



مجلة كلية الآداب بقنا (دورية أكاديمية علمية محكمة)

**Le mythe entre le traditionnalisme et  
la résurrection dans le théâtre  
français du XX ème siècle**

**Dr. Alaaedin Baheiedin  
Faculté des Lettres à Quena**

## INTRODUCTION

*"En effet, les mythes relatent non seulement l'origine du Monde, des animaux, des plantes et de l'homme, mais aussi tous les événements primordiaux à la suite desquels l'homme est devenu ce qu'il est aujourd'hui..." (Eliade, 1963: 21)*

Le mythe qui apparaît ainsi comme une forme primitive de la littérature, n'est pas prisonnier d'aucune structure, ni d'aucun cadre rigide, le mythe peut accueillir de multiples expressions, de multiples contenus, revêtir une multitude de significations, car: *"Dès l'origine, le dialogue de théâtre adopte tous les genres possibles à l'intérieur de la même oeuvre."* (Ubersfeld, 1996: 17). C'est une parole primitive, soumise à l'irrationnel. La philosophie, la poésie ou le théâtre du XX<sup>ème</sup> siècle en fournissent des exemples et des illustrations éloquentes.

Pour exprimer les idées, les conceptions et les mentalités de leur temps, les dramaturges, au XX<sup>ème</sup> siècle, ont paradoxalement aimé recourir à des mythes anciens. Mythes grecs, illustrant la tragédie de l'homme en proie à la tyrannie des hommes ou des dieux.

*"Il est certain que la vie primitive était déjà largement dépassée. Les mythes, tels que nous les connaissons, sont la création de grands poètes. L'Iliade est le premier*

*document écrit de la Grèce. La mythologie grecque commence avec Homère."*  
(Hamilton, 1978:6)

On peut dire que la fortune et la diffusion des mythes antiques marquent les traits fondamentaux du théâtre du XXème siècle. Après la Première Guerre Mondiale, il semble que les auteurs à la recherche d'une tragédie aux dimensions de leur temps, aient éprouvé la nécessité de réincarner les mythes du théâtre antiques et malgré la perte de leur dimension religieuse, ces mythes deviennent: *"le prétexte à une méditation philosophique et politique sur la cité, le pouvoir, la liberté individuelle face à elle-même et à l'Histoire."* (Evrard, 1995: 32)

Cette renaissance toucha la littérature, exploitant différentes formes et touchant les principaux genres: poésie et bien sûr théâtre, romans et contes, mais: *"la différence entre conte et légende consiste en ce que le premier est errant, sans attache au sol, tandis que le second prend point d'appui sur des particularités géographiques très nettes."* (Dontenville, 2004: 96) D'autres modes d'expression artistique se sont intéressés à l'Antiquité: la musique, la peinture, la sculpture, le cinéma... Il s'agit donc bien d'une véritable renaissance de la mythologie, correspondant à un ample mouvement artistique et intellectuel, particulièrement présent en France.

Les anachronismes qu'utilisent presque systématiquement des dramaturges comme Anouilh, Cocteau et Giraudoux sont

Le mythe entre le traditionalisme et la résurrection dans le  
théâtre français du XX<sup>ème</sup> siècle

---

révélateurs d'une tendance, voire d'une conception commune du théâtre:

*"Il y a bien chez Cocteau et Giraudoux la liberté d'une modernité suffisamment sûre de ses abouts pour se frotter aux valeurs traditionnelles." (Robert, 1998: 8)*

Par nature intemporel, le mythe se prête volontiers à de multiples lectures, il permet de lire le présent à la lumière d'un passé légendaire, toujours riche d'enseignement. Mais le mythe antique, réactualisé par les dramaturges du XX<sup>ème</sup> siècle, se charge à son tour du poids d'un passé proche et des soubresauts de l'histoire en marche:

*"Signalons que les tragédies grecques ne recèlent qu'une seule péripétie. Située au dénouement, elle constitue le moment de l'action où s'amorce le renversement qui permet de définir la frontière entre le noeud et le dénouement." (Hubert, 2005: 36)*

#### I- DU THEATRE ANTIQUE AU THEATRE MODERNE

*"Le légendaire des peuples n'a jamais été autre chose qu'une imagerie merveilleuse, répondant par la poésie aux énigmes de l'univers et de la condition humaine." (Hacquard, 1990: 4)*

La tragédie antique est, bien évidemment la référence matricielle à partir de quoi le théâtre classique et le théâtre moderne ont défini leurs règles et leur propre esthétique. Dès le IVème siècle avant J.C., dans un écrit théorique intitulé *Poétique*, Aristote tenta le premier de donner un fondement structurel et d'une codification à la tragédie en s'appuyant sur les oeuvres de grands tragiques grecs du Vème siècle avant J.C. (Eschyle, Sophocle et Euripide).

La tragédie grecque est une structure aux contours bien définis. D'inspiration essentiellement religieuse au départ, elle prend assez tôt une dimension politique en s'interrogeant sur la place de l'homme dans la cité et sur la légitimité du pouvoir. Elle met en présence deux grands types d'intervenants: les acteurs d'un côté, le chœur d'un autre côté. Les premiers jouent les rôles des différents personnages; les seconds, composés de douze à quinze choreutes menés par le coryphée, ne participent pas directement à l'action, mais dansent au rythme des vers qu'ils déclament et chantent; le coryphée, quant à lui, commente l'action et prodigue ses conseils au héros.

La tragédie antique montre un homme aux prises avec un destin qui l'écrase et contre lequel il est impuissant. Plus d'un héros tragique, d'Oedipe à Thésée, d'Antigone à Electre, est d'abord un être soumis à la prédestination qui a fixé son sort dès avant sa naissance:

*"Le mythe n'est pas, en lui-même, une garantie de "bonté" ni de morale. Sa*

Le mythe entre le traditionalisme et la résurrection dans le théâtre français du XX<sup>ème</sup> siècle

---

*fonction est de révéler des modèles, et de fournir ainsi une signification au Monde et à l'existence humaine." (Eliade, 1963: 177)*

Ce combat poignant et terrible doit, selon Aristote, inspirer terreur et pitié, mais doit permettre aussi au spectateur de se purifier et de se purger de ses mauvaises pulsions par le spectacle des passions:

*" Le mythe peut être considéré comme un récit qui porte les grandes inquiétudes et les grandes interrogations de l'homme. Si le mythe apparaît foisonnant, désordonné, incohérent parfois, c'est qu'il ne prétend pas répondre aux questions que l'homme se pose ni ordonner l'univers. C'est de là que vient sans doute son universalité." (Bonnabel, 2000: 25-26)*

Au début du XX<sup>ème</sup> siècle, le tragique réapparaît sur scène en revenant à ses sources antiques. D'abord, certaines tragédies grecques sont traduites, ou plutôt réécrites, car: *"ces mythes sont associés à une certaine dérision, mais elle vise plus leur aspect antique que leur dimension tragique, qui prend une nouvelle signification en se trouvant associée au problèmes du moment."* (Beretta, 2000: 77) Pendant le XX<sup>ème</sup> siècle, on voit apparaître également des tragédies plus odieuses, de la tyrannie d'un Hitler ou d'un Staline, démiurges plus terrifiants que les dieux grecs, auteurs

des ravages des deux guerres mondiales, de l'oppression des Etats totalitaires au conditionnement exercé par les techniques, l'homme se trouve écrasé et le mal semble triompher sous toutes ses formes:

*"Les héros tragiques de l'Antiquité se trouvent modernisés à la fois par leur vêtements, leur comportement et leur langage souvent truffé d'anachronismes ou de termes populaires et de jeux de mots." (Beretta, 2000: 77)*

Le théâtre moderne se caractérise d'abord par une hésitation entre le terme de drame et celui de tragédie. Fait significatif, peu de dramaturges ont qualifié leurs oeuvres de tragédies. Sans doute faut-il voir là une évolution propre au genre tragique, accordé à la manière dont l'homme moderne vit son destin. Beaucoup d'auteurs préféreront montrer leurs héros se débattent contre les forces obscures qui forgent ce destin, qu'ils n'en sont pas eux-mêmes les propres artisans. Ainsi, plus que des personnages tragiques, *l'Antigone* d'Anouilh, *l'Electre* de Giraudoux sont des héros agissants, allant parfois jusqu'à choisir, voire à déterminer leur sort. En second lieu, le divin est absent du tragique moderne, ou tout du moins ce tragique est-il désacralisé. L'issue du drame n'obéit plus vraiment à la catharsis de la tragédie grecque puisqu'il n'y a plus à proprement parler purification, mais bien plutôt épuisement.

Les auteurs livrent ainsi une tragédie à l'identité incertaine, aux structures fluctuantes parce que fondées sur l'ambiguïté d'une

**Le mythe entre le traditionnalisme et la résurrection dans le  
théâtre français du XX<sup>ème</sup> siècle**

---

attitude hésitant entre l'admiration et l'ironie. Ni tout à fait classiques, ni franchement novateurs, les dramaturges qui ont porté à la scène les mythes antiques n'ont pas bouleversé les données, ni les habitudes du théâtre. Il faudra attendre la remise en cause des structures narratives et dramatiques, ainsi que celles du personnage pour que naisse un autre théâtre.

Aussi ne doit-on pas s'étonner que l'exploitation des mythes antiques au théâtre ne se soit guère poursuivie après 1950. Il est vrai également que deux guerres successives, que des mutations socio-économiques, que la mise en cause même de l'humanisme ont sérieusement mis à mal un théâtre qui semblait de plus en plus s'étouffer. La production théâtrale de l'entre-deux guerres se situe dans le sillage du retour au mythe, dans un ensemble de créations artistiques inspirées du néoclassicisme. Mais c'est au théâtre que le néoclassicisme et le retour au mythe connurent leurs sommets, avec un besoin de renouveler la tragédie.

*"L'utilisation des mythes et des formes  
antiques permettait de parler des  
problèmes de l'actualité de manière neuve  
et poétique, en réinterprétant les données."*

*(Got, 1998: 44)*

D'autre part, toutes les pièces modernes s'attachent en effet à éviter de trop charger le tyran, qui apparaît souvent plus humain, moins idéal que les héros. Créon est un homme capable de compréhension, qui jusqu'au bout tente de sauver Antigone, malgré son caractère qui: " ... paraît à première vue s'oppose à



*Antigone comme la raison à la chimère, ne croit à rien lui non plus... Ce tyran qu'on nous présente comme sincère, perspicace, capable de sacrifice, a l'esprit stérile comme un fruit sec; sa seule idée est que la vérité nuit à la tranquillité publique." ( Gaillard, 1944: n. 1);* Egisthe chez Giraudoux subit une métamorphose au terme de laquelle il est véritablement sacré roi. L'humanité des tyrans, la sagesse d'un Créon ou les intuitions de Clytemnestre contribuent à mettre en ballance la logique des héros, et révèlent les questions personnelles qui soutiennent leur action.

Ainsi les pièces modernes s'attachent à mettre en scène des personnages à l'inconscient troublé: le spectacle des pathologies est un aspect essentiel de ce théâtre, qui multiplie les références implicites ou explicites à la psychanalyse. Les poncifs de la culture psychanalytique dans *Electre* contribuent à aiguiller l'attention au spectateur cultivé des années et du monde aujourd'hui.

Alors, même que la pièce emprunte ses structures et ses formes à la psychanalyse, se profile ainsi une mise en doute du projet psychanalytique. Il semble bien en fait que chez Giraudoux, la lecture psychanalytique de l'intrigue soit mise en débat. Ni vérité absolue, ni illusion, la dimension psychanalytique du personnage d'Electre apparaît comme un possible de la pièce, à la fois suggéré et récusé par les personnages eux-mêmes.

Ce qui s'impose dans les pièces modernes, c'est l'idée que les hommes sont responsables de leur destin, possèdent une liberté qui les rend responsables de leurs actes. Nul pouvoir ne saurait contraindre le héros, comme le dit magnifiquement Antigone à

Le mythe entre le traditionnalisme et la résurrection dans le  
théâtre français du XX<sup>ème</sup> siècle

---

Créon: *"Vous pouvez seulement me faire mourir."* (*Antigone*, 1949:79)

Chez Giraudoux et Cocteau, c'est l'illusion que se fait l'homme de sa propre liberté. Cette idée qui pourrait sembler appartenir à une pure logique tragique antique, possède en réalité un caractère indéniablement moderne, dans la mesure où elle met en jeu un phénomène moderne. C'est en fait à la prudence que nous invitent les dramaturges du vingtième siècle; il s'agit moins pour eux de nier la liberté humaine que de tracer ses justes contours, en invitant l'homme à la lucidité. C'est tout le sens de ce dialogue entre Cassandre et Andromaque, en ouverture de *La Guerre de Troie n'aura pas lieu*:

*"Cassandre: Je ne me demande pas mieux.  
Mais ce sont les affirmations qui  
l'arrachent à son sommeil. Depuis quelque  
temps, Troie en est pleine.*

*Andromaque: Pleine de quoi?*

*Cassandre: De ces phrases qui affirment  
que le monde et la direction du monde  
appartiennent aux hommes en général, et  
aux Troyens ou Troyennes en  
particulier..."* (Cocteau, *La Guerre de  
Troie n'aura pas lieu*, 1935:11)

Mais chez Anouilh, la liberté se heurte à une logique humaine certes, mais tendant pourtant à l'écraser:

*"Vivre et rester pur sont-ils conciliables? M. Anouilh se le demande depuis qu'il écrit... Ce qui serait irréparable, c'est que la victoire des pragmatistes fit périr toutes les Antigones, toutes les âmes orgueilleuses et indépendantes. Elles ne savent pas vivre. Et se sont elles qui méritent de vivre." (Kemp, Le Monde 1946)*

## II- LE HEROS MYTHIQUE EN SCENE

### 1- Un personnage d'exception

Le héros se caractérise d'abord par ses origines illustres. Dans la plupart des cas, le héros est né d'un dieu ou d'une déesse. La seconde caractéristique du héros est son aptitude à accomplir des exploits qui le placent bien au-dessus des autres hommes. Cet héros est capable de pénétrer dans ces lieux inaccessibles aux simples mortels que représentent le labyrinthe ou les Enfers: *"Pénétrer dans le mythe, c'est entrer dans un bain de visibilité."* (Sartre, 1952: 253). Héros de l'épopée, il participe aux conquêtes guerrières et amoureuses, mais peut tout aussi bien se transformer en bienfaiteur, tel Prométhée qui dérobe le feu aux dieux pour le porter aux hommes.

