

AperTO - Archivio Istituzionale Open Access dell'Università di Torino

De la récréation à la récréation : le mythe antique dans le théâtre français de l'entre-deux guerres

This is the author's manuscript

Original Citation:

Availability:

This version is available <http://hdl.handle.net/2318/101849> since

Publisher:

Orizons - L'Harmattan

Terms of use:

Open Access

Anyone can freely access the full text of works made available as "Open Access". Works made available under a Creative Commons license can be used according to the terms and conditions of said license. Use of all other works requires consent of the right holder (author or publisher) if not exempted from copyright protection by the applicable law.

(Article begins on next page)

MÉTAMORPHOSES DU MYTHE

Cet ouvrage est dédié à Jean Bollack



Daniel Cohen éditeur

Universités — Domaine littéraire
Collection dirigée par Peter Schnyder

Conseillers scientifiques : • Jacqueline Bel, Université du Littoral, Côte d'Opale, Boulogne-sur-Mer • Peter André Bloch, Université de Haute-Alsace, Mulhouse • Jean Bollack, Paris • Jad Hatem, Université Saint-Joseph, Beyrouth • Éric Marty, Université de Paris 7 • Jean-Pierre Thomas, Université York, Toronto, Ontario • Erika Tunner, Université de Paris 12.

Dans la même collection :

L'Homme-livre. Des hommes et des livres – de l'Antiquité au XX^e siècle, 2007.

Temps et Roman. Évolutions de la temporalité dans le roman européen du XX^e siècle, 2007.

ISBN 978-2-296-04685-6

© Orizons chez L'Harmattan, 2008

De la récréation à la récréation : le mythe antique dans le théâtre français de l'entre-deux-guerres

FRANCA BRUERA

« Au milieu de l'étrangeté contemporaine se réincarnent les anciens mythes et les rapports qu'ils expriment restent universels et éternels¹ ». C'est au cours de son périple critique autour de l'archipel Joyce que Michel Butor a exprimé ces quelques réflexions sur le mythe, qui confirment sa nature intrinsèque de système en réélaboration permanente. Le terrain fécond sur lequel l'Ulysse joycien avait commencé sa nouvelle odyssee – foncièrement « étrange » comme Butor le concevait, ou futile et anarchique comme Eliot lui-même l'avait connu² – était le même qui avait favorisé en France le développement de bien des modèles de réécritures de mythes liés à l'Antiquité grecque et latine³. Dans ce cadre fécond en revitalisations littéraires et artistiques, fourmillant d'études témoignant de la réintégration systématique du mythe dans l'horizon des études philosophiques, psychanalytiques, anthropologiques, sociologiques, littéraires, etc., c'est le théâtre qui a notamment fourni l'un des exemples les plus brillants de renversement et de mise en crise des lectures traditionnelles. des archétypes mythiques.

1. M. Butor, *Petite croisière préliminaire à une reconnaissance de l'archipel Joyce*, in *Répertoire I*, Paris, éd. de Minuit, 1960, p. 206.
2. T. S. Eliot, *Ulysses, Order and Myth*, LXXV, novembre 1923.
3. Pour un panorama exhaustif de l'époque en question, voir M. Tison-Braun, *La Crise de l'humanisme, le conflit de l'individu et de la société dans la littérature française moderne*, t. II, 1914-1939, Paris, Nizet, 1967 ; E. Tonnet-Lacroix, *La Littérature française de l'entre-deux guerres, 1919-1939*, Paris, Nathan, 2003, rééd., Paris, Colin, 2005).

En effet, les pièces théâtrales à sujet mythique des années de l'entre-deux-guerres relèvent d'une force innovatrice démythifiante et désacralisante prodigieuse. Celle-ci n'est pas spécialement déchaînée par la pratique d'une ou de plusieurs modalités de réécriture d'hypotextes, mais témoigne au contraire du haut degré d'autonomie que tout œuvre à thématique mythique garde par rapport à son origine, indépendamment du niveau plus ou moins élevé de proximité par rapport à sa source. Au lieu d'être une occasion de remaniement ou de remodelage d'un texte ancien, l'œuvre à sujet mythique est, comme l'a bien vu Marguerite Yourcenar, cette « espèce d'admirable chèque en blanc sur lequel chaque poète à tour de rôle peut se permettre d'inscrire le chiffre qui lui convient »⁴ et, en tant que telle, elle représente la carte blanche dont l'écrivain dispose en toute liberté de choix.

Cependant, l'approche critique et méthodologique à ce sujet vise, dans la plupart des cas, à mettre tout particulièrement en relief les caractéristiques de remaniement des mythes, ou leur nature prévoyant la coprésence entre des textes : la reprise d'un mythe serait alors, selon quelques-uns des paradigmes terminologiques les plus diffusés et les plus renommés, un travail de seconde main⁵, un palimpseste, de la littérature au second degré⁶, une réécriture tout court.

