

COLLECTION MAJOR BAC

Premières
ES - L - S

Le mythe antique dans le théâtre contemporain

thèmes et sujets

par Guy Fessier



Presses
Universitaires
de France



023784262

820

*Le mythe antique
dans le théâtre
contemporain
Thèmes et sujets*

PAR

Guy Fessier

*Agrégé de Lettres modernes
Professeur au lycée de Franconville (Val-d'Oise)*



Presses Universitaires de France

D4

1998-5237

□ **Archétype** : Selon Jung, « Les mythes et les contes » « renferment des thèmes bien définis qui reparaissent partout et toujours ». Ces « images et ces correspondances », qu'on retrouve dans les « rêves » ou dans les « idées délirantes », des êtres humains, sont des « représentations archétypales ». On a donc l'impression qu'elles appartiennent à tous, et qu'elles peuvent « se manifester spontanément partout et en tout temps ». Le célèbre psychanalyste pense même que ces « images primordiales » et instinctives sont un héritage collectif. Dans ces conditions, on peut dire par exemple que Médée est un archétype, dans la mesure où elle révèle une frayeur fondamentale et collective – celle de l'enfant et de la femme, celle de l'infanticide et de la naissance. Plusieurs dramaturges ont donné de cet archétype une représentation théâtrale et violente : on estime que la *Médée* d'Euripide est l'une de ses pièces les plus admirables. Mais celles de Corneille et d'Anouilh méritent peut-être également l'attention du spectateur moderne...

P. 73/80

□ **Classique** : Un écrivain classique s'inspire des modèles de l'Antiquité. L'adjectif est surtout employé à propos des écrivains français du XVII^e siècle. P. 9/15

□ **Déterminisme** : Philosophie de la liberté selon laquelle nous sommes déterminés à ne pas

SOM

Introduction	1
I. La Machine infernale	1
II. Les Mouches	3
III. Antigone	4
1. Le classicisme mythologique ..	7
I. « Apologie des influences »	7
II. Sujet. L'Imitation des Anciens	9
III. Autres sujets possibles	15
2. Les métamorphoses du mythe	19
I. Une christianisation paradoxale	19
II. Sujet. La structure profonde des mythes	20
III. Autres sujets possibles	27
3. Écrire l'Histoire	29
I. Les catastrophes collectives	29
II. Sujet. « La résonance » tragique	31
III. Autres sujets possibles	42
4. Les rêves	47
I. La beauté des rêves	47
II. Sujet. La fonction et la signification des rêves	49
III. Autres sujets possibles	54

l'être. Dans *Les Mouches*, Oreste lutte contre un certain déterminisme. P. 110/115



□ **Tragédie** : Œuvre théâtrale dont les personnages suscitent la peur ou la pitié. Selon Anouilh, le

□ **Drame** : Texte dont le dénouement négatif n'est pas nécessaire. Selon Anouilh, qui le dit dans *Antigone*, le personnage du drame fait son propre malheur.

P. 31/42

MAIRE

5. Les hommes et les dieux	57
I. Le syncrétisme religieux	57
II. Sujet. « La peur et la mauvaise conscience »	59
III. Autres sujets possibles	68
6. Les Femmes	71
I. Le Sphinx est une femme. (Et inversement ?)	71
II. Sujet. Les personnages maternels	73
III. Autres sujets possibles	81
7. Œdipe et Orphée	83
I. Le « complexe d'Œdipe »	83
II. Sujet. Œdipe et Orphée	85
III. Autres sujets possibles	93
8. L'Absurde	97
I. Une crise historique et idéologique ...	97
II. Sujet. « L'ordre du Monde »	100
III. Autres sujets possibles	105
9. La Révolte	109
I. Révolte et révolution	109
II. Sujet. Un « rappel au désordre »	110
III. Autres sujets possibles	115

