مجلة كلية الآداب بقنا (دورية أكاديمية علمية محكمة)

"Mythe et politique"
D'après quelques tragédies françaises des années 1930-1945

Dr. Hassan Youssef Hassan Mohamed
Maître de conférences – Département de Français
Faculté des Lettres de Quena
Université du Sud de la Vallée
L'Égypte

"Mythe et politique"
D'après quelques tragédies françaises des années 1930-1945

On sait qu'à partir de la Renaissance, les mythes grecs n'ont jamais cessé d'inspirer le théâtre français, et que sous l'influence de l'Humanisme[1], les dramaturges, pendant les XVIe et XVIIe siècles, ont abondamment utilisé le réservoir des mythes légués par l'Antiquité pour élaborer un théâtre dont les deux pôles ont été, à l'imitation des anciens, la tragédie et la comédie.

Avec le romantisme, au XIXe siècle, le mythe paraît "retrouvé comme un mode de récit apte au symbolisme philosophique" (André Siganos, *Le Minotaure et son mythe*, 1993, p. 22). Les mythes antiques n'ont jamais cessé, dans ce siècle, d'inspirer littérature et philosophie.

Cependant, c'est au XXe, et plus particulièrement dans le théâtre de l'entre-deux-guerres et de l'Occupation, que les mythes grecs ont tenu une place considérable. Le fait remarquable dans le théâtre de cette période est le retour aux mythes antiques, et en particulier aux mythes grecs, dont Jean Cocteau semble l'initiateur et que Jean Giraudoux et Jean Anouilh ont particulièrement illustré.

Pour notre propos, de toutes les versions des mythes grecs des années 1930-1945, nous n'étudierons que celles inspirées par la guerre de Troie, le mythe d'Antigone et celui d'Électre. Notre choix est motivé par le rapport étroit de ces mythes choisis avec l'actualité politique de ces années.

I- La guerre de Troie

La guerre de Troie, immortalisée par Homère dans l'*Iliade*, a réapparu dans la pièce de Giraudoux, *La guerre de Troie n'aura pas lieu*, écrite en 1935.

La pièce comprend deux actes et l'action, qui dure une journée (du matin au crépuscule), se déroule à Troie, dans le palais de Priam.

Giraudoux a puisé dans l'*Iliade* d'Homère le sujet de la pièce. Mais l'action qu'il développe se situe avant la déclaration de la guerre de Troie dont on sait qu'elle a eu lieu. Il a choisi comme moment de sa pièce les ultimes négociations avant la guerre. Agissant ainsi, il est parfaitement original : l'*Iliade* se passe dans les derniers mois de la guerre, l'*Odyssée* bien après. Quant aux tragiques grecs, ils ont généralement choisi de traiter l'après-guerre, le temps de la ruine et du partage des prisonniers.

La guerre de Troie met à la disposition de Giraudoux tout un ensemble de personnages bien typés dans l'épopée (Hélène, Andromaque, Cassandre, Hécube, Pâris, Hector, Ulysse). Cependant, le dramaturge a opéré beaucoup de modifications aux caractères de ces personnages. Hector, le personnage central de la pièce de Giraudoux, est, à l'origine, un héros épique, un combattant qui a si longtemps aimé la guerre; chez Giraudoux, un ancien combattant, décidé à ne pas recommencer à faire la guerre.

Quand la pièce débute, Hector vient de revenir du combat et espère le retour de la paix : "Quand il est parti, voilà trois mois, il m'a juré que cette guerre était la dernière", rappelle Andromaque

(acte I, sc. 1, p. 55). Il se fait le défenseur farouche de la paix jusqu'à accepter les pires outrages pour essayer de la sauver. Pourtant la guerre éclatera : Pâris a enlevé Hélène, l'épouse du roi grec Ménélas. L'enthousiasme des vieillards troyens pour Hélène, l'appétit des Grecs pour les richesses de Troie sont des obstacles sérieux. Hector décide pourtant de rendre Hélène, et une entrevue avec le grec Ulysse, quoique celui-ci soit pessimiste, lui rendra espoir. Mais Demokos, le poète belliciste, ameute les Troyens pour les pousser à la guerre. Voyant ses efforts de paix menacés par ce fanatique, Hector le tue pour le faire taire. Mais cet incident, habilement et absurdement exploité par Demokos, rend la guerre inévitable. Avant de mourir, ce dernier accuse le Grec Oiax d'être son meurtrier et appelle à la vengeance : la guerre aura lieu.

