. L'écriture allusive, évasive et ludique de Julián Ríos dans *Larva* », *Cahiers d'études romanes* [En ligne], 2 | 1999, mis en ligne le 15 janvier 2013, URL : <http://journals.openedition.org/etudesromanes/3367>, [consulté le 25 juillet 2023].

le destin des personnages. Ces tournures allusives qui abondent dans la scène d'échange entre Jocaste et Tirésias annoncent sur un registre comique le dénouement tragique de la pièce :

JOCASTE : Encore, il se vexe ! Mais ce n'est pas contre toi que j'en ai... C'est contre cette écharpe ! Je suis entourée d'objets qui me détestent ! Tout le jour cette écharpe m'étrangle. Une fois, elle s'accroche aux branches, une autre fois, c'est le moyeu d'un char où elle s'enroule, une autre fois tu marches dessus. C'est un fait exprès. Et je la crains, je n'ose pas m'en séparer. C'est affreux ! C'est affreux ! Elle me tuera (J.C. *TC*, p. 482).

Jocaste n'aurait pas dit que l'écharpe la déteste si le mythe ne l'avait pas destinée à se suicider avec cet objet. Tout le monde dans la salle sait que l'écharpe et la broche sont des objets fatals puisque l'auteur a pris soin de le rappeler en des termes clairs, au début de la pièce, à travers « la Voix ». Notons à toute fins utiles qu'à l'intérieur de cette allusion littéraire se glisse une allusion non-littéraire inspirée d'une situation qui a marqué l'auteur : une amie de Jean Cocteau a été étranglée par une écharpe enroulée dans un char. C'est d'ailleurs la raison pour laquelle il fait mention des termes comme « char » et « enroulé ». L'idée d'une écharpe coincée qui finit par étrangler est répétée au premier acte et renforce cette allusion à la fois littéraire et non littéraire :

TIRESIAS : Votre pied sur le bout de l'écharpe, vous avez failli étrangler la reine (J.C. *TC*, p. 491).

Le public sait qu'à la fin la reine se suicide et qu'Œdipe se crève les yeux et s'étonne de constater que les personnages y font allusion, par une espèce de prescience, au début de la pièce. Encore plus, Jocaste a un rêve à travers lequel elle annonce un terrible destin :

JOCASTE : Je suis debout la nuit, je berce une espèce de nourrisson. Tout à coup ce nourrisson devient une pâte gluante qui me coule entre les doigts. Je pousse un hurlement et j'essaie de lancer cette pâte ; mais... oh ! Zizi..., Si tu savais c'est immonde... Cette chose, cette pâte reste reliée à moi et quand je me crois libre, la pâte revient à toute vitesse et gifle ma figure. Cette pâte est vivante. Elle a une espèce de bouche qui se colle sur ma bouche, Et elle se glisse partout : elle cherche mon ventre, mes cuisses, Quel horreur (J.C. *T.C.*, p. 482) !

Le rêve de Jocaste évoque l'enfant qui deviendra l'époux mais aussi l'impossibilité de contrarier ce destin macabre. Cette réplique rappelle le message inabouti de Laius au début de la pièce.

L'écharpe et la broches sont des objets « maléfiques » dans la pièce. Dans cette œuvre, contrairement à l'*Antigone* d'Anouilh, le public en sait plus que les personnages car ceux-ci arrivent sur scène après le message de la « Voix ». Cocteau sait que le public comprend ses allusions mais les personnages ignorent la dimension maléfique des objets qu'ils évoquent.

Ainsi, Les allusions tragiques et prémonitoires sont choisies sciemment par l'auteur pour produire des effets immédiats. Quoique la pièce soit placée sous le signe de la tragédie, l'auteur tire des effets comiques du décalage d'informations entre les personnages et le public.

Ce procédé a un effet dramatique certain puisqu'il accentue la tonalité tragique de la pièce. La reine a une certaine prescience d'un danger qui la guette. Tirésias peut-être le sait ou peut l'imaginer. Mais lui-même ne voit pas tout, tout le temps. À certains moments, il doit prendre du temps pour avoir une vision claire des choses.

De cette manière, l'auteur souligne l'innocence de l'homme et la méchanceté des dieux. L'homme se sert innocemment des objets et des termes qui évoquent ce que les dieux concoctent. Ils placent autour de lui les objets qui le détruiront. Il ne le sait pas, ou le sait par prescience, tandis que les dieux le savent et s'en réjouissent. S'ils ne s'en réjouissaient pas en effet, ils auraient séparé l'homme de ses objets ennemis, lui qui marche dans le monde comme un innocent, sans savoir qu'il est voué à une funeste destinée.

Le recours aux allusions permet de faire le procès des dieux. Le public possède les informations suffisantes sur le présent et le futur des personnages. Ceux-ci sont totalement ignorants de leur destin. Le spectateur sait tout mais ne peut rien pour sauver le héros qui s'avance vers le piège tendu par les dieux. Ceux-ci, en revanche, savent tout, peuvent tout mais ne font rien pour sauver l'homme. C'est de cette manière que Cocteau les condamne.

Les allusions sont nombreuses dans d'autres pièces, surtout dans celles de Jean Giraudoux. Jacques Robichez a mené une étude sur les différentes allusions dans le théâtre giraudouxien et distingue les allusions littéraires des allusions non littéraires. D'après lui l'auteur dramatique dans « une comédie utilise comme suit l'allusion : soit trois personnages A, B et C, A parle à C par-dessus la tête de B. B demeure étranger à ce dialogue³⁴⁸ ». Le public doit, d'après lui, s'identifier au personnage C. Comme il le précise, ces allusions ne sont pas, « incorporées à l'action ». On peut s'en passer sans compromettre le sens global de la fable.

³⁴⁸ Jacques Robichez. « L'usage de l'allusion dans le théâtre de Giraudoux », *Cahiers de l'Association internationale des études françaises*, n°34, 1982, p. 239, URL : http://www.persee.fr/doc/caief_0571-5865_1982_num_34_1_2394, [consulté le 11 mars 2024].

1.2.2. L'allusion non-littéraire

L'auteur qui se sert de l'allusion aura atteint son objectif s'il se fait comprendre du public. Or, comme le note Jacques Robichez, nombreuses sont les allusions qui peuvent passer inaperçues lorsqu'elles renvoient à des situations que le spectateur ignore complètement. Dans les pièces de Giraudoux, surtout, de nombreuses allusions non-littéraires renvoient à la guerre. Dans *La guerre de Troie n'aura pas lieu*, on peut relever l'allusion suivante :

PÂRIS : Nous avons déjà un chant national.

ABNÉOS : Oui mais c'est un chant de paix.

PÂRIS : Il suffit de chanter un chant de paix avec grimace et gesticulation pour qu'il devienne un chant de guerre... Quelles sont déjà les paroles du nôtre ?

ABNÉOS Tu le sais bien. Anodines. – C'est nous qui fauchons les moissons qui pressons le sang de la vigne !

DÉMOKOS : C'est tout au plus un chant de guerre contre les céréales. Vous n'effrayez pas les Spartiates en menaçant le blé noir.

PÂRIS : Chante-le avec un javelot à la main et un mort à tes pieds, et tu verras (J.G., TC, p. 517).

Alors que les personnages échangent sur la guerre de Troie, Giraudoux fait subtilement écho à la Grande Guerre. Françoise Bombard précise que cette allusion renvoie à une image bien connue d'un poilu qui a été représenté dans les cartes postales de la Grande Guerre et qui avait justement un fusil à la main.

Démokos voulant démontrer l'importance de la femme déclare que « les guerriers qui n'ont pas un portrait de femme dans leur sac ne valent rien » (*ibid.*, p. 499). Ici encore, le « portrait de femme » d'après Bombard, est un objet qui accompagnait les guerriers lors de la Première Guerre mondiale.

Robichez affirme que l'allusion est un moyen qui s'offre à l'auteur pour agrémenter la pièce. Elle ne participe pas à sa structure. C'est un ornement qui pourrait être détaché, sans fausser le mouvement de l'ensemble. Mais quand elle devient trop abondante, « elle devient infidèle à son allure³⁴⁹ » et risque d'être ciblée par la critique.

1.3. Anthroponymie comme procédé d'identification

Les remaniements opérés par les écrivains sur la fable mythique doivent permettre la reconnaissance du récit originel pour que le public puisse accéder à son sens. Pour comprendre

³⁴⁹ Robichez. « L'usage de l'allusion », art. cité, p. 243.

une réécriture, on y applique une lecture double : celle du texte présent dont le sens est ancré dans l'actualité, et celle de la fable mythique dont le sens est ancré dans la pérennité. Trois procédés permettent au mythe de rester identifiable : la tradition du héros éponyme, l'anthroponymie des personnages et le respect de la trame de la fable.

1.3.1. Le titre : tradition onomastique du héros éponyme

Le titre est le premier repère qu'offre un texte théâtral avant la lecture ou la représentation. L'intérêt de formuler un bon titre est alors évident. Patrice Pavis écrit qu'il n'y a « pas de règle ni de recette pour trouver un bon titre de la pièce³⁵⁰ » et rappelle l'absence d'études globales sur le choix des titres. Toutefois, tout en insistant sur le caractère « paratextuel³⁵¹ » de cet « élément didascalique³⁵² », il souligne son importance puisque « sa connaissance obligatoire influe sur la lecture de la pièce³⁵³ ». Michel Pruner, ajoute trois grandes fonctions du titre. D'après lui, il « permet d'identifier l'œuvre, d'informer sur son contenu [...] et doit d'une manière ou d'une autre, attirer les spectateurs éventuels [...]»³⁵⁴.

S'agissant de l'identification, Pruner écrit que le titre se réduit souvent à un nom du héros éponyme. Ce procédé est efficace pour des pièces dont les héros sont célèbres comme des pièces historiques ou mythologiques. Nous pouvons répartir les titres des pièces de notre corpus en deux catégories : ceux qui reprennent les noms des personnages (*Amphitryon 38*, *Électre*, *Œdipe*, *Eurydice*, *Orphée*, *Antigone*) et ceux qui sont thématiques (*La guerre de Troie n'aura pas lieu*, *les Mouches*, *la Machine infernale* et *Asie*).

La tradition du héros éponyme, très observée dans les pièces mythologiques, permet certes de reconnaître le mythe originel mais laisse des confusions sur l'auteur de la pièce. En effet, un seul titre peut facilement renvoyer à plusieurs auteurs, ce qui brouille un peu l'identification effective de l'œuvre. Pour ce genre de titre, comme le souligne Pruner, « la fonction identificatrice n'est pas toujours évidente [...]»³⁵⁵. On est à chaque fois obligé d'accoler au titre « le nom de l'auteur, sauf quand, malicieusement, ce dernier introduit un

³⁵⁰ Pavis, *op. cit.*, p. 383.

³⁵¹ *Ibid.*

³⁵² *Ibid.*

³⁵³ *Ibid.*

³⁵⁴ *Ibid.*

³⁵⁵ *Ibid.*

élément précisant sa différence³⁵⁶ ». On dira toujours par exemple, l'*Amphitryon* de Molière ou de Kleist et non *Amphitryon* tout court. C'est sans doute pour cette raison que, pour faciliter l'identification, Giraudoux accole au titre traditionnel l'indice « 38 ». En ajoutant cet élément, il permet de distinguer sa pièce des versions antérieures tout en gardant le personnage éponyme traditionnel. Le choix de ce titre a été certainement très réfléchi. En effet, *Amphitryon* 38, aurait pu s'intituler différemment puisque le personnage-titre a moins d'importance que sa femme Alcmène ou le dieu Jupiter. Si l'on considérait la position dans le schéma actanciel et la répartition volumétrique de la parole, c'est bien Alcmène qui mériterait d'être l'héroïne principale de la pièce. Toutefois, puisque la légende et sa postérité littéraire ont retenu le nom d'Amphitryon, Giraudoux conserve cette dénomination. Le titre de cette pièce a sans doute causé des difficultés à Giraudoux à cause de l'indéniable succès de l'*Amphitryon* de Molière, encore représenté au XX^e siècle. L'indice « 38 » qu'il ajoute au titre traditionnel est accrocheur. L'auteur signifie de cette manière qu'il réécrit un mythe trente-sept fois repris, ce qui éveille la curiosité du spectateur qui s'attend à ce que des novations soient introduites dans le déroulement de la fable.

Ce procédé de modifier légèrement un titre célèbre n'est pas le fait du seul Giraudoux : Ionesco introduit ainsi une démarcation typographique entre son œuvre *Macbett* et le *Macbeth* de Shakespeare.

À part Jean Giraudoux qui modifie légèrement le titre traditionnel légué par Plaute, les autres titres gardent la dénomination traditionnelle. On comprend très bien que les auteurs ont misé sur autre chose : l'information. Le nom du personnage connu révèle le contenu de la pièce. Mieux encore, quand le titre est thématique, la démarcation par rapport aux hypotextes est claire et la dimension informative ne se résume pas à l'implicite. C'est pendant la lecture que l'on découvre l'aspect mythologique de la pièce sauf quand le titre contient un indice comme dans « La guerre de Troie ».

À travers les personnages-titres, l'auteur manifeste l'intention de dévoiler son hypotexte en assumant pleinement qu'il s'agit d'une réécriture. Cette raison justifie le fait que les personnages nouvellement créés accèdent très difficilement au statut de héros éponymes.

S'agissant d'*Électre*, la tradition montre que les réécritures du mythe des Atrides n'ont pas toujours retenu ce personnage-titre comme héros éponyme. On peut noter par exemple *Agamemnon* et l'*Orestie* d'Eschyle. Le choix de Giraudoux peut être interrogé en termes d'efficacité dramatique. Notons également que ce titre revêt une dimension informative,

³⁵⁶*Ibid.*

implicite certes, mais repérable par le public avisé. Comme le souligne Pruner citant Roland Barthes, le nom propre « doit toujours être interrogé soigneusement car [il] est, si l'on peut dire, le prince des signifiants³⁵⁷ ». Jouant sur les mots, comme il le fait souvent, Giraudoux établit des similitudes entre Électre, qui signifie étymologiquement « lumière », et « électricité ». Ce rapprochement morphologique et sémantique entre le nom de l'héroïne souligné par beaucoup de chercheurs, suggère la lumière que la pièce porte sur les événements tragiques du passé notamment la mort mystérieuse d'Agamemnon.

Les dramaturges optent également pour des titres thématiques : *La Machine infernale*, *La guerre de Troie n'aura pas lieu*, *Les Mouches*. Le titre thématique signale ce que la pièce apporte de nouveau. *La machine infernale* montre le point de vue de l'auteur qui veut insister sur la méchanceté des dieux qui font de l'homme leur jouet.

1.3.2. L'Anthroponymie comme principe d'identification du mythe

Le principe d'anthroponymie n'est pas respecté par tous les dramaturges et son non-respect ne conduit pas nécessairement à l'insuccès de l'œuvre. Certes, en lisant les noms des personnages, il est facile de reconnaître l'histoire de chacun d'entre eux. Cela constitue un raccourci d'information ce qui permet au mythe de contenir un message fort. Cela explique d'ailleurs l'aspect frappant du mythe. Les effets du langage mythique sont énormes et leur pouvoir d'évocation est sans pareil. Le destin des personnages est connu de tous. Les écrivains prennent soin de leur attribuer de nouvelles caractéristiques pour les adapter au public contemporain. *La Machine Infernale* et *Les Mouches* portent des titres reflétant le message de l'auteur. Les dramaturges ne se contentent pas de s'inscrire dans la tradition littéraire mais concentrent dans le titre le sens profond de la pièce. Le fait de garder les noms des personnages malgré le titre thématique permet de créer une tension interprétative qui consistera à relier chaque élément de la pièce au titre. Cocteau veut insister sur la méchanceté des dieux tandis que Sartre insiste sur le tourment ou la souffrance d'un homme soumis à une perpétuelle inquiétude. Les mouches en effet peuvent poursuivre l'homme presque partout. Dans la pièce sartrienne, les insectes érigés en titre revêtent une dimension symbolique certaine. Les mouches ont été attirées à Argos par des charognes ce qui veut dire que le peuple d'Argos, qui côtoie les morts est considéré par l'auteur comme mort. Pour les deux pièces, dès les premières scènes, les hypotextes sont reconnaissables puisque les deux auteurs restent très proches de la tradition.

³⁵⁷ Michel Pruner, *op.cit.*, p. 72.

Les inventions qu'ajoute Cocteau enrichissent indéniablement le récit puisqu'il met en scène ce que Sophocle se contentait de raconter comme une histoire qui a précédé l'action.

Le cas qui fait exception est celui de Lenormand pour *Asie*. Il s'inspire certes du mythe de Médée mais modifie complètement l'anthroponymie des personnages. Si l'on excepte la trame et le mouvement de la fable qui reflètent la célèbre pièce d'Euripide, nul ne saurait imaginer que De Mezzana et la princesse asiatique sont inspirés respectivement des figures mythologiques de Jason et Médée. L'auteur donne à la pièce un titre topographique qui laisse difficilement imaginer le rapport entre son œuvre et l'hypotexte antique. Or, comme le rappelle Roland Barthes, « le nom propre est la forme linguistique de la réminiscence³⁵⁸ ». Le risque encouru est donc de compliquer l'identification de la pièce. La réinvention de la nomenclature pourrait être interprétée comme le point faible de la pièce puisque le spectateur ne retrouve pas facilement la fable originelle pour profiter des richesses culturelles et artistiques qu'offre une réécriture. Toutefois, les différentes études menées sur la pièce montrent bien que ce changement de nom peut être d'une étonnante efficacité. Si cette manière permet de prouver à merveille la plasticité du mythe en allant à l'encontre de la tradition, elle montre également « la capacité des figures héroïques qui l'habitent à être sans cesse renouvelées³⁵⁹ ». L'exercice consistant à reconnaître, derrière les nouveaux noms, les figures antiques léguées par la tradition, peut procurer un énorme plaisir au public et conférer au nouveau procédé une grande efficacité dramatique.

Pour conclure, si le mythe s'est imposé au XX^e siècle, c'est grâce à une génération de dramaturges qui avaient hérité d'une riche tradition classique et dont le talent a permis de rénover les sujets millénaires. Le public sortant des guerres avait besoins de ces thèmes, tragiques à l'origine, pour comprendre les situations vécues. Le fait de les présenter sur un ton comique a permis de leur donner un souffle nouveau convenant au public du XX^e siècle. Cette manière de relier les hypotextes à l'actualité a contribué au succès des pièces. Elle a permis de toucher la sensibilité du public sans trahir le sens profond de la fable originelle. La matière mythique répondait à l'aspiration de la société et la manière ludique de la présenter a permis de

³⁵⁸ Roland Barthes, « Proust et les noms », dans *Le degré zéro de l'écriture, suivi de Nouveaux essais critiques*, Paris, 1972, p. 121-134 (p. 124) ; cité par Pierre Voelke, « Quand les héros changent de nom : Asie d'Henri-René Lenormand et les réécritures du mythe antique de Médée », *Dialogues d'histoire ancienne*, vol. 40, n°1, 2014. pp. 125-145 ; [en ligne], URL : http://www.persee.fr/doc/dha_0755-7256_2014_num_40_1_3907, [consulté le 26 février 2024].

³⁵⁹ Voelke, art. cité, p. 145.

joindre l'utile à l'agréable. Classique par les sujets, et moderne par le style, ce théâtre a imprimé sa marque dans l'histoire littéraire française. L'efficacité dramatique des réécritures réside enfin dans leur capacité à combiner deux formes tout à fait différentes relevées par Todorov³⁶⁰ : la « curiosité » qui va de l'effet à la cause et le « suspense » qui va de la cause à l'effet.

En admettant que la créativité des écrivains a joué un rôle premier, ce qui est logique, nous n'oublions pas qu'elle a bénéficié également d'un contexte nouveau dans lequel l'apport des metteurs en scènes devenait de plus en plus important. Cet aspect mérite d'être abordé.