Bien loin de vouloir introduire une réforme terminologique à ce sujet, ce sera sous le signe de l'évolution et de la transformation en termes d'autonomisation que nous aborderons le recours massif au mythe, sans pour cela négliger son indiscutable nature hypertextuelle, ni oublier son sens butorien de réincarnation, c'est-à-dire d'incarnation dans un nouveau corps textuel qui en détermine le degré d'indépendance et d'originalité.

L'œuvre à sujet mythique en tant que texte dynamique et redondant, autonome et innovateur, participant lui aussi du processus de restitution esthétique du mythe dans les années de l'entre-deux-guerres fera l'objet de cette étude. Sur la base d'un corpus de pièces théâtrales préalablement analysées qui, bien que pas encore définitif, constitue déjà le bassin sémantique⁷ consistant et fécond de notre recherche, l'on tâchera d'esquisser un parcours de lecture méthodologique autour de cette sensibilité répandue

4. Marguerite Yourcenar, *Électre ou la chute des masques*, in *Théâtre*, vol. II, Paris, Gallimard, 1971, p. 19.
5. A. Compagnon, *Le Travail de seconde main*, Paris, éd. du Seuil, 1979.
6. G. Genette, *Palimpsestes. La littérature au second degré*, Paris, éd. du Seuil, 1982.
7. Pour la définition de « bassin sémantique », cf. G. Durand, *Les Structures anthropologiques de l'imaginaire*, Grenoble, Allier, 1960.

envers le retour à l'Antiquité qui a nourri le théâtre dès la fin des exploits les plus iconoclastes des avant-gardes, jusqu'à la fin des années trente⁸.

Dans le cadre culturel qui nous intéresse, le mythe rentre dans le dynamisme d'un débat très ample qui implique, comme on vient de le dire, des domaines très différents les uns des autres. Durant les mêmes années où Ernst Cassirer étudiait la mythologie comme forme symbolique autonome de la culture⁹, André Jolles analysait le mythe en approfondissant sa capacité de se redire grâce aux ressources langagières¹⁰. Quelques années auparavant, T. S. Eliot s'était déjà interrogé au sujet du phénomène de la réécriture à partir du modèle littéraire fourni par Joyce, jusqu'à en reconnaître une démarche méthodologique intrinsèque. C'est ainsi qu'en 1923 il écrivait les célèbres réflexions que voici :

En utilisant le mythe, et en créant une comparaison continue entre la contemporanéité et l'antiquité, Joyce instaure une méthode que bien d'autres auteurs pourront utiliser après lui. [...] Ce n'est qu'une façon de contrôler, de mettre en ordre et de donner une forme et un sens à l'immense panorama de futilités et d'anarchie de l'histoire contemporaine. [...] Au lieu d'adopter une méthode narrative, nous pouvons aujourd'hui utiliser une méthode mythique. Je crois fermement que c'est un pas important pour rendre accessible à l'art le monde moderne¹¹ [...].

Ces observations portent aussi bien sur l'exigence manifeste de redistribution et de réévaluation des valeurs esthétiques, que sur la nécessité implicite de concevoir la modernité en tant qu'« affaire de méthode et non de contenus »¹². Dans cette perspective de lecture, il semble possible d'affirmer combien le mythe, dans sa portée épistémologique, et donc conçu dans son acception d'acte de connaissance scientifique, puisse avoir

8. Notre corpus de textes se compose d'œuvres théâtrales et romanesques publiées et représentées entre le début des années vingt jusqu'à la fin des années quarante. Conformément au sujet de l'étude ici proposée, nous nous bornerons à signaler dans l'ordre chronologique de publication les étapes les plus saillantes du mythe sur la scène dans les années de l'entre-deux guerres : 1921 : Segalen : *Orphée-roi* ; 1927 : Cocteau, *Orphée* ; 1928 : Cocteau, *Antigone* ; 1928 : Cocteau, *Œdipe roi* ; 1929 : Giraudoux, *Amphitryon* 38 ; 1930 : Gide, *Œdipe* ; 1930 : Lély, *Ne tue pas ton père qu'à bon escient* ; 1931 : Lenormand, *Asie* ; 1934 : Cocteau, *La Machine infernale* ; 1935 : Giraudoux, *La guerre de Troie n'aura pas lieu* ; 1937 : Giraudoux, *Électre* ; 1938 : Ghéon, *Œdipe ou le crépuscule des dieux*.
9. E. Cassirer, *La Philosophie des formes symboliques. La pensée mythique*, t. II, Paris, éd. de Minuit, 1986 (*Philosophie der symbolischen Formen*, Berlin, éd. B. Cassirer, 1925).
10. A. Jolles, *Formes simples*, Paris, éd. du Seuil, 1972 (*Einfache Formen*, Tubinga, Max Niemeyer Verlag, 1930).
11. T. S. Eliot, *Ulysses, Order and Myth* (notre traduction).
12. A. Nouss, *La Modernité*, Paris, Presses universitaires de France, 1995, p. 4.