Dans sa pièce, l'auteur montre que la guerre brise les foyers, détruit les plus courageux, ruine les villes, personne ne la veut de ceux qui la feront. Pourtant elle éclatera, alors que les plus forts et les plus intelligents se disposent inlassablement pour l'éviter. En effet, ni le pacifisme ardent d'Hector, ni la sagesse d'Ulysse n'ont pu triompher des bellicistes, le poète Demokos et le Grec Oiax, qui souhaitaient déclencher la guerre à tout prix.

La guerre de Troie n'aura pas lieu est une dénonciation de la guerre et de l'héroïsme guerrier, prétexte au fanatisme, à l'intolérance et au crime. Giraudoux y attaque les bellicistes de tout ordre, qu'ils soient poètes ou juristes, les exploiteurs de l'héroïsme et les défenseurs d'un prétendu honneur national. La pièce devient

donc, comme le dit Georges Versini, "une démystification de la guerre" (*Le théâtre français depuis 1900*, 1970, rééd. 1985, p. 54).

La pièce est pleine d'allusions contemporaines et transparentes : il y a des arcs de triomphe à Troie, les objets militaires et marins évoquent l'époque moderne. En effet, sur *La guerre de Troie n'aura pas lieu* passait le frisson des inquiétudes des contemporains de Giraudoux pour une paix de nouveau menacée. L'horreur de la guerre passée, la première Guerre mondiale, et l'angoisse de celle que le diplomate Giraudoux sentait rôder se nouent dans *La guerre de Troie n'aura pas lieu*. Nous pouvons lire dans la pièce "toute l'inquiétude et l'appréhension d'un peuple à peine échappé d'un conflit sanglant et qui voyait avec terreur se profiler un nouvel affrontement" (Michel Lioure, *Lire le Théâtre moderne. De Claudel à Ionesco*, Paris, DUNOD, 1998, p.108). L'espoir d'une paix enfin durable que soulève la victoire de 1918 diminue à mesure que s'installent en Europe des dictatures fascistes. En Italie, Mussolini accède au pouvoir en 1929; Hitler devient le maître de l'Allemagne en 1933. L'axe Rome-Berlin, en 1936, consacre l'Alliance officielle des deux pays. La même année éclate la guerre civile d'Espagne, opposant les républicains aux troupes du général Franco, soutenu par Hitler et Mussolini.

En dépit du titre de la pièce de Giraudoux, *La guerre de Troie n'aura pas lieu*, chacun sait depuis Homère que la guerre de Troie a eu lieu. Mais par ce titre provocateur, Giraudoux dit ses espoirs. Il veut encore croire à la possibilité de conjurer le conflit qui menace. Mais il y croit à peine, comme le prouve le dénouement de la pièce :

"La parole est au poète grec", c'est-à-dire à Homère et à l'*Iliade*, dit Cassandre à la fin de la pièce. Le titre de la pièce devient donc "un redoutable avertissement" (Michel Lioure, *op. cit.*, p.107).

Ainsi, la guerre de Troie a permis à Giraudoux de parler de l'actualité menaçante des régimes de Mussolini et de Hitler à travers une histoire intemporelle. Représentée en 1935, elle préfigure les efforts – vains – qui ont été tentés pour empêcher la Seconde Guerre mondiale.

II- Le mythe d'Antigone[2]

Antigone est sans doute la figure la plus belle de la mythologie grecque, parce qu'elle incarne la révolte d'un individu faible – mais faisant preuve d'un dévouement et d'une grandeur d'âme sans pareil dans la mythologie –, contre le pouvoir et ses lois très injustes au nom de valeurs supérieures.

La figure d'Antigone et son émouvant conflit de valeurs avec le roi Créon, ont inspiré, sous l'Occupation, *Antigone* d'Anouilh (1943).

D'une génération plus jeune que Cocteau et Giraudoux, Anouilh a eu par eux la révélation de l'utilisation des mythes au théâtre.