³⁶⁰ Todorov cité par Rapahel Baronie, art. cité., <https://vox-poetica.com/t/lna/baronilna.html>, [consulté le 26 février 2024].

2. Une mise en scène dynamique

Gaston Baty, pense que la fonction du metteur en scène est aussi ancienne que le théâtre lui-même. Il fait allusion à des rôles qu'assumaient certains responsables de cérémonies depuis l'Antiquité³⁶¹. Or, la simple coordination d'un spectacle ne signifie pas qu'on est metteur en scène tel qu'on l'entend au XX^e siècle. Patrice Pavis, s'appuyant sur les conceptions existantes, élucide la notion de mise en scène dans le sens moderne du terme. Citant Veinstein, il indique que cette notion, à proprement parler, « ne date que de la seconde moitié du XIX^e siècle³⁶² » et que « l'emploi du mot remonte à 1820³⁶³ ». Certes, le texte dramatique a toujours eu besoin de certaines dispositions pratiques pour être joué. Ce rôle était auparavant assumé par les régisseurs et les acteurs principaux et « était assimilé à une technique rudimentaire de mise en place des comédiens³⁶⁴ ». La mise en scène dont il est question ici est récente et vient répondre au besoin croissant du public qui devient de plus en plus varié, exigeant ainsi des techniques appropriées pour adapter les textes théâtraux à son goût³⁶⁵. Il fallait un médiateur habile et professionnel entre l'auteur et son public.

Quoique la notion de mise en scène semble claire, il n'est pas aussi facile d'en trouver une définition exhaustive. Tentant d'en donner une, Georges Pitoëff dit que c'est un « art [qui] en englobe plusieurs autres. À savoir : diction, peinture, sculpture, architecture, danse, mimique, etc. » et conclut en précisant que, par voie de conséquence, « on arrive à ne plus

³⁶¹ Gaston Baty étaye son argument sur des exemples concrets : « Dans le lointain des âges, au fond d'un sanctuaire égyptien, un prêtre faisait évoluer les récitants qui figuraient la famille divine d'Osiris, tandis que les pleureuses se lamentaient autour d'Isis et que des chanteurs commentaient l'action. C'était déjà un metteur en scène. Mille ans plus tard, lorsque Eschyle élargit la table primitive sur laquelle était juché Thespis, pour y faire monter un second acteur, lorsqu'il dresse les portes du *logeion* pour leurs entrées, la baraque de la *skéné* pour leurs changements de costumes, et déblaie l'orchestre pour les évolutions du chœur, c'est un metteur en scène. » Baty in Marie Françoise Christout, *Le Cartel, Jouvet, Dullin, Baty, Pitoëff*, [Exposition Bibliothèque nationale] Galerie Mansart, 20 novembre 1987.

³⁶² Veinstein, *La mise en scène théâtrale et sa condition esthétique*, Paris, Flammarion, 1955, p. 9 ; cité par Patrice Pavis, *op. cit.* p. 210.

³⁶³ *Ibid.*

³⁶⁴ *Ibid.*

³⁶⁵ Patrice Pavis citant Dort, précise que « Dès la seconde moitié XIX^e siècle, il n'y a plus pour les théâtres un public homogène et nettement différencié selon le genre des spectacles qui lui sont offerts. Dès lors, aucun accord fondamental n'existe plus entre spectateurs et homme de théâtre », *ibid.*

pouvoir le définir³⁶⁶ ». Veinstein, quant à lui, propose une définition selon deux points de vue différents : celui du « grand public » et celui « des spécialistes³⁶⁷ ».

Dans une acception large, le terme mise en scène désigne l'ensemble des moyens d'interprétation scéniques : décoration, éclairage, musique et jeu des acteurs [...]. Dans une acception étroite, le terme mise en scène désigne l'activité qui consiste dans l'agencement, en un certain temps et en un certain espace de jeu, des différents éléments d'interprétation scénique d'une œuvre dramatique³⁶⁸.

Cette définition qui se veut plus moderne montre que le metteur en scène n'est pas simplement un modérateur mais un créateur qui gère l'espace et le temps de l'action dramatique mais interprète également le texte et fait certaines suggestions à l'auteur. L'histoire de la mise en scène en France fait état d'un certain nombre de personnalités dont les noms sont restés aussi célèbres que ceux des dramaturges.

Dans ce chapitre nous nous attachons à prouver qu'au XX^e siècle la mise en scène a contribué de façon significative au rayonnement du théâtre en général et du théâtre mythique en particulier. Nous soulignerons le rôle de certaines figures qui ont marqué la première moitié du XX^e siècle notamment celui de Jacques Copeau et surtout celui du « Cartel des quatre ». Après avoir abordé l'historique et le rôle de cette association d'artistes, nous analysons certaines mises en scène des textes étudiés en mettant en exergue la créativité des artistes et les relations qu'ils ont entretenues avec les écrivains.

2.1. Contexte de la mise en scène au début du XX^e siècle

L'entre-deux guerres est caractérisé par une situation littéraire problématique. Éliane Tonnet-Lacroix constate que « le roman est en “crise”³⁶⁹ » tandis que « le théâtre peut paraître en pleine décadence³⁷⁰ ». D'après elle, trois metteurs en scène tentent de réagir à cette situation où l'art dramatique se voit « coupé de ses sources populaires et religieuses³⁷¹ ». Il s'agit d'Antoine et son Théâtre libre (1887-1894), de Lugné-Poe et son Théâtre de l'Œuvre (fondé en 1893) et de Jacques Copeau qui ouvre en 1913 le Théâtre du Vieux Colombier. Tonnet-

³⁶⁶ Georges Pitoëff, in Marie Françoise Christout, *Le Cartel, Jouvet, Dullin, Baty, Pitoëff*. [Exposition Bibliothèque nationale] Galerie Mansart, 20 novembre 1987.

³⁶⁷ *Ibid.*

³⁶⁸ *Ibid.*

³⁶⁹ Éliane Tonnet-Lacroix, *op. cit.*, p. 173.

³⁷⁰ *Ibid.*

³⁷¹ *Idem.* p. 174.

Lacroix³⁷² admet que ce dernier exerce une influence remarquable sur le théâtre de l'entre-deux-guerres.

2.1.1. De Jacques Copeau au Cartel des quatre

La mise en scène des premières années du XX^e est marquée par la personne de Jacques Copeau, artiste et homme de lettres chevronné qui fonde avec André Gide et Gaston Gallimard la *Nouvelle Revue Française* en 1909, qu'il dirige jusqu'à 1913. À cette date, il ouvre le théâtre du Vieux-Colombier qu'il sera obligé de fermer à cause de la guerre. Dans le but de revenir aux sources, cet artiste « cherche à retrouver le sens premier du théâtre qui est une cérémonie collective, avec laquelle communique le public³⁷³ ». En sa qualité d'homme de lettres, il « ne voulut jamais séparer complètement la scène de la littérature³⁷⁴ » et dans son métier de metteur en scène, « il entendait rendre “un culte absolu” au poète en se considérant modestement comme son assistant sur le plateau³⁷⁵ ». Il est connu pour avoir été le maître de Louis Jouvet et de Charles Dullin.

En 1927, quatre metteurs en scènes, Gaston Baty, Charles Dullin, Georges Pitoëff et Louis Jouvet, à l'initiative de ce dernier, décident de se mettre ensemble pour former « une association basée sur l'estime professionnelle et le respect réciproque qu'ils ont les uns pour les autres³⁷⁶ ». Cette association portera désormais le nom du Cartel et marquera à jamais le théâtre de l'entre-deux-guerres. Les membres du Cartel nous intéressent à juste titre puisqu'ils ont mis en scène presque toutes les pièces de notre corpus à l'exception des pièces de Jean Anouilh et d'Henri-René Lenormand, comme on peut le voir ci-dessous :

³⁷² *Ibid.*

³⁷³ *Ibid.*

³⁷⁴ Jacqueline Jomaron, « Metteurs En Scène Du Cartel et Texte Théâtral [Discussion] », *Revue d'Histoire littéraire de La France*, vol. 77, no. 6, 1977, p. 901, URL : <http://www.jstor.org/stable/40525956>, [consulté le 26 février 2024].

³⁷⁵ *Ibid.*

³⁷⁶ Marie Françoise Christout, *Le Cartel, Jouvet, Dullin, Baty, Pitoëff*, [Exposition Bibliothèque nationale] Galerie Mansart, 20 novembre 1987.

Pièce	Auteur	Créée en	Metteur en scène
<i>Antigone</i>	Jean Cocteau	1922	Charles Dullin
<i>Orphée</i>	Jean Cocteau	1926	Georges Pitoëff
<i>Amphitryon 38</i>	Jean Giraudoux	1929	Louis Jouvet
<i>Œdipe</i>	André Gide	1930	Georges Pitoëff
<i>Asie</i>	Lenormand	1931	René Rocher*
<i>La Machine Infernale</i>	Jean Cocteau	1934	Louis Jouvet
<i>La guerre de Troie n'aura pas lieu</i>	Jean Giraudoux	1935	Louis Jouvet
<i>Électre</i>	Jean Giraudoux	1937	Louis Jouvet
<i>Eurydice</i>	Jean Anouilh	1941	André Barsacq*
<i>Les Mouches</i>	Jean Paul Sartre	1943	Charles Dullin
<i>Antigone</i>	Jean Anouilh	1944	André Barsacq*

Ce tableau montre que près de trois quarts des pièces ont été mises en scène par les membres du Cartel exception faite pour *Asie* mise en scène par René Rocher ainsi qu'*Eurydice* et *Antigone* qui ont été créées par André Barsacq. Il importe de rappeler que ces deux metteurs en scène, bien qu'ils ne fussent pas membres du Cartel, n'étaient pas pour autant moins importants. René Rocher a été trois fois directeur de théâtre : le Théâtre Antoine 1928-1933, le Théâtre du Vieux Colombier 1935-1943 et le Théâtre nationale de l'Odéon 1940-1944 tandis qu'André Barsacq est connu comme le fondateur du Théâtre des quatre Saisons en 1937 et le directeur du Théâtre de l'Atelier en remplacement de Charles Dullin de 1940 à 1973.

Les membres du Cartel étaient eux-aussi tous des directeurs de théâtres. Baty dirigeait le Studio des Champs Élysées ; Dullin, l'Atelier ; Jouvet, la comédie des Champs Elysée et Pitoëff le théâtre des Mathurins. Les quatre avaient des motivations qu'ils partageaient ; notamment celle de donner au théâtre un nouveau souffle. Étant donné qu'ils étaient tous des artistes privés, ils ne ménageaient aucun effort pour attirer le public : la survie de leur théâtre en dépendait.

Le Cartel « étudie toutes les questions d'ordre professionnel et prend en commun toutes les décisions qu'elles comportent³⁷⁷ ». Cette union n'entame pas la liberté de chacun. Elle rappelle l'engagement commun de promouvoir le théâtre littéraire malgré les différences que l'on peut observer au niveau esthétique :

Il semble a priori paradoxal de vouloir dégager une esthétique commune à quatre metteurs en scène très différents par leur origine et par leurs réalisations dont l'association fut par ailleurs conclue à des fins professionnelles immédiats. Cependant, outre leur volonté commune de vouer leur vie à leur art de lutter ensemble contre les spectacles commerciaux, les animateurs du Cartel avaient sur certains points des idées comparables ce qui a donné une unité certaine à leurs diverses démarches³⁷⁸.

On peut à plus forte raison se demander pourquoi les quatre hommes, qui dirigent chacun leur théâtre, décident de travailler en synergie alors que chacun d'entre eux reste indépendant quant à la manière de gérer son théâtre. L'intérêt de cette association était de faire preuve de solidarité en cas de nécessité. Les grands principes étaient partagés, surtout ceux qui visaient à rethéâtraliser le théâtre. Il va sans dire que, dans l'entre-deux-guerres, le Cartel a donné un nouvel élan à l'art dramatique.

2.1.2. Le Cartel et son œuvre

L'œuvre du Cartel ne s'envisage pas en groupe puisque chaque metteur en scène a ses particularités et ses propres relations avec son dramaturge. S'ils ont formé une association, ce n'est pas parce qu'ils partageaient les mêmes tempéraments mais plutôt parce qu'ils avaient les mêmes objectifs : promouvoir le théâtre littéraire, un théâtre exigeant qui soit capable de trouver un large public. Ils montent aussi bien les classiques que des œuvres nouvelles, des œuvres d'auteurs français ou étrangers avec la ferme volonté de faire de la mise en scène « un art autonome³⁷⁹ ». Les quatre grands hommes du théâtre avaient chacun leur parcours, leurs goûts et leur virtuosité. Passons rapidement en revue ces éléments.

Georges Pitoëff est né en Géorgie, en 1884 d'un père marchand qui s'est converti au théâtre, d'où son goût prononcé pour l'art dramatique. Contrairement aux trois autres membres du Cartel, il est étranger d'origine russo-arménienne. Il fait ses études à Moscou où il a l'occasion d'entrer en contact avec les premières « avant-gardes » russes dans les années 1910. Il est connu pour avoir introduit la dramaturgie étrangère en France. Avec sa femme Ludmilla,

³⁷⁷ *Ibid.*

³⁷⁸ Jacqueline Jomaron, art., cité, p. 900.

³⁷⁹ *Ibid.*

qui l'aide dans les différentes traductions et qui est « une actrice sublime », il fait preuve d'un talent incontestable. Quand il met en scène *Œdipe* d'André Gide, il s'attribue le rôle d'Œdipe tandis que sa femme joue le rôle d'Antigone. Dans *Orphée*, Georges interprète le personnage d'Orphée tandis que Ludmilla devient Eurydice. Il faut noter l'investissement de ce couple et sa complémentarité qui a largement contribué au succès du théâtre. Parents de sept enfants, le couple devait à l'activité théâtrale la survie de la famille. Des conditions économiques précaires les poussent à s'investir davantage pour pouvoir subvenir aux besoins familiaux³⁸⁰. Pitoëff n'a pas laissé de livre sur la théorie théâtrale, à l'instar de Jouvet. Mais ses prises de parole à la radio font montre d'une conviction solide quant à sa volonté de révolutionner l'art dramatique :

Si durant presque tout le 19^e siècle le théâtre a somnolé paisiblement satisfait de sa fortune acquise, dès la fin du siècle, l'alarme a été donnée. Et le théâtre s'est réveillé pour la vie nouvelle. Il s'est dressé pour secouer les vieux vêtements du texte, du jeu, des décors, des costumes et la lumière. À quelques années près, cette révolution a eu lieu simultanément dans tous les pays d'Europe. On l'a senti violente en Russie en 1912-1913, toutes les vieilles vérités du théâtre tombaient l'une après l'autre³⁸¹.

George Pitoëff, très polyvalent en matière de théâtre, croyait en la capacité du metteur en scène de s'emparer du texte et de le recréer à sa guise. De ce point de vue, il s'écarte de Louis Jouvet qui déclare que « le texte commande tout ». D'après Pitoëff, le travail de l'écrivain se limite à la production du texte. « Lorsqu'un texte est arrivé sur le plateau, la mission de l'écrivain est terminée. C'est par un autre qu'il se transforme en spectacle³⁸² ». Jacqueline de Jomaron note toutefois que Pitoëff ne refuse pas la collaboration et accepte volontiers les suggestions de l'auteur, comme le montre sa correspondance avec Claudel, Cocteau, Gide, Supervielle et Anouilh. Très soucieux de tirer son public vers le haut, il ne cesse de rappeler que celui-ci a besoin d'un théâtre de qualité et que cela doit être la principale préoccupation des metteurs en scène du Cartel :

³⁸⁰ « Baty, Dullin, Jouvet et Pitoëff, les metteurs en scène du Cartel », émission diffusée sur le site de la BNF le 19 mai 2016, URL : <https://www.bnf.fr/fr/mediatheque/baty-dullin-jouvet-et-pitoeff-les-metteurs-en-scene-du-cartel>, [consulté le 10 mars 2024], 7'24.

³⁸¹ Georges Pitoëff, radio, 1936, *ibid*, 17'40.

³⁸² Pitoëff cité par Jomaron, art. cité, p. 906.

Jusqu'à présent le public qui venait à nous grandissait avec nous. [...] car si ce public neuf a besoin du théâtre, il faut lui en donner le meilleur. Il ne faut pas le laisser parcourir le chemin du mauvais théâtre pour parvenir jusqu'à nous³⁸³.

Georges Pitoëff sera connu pour la quantité importante de ses traductions. Naturalisé en 1929 grâce certainement à l'œuvre remarquable qu'il a menée au sein du Cartel, il aura marqué, au bout de plus d'une trentaine d'années de carrière, la mise en scène de l'entre-deux-guerres.

Quant à Charles Dullin, le metteur en scène des pièces de Sartre et de Cocteau, il est, avec Jovet, le disciple de Copeau. S'inscrivant dans la continuité philosophique de son maître, il est celui qui donnera une très grande importance au texte. Il naît en 1885 et commence la carrière théâtrale très tôt. En 1904, il arrive à Paris et est engagé dans le théâtre de quartier. La pièce *Jules César* de Shakespeare, mise en scène par Antoine, l'introduit à l'Odéon en 1906. Il poursuit une activité théâtrale intense jusque dans les années 1920 où il s'avère un metteur en scène confirmé. Il monte notamment *La Vie est un songe* de Calderon, *La Volupté de l'honneur* (1922), *Chacun sa vérité* (1924) de Pirandello, *Antigone* de Sophocle – Cocteau (1922), *Voulez-vous jouer avec moi ?* (1923), *Le Joueur d'échecs* (1927) de Marcel Achard, *Le Veau gras* de Zimmer (1924), *La Femme silencieuse* de Ben Jonson (1926), *La Comédie du bonheur* d'Evreinoff (1926). À côté de ces mises en scène, il anime l'école des comédiens.

Si Dullin jouit déjà d'une bonne renommée à la fondation du Cartel en 1927, son activité théâtrale s'intensifie avec son adhésion à ce groupe, à l'Atelier. Il monte notamment *Les Oiseaux* (1928), *La Paix* (1932), *Plutus* (1938) d'Aristophane, *Volpone* de Ben Jonson (1929), *Musse* de Jules Romains (1930), *Atlas Hôtel* (1931), *La Terre est ronde* (1938) de Salacrou, *Richard III* (1933), *Jules César* (1937) de Shakespeare, *Le Médecin de son honneur* de Calderon (1935), *Le Faiseur* de Balzac (1935).

En 1943, il est sollicité par Jean Paul Sartre pour mettre en scène *Les Mouches*. Il a la qualité d'être fidèle au souffle créateur du texte ce qui peut garantir qu'il peut, dans la mesure du possible, transmettre fidèlement le message de l'auteur. S'inscrivant dans la continuité de Copeau, Dullin affirme qu'il n'est qu'un « artisan du théâtre³⁸⁴ », un « exécuteur testamentaire de l'écrivain³⁸⁵ ». Jomaron montre qu'il n'est pas loin de Jovet quand il établit l'ordre hiérarchique entre le dramaturge et ses interprètes. Il souligne que « le maître du théâtre, c'est

³⁸³ Pitoëff, radio 1936 cité dans « Baty, Dullin, Jovet et Pitoëff, les metteurs en scène du Cartel », émission diffusée sur le site de la BNF le 19 mai 2016, [consulté le 10 mars 2024], 34'40.

³⁸⁴ Dullin cité par Jomaron, art. cité, p. 904.

³⁸⁵ *Ibid.*

l'auteur » et que « tous les autres rouages ne sont là qu'en fonction de cette force créatrice³⁸⁶ ». Gaston Baty – différent des trois autres par le fait qu'il n'est pas comédien – abonde dans le même sens quand il précise, contrairement à l'idée alors répandue, que le décor est totalement tributaire du texte :

Le décor n'existe pas pour lui-même, il n'existe qu'en fonction du texte. Jusqu'à la fin du XIX^e siècle, il n'était qu'une place de jeu, le cadre de l'action. Pour nous, il est devenu un acteur. Il n'est pas autour de la pièce, mais de la pièce. L'importance de l'acteur varie d'une pièce à l'autre selon le personnage qu'il interprète, il en est de même pour l'acteur décor, selon le rôle qui est dévolu. C'est le texte qui commande tout³⁸⁷.