Combattant ou conquérant d'exception, le héros des mythes antiques est plongé dans un univers de violence qui lui fait affronter ou côtoyer la mort, qu'il s'agisse de la sienne ou de celle de ses proches. Antigone risque sa vie en bravant l'interdit de

Le mythe entre le traditionnalisme et la résurrection dans le  
théâtre français du XX<sup>ème</sup> siècle

Créon pour donner une sépulture à son frère Polynice. Hector, pour sauver la paix, tue Démokos, le poète belliciste de La Guerre de Troie n'aura pas lieu. Dès le titre, Giraudoux joue avec la culture classique. Chacun sait bien que la guerre de Troie a eu lieu. Or en mettant la phrase qui forme le titre de sa pièce au futur et sous une forme négative, il provoque le sens commun, et suggère, pour les spectateurs de 1935, l'inéluctabilité de la guerre à venir. C'est d'ailleurs ce que suggère Andromaque dès le début: "*C'était la dernière. La suivante l'attend.*" (Giraudoux, *La Guerre de Troie n'aura pas lieu*, 1935:10) Quant à Electre, elle devra venger le père assassiné par le double meurtre de Clytemnestre et de son amant, Egisthe.

Surhumain ou inhumain, le héros est poussé par un idéal, par une exigence, bien proches de l'absolu. Oedipe, Electre et Antigone vont jusqu'au bout de leur quête dans ce qui est autant un renoncement à soi qu'aux autres, au nom de la pureté, de la vérité, de la pitié. En cela, les personnages du théâtre moderne sont très proches de leurs modèles sophocléens ou eschyléens.

De tels héros sont souvent éloignés de la mesure. Oedipe est aveuglé par sa quête de la vérité fatale, tout comme Electre qui, chez Giraudoux, va jusqu'à sacrifier le bonheur de son frère Oreste et de son peuple. Quant à la pure et pieuse Antigone d'Anouilh, elle renonce en toute dérision à son: "*petit lambeau de bonheur*" (Anouilh, *Antigone*, 1949:99), affirmant: "*Moi, je veux tout, tout de suite.*" (Anouilh, *Antigone*:101).

2- Un personnage trop humain

Ces héros qui semblent si loin de l'humanité ordinaire en présentent pourtant plus d'une caractéristique. On songe bien sûr à la jeune Antigone, si fragile dans ce monde d'adultes, désemparée dans sa solitude face à un garde égoïste et borné. Dans *Antigone*, Jean Anouilh modifie considérablement les sentiments et motivations des personnages. A la différence de la tragédie grecque, le conflit n'est pas entre lois écrites et non écrites, mais entre deux notions du bonheur:

*Antigone: Vous me dégoûtez tous avec votre bonheur! Avec votre vie qu'il faut aimer coûte que coûte...*

*Créon: Allez, commence, commence, comme ton père!*

*Antigone: (...) Ah! Vos têtes, vos pauvres têtes de candidats au bonheur!*

*Créon: (lui broie le bras) Je t'ordonne de te taire maintenant, tu entends?*

*Antigone: Tu m'ordonnes, cuisinier? Tu crois que tu peux m'ordonner quelque chose?" (Anouilh, Antigone, 1949:101-03)*

Si les héros des tragédies grecques pouvaient inspirer la terreur par leur démesure ou leur inhumanité criminelle de fils assassins ou incestueux, de vengeurs impitoyables, d'affronteurs de monstres, leurs représentants dans le théâtre moderne nous paraissent plus à plaindre qu'à condamner. Ces tragédies grecques

**Le mythe entre le traditionalisme et la résurrection dans le  
théâtre français du XX<sup>ème</sup> siècle**

---

se composent de deux éléments distincts: les personnages qui dialoguent entre eux sur scène, et le chœur qui, entrant sur le théâtre par l'orchestra se dispose face aux spectateurs sur trois rangs. Cette tragédie illustre toujours le revirement du bonheur au malheur et la fragilité de la destinée humaine. Ainsi Giraudoux fait d'Hector le héros d'une impossible lutte contre le camp des bellicistes. Pathétique, le héros l'est par la souffrance endurée autant que par son aveuglement, son ignorance ou son impuissance. La pièce était prémonitoire et révélatrice: on y lisait 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:

*" La Guerre de Troie n'aura pas lieu, en 1935, n'éveilla pas moins de résonances. Deux ans après l'avènement de Hitler, à une époque où l'horizon se chargeait de présages inquiétants, le titre était un redoutable avertissement. La pièce était saturée d'allusions contemporaines et transparentes." (Lioure, 1998: 107)*

L'amour n'est pas durable ni pour les amants, ni pour les époux; la fidélité, la fraternité, l'amitié sont menacées, les sentiments filiaux ou maternels sont altérés, par le doute, faussés ou refusés; la paix est incertaine, le bonheur est inaccessible ou interdit.

La structure de La Machine infernale élargit considérablement le cadre fixé par Sophocle, puisque seul le

dernier acte correspond à Oedipe Roi. Son extrême brièveté d'ailleurs empêche l'auteur de transmettre le climat de tension continue et progressive engendrée par l'enquête d'Oedipe auprès tous les personnages; l'aspect policier de la pièce antique disparaît donc. Cocteau a développé ses personnages dans d'autres directions, en particulier dans le domaine de l'invisible: le spectre de Laius n'apparaît qu'aux gens simples que sont les soldats, le Sphinx revêt des apparences surprenantes, tantôt jeune fille en robe blanche, tantôt monstre traditionnel; Jocaste, enfin reparaît après sa mort, maternelle et émouvante, pour veiller sur son fils; en fantômes bienveillants, rejoignant ainsi Laius dans le fantastique et refermant la pièce sur elle-même.

Dans la pièce de Cocteau, Oedipe perd beaucoup de la grandeur sophocléenne, parce que c'est le jeune homme orgueilleux et inexperimenté qui domine dans la pièce et non le roi couvert de gloire et de malheurs. Son entrevue avec Tirésias le montre cassant et ambitieux, mais de manière un peu raide, ses rapports avec Jocaste sont ceux d'un amant affectueux et prévenant. Il retrouve sa grandeur à la fin, mais sans les rugissements grandioses de la pièce antique après son aveuglement.

### III- UNE THEMATIQUE DIVERSIFIEE ET RECURRENTE

De nombreux thèmes exploitant le mythe antique ont été traités par le théâtre grec, puis par le théâtre classique: le destin, la mort, la folie, la souffrance, la révolte, la solitude, la vengeance, le devoir, la pitié, le pouvoir, la connaissance, la passion... A ces thèmes du XXème siècle a ajouté ses propres compléments:

Le mythe entre le traditionalisme et la résurrection dans le  
théâtre français du XX<sup>ème</sup> siècle

---

l'incommunicabilité, le bonheur, le couple, la nature, la guerre et  
l'absurde.

*"Le théâtre moderne est un théâtre de  
l'interrogation, plus que de l'affirmation: il  
se distingue en cela du théâtre antique, qui  
n'ébranlait les certitudes que pour mieux  
les affermir." (Robert, 1998: 44)*

Tel thème peut être davantage propre à tel dramaturge. Ainsi, si l'enfance de la révolte comptent parmi les thèmes de prédilection d'Anouilh: *"Anouilh touche par ses appels au rêve, sa nostalgie d'un monde pur et perdu. Dans ce personnage difficile à saisir nous sentons, sans toujours bien la comprendre, une des forces capitales du théâtre d'aujourd'hui."* (Haeden, 1970: 327). Giraudoux fait une large place à la femme et à la nature, mais aussi à la guerre. Le théâtre de Giraudoux est ainsi un festival de formules et de bons mots, où l'on retrouve autant les réflexes boulevardiers. C'est un théâtre d'idées qui réinvestit les mythes antiques, un théâtre qui dévoile son caractère d'illusion pour ne pas jouer la comédie du faux réalisme. Le théâtre de Giraudoux ne se préoccupe de plaire que parce que son auteur entend lui donner un retentissement suffisant.