Dans *Antigone* d'Anouilh, après que Polynice, fils d'Œdipe, a revendiqué le trône occupé par son frère, Etéocle, et que les deux frères se sont entretués, Créon, devenant roi de Thèbes, a décrété, sous peine de mort, que le cadavre de Polynice resterait sans sépulture. À ses yeux, ce dernier est coupable d'avoir porté les

armes contre sa patrie avec le concours d'étrangers. Pourtant Antigone, qui considère comme sacré le devoir d'ensevelir les morts, brave l'interdiction de Créon en ensevelissant son frère et paie de sa mort la désobéissance du roi. Telles sont les données du mythe antique repris par Anouilh, et, avant lui, Sophocle dans sa pièce homonyme.

Malgré une apparente fidélité au sujet et à la marche même de l'action chez Sophocle, Anouilh a pris avec le mythe beaucoup de libertés. Actualisant la tragédie, l'auteur a adopté pour ses personnages des costumes modernes. Antigone en robe du soir, les gardes en blouson, Créon en habit ou flânant chez les petites antiquaires de Thèbes, les automobiles d'Etéocle et les cigarettes de Polynice, il y a "plus qu'un effet facile dans cet emploi systématique de l'anachronisme" (François Jouan, *op. cit.*, p. 76). Mais l'essentiel, d'après Franck Evrard, c'est qu'Anouilh a surtout renouvelé l'esprit de la pièce de Sophocle : "Le conflit tragique, écrit Evrard, entre la justice naturelle (la défense des lois non-écrites) et la Loi a pris une dimension existentialiste à travers l'écart ressenti par Antigone entre la vie rêvée et la vie réelle. L'emprunt à la tradition antique d'une situation et de personnages sert, en effet, de prétexte à une tradition antique de l'existence. Absurde, la vie ne peut être vécue qu'en transgressant les valeurs sans lesquelles elle n'a justement pas de sens. A la différence de l'humanité athée de Sartre qui valorise l'action, l'engagement, la vision désespérée d'Anouilh réduit toute action à une corruption de la pureté. Acharné à sauver Antigone, Créon démythifie les fausses

valeurs en dévalorisant la vérité sordide sur les frères de la jeune fille" (Franck Evrard, *Le théâtre français du XXe siècle*, 1995, p. 36).

Le sens qu'Anouilh donne au drame apparaît lorsque Créon et Antigone sont face à face : pour défendre son acte, Antigone donne d'abord les réponses attendues, respect des rites, amour fraternel. Ce n'est pas l'essentiel, l'essentiel, c'est le refus de fermer les yeux devant un acte ignoble, quelle qu'en soit la justification politique; plus encore, c'est "le refus de vivre et d'accepter un bonheur que chaque jour qui passera souillera un peu plus" (François Jouan, *op. cit.*, p. 76).

Dépossédée de ce qui donnait un sens à sa vie, Antigone ne peut accepter lucidement le monde réel et renoncer à son innocence, à son idéal de pureté, à sa passion de l'absolu : elle choisit délibérément la mort. Elle refuse le bonheur humain, très simple, que lui propose Créon si ce "petit lambeau" doit se payer au prix de "pauvretés", "de mensonges, de compromis, de trahisons", si l'on doit accepter de se salir les mains et "dire oui" à la vie malgré tout ce qu'elle a d'inacceptable (Jean Anouilh, *Antigone*, p. 92-93).

Franck Evrard souligne que le public de 1944 s'est reconnu "en cette héroïne si ambiguë et si humaine, en son aura de résistance qui ne capitule jamais, en son désir de pureté comme en sa peur de vieillir et de vivre" (Franck Evrard, *op. cit.*, p. 36). Surtout comme l'observe justement Yves Chevrel, Antigone qui, chez Sophocle s'oppose à Créon au nom de valeurs transcendantes,

incarne, chez Anouilh, la résistance de la conscience individuelle face à l'Etat (Yves Chevrel, "Les mythes littéraires", chapitre IV de *La littérature comparée*, 1989, rééd. 1997, p. 66). Antigone qui dit "non", les mains nues, à un pouvoir tyrannique, exaltait la résistance contre l'occupant allemand : "Je suis là pour vous dire non et mourir", lance-t-elle à Créon (Jean Anouilh, *Antigone*, p. 82). Le choix de l'héroïsme est préférable à la résignation. Ce courage lui fait honneur.

Dressée contre Créon, rejetant les contraintes de l'ordre établi, Antigone brave le pouvoir et, dans le contexte de la guerre, peut être vue comme une héroïne de la Résistance.