Les hommes du Cartel aiment se référer aux grandes époques du théâtre : Antiquité grecque, « siècle d'or espagnol », époque élisabéthaine³⁸⁸...

Un critique s'attaquant au Cartel dit que « si le Cartel n'existait pas, le théâtre actuel ne s'en trouverait nullement modifié³⁸⁹ ». Louis Jouvet répond en rappelant l'apport de cette équipe d'artistes dont la marque est indélébile dans l'histoire du théâtre :

À une époque où le théâtre connaît une crise ou peut-être dans son ensemble une décadence, si ce n'est rien d'avoir joué des œuvres des auteurs qui sont en passe de devenir des personnalités les plus marquantes de la génération dramatique, si ce n'est rien d'avoir compris la nécessité d'unir quatre théâtres que le public lui-même nous a désigné, le Cartel n'est rien. Mais quand on s'est groupé comme l'Atelier, la Comédie des Champs Elysée, la Compagnie Pitoëff, et le Studio sur une orientation qui nous vient d'un public et au service de laquelle on met tout son art et ses forces, le jour où un danger menace un, face à ce danger on se trouve quatre³⁹⁰.

L'intérêt du Cartel est donc indéniable. Si l'on connaît l'encouragement que cette association a donné aux auteurs ainsi que la rénovation de l'art dramatique et la promotion du théâtre à texte qu'elle a favorisée, on doit acquiescer aux propos de Tonnet-Lacroix :

Les membres du Cartel ont encouragé les nouveaux auteurs. C'est Jouvet qui incite Giraudoux à écrire pour le théâtre. La représentation de *Siegfried* en 1928 est un événement. D'autres écrivains romanciers se mettent aussi à l'art dramatique ou y reviennent : Cocteau, Mauriac, Supervielle, Gide [...] car le théâtre a retrouvé

³⁸⁶ *Ibid.*

³⁸⁷ Baty, *ibid.*, 18'58.

³⁸⁸ *Ibid.*, p. 175.

³⁸⁹ Jouvet, cité dans « Les metteurs en scène du Cartel », conf. citée, <https://www.bnf.fr/fr/mediatheque/baty-dullin-jouvet-et-pitoeff-les-metteurs-en-scene-du-cartel>, [consulté le 11 mars 2024], 49'18.

³⁹⁰ *Ibid.*, 49'22.

son prestige, et s'est réconcilié avec la littérature. Ce faisant le Cartel a permis une véritable renaissance de l'art dramatique³⁹¹.

Cette renaissance du théâtre à l'initiative du metteur en scène est d'autant plus remarquable que les relations que les membres du Cartel entretiennent avec les écrivains sont extrêmement importantes.

2.2. Relation entre dramaturge et metteur en scène

Traditionnellement, le metteur en scène doit exécuter la volonté de l'auteur. Toutefois, les dramaturges que nous avons étudiés sont ouverts aux propositions de leur interprète, ce qui crée une relation particulière qui mérite d'être analysée.

2.2.1. Du personnage à l'acteur

L'acteur et le personnage ne sauraient évidemment être confondus. Patrice Pavis écrit cependant que jusqu'au XVII^e siècle les deux termes désignaient la même chose. Quand le dramaturge compose sa pièce, il crée des personnages dotés de traits physiques et psychologiques qu'il décide lui-même de leur attribuer. Donc, l'auteur conçoit et rédige la pièce de manière abstraite. Or, l'œuvre théâtrale doit être jouée. Des personnes physiques prêtent leur voix aux personnages fictifs. On les nomme aujourd'hui « acteurs » ou « comédiens ». « L'acteur incarne le personnage³⁹² » il est « une présence physique en scène, entretenant de véritables rapports de “corps à corps” avec le public, lequel est invité à sentir le côté immédiatement palpable et charnel, mais aussi éphémère et insaisissable de son apparition³⁹³ ».

Notons tout de même que les acteurs et le public, quoiqu'ils appartiennent tous au même monde physique, au théâtre, se trouvent dans deux univers différents, séparés par ce qu'il est convenu d'appeler le quatrième mur, « un mur imaginaire qui sépare la scène de la salle³⁹⁴ ». On comprend que la scène tout en restant un lieu physiquement palpable est, à un certain degré, un monde fictif. Quant à l'acteur, il incarne le personnage et se situe lui aussi, pendant le jeu théâtral, dans l'univers fictif qui se manifeste par le changement de costume et d'identité.

³⁹¹ Tonnet-Lacroix, *op. cit.*, p. 175.

³⁹² Pavis, *op.cit.*, p. 7.

³⁹³ *Ibid.*

³⁹⁴ Pavis, *ibid.*, p. 277.

Cela dit, on comprend que le succès d'une œuvre dramatique dépend de plusieurs facteurs qui peuvent être totalement indépendants de la volonté de l'auteur. Comme les personnages dépendent de l'auteur qui les conçoit, les acteurs ont aussi besoin d'un metteur en scène pour les coordonner. Le rôle de ce substitut de l'auteur qui change la pièce en spectacle est alors incontournable. Jacques Copeau, voulant montrer que l'acteur ne peut rien sans le metteur en scène clarifie le rôle de ce dernier :

Par la mise en scène [...] nous entendons le destin d'une action dramatique. C'est l'ensemble des mouvements, des gestes, des attitudes, l'accord des physionomies, des voix et des silences, c'est la totalité du spectacle scénique, émanant d'une pensée unique, qui la conçoit, la règle et l'harmonise. Le metteur en scène invente et fait régner entre les personnages ce lien secret et visible, cette sensibilité réciproque, cette mystérieuse correspondance des rapports, faute de quoi, le drame, même interprété par d'excellents acteurs, perd le meilleur de son expression³⁹⁵.

Jacques Copeau donne du sens au rôle du metteur en scène. L'équipe qu'il coordonne à la mission d'améliorer dans la mesure du possible la qualité dramatique du texte par l'étude des décors, des lumières, de l'intonation, de la diction etc. Ce rôle prépondérant est à double tranchant :

L'acteur et le metteur en scène doivent sauver un mauvais texte : un beau texte les condamne à se sauver eux-mêmes, ils jouent dangereusement et les réussites éclairent une autre profondeur du dialogue, sa profondeur dramatique³⁹⁶.

Qu'ils le veuillent ou non, le succès est le devoir des comédiens. C'est pourquoi un théâtre est un véritable atelier de travail, un centre de formation et d'instruction. Dullin avait raison de nommer son théâtre « Atelier », puisque ce lieu est connu pour avoir été un laboratoire de l'art dramatique.

2.2.2. Quand le metteur en scène devient la muse de l'auteur : le binôme Jovet-Giraudoux

Giraudoux, romancier et dramaturge, est renommé pour la fluidité et l'esthétique de son écriture. La nouvelle lui aura servi de porte d'entrée en littérature. À partir de la publication des *Provinciales* en 1909 jusqu'à celle d'*Églantine* en 1927 sa vocation de dramaturge n'était pas

³⁹⁵ Jacques Copeau, in Pierre-Henri Simon, *Théâtre et destin – la signification de la renaissance dramatique en France au XX^e siècle – Montherlant Giraudoux Anouilh Mauriac Camus Sartre Claudel Salacrou*, Paris, Armand Colin, 1956, p. 16.

³⁹⁶ Henri Gouhier, *L'essence du Théâtre*, Paris, Aubier-Montaigne, 1972, p. 91.

encore née. C'est Louis Jouvet qui l'aide à découvrir son talent. De *Siegfried et le Limousin*, il tire sa première pièce *Siegfried* qui, d'après la critique, est « très supérieure au roman » dont elle est tirée. Selon les propos de Versini, la première représentation de cette pièce le 3 mai 1928, à la comédie des Champs-Élysées, restera mémorable dans l'histoire du théâtre de l'entre-deux guerres :

Le succès éclatant de cette soirée fut à l'origine d'un véritable renouvellement de la scène française qui s'ouvrait plus largement à la littérature et à la poésie³⁹⁷.

Il importe de préciser que Giraudoux doit à Louis Jouvet, non seulement la découverte de son talent caché, mais aussi le succès de tout son théâtre. Selon les propos de Jacqueline de Jomaron, « l'étroite collaboration qui va s'établir entre les deux hommes est l'une des dominantes de l'activité théâtrale de l'entre-deux-guerres³⁹⁸ ». De *Siegfried* à *Ondine* le dramaturge travaillera d'un commun accord avec son metteur en scène. À plusieurs reprises, les propositions de Jouvet amèneront l'auteur à retoucher son texte, à telle enseigne que Giraudoux en fait l'une de ses Muses :

[...] l'auteur dramatique a maintenant deux Muses, l'une avant l'écriture qui est Thalie, l'autre après, qui est pour moi Jouvet³⁹⁹.

Notons que le travail de Jouvet ne se limite pas à faire des propositions à l'auteur mais consiste également à trouver pour lui-même et pour ses acteurs « une diction capable de soutenir la langue trop exclusivement littéraire de Giraudoux⁴⁰⁰ ». L'histoire du théâtre de l'entre-deux-guerres retiendra la spécificité qu'a ce dramaturge d'écouter ces « deux muses » comme le montre encore Jacqueline de Jomaron :

Quant à sa collaboration avec Giraudoux, c'est un exemple si privilégié d'un travail commun entre auteur et metteur en scène que de pièce en pièce, de *Siegfried* créé en 1928 à *La folle de Chaillot* créé en 1945, l'imagination verbale de Giraudoux s'est appuyée, avec une sûreté grandissante, sur l'imagination scénique de Louis Jouvet⁴⁰¹.

³⁹⁷ Versini ; G., *Le théâtre français depuis 1900*, Paris, P.U.F. [Que sais-je], 1970, p.47.

³⁹⁸ Jacqueline de Jomaron, *Le théâtre en France 2. De la Révolution à nos jours*, Paris, Armand Colin, [2^e édition], 1992, p. 233.

³⁹⁹ *Ibid.*

⁴⁰⁰ *Ibid.* p. 234.

⁴⁰¹ Jomaron, « Metteurs En Scène Du Cartel et Texte Théâtral », *Revue d'Histoire Littéraire de La France*, vol. 77, no. 6, 1977, pp. 900–15. URL : <http://www.jstor.org/stable/40525956>, [consulté le 4 août, 2023].

Cette source d'inspiration ne se limite pas à la personne du metteur en scène mais s'étend aussi à certains acteurs de sa troupe. Deux figures sont restées mémorables⁴⁰² : Valentine Tessier reconnue à la fois comme inspiratrice et interprète du rôle d'Alcmène dans *Amphitryon 38*, et Madeleine Ozeray qui joue le rôle d'Hélène dans *La Guerre de Troie n'aura pas lieu*. Cette dernière, maîtresse de Louis Jouvet pendant plus de quinze ans aura été une inspiratrice du metteur en scène dans la plupart des pièces de Jean Giraudoux.

Quoique l'œuvre de Giraudoux soit immense et variée, la postérité littéraire se souviendra de lui grâce à son œuvre dramatique. Ses romans, qui sont pourtant d'une qualité littéraire indéniable, sont de plus en plus éclipsés par son théâtre. L'art dramatique a permis au style littéraire de Giraudoux de parvenir au grand public par l'entremise d'un artisan capable de comprendre et de transmettre son langage. Comme le souligne toujours Jacqueline de Jomaron, « Jouvet aura avancé d'un demi-siècle la gloire de Giraudoux ». Si cet auteur est connu dans le monde aujourd'hui, c'est plus par son théâtre que par ses œuvres narratives. La raison de sa renommée est à chercher dans l'innovation thématique et stylistique qui se dégage d'un théâtre érigé sur le socle de la tradition.

2.2.3. Collaboration constructive entre l'auteur et le metteur en scène

L'un des aspects importants du théâtre de l'entre-deux-guerres est la collaboration entre l'auteur et son metteur en scène. Cette relation constructive se justifie dans les deux sens. Certains auteurs s'impliquent dans la mise en scène tandis que les metteurs en scènes se permettent de proposer des retouches du texte aux écrivains. Les metteurs en scènes du XX^e siècle ne sont pas de simples exécutants même si pour certains, Dullin et Jouvet par exemple, le texte doit être intouchable. Si l'on excepte la relation entre Jouvet et Giraudoux, qui reste particulière, des occasions où d'autres auteurs collaborent avec leurs metteurs en scènes sont nombreuses.

Le cas de Jean Cocteau est un exemple pertinent qui illustre l'implication constructive de l'auteur dans la mise en scène de ses pièces. Artiste de renom, cet écrivain s'investit dans les décors, les répétitions, la distribution des rôles jusqu' à participer lui-même au jeu de la représentation. Lors de la création d'*Antigone* en 1922, il s'attribue le rôle du chœur remplacé dans la pièce moderne par la voix. « Invisible mais audible », comme l'écrit Lieber commentant sa pièce (J.C. *TC*, 1654), Cocteau se cache derrière le décor, alors que pendant les répétitions de cette pièce, il s'occupe de tout. Contrairement à ce que l'on pourrait penser, Dullin

⁴⁰² Jomaron, *op. cit.*, p. 233.

n'interprète pas cette attitude comme une usurpation de sa fonction de metteur en scène. Il trouve plutôt en cette attitude l'occasion d'admirer l'art dramatique de cet écrivain polyvalent :

On se fait une idée très fautive de Cocteau. Je l'ai vu durant les répétitions d'*Antigone* aussi franc du collier qu'un bon ouvrier parisien ; il a passé des nuits avec nous sans rechigner à travailler de ses mains ; et souvent j'ai ri en le voyant avec sa petite blouse blanche de praticien méticuleux et un peu tatillon (J.C. *TC*, p. 1654).

À cette époque, Dullin anime encore une jeune troupe. Le travail avec Jean Cocteau l'enrichit et il ne tarit pas d'éloges en admirant surtout son sens de créativité :

Il a un don d'invention vraiment extraordinaire. Son originalité est spontanée alors que souvent, on la croit voulue et de parti pris. Il est incontestablement l'homme de théâtre. Il a le sens du grossissement et de la transposition (J.C. *TC*, p. 1654).

Jean Cocteau a la spécificité d'avoir été interprété par deux membres du Cartel. Quand il rédige *La Machine infernale*, ce n'est plus à Charles Dullin qu'il en confie la mise en scène, il se tourne plutôt vers Louis Jouvet. À cette époque, celui-ci est déjà l'icône du théâtre parisien. Il avait monté avec brio quelques pièces de Jean Giraudoux dont les échos étaient très positifs. Malgré la confiance qu'il méritait, Cocteau ne le laisse pas seul, non plus. « Les échanges sont constants et confiants » (J.C. *TC*, 1685). Il est toujours à ses côtés et lui apporte un appui indéniable. Le plus grand apport aura été de lui avoir recommandé Belard qui deviendra l'un des grands décorateurs de Louis Jouvet. Gérard Lieber rapporte les éloges que l'auteur fait de ce décorateur :

Demain Belard apporte les maquettes. Ayez en lui une confiance aveugle. Je vous le recommande parce que je reconnais les ressources qu'il cache et l'inattendu de son art qui déroute et se prouve à la fin (J.C. *TC*, p. 1685).

La présence des auteurs dans les séances de répétition était très constructive. Quel que soit le talent du metteur en scène et de sa troupe, le souffle créateur de la pièce reste essentiel, d'où l'importance de collaborer avec l'écrivain. Giraudoux affichait une attitude un peu différente de celle de Cocteau. Son implication dans la mise en scène avant et pendant la représentation n'était pas aussi forte. Toutefois, sa présence au fond de la salle lui permettait de collaborer avec Louis Jouvet qui menait les activités. La communication entre les deux hommes se faisait d'une manière quasi intuitive. Sans dire un mot, le mouvement de ses épaules, que Jouvet suivait attentivement, confirmait au metteur en scène qu'il avait réussi à trouver l'esprit du texte.

Cette collaboration s'observe de manière encore plus intensive entre Jean Paul Sartre et Charles Dullin. Michel Contat, commentant l'édition des *Mouches* dans la Bibliothèque de la Pléiade (J-P. S, *TC*, p. 1256) précise que les relations de Sartre et de Dullin commencent vers les années 1930 par l'intermédiaire de Simone Jollivet que Sartre avait connue en 1925 et qui avait été « sa peu vertueuse première maîtresse » (J-P. S, *TC*, p. XIX). Lorsque celle-ci rencontre Charles Dullin « qui était devenu son héros depuis qu'elle l'avait vu dans *Le Miracle des loups* (*ibid.*) », elle décide de le séduire. Cette femme qui avait « au plus haut point l'art de théâtraliser sa vie » (*ibid.*) y arrive sans coup férir. Dullin l'installe dans un rez-de-chaussée de la rue Gabrielle, non loin du théâtre de l'Atelier, sans toutefois quitter son épouse. C'est alors Simone Jollivet qui, en 1928 « initia Sartre aux intrigues des coulisses » et lui montra Charles Dullin alors que celui-ci montait *Volpone* de Ben Jonson, l'un des plus grands succès. Depuis 1934, Sartre et Simone de Beauvoir, assistent aux premières et aux répétitions de plusieurs pièces que créait ce metteur en scène. C'est ainsi que Sartre pense à lui pour monter la première pièce qu'il écrivit à son retour de la captivité. Les échanges restent permanents.

La bonne collaboration qui a marqué les relations entre écrivains et metteurs en scène témoigne d'une certaine confiance. Jean Anouilh, après la rédaction d'*Antigone* s'adresse à André Barsacq pour lui demander une relecture attentive afin de déjouer la censure :

S'il en est encore temps avant de donner *Antigone*, relisez le manuscrit en pensant à la censure et si vous repérez des phrases dangereuses (les affiches, le discours du chœur à la fin) envoyez-le moi. Il vaut mieux que cela ne soit pas tripatoüillé sur le manuscrit qu'on enverra (J.A., *T.C.*, p. 1346).

En somme, les échanges mutuellement constructifs qui ont marqué la génération des écrivains et leurs metteurs en scène de la première moitié du XX^e siècle mettent en évidence une volonté de promouvoir l'art dramatique. Ces efforts combinés pour un objectif commun ont sans aucun doute contribué à porter loin la voix du théâtre mythique.

2.3. Un décor antique sur une scène moderne

Il est important de s'interroger sur la manière de mettre en scène une action qui se déroule dans un univers éloigné du public dans le temps et dans l'espace et de voir comment, dans le décor, la mise en scène concilie la modernité de la scène et le classicisme de la fable. Les anachronismes qui abondent dans les réécritures modernes apparaissent-ils sur scène ? Il importe d'analyser les didascalies données par l'auteur puis le décor.

2.3.1. Analyse des didascalies

Le terme « didascalie » vient de « didascalia » qui signifie « enseignement ». Ce mot grec désignait, d'après Anne Ubersfeld « les cahiers de consignes donnés aux acteurs avant la représentation⁴⁰³ ». Aujourd'hui, le terme renvoie à « tout ce qui, dans un texte théâtral n'est pas proféré par le comédien⁴⁰⁴ ». Selon Ubersfeld :

Le rôle de la didascalie est [...] double. Elle est un texte de régie comprenant toutes les indications données par l'auteur à l'ensemble des praticiens [...] chargés d'assurer l'existence scénique de son texte ; elle est aussi un soutien permettant au lecteur de construire imaginativement soit un lieu dans le monde soit une scène de théâtre, soit les deux à la fois⁴⁰⁵.

Les didascalies traduisent donc la volonté de l'auteur de sauvegarder et de transmettre l'esprit de son texte. Patrice Pavis rappelle que, dans le théâtre grec, l'auteur était souvent « son propre metteur en scène et son propre comédien⁴⁰⁶ ». Dans ce cas, comme il le souligne, les indications scéniques n'étaient pas nécessaires. Au XX^e siècle, les métiers de dramaturge et de metteur en scène sont nettement différents. Les didascalies, qui sont omniprésentes dans les textes étudiés, sont le moyen de garder le lien entre l'auteur et ses interprètes. Concernant le cadre spatial de la représentation, les auteurs donnent, à travers des indications liminaires au début de chaque acte, le cadre qui doit guider le metteur en scène.