*"La Guerre de Troie n'aura pas lieu  
présente peut-être le meilleur exemple de  
l'actualité du monde présent: les arguties  
du juriste Busiris ressemblent atrocement*



*aux communiqués et autres déclarations de  
la Société des Nations des années trente."  
(Robert, 1998: 106)*

Alors que Cocteau aime à jouer avec le mystère de la mort, avec la précarité du bonheur: Cet humanisme se trouve dans La Machine infernale de Jean Cocteau. La synthèse dans cette oeuvre illustre le triomphe des sentiments humains sur la froideur de la malédiction, à l'image du Sphinx, dont Cocteau fait une jeune fille oubliant soudain son naturel monstrueux et qui, par amour pour Oedipe, livre à celui qui va l'abattre la clef de l'énigme. Au-delà de son caractère inégal et disparate, cette vision de la légende, gagne donc en délicatesse ce qu'elle perd en force tragique.

On constate aisément une convergence chez ces dramaturges modernes lorsqu'ils puisent aux mythes antiques. Le thème de la communication, si présent dans le théâtre d'Anouilh, est également présent chez Giraudoux et chez Cocteau. Celui-ci, dans un vaudeville tragique, fait d'Oedipe un lourdaud, et de sa rencontre avec le Sphinx une histoire d'amour. Giraudoux compose un brillant paradoxe sur les dangers de la justice intégrale, et la nécessité de l'oubli dans la vie des nations. Anouilh donne à la jeune fille grecque que lui avait léguée Sophocle les traits de ses héroïnes antérieures, cependant qu'elle et son oncle Créon deviennent les représentants d'une humanité qui vacille pour avoir vu s'écrouler toutes ses croyances. Remarquons également qu'Anouilh a mis en scène un Créon humain dont le principal souci

## Le mythe entre le traditionnalisme et la résurrection dans le théâtre français du XX<sup>ème</sup> siècle

est de sauver Antigone. Le personnage de Créon détient peut-être la clef de la pièce.

La conception d'Anouilh est en réalité un peu boiteuse. Il semble à la fois soucieux de se rattacher à une tradition en insistant sur le caractère inéluctable de la fatalité et désireux de nous présenter une tragédie contemporaine, vécue par des hommes de notre temps qui se fèrent à des thèmes bien différents des thèmes antiques.

La thématique de la culpabilité et surtout de la responsabilité est une donnée commune à ces dramaturges du XX<sup>ème</sup> siècle, ainsi que celle de l'absurde. La thématique identitaire est une donnée fondamentale.

### 1- La symbiose antithétique

#### a) Des attelages thématiques

---

Une véritable dynamique dramatique naît de l'oscillation entre deux pôles thématiques à la fois opposés et complémentaires, liberté et aliénation, lucidité et aveuglement, guerre et paix, vérité et mensonge, innocence et culpabilité, féminin et masculin, amour et haine, beauté et laideur, légitime et illégitime, collectif et individuel, bonheur et malheur, pouvoir et impuissance, savoir et ignorance...

*"Le théâtre ne cherche plus à reproduire la réalité, pas plus qu'il ne donne l'image d'un ailleurs de rêve. Il représente crûment*

*la condition humaine de façon burlesque."*

*(Hubert, 2005: 152)*

Autant de thèmes qui sont les fondements mêmes de la dramaturgie d'une oeuvre (*La Guerre de Troie n'aura pas lieu, La Machine infernale*) ou les éléments constitutifs d'un personnage (Electre, Oedipe, Antigone...)

Donc, on peut dire que la diversité du drame moderne en interdit toute définition unique. La notion du genre disparaît. Cette absence d'appellation générique a valeur de constat: il n'existe plus d'esthétique unificatrice. Tons, technique et style se mélangent et se juxtaposent. La montée des idéologies et des périls provoque un retour du tragique, par une réactivation des mythes anciens, dont Jean Cocteau semble avoir été l'un des initiateurs. Après lui, nombreux sont les dramaturges qui adoptent les légendes aux angoisses modernes. Sur la forme, modernisation et anachronismes volontaires ne manquent pas; sur le fond, ce retour du mythe exprime l'inquiétude et l'horreur d'un temps qui découvre avec les guerres une fatalité collective; avec les cruautés, la fin de l'innocence et d'un certain humanisme; avec la Résistance, la reconquête de la liberté et de la dignité:

*"Le propre des légendes et des mythes est de véhiculer des invariants susceptibles d'un perpétuel enrichissement" (Coupure, 2005: 117)*

Le mythe entre le traditionalisme et la résurrection dans le  
théâtre français du XX<sup>ème</sup> siècle

---

b) Dualité, contadiction et paradoxe

---

On remarque également des formes d'opposition internes ou externes qui sont à la fois thématiques et problématiques. Plus d'une oeuvre, plus d'un personnage doivent leur identité thématique et fonctionnelle à la dualité ou à la contradiction. Ainsi, la dualité d'un personnage tel que celui d'Antigone, partagée entre l'exigence de son devoir et l'aspiration au bonheur:

*"Anouilh livre une version très personnelle du mythe qui multiplie les anachronismes- la pièce est au demeurant jouée en costumes modernes et mêle le sérieux au trivial." (Mondoline, 2001: 87)*

Ainsi l'oscillation paradoxale d'une oeuvre comme *Electre*, où la vengeance du père met la patrie à feu et à sang, où la dignité de femme de Clytemnestre ou d'Agathe est reconquise dans l'aveu farouche de l'adultère. Le sujet de la pièce est sensiblement différent de celui des pièces antiques, même si l'on y retrouve les mêmes données de base. Il ne s'agit plus pour Oreste et Electre de venger l'assassinat d'Agamemnon en tuant Clytemnestre et Egisthe, mais de découvrir de la vérité au sujet de cet assassinat. L'unité d'action est d'ailleurs le souci secondaire de l'auteur, qui déclarait dans une interview:

*"J'ai cru bon de mettre, dans ma pièce, des développements de pensée, de monologues,*

Dr. Alaaedin Baheiedin

---

*des récits, des rêves qui font corps avec  
l'action, la précisent et l'expliquent." (*  
*Giraudoux, Le Figaro, 1937)*

Dans *La Guerre de Troie n'aura pas lieu*, on trouve également la déroute de la paix provoquée par le héros pacifiste qu'est Hector. La pièce permettait de parler de l'actualité menaçante des régimes de Mussolini et de Hitler à travers une histoire intemporelle.

## 2- L'identité: entre thématique et problématique

Un thème et un motif fondateurs

---

Ressort dramatique fondamental, le motif de l'identité est souvent utilisé par les dramaturges modernes et prend diverses formes: les interrogations que suscitent le Mendiant ou Electre elle-même. Giraudoux a renouvelé ses personnages avec beaucoup de bonheur, s'inspirant des épisodes qui les mettent en scène chez Homère, tout en faisant des figures emblématiques. Il en a inventé d'autres, essentiellement les figures ridicules.

Dans *La Guerre de Troie n'aura pas lieu*, on trouve les questions que posent Hector pour mettre à jour la personnalité d'Hélène, la question du Sphinx à Oedipe puis celle d'Oedipe à Jocaste dans *La Machine infernale*, le long dialogue de Créon et d'Antigone.