III- Le mythe d'Électre[3]

Le mythe d'Électre appartient à l'histoire des Atrides (du nom d'Atrée, ancêtre fondateur de la famille), la famille tragique par excellence de l'Antiquité grecque, la plus célèbre des légendes antiques, la plus horrible par les crimes qui l'illustrent sur plusieurs générations, où se mêlent l'adultère, le meurtre entre époux, l'infanticide, le fratricide et le parricide, la mieux connue par le nombre de pièces de théâtre la concernant. L'enjeu principal en est dans un premier temps le pouvoir, dont la possession est la clé des premiers meurtres. La fin du récit mythique en revanche, agite la question de la justice : Oreste en est le héros, aux côtés de sa sœur Électre qui au fil des versions du mythe se trouve dotée de plus en plus d'importance.

Le théâtre qui nous occupe est riche en versions modernes du mythe d'Électre, dont les plus connues sont l'*Électre* de Giraudoux (1937) et *Les Mouches* de Jean-Paul Sartre (1943), dont le héros est le personnage d'Oreste. Giraudoux, dans *Électre*, et Sartre, avec *Les Mouches*, ont donné deux nouvelles versions du mythe ; l'un et l'autre ont choisi de faire commencer l'action au moment du retour d'Oreste. Ils conservent tous les deux les éléments fondamentaux du mythe : l'assassinat d'Agamemnon par Clytemnestre et Égisthe; la liaison de la reine et d'Égisthe; la haine d'Électre pour sa mère Clytemnestre; le retour d'Oreste après un long exil; les retrouvailles du frère et de la sœur (d'Oreste et d'Électre); le projet du double meurtre (de la reine et d'Égisthe); l'accomplissement de la vengeance. Mais, comme nous le verrons, les deux écrivains modifient le sens du mythe.

A- *Électre* de Giraudoux

Électre de Giraudoux s'inscrit dans la logique qui, d'Eschyle à Euripide, donne de plus en plus d'importance au personnage-titre.

Le thème profond qui organise le théâtre de Giraudoux est celui du "conflit insoluble entre les grandes aspirations de l'être humain et la réalité qu'il doit vivre" (Franck Evrard, *op. cit.*, p. 33). Dans *Électre*, l'héroïne éprouve, selon Franck Evrard, la passion de la justice comme Antigone et obéit à un désir intransigeant de pureté et d'absolu qui implique le refus des servitudes humaines et des compromis : "l'exigence supérieure et abstraite de la Justice l'emporte sur l'exigence concrète de l'humble

bonheur des hommes" (*ibid.*). Électre devient, dans l'œuvre de Giraudoux, une figure métaphysique, l'incarnation de la révolte et de la résistance à l'ordre établi, à l'hypocrisie, aux vérités officielles. Ici, la vérité d'Électre est d'un ordre différent, plus métaphysique : elle est en désaccord avec l'ordre du monde, ce qui suggère chez son créateur une nostalgie pour un paradis perdu et un pessimisme radical sur les rapports humains. D'ailleurs, dans *Électre*, Giraudoux a su donner à la légende antique une résonance particulièrement actuelle. "Qu'est-ce qui donne un sens à la vie ? Est-ce la recherche du bien-être matériel ou la poursuite d'un idéal ? Le rôle d'un chef est-il d'assurer à ceux dont il a la charge un minimum de confort et de bonheur ? [...] Est-ce de faire triompher une certaine justice, une certaine forme d'idéal ?", telles sont, selon Georges Versini, les interrogations posées par Giraudoux à travers le mythe antique (*op. cit.*, p. 55-56).

La pièce, qui se déroule sur fond d'invasion et de révolution, a pris une dimension politique. A l'époque où Giraudoux l'écrit (1937), l'horizon politique est de plus en plus sombre : menaces de l'Allemagne sur l'Europe, guerre d'Ethiopie, luttes du Front populaire, début de la guerre civile en Espagne. Tout cela se retrouve à l'arrière plan de la pièce. Or, l'aube de paix sur laquelle s'ouvre la pièce s'achève à la fois sur des visions de mort et de destruction (l'invasion des Corinthiens et la destruction finale d'Argos, qui constituent une totale nouveauté de Giraudoux) et sur la promesse d'une renaissance, d'une "aurore" nouvelle. Le dénouement d'*Électre* réintroduit la justice dans Argos, d'où elle

était exclue depuis l'assassinat d'Agamemnon : "j'ai la justice, j'ai tout", dit Électre (*Électre*, acte II, sc. 10, p. 131). La vérité s'est imposée, les meurtriers sont châtiés. Un renouveau devient possible comme le soulignent les derniers mots de la pièce, prononcés par le Mendiant : "Cela s'appelle l'aurore" (*ibid.*, p. 132).

B- *Les Mouches* de Sartre

Venu de la philosophie au roman, puis au théâtre, Jean-Paul Sartre (1905-1980) reprend, quelques années après Giraudoux, la légende des Atrides dans ses *Mouches*. Le déroulement de la pièce est conforme au mythe antique, qui voit Oreste venger son père en assassinant sa mère, Clytemnestre, et l'amant de celle-ci, Égisthe. En ce qui concerne les rapports familiaux des Atrides, on retrouve là encore les données fondamentales du mythe antique : arrivé d'Oreste à Argos sous un faux nom, haine féroce d'Électre pour sa mère et Égisthe, et attente angoissée d'Oreste comme vengeur, rapport quasi incestueux et complicité dans le crime du frère et de la sœur, remords final d'Oreste symbolisé par les Érinyes qui se précipitent sur lui à la fin.

Mais, bien sûr, les réinterprétations de Sartre modifient beaucoup ces données. Bouleversant les données du mythe, l'auteur transforme le drame de la fatalité en une aventure de la liberté. Sa pièce est fondée sur la notion de liberté et non sur celle de destin. En accomplissant le double meurtre, Oreste conquiert sa liberté :

"J'ai fait mon acte, et cet acte était bon. Je le porterai sur mes épaules comme un passeur d'eau porte les voyageurs, je le ferai

passer sur l'autre rive et j'en rendrai compte. Et plus il sera lourd à porter, plus je me réjouirai, car ma liberté, c'est lui" (*Les Mouches*, acte II, tab. II, sc. 8, p. 208).

En tuant Égisthe, Oreste, l'homme sans passé et sans attache, élevé dans l'irresponsabilité et l'esthétisme, accomplit enfin un "acte" qui engage sa responsabilité personnelle et dont il assume toutes les conséquences. Il est ce qu'il a décidé de devenir au nom de sa liberté de choix. Ni Égisthe, ni même Jupiter ne pourront empêcher qu'Oreste accède à cette liberté qui consiste dans le choix de son engagement.

En montrant Oreste qui accède à la liberté par le meurtre de sa mère et de son amant, Égisthe, la pièce prend, selon Georges Versini, un peu trop l'allure d'une démonstration du thème essentiel de l'existentialisme sartrien : l'homme n'existe que dans la mesure où il forge lui-même son destin (Georges Versini, *op. cit.*, p. 93). Par ailleurs, artisan de sa propre destinée, Oreste est le symbole de la grandeur de l'homme libre face à des dieux conformistes et impuissants (Franck Evrard, *op. cit.*, p. 35).

Ainsi, réduit par le mythe antique à n'être que l'instrument de la vengeance d'Électre, Oreste devient chez Sartre le véritable héros de cette tragédie de la liberté. Bon jeune homme cultivé et curieux au début, peu attiré par la situation présente de sa ville natale, il bascule tout à coup dans l'engagement et la "liberté". De pur instrument du destin, il devient un personnage responsable, rebelle au remords imposé par Jupiter, indigné par la conduite d'Égisthe, cherchant un sens à sa vie. Dans le temple d'Apollon où

il se réfugie avec Électre, les Érinyes, créatures infernales et nocturnes, le guettent, avec leurs sœurs, les Mouches. Électre lâche déjà pied et se livrerait à elles, si Jupiter ne lui apportait pas le salut, au prix du repentir et de l'expiation. Oreste reste donc seul, face à la foule qui ne le laisserait en paix qu'à sa mort. Agissant ainsi, Oreste abandonne aux autres "le relatif bonheur qu'assure l'obéissance craintive aux gardiens de l'ordre établi" (François Jouan, *op. cit.*, p. 75).

Comme Giraudoux dans *La guerre de Troie n'aura pas lieu* ou Anouilh dans *Antigone*, Sartre exploite en effet la mythologie grecque pour tenir un discours clair et codé sur l'actualité : A travers le repentir imposé par Égisthe à la ville d'Argos et symbolisé par les mouches qui bourdonnent dans l'air et fondent sur les passants, l'auteur dénonce "l'idéologie pétainiste qui sévit sous l'occupation" (Franck Evrard, *op. cit.*, p. 35). Dans *Les Mouches*, les habitants d'Argos sont en proie à un sentiment de culpabilité comme les collaborateurs et le gouvernement de Vichy cherchaient à l'inculquer aux Français pour expier la défaite et mieux asseoir leur pouvoir. Sartre souligne lui-même dans *Situations III* (1943) les similitudes existant entre l'atmosphère qui règne à Argos et celle de l'Occupation.

> "L'Occupation, ce n'était pas seulement cette présence constante des vainqueurs dans nos villes : c'était aussi sur tous les murs, dans les journaux, cette immonde image qu'ils

[*les gens de Vichy*] voulaient donner de nous-mêmes" (*Situations III*, "Paris sous l'Occupation", 1949, p.47).

Or, dans *Les Mouches*, la cérémonie des morts n'a pas d'autre fonction que de terroriser les Argiens et de les rendre collectivement responsables de l'assassinat d'Agamemnon. Toute la scène 2 de l'acte II l'évoque, ainsi que ce commentaire de Jupiter : "Quant aux gens d'Argos, le lendemain, quand ils ont entendu leur roi hurler de douleur dans le palais, ils n'ont rien dit", *Les Mouches*, acte I, sc. 1, p. 112).

La pièce de Sartre dénonce également le lourd climat de culpabilité et d'impuissance qui règne dans Argos. Elle montre l'oppression que fait régner sur une ville l'idée d'une faute collective. La défaite française de 1940 avait entraîné une crise morale, un sentiment d'échec que Sartre explique qu'il sert le pouvoir en place. En montrant que l'acte d'un homme libre sauve toute en ville, sa pièce plaide en faveur de la résistance. Aux yeux d'Oreste, si un meurtre est juste, il mérite d'être perpétré. Ce personnage ignore les hésitations et les remords.

Ainsi *Les Mouches* de Sartre et l'*Antigone* d'Anouilh, en dressant face aux tyrans des héros épris de dignité et de liberté, "constituaient un manifeste en faveur des peuples et des résistants qui luttaient au prix de leur vie contre l'oppression ennemie" (Michel Lioure, *op.cit.*, p.106).

Conclusion

D'après cette étude des quelques pièces du théâtre français des années 1930-1945 reprenant des mythes grecs, nous pouvons dire que les dramaturges de cette période ont choisi les mythes qui mettent le plus nettement en jeu l'ordre moral et politique, qui montrent la naissance des guerres et leurs effets, qui mettent en question la légitimité du pouvoir et peignent son action destructive sur les consciences. Ils sont revenus à la guerre de Troie, au mythe d'Antigone et au mythe d'Électre. À l'origine, ces mythes avaient une dimension politique. Celle-ci existe encore – même plus évident que dans le mythe antique – dans *La guerre de Troie n'aura pas lieu* et *Électre* de Giraudoux, dans *Les Mouches* de Sartre et dans *Antigone* d'Anouilh.

L'utilisation des mythes grecs a permis aux dramaturges des années 1930-1945 de parler des problèmes de l'actualité politique de manière neuve et poétique, en réinterprétant les données : point commun à des auteurs aussi différents qu'Anouilh, Giraudoux ou Sartre, quelles que soient par ailleurs les variations individuelles dans l'emploi des mythes. Notre lecture de leurs pièces permet de dire que le choix des mythes traités révèle les préoccupations politiques du temps.

Après la première guerre mondiale en liaison avec les graves problèmes de l'heure, la menace fasciste et la lutte des démocraties pour la liberté, il semble que les auteurs à la recherche d'une tragédie aux dimensions de leurs temps, aient éprouvé la nécessité

de réincarner les mythes tragiques du théâtre antique. Cela tient en grande partie au poids d'une situation historique de plus en plus menaçante.

L'atmosphère de l'entre-deux-guerres a trouvé dans les mythes grecs une espace à sa mesure, à même de représenter les angoisses et les doutes de leur époque. L'actualité, le passé proche n'étaient jamais loin ; Giraudoux, Sartre, Anouilh, tous sans exception ont joué de l'anachronisme pour recentrer le discours intemporel sur le moment présent. Leurs œuvres ont parlé des préoccupations et des problèmes de l'époque, en invitant le public à une lecture à la fois littéraire et liée à l'actualité.

Sous l'Occupation, et avec la censure du régime de Vichy, les mythes grecs ont permis, sous le couvert de l'intemporalité, à Giraudoux, à Sartre et à Anouilh d'avancer des idées qui ne pourraient être exprimées sans masque. Avec leurs œuvres inspirées des mythes, le théâtre est alors devenu un lieu privilégié pour la réflexion politique.

Notes

(1) mouvement qui a été à l'origine d'une redécouverte des textes antiques et d'une vision du monde centrée sur le destin humain et non sur la Révélation divine.

(2) Antigone, fille d'Œdipe, sœur d'Ismène, de Polynice et d'Etéocle. Les plus anciennes légendes lui donnent comme mère Euryganie, la fille du roi Phlégyens, qui sont un peuple de Béotie. Mais la forme la plus courante de la tradition (après les tragiques) en fait la fille de Jocaste et le produit de l'inceste d'Œdipe avec sa propre mère. Lorsque Œdipe, éclairé sur ses crimes par l'oracle de Tirésias, se fut aveuglé et banni lui-même de Thèbes, il partit, aveugle et mendiant son pain sur les chemins. Antigone se fit sa compagne. Leur route les mena jusqu'à Colone, en Attique, où Œdipe mourut. Après la mort de son père, Antigone revint à Thèbes, où elle vécut avec sa sœur Ismène. Là, une nouvelle épreuve l'attendait. Dans la guerre des Sept Chefs, ses deux frères, Etéocle et Polynice se trouvaient, le premier dans l'armée thébaine, le second dans l'armée qui attaquait sa patrie. Lors des combats qui se livrèrent devant les portes de Thèbes, Etéocle et Polynice moururent de la main l'un de l'autre. Créon, le roi, qui était l'oncle de Polynice, d'Etéocle et des jeunes filles, accorda des funérailles solennelles à Etéocle, mais défendit qu'on ensevelit Polynice, qui avait appelé les étrangers contre sa patrie. Antigone ne voulut pas exécuter cet ordre. Considérant comme un devoir sacré, imposé par les dieux et les lois non écrites, l'ensevelissement des morts, et surtout de ses proches parents, elle enfreignit la défense de Créon et répandit sur le cadavre de Polynice une poignée de poussière, geste rituel qui suffisait à remplir l'obligation religieuse. Pour cet acte de piété, elle fut condamnée à mort par Créon et

enfermée vivante dans le tombeau des Labdacides, dont elle descendait. Elle se pendit dans sa prison, et Haemon, son fiancé, le fils de Créon, se tua sur son cadavre. La femme de Créon elle-même, Eurydice, se suicida de désespoir (Pierre Grimal, *Dictionnaire de la mythologie grecque et romaine*, Paris, Presses Universitaires de France, 1951, rééd. 1994, p. 38).

(3) Le mythe des Atrides, qu'on appelle quelquefois l'Orestie, se développe en marge de la guerre de Troie, dans la cité d'Argos. Le crime originel naît de la rivalité entre deux frères, Atrée et Thyeste. Ayant déjà éliminé leur demi-frère, ils se tournent l'un contre l'autre pour obtenir le pouvoir. Cette rivalité politique se double, dans certaines versions, d'une rivalité amoureuse : Atrée a découvert que sa femme le trompe avec son frère. Devenu roi, il organise un faux festin de réconciliation où il fait manger à Thyeste ses propres enfants. Dès lors, une malédiction pèse sur la famille. Agamemnon, fils d'Atrée, est contraint avant la guerre de Troie de sacrifier sa fille Iphigénie, pour permettre le départ la flotte grecque et de mériter son titre de roi des rois. A son retour de Troie, il est lui-même assassiné par sa femme Clytemnestre, aidée de son amant Égisthe, qui devient roi. Celui-ci, en prenant le pouvoir, néglige de se débarrasser des enfants d'Agamemnon, Oreste et Électre. Il se contente d'exiler Oreste, tandis qu'Électre reste avec sa mère. Le retour d'Oreste signe la fin du cycle tragique : encouragé par sa sœur, il fait justice du meurtre de son père en tuant à son tour Égisthe et Clytemnestre. Honni des hommes, poursuivi par les Érinyes (divinités infernales du remords et de la vengeance, appelées aussi les Euménides), il sera finalement purifié par Apollon et acquitté par un tribunal humain.

Bibliographie

Les ouvrages et les articles sont classés par ordre chronologique :

I- Œuvres dramatiques utilisées :

- (1935) : Jean GIRAUDOUX, *La guerre de Troie n'aura pas lieu*, Paris, "Le Livre de poche", 1998, n° 945.
- (1937) : Jean GIRAUDOUX, *Électre*, Paris, "Le Livre de poche", 1998, n° 1030.
- (1943) : Jean-Paul SARTRE, *Les Mouches*, Paris, Gallimard, "Folio", 1997, n° 807.
- (1944) : Jean AOUILH, *Antigone*, Paris, Éditions de La Table Ronde, 1998.

II- Ouvrages et articles critiques sur les mythes étudiés :

- (1971) : Pierre BRUNEL, *Le Mythe d'Électre*, A. Colin (réédité sous le titre *Pour Électre* (1982).
- (1974) : Simone FRAISSE, *Le mythe d'Antigone*, Paris, A. Colin,.
- (1986) : Georges STEINER, *Les Antigone*, Paris, Gallimard.

III- Ouvrages critiques sur le théâtre et les dramaturges de l'entre-deux-guerres et de l'Occupation :

- (1952) : François JOUAN, "Le retour au mythe grec dans le théâtre français", dans *Bulletin de l'Association Guillaume Budé*, juin 1952, p. 62-79.
- (1954) : Jacqueline de ROMILLY, "Légendes grecques et théâtre moderne", dans *Mercure de France*, mai 1954, p. 71-87.
- (1956) : E. LUDOVICY, "Le mythe grec dans le théâtre français contemporain", dans *Revue des Langues vivantes*, p. 387-418.

- (1957) : THOMAS, Jean, "Les mythes antiques dans le théâtre français contemporain", dans *Le Théâtre dans le monde*, vol. VI.
- (1960) : Pierre BOYANCE, Jacqueline de ROMILLY, Jacques HEURGON, "Les mythes antiques dans la littérature contemporaine", dans *Bulletin de l'Association G. Budé*, Juin 1960, p. 169-182.
- (1964) : Bernard GUYON, "Sartre et le mythe d'Oreste", dans *Bulletin de l'Association Guillaume Budé*, p. 42-54.
- (1970) : Georges VERSINI, *Le théâtre français depuis 1900*, Paris, Presses Universitaires de France, rééd. 1985
- (1982) : Michel RAIMOND, *Sur trois pièces de Giraudoux, La guerre de Troie n'aura pas lieu, Électre, Ondine*, Paris Nizet.
- (1992) : Jean-Paul SARTRE, *Un théâtre de situations*, Paris, Gallimard, coll. Folio Essais" (les pages 267-280 porte spécialement sur *Les Mouches*).
- (1994) : COLLECTIF, *Mythes et littérature*, Actes du Colloque de la Sorbonne, dir. par Pierre Brunel, Paris, Presses de l'Université de Paris-Sorbonne.
- (1995) : Frank EVRARD, *Le théâtre français du XXe siècle*, Paris, Ellipses.
- (1998) : Michel LIOURE, *Lire le Théâtre moderne. De Claudel à Ionesco*, Paris, DUNOD.
- (2009) : Sylvie Parizet (dir), *Lectures politiques des mythes littéraires au XXe siècle*, Paris, PUF.

IV- Dictionnaires

- (1951) : *Dictionnaire de la mythologie grecque et romaine*, par Pierre Grimal, Paris, Presses Universitaires de France, rééd. 1994

- (1981) : *Dictionnaire des Mythologies et des religions des sociétés traditionnelles et du monde antique*, sous la dir. d'Yves Bonnefey, Paris, Flammarion.
- (1982) : *Dictionnaire des auteurs grecs et latins de l'Antiquité et du Moyen Age*, traduit et mis à jour par Jean Denis Berger et Jacques Billen, préface par Jacques Fontaine, Brepols, 1991.
- (1989) : *Dictionnaire de l'Antiquité. Mythologie, Littérature, Civilisation*, sous la dir. de M. C. Howatson, trad. fr. Robert Laffont, 1993, p. 686-687.
- (1994) : *Dictionnaire des mythes littéraires*, sous la dir. de Pierre Brunel, Nouvelle édition augmentée, Monaco, éd. du Rocher.