Françoise Bombard identifie trois types d'écriture des débuts d'actes dans le théâtre de Giraudoux : « des didascalies réduites au lieu de l'action, renouant avec la pratique du théâtre classique français⁴⁰⁷ » qu'elle relève dans les pièces comme : *Judith*, *Intermezzo*, *Ondine*, *La Folle de Chaillot* et *Pour Lucrèce* ; « des didascalies à proprement parler descriptives comportant la mention d'un ou de plusieurs objets d'un décor⁴⁰⁸ » qu'on trouve dans *Siegfried*, *Amphitryon 38*, *Tessa*, *La Guerre de Troie n'aura pas lieu*, *Electre* et note « l'absence de didascalie liminaire dans *Sodome et Gomorrhe*⁴⁰⁹ ».

⁴⁰³ Ubersfeld, *op. cit.* p. 36.

⁴⁰⁴ *Ibid.*

⁴⁰⁵ *Ibid.*

⁴⁰⁶ Pavis, *op.cit.*, p. 92.

⁴⁰⁷ Françoise Bombard, « Les didascalies dans les pièces de Jean Giraudoux », *Coulisse*, n°39, 2016, p. 2, URL : <https://journals.openedition.org/coulisses/983>, [consulté le 11 mars 2023].

⁴⁰⁸ *Ibid.*

⁴⁰⁹ *Ibid.*

Nous pouvons voir que toutes les pièces mythologiques de Giraudoux ont des didascalies descriptives et souvent détaillées :

« Square clos de palais. À chaque angle, échappée sur la mer. Au centre, un monument, les portes de la guerre. Elles sont grandes ouvertes (JG, TC, p. 512). »

Bombard précise en outre que dans ces pièces, « les didascalies structurent un espace inspiré de l'*Illiade* comme de la tragédie grecque⁴¹⁰ » :

« Une terrasse près d'un palais (JG, TC, p. 115), »

« Terrasse d'un rempart dominé par une terrasse et dominant d'autres remparts (JG, TC, 483), »

« Cour intérieure dans le palais d'Agamemnon (JG, TC, p. 597). »

Cette pratique de détailler la description du décor est partagée avec Jean Cocteau. Ses pièces mythologiques respectent le même principe que celui adopté par Giraudoux. Dans *La Machine infernale* la liberté de l'auteur se traduit justement par les consignes qu'il donne à Louis Jouvet. Cet écrivain est tellement attaché au respect de ses indications qu'il participe lui-même à la réalisation du décor comme il en témoigne :

« Nous avons construit une petite estrade en scène, quatre mètres sur quatre. Cette estrade supporte un décor qui oblige les artistes à un jeu très formel dans un éclairage de lampe eu mercure. Estrade et décor sont isolés sur scène entre les toiles d'une véritable boîte foraine bleu-pâle (JC, TC, 1686). »

Contrairement à Jean Anouilh dont les personnages portent un costume contemporain, les autres pièces mettent en évidence la volonté des auteurs de restituer le cadre spatio-temporel des textes originels.

2.3.2. Décor et costume : analyse iconographique des captations scéniques

Dans ce paragraphe nous combinons deux aspects qui sont normalement séparés : le décor et les costumes. D'après Pavis, le décor est « ce qui, sur la scène figure le cadre de l'action par des moyens picturaux, plastiques, architecturaux, etc.⁴¹¹ ». C'est donc l'espace dans lequel se déroule le jeu. Pour paraître vraisemblable, il doit normalement offrir une certaine ressemblance avec l'univers diégétique de la fable. Il est important de rappeler que, pour des sujets mythologiques, l'action se déroule dans un univers différent de celui du public du XX^e siècle. Pour le recréer sur scène les metteurs en scènes et leurs équipes doivent faire preuve

⁴¹⁰ *Ibid.*

⁴¹¹ Pavis, *op. cit.*, p. 79.

d'ingéniosité. Cela concerne également le costume qui « joue un rôle important dans le théâtre moderne⁴¹² » et qui fait appel à d'autres talents et souvent à d'autres artistes.

Charles Dullin a mis en scène deux pièces de notre corpus : *Antigone* de Jean Cocteau et *Les Mouches* de Jean Paul Sartre. Concernant la première pièce, il a bénéficié de l'assistance de l'auteur, qui lui-même avait des talents incontestés de metteur en scène. Nous n'avons pas pu trouver les images qui montrent la manière dont Dullin a interprété l'*Antigone* de Sophocle modernisé par Cocteau. Toutefois, la mise en scène des *Mouches* nous a laissé quelques images grâce aux photographies de Harcourt et de Jean François qui donnent l'idée de la créativité du metteur en scène et de son équipe.



Photographie 1.

Les Mouches : Création à Paris en 1943. Théâtre de la Cité (Sarah-Bernhardt), le 3 juin 1943. Mise en scène Charles Dullin, décors et costumes Henri-Georges Adam, musique Jacques Besse. Photographie de scène Harcourt. Avec Charles Dullin (Jupiter), Jean Lanier (Oreste), H. Norbert (Égisthe), Olga Dominique (Électre), Delia-Col (Clytemnestre), Paul Oettly (le grand prêtre), Lucien Arnaud, Marcel d'Orval et Bender. BNF, Arts du spectacle © Ministère de la Culture.
<http://expositions.bnf.fr/sartre/feuilletoirs/theatre/01.htm>



Photographie 2.

Les Mouches : De droite à Gauche, Charles Dullin (Jupiter), Jean Lanier (Oreste) et le pédagogue lors de la création à Paris en 1943. Théâtre de la Cité (Sarah-Bernhardt), le 3 juin 1943. Mise en scène Charles Dullin, décors et costumes Henri-Georges Adam, musique Jacques Besse. Photographie de Jean François. BNF, Arts du spectacle, coll. Charles Dullin, 4° Col-42/63 (1-4).
<http://expositions.bnf.fr/sartre/grand/133.htm>

Les deux photographies ont été prises lors de la création de la pièce. On est en présence d'une mise en scène qui essaie de reproduire le cadre antique de la fable matricielle. Les costumes offrent une apparence antique tandis que le décor donne au public l'occasion

⁴¹² Pavis, *op. cit.*, p. 72.

d'apprécier la symbolisation de l'univers argien. Sur l'estrade, on peut voir Égisthe et Clytemnestre. Ils sont en position de force, Égisthe croisant les bras et Clytemnestre se trouvant à sa gauche en position de reine. En bas du promontoire se trouvent Jupiter et d'autres personnages qui peuvent être Oreste et Électre comme l'indique la scène concernée par la photographie. Cette mise en scène qui symbolise le décor antique est d'une efficacité particulière. Il donne l'illusion de placer l'action dans son cadre traditionnel ce qui produit chez le jeune public l'effet de rêve et d'évasion. On reconnaît ici le génie artistique de Charles Dullin qui, du fait de son ingéniosité créative, donne aux *Mouches* une certaine efficacité dramatique.

On observe également une stylisation de l'univers antique dans les mises en scènes de Louis Jouvet quand il monte les pièces de Giraudoux et de Jean Cocteau.



Photographie 3 :

La guerre de Troie n'aura pas lieu lors de sa création en 1935. Acte I, scène 7 : Hélène, Pâris, Hector, Cassandre (Photo Lipnitzki). Exposition BNF.

Pâris : Hélène chérie, voici Hector. Il a des projets sur toi, des projets tout simples. Il veut te rendre aux Grecs.

<https://gallica.bnf.fr/blog/13042018/la-guerre-de-troie-naura-pas-lieu?mode=desktop>.



Photographie 4 :

Acte II, scène 12 : Oïax (Alfred Adam), Ulysse, Hector, Hécube, Pâris cachant Priam, Andromaque, Hélène (Cl. Lipnitzki).

Ulysse : Avouez Hélène que vous ne l'auriez pas suivi si vous aviez su [...] que Pâris, le beau Pâris, fut impuissant [...]

Pâris : Hector, vois comme ma situation est désagréable

<https://gallica.bnf.fr/blog/13042018/la-guerre-de-troie-naura-pas-lieu?mode=desktop>.

Ces photographies montrent que les indications de l'auteur ont été respectées. Encore une fois, Jouvet s'est conformé à la volonté du poète. L'image correspond à la scène 12 du 2^e acte de *La Guerre de Troie n'aura pas lieu*. Ulysse arrive à Troie à la tête d'une délégation diplomatique chargée de rapatrier Hélène. En arrière-plan, à gauche un monument symbolise

les portes de la guerre. Il ne s'agit pas d'un dessin reproduit sur un mur pour simuler l'univers antique mais d'un élément de décor relativement réaliste. Il donne l'illusion d'un palais antique avec des colonnades et la voûte de l'entrée qui est à droite. Le costume imite l'accoutrement des princes antiques si l'on s'en tient à certaines iconographies donnant l'idée de la manière dont on s'habillait à l'époque.

Le premier décor montre une photographie de Louis Jouvet dans le rôle d'Hector, sur l'estrade se trouvent Cassandre, puis à gauche, Pâris et Hélène. Il s'agit précisément de la septième scène du premier acte. Elle correspond au moment où Hélène répond aux questions d'Hector qui veut la décider de retourner en Grèce. Des remparts telle que décrits dans la didascalie initiale sont visibles et bien montés par le décorateur de Jouvet qui est Gaston Belard.

Ce décor essaie de placer l'action dans le contexte troyen et fait voyager le public dans le temps. Son efficacité dramatique provient de ce qu'il est vraisemblable. Les écrivains veulent rester cohérents et proposent souvent de faire représenter une action antique sur une scène simulant peu ou prou cette époque. Certes, quelques anachronismes peuvent s'observer à travers les lampes qui sont modernes, les tissus des costumes... mais il faut créer un minimum d'illusion pour plonger l'esprit du spectateur dans le monde du rêve.

Ce travail de créativité est dû au talent non seulement du metteur en scène qui est le maître d'œuvre mais aussi à la virtuosité artistique des décorateurs et du costumier qui doivent trouver des conceptions et des esquisses pour créer et inventer. Certes les indications didascaliques donnent le cadre et révèlent la position de l'auteur sur la représentation de sa pièce, mais le travail créatif continue jusqu'à l'obtention du produit fini qui est le spectacle.

Deux ans plus tard, l'art de la mise en scène est toujours le même. Les artistes essaient de figurer un décor antique.



Photographie n°5

Électre, création 1937. Acte I, scène 4 : le Mendiant, le Jardinier, le Président, Égisthe, Clytemnestre, Électre reprochant à sa mère d'avoir laissé tomber Oreste enfant (CI. Lipnitzki).

Clytemnestre : Je t'en supplie.

Électre : C'est cela ! Ouvre les bras tout grands.

Voilà comme tu as fait ! Regardez tous ! C'est juste ce que tu as fait.



Photographie n°6

Électre, création 1937.

Acte II, scène 8 : le Mendiant, Clytemnestre, Électre (CI. Lipnitzki).

Clytemnestre : Sais-tu ce que j'ai fait, le jour de son départ, *Électre*, son navire encore en vue ? [...] Je me suis glissée vers minuit dans la salle du trône, toute seule, pour prendre le sceptre à pleines mains !

Les colonnades et l'entrée avec une voûte courbée sont celles qu'on trouve dans *La guerre de Troie n'aura pas lieu*. Sur la première photo, on voit des personnages amassés en une foule qui simule la cour. Les décors de ces pièces, tous inspirés de l'Antiquité, montrent le talent inégalé de l'équipe de Jouvet qui, par le génie de l'art, a su reproduire l'esprit du texte de Giraudoux.

En somme, l'entre-deux-guerres, plus qu'à d'autres époques de l'histoire récente, connaît un essor remarquable en matière de la mise en scène. La ferme détermination qui anime les membres du Cartel et d'autres artistes comme Barsacq permet de recréer l'univers antique devant les spectateurs modernes. La collaboration entre auteurs et metteurs en scène, la motivation de chacun des deux protagonistes, l'art novateur des décorateurs et des costumiers ont permis au théâtre moderne de toucher la sensibilité d'un public vaste et varié. Réagissant contre le Boulevard, les mises en scène du Cartel ont promu un théâtre littéraire auquel le public aspirait, ce qui a encouragé les auteurs dramatiques.

Ce contexte artistique marqué par le dynamisme de la mise en scène a permis au mythe de porter loin sa voix et de s'imposer plus qu'à d'autres siècles. Si, à l'âge classique, les mythes

connurent une heure de gloire, le rôle des metteurs en scène était moins important. Au XX^e siècle, en revanche, si les auteurs n'avaient pas été entourés par des interprètes et des metteurs en scène talentueux, nul ne sait si les chefs-d'œuvre de Giraudoux, de Cocteau et d'Anouilh auraient été couronnés du même succès.

3. Une réception favorable

Le spectateur, est « l'Autre de l'acteur⁴¹³ ». Il est « le destinataire de sa pratique⁴¹⁴ ». Son rôle est prépondérant puisque ses réactions exercent une grande influence sur la représentation. Une réception favorable encourage à la fois le comédien et le dramaturge. Le spectateur est, comme le souligne Ubersfeld « le participant vivant du spectacle théâtral⁴¹⁵ ».

En faisant de la réception l'objet d'étude de ce chapitre, nous nous interrogeons tout d'abord sur la spécificité du message théâtral. En effet, comme pour la communication ordinaire, le destinataire doit être en mesure d'accéder à l'information transmise. Or, au théâtre, on transmet un message complexe constitué à la fois de mots, de gestes, d'images etc. C'est pourquoi la qualité poétique du texte doit être complétée par l'art finement maîtrisé de la mise en scène pour produire des effets marquants. Roland Barthes⁴¹⁶ parle de polyphonie informationnelle pour désigner l'ensemble des éléments qui véhiculent un message au théâtre. Il distingue les informations qui tiennent (c'est le cas du décor) et celle qui tournent (les gestes et les paroles). Le spectateur doit les saisir simultanément.

Nous interrogeons ensuite le comportement du public. Tout le monde n'est pas touché par les mêmes éléments du texte étant donné que les spectateurs ont des motivations et des prérequis différents. C'est ici qu'intervient la notion de « focalisation⁴¹⁷ ». Un spectateur choisit « un élément de l'espace, un détail de la représentation, un acteur pour faire porter son attention sur cet élément et éventuellement le suivre dans son évolution⁴¹⁸ ». Ainsi, loin d'être passif comme on pourrait le penser, il est « fortement actif quoiqu'immobile⁴¹⁹ ». Lors de la représentation scénique, « il reçoit les informations, les trie et choisit ce qui l'intéresse⁴²⁰ ».

L'auteur et son public puisent généralement dans un même fonds culturel. Ils s'appuient sur des référents communs, le premier pour concevoir et produire un texte ; le second pour recevoir et s'appropriier le message. La réception est donc un processus actif de réappropriation

⁴¹³ Anne Ubersfeld, *Les termes clés de l'analyse du théâtre*, Paris, Seuil, 1996, p. 90.

⁴¹⁴ *Ibid.*

⁴¹⁵ *Ibid.*

⁴¹⁶ Roland Barthes cité par Pavis, *op. cit.*, p. 203.

⁴¹⁷ Ubersfeld, *op. cit.*, p. 50.

⁴¹⁸ *Ibid.*

⁴¹⁹ *Ibid.*

⁴²⁰ *Ibid.*

qui passe par une démarche de réflexion. Même quand le spectateur ne cherche que l'émotion au théâtre, il doit produire un effort d'interprétation.

Patrice Pavis définit la réception au théâtre comme « l'attitude et l'activité du spectateur confronté au spectacle⁴²¹ ». D'après lui, « la réception est à comprendre de deux manières. Premièrement, il distingue la réception d'une œuvre par un public, une époque ou par un groupe donné⁴²² ». Cette forme de réception consiste en une « étude historique de l'accueil de l'œuvre, l'étude de l'interprétation propre à chaque groupe⁴²³ ». Deuxièmement, « la réception ou l'interprétation de l'œuvre par le spectateur ou l'analyse des processus mentaux, intellectuels et émotifs de la compréhension du spectacle.⁴²⁴ » Pour notre part, nous nous attachons, dans ce chapitre, à démontrer que les réécritures dramaturgiques ont bénéficié d'une réception globalement favorable, ce qui a permis à ces œuvres de rencontrer le succès et de se multiplier. Nous nous intéresserons à ces deux types de réception relevées par Patrice Pavis.

3.1. Convenance du mythe au goût du public

Le mythe renferme une force potentielle qui se manifeste à chaque fois que les conditions deviennent favorables. Jacqueline de Romilly pense que « ces mythes, pour la part qu'ils faisaient à l'humain, contenaient en eux-mêmes le germe de cette évolution future qui les poursuit encore dans le monde moderne⁴²⁵ ». C'est cet aspect humaniste du mythe qui touche éternellement l'esprit humain. Le mythe possède également cette capacité d'informer notre quotidien dans le sens où chacun y trouve ce qui lui convient pour comprendre sa propre situation. En temps de guerre, particulièrement, le mythe devient un outil utilisé pour susciter l'émotion tragique. Techniquement, c'est le décalage entre les connaissances des personnages, les héros en particulier, et celles du public qui permet de toucher le spectateur. Au théâtre en général et pour les réécritures en particulier, le spectateur en sait plus que le comédien. Si l'auteur doute sur le niveau de connaissance du public, il fait un bref rappel sous forme de prologue. C'est ce que fait Jean Cocteau quand il rappelle, à travers « la Voix », la fable du

⁴²¹ Pavis, *op.cit.* p. 290.

⁴²² *Ibid.*

⁴²³ *Ibid.*

⁴²⁴ *Ibid.*

⁴²⁵ Jacqueline de Romilly, « Les mythes antiques dans la littérature contemporaine », *Bulletin de l'Association Guillaume Budé*, n°2, 1960. p. 174, URL : https://www.persee.fr/doc/bude_0004-5527_1960_num_1_2_3893, [consulté le 09 mars 2024].

mythe d'Œdipe, avant l'arrivée des personnages sur scène. Quand les soldats échangent autour du message du fantôme de Laïos sur un danger qui menace le royaume, ils ne savent pas de quoi il s'agit mais le public le sait. À l'acte II, quand Œdipe rencontre le Sphinx déguisé en jeune fille, il ignore l'identité de son interlocuteur mais le public connaît le personnage. Tout le processus d'enquête conduit par Œdipe ne fait qu'augmenter le tragique. Le héros ne sait pas qu'il prépare sa propre chute mais les spectateurs sont au courant de tout. La tension augmente à chaque fois que le héros s'avance vers son destin. Ainsi, les victoires d'Œdipe sont vécues différemment : le héros s'enorgueillit au moment où le public s'inquiète de son devenir.

Dans *La guerre de Troie n'aura pas lieu*, l'auteur ne rappelle pas la fable homérique au début de la pièce comme le fait Jean Cocteau. Le mythe est de notoriété publique. Quand, à la scène III, Hector et Andromaque échangent sur leur avenir, le public se représente l'horrible sort du couple et comprend, plus que les personnages eux-mêmes, le sens de leur propos. En effet, Hector refuse la guerre en raison de son humanisme et de l'amour qu'il éprouve pour sa famille. Mais le public peut interpréter cela comme un pressentiment, une prescience de la future défaite de Troie. Plus l'action avance, plus l'angoisse des spectateurs augmente. Cela vaut pour toutes les réécritures des tragédies antiques : Orphée, ne parvient pas à garder sa femme au retour des enfers, Œdipe ne vit pas heureux à Thèbes, l'acte posé par Antigone ne sera pas impuni, etc.