□ **Complexe** : Selon Jung, les complexes sont « des fragments psychiques dont la dissociation est imputable à des influences traumatiques » ou à certaines expériences fondamentales. Les complexes – celui d'Électre, ou d'Œdipe – peuvent empêcher l'homme d'agir, provoquer « des troubles de la mémoire », ou « obséder temporairement la conscience ». Ils ont surtout leurs propres lois, et peuvent se modifier et évoluer en fonction des événements que nous vivons. Dans ces conditions, on peut penser que les histoires mythologiques nous présentent des situations familiales qui sont comparables à celles que vivent tous les êtres humains. L'aventure d'Œdipe ou d'Électre ressemble *un peu* à celle de tous les pères, et de toutes les filles. Elle permet de comprendre les réactions filiales, ou sororales. Et même si elles sont parfois incestueuses et hyperboliques, elles révèlent ou trahissent des vérités qui sont à la fois humaines et universelles.

P. 83/85

personnage de la tragédie ne peut pas empêcher les catastrophes de se produire. P. 31/42

MAJOR BAC
DIRIGÉE PAR PASCAL GAUCHON
CODIRIGÉE PAR ÉRIC COBAST



ISBN 2 13 049534 6

Dépôt légal — 1^{re} édition : 1998, juillet

© Presses Universitaires de France, 1998
108, boulevard Saint-Germain, 75006 Paris

Introduction :
Des mythes antiques
dans des fables contemporaines

I. LA MACHINE INFERNALE DE JEAN COCTEAU.
(Pièce créée le 10 avril 1934,
au théâtre Louis-Jouvet.)

La pièce de Cocteau – *La Machine infernale* – présente une structure originale, qui n'évoque en rien celle de Sophocle. Elle se compose de quatre actes qui portent tous un titre différent, et qui offrent à chaque fois leur propre cohérence.

Chacun des actes est également précédé d'un court préambule, qui n'est en fait que le commentaire explicite du poète, analogue – peut-être ? – à celui que proposait le choeur des tragédies antiques.

Pendant l'acte I, qui ressemble un peu, mais de façon parodique, aux premières scènes d'*Hamlet*, le fantôme de Laïus, qu'Œdipe a tué, apparaît sur les remparts de la Cité. Mais la reine Jocaste et le devin Tirésias questionnent les soldats qui sont de faction et restent incapables de le voir.

Au cours de l'acte II, Cocteau nous propose d'imaginer ce qu'il appelle « un recul dans le temps ». Et il nous fait errer dans une campagne thébaine qu'hantent le Sphinx et

Anubis – le dieu égyptien à tête de chacal. Le monstre féminin, qui n'est que l'incarnation momentanée de la Némésis grecque, est féroce cannibale. Il dévore ses victimes, et fait régner la terreur. Il est néanmoins lassé de tuer les êtres humains. Il épargne d'abord une matrone et son enfant avant de laisser triompher le jeune Œdipe et de quitter son horrible apparence.

L'acte III s'intitule *La nuit de noces*. Œdipe, qui a triomphé de la Bête, est devenu roi et a épousé une femme dont il ignore encore qu'elle est sa mère. Conformément aux souhaits de Jocaste, le vieux Tirésias entre dans la chambre nuptiale – qui est symboliquement rouge. Il tente de mettre en garde le jeune roi, qui ne veut pas écouter ses conseils, et qui le croit simplement jaloux. Un long dialogue, tendre et maternel, s'engage ensuite entre le Souverain et la jeune Jocaste...

Jean Cocteau choisit ensuite de faire une prodigieuse ellipse de « dix-sept ans », et fait du quatrième acte un dénouement qui est d'une intense brièveté.