été assumé par les écrivains dans sa possibilité de se constituer en méthode, c'est-à-dire en démarche rationnelle d'investigation. Ainsi, le mouvement des mythes, que Paul Ricœur a comparé « à un espace de gravitation où des masses s'attirent et se repoussent à des distances variées »¹³, serait à l'origine d'un procédé de recherche esthétique et poétique à la fois : le travail de l'écrivain consisterait alors dans une mise en relief des nouveaux paramètres esthétiques présidant à la création, qui résident dans la tension dynamique et dialectique de toute œuvre qui contient une duplicité intrinsèque.

Nous nous proposons alors d'aborder le problème dans une optique interprétative qui souligne l'effort heuristique partagé par les écrivains qui ont puisé à la même source du mythe antique. L'on se demandera si c'est dans le mouvement de va-et-vient entre le rapprochement et la distanciation du mythe que l'œuvre commencerait sa nouvelle existence : plus la perspective du contraste sera marquée, plus l'œuvre vivra de sa vie propre, une vie de singularité et d'universalité à la fois.

Dégager un modèle d'écriture mythique qui permette de justifier la prolifération de pièces à thématique mythique implique la recherche d'une typologie de texte qui se décline sur la « même langue symbolique » indépendamment de son auteur¹⁴, et qui ne se révèle pas spécialement par ses contenus, mais par le degré d'émancipation de son langage et des structures autonomes sur lesquelles il se greffe. Cela signifie relier les tenants de ce soi-disant phénomène de retour à l'Antiquité autour de la capacité de saisir le mythe dans son sens nouveau, à cette époque-là évidemment ; c'est-à-dire reconsidérer l'apport indispensable du mythe dans son acception éminemment anthropologique, philosophique, psychanalytique de moyen-méthode de connaissance extrêmement dynamique, souple et motivant, ainsi que Malinowski, Bergson, Caillois, et bien d'autres auteurs l'avaient montré¹⁵. Il serait d'ailleurs impossible de justifier la pratique de la revalorisation de l'Antiquité mythique sur la base de l'existence hypothétique d'un esprit programmatique largement partagé à l'époque : com-

ment imaginer Cocteau, Gide et Giraudoux autour d'un projet de recherche des moyens rhétoriques et argumentatifs les plus appropriés pour traduire l'urgence de communication qui caractérise leur écriture?

La volonté de penser le mythe dans sa fonction paradigmatique de modèle matriciel de connaissance paraît alors se reconnaître dans la capacité, montrée par les auteurs, de dévisager dans toute construction mythologique une forme de pensée privilégiée, permettant à des écrivains très différents entre eux, n'appartenant ni à des groupes, ni à des écoles, de tirer du matériel mythique un modèle d'expérience esthétique fondamental pour toute expérience poétique nouvelle. En ce qui concerne notre étude, il s'agira de trouver la caractéristique invariante de cet ensemble complexe de messages et de codes inhérent aux œuvres puisant au mythe, pour en dégager des spécificités structurales et des modèles d'écriture qui en soulignent aussi bien le caractère d'indépendance par rapport à leurs sources, que le passage définitif de l'état de récréation à celui de création¹⁶.

Afin de délimiter les contours d'une herméneutique mythopoétique à la base de la vague antiquiste des années en question, nous avons décidé de regrouper l'ensemble des principes qui soutiennent et harmonisent les œuvres à sujet mythique sous l'étiquette de *poétique de la reproduction* ; cette définition, bien que générique et peut-être lacunaire, semble répondre à nos exigences de recherche la mesure invariante reliant les réécritures de ces années, et synthétiser les différentes modalités d'élaboration de textes nouveaux.

Les premières pièces mythiques des années vingt en France – Cocteau et Giraudoux en sont les auteurs les plus renommés – marquent un changement remarquable de l'expérience esthétique par rapport aux expérimentations des premières décennies du siècle. Notamment dominées par un esprit iconoclaste et frondeur, les avant-gardes avaient cédé à la fascination des procédés de modernisation, en y reconnaissant le moyen de communication le plus efficace pour traduire les spécificités d'un monde en transformation et en production perpétuelle. Cet univers si intrinsèquement moderne avait suscité chez les écrivains et les artistes l'exigence tranchante de manifester des intentions : cela proclamait la volonté de « produire » quelque chose de nouveau à l'intérieur de déclarations à visée programmatique, spécialement conçues pour véhiculer de nouvelles expériences esthétiques.