La plupart des mythes grecs repris dans l'entre-deux-guerres évoquent des situations tragiques non éloignées de ce que vit le public contemporain. Ils sont centrés sur l'homme. Dans ces mythes, comme dans les tragédies en général, c'est l'homme qui souffre, et il souffre en luttant contre un destin qui est plus fort que lui. L'identification⁴²⁶ devient facile. Dans l'entre-deux guerres, le personnage qui souffre ressemble à l'homme qui assiste à la pièce. Hector ressemble à l'ancien combattant qui est dans la salle et Andromaque à n'importe quelle femme qui reverrait son mari revenant du front ; mais qui risque de le perdre dans une autre guerre. Le moyen de sortir du conflit armé devient aussi préoccupant que celui des personnages dans la fiction. Dans ces pièces, l'homme en proie à la souffrance ne se laisse pas faire. Hector se débat pour éviter la guerre et le public lettré sait dans les moindres détails que la guerre qu'il cherche à éviter lui coûtera la vie, laissera sa femme veuve et l'enfant orphelin. La plupart du

⁴²⁶ L'identification, est « est un travail commun du comédien et du spectateur pour épouser le sentiment possible du personnage et son attitude devant les autres et devant le monde ». Voir Anne Ubersfeld, *Les termes clés de l'analyse du théâtre*, Paris, Seuil, 1996, p.54. C'est le fait de se reconnaître dans le personnage interprété par le comédien. Plus le héros éprouve des sentiments forts plus on se sent concerné comme si on était à sa place.

temps, le héros finit par succomber à des pièges qu'il s'est tendu lui-même. C'est ce qui accentue l'émotion tragique chez le spectateur.

Un autre aspect qui touche le public du temps des guerres est que le mythe implique le recours au surnaturel ce qui fait qu'il correspond à un désir d'évasion et de rêve. Cela est d'autant plus important que, dans une époque où le quotidien est pénible en raison des différentes crises qui tendent à devenir cycliques, le public a besoin d'un temps où il doit voir autrement le monde.

On ne pose plus la question de savoir pourquoi les gens vont au théâtre. Les auteurs dramatiques et les artisans du théâtre se sont déjà exprimés à maintes reprises sur le sujet⁴²⁷. Mais on peut s'interroger sur les motivations particulières liées à un contexte donné. Le moment de représentation théâtrale est un moment de communion par excellence. On est face à une même situation et on partage la joie émanant d'une même source. L'essence du théâtre est de réunir les gens et leur permettre de rire, de rêver, de réfléchir ensemble. Il est très important que le destin partagé comme la guerre ou sa menace soient présentés devant le public réuni. C'est une façon d'analyser le conflit sorti du contexte immédiat et de prendre du recul sur le quotidien. On ne peut donc imaginer un spectacle conçu pour une seule personne comme le dit Pierre-Henri Simon, en s'appuyant sur un exemple pertinent : « Quand Louis de Bavière se payait le luxe de faire jouer une troupe pour lui seul dans une salle vide, on comprit qu'il était fou. L'émotion propre au théâtre est collective⁴²⁸ ». Au spectacle, l'homme va se « mêler et se fondre dans cette masse humaine assis par rangée, regardant⁴²⁹ ». Comme le précise Louis Jovet, l'importance du théâtre va justement au-delà du message transmis et de la manière de le transmettre. La rencontre avec les autres est une occasion qui ne saurait être remplacée surtout en temps de conflit où l'homme a besoin de penser autrement à la situation vécue. Le théâtre offre à l'homme l'occasion de se « contempler à travers ses semblables pour se refléter dans

⁴²⁷ « Le théâtre, vous ne savez pas ce que c'est : il y a la scène et la salle [...]. Les gens viennent là le soir et sont assis par rangée, les uns derrière les autres regardant. Ils regardent le rideau de la scène et ce qu'il y a derrière quand il est levé. [...] L'homme s'ennuie, l'ignorance lui est attachée depuis sa naissance. Ne sachant de rien comment cela commence ou finit, c'est pour cela qu'il va au théâtre. Il se regarde lui-même, les mains posées sur les genoux, il pleure et il rit, il n'a point envie de s'en aller ». Paul Claudel cité par Louis Jovet, « De Molière à Giraudoux », conférence donnée à l'université de Boston en 1951 et diffusée sur France Culture le 13 janvier 2014, URL : <https://www.radiofrance.fr/franceculture/podcasts/les-nuits-de-france-culture/conference-de-louis-jovet-de-moliere-a-giraudoux-1951-6377843>, [consulté le 11 mars 2024], 1'25.

⁴²⁸ Simon, *op.cit.* p. 17.

⁴²⁹ Louis Jovet, « De Molière à Giraudoux », conf. Citée, 7'50.

l'acteur qui est sur la scène⁴³⁰ ». Ainsi, il « devient pour lui-même son propre miroir⁴³¹ ». Si ces héros grecs intéressent le public du XX^e, ce n'est pas seulement parce que l'histoire est tragique, mais aussi parce que les auteurs – en collaboration avec les metteurs en scène – ont su les moderniser. Jacqueline de Romilly l'exprime clairement :

Ces héros grecs, en effet, qui nous viennent de l'épopée et revivent dans la tragédie grecque, sont désormais si connus, leurs caractères sont à ce point traditionnels et leur destin à ce point fixé, que chaque auteur, en les reprenant, les utilise comme des symboles. C'est déjà ce que faisaient les auteurs du V^e siècle avant J.-C. Mais le fait est encore plus net dans notre monde moderne où ces mythes et ces héros, n'ayant plus leurs racines, pourraient fort aisément sembler un peu irréels. Ils ont donc besoin, pour exister, d'être rapprochés de nous à toute force, de devenir familiers et concrets. D'autre part, ils sont admirables pour qui veut — comme Giraudoux — exprimer des idées sur l'homme, sur son destin, sur la paix et sur la guerre, sur la justice ou la culpabilité ; mais cette haute ambition, qui était celle de la tragédie grecque, peut sembler trop austère, et comme désincarnée. Et plus les héros qui incarnent la pensée de l'auteur sont lointains dans le temps, plus cette impression risque de peser. La familiarité de Giraudoux, la couleur poétique et tendre de Giraudoux, rendent les symboles vivants, proches, directement émouvants. Entre la haute portée du sens et le charmant badinage de l'évocation, il se fait un échange, puisque l'un exige l'autre et passe grâce à lui⁴³².

Romilly rappelle que les héros sont des symboles. Or, pour que le message qu'ils portent touchent le spectateur, il faut qu'ils lui ressemblent afin de permettre l'identification. C'est le talent des écrivains qui avant tout doit être mis en œuvre pour les rendre proches du public moderne. Le succès du théâtre mythique en dépend.

3.2. Étude du succès des pièces mythologiques

Deux indices montrent qu'une œuvre théâtrale a connu un succès relatif : le nombre de représentations et ses échos dans la presse.

3.2.1. Rayonnement immédiat et postérité littéraire

Les critiques dramatiques contemporaines, le nombre des représentations données et la traduction de textes qui pouvaient ainsi être jouées à l'étranger permettent de mesurer le succès à bien des égards inouïs qu'ont rencontré les œuvres de notre corpus.

⁴³⁰ *Ibid.*, 8'.

⁴³¹ *Ibid.*

⁴³² Jacqueline de Romilly, art. cité, « L'amitié de Giraudoux avec l'hellénisme, "Elpénor" », p. 196.

Les écrivains qui ont fait l'objet de notre étude ont écrit d'autres œuvres, dramatiques ou non, qui ne reprennent pas les fables mythologiques. À titre d'exemple, si on considère la période concernée par ce travail, Giraudoux n'a produit que trois pièces mythologiques sur une quinzaine d'autres, Jean Cocteau en a produit cinq sur plus d'une vingtaine, Anouilh n'en a écrit que trois, Sartre une seule, etc. Mais ce sont ces pièces que l'on retient tout particulièrement et qui ont dans une certaine mesure éclipsé les autres. Pour analyser leur réception il importe de les classer dans trois grandes catégories, selon le mode de transposition adopté.

La première est constituée des pièces qui reprennent intégralement l'hypotexte antique en gardant les mêmes personnages et le même nombre de répliques. C'est le cas d'*Antigone* et d'*Œdipe roi* de Jean Cocteau. L'éditeur du théâtre complet de l'auteur a raison quand il souligne que la première pièce est une tragédie d'après Sophocle (J.C., *TC*, p. 303), qui a été créée à Athènes en 440 (*ibid.*, p. 306) et que la deuxième est « une tragédie en un acte » (J.C., *TC*, p. 425), « une adaptation libre d'après Sophocle » (*ibid.*). Ces précisions montrent que les deux pièces sont de Sophocle et non pas à proprement parler de Cocteau. Malgré cette fidélité à l'hypotexte, cette traduction a cependant quelque chose d'innovant : l'auteur s'adonne à un travail stylistique hardi qui consiste en une contraction du texte originel. Ces adaptations, peu novatrices, ont cependant été bien accueillies. Sophocle, par le truchement de Cocteau, devient accessible pour le public du XX^e siècle. François Mauriac ne tarit pas d'éloge envers l'*Antigone* de Cocteau et ses interprètes :

Nous n'eussions jamais imaginé une Antigone plus émouvante que Mlle Génica Atanasiou quand, sur un fond gros bleu comme le ciel d'Attique et comme les bariolages du Parthénon, elle faisait glisser son immobile figure de plâtre, évoquant le masque de l'acteur grec et satisfaisant une certaine conception plastique et sculpturale, inséparable pour nous de l'Antique ». Grâce à Cocteau, le drame de Sophocle exhumé de tout ce dont au cours des âges on l'avait recouvert, apparaît dans sa jeunesse et dans sa pureté originelle (J.C., *T.C.*, p. 1656).

Cette pièce mise en scène par Charles Dullin a connu un grand succès. Elle est reprise deux fois par le même metteur en scène au théâtre de l'Atelier en mai 1927 et en février 1928 (J.C., *T.C.*, p. 1656). Cocteau retravaille la pièce plus tard et la remettra en scène à l'Opéra de Paris en 1943 (J.C., *T.C.*, p. 1657). Depuis 1922, écrit Lieber, « Antigone l'accompagne et reste avec lui » (*ibid.*). Quant à *Œdipe roi*, Jean Marais se souvient que « le spectacle [...] était d'une extraordinaire beauté » (J.C., *T.C.*, p. 1672). Il note tout de même qu'il était si singulier « que certains spectateurs restaient insensibles, voire scandalisés » (*ibid.*).

La deuxième catégorie est celle des pièces dont la réécriture est relativement proche de l'hypotexte, avec quelques ajouts des personnages ou de détails. Ces pièces sont *Amphitryon 38*, *Électre*, *Les Mouches*, *Orphée*, *Eurydice et Antigone* d'Anouilh et *Œdipe* d'André Gide. Ces œuvres sont proches de l'hypotexte par l'ordre des événements racontés dans la fable et les noms des personnages, même si les dramaturges les reprennent avec une grande liberté. Jacques Robichez fait l'éloge d'*Amphitryon 38*. (J.G., *TC.*, p. 1277). D'après lui, en revanche, le succès de l'œuvre est « paradoxal » puisque la pièce a à la fois ennuyé et ébloui les spectateurs. Il est dû d'après Robichez au « suffrage des spectateurs raffinés [...], » « et remporté contre les critiques » (*ibid.*). Pour ce qui est de l'*Antigone* d'Anouilh, Bernard Beugnot, présentateur de l'édition de la Pléiade du théâtre de l'auteur, précise que la pièce est « la plus jouée la plus rééditée la plus souvent étudiée, considérée comme emblématique du théâtre d'Anouilh » (J.A., *T.C.*, p. 1345).

La troisième catégorie est constituée des pièces qui s'écartent du modèle même si celui-ci reste identifiable. Il s'agit de *La Machine infernale*, et de *La guerre de Troie n'aura pas lieu*. Si on considère que l'hypotexte de la première pièce est l'*Œdipe roi* de Sophocle, on constate immédiatement une nette différence. L'auteur crée d'autres scènes qui ne sont évoquées dans la version antique que sous forme narrative. Pour la deuxième pièce, l'hypotexte est l'*Iliade* même si la pièce de Giraudoux situe l'action avant le récit homérique. Il importe d'évaluer la manière dont le public accueille ces innovations d'auteurs qui s'écartent de la tradition. Certes, Racine, dans *Andromaque*, s'écarte un peu de l'hypotexte en imaginant un prolongement proleptique de l'*Iliade*. Il met en jeu la survie d'Astyanax et le veuvage éternel de l'héroïne éponyme. Mais chez Racine cet écart respecte le caractère noble des personnages alors qu'au XX^e siècle la désacralisation des mythes s'ajoute à cette distorsion – ce qui n'empêche en rien un grand succès public.

3.2.2. Voix de la critique

La critique dont nous parlons dans ce paragraphe est celle qui, selon les termes de Patrice Pavis, est « faite généralement par les journalistes, qui a pour but de réagir immédiatement, à une mise en scène et d'en rendre compte dans la presse ou dans les médias audio-visuels⁴³³ ». Gérard Liéber, parlant d'*Électre*, tient le propos suivant :

⁴³³ Pavis, *op. cit.* p. 75.

La réception critique est contrastée : avec l'ensemble de la presse, une vraie curiosité, des remarques souvent vives sur les surprises de la pièce ou sur le caractère audacieux de certaines scènes et un éloge général sur la qualité de la représentation (J.C. *TC*, p. 1686).

Rédigeant la notice de *La Guerre de Troie n'aura pas lieu*, Jacques Body, présente la pièce de manière particulièrement élogieuse :

Voici, de tout le théâtre de Giraudoux et de tout le théâtre français et même de tout le théâtre occidental de son temps, la pièce la plus célèbre, la plus jouée, la plus vendue, la plus éditée, traduite, commentée [...] (J.G. *TC*, p. 1490).

Sur *Électre*, la presse ne tarit pas d'éloges, même si elle reconnaît plus les mérites des interprètes que ceux de la pièce elle-même. Ils sont soumis à une « Véritable épreuve d'endurance imposée à leur foi » écrit Pierre Brisson dans le Figaro du 16 mai 1937. Mme Renée Devillers paraît « tanagréenne » une « Électre toute tendue comme un arc à lancer la vérité ». Revenant sur le lamento du Jardinier, Brisson le juge « d'une préciosité gratuite dont il est difficile de se remettre » (J.G. *TC*, p. 1548). Giraudoux ne tardera pas de répondre quand il fait dire à Bogar, dans *L'Impromptu de Paris* :

Vous avez beau lâcher sur scène la terreur, la fatalité, les Erinnyes, une vraie terreur [...] du fait qu'ils font leurs accords de participe, on vous dira toujours que vous complaisez à des jeux d'esprits, à des subtilités de vocabulaire (J.G., *TC*, p. 1548).

En somme, la critique est rarement unanime sur la qualité d'une pièce jugée à chaud. *L'Antigone* d'Anouilh a été qualifiée de « pièce ignoble » dans *Les Lettres françaises*, un journal clandestin (J.A., *TC*, p. 1213). Mais, cela ne l'empêchera pas de devenir plus tard l'une des pièces les plus célèbres du siècle. Malgré les réactions parfois contrastées, les pièces auront marqué le public de l'entre-deux-guerres et les générations qui suivent.

3.3. Différents témoignages

Les différents avis du public mentionnent la qualité des pièces qui ont marqué l'entre-deux-guerres et l'Occupation. Si une bonne représentation complète et valorise généralement le texte dramatique, cela n'est pas toujours le cas. Pour ce qui est du « théâtre littéraire », une œuvre dramatique est appréciée pour la qualité de son écriture avant d'être appréhendée comme un spectacle. Même si la destination finale de l'œuvre est d'être représentée, la pièce peut faire l'objet d'études et de critiques qui ne prennent pas en compte la mise en scène et se focalisent avant tout sur le texte.

Les metteurs en scène et les acteurs ont loué la qualité du théâtre qu'ils ont eu à jouer dans l'entre-deux-guerres. Louis Jouvet, notamment, a écrit sur les différentes pièces qu'il a montées et, particulièrement, sur celles de Jean Giraudoux. Son témoignage est éloquent :

J'entends souvent les gens dire : « Croyez-vous que Giraudoux restera ? » Ce que je puis répondre, c'est qu'il est, et c'est ce qu'il est nécessaire de savoir aujourd'hui. Et s'il vous prenait l'idée de vous lever tous ensemble pour renier, peut-être mon admiration, et me déclarer que vous n'aimez pas Giraudoux, je vous dirais par tout ce que j'en sais et que j'en ai éprouvé que vous avez tort, qu'il y a trois cents salles qui ont été enchantées par ce thème d'Amphitryon trente-sept fois célébré et que le succès est la preuve de l'art de Giraudoux⁴³⁴.

Cet éloge a quelque chose de particulier. Il valorise un auteur et une pratique. Les relations particulières que Jouvet entretient avec Giraudoux et la connaissance profonde qu'il a de cet écrivain lui permettent d'admirer son style plus que tout autre critique. Louis Jouvet croyait en la force de la parole et portait son attention sur une diction fidèle au souffle de l'auteur. Pour lui, la bonne articulation du message comptait plus que les gestes et les mimiques éventuelles. S'il trouve exceptionnel l'art de Giraudoux, c'est qu'il est conscient que ce qui touche le public est beaucoup plus la poésie de l'auteur que la parole des comédiens. Jouvet insistait tout de même sur la qualité oratoire d'acteurs qui ne devaient pas trahir le message poétique de l'auteur. À la mort de Giraudoux, Lucien Nat, alors qu'il était sur scène pour introduire la représentation de *Sodome et Gomorrhe*, lit le message suivant au public :

Ce matin à 10h30, l'illustre auteur d'*Amphitryon 38* et d'*Électre* et surtout pour nous de *Sodome et Gomorrhe* a cessé de vivre⁴³⁵.

Ce message montre qu'*Amphitryon 38* et *Électre* sont les pièces emblématiques de l'écrivain. Elles servent à le désigner. Le cas n'est pas isolé : les pièces à succès comme l'*Antigone* de Jean Anouilh dont la renommée n'est plus discutée ou *La Machine infernale* de Jean Cocteau font penser inmanquablement à leurs auteurs.

Les pièces mythologiques, du fait de leur beauté et de leur capacité à toucher la sensibilité du public, ont éclipsé les autres productions littéraires des auteurs. Certaines d'entre elles sont devenues des monuments de l'histoire littéraire du XX^e siècle (tandis que d'autres malgré un succès moyen ont été sauvées par le crédit héritée de la tradition). *Électre* de Jean

⁴³⁴ Louis Jouvet cité par Elvira Luengo Gascón et Catherine Nier, « Giraudoux au regard de ses contemporains, Hommages », *Cahier Jean Giraudoux*, n°42, 2014, p. 168.

⁴³⁵ Lucien Nat, *ibid.*, p. 118.

Giraudoux, après un succès inouï, finit au répertoire de la Comédie-Française tandis que *Antigone* de Jean Anouilh reste jusqu'à ce jour l'une des pièces les plus emblématiques du XX^e siècle.

Si quelques pièces sont épinglées par la critique quant à la qualité de leur écriture, elles ont généralement été « sauvées » par la mise en scène. Le nombre d'apparition au programme, l'écho de ces pièces dans la presse et au sein du public permettent d'affirmer sans équivoque que les sujets mythologiques ont marqué la première moitié du siècle dernier.

