

LE MYTHE GREC DANS LE THÉÂTRE FRANÇAIS DU DEUXIÈME QUART DU XX^e SIÈCLE (1922–1946)

Le propos de cet article est de faire l'inventaire des pièces du théâtre français durant le deuxième quart du XX^e siècle (1922-1946) dont le sujet est emprunté à la mythologie grecque, d'examiner les causes de ces réactualisations dans le contexte historique et politique de l'époque de l'entre-deux-guerres et pendant la Seconde Guerre mondiale, et de chercher les possibles significations philosophiques des réécritures influencées par la pensée existentialiste. Ainsi, il sera possible de déterminer à quel point le mythe originel fut transformé et modifié par son adaptation dans le théâtre moderne de la période désignée, quelles valeurs peuvent être attribuées à ses nouvelles interprétations pour pouvoir finalement indiquer l'importance et les échos des réactualisations des mythes grecs sur la scène française du deuxième quart du XX^e siècle.

Mots-clés : théâtre français du XX^e siècle, mythe grec, contexte politique, existentialisme, drame

1. Introduction : mythe, littérature, théâtre

Dans les temps anciens, le monde était un grand mystère pour l'homme, et ce dernier a essayé d'expliquer les phénomènes de la nature et tout ce qui lui était étrange et complexe à comprendre par la mythologie. Dans *Le mythe antique dans le théâtre du XX^e siècle*, Jean Broyer note que le mythe, en tant que récit de tradition orale, « parole » (gr. *muthos*) dont le point de départ est impossible à définir et à préciser, proposait « une explication du monde en faisant référence à un stade antérieur de celui-ci très éloigné dans le temps », pour acquérir ainsi « une valeur sacrée ou religieuse » (BROYER 1999 : 55). Qu'ils expliquent l'origine du monde et la naissance des dieux (*mythes antéhistoriques*), ou les

¹ vanja.cvetkovic@filfak.ni.ac.rs

² Cet article est rédigé dans le cadre du projet scientifique *Les langues, les littératures et les cultures romanes et slaves en contact et en divergence*, N° 81/1-17-8-01, approuvé par la Faculté de Philosophie de l'Université de Niš et soutenu par l'AUF (Agence universitaire de la Francophonie).

naissances des cités et leur organisation sociale et politique (*mythes historiques*), les mythes prennent une place très importante dans le développement de la conscience humaine, et dans l'évolution de toute civilisation.

Peu à peu, l'homme devint de plus en plus curieux et commença à réfléchir sur sa propre existence. Le grand helléniste serbe, Miloš Đurić, dans le livre *Histoire de la littérature hellène (Istorija helenske književnosti)*, remarque que le mythe fut « la première et principale forme de pensée des tribus grecques » (ĐURIĆ 1951 : 248), et qu'il évoluait progressivement avec la civilisation. Donc, « les mythes relatent non seulement l'origine du Monde, des animaux, des plantes et de l'homme », comme l'explique Mircea Éliade dans *Aspects du mythe*, « mais aussi tous les événements primordiaux à la suite desquels l'homme est devenu ce qu'il est aujourd'hui [...] » (ELIADE 1963 : 21). L'homme est « le résultat » de ces « événements mythiques » qui le définissent. Il semble alors naturel que l'homme antique ait commencé à chercher des réponses aux questions sur son existence dans les mythes : *Qui suis-je ? Quel est mon rôle dans ce monde mystérieux ? Comment vivre et survivre ? Qu'est-ce que le destin ?* etc. Ainsi, les mythes ont gagné une valeur philosophique : Éliade note que le mythe révèle des modèles et fournit « une signification au Monde et à l'existence humaine » (1963 : 177). Au fil des siècles, les temps ont changé, l'homme a mûri, mais les vérités générales et les questions existentielles sont restées les mêmes. C'est pourquoi le mythe représente une source d'inspiration éternelle à laquelle les hommes d'époques et de pays différents reviennent volontiers.

a) Antiquité : Miloš Đurić note que les mythes, mêlés aux faits historiques et aux légendes glorieuses de l'héroïsme guerrier grec, sont devenus l'histoire même, la seule qui existait pour les Hellènes. À cette époque, les mythes étaient omniprésents dans la tradition orale qui s'est transformée en poésie (ce qui en Grèce antique était synonyme de littérature) : c'est grâce aux œuvres d'Homère et d'Hésiode que les principaux mythes grecs furent mis en lumière et qu'on a progressivement introduit les autres (ĐURIĆ 1951 : 249). Pourtant, les poètes épiques n'étaient pas les seuls à modeler les mythes : chaque poète – épique, lyrique et tragique – interprétait et utilisait les mythes avec les lois de son genre littéraire. De cette manière, les premiers et les plus grands dramaturges de la Grèce antique – Eschyle, Sophocle, Euripide – se sont servis des mythes pour créer des tragédies qui représentaient des personnages de rang élevé, les glorieux exemples du courage grec, c'est-à-dire « meilleurs que les contemporains » comme l'a écrit Aristote (2016 : 87). Les mythes ont donné au théâtre antique des exemples d'idéal humain, d'une morale sublime qu'il fallait suivre, et lui ont ainsi attribué une vocation didactique.