C'est dans une direction tout à fait opposée que s'affirment les premiers témoignages de réécriture des mythes, dont la nécessité de préserver les « *chiari di luna* », autrefois tués par les avant-gardes, semble sensiblement prononcée et surtout imprégnée de cet esprit nouveau ennemi de

13. P. Ricœur, *Philosophie de la volonté 2. Finitude et culpabilité*, Paris, Aubier, 1960, p. 444.

14. R. Barthes, *Critique et vérité*, Paris, éd. du Seuil, 1966, p. 52.

15. Avec Frazer, Nietzsche, Freud, Bachofen, etc., on assiste à partir du début du XX^e siècle à une reprise de plus en plus répandue des études concernant le mythe. En ce qui concerne les auteurs cités, nous nous bornons à signaler les études suivantes : B. Malinowski, *Trois essais sur la vie sociale des primitifs. Le crime et la coutume dans les sociétés primitives. Le mythe dans la psychologie primitive. La chasse aux esprits dans les mers du sud*, Paris, Payot, 1968 (*Myth in Primitive Psychology*, London, Kegan Paul, Trench, Trubner & Co, 1926) ; H. Bergson, *Les Deux Sources de la morale et de la religion*, Paris, Presses universitaires de France, 2003 (Paris, Presses universitaires de France, 1932) ; R. Caillois, *Le Mythe et l'homme*, Paris, Gallimard, 1992 (Paris, Gallimard, 1938).

16. Le répertoire terminologique utilisé ici et dans le titre appartient à G. Genette. (cf. G. Genette, *Palimpsestes. La littérature au second degré*, op. cit., p. 67).

l'esthétisme et des formules¹⁷ qu'Apollinaire avait prophétiquement conçu sur la base d'un équilibre jamais rompu entre la tradition et l'invention¹⁸. La redécouverte des mythes ne se manifeste d'ailleurs ostensiblement qu'à partir des années vingt, c'est-à-dire au moment où, sous l'effet d'un retour à l'ordre généralisé, les perspectives d'innovation des avant-gardes commencent d'un côté à se raréfier, et de l'autre à se concrétiser sous la forme de mouvements reconnus en tant que tels par la critique officielle, ce qui constitue notamment l'un des paradoxes les plus évidents des avant-gardes historiques.

Cependant, bien que conçus sous l'égide d'un retour à l'Antique dans le fond, les mythes repris sur la scène des années vingt-trente ne semblent pas cacher l'héritage du goût de la provocation cultivé par les avant-gardes, ni dans la forme, ni dans le fond. L'exigence « d'épater le bourgeois », pour nous limiter à un seul exemple, demeure durant ces années l'un des éléments-clé du processus de libération des conventions et des canons esthétiques dans tous les domaines artistiques et littéraires et s'exprime aussi, sous des formes et dans des buts assez différents, dans les œuvres marquées par la récupération de la mythologie : Agamemnon meurt en glissant sur un bout de savon¹⁹, Jocaste est nymphomane²⁰, Pâris est un jeune homme niais²¹, Orphée et Eurydice sont l'emblème de l'embourgeoisement irréversible du couple²²...

Loin de vouloir approfondir l'analyse de chacune de ces résurgences mythiques, il est important de remarquer que les exemples cités ci-dessus mettent en relief la manière dont le mécanisme de banalisation et de démythification du statut du personnage – rangé désormais dans des catégories antihéroïques et anticonventionnelles – est présent dans le théâtre à sujet mythique également. Ces figures nouvelles, surprenantes et captivantes en raison de leur statut renouvelé dans le sens de la provocation par rapport à leur passé ancestral, permettent de continuer notre parcours de recherche en observant que, dès que l'on s'approche d'un mythe « dépeussière » à partir des années vingt, pour démythifié, désacralisé, parodié, modernisé qu'il soit, il n'exprime jamais la nécessité de détruire le goût, ni la volonté de refuser le sens commun. Le recours au mythe ne semble

17. Cf. G. Apollinaire, *L'Esprit nouveau et les poètes*, in *Œuvres en prose complètes II*, Paris, Gallimard, « Bibliothèque de la Pléiade », 1991, p. 943-954.

18. Cf. G. Apollinaire, « La Jolie rousse », in *Calligrammes*, in *Œuvres poétiques*, Paris, Gallimard, « Bibliothèque de la Pléiade », 1965, p. 313.

19. J. Giraudoux, *Électre*, in *Théâtre complet*, Paris, Gallimard, « Bibliothèque de la Pléiade », 1982.

20. J. Cocteau, *La Machine infernale*, in *Théâtre complet*, Paris, Gallimard, « Bibliothèque de la Pléiade », 2003.

21. J. Giraudoux, *La guerre de Troie n'aura pas lieu*, in *Théâtre complet*, op. cit.

22. J. Cocteau, *Orphée*, in *Théâtre complet*.

d'ailleurs non plus prôner un soi-disant principe de renouvellement