En conclusion, dans une conférence prononcée en 1951, Louis Jouvet tente de percer le secret de l'illusion théâtrale. D'après lui, trois énigmes font du théâtre « le sommeil de ceux qui sont éveillés⁴³⁶ » : l'énigme de l'écriture, l'énigme de la représentation et l'énigme de l'audition. L'efficacité dramatique des réécritures mythologiques n'est plus à démontrer. Toutes les générations les reçoivent avec enthousiasme. Dans l'entre-deux-guerres, alors qu'on croyait les avoir reléguées au second plan, les voilà qui renaissent avec un nouvel élan et une nouvelle allure. À l'instar du Phoenix, qui se régénère à partir de ses cendres, le mythe est voué à une éternelle renaissance. Le recours massif à ces fables issues de la tradition au XX^e siècle, au théâtre en particulier en est le témoignage éloquent. Si les pièces mythologiques ont fait vibrer la corde sensible de la critique contemporaine, c'est que leur écho dans la société était inhabituellement retentissant. Par le concours des circonstances, trois facteurs incontournables pour tout succès artistique se sont combinés à cette époque de l'histoire : la virtuosité des dramaturges, le talent des metteurs en scènes et la réception enthousiastes des spectateurs. Les dramaturges qui se sont tournés vers les mythes grecs à cette époque étaient des écrivains de génie qui, pour la plupart, maîtrisaient les sujets développés et l'art de les remodeler. Leur talent consistait en grande partie dans la prise en compte des attentes du public, de la conception de la pièce à sa mise en scène. C'est pour cette raison que la collaboration de l'auteur et du metteur en scène unis par un objectif commun a été l'une des innovations des hommes de théâtre de l'entre-deux-guerres, et surtout de ceux du Cartel.

Face à cet accueil favorable, les écrivains ne pouvaient qu'emprunter un chemin qui s'est avéré efficace, celui du retour aux sujets antiques. Le mythe qui a pu convenir au théâtre contemporain a eu le mérite d'être le porte étendard de la littérature de l'entre-deux-guerres. Il faut le rappeler : pour intéresser le public d'une époque, l'art doit répondre au besoin de la société. En reprenant les mythes, les écrivains ont satisfait aux aspirations des générations de

⁴³⁶ Jouvet, « De Molière à Giraudoux », conf. citée, 11'38.

l'entre-deux-guerres : le public, meurtri par les violences, retrouvait dans les sujets traditionnels des personnages traversant des situations similaires aux leurs. Le théâtre devient ainsi un miroir dans lequel se reflète l'histoire tragique de l'époque. Si nous revenons en arrière, c'est sans doute l'une des raisons pour lesquelles la tragédie grecque connut un essor important entre le VI^e et le V^e siècle, alors que la Grèce était marquée par des conflits sanglants. Ce sont les mythes, repris et remodelés par les tragédies, qui donnent sens aux soubresauts de l'histoire en les refigurant.

CONCLUSION

Au début du XX^e siècle, plus particulièrement dans la période de l'entre-deux-guerres et pendant l'Occupation, une génération de dramaturges décide de frapper à la porte des Anciens pour nourrir leur écriture théâtrale. Des figures emblématiques comme Jean Cocteau, Jean Giraudoux et Jean Anouilh – que l'on pourrait nommer les trois « Jean » – font du théâtre mythique le fleuron de la littérature dramatique de cette époque. Cocteau rajeunit les pièces de Sophocle avant de les transposer avec plus de liberté, Giraudoux adapte les mythes d'Amphitryon, de la Guerre de Troie et d'Électre au goût de ses contemporains, Sartre ressuscite la famille des Atrides dans la France occupée quelques années seulement après Giraudoux, etc. Attiré par ce phénomène littéraire inédit, nous avons décidé de centrer notre analyse sur les pièces mythologiques créés dans la période délimitée par les deux *Antigone*, celle de Jean Cocteau en 1922 et celle de Jean Anouilh en 1944. Ces vingt-deux ans de rénovation théâtrale lors desquels la résonance tragique se ressent aussi bien dans les œuvres que dans le quotidien des Français ne nous ont pas laissé indifférent. Les raisons qui justifient le foisonnement des sujets traditionnels et la manière dont les artistes les retravaillent ont constitué le fil rouge de notre recherche.

Les dramaturges du XX^e évoluent dans une société au sein de laquelle le mythe grec s'est déjà enraciné. L'école et la famille en font le socle commun des connaissances tandis que l'enseignement supérieur fait de la mythologie la source du savoir humaniste. Ce contexte permet une appropriation d'un matériau dont il est possible de sonder les richesses. L'enfance de la plupart des écrivains est marquée par l'omniprésence des héros mythologiques auxquels on peut facilement s'identifier. Giraudoux considère les héros antiques comme la mesure de toute chose, Cocteau prend Antigone comme sa « sainte » tandis que Sartre dépeint à travers le personnage d'Oreste sa propre image. En sus de ces rêves d'enfance, la formation scolaire et universitaire qui, à cette époque, accorde une place de choix à l'hellénisme renforce ces connaissances acquises tout naturellement à travers les spectacles de l'enfance et l'éducation familiale. Ainsi, Giraudoux et Sartre, anciens normaliens, exploitent de manière particulière les richesses de la mythologie antique. Cette formation se complète par le jeu d'influence entre les écrivains qui permet de révéler les différentes facettes de ces fables mythiques que chaque écrivain peut mettre à profit. Ainsi, Giraudoux – qui est la figure de proue de ce mouvement – est lui-même redevable aux romantiques allemands notamment Platen, dont l'œuvre poétique lui permet de mieux connaître la richesse de la Grèce antique mais aussi à Kleist dont l'*Amphitryon* exerce une influence certaine sur la version homonyme de Giraudoux.

Qui plus est, les conflits historiques qui saignent l'Europe au XX^e siècle créent dans la société une atmosphère tragique qui fait penser aux atrocités que subissent la plupart des héros

mythologiques. Amphitryon, Hector, Ulysse sont l'image de l'homme de l'entre-deux-guerres, ancien combattant qui doit toujours s'attendre à un nouveau désastre. Le pressentiment d'Hector, ce général intrépide qui a horreur de la guerre, rappelle tout ancien combattant qui juge inopportun une autre guerre et qui pense que seule la paix constitue une valeur à sauvegarder. Les personnages comme Œdipe qui se crève les yeux sans que personne ne l'y ait enjoint, Orphée qui perd définitivement sa femme par sa faute montrent effectivement que l'homme est à l'origine de son propre malheur. La forte présence des personnages féminins dans certaines pièces, notamment dans *La guerre de Troie n'aura pas lieu*, est l'illustration fictive de la configuration sociale de la période de guerre. Le mythe est ainsi le langage qui prend le mieux en charge le conflit. Pendant l'Occupation, le recours au mythe n'est pas motivé seulement par la quête de mythes adaptés à la situation historique, mais aussi par le fait qu'ils puissent servir de paravent contre la censure. Ainsi, les pièces comme *Les Mouches* de Sartre et *Antigone* d'Anouilh échappent de justesse au censeur allemand puisqu'elles sont considérées comme de simples réécritures des fables traditionnelles.

Comme toujours, les récits mythiques stimulent l'imagination. Si Sigmund Freud se base sur le récit d'Œdipe pour expliquer et nommer sa théorie, c'est qu'il a trouvé dans cette fable millénaire non seulement un sujet intéressant mais aussi un cheminement logique de la pensée qui peut se justifier conceptuellement. Les thèses de ce psychanalyste, qui sont divulguées en France au début du XX^e siècle, ont remis le mythe à l'ordre du jour. Les échos de la psychanalyse que l'on trouve dans les réécritures du mythe d'Œdipe à cette époque prouvent que les écrivains avaient pour modèle non seulement le mythe mais aussi l'interprétation que Freud en avait faite. C'est de cette manière que nous pouvons justifier l'influence de Freud dans la reprise des mythes de la famille d'Œdipe et d'Électre.

Mieux encore, l'histoire de la pensée du XX^e siècle ne se limite pas aux découvertes freudiennes. Si le mythe peut être à l'origine d'une pensée philosophique, il peut aussi en être une parfaite illustration. Trois grands courants d'idées se dégagent des pièces étudiées. Il s'agit de l'humanisme, qui consiste à cette époque à fortifier l'homme traumatisée par la guerre et à le restaurer dans sa dignité. Cette approche est développée dans plusieurs pièces de notre corpus. L'homme est valorisé à travers les qualités morale et physiques que les récits lui reconnaissent. La beauté d'Œdipe amène le Sphinx à lui révéler la réponse de l'énigme après qu'il a tenté en vain de le séduire, la beauté d'Alcmène attire Jupiter qui quitte l'Olympe pour passer la nuit dans un buisson de ronces en l'observant... Le mythe qui élève l'homme rabaisse en même temps les dieux. Jupiter se met à l'école d'Alcmène pour apprendre l'amitié. L'existentialisme sartrien prouve parfaitement, à travers les révélations de Jupiter,

l'impuissance des dieux devant un homme libre. Le mythe se veut ainsi le miroir incontesté de toutes ces philosophies. Comment, en effet, aurait-on pu ridiculiser les dieux sans les mettre sur scène ? La confrontation entre l'homme et Jupiter a permis aux dramaturges de mettre en évidence la faiblesse des dieux et la puissance de l'homme.

Toutefois, cette puissance n'est pas durable. Dans les années 30, il n'est plus guère possible d'avoir foi en l'homme. L'humanité se trouve face à la fatalité de la guerre, une menace que l'homme n'arrive pas à maîtriser. C'est ainsi que le fatalisme met l'humanisme à l'épreuve. L'homme devient l'artisan de son propre malheur. Œdipe, en séduisant victorieusement le Sphinx ne savait pas qu'il se précipitait dans un piège. Hector, par un geste maladroit, déclenche la guerre qu'il a passé la journée à combattre, Orphée perd sa femme avant la sortie des enfers par sa propre maladresse, etc. Ces sujets sont venus à point nommé : le public y a trouvé, sous le couvert de la fable, des réponses à ses interrogations existentielles.

Les acteurs, se sont appropriés les thèmes traités et les ont rendus vivants. La contribution des metteurs en scène et des comédiens a joué un rôle extrêmement important. À la différence du roman, l'œuvre dramatique « n'est jamais exclusivement l'œuvre de son auteur, mais toujours à quelques degrés, celle de son interprète⁴³⁷ ». Certes, un seul roman peut être lu de plusieurs manières puisque chacun y projette ses fantasmes et son vécu. Toutefois l'œuvre dramatique va plus loin puisque « le dramaturge a besoin de l'acteur ; et comme le *Don Juan* de Vilar n'est pas celui de Jovet bien qu'ils parlent tous les deux sur le texte de Molière, et qu'ils soient vraiment convaincants l'un et l'autre, il faut bien conclure que Molière n'a pas créé un *Don Juan* absolu qui n'ait pas besoin d'autres géniteurs pour être ce qu'il est⁴³⁸ ».

La mise en scène a joué son rôle mais nous ne devons pas mettre de côté la réception favorable dont le théâtre mythique a été bénéficiaire. Le public ayant accordé à cette dramaturgie son assentiment permet d'exprimer en quelques sortes une demande aux écrivains.

Bref, quatre facteurs interdépendants ont présidé à la reprise éclatante des mythes grecs en France : l'enfance et la scolarité des écrivains marquées par la culture antique, les violences historiques que seul le langage mythologique pouvait prendre en charge efficacement, l'émergence de nouvelles idées qui trouvent dans la fable mythique un support parfait d'illustration et un contexte littéraire favorable. On peut ainsi considérer le matériau mythique comme un outil dont on se sert à chaque fois que le besoin se présente. Pour ce faire, il faut le connaître, se l'approprié. C'est ce que font les écrivains depuis l'enfance jusqu'à la fin de leur

⁴³⁷ Simon, *op.cit.* p. 13.

⁴³⁸ *Ibid.*

formation. Mais pour penser à la matière en question, il faut qu'il y ait des circonstances qui en appellent l'usage. Quant à la prolifération d'œuvres mythologique, elle se justifie par le fait même de la réécriture : un sujet qui se prête à la transposition et qui connaît un certain succès attire les écrivains. En outre, la réception enthousiaste qui a accompagné la reprise des mythes a prouvé leur pertinence. Les écrivains se sont sentis encouragés par un contexte littéraire propice à cette dramaturgie. Le succès croissant qui a couronné ce courant les a motivés à recourir abondamment à ces sources antiques, jusqu'à créer un véritable mouvement littéraire.

Grâce au crédit dont il jouit et à l'attrait qu'il exerce sur le public de tous les temps, le théâtre mythique est l'un des piliers de la littérature occidentale. Chaque siècle s'en est imprégné à sa guise selon que les circonstances imposaient le recours à l'Antiquité. Toutefois, le XX^e siècle, se démarque d'autres époques par le rayonnement exceptionnel de la mythologie grecque. Trois siècles après Molière, Corneille et l'inoubliable Racine⁴³⁹ qui avaient, par leur réécritures, marqué le XVII^e siècle, les nouveaux auteurs viennent renforcer les traces laissées par ces grands maîtres du Classicisme. L'objet de cette thèse a donc été de scruter les causes de ce retour et d'en justifier l'intérêt littéraire.

Au début de notre recherche, nous pensions que la fin de ce travail ne nous laisserait aucune question sur le sujet. Mais, alors qu'elle prend fin, nous nous retrouvons devant autant de questions que de réponses. Par exemple, l'énigme de l'écriture théâtrale dont parle Louis Jovet, qui transforme les mythes ancestraux en des récits qui rencontrent l'actualité et lui donnent sens, pourrait faire l'objet d'étude à part entière. Certes, Gérard Genette aborde précisément la notion de transcendance textuelle dans *Palimpsestes*. Mais une étude centrée sur une génération d'écrivain et sur une technique précise – en l'occurrence l'hypertextualité – reste nécessaire. Ses travaux sur la réécriture peuvent servir de ressource indispensable à quiconque se consacrerait à ce genre d'étude. Dans cette thèse, nous avons abordé rapidement ce point mais notre objectif n'était pas d'analyser en profondeur les techniques d'écritures. Il consistait à nous adosser à ces dernières pour justifier l'attrait qu'a exercé ce théâtre sur le public contemporain. Étant donné que l'étude sur les mythes va au-delà des frontières nationales, une recherche sur les techniques hypertextuelles pourrait être utile aux mythes des autres peuples, qui parfois restent « intouchables », alors que la littérature leur permettrait de retrouver un nouveau souffle.

⁴³⁹ Racine est très valorisé par Jean Giraudoux qui lui rend particulièrement hommage plus que d'autres écrivains classiques. Il lui consacre dans *Littérature* un chapitre de plus de trente pages (p.p.30-63) tandis que les auteurs du cahier 45 de la revue des études giralduciennes font l'éloge de son bon langage.

Bibliographie

1. Corpus primaire

- ANOUILH, Jean, *Théâtre complet*, Paris, Gallimard, « Bibliothèque de la Pléiade » 2007.
- COCTEAU, Jean, *Théâtre complet*, Paris Gallimard, « Bibliothèque de la Pléiade », 2003.
- GIDE, André, *Théâtre*, Paris, Gallimard, 1948.
- GIRAUDOUX, Jean, *Théâtre complet*, Paris Gallimard, « Bibliothèque de la Pléiade », 1982.
- LENORMAND, Henri-René, *Théâtre complet IX, Asie, La folle du ciel*, Paris, Albin Michel, 1938.
- SARTRE, Jean-Paul, *Théâtre complet*, Paris Gallimard, « Bibliothèque de la Pléiade » 2005.

2. Autres œuvres des auteurs étudiés et les hypotextes antiques

- ANOUILH, Jean, *Antigone*, Paris, La table Ronde, 2008.
- COCTEAU, Jean, *La Danse de Sophocle*, Paris, Mercure de France, 1912.
- COCTEAU Jean, *La Machine infernale*, Paris, Librairie Générale Française, 2016
- GIRAUDOUX, Jean, *Littérature*, Paris Grasset, 1941.
- HOMÈRE, *Iliade*, Paul Mazon (trad.), Paris, Les Belles Lettres, 1962
- SARTRE, Jean-Paul, *L'existentialisme est un humanisme*, Paris, Gallimard, 1996.
- SOPHOCLE, *Œdipe Roi*, Paul Mazon (trad.), *Suivi de Le mythe d'Œdipe (anthologie)*, Paris, Gallimard, « Folioplus classiques », 2014.

3. Étude sur l'œuvre de Jean Giraudoux

- ALBÉRÈS, René Marill, *Esthétique et morale chez Jean Giraudoux*, Paris, Nizet, 1970.
- BOMBARD, Françoise, « Décalages et dissonances, Les objets dans le théâtre de Jean Giraudoux », *CJG*, n°41, Clermont-Ferrand, Presse Universitaire Blaise Pascal, 2013.
- BOULOGNE, Jacques, « L'éclairage de la figure d'Électre par Giraudoux », *Bulletin de l'Association Guillaume Budé*, n°1, 2007, p. 121, URL : https://www.persee.fr/doc/bude_0004-5527_2007_num_1_1_2247.
- BRÉMOND, Mireille ; PATIERNO, Alvio, *CJG*, n°45, *I – Giraudoux dans la guerre 1914-1918*, Paris, Classiques Garnier, 2017.

- BRUNEL, Pierre, « Giraudoux et le tragique grec », *Bulletin de l'Association Guillaume Budé*, n°2, 1983, URL : https://www.persee.fr/doc/bude_0004-5527_1983_num_1_2_1188.
- COYAULT, Sylviane (éd.), *CJG*, n°36, *Giraudoux Européen de l'entre-deux-guerres*, Clermont-Ferrand, Presses universitaires Blaise Pascal, 2008.
- COYAULT, Sylviane et al. *Giraudoux et les mythes : Mythes anciens, mythes modernes*, Clermont-Ferrand, Presses universitaires Blaise Pascal, « Cahier de recherche de CRLMC », 2000.
- D'ALMEIDA, Pierre, *CJG*, n°28, *Giraudoux Pasticheur et Pastiché*, Paris, Grasset, 2000.
- DAWSON, Brett (éd.), *CJG*, n°31, *Jean Giraudoux, Lettres à Suzanne I, 1913-1915*, Paris Grasset, 2003.
- DAWSON, Brett (éd.), *CJG*, n°32, *Jean Giraudoux, Lettres à Suzanne II, 1915-1943*, Paris Grasset, 2004.
- GAUVIN, Lise (dir.), *Jean Giraudoux et l'écriture Palimpseste*, actes du Colloque de la société internationale des études giralduciennes, Montréal, Département d'études Française, « Paragraphe » 1997.
- JOB, André ; COYAULT, Sylviane (dir.), *Dictionnaire Jean Giraudoux*, Paris, Champion, « Dictionnaires et Références », 2018.
- LANDEROUIN, Yves (éd.) *CJG*, n°37, *Giraudoux et les arts*, 2009.
- LUENGO GASCÓN Elvira et NIER Catherine, « Giraudoux au regard de ses contemporains, Hommages », *CJG*, n°42, Clermont Ferrand, PUBP, 2014.
- NIER, Catherine et MAZE, Yukie (ed.), *CJG*, n°39, *Le théâtre de Giraudoux, un mégaphone entre les vivants et les morts*, Clermont Ferrand, PUBP, 2011.
- PATIERNO, Alvio « Électre ou le théâtre d'une dramaturgie guerrière », *CJG. N°46, II- Giraudoux dans la guerre, la seconde guerre mondiale*, Paris, Classique Garnier, 2018.
- RAVIDAT, Elodie, *Jean Giraudoux : La crise du langage dans la guerre d Troie n'aura pas lieu et Électre*, Paris, L'Harmattan, 2010.
- ROMILLY, Jacqueline, « L'amitié de Giraudoux avec l'hellénisme : Elpénor », *Bulletin de l'association Guillaume Budé*, 1983, p. 191, URL : https://www.persee.fr/doc/bude_0004-5527_1983_num_1_2_1187

4. Études sur l'œuvre de Jean Cocteau

- DÉCAUDIN, Michel « Deux aspects du mythe orphique au XX^e siècle : Apollinaire, Cocteau » ; in : *Cahiers de l'Association internationale des études françaises*, 1970, n°22. pp. 215-227, URL : http://www.persee.fr/doc/caief_0571-5865_1970_num_22_1_961.

FERMIGIER, André « Jean Cocteau et Paris 1920 », « *Annales. Économies, Sociétés, Civilisations* ». n°3, 1967. http://www.persee.fr/doc/ahess_0395-2649_1967_num_22_3_421546

MARGONI, Ivos, « Jean Cocteau ou les chiffres du destin », Monique Ipotési (trad.), *Revue italienne d'études françaises*, n°2, 2012, URL : <http://rief.revues.org/834>.