b) XVII^e siècle : Reprenant les modèles de leurs pères grecs, les auteurs français du XVII^e siècle se sont inspirés de la mythologie grecque pour libérer

le théâtre des sujets purement chrétiens et créer des pièces qui soient bien loin des mystères et miracles du moyen âge, tout en essayant d'écarter la richesse du décor et le pathétique de la pastorale baroque des années vingt. Ainsi, ayant recours à la tragédie en tant que genre élevé de l'Antiquité, ils essayaient d'encourager l'élévation de passions sublimes chez leurs contemporains et de leur transmettre l'idéal antique de la beauté. Les classiques empruntaient des sujets, des histoires et des personnages à la mythologie grecque venus indirectement du patrimoine théâtral, en essayant de raviver la tragédie selon les règles de la poétique antique et de lui rendre toute sa gloire. Ils cherchaient à « tourner les pièces de l'action extérieure et le spectacle vers l'étude des caractères » (VITANOVIĆ 1976 : 215-216). Pourtant, même si on peut remarquer une nouvelle complexité dans la psychologie des caractères, et l'adaptation des comportements au contexte du XVII^e siècle dans les tragédies classiques, il n'y a aucune modification au niveau mythique. Pour les classiques, les mythes dans les tragédies n'étaient que des récits qu'il fallait raconter à nouveau, et la Grèce antique représentait une source d'inspiration plutôt esthétique qu'éthique ; ils admiraient plus la belle forme de la tragédie que le sens philosophique de son contenu.

c) Le deuxième quart du XX^e siècle : Après une longue pause, le mythe grec fut réactualisé dans les pièces de théâtre français du deuxième quart du XX^e siècle. Même si on peut remarquer l'influence subtile que la mythologie grecque a eue sur la création théâtrale en France un peu avant la période désignée, c'est-à-dire au tournant du XX^e siècle, nous avons choisi de limiter notre recherche au deuxième quart du siècle parce qu'on y note une véritable vague des réécritures mythiques, une nouvelle renaissance du théâtre antique et une fascination extraordinaire pour les mythes. *Quelles sont les raisons supplémentaires qui nous permettent de borner la période du deuxième quart du XX^e siècle entre 1922 et 1946 comme indiqué dans le titre ? Qu'est-ce qui a provoqué cette mode d'écriture ? Pourquoi les auteurs avaient-ils recours à la mythologie grecque ? Quelle était leur intention et quelles nouveautés leurs pièces comportaient-elles ? Quels messages voulaient-ils transmettre et ont-ils réussi ?* Voilà quelques questions auxquelles cet article cherche à répondre.

2. Le mythe grec et le théâtre français du deuxième quart du XX^e siècle : réécritures, variantes ou copies

La vague antique dans le théâtre français du deuxième quart du XX^e siècle comporte vingt-et-une réécritures des mythes grecs par douze auteurs, et commence en 1922 par la publication d'*Antigone* de Jean Cocteau et finit en 1946 avec la parution de *Médée* de Jean Anouilh. Il est évident que les années

indiquées dans le titre de cet article, prises pour limiter la période du deuxième quart du XX^e siècle (1922-1946), ne correspondent pas à des décennies traditionnelles, ni ne marquent de grands événements historiques, et cela est fait exprès : nous osons reconsidérer la vieille habitude des théoriciens et historiens de prendre soit les commencements chronologiques d'une période, soit les dates et les années qui marquent de grands événements historiques et politiques pour annoncer le début et la fin d'un certain courant littéraire. Ne serait-il pas plus logique de choisir celles désignant de grands événements littéraires – parution d'une œuvre particulière, d'un manifeste ou d'un écrit théorique, mort d'un écrivain, première d'une pièce théâtrale, débat important, etc. ? C'est justement la raison pour laquelle les années qui se trouvent dans le titre de cet article limitant le deuxième quart du XX^e siècle (1922-1946) sont choisies pour désigner une période de l'histoire littéraire, et non purement sociale et politique ; elles sont là pour entourer une séquence particulière de la création théâtrale en France et ainsi préciser la période durant laquelle douze auteurs français ont écrit vingt-et-un drames dont les sujets sont empruntés à la mythologie grecque – le premier publié en 1922, le dernier en 1946. De la sorte, pour nous, le deuxième quart du XX^e siècle commence avec la parution de la première réécriture de la liste que nous offrons, et finit par la publication de la dernière :