Au début de ce dernier acte, Œdipe, qui est maintenant roi, se réjouit paradoxalement de la mort de son père adoptif – Polybe. Il croit désormais que l'oracle, qui lui prédisait qu'il tuerait son père, et qu'il épouserait sa mère, s'est trompé. Il reste insensible aux admonestations de Tirésias, et de Créon. C'est alors qu'un simple berger révèle à Œdipe qu'il n'est pas vraiment l'enfant de Polybe et de Merope. Il a été abandonné par les rois de Thèbes quand il était enfant : on lui a troué les pieds et on l'a livré à la férocité des animaux sauvages. Jocaste comprend alors qu'elle a épousé son fils. Elle se tue, et se pend à son écharpe (comme sa fille un peu plus tard). Œdipe est fou de désespoir : il se crève les yeux avec la broche de sa femme. Il réapparaît ensuite sur la scène. Le prêtre Tirésias lui confie son bâton d'aveugle. Il quitte la Cité – escorté par sa fille Antigone, et par le fantôme d'une belle femme, qui est à la fois son épouse et sa mère.

On peut penser qu'en fabriquant cette pièce, qui ressemble un peu à une mécanique infernale, Cocteau a surtout voulu inventer une autre chronologie.

En omettant le récit d'une période de dix-sept ans, en anticipant, ou en retardant la narration de certains épisodes essentiels (celui de la confrontation avec le Sphinx par exemple), il veut certainement nous faire comprendre que le temps n'est qu'une illusion humaine. Ainsi que le remarque le dieu Anubis : il n'est que de « l'éternité pliée ». Il n'existe pas vraiment – et c'est peut-être ce qui cause le malheur des êtres vivants.

II. LES MOUCHES DE JEAN-PAUL SARTRE. (Pièce créée le 2 juin 1943 au théâtre de la Cité.)

Au début de la pièce de Sartre, Oreste revient dans la Cité, où il pourrait régner, puisqu'il est le fils d'Agamemnon. Il est accompagné du Pédagogue et prétend se nommer Philèbe. Il rencontre Jupiter.

Un peu comme dans la Bible, lorsque les fléaux s'abattent sur la terre d'Égypte, sur la terre de Pharaon, une pluie de mouches s'est abattue sur Argos – et elle paraît empuantir et enlaidir la ville. Oreste retrouve Électre, sa sœur, dont Égisthe et Clytemnestre ont fait une souillon. Comme dans les pièces d'Euripide et de Giraudoux, la chaste princesse a perdu son rang et en ressent de l'amertume. Elle est prête à venger le meurtre de son père.

Pendant la première partie de l'acte II, on assiste à une immense cérémonie macabre qui inverse les symboles de la Résurrection et à laquelle Jupiter assiste. Égisthe convoque la foule des citoyens et le grand prêtre : il évoque le souvenir des morts afin d'exacerber les éventuels remords des habi-

tants d'Argos. Seule Électre – qui est vêtue de blanc – ose défier joyeusement la loi funèbre d'Égisthe.

Le dramaturge nous invite ensuite à entrer dans le palais, et plus particulièrement dans la salle du trône, où des soldats commentent de façon un peu parodique les éventuelles apparitions du spectre d'Agamemnon (scène 2) et où Égisthe et Jupiter parlent longuement politique (scène 5). Puis, Oreste apparaît soudainement. Il est accompagné d'Électre. Il exécute Égisthe (scène 6), et il assassine Clytemnestre dans sa chambre (on entend simplement les cris de la reine qu'Électre commente pendant la scène 7).

Oreste revient ensuite sur scène : il a dans son poing l'épée rougie du sang de sa mère...

Au début de l'acte III, nous retrouvons Électre et Oreste : ils sont endormis ensemble dans le temple d'Apollon. Ils entourent les jambes de la statue de leurs bras. Les Érinyes commencent déjà à menacer les criminels. Jupiter fait alors irruption (scène 3). Il exige qu'Oreste et Électre cèdent à sa volonté et renient leur acte. Électre abandonne son frère, et se soumet à la Loi de Jupiter. Oreste refuse d'obéir : il se sent même prêt à affronter la foule qui assiège le temple, et qui le conspue. Il décide finalement de se confronter à l'hostilité du peuple. Il veut être « un roi sans terre, et sans sujets ». Il accepte d'expié les crimes des habitants d'Argos (scène 6). Il quitte le temple escorté des Érinyes qui le poursuivent et le persécutent en hurlant – afin de libérer la ville du fléau des Mouches, et de la culpabilité.