## 2- La quête identitaire

La quête identitaire correspond à une démarche active, en

## Le mythe entre le traditionnalisme et la résurrection dans le théâtre français du XX<sup>ème</sup> siècle

même temps qu'elle est un élément essentiel du tragique. C'est le type même de la démarche d'Oedipe qui, ayant ordonné une enquête restée vaine jusqu'alors, en devient la victime. C'est également le cas de l'enquête menée par Electre, quête acharnée qui va jusqu'à l'épuisement du tragique. Enquêteur malheureux de lui-même, le héros semble condamné à cette recherche obnubilée de sa propre vérité, allant parfois jusqu'à défier la mort et l'inconnaissable.

### 3- Les variantes comiques

La problématique identitaire revêt parfois des aspects plus légers. Malgré l'indéniable orientation tragique de sa pièce, Cocteau avait ouvert la voie en usant de la dérision lors de l'épisode du Sphinx dans *La Machine infernale*, qui: "*est peut-être sa plus belle réussite dramatique.*" (Brenner, 1978: 117) Dans cette pièce: "*Cocteau prête au héros... une humanité qui détend la rigueur de la tragédie.*" (Lioure, 1973: 191)

De son côté, Giraudoux s'amuse avec la vérité des couples. Telle scène d'Electre où se règlent des comptes entre époux, telle autre où se révèle la duplicité de l'épouse volage, ressortissent davantage au théâtre de boulevard qu'au mythe antique. Dans *La Guerre de Troie n'aura pas lieu*, le même dramaturge prend un malin plaisir à transformer l'enquête publique sur l'infidélité d'Hélène en une scène qui frise le scabreux:

*"L'habilité de Giraudoux n'est pas  
moindre que celle qu'il prête à ses*

*personnages. La difficulté était pour lui de donner une vie dramatique- c'est-à-dire une dimension proprement théâtrale- à cet affrontement abstrait à bien des égards."*  
(Bergez, 1996: 188)

#### IV- L'ESPACE ET LE TEMPS

##### 1- Un espace véritable

##### a) Espace géographique et espace mental

---

Tantôt les lieux de l'action correspondent à une géographie qui est située à l'échelle d'une cité ou d'un pays dont sont mentionnées certaines caractéristiques physiques ou climatiques assez sommaires (la lumière, l'aridité, la chaleur). Tantôt cet espace géographique s'élargit à de multiples lieux comme dans *La Guerre de Troie n'aura pas lieu* qui fait état de la Phrygie, de la Thrace, de la Tauride, du Scamandre, de Sparte et de Syracuse.

Mais cet espace géographique est d'abord un espace mental qui révèle la vision des personnages autant que celle de l'auteur; c'est la pittoresque d'une Grèce resumée par Hélène qui a: "*beaucoup de rois et quelques chèvres éparpillées sur du marbre.*" (Cocteau, *La Machine infernale*, 1975: )

##### b) L'espace symbolique et le décor

---

La représentation de l'espace obéit aussi à une symbolique qui oppose les lieux ouverts et fermés, ceux de la vie publique et

## Le mythe entre le traditionnalisme et la résurrection dans le théâtre français du XX<sup>ème</sup> siècle

privée, de l'obscurité et de la lumière, du proche et du lointain, de la poésie et du lyrisme, de la grandeur et de la médiocrité, du dépouillement et de la profusion... Le décor prend alors une importance particulière en mettant en valeur un lieu dont les éléments sont chargés de signification. Le décor neutre de l'*Antigone* d'Anouilh contraste avec la profusion baroque et mystérieuse avec les quatre décors de *La Machine infernale*. La terrasse du rempart: "dominé par une terrasse et dominant d'autres remparts" (Giraudoux, *La Guerre de Troie n'aura pas lieu*, 1935: 7) et le "square clos" (Giraudoux, *La Guerre de Troie n'aura pas lieu*, 1935:83) au pied des imposantes portes de la guerre dans *La Guerre de Troie n'aura pas lieu* semblent bien éloignés des espaces restreints qu'offrent les décors des *Mouches* de Sartre.

### 2- Temps et temporalité

#### a) Temps de l'histoire et l'intemporalité du mythe

Certaines oeuvres essaient de respecter l'intemporalité du mythe en ne cherchant pas à actualiser l'intrigue, même si le traitement dramatique s'accompagne d'une certaine modernisation. Tel est le cas d'*Oedipe* ou *La Machine infernale*.

La volonté des dramaturges peut parfois consister à donner une certaine actualisation au rythme, à lui apporter un éclairage historique. Giraudoux dans *La Guerre de Troie n'aura pas lieu* ou dans *Electre* fait écho au climat des années qui précèdent la guerre. Dans *Electre*, Giraudoux a donné une nouvelle version du mythe; il



a choisi de faire commencer l'action au moment du retour d'Oreste. Il respecte la trame classique de l'histoire, mais infléchit le sens du mythe. Giraudoux ne cesse de renouveler ou de créer des mythes afin de transporter son public dans un monde imaginaire, son théâtre selon cette perspective est un: *"théâtre du langage, anti-naturaliste, qui transfigure en les magnifiant les conflits intérieurs à l'homme. Force de cohésion, le théâtre constitue pour Giraudoux à la fois un lien avec le passé et un mode d'initiation au monde réel."* (Evrard, 1995: 32)

On peut dire que le sens général de l'*Electre* de Giraudoux n'est pas facile à saisir. Son tragique est très personnel, en phase avec l'actualité politique de son époque: on distingue dans la famille des Atrides un conflit entre deux camps bien tranchés, à l'image de la lutte entre démocraties et régimes totalitaires, ou encore un état de crise comme lors de l'affaire Dreyfus ou du Front populaire. S'opposant ainsi le parti de l'ordre, symbolisé par Egisthe et le Président, qui essaye de gérer le jour les conflits qui menacent la paix, et celui de la révolte et de la résistance à l'ordre établi, au nom de la justice, symbolisé par Electre. Mais la fin est ambiguë, dans la mesure où l'intransigeance de la jeune fille conduit à la destruction totale d'Argos. Ainsi la vérité d'Electre est-elle d'un ordre différent, plus métaphysique: elle est en désaccord avec l'ordre du monde, ce qui suggère chez son auteur une nostalgie pour un paradis perdu et un pessimisme assez radical sur les rapports humains:

## Le mythe entre le traditionalisme et la résurrection dans le théâtre français du XX<sup>ème</sup> siècle

---

"Giraudoux ramenait sur la scène les mythes éternels, celui de Judith, celui de la guerre de Troie, celui d'Electre, restituait au langage dramatique la dignité perdue, arrachait le théâtre au réalisme, lui rendait son sens légendaire..." (Haedens, 1970: 355)

Il arriva enfin que la superposition de la temporalité mythique et de la temporalité historique donne une valeur exemplaire à ce temps qui dépasse l'échelle humaine, obligeant ainsi le spectateur à une certaine distanciation, à une réflexion sur ce que représente le mythe dans un théâtre de la modernité et de l'actualité.

### b) La temporalité dramatique

---

L'oeuvre théâtrale peut choisir de condenser le temps: elle respecte alors l'unité de temps dans (*Antigone*, *Oedipe*, *Electre*, *La Guerre de Troie n'aura pas lieu*). A l'inverse, sa temporalité peut être fondée sur la durée: les dix-sept ans qui séparent l'acte III de l'acte IV dans *La Machine infernale*.

La temporalité dramatique est également structurée par une chronologie: succession des événements qui font progresser l'intrigue de manière plus ou moins linéaire, alternance d'éléments narratifs et d'éléments discursifs.

Le présent peut s'éclairer du passé des personnages et de leurs souvenirs plus ou moins complets. On connaît le poids de ce passé pour Oedipe et l'importance de sa reconstitution devenue presque obsessionnelle pour Electre. Le temps représenté est un temps vécu autant qu'un temps raconté. La superposition temporelle prend parfois une dimension étonnante, comme dans *Electre* où le récit du Mendiant anticipe la réalité du meurtre d'Egisthe et de Clytemnestre par Oreste.

c) L'anachronisme

---

Procédé le plus couramment utilisé par la plupart des dramaturges, il consiste à mêler des éléments appartenant à des époques différentes, parfois fort éloignées, comme l'architecture mycénienne et gauloise du palais d'Agamemnon dans *Electre*. Il fait état d'actions ou d'objets qui ne peuvent appartenir à l'univers de l'Antiquité.

Dans *Antigone* d'Anouilh, le café de la nourrice, la cigarette de Polynice sont des éléments aussi peu à leur place que l'autocar d'Eurycide ou la roulette de Médée. L'anachronisme correspond parfois aux métiers des personnages: garde (*Antigone*), jardinier et président de tribunal (*Electre*)...

*"Les anciens mythes sont dépoussiérés à grand renfort d'anachronismes, mais l'irrévérence est le masque du respect: la réflexion sur la signification universelle"*

Le mythe entre le traditionnelisme et la résurrection dans le  
théâtre français du XX ème siècle

---

*permet une relecture féconde du présent."*

*(Minaud, 1997: 3)*

Le passé proche et l'actualité ne sont jamais loin; Giraudoux, Anouilh et Cocteau, tous sans exception jouent de l'anachronisme pour recentrer le discours intemporel sur le moment présent.

## V- LES STRUCTURES LINGUISTIQUES

### 1- Entre tradition et innovation

Beaucoup de dramaturges conçoivent leurs pièces selon une architecture traditionnelle pour ne pas dire conventionnelle: découpage en actes, subdivisés eux-mêmes en scènes parfois numérotées. A cet égard, la structure d'Antigone d'Anouilh qui ne fait apparaître aucune division en actes et scènes est une exception. La parole dramatique use du dialogue, rarement du monologue, et recourt volontiers aux didascalies. L'intrigue obéit au scéma très classique qui la mène de l'exposition au dénouement à travers une crise et des péripéties. Les personnages sont en général pourvus de ce qu'il est convenu d'appeler un caractère ou un correspondant à des emplois conventionnels.

L'innovation n'est cependant pas absente de ce théâtre. Giraudoux invente le "lamento" à l'entracte d'Electre qui est: *"le chef d'oeuvre de Giraudoux. Il a su donner à la légende antique une résonance particulièrement actuelle."* (Versini, 1970: 55). Electre de Giraudoux plus que toute autre encore, témoigne du mariage entre nouveauté et classicisme chez lui. Le traitement du mythe chez

Giraudoux témoigne d'une actualisation et d'une humanisation particulièrement originales:

*"Comme les classiques, Giraudoux fait du mythe sa matière principale, mais en la désacralisant dans un mélange de tons constant qui va de l'héroïsme et de la grandeur à la dérision et à la familiarité."*

*(Jouanny, 1999: 46)*

Anouilh fait du prologue d'*Antigone* un personnage: *"Si l'Antigone s'apparente à la tragédie par sa structure et son climat, la modernisation des personnages et la part du grotesque appartiennent à l'inspiration du drame."* (Lioure, 1998: 191), Cocteau fait intervenir une voix avant le commencement de chaque acte de *La Machine infernale*:

*"Cocteau procède à des variations qui modernisent les personnages, les situations, les lieux eux-mêmes qui, temps de machinisme obligeant, deviennent des machines, fussent-elles infernales."*

*(Jouanny, 1999: 42)*

La plupart des oeuvres dramatiques qu'utilisent le mythe antique en respectent les données essentielles, parfois avec un soin scrupuleux. Bien des répliques de l'*Antigone* d'Anouilh sont l'écho direct de la tragédie de Sophocle et pourraient laisser croire à une simple traduction ou à une adaptation:

Le mythe entre le traditionalisme et la résurrection dans le théâtre français du XX<sup>ème</sup> siècle

---

*"La pièce a une simplicité et une rigueur toutes classiques. Elle se joue en costumes modernes et sans décor... Anouilh n'aurait eu aucune raison d'écrire une Antigone s'il n'avait voulu faire une pièce toute différente de celle de Sophocle." (Brenner, 1978: 260)*

Les propos d'Electre chez Giraudoux sont parfois le souvenir de ceux que tenait l'héroïne d'Eschyle. La voix qui expose la situation au début de La Machine infernale fait un résumé d'une fidélité rigoureuse aux données habituelles du mythe des Labdocides.

Un tel théâtre est aussi celui de l'invention, de la déformation, de la fantaisie qui prend ses distances avec le mythe avec un souci de liberté parfois bien proche de l'irrévérence avouée. Ainsi Cocteau fait intervenir aux côtés du Sphinx un personnage absent du mythe d'Oedipe: le dieu égyptien Anubis. Giraudoux invente des personnages tels que Mendiant, Agathe et le Président dans Electre; il crée les personnages de Démokos, de Busiris, du Gabier... dans La Guerre de Troie n'aura pas lieu. Anouilh fait d'Eurydice une jeune actrice médiocre et d'Orphée un violoniste sans envergure.

Dans ce théâtre, on fume, on boit, on danse, on voit apparaître des anges, des garçons de café, des gardes et des nourrices; on meurt dans des accidents de voiture ou d'autocar. L'anachronisme devient procédé presque systématique qui permet

de souligner la distance entre le modèle et son exploitation moderne.

## 2- Développement de la forme

### a) La contraction et l'extension

---

Transporté ou transposé sur la scène moderne, le mythe antique est parfois simplement contracté. Il s'impose alors dans sa brièveté qui est une forme d'épuration. Présentant sa pièce, Cocteau définit *Antigone* comme une "contraction", ce qui lui permet d'être fidèle à la tragédie de Sophocle tout en se laissant une large part d'interprétation personnelle. C'est un principe de condensation qui obéit *Antigone* d'Anouilh. L'intensité tragique se trouve ainsi renforcée dans cet effort de dramatisation de l'essentiel.

A l'inverse, les pièces comme *La Machine infernale*, *La Guerre de Troie n'aura pas lieu*, *Electre* comportent des éléments qui ne sont pas strictement nécessaires à l'intrigue. Cocteau et Giraudoux aiment à laisser parler, voire discourir ou pérorer leurs personnages. On songe au Mendiant ou au Jardinier d'*Electre*, au poète Démokos ou à Busiris dans *La Guerre de Troie n'aura pas lieu*, aux soldats de *La Machine infernale*. Autant de personnages, de discours, de scènes qui sont des appendices et des additions, parfois non négligeables, au récit mythique initial. Un tel théâtre semble se plaire à montrer plus qu'à suggérer, à dire plus qu'à laisser entendre. A cet égard, il est beaucoup plus éloigné du mythe que la tragédie antique.

## **Le mythe entre le traditionnalisme et la résurrection dans le théâtre français du XX<sup>ème</sup> siècle**

---

### **b) Textes pour la scène**

---

Sans doute, il faut tenir compte de l'influence directe ou indirecte des metteurs en scène et du public qui considèrent le théâtre comme lieu d'un accomplissement, parfois d'une fête du regard et des mots. Cocteau, Giraudoux et Anouilh ont été des hommes de théâtre autant que des écrivains au sens restreint de ce dernier terme. Si l'invention peut être infidèle et l'extension abusive, elles correspondent souvent à une démarche qui est celle de la réinterprétation du mythe et d'une lecture multiple qui cherche à en parcourir de nouvelles allées, à en explorer de nouvelles significations, tout en tenant compte des réalités scéniques et des conventions dramatiques.

### **c) Refus de la transcendance**

---

La caractéristique la plus commune aux différents dramaturges contemporains est l'influence de courants de pensée tels que le scepticisme et le matérialisme. Aussi faut-il moins voir dans la dérision du sacré un refus de la religion et de la croyance qu'une remise en cause du sens à donner à la vie humaine. Le sentiment de l'absurde, si présent dans le roman contemporain, s'exprime également dans un théâtre qui puise à des sources humanistes pour refuser à l'homme le secours de toute valeur supérieure.



L'ordre divin ne permet donc aucune transcendance. Les hommes doivent d'abord compter sur eux-mêmes et affronter ou conquérir leur destin. Cette orientation qui met l'humain- et non plus le divin- au centre de ce théâtre se retrouve à des degrés moindres, mais bien réels, chez la plupart des héros de Giraudoux, de Cocteau et d'Anouilh. Oedipe, Electre et Antigone sont d'abord les personnages d'une conquête identitaire qui passe par l'action.

Si la tragédie grecque était destinée à susciter terreur et pitié, le tragique moderne fait sans doute moins appel au pathétique, même s'il est capable de créer une véritable émotion. C'est d'ailleurs l'émotion que fait naître Anouilh lorsqu'il met en relief la fragilité et la solitude d'Antigone ou lorsqu'il fait exprimer à Eurydice sa peur devant l'amour et le bonheur que lui offre Orphée. Mais les dramaturges aiment également tenir l'émotion tragique à distance. Cocteau et Giraudoux recourent volontiers à l'humour, même dans des oeuvres de tonalité sombre telles que La Machine infernale et Electre.

#### VI- LE MELANGE DES TONS

Plusieurs tonalités sont présentes dans les pièces des dramaturges modernes: tragique, dramatique, lyrique, patétique, voire épique, mais aussi comique, humoristique, ironique... Une des caractéristiques de ce théâtre, c'est qu'il mêle les tons et les niveaux de langue, pouvant passer sans transition de la trivalité à la poésie, du réalisme au merveilleux, du tragique à la scène du boulevard, du pathétique à la farce. Des dramaturges tels que Cocteau et Giraudoux tirent des efforts saisissants de ces ruptures.

## Le mythe entre le traditionalisme et la résurrection dans le théâtre français du XX<sup>ème</sup> siècle

---

La caricature et la parodie auxquelles recourent ces auteurs ont une utilité à la fois esthétique et fonctionnelle qui renforce le tragique par effet d'image et de contraste. Quant à Anouilh, il s'est fait une spécialité d'un pessimisme qui est: "*ici à son comble, d'autant plus que les costumes des personnages sont ceux du XX<sup>ème</sup> siècle: Antigone est une tragédie d'aujourd'hui.*" (Jouanny, 1999: 49), ainsi que d'ironie dramatique fondée sur le mélange du réalisme cru et de l'idéalisme, sur la représentation d'un univers de la médiocrité et du mensonge qui s'accorde au caractère hybride de ce théâtre.

D'autre part, ce théâtre est celui de la fantaisie, orientation qui colore la visée réaliste d'une teinte libertaire. Car les dramaturges prennent beaucoup de liberté avec les mythes et la réinterprétation qu'ils en proposent passe par l'invention à divers degrés: utilisation de l'anachronisme, parodie d'une entrevue diplomatique entre Hector et Ulysse dans *La Guerre de Troie n'aura pas lieu*, recours aux apparitions surnaturelles (le fantôme de Laïus, puis celui de Jocaste dans *La Machine* infernale, Iris et La Paix dans *La Guerre de Troie n'aura pas lieu*.)

### VII- LE LANGAGE DRAMATIQUE

#### 1- Une parole multiforme

Le vocabulaire de ce théâtre emprunte à plusieurs registres de langue: soutenu, courant, familier, voire grossier. Il s'agit de rendre le langage dramatique plus vivant, plus frappant, plus apte à traduire la complexité des situations, des personnages et de leurs

actes. Anouilh, qui recourt volontiers à un langage parlé, proche du quotidien le plus vital, fait dire au garde d'*Antigone*: "On va d'abord chez la Tordue, on se les cale comme il faut et après on va au Palais." (Anouilh, *Antigone*, 1949 :62) Le théâtre de Giraudoux, si souvent taxé de préciosité, ne recule pas non plus devant l'audace de telle tournure familière: " Je sors d'en prendre" (Giraudoux, *La Guerre de Troie n'aura pas lieu*, 1935: 42), "Qu'elle se casse la gueule, la petite Electre" (Giraudoux, *Electre* 1937 :69).

Le langage mêle les tons avec un art consommé du disparate qui associe réalités du monde moderne (les calèches, la cigarette, le café, le tricot, les ouvriers en grève...).

La syntaxe et le rythme des phrases traduisent un grand souci de liberté: période oratoire ou discours pompeux, vaticinations de la parole oraculaire ou balbutiements de l'ivresse, accélérations brutales intensifiées par la stichomythie, redondances ou hésitations. Ils visent un effet à produire et n'oublient jamais qu'ils passent par la voix des acteurs. Lieu de l'artifice avoué, ce théâtre conjugue ainsi naturalisme et savante spontanéité.

Le langage de ce théâtre est aussi celui de l'action parce qu'il engage les êtres. Il les fait s'affronter et se définir, se déterminer et se réaliser, directement ou indirectement. C'est son propre serment qui engage Oedipe; c'est l'aveu d'Agathe qui entraîne celui de Clytemnestre et qui éclaire Electre; c'est la parole d'Oreste qui libère Argos des mouches et du remords; c'est celle de Démokos qui déclenche la guerre de Troie.

## Le mythe entre le traditionalisme et la résurrection dans le théâtre français du XX<sup>ème</sup> siècle

Tour à tour parole de l'aveu, du refus et de la révolte, elle est celle de la quête et de l'enquête, de la guerre et de la paix, de l'innocence et de la pureté, de la conscience collective ou individuelle, des dieux ou des hommes.

Parce qu'il veut prendre en charge la totalité de l'univers, réel ou non, le langage dramatique est un accomplissement des êtres par la parole qui permet de nommer l'innomable, d'exprimer l'ineffable. Aussi ce langage est-il souvent celui d'un absolu, d'un épuisement qui emploie toutes les ressources verbales, dans une sorte de poursuite infinie.

### 2) Du réalisme à la poésie

Giraudoux avait joué le rôle de précurseur en inventant un nouveau langage dramatique. S'il est vrai qu'une large part de la parole dramatique répond à une orientation réaliste, voire prosaïque, à laquelle sacrifient volontiers Anouilh, Cocteau et même Giraudoux, le langage de ce théâtre obéit à une visée esthétique plus proprement poétique. Ainsi Cocteau met en scène le poète Orphée qui s'interroge sur la mission de la poésie dans une pièce qui s'inspire largement du surréalisme. Devant la mort, l'*Antigone* d'Anouilh s'exprime en une ode funèbre d'une poignante beauté qui ne le cède en rien à la poésie antique: "Ô tombeau! Ô lit nuptial! Ô ma demeure souterraine!" (Anouilh, *Antigone*:120). Et si Démokos est la caricature impitoyable du faux poète (*La Guerre de Troie n'aura pas lieu*), plus d'un personnage donne à *Electre* cet éclat mystérieux d'une poésie sombre et lumineuse à la fois.

Poètes, Giraudoux et Cocteau, Anouilh également, préfèrent l'image à l'idée. Autant de comparaisons et de métaphores qui évoquent la pureté et l'innocence, celle de l'enfance et de la nature en particulier, mais aussi la vérité la plus profonde des êtres et des choses. Le destin de Troie s'illustre par la métaphore du tigre et la mort d'Antigone livre l'image d'une jeune fille: "*pendue aux fils de sa ceinture, des fils bleus, des fils verts, des fils rouges qui lui font comme un colier d'enfant.*" (Anouilh, *Antigone*:127)

Dans ce théâtre qui s'adresse à un public cultivé, aphorismes et paradoxes côtoient les références détournées, les clins d'œil et les mots des auteurs. Certaines formules sont plus particulièrement saisissantes quand nous apprend Cocteau que: "*Le temps des hommes est de l'éternité pliée.*" (Cocteau, *La Machine infernale*:56) Anouilh ose dire à Créon: "*La vie, ce n'est peut-être tout de même que le bonheur.*" (Anouilh, *Antigone*, 1949: 98) Giraudoux place dans la bouche d'Electre cette phrase: "*c'est là ce qui est si beau et si dur dans la vérité, elle est éternelle, mais ce n'est qu'un éclair.*" (Giraudoux, *Electre*, 1937:119)

## CONCLUSION

Le mythe désigne un récit à caractère légendaire qui est commun à un peuple, à une civilisation. On a noté également que le caractère presque immémorial de bien des mythes, perçus comme autant de récits transmis depuis des temps très reculés par plusieurs générations.

## Le mythe entre le traditionalisme et la résurrection dans le théâtre français du XX<sup>ème</sup> siècle.

Si le mythe antique trouve au théâtre le lieu privilégié d'une nouvelle jeunesse, sa réactivation est peut-être moins liée directement à l'histoire qu' à une conscience du modernisme et du progrès. Mais si les dramaturges sont bien accordés à leur époque, ils refusent de faire de la scène une simple copie du réel. Le mythe antique sera donc réactualisé à la lumière non pas de l'actualité, mais de l'actuel.

Aussi ne doit-on pas s'étonner que l'exploitation des mythes antiques au théâtre ne se soit guère poursuivie après 1950. Il est vrai également que deux guerres successives, que des mutations socio-économiques, que la mise en cause même de l'humanisme ont sérieusement mis à mal un théâtre qui semblait de plus en plus s'étouffer. Ce n'est donc pas une résurgence du classicisme théâtral qui nous est donné à voir, mais un phénomène moderne, vécu par son époque comme une nouveauté. C'est en cela d'abord qu'il trouve son unité, ce qui est une façon de se demander pourquoi des auteurs aussi différents et aussi importants comme Giraudoux, Cocteau et Anouilh ont pu être amenés à réinvestir une mythologie à laquelle la littérature avait déjà tant demandé.

En effet, au mythe sont associées l'expression et la traduction, sous une forme symbolique, de forces ou de pulsions diverses, représentatives de la condition humaine. Le mythe livre donc une leçon dont on peut tirer un enseignement et reste de caractère énigmatique. Ainsi, Giraudoux avec *La Guerre de Troie n'aura pas lieu* et *Electre*, puis Anouilh avec *Antigone* donnent au théâtre une nouvelle dimension.

BIBLIOGRAPHIE

I- CORPUS

- 1- ANOUILH, Jean, *Antigone*, éd. De la Table Ronde, Paris, 1949.
- 2- COCTEAU, Jean, *La Machine infernale*, Larousse, Paris, 1975.
- 3- GIRAUDOUX, Jean, *Electre*, Bernard Grasset, Paris, 1937.
- 4- GIRAUDOUX, Jean, *La Guerre de Troie n'aura pas lieu*, Bernard Grasset, Paris, 1935.

II- OUVRAGES SUR LE MYTHE

- 1- DONTENVILLE, Henri, *Mythologie française*, Payot, Barcelone, 2004.
- 2- ELIADE, Mircea, *Aspects du mythe*, Gallimard, Paris, 1963.
- 3- GOT, Olivier, *Le mythe antique dans le théâtre français du XX<sup>ème</sup> siècle*, Ellipses, Paris, 1998.
- 4- HACQUARD, Georges, *Guide mythologique de la Grèce et de Rome*, Hachette, Paris, 1990.
- 5- HAMILTON, Edith, *La mythologie (ses dieux, ses héros, ses légendes)*, Marabout, Paris, 1978.
- 6- MINAUD, Marie-Françoise, *Antigone de Jean Anouilh*, Ellipses, Paris, 1997.
- 7- ROBERT, Richard, *Le mythe antique dans le théâtre contemporain*, Presses Universitaires, Paris, 1998.

III- OUVRAGES GENERAUX

- 1- BERETTA, Alain, *Le tragique*, Ellipses, Paris, 2000.

Le mythe entre le traditionnalisme et la résurrection dans le  
théâtre français du XX<sup>ème</sup> siècle

---

- 2- BERGEZ, Daniel, L'exploitation de texte littéraire, Gauthier-Villars, Paris, 1996.
- 3- BONNABEL, Anne-Marie et MILHAUD, Marie-Lucile, A la découverte du théâtre, Ellipses, Paris, 2000.
- 4- BRENNER, Jacques, Histoire de la littérature française de 1940 à nos jours, Fayard, Paris, 1978.
- 5- COUPRIE, Alain, Le théâtre (Texte, Dramaturgie, Histoire), Armand Colin, Paris, 2005.
- 6- EVRARD, Frank, Le théâtre français du XX<sup>ème</sup> siècle, Ellipses, Paris, 2005.
- 7- HAEDENS, Kléber, Une histoire de la littérature française, Bernard Grasset, Paris, 1970.
- 8- HUBERT, Marie-Claude, Les grandes théories du théâtre, Armand Colin, Paris, 2005.
- 9- HUBERT, Marie-Claude, Le théâtre, Armand Colin, Paris, 2005.
- 10- JOUANNY, Sylvie, La littérature française du 20<sup>ème</sup> siècle, Armand Colin, Paris, 1999.
- 11- LIOURE, Michel, Le drame de Diderot à Ionesco, Armand Colin, Paris, 1973.
- 12- LIOURE, Michel, Lire le théâtre moderne de Claudel à Ionesco, Dunod, Paris, 1998.
- 13- MONDOLONI, Jean-Michel, Tragédie et tragique, Ellipses, Paris, 2001.
- 14- SARTRE, Jean-Paul, Saint-Genet, comédien et martyr, Gallimard, Paris, 1952?



Dr. Alaaedin Baheiedin

---

15- UBERSFIELD, Anne, Lire le théâtre III (Le dialogue de théâtre), Belin, Paris, 1996.

16- VERSINI, Georges, Le théâtre français depuis 1900, Presses Universitaires, Paris, 1970.

III- Articles

1- KEMP, Robert, Le Monde, 16 septembre, 1946.

2- GAILLARD, Pol, La Pensée, n 1, oct.-nov.-déc., 1944.