- 1922 : Jean Cocteau, *Antigone* ;
- 1924 : Charles Foix, *Prométhée* ;
- 1925 : André Suarès, *Polyxène* ;
- 1926 : Jean Cocteau, *Orphée* ;
- 1926 : Paul Claudel, *Protée* ;
- 1928 : Jean Cocteau, *Œdipe-roi* ;
- 1929 : Jean Giraudoux, *Amphitryon 38* ;
- 1931 : André Gide, *Œdipe* ;
- 1934 : André Gide, *Perséphone* ;
- 1934 : Jean Cocteau, *La Machine infernale* ;
- 1935 : Jean Giraudoux, *La guerre de Troie n'aura pas lieu* ;
- 1936 : Henry de Montherlant, *Pasiphaé* ;
- 1937 : Jean Giraudoux, *Électre* ;
- 1937 : André de Richaud, *Hécube* ;
- 1938 : Henri Ghéon, *Œdipe ou le crépuscule des dieux* ;
- 1942 : Jean Anouilh, *Eurydice* ;
- 1942 : Louis Bayle, *Prométhée* ;
- 1943 : Jean-Paul Sartre, *Les Mouches* ;
- 1943 : Georges Neveux, *Le voyage de Thésée* ;
- 1944 : Jean Anouilh, *Antigone* ;
- 1946 : Jean Anouilh, *Médée*.

Même si le nombre de pièces traitant de sujets mythiques est « négligeable dans l'ensemble de la production dramatique » (JOUAN 1952 : 62), comme François Jouan le remarque dans son article intitulé *Le retour au mythe grec dans le théâtre français contemporain*, il est quand même important parce qu'il témoigne de la présence d'un mouvement intellectuel particulier, transmet l'esprit et le goût de la période, et suit la naissance des idées politiques et philosophiques qui marqueront le XX^e siècle. Or, Jouan note que ce retour du théâtre français au mythe grec est surtout sensible par la qualité des pièces et par l'accueil chaleureux que leur a fait le grand public (1952 : 62). Ces deux critères sont les raisons importantes qui nous permettent de distinguer ce moment particulier de la littérature française où la création théâtrale a ravivé les mythes grecs avec un enthousiasme exceptionnel que le public a reconnu et approuvé, et d'examiner le but et les effets de cette résurrection.

Cependant, il ne faut pas oublier la remarque de Jacques Heurgon rappelant que l'inspiration mythique des auteurs modernes remonte à la fin du XIX^e ou au début du XX^e siècle, et qu'elle est « liée aux noms de Copeau, de Dullin, de Jouvet » (HEURGON 1960 : 175). Effectivement, nous avons trouvé deux pièces de théâtre à sujets mythiques qu'André Gide a écrites quelques décennies avant la période délimitée dans le titre de cet article : *Philoctète* en 1898 et *Le Prométhée mal enchaîné* en 1899, aussi bien que deux réécritures des mythes grecs par André Suarès : *La Tragédie d'Électre et Oreste* en 1905 et *Cressida* en 1913. Mais, à cette époque-là, ces quatre pièces n'étaient que des cas solitaires – elles étaient les précurseurs de la vague antique qui viendrait dans le deuxième quart du XX^e siècle et qui comprend vingt-et-une réactualisations successives des mythes durant une période de vingt-quatre ans. C'est pourquoi la publication des quatre drames au tournant du XX^e siècle après lesquels on remarque une pause de plusieurs années ne représente pas une raison solide de les considérer comme une mode d'écriture particulière. Ils ne sont qu'une exception dans la création théâtrale de cette période divisée entre deux courants, comme l'expliquent les auteurs de la collection *Itinéraires littéraires* : le naturalisme, héritier du roman, qui a mis à la mode le réalisme social, et le symbolisme, héritier de la poésie, qui insiste sur la musique et le mystère, ainsi que sur les correspondances entre les sensations (DÉCOTE, SABBAN *et al.* 1991 : 43, 44). Alors, même si le grain de l'enthousiasme renouvelé pour le mythe antique fut présent au tournant du XX^e siècle, ce sera à la nouvelle génération de le faire éclore³.

³ Pourtant, le théâtre n'était pas son seul champ fertile. Les auteurs de la collection mentionnée soulignent que la mythologie gréco-latine a connu une remarquable vitalité dans la littérature française de 1900 à 1950, et que la vogue en pénètre tous les genres : théâtre (Giraudoux, Anouilh), poésie (Paul Valéry, Pierre Emmanuel), genre narratif (Gide), essai (Camus) (1991 : 297).

Quant à la période après la Seconde guerre mondiale, on n'y trouve pas de réécritures mythiques⁴. Le théâtre français connaîtra une vraie révolution dans les années cinquante avec le Nouveau théâtre, qui détruira toute liaison avec la tradition. Ainsi, nous n'avons pas cherché de réactualisations théâtrales des mythes grecs après 1950, étant donné que la grande coupure que l'anti-théâtre a apportée en aurait réduit leur portée. Pourtant, il faut mentionner qu'après 1946 certains auteurs ont utilisé le cinéma comme une nouvelle forme de réécriture.