SIMONET-TENANT, Françoise, « De l'Égypte à l'Inde, de Jean Cocteau (*Maalesh*) à Jean-Christophe Bailly (*Phèdre en Inde*) », *Revue italienne d'études françaises*, 2011, URL: <http://rief.revues.org/975>.

WYNS, Marielle « La constitution d'un personnage-idole chez Jean Cocteau : l'ange », *Revue théologique de Louvain*, 33^e année, fasc. 1, 2002. pp. 61-79; http://www.persee.fr/doc/thlou_0080-2654_2002_num_33_1_3200.

5. Étude sur l'œuvre de Lenormand

VOELKE, Pierre. « Quand les héros changent de nom : Asie d'Henri-René Lenormand et les réécritures du mythe antique de Médée. », *Dialogues d'histoire ancienne*, vol. 40, n°1, 2014. pp. 125-145 ; http://www.persee.fr/doc/dha_0755-7256_2014_num_40_1_3907.

6. Études sur l'œuvre de Sartre

GAGNEBIN, Laurent, « Sartre et l'espoir », *Autres Temps. Cahiers d'éthique sociale et politique*, n°76-77, 2003. pp. 151-161 ; URL : http://www.persee.fr/doc/chris_0753-2776_2003_num_76_1_2418.

GAGNEBIN, Laurent. « Sartre et l'espoir », *Autres Temps. Cahiers d'éthique sociale et politique*. N°76-77, 2003. pp. 151-161, URL : http://www.persee.fr/doc/chris_0753-2776_2003_num_76_1_2418.

GALSTER, Ingrid, « Le théâtre de Sartre devant la censure (1943-1944) », *Cahiers de l'Association internationale des études françaises*, 2010, n°62. pp. 395-418 ; URL : http://www.persee.fr/doc/caief_0571-5865_2010_num_62_1_2618.

GALSTER, Ingrid, *Le théâtre de Jean Paul Sartre devant les premiers critiques*, Les Mouches et Huis clos, Paris, L'Harmattan, 2001.

GOLDMANN, Lucien, « Problèmes philosophiques et politiques dans le théâtre de Jean-Paul Sartre : l'itinéraire d'un penseur, *L'Homme et la société*, n°17, 1970, *Sociologie et idéologie : marxisme et marxologie*. pp. 5-34, URL : http://www.persee.fr/doc/homso_00184306_1970_num_17_1_1315.

7. Études sur l'œuvre de Gide

LACHASSE Pierre, « "Œdipe" d'André Gide ou le mythe renouvelé », *Bulletin Des Amis d'André Gide*, vol. 10, n°53, 1982, pp. 5–21, URL : <http://www.jstor.org/stable/44820661>.

MARTY, Éric, « Considérations sur la Mythologie Croyance et Assentiment », *Bulletin des Amis d'André Gide*, Vol. 16, No. 78/79, 1988, URL : <https://www.jstor.org/stable/44813249>,

MESEGUER, Panos Elena, « Débuts d'André Gide au théâtre, *Saül* ou la mise en échec de l'individualisme », *Anales de Filologia Francesca*, n°21, 2013.

8. Études sur l'œuvre d'Anouilh

DELATRRE, Charles, *Antigone de Jean Anouilh*, Paris, Bréal, 2000.

ÉNARD, Jean-Pierre, « Anouilh Jean - (1910-1987) », *Encyclopædia Universalis*, URL : <https://www.universalis.fr/encyclopedie/jean-anouilh/>.

GUERIN, Jean-Yves "Pour une lecture politique de l'Antigone de Jean Anouilh." *Études littéraires* 411 (2010): 93–104. En ligne sur <http://www.erudit.org/fr/revues/etudlitt/2010-v41-n1-etudlitt3937/044572ar/>.

LE CORRE, Élisabeth et BARUT, Benoît, *Jean Anouilh, l'Artisan du théâtre*, Rennes, PUR, 2013.

MINAUD, Marie-Françoise, *Étude sur Jean Anouilh-Antigone*, Paris, Éditions Ellipse, « Résonance », 2022.

SICHI, Gérard, « Anouilh et son temps, les allusions à l'actualité », *Études littéraires*, Volume 41, n° 1, Université de Laval, 2010 41(1), 129–143, URL : <https://doi.org/10.7202/044575ar>.

9. Œuvres et articles théoriques sur la littérature, le théâtre et la philosophie

ALBOUY, Pierre, *Mythes et mythologies dans la littérature française*, Paris, Armand Colin, 1999.

BRUNEL, Pierre, « Littérature - La littérature comparée », *Encyclopædia Universalis*, 2022, URL : <https://www.universalis.fr/encyclopedie/litterature-la-litterature-comparee/>.

AUTRAND, Michel, « Le théâtre du XX^e siècle et l'Antiquité », *Tradition classique et modernité*. Actes du 12^{ème} colloque de la Villa Kérylos à Beaulieu-sur-Mer les 19 & 20 octobre 2001. Paris : Académie des Inscriptions et Belles-Lettres, 2002. pp. 193-204. (Cahiers de la Villa Kérylos, 13) ; http://www.persee.fr/doc/keryl_1275-6229_2002_act_13_1_1058.

- CHARLE, Christophe, « Sociétés du spectacle », *Actes de la recherche en sciences sociales*, n° 186-187, 2011, p. 4-11, URL : <http://www.cairn.info/revue-actes-de-la-recherche-en-sciences-sociales-2011-1-page-4.htm>.
- DIEL, Paul, *Culpabilité et lucidité : Le complexe et le mythe d'Œdipe*, Paris, Payot, 2007 ;
- GENETTE, Gérard, *Palimpsestes : Littérature au second degré*, Seuil, 1992.
- HERESCU Niculae, « Homo-Humus-Humanitas, Préface à un humanisme contemporain », *Bulletin de l'Association Guillaume Budé*, n°5, 1948, p. 67, URL : https://www.persee.fr/doc/bude_0004-5527_1948_num_1_5_4846.
- JOMARON, Jacqueline et al. *Le théâtre en France, De la révolution à nos jours*, Paris, Armand Colin, deuxième édition, Tome 2, 1992.
- LAJARRIJE, Jacques et MONCELE, Christian, *L'Allusion en poésie*, Clermont-Ferrand, PUBP, 2002.
- LALANDE, André, *Vocabulaire technique et critique de la philosophie*, Paris, PUF, 1997.
- LALANDE, André, *Vocabulaire technique et critique de la philosophie*, Paris, PUF, 1985.
- LAPLANCHE, Jean et PONTALIS J-B, *Vocabulaire de la psychanalyse*, Paris, PUF, 2007.
- LARTHOMAS, Pierre, *Langage dramatique*, 4^e édition, Paris, PUF, « Quadrige manuels », 2016,
- MARGOLIN, Jean-Claude in *Dictionnaire de Philosophie*, Préface d'André Comte Sponville, Paris, Albin Michel, « Encyclopaedia universalis », 2000.
- MERCIER-LECA, Florence, *L'ironie*, Paris, Hachette, « Ancrage », 2003.
- PAVIS, Patrice, *Dictionnaire du Théâtre*, Paris, Armand Colin, 2015.
- PRUNER, Michel, *L'analyse du texte de théâtre*, Paris, Armand Colin, 2010.
- SCHERER, Jacques, *La dramaturgie classique en France*, Paris, Nizet, 1959.
- SIMON, Pierre-Henri, *Théâtre et destin - la signification de la renaissance dramatique en France au XX^e siècle - Montherlant Giraudoux Anouilh Mauriac Camus Sartre Claudel Salacrou*, Paris, Armand Colin, 1956.
- TONNET-LACROIX, Éliane, *Littérature française de l'entre-deux-guerres 1919-1939*, Paris, Armand Colin, 2005.
- UBERSFELD, Anne, *Les termes clé de l'analyse du théâtre*, Paris, Point, 2015.
- VERSINI, Georges, *Le Théâtre français depuis 1900*, Paris, P.U.F. [Que sais-je], 1970.

10. Ouvrages et études sur la mythologie grecque et sa réécriture

- BELFIORE, Jean-Claude, *Grand dictionnaire de la mythologie grecque et romaine*, Paris, Larousse, 2010.
- BRUNEL, Pierre, *Dictionnaires des mythes littéraires*, Monaco, Édition du Rocher, 1988.
- BRUNEL, Pierre, « L'ode pindarique aux XVI^e et XX^e siècles » in *Mythocritique, Théories et parcours*, UGA Éditions, 2016, pp. 201-208, en ligne, URL : <https://books.openedition.org/ugaeditions/6507?lang=fr>.
- CLERC, Isabelle « *Antígona furiosa* de Griselda Gambaro : rite, mythe, Histoire », *Cahiers d'études romanes*, 19 | 2008, mis en ligne le 15 janvier 2013, consulté le 19 avril 2017, URL : <http://etudesromanes.revues.org/1957>.
- DOMINO, Maurice, « La réécriture du texte littéraire Mythe et Réécriture », *Semen*, 3 | 1987, mis en ligne le 12 décembre 2007, consulté le 20 avril 2017. URL : <http://semen.revues.org/5383>.
- GELY, Véronique, « Mythes et littérature : perspectives actuelles », *Revue de littérature comparée*, n°311, 2004, p. 329-347, <http://www.cairn.info/revue-de-litterature-comparee-2004-3-page-329.htm>.
- GELY, Véronique, PARIZET Silvie, Tomiche Anne, *Modernités Antiques, La littérature occidentale et l'Antiquité gréco-romaine dans la première moitié du XX^e siècle*, Paris, Presses Universitaires de Paris Ouest, « Littérature et poétique comparée », 2014.
- GIOVE, Marianna, « Électre à Paris. J. Giraudoux, J.-P. Sartre, M. Yourcenar », *Revue italienne d'études françaises*, 2 | 2012, mis en ligne le 15 décembre 2012, URL : <http://rief.revues.org/805>.
- GUERIN, Jean-Yves, *Art nouveau ou Homme nouveau : modernité et progressisme dans la littérature française du XX^e siècle*. Paris : Honoré Champion, Histoire culturelle de l'Europe, 2002.
- HAMILTON, Edith, *La mythologie, ses dieux, ses héros, ses légendes*, Abeth de Beughem (trad.), Allueur, Marabout, 1997.
- HUBERT, Marie-Claude, *Les formes de la réécriture au théâtre*, Publications de l'Université de Provence, « textuelles », 2006.
- KOERNER, Francis, « Le contrôle de l'industrie française du caoutchouc par l'Allemagne nazie (1940-1944) », *Guerres mondiales et conflits contemporains* 2010/4 (n° 240), p. 43-61, URL : <http://www.cairn.info/revue-guerres-mondiales-et-conflitscontemporains-2010-4-page-43.htm>.
- LENZI, Federico, « *Longue nuit de Médée* de Corrado Alvaro : la tragédie de l'abandon », *Cahiers d'études romanes*, 27 | 2013, URL : <http://etudesromanes.revues.org/4069>.

- LENZI, Federico, *Désamorcer le mythe : expérimentations littéraires et tradition classique dans le théâtre français de l'Entre-deux guerres*, Université de Sienne, 2009.
- LEVY, Bertrand « Géographie, mythe, conte, archétype : une introduction », *Le Globe*. Revue genevoise de géographie, tome 154, 2014. Géographie, mythes, contes, archétypes. pp. 5-17, URL : http://www.persee.fr/doc/globe_0398-3412_2014_num_154_1_7354.
- MOREAU, Alain, « Œdipe ou la prolifération explicative », *L'antiquité classique*, Tome 71, 2002. pp. 27-50 ; URL : http://www.persee.fr/doc/antiq_0770-2817_2002_num_71_1_2476.
- MOREAU, Joseph, « La tragédie antique et ses parodies », *Bulletin de l'Association Guillaume Budé : Lettres d'humanité*, n°32, décembre 1973. pp. 529-542 ; URL : http://www.persee.fr/doc/bude_1247-6862_1973_num_32_4_3508.
- OLIVERA, Philippe, « De l'édition « politique et littéraire ». Les formes de la politique lettrée de la Belle Époque à l'entre-deux-guerres », *Mil neuf cent. Revue d'histoire intellectuelle* 2003/1 (n° 21), p. 127-151 <http://www.cairn.info/revue-mil-neuf-cent-2003-1-page-127.htm>.
- WASSERSTEIN, Abraham, « Réflexions sur deux tragédies sophocléennes : "Œdipe Roi" et "Œdipe à Colone " », *Bulletin de l'Association Guillaume Budé*, n°2, 1969. pp. 189-200 ; URL : http://www.persee.fr/doc/bude_0004-5527_1969_num_1_2_3052.
- PARIZET, Sylvie, *Lectures politiques des mythes littéraires au XX^e siècle*, Paris, Presse Universitaires de Paris Ouest, 2009.

11. Ouvrages et articles sur l'Histoire, la pensée de la crise et le fonctionnement de l'ENS.

- BACH, André, « La mort en 1914-1918 », *Revue historique des armées*, n°259, 2010, mis en ligne le 06 mai 2010. URL : <http://rha.revues.org/6979>.
- BENOIST, Jacques, « Le Conseil de contrôle et l'occupation de l'Allemagne », *Politique étrangère*, n°1, 1946, pp. 61-70, http://www.persee.fr/doc/polit_0032-342x_1946_num_11_1_5448.
- BORNE, Dominique et DUBIEF Henri, *La crise des années 30, 1919-1928*, Points, 2014.
- CHAUBET, François, *Histoire intellectuelle de l'entre-deux guerres : culture et politique*, Nouveau Monde Editions, 2006.
- CHEVALIER, Louis, « Bourdon Jean. -Considérations sur les causes des deux guerres », *Population*, 2^e année, n°1, 1947, URL : https://www.persee.fr/doc/pop_0032-4663_1947_num_2_1_1185.

- CLOCHARD, Olivier, GASTAUT Yvan et SCHOR Ralph, « Les camps d'étrangers depuis 1938 : continuité et adaptations », *Revue européenne des migrations internationales*, vol. 20, n°2, 2004, URL : <http://remi.revues.org/968>.
- DOMINIQUE, Veillon, « Darida Renée, Les catholiques dans la guerre (1939-1945) », *Vingtième Siècle, Revue d'histoire*, n°65, 2000 p. 166, https://www.persee.fr/doc/xxs_02941759_2000_num_65_1_2889_t1_0166_0000_3.
- DUBOIS, Jean-Étienne , Les lunettes cartellistes des droites françaises dans l'entre-deux-guerres, https://www.cairn.info/resume.php?ID_ARTICLE=PARL2_025_0217.
- DUCHÉ, Jean. *Histoire du monde T.4 ; Le grand tournant. Deuxième partie, De 1914 à nos jours*. Paris : Flammarion, 1966.
- DUCLERT, Vincent, « Face à la violence politique, De la résistance au XX^e siècle », *Cahier trimestriels* n°153, Société d'études jaurésienne, 1999.
- DUVERLIE, Dominique, « Amiens sous l'occupation allemande 1940-1944 », *Revue du Nord*, tome 64, n°252, 1982. Amiens de jadis et de naguère. pp. 145-172, URL : http://www.persee.fr/doc/rnord_0035-2624_1982_num_64_252_3855.
- GAUCHET, Marcel. *Le désenchantement du monde : une histoire politique de la religion*. Paris : Gallimard, Folio essais, 2005.
- GAY, Peter. *Le Suicide d'une république : Weimar, 1918-1933*. Jean-François Sené (trad.), Paris : Calmann-Lévy, Librairie européenne des idées, Essai histoire, 1993.
- HOFFMANN, Stanley, « Aspects du régime de Vichy », *Revue française de science politique*, 6^e année, n°1, 1956.
- ISRAËL, Stéphane, *Les Études et la guerre, les normaliens dans la tourmente (1939-1945)*, Paris, Éditions rue d'Ulm, 2005, p. 69-97, URL : <https://books.openedition.org/editionsulm/695>.
- LANSON, Gustave, « L'École normale supérieure », *Revue des deux mondes*, 1^{er} février, Paris, Hachette, 1926.
- LE NAOUR, Jean-Yves « Le héros, la femme honnête et la putain la Première Guerre mondiale et les mutations du genre » in *Le genre face aux mutations*, Presses Universitaires de Rennes, URL : <http://books.openedition.org/pur/15910?lang=fr>.
- LINZ, Juan, « L'effondrement de la démocratie, autoritarisme et totalitarisme dans l'Europe de l'entre-deux-guerres », *Revue internationale de politique comparée*, 2004/4 (Vol. 11), URL : <http://www.cairn.info/revue-internationale-de-politiquecomparee-2004-4-page-531.htm>.

- MERLIOT, Gilbert, « Le pacifisme en Allemagne et en France entre les deux guerres mondiales », *Les cahiers Irice*, 2011, URL : <https://www.cairn.info/revue-les-cahiers-irice-2011-2-page-39.htm>.
- MICHAUD, Éric. *Un Art de l'éternité : l'image et le temps du national-socialisme*. Paris, Gallimard, Le Temps des images, 1996.
- OLIVÈRES, Fabienne, « La vie des femmes et des enfants pendant la Première Guerre mondiale », *La Dépêche*, 14 novembre, 2014.
- PAU-HEYRIES, Béatrix, « La démobilisation des morts français et italiens de la Grande Guerre », *Revue historique des armées*, 2008, URL : <http://rha.revues.org/185>.
- PHILIPPE, Garraud, « Le développement de la puissance militaire allemande dans l'entre-deux-guerres : entre mythes et réalité », *Guerres mondiales et conflits contemporains* 2010/4 (n° 240), p. 23-42. DOI 10.3917/gmcc.240.0023 <http://www.cairn.info/revue-guerres-mondiales-et-conflitscontemporains-2010-4-page-23.htm>
- RICHARD, Lionel. *Berlin, 1919-1933 : gigantisme, crise sociale et avant-garde l'incarnation extrême de la modernité*. Paris : Autrement, Mémoires/Villes 10, 2005.
- ROMILLY, Jaqueline « Le rayonnement des humanités à l'École normale », in *Bicentenaire de l'École Normale*, URL : <https://www.academie-francaise.fr/le-rayonnement-des-humanites-lÉcole-normale>.
- SELLIER, Philippe, « Qu'est-ce qu'un mythe littéraire ? », *Littérature*, n°55, 1984. La farcissure. Intertextualités au XVIe siècle. pp.112-126, URL : http://www.persee.fr/doc/litt_0047-4800_1984_num_55_3_2239.
- SIRINELLI, Jean-Louis, *École normale supérieure, livre du bicentenaire*, Paris, PUF, 1994.
- SPAMPINATO, Francesco, « Les réécritures d'Orphée », *Cahiers d'études romanes*, 27 | 2013, mis en ligne le 25 juin 2014, consulté le 20 avril 2017. URL : <http://etudesromanes.revues.org/4086>.
- THEBAUD, Françoise, « Penser la guerre à partir des femmes et du genre : l'exemple de la Grande Guerre », *Astérion*, Lyon, ENS, 2004, URL : <https://journals.openedition.org/asterion/103>.
- TREBITSCH, Michel. « Les revues européennes de l'entre-deux-guerres », dans *Vingtième Siècle. Revue d'histoire* n°44, Octobre-Décembre 1994. http://www.persee.fr/web/revues/home/prescript/article/xxs_02941759_1994_num_44_1_3123.
- WINOCK, Michel, *Les Années trente : de la crise à la guerre*. Paris : Seuil, Points histoire, 1990.

12. Thèses

GALANI, Maria-Elfhéria, *Entre l'analyse psychologique et l'analyse littéraire, La recherche du 'noyau dur' du texte théâtral*, Thèse de doctorat en Lettres et Arts, Lyon, Université Lumière Lyon 2, 2011.

KARAVELI, Sophia, *Réécrire et traduire le mythe thébain dans les dramaturgies grecques et françaises. Modalités tragiques à l'époque contemporaine : formes esthétiques et stylistiques (XX^e-XXI^e siècles)*, thèse, Lille, Université de Lille, 2019.