III. ANTIGONE DE JEAN ANOUILH. (Pièce créée au théâtre de l'Atelier le 4 février 1944.)

Comme *Médée*, une pièce un peu postérieure, l'*Antigone* de Jean Anouilh est une pièce assez brève, qui n'est divisée

ni en actes, ni en scènes. Le dramaturge a cherché à lui donner une intensité, et une pureté qui font songer au classicisme.

Dès les premières scènes, dès le premier dialogue avec la nourrice, qui ressemble (un peu ?) à la confidente traditionnelle de la tragédie racinienne, le spectateur devine qu'Antigone vient de rendre les derniers honneurs à son frère Polynice. Elle a déjà choisi la mort, plutôt que le bonheur avec Hémon, le fils de Créon, le maître de la ville. Celui-ci a précisément appris qu'on avait enfreint ses ordres. Il fait alors comparaître Antigone. C'est alors que commence une longue confrontation avec la fille d'Œdipe, qui, comme le long dialogue qui oppose Médée à Jason, est le moment crucial de la pièce. Créon tente de triompher de « la petite Antigone ». Il évoque surtout la médiocrité d'Étéocle et de Polynice, dont les cadavres, retrouvés sur le champ de bataille, étaient à peine reconnaissables. En vain. Antigone s'entête. Elle est finalement arrêtée et condamnée – puisque la foule l'exige.

Et, après un dernier dialogue avec le Garde, Antigone est emmurée vivante dans une caverne où elle se pend, et où Hémon « plonge (son) épée dans (son) ventre ».

Eurydice, l'épouse de Créon, se suicide à son tour.

Créon reste tragiquement seul.

The first part of the book is a study of the music of the 17th century, and the second part is a study of the music of the 18th century. The author discusses the influence of the French court on the music of the 17th century, and the influence of the Italian opera on the music of the 18th century. He also discusses the influence of the French Revolution on the music of the 18th century, and the influence of the French Revolution on the music of the 19th century. The book is a valuable contribution to the study of French music, and it is a must-read for anyone interested in the history of music.

III. ANYTIONS OF JEAN ANTOINE
(PUBLIÉ EN 1744 AU THÉÂTRE DE L'OPÉRA)
IN 4 ACTES (1744.)

— *Comme Mère*, une pièce en six personnes, l'Époux de son Amant est une pièce avec trois, qui est divisée

Le classicisme mythologique

LE PROBLÈME DE L'IMITATION LITTÉRAIRE

I. « Apologie des influences »	7
II. Sujet. L'imitation des Anciens	9
1. Le modèle ancien	10
2. L'imitation	11
3. Les risques de l'échec	13
III. Autres sujets possibles	15

I. « APOLOGIE DES INFLUENCES »

Contrairement à ce qu'on pourrait croire, les écrivains n'ont jamais eu peur de se laisser *influencer*. Ils n'ont jamais pensé que leur œuvre était autonome, ou complètement fermée sur elle-même.

Au ^{xx}e siècle, les dramaturges qui décident de s'inspirer du vieux théâtre grec sont nécessairement conscients de ce problème : ils n'ont pas peur de se confronter à des modèles littéraires absolus (sophocléens, ou raciniens). Ils savent que le défi esthétique est intéressant, et qu'ils ont peu de chances de perdre leur personnalité ou leur âme : à partir du moment où ils se montrent capables d'intégrer à leur univers les éléments qui lui sont étrangers, ils ne courent plus aucun risque. Les citations disparaissent : elles sont absorbées par le texte. Elles semblent transformées. En s'inspirant des autres, les écrivains contemporains devinent qu'ils pourront montrer qui ils sont vraiment. En « s'entreglosant » (comme