La liste de drames traitant de sujets mythiques montre que les mythes réactualisés au deuxième quart du XX^e siècle sont ceux qui étaient les plus exploités en littérature depuis toujours, et ainsi les plus connus au public : « On en revient toujours aux malheurs des Atrides, des Labdacides, à la geste de Thésée, à la guerre de Troie, à la légende d'Orphée » (JOUAN 1952 : 64). Néanmoins les auteurs modernes offrent de nouvelles interprétations aux récits bien connus. Parfois, ils jouent avec la structure narrative et « la fable d'origine est manipulée de multiples façons », comme le soulignent les auteurs de la collection littéraire *Itinéraires littéraires* (DÉCOTE, SABBAH *et al.* 1991 : 297). Ils notent que ces reprises « déformées » nous montrent que les récits mythiques « sont malléables aussi bien dans leur matière que dans leurs significations ; non seulement l'histoire racontée connaît toujours des variantes, mais elle autorise des interprétations diverses » (DÉCOTE, SABBAH *et al.* 1991 : 297). Or, cela veut dire que nous pouvons relever beaucoup de modifications, de changements et de variations dans les réécritures théâtrales du deuxième quart du XX^e siècle par rapport à leurs sources grecques, mais cela ne veut pas dire que ces « déformations » sont gratuites ou erronées. Elles révèlent l'intention de l'auteur qui leur donne une fonction particulière et construit ainsi de nouvelles significations.

En effet, chaque nouvelle interprétation littéraire d'un mythe ne nuit pas à son sens originel, mais lui offre une nouvelle signification. Donc, toutes les réactualisations présentes dans les époques différentes enrichissent les mythes et participent à la constitution de leur sens. Et le sens d'un mythe ne peut jamais être fixé, il change et évolue suivant les versions. Justement, Broyer nous rappelle l'explication de Lévi-Strauss au chapitre 11 d'*Anthropologie structurale* (1958) : « Il n'existe pas de version vraie dont toutes les autres seraient des copies ou des échos déformés. Toutes les versions appartiennent au mythe. [...] Un mythe se compose de l'ensemble de ses variantes » (1999 : 56). L'auteur souligne que les réécritures ne sont pas les simples copies : elles gardent des « schémas narratifs assez simples », mais offrent une « possibilité d'infinies variations » et génèrent « le foisonnement des significations »

⁴ Il n'y a que deux réactualisations tardives : l'adaptation des *Troyennes* d'Euripide par Jean-Paul Sartre en 1965 et *Edipe ou le roi boiteux* d'Jean Anouilh en 1978.

(1999 : 55). De la sorte, même si les pièces antiques sont chronologiquement plus proches aux sources mythiques, on ne peut pas dire que ces interprétations sont plus vraies que celles du XX^e siècle. Vu que le mythe reste une structure ouverte à jamais, il sera impossible d'établir une certaine hiérarchie entre les pièces antiques et modernes. Broyer conclut qu'une version du mythe ne peut jamais être plus valable qu'une autre et que toutes les variantes participent également à la vie du mythe (1999 : 56). Or, pour pouvoir trouver de nouvelles significations d'un mythe, il faudra les chercher dans le moment socioculturel, historique et politique de ses réactualisations.

3. Le contexte : histoire, politique et philosophie

Il n'y a aucun doute que les grands changements sociaux influencent la philosophie en tant que démarche de réflexion critique sur le monde, sur la société et sur l'homme qui en fait partie. C'est pourquoi il semble naturel que la grande crise sociale après la Première guerre mondiale modifie la vision philosophique de la réalité et déplace son centre d'intérêt. Comme Mihailo Popović le remarque dans son écrit *L'existentialisme et son sens social (Egzistencijalizam i njegov društveni smisao)*, la dernière étape dans le progrès social et les changements qu'elle a apportés notamment après la Grande guerre – guerres impérialistes, révolutions socialistes, horreurs de la guerre, insécurité générale, peur de la crise économique, décadence morale et politique de la société civile – a provoqué la grande crise de l'homme-même en tant qu'individu social (POPOVIĆ 1955 : 3). Ainsi, cet homme-individu qui ressentait la crise générale comme sa propre détresse, comme la crise de sa propre personnalité, et de sa difficile condition est devenu le point de départ de la réflexion des philosophes de l'époque. C'est dans ces circonstances que la philosophie existentialiste est née.

L'idée principale de ce courant est celle que Sartre expose dans *Existentialisme est un humanisme* de 1946 : « L'existence précède l'essence » (SARTRE 1970 : 17), c'est-à-dire que chacun est libre de se choisir et de se définir en tant qu'individu particulier. Pourtant, il y a quand même une différence fondamentale qui permet de diviser les existentialistes en deux « groupes » : les existentialistes catholiques – Jaspers, Gabriel Marcel, et les existentialistes athées – Heidegger, les existentialistes français et Sartre lui-même (1970 : 17).

L'existentialisme athée nous fait comprendre que nous, les hommes-individus, sommes les seuls responsables de notre destin, c'est-à-dire qu'il n'y a aucun déterminisme, ni philosophique, ni religieux chez l'homme moderne abandonné par Dieu. La quête de cette liberté totale oblige l'homme

à se prendre en charge complètement, à devenir engagé et responsable de ses choix et de ses actes. « L'homme est responsable de ce qu'il est », comme l'écrit Sartre (1970 : 24). Et justement, le moment historique évoqué et la situation politique du moment se montraient très favorables pour que l'homme réclamât sa liberté et se définît en exerçant sa responsabilité morale et sociale. C'était une tâche exigeante, mais il a trouvé de l'aide dans les mythes grecs qui lui ont servi de guides. Rappelons que, dès le début de la civilisation, les mythes furent des clés qui ont ouvert les portes des secrets et des mystères du monde et de l'âme humaine. Et, dans le deuxième quart du XX^e siècle, ce fut le moment de les réutiliser.

L'existentialisme a pour but, comme l'explique Mihailo Popović à partir des observations sur la condition humaine en crise, de construire une philosophie universelle sur l'être humain général qui serait valable pour toutes les époques et dans toutes les sociétés (1955 : 4). Or, les mythes possèdent une « portée universelle » que Broyer souligne (1999 : 59), ce qui nous permet de les reconnaître en tant que modèles éternels, porteurs de vérités générales, exemples de la morale et de la dignité humaine. Alors, quel outil aidera mieux les existentialistes à illustrer leurs idées que le mythe – le récit universel et intemporel qui est valable dans toutes les époques et dans toutes les sociétés, cette forme ouverte vers une infinité de variations et de nouvelles significations ? C'est pourquoi nous pouvons dire qu'au XX^e siècle le mythe réactualisé dans les pièces de théâtre est redevenu une *forme de pensée*, mais une forme modifiée et évoluée.

Alors, l'existentialisme a considéré le mythe grec comme le meilleur transmetteur de ses idées. Le mythe était déjà présent dans des genres divers, surtout dans l'essai, mais le drame était sa forme la plus naturelle et le théâtre le lieu le plus visible pour les contemporains. Donc, le retour des mythes grecs dans le théâtre français n'était pas une coïncidence, mais appartenait à une démarche volontaire et assumée. Comme Jean Broyer le note :

« En effet, le récit mythique, dans sa forme tragique, favorise l'expression des angoisses et suscite la réflexion du public. Celui-ci fut donc invité à se pencher sur les problèmes de son époque à travers les histoires exemplaires des héros de la Grèce ancienne » (1999 : 61).

Il faut rappeler que les réécritures du deuxième quart du XX^e siècle apparaissent en France entre les deux guerres et se poursuivent pendant la Seconde guerre mondiale, sous le régime de Vichy, pour transmettre le sentiment de désillusion, d'absurdité après les nouvelles horreurs des conflits, la peur, l'angoisse et l'incertitude – en un mot, la crise existentielle. Cependant, il faut souligner que les pièces sur notre liste ne sont pas purement philosophiques, sauf *Les Mouches* de Sartre. Mais, elles passent toutes, plus ou moins volontairement, par l'existentialisme. Notamment, en associant les

noms de Sartre, Camus, Gide, Cocteau, Giraudoux et Anouilh, les auteurs de la collection *Itinéraires littéraires* notent : « Les grandes lignes de cette orientation philosophique se recoupent même assez nettement d'un texte à l'autre. Il s'agit presque toujours de rendre sa liberté à l'homme, dont aucune transcendance (divine ou morale) ne vient plus guider le destin » (1991 : 298). Ainsi, toutes les réactualisations des mythes dans le deuxième quart au XX^e siècle rassemblées sur la liste, toutes différentes et variées qu'elles soient, partagent un même but : libérer l'homme. Or, cette libération a un double sens : abstraite et concrète, qui nous permet de distinguer deux valeurs principales des réécritures – une valeur philosophique et une valeur sociopolitique.

4. Réécritures qui donnent à penser : valeur philosophique

Le héros de la tragédie antique, issu de la mythologie, était le modèle pour l'homme antique ; au XX^e siècle, il devient le reflet de l'homme moderne. Les deux se posent les mêmes questions sur la condition humaine, sont définis par leurs actes et exigent la liberté. Pourtant, tandis que le héros antique affronte la fatalité et va jusqu'au bout pour accomplir son destin, comme Broyer le remarque (1999 : 69), l'homme des temps modernes devrait conquérir cette liberté individuelle en des termes différents. Rappelons que l'existentialisme athée a laissé l'homme sans Dieu, et sans aucune possibilité d'espérer l'aide divine – l'homme seul est créateur de son destin. Les mythes au deuxième quart du XX^e siècle sont vides de toute religion, païenne et chrétienne, et cette désacralisation, conclut Broyer, fait que leur exploitation devient une recherche de la nouvelle place que l'homme a obtenu dans l'univers, une « quête de sens dans un monde incertain » (1999 : 69). Donc, le héros n'est plus le héros stoïque aux prises avec un destin qui l'écrase et contre lequel il est impuissant, mais le héros agissant qui va jusqu'à choisir, voire déterminer, son sort⁵. Ainsi, le concept de la tragédie antique devra subir une évolution générique, accordée aux conditions de la vie de l'homme moderne et son refus de tout fatalisme. C'est pourquoi le terme de tragédie n'est plus parfaitement valable dans le théâtre moderne ; les nouvelles réécritures inclinent plutôt vers le drame.

Les changements dans les éléments fondamentaux du concept tragique font que les histoires et surtout les héros tragiques connus de tous « prennent de plus en plus une simple valeur de référence », comme Jouan le remarque et il en conclut qu'ils deviennent

⁵ Cependant, il faut remarquer une certaine dérision dans le théâtre du deuxième quart du XX^e siècle : les nouveaux protagonistes sont « libérés » de l'héroïsme, du ton solennel et du comportement sérieux, et sont plus proches des anti-héros de Beckett et Ionesco que des héros tragiques de Sophocle, Eschyle et Euripide.

« (...) des écrans transparents entre le public et les problèmes de notre temps. Les situations antiques sont repensées en termes tout modernes et les auteurs imposent aux héros leur propre style et la déformation de leur propre système d'idées » (1952 : 64).

De là, la réécriture du mythe devient un nouveau système d'idées qui offre de nouvelles significations du monde et de la condition humaine. Ces grands changements ont provoqué non seulement la transformation des genres, mais aussi la reconsidération des principaux concepts tragiques : les questions de religion, dieu(x), destin, fatalité, devoir, morale, liberté, etc. devront être réélaborees dans le contexte moderne. Ainsi, nous rencontrons des dieux ridiculisés chez Giraudoux, une désacralisation ironique chez Cocteau, une fatalité dépassée chez Sartre, une conception du pouvoir reconsidérée chez Anouilh, etc.

De même, le concept antique de la *catharsis* est bouleversé et doit être redéfini : vu que la tragédie moderne, telle qu'elle est devenue dans les pièces françaises du deuxième quart du XX^e siècle, ne suscite plus la pitié ni la crainte, par quel moyen réalisera-t-elle l'effet de la *catharsis* – la purification des passions ? Peut-elle encore y parvenir ? Oui, mais, par voie de conséquence, cette catharsis moderne sera elle-même modifiée : elle apparaîtra comme un message profond sur la vie et sur l'existence qui illumine le chemin de l'homme perdu et lui donnera « une leçon d'humanisme » (DÉCOTE, SABBAN *et al.* 1991 : 298) ; elle l'encouragera à vivre tout en choisissant sa propre voie. C'est là que la valeur philosophique (et même didactique) des réécritures mythiques se réalisera.

5. Réécritures qui font agir : valeur sociopolitique

Pourtant, même si les réécritures théâtrales des mythes sont remplies d'idées existentialistes, il faut souligner que ces pièces ne devaient pas seulement provoquer la contemplation philosophique pure ; elles devaient aussi pousser à l'action. Les mythes réécrits à l'aune de l'actualité historique et sociopolitique de la France de l'avant-guerre et pendant l'occupation allemande, servaient aux auteurs à envoyer des messages politiques à leurs contemporains et à les inciter à s'engager. En plus, Broyer rajoute que « Dans la France de Vichy, les auteurs ont aussi trouvé dans le mythe un moyen de déjouer la censure allemande et de faire passer des idées favorables à la Résistance » (1999 : 61). Ainsi, dans les drames évoqués, on relève de nombreuses allusions à la situation historique : du discours politique des ligues d'extrême-droite présent dans *La Machine infernale* de Jean Giraudoux, à la représentation d'une menace de l'invasion dans son *Électre*, du pacifisme vain

devant l'éclatement d'une nouvelle guerre dans *La guerre de Troie n'aura pas lieu*, jusqu'à l'invitation à la révolte dans *Antigone* de Jean Anouilh et à l'encouragement de conquérir la liberté comme Oreste dans *Les Mouches* de Jean-Paul Sartre.

En outre, François Jouan remarque que les tendances des auteurs peuvent être relevées dans le choix même des mythes et dans la manière de les traiter : les auteurs sont allés d'instinct aux légendes

« (...) qui montrent la naissance des guerres et leurs effets ; à celles qui mettent en question la légitimité du pouvoir et peignent son action corrosive sur les consciences ; à celles encore qui évoquent l'intimité du couple ; à celles surtout où le premier rôle est tenu par le caprice des dieux et par la Mort » (1952 : 78).

Ainsi, en choisissant les sujets actuels, « les auteurs ont mêlé aux aventures antiques leurs propres aventures intellectuelles de penseurs, de poètes, d'humanistes ou de philosophes », rajoute Jouan (1952 : 78). De telles réactualisations des mythes grecs ont conduit à la création d'un *théâtre engagé*, affirmé plus tard par Sartre pour qui la fonction principale de la littérature était l'engagement⁶. De cette manière, les mythes ravivés dans le théâtre du deuxième quart du XX^e siècle et modulés selon besoin de l'auteur pour mieux présenter ses idées philosophiques et politiques, ont retrouvé leur fonction ancienne – l'engagement.

Même si cet engagement est directement lié à l'action politique, il a un sens beaucoup plus large. Il comprend l'engagement général des spectateurs en tant qu'individus, membres d'une communauté, partisans d'un groupe social et hommes réfléchis ; c'est une sorte de formation morale et intellectuelle qui module les esprits et anime le fameux effet de purification. Et justement, Miloš Đurić note que cette sorte de l'engagement était le but des tragédies d'Eschyle, Sophocle et Euripide (1951 : 282-289, 299-309, 330-335). Avec l'exemple d'Eschyle, Đurić explique que le poète antique choisissait les mythes issus de la tradition orale pour éduquer le public en les transférant à ce même public sous une forme enrichie, organisés comme un système des valeurs morales, religieuses, étiques et politiques dans lesquels la société athénienne de la première moitié du V^e siècle vivait (1951 : 288).

C'était également le cas des auteurs français du deuxième quart du XX^e siècle qui ont réactualisé les mythes grecs et les ont adaptés au nouveau contexte. Les

⁶ Sartre a exposé dans l'essai *Qu'est-ce la littérature ?* (1947) ses idées principales sur le rôle de la littérature, tandis que sa pensée sur l'importance du théâtre politique et engagé est élaborée dans plusieurs écrits collectés dans le livre *Un théâtre de situations* (paru de manière posthume, en 1973). Insistant sur l'importance de la libre décision, le théâtre de situations selon Sartre devait montrer le caractère au moment de sa décision, présenter l'homme qui est en train de se faire en se choisissant dans et par cette situation ; ainsi la situation est un appel pour le spectateur à découvrir sa propre liberté (SARTRE 1983 : 20).

auteurs de la collection *Itinéraires littéraires* soulignent que « dans cette époque en crise, ébranlée par deux conflits mondiaux, les mythes se chargent volontiers de significations métaphysiques et morales » et demeurent « un réservoir de symboles », voire chez Sartre, chez Camus, et chez tous les auteurs influencés par les grandes lignes de l'existentialisme (comme Cocteau, Giraudoux, Anouilh) – « l'instrument d'une réflexion conceptuelle » (DÉCOTE, SABBAH *et al.* 1991 : 298). Le mythe a ainsi regagné sa fonction primaire – transformé à nouveau en tragédie, voire drame, il a aidé à créer un théâtre sociopolitique (et didactique) de l'actualité dont la France entre-deux-guerres et pendant la Seconde guerre mondiale a eu besoin ; les mythes réécrits ont (r)éveillé la conscience civique et ont animé la formation d'une libre pensée politique.

6. Fin ouverte

Notre recherche sur le mythe grec dans le théâtre français du deuxième quart du XX^e siècle a proposé une liste de vingt-et-une pièces théâtrales françaises de douze auteurs qui réactualisent les mythes grecs pendant une période de vingt-quatre ans (1922-1946), et témoignent d'une nouvelle vague d'inspiration liée à l'antiquité dans la création théâtrale en France. L'influence que l'actualité historique et politique de l'époque a eue sur la création dramatique est la cause principale de son apparition, tandis que son but et ses échos philosophiques sont indéniablement liés à la philosophie de l'existentialisme.

De cette perspective, la recherche a montré que les mythes réécrits dans le théâtre français du deuxième quart du XX^e siècle, tout en suggérant de nouvelles lectures des récits bien connus, étendent le sens premier des mythes grecs. Ces nouvelles interprétations nous ont permis d'attribuer deux valeurs principales aux réécritures contemporaines : 1) philosophique, 2) sociopolitique. Pourtant, cela ne veut pas dire que ces nouvelles lectures emprisonnent les mythes dans un sens figé. Au contraire, elles ouvrent la voie vers de nouvelles interprétations et génèrent « le foisonnement des significations » (BROYER 1999 : 55).

Notamment, c'est ce « foisonnement des significations » qui prouve que le mythe n'est pas une forme fixe, et ne peut jamais l'être, mais qu'il est un « schéma narratif » stable dont l'interprétation est variable et, chaque fois réinterprétée ; elle ajoute « à la multiplicité des sens » (BROYER 1999 : 56) ; il est apte à se déconstruire pour construire à nouveau le nombre infini de significations influencées par le moment historique et ses courants intellectuels, philosophiques, politiques et sociaux. Or ce dynamisme des mythes, illustré dans cet article par l'exemple des pièces françaises du deuxième quart du XX^e siècle ayant emprunté leur sujet à la mythologie grecque, n'est qu'une parmi d'infinies variations.

Ainsi, en Grèce antique, grâce à la mise en scène des mythes dans les tragédies, un théâtre sociopolitique et didactique lié à l'actualité du moment a été créé, et il a fallu attendre que des conditions historiques particulières se produisent dans un pays moderne et éloigné, en l'occurrence la France du deuxième quart du XX^e siècle, pour initier sa résurrection. Dans quelques décennies, années ou siècles, en France, en Grèce ou ailleurs, des circonstances seront peut-être propices à une nouvelle vague antique dans la création théâtrale. Le moment historique exigera un théâtre dans lequel la source inépuisable de la mythologie grecque s'immiscera à nouveau ; et ces mythes ressuscités auront de nouvelles significations qu'aujourd'hui nous ne pouvons imaginer. C'est pourquoi cet article ne peut pas avoir une conclusion définitive, mais exige plutôt une fin ouverte : il ne nous reste plus qu'à attendre de nouvelles réécritures et, avant qu'elles n'apparaissent, illustrons finalement l'idée principale de cette élaboration par une stimulante citation d'Albert Camus, dans *L'Été* : « Les mythes n'ont pas de vie pour eux-mêmes. Ils attendent que nous les incarnions » (CAMUS 2013 : 1121).

Bibliographie

- ARISTOTE 2016 : ARISTOTE. *Poétique*. Traduit par Michel Magnien. Paris : Librairie Générale Française, 2016.
- BROYER 1999 : BROYER, Jean. *Le mythe antique dans le théâtre du XX^e siècle*. Paris : Ellipses, 1999.
- DÉCOTE, SABBAH *et al.* 1991 : DÉCOTE, Georges et Hélène SABBAH, Bernard ALLUIN, Yves BAUELLE, Jacques DEGUY, Paul RENARD, Dominique VIART. *Itinéraires littéraires*, tome I XX^e siècle, 1900-1950. Paris : Hatier, 1991.
- ELIADE 1963 : ELIADE, Mircea. *Aspects du mythe*. Paris : Gallimard, 1963.
- HEURGON 1960 : HEURGON, Jacques. « Les mythes antiques dans la littérature contemporaine ». In : *Bulletin de l'Association Guillaume Budé*, no2, pp. 169-182, juin 1960. <www.persee.fr/doc/bude_0004-5527_1960_num_1_2_3893> 03.08.2019.
- ĐURIĆ 1951 : ĐURIĆ, Miloš. *Istorija helenske književnosti u vremenu političke samostalnosti*. Beograd : Naučna knjiga, 1951. [orig.] БУРИЋ, Милош. *Историја хеленске књижевности у времену политичке самосталности*. Београд : Научна књига, 1951.
- JOUAN 1952 : JOUAN, François. « Le retour au mythe grec dans le théâtre français contemporain ». In : *Bulletin de l'Association Guillaume Budé*, n°2, pp. 62-79, juin 1952. <www.persee.fr/doc/bude_0004-5527_1952_num_1_2_6825> 03.08.2019.

- ПОПОВИЋ 1955 : ПОПОВИЋ, Mihailo. *Egzistencijalizam i njegov društveni smisao*. Beograd: Izdavačko preduzeće RAD, 1955. [orig.] ПОПОВИЋ, Михаило. *Егзистенцијализам и његов друштвени смисао*. Београд: Издавачко предузеће РАД, 1955.
- SARTRE 1970. SARTRE, Jean-Paul. *Existentialisme est un humanisme*. Paris : Nagel, 1970.
- SARTRE 1983. SARTRE, Jean-Paul. *Un théâtre de situations*. Textes choisis et présentés par Michel Contat et Michel Rybalka. Paris : Gallimard, 1983.
- VITANOVIĆ 1976 : VITANOVIĆ, Slobodan. „Francuska književnost baroka i klasicizma (1598-1683)“. In : *Francuska književnost 1 (od srednjeg vijeka do 1683)*. Urednik Branko Džakula. Sarajevo–Beograd: Svjetlost–Nolit, 1976.

Sources

- CAMUS 2013 : CAMUS, Albert. « L'Été ». In *Œuvres*. Paris : Gallimard, coll. Quarto, 2013.

Вања В. Цветковић

ГРЧКИ МИТ У ФРАНЦУСКОМ ПОЗОРИШТУ ДРУГЕ ЧЕТВРТИНЕ XX ВЕКА (1922–1946)

Овај рад настоји да понуди листу француских позоришних комада из друге четвртине двадесетог века (1922–1946) који реактуализују грчки мит, да потражи узроке тих реактуализација у историјском и политичком контексту епохе између два светска рата и за време Другог светског рата, као и да препозна њихова могућа дубља значења у тада актуелној философији егзистенцијализма. На тај начин ћемо моћи да утврдимо у којој мери је изворни мит мењан и прилагођаван у модерним позоришним адаптацијама, које вредности такве реактуализације митова могу имати, зашто су уопште значајне за француску позоришну сцену друге четвртине минулог века и какви су њихови даљи одједи.

Кључне речи: француско позориште XX века, грчки мит, политички контекст, егзистенцијализам, драма