KOUA, Viviane, *Médée figure contemporaine de l'interculturalité*, thèse, Abidjan, Université de Cocody, 2006.

MURSTEIN, Nelly Kashy, *L'Attitude de Jean Giraudoux romancier et dramaturge devant la vie contemporaine*, thèse, Texas, université de Huston, 1960.

RIMPIOJA, Riippa Anne Suzanna. *Réécritures bibliques chez Paul Claudel, André Gide et Albert Camus : Une étude intertextuelle sur dix œuvres littéraires*, Paris, thèse. Université de la Sorbonne nouvelle, Paris 3, 2013.

SKAFF, Carole, *L'expression langagière et dramaturgique du silence dans l'œuvre théâtrale de Jean Giraudoux*, thèse, Paris, Université Sorbonne Nouvelle Paris 3, 2011.

13. Ressources audios (ou audiovisuels) consultées en ligne

BRUNEL, Pierre, « Pierre Brunel », *L'INA éclaire l'actu*, URL : <http://www.ina.fr/video/CPB89001677/pierre-brunel-video.html>.

FONTAINE, Philippe, « Le mythe d'Œdipe : Lecture psychanalytique », cours interactif de philosophie diffusé le 19 novembre 2015 depuis le Lycée Jean-Pierre Vernant de Sèvres, URL : <http://www.dailymotion.com/video/x3er8o7>.

GIDE, André, émission diffusée sur France Culture, le 26 juillet 2021. URL : <https://www.radiofrance.fr/franceculture/podcasts/serie-andre-gide-le-choix-d-etre-soi>.

JOUVET, Louis, « De Molière à Giraudoux », conférence donnée à l'université de Boston en 1951 et diffusée sur France Culture le 13 janvier 2014, URL : <https://www.radiofrance.fr/franceculture/podcasts/les-nuits-de-france-culture/conference-de-louis-jouvet-de-moliere-a-giraudoux-1951-6377843>.

LANDEROUIN, Yves, « Giraudoux, la France et l'Allemagne », émission enregistrée sur France culture le 21 février 2021, URL : <https://www.radiofrance.fr/franceculture/podcasts/concordance-des-temps/giraudoux-la-france-et-l-allemagne-7659809>.

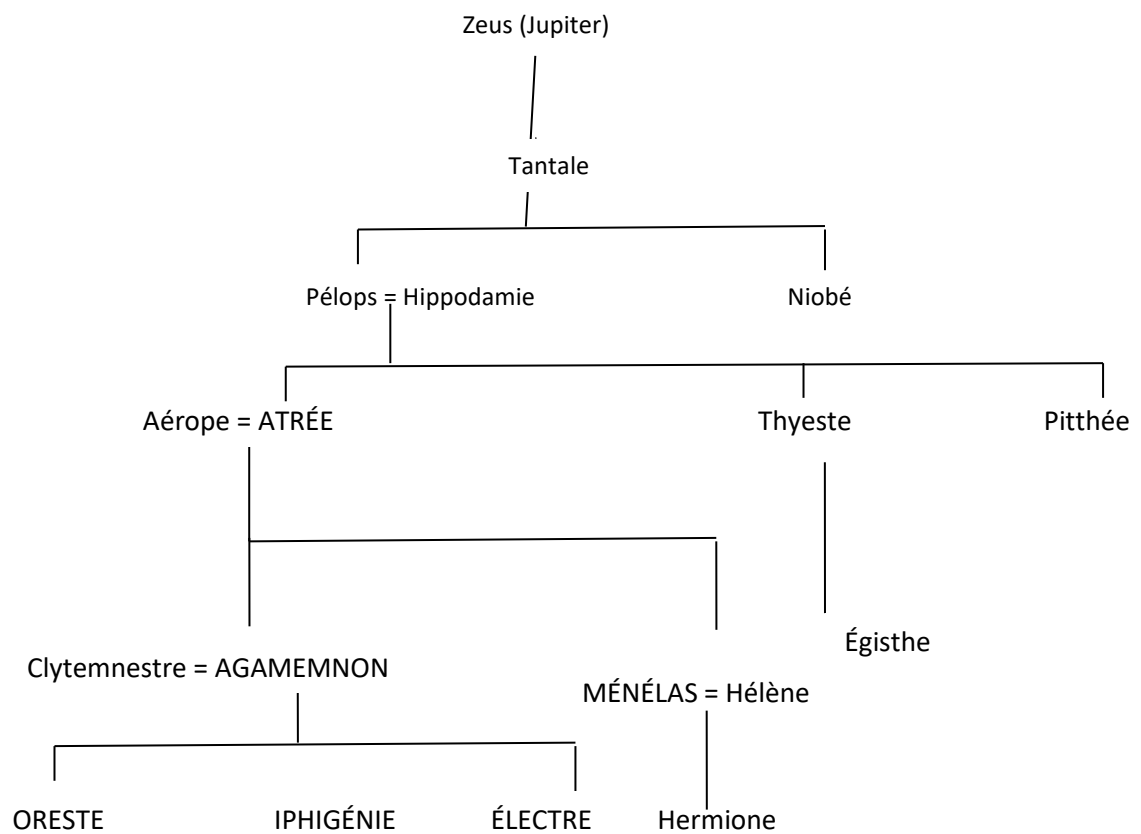
MARNY, Dominique, émission diffusée le 21 juin 2021 sur France Culture, URL : <https://www.radiofrance.fr/franceculture/podcasts/la-compagnie-des-oeuvres/cocteau-tel-quel-4642076>.

SARTRE, Jean-Paul, émission diffusée sur France Culture, le 24 avril 2017. URL : <https://www.radiofrance.fr/franceculture/podcasts/serie-jean-paul-sartre>.

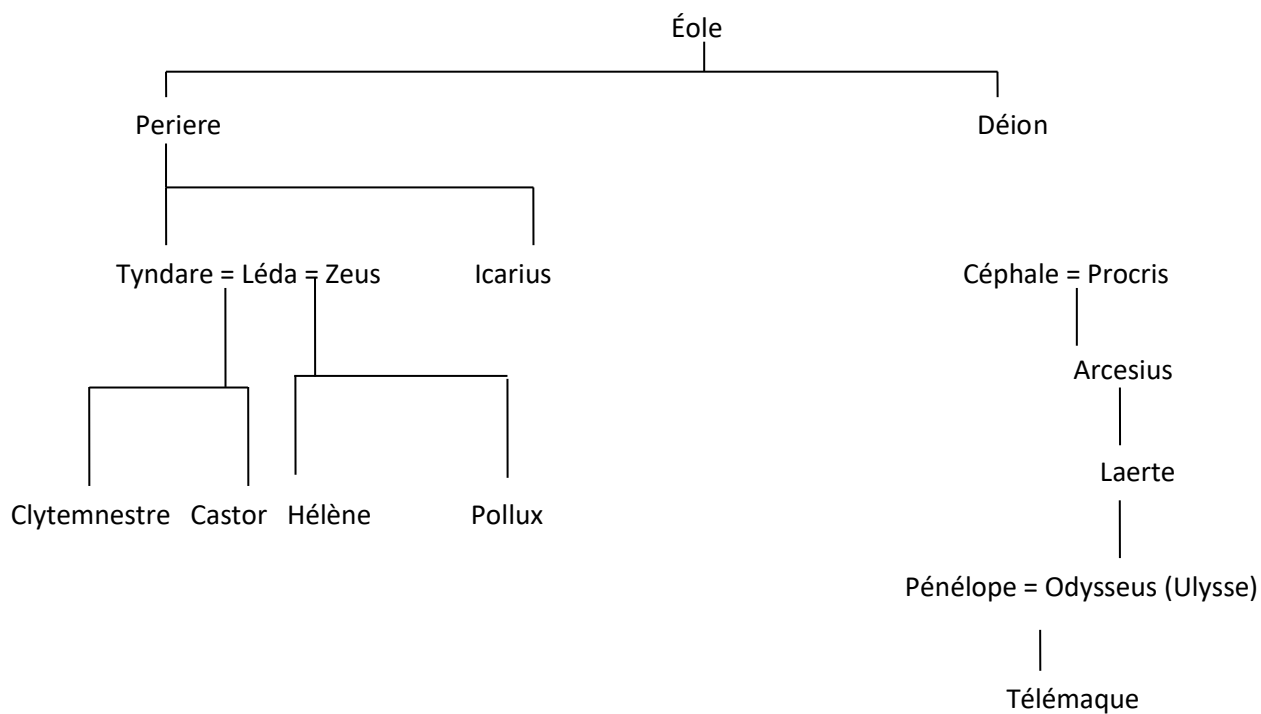
ANNEXES

1. Les grandes familles mythologiques

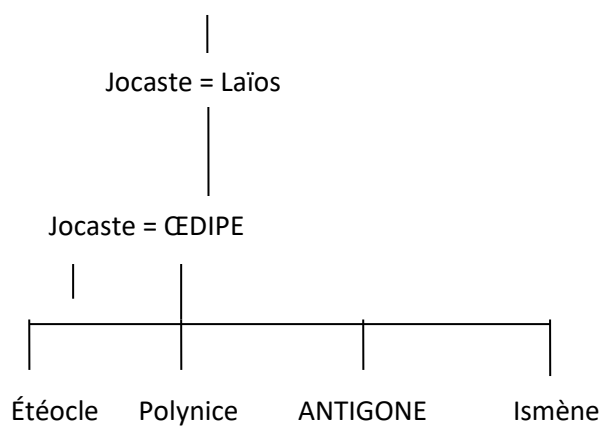
I. La maison d'Atrée



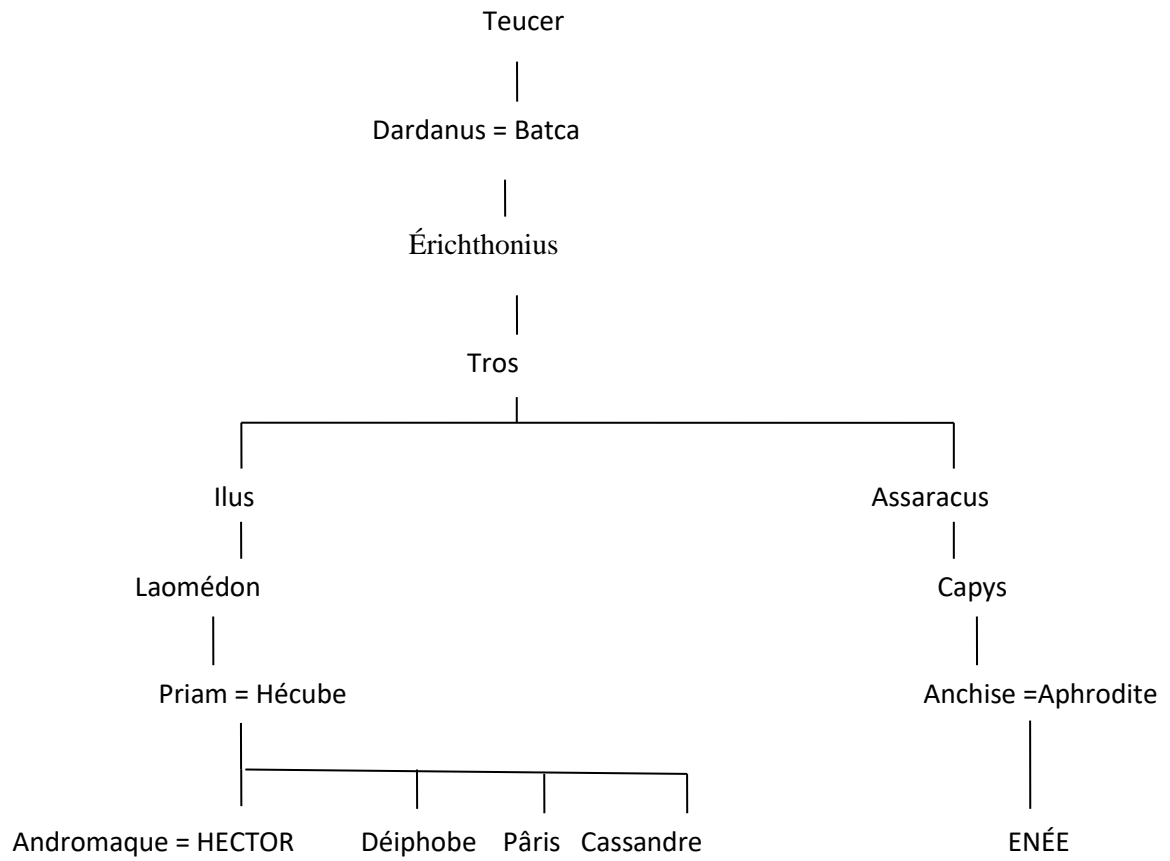
I. Familles d'Hélène et d'Ulysse



Maison de Thèbes



III. La maison de Troie



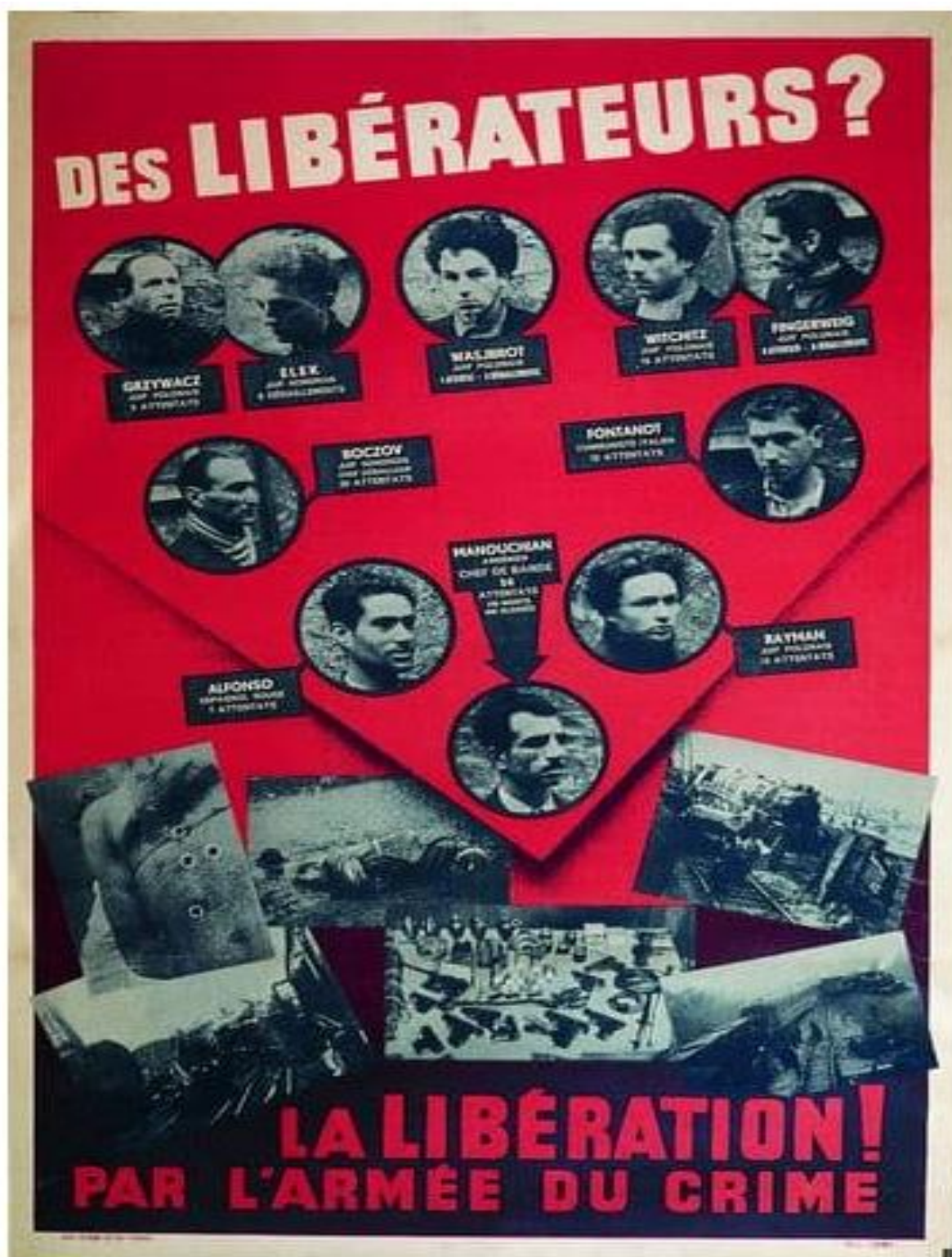
ANNEXES 2 : Archives iconographiques

I. Le tableau de Louis David



<https://collections.louvre.fr/ark:/53355/cl010061833>

Affiche rouge.



https://www.larousse.fr/encyclopedie/images/LAffiche_rouge_1944/1310924

Résumé de la thèse

Les mythes ont toujours fait l'objet de réécriture depuis l'Antiquité. Toutefois, l'ampleur que prend leur reprise au XX^e siècle – deux millénaires après les tragiques grecs et trois siècles après les classiques français – amène tout chercheur à s'interroger. Pourquoi la résurgence de la fable mythique dans un contexte historico-littéraire ultra-moderne ? Comment s'opère cette réécriture qui rencontre l'assentiment d'un public exigeant ? Notre travail répond à ces questionnements en donnant quatre raisons interdépendantes développées chacune dans une partie de la thèse. La première concerne l'expérience familiale complétée par la formation scolaire et universitaire qui peut susciter chez l'un ou l'autre écrivain une prédilection pour un sujet littéraire précis selon les événements culturels qui ont marqué sa biographie. La deuxième partie interroge l'influence du contexte historique sur la création littéraire. Étant donné que la période concernée par notre étude est marquée par la violence de l'histoire, nous établissons un parallèle entre l'univers mythique souvent dominé par des scènes tragiques et l'actualité de l'entre-deux-guerres et l'Occupation, qui elle-même, se veut l'un des moments les plus tragiques de l'histoire européenne. La troisième partie se focalise sur les raisons philosophiques du retour aux motifs antiques. À part l'humanisme, le fatalisme et l'existentialisme, à savoir les tendances philosophiques dominantes à cette période, nous montrons que les découvertes freudiennes ont exercé une influence remarquable sur la reprise de certains mythes, d'autant que la psychanalyse s'appuie sur ces derniers pour expliquer la formation de la personnalité. La dernière raison qui justifie le foisonnement d'œuvres d'inspiration mythique est d'ordre artistique. La virtuosité des écrivains complétée par le talent incontesté des metteurs en scène, notamment ceux du Cartel, a permis au théâtre du XX^e siècle de rayonner, ce qui a créé un contexte favorable au théâtre antique.

Mots clés : réécriture – théâtre – entre-deux-guerres – mythologie grecque.

Thesis abstract

Myths have always been subject to rewriting since Antiquity. However, the scale of their revival in the 20th century – two millennia after the Greek tragedies and three centuries after the French classics – leads every researcher to question themselves. Why the resurgence of the mythical fable in an ultra-modern historical-literary context? How is this rewriting carried out to meet the approval of a demanding public? Our work answers these questions by giving four interdependent reasons, each developed in a part of the thesis. The first concerns the familiar experience completed by school and academic education which can arouse in one or another writer a predilection for a specific literary subject depending on the cultural events which have marked his biography. The second part questions the influence of the historical context on literary creation. Considering that the period concerned by our study is marked by the violence of history, we establish a parallelism between the mythical universe often dominated by tragic scenes and the current events of the interwar period and the Occupation, which itself is one of the most tragic moments in European history. The third part focuses on the philosophical reasons for the return to ancient motifs. Apart from humanism, fatalism and existentialism, namely the dominant philosophical trends at this period, we show that Freudian discoveries exerted a remarkable influence on the revival of certain myths, especially that psychoanalysis relies on the latter to explain the formation of personality. The last reason which justifies the proliferation of works of mythical inspiration is artistic. The virtuosity of the writers complemented by the undisputed talent of the directors, notably those of the Cartel, allowed 20th century theater to shine, which created a favorable context for ancient theater.

Key words: rewriting- drama – interwar period – Greek mythology.