dit Montaigne), en utilisant des mythes universels, les dramaturges modernes n'ont peur ni du neuf, ni du vieux : ils cherchent simplement à *être* eux-mêmes. Ils parviennent à devenir ce qu'ils sont. La légende d'Antigone et d'Ismène n'appartient finalement à personne : en « contractant » le texte de Sophocle, et en en livrant une version scénique d'une extrême brièveté, Jean Cocteau – en décembre 1922 – parvient à s'approprier momentanément le mythe. Pour reprendre l'image anachronique qu'il nous livre, on a l'impression qu'il réussit à « photographier la Grèce en aéroplane », et à donner une nouvelle vision d'un site archéologique qu'on n'avait encore jamais exploré. « Parce qu'(on) survole un texte célèbre, chacun croit l'entendre pour la première fois. » L'auteur des *Enfants terribles* renouvellera l'expérience archéologique en visitant d'autres mythes – celui d'Œdipe, et celui d'Orphée par exemple. Il fera d'autres fouilles esthétiques, et réalisera de belles trouvailles.

A sa manière, mais plusieurs décennies plus tard, Jean Anouilh fera lui aussi l'éloge du « vol littéraire ». A propos de sa « traduction » du mythe d'Œdipe – intitulée *Le Roi boiteux* – il dira le plaisir qu'il a éprouvé à « se glisser » « dans la tragédie de Sophocle » : il l'a fait « comme un voleur – mais comme un voleur scrupuleux, et amoureux de son butin ». Si l'on file la métaphore, on a donc le sentiment que les belles phrases théâtrales deviennent semblables à des pièces de menue monnaie, ou à de précieux trésors que les écrivains dilapident généreusement, ou épargnent sou à sou, et très soigneusement.

Dans un petit texte intitulé « de l'influence en littérature », André Gide notait déjà judicieusement que « les grands écrivains n'avaient jamais eu peur d'imiter », et il prenait l'exemple de Michel-Ange qui avait osé affirmer que son œuvre – un *Cupidon endormi* – était en fait une statue antique qu'on venait d'exhumer, ou d'arracher à l'oubli. Les artistes comprennent finalement que pour devenir le plus

Les grands mythes – ceux d'Œdipe, d'Orphée et d'Oreste – continuent à stimuler l'imagination des dramaturges modernes. Claudel, Cocteau et Giraudoux – puis Sartre et Anouilh surent donner de ces histoires universelles une nouvelle traduction théâtrale.

Les neuf dissertations ici proposées – ainsi qu'une petite centaine de sujets complémentaires – prennent en charge des œuvres aussi diverses que les Mouches, Antigone ou la Machine infernale. Elles intègrent également au raisonnement des références à Amphitryon 38, et à Protée et s'adressent particulièrement aux élèves des classes de Première qui préparent l'écrit du baccalauréat de français.

Guy Fessier est agrégé de Lettres modernes. Il enseigne le français dans les classes de seconde et de première du lycée de Franconville (Val-d'Oise).

42 FF

22413941 / 7 / 98

9 782130 495345

BIBLIOTHEQUE NATIONALE DE FRANCE



3 7531 00025802 1

Participant d'une démarche de transmission de fictions ou de savoirs rendus difficiles d'accès par le temps, cette édition numérique redonne vie à une œuvre existant jusqu'alors uniquement sur un support imprimé, conformément à la loi n° 2012-287 du 1^{er} mars 2012 relative à l'exploitation des Livres Indisponibles du XX^e siècle.

Cette édition numérique a été réalisée à partir d'un support physique parfois ancien conservé au sein des collections de la Bibliothèque nationale de France, notamment au titre du dépôt légal. Elle peut donc reproduire, au-delà du texte lui-même, des éléments propres à l'exemplaire qui a servi à la numérisation.

Cette édition numérique a été fabriquée par la société FeniXX au format PDF.

La couverture reproduit celle du livre original conservé au sein des collections de la Bibliothèque nationale de France, notamment au titre du dépôt légal.

*

La société FeniXX diffuse cette édition numérique en accord avec l'éditeur du livre original, qui dispose d'une licence exclusive confiée par la Sofia – Société Française des Intérêts des Auteurs de l'Écrit – dans le cadre de la loi n° 2012-287 du 1^{er} mars 2012.

Avec le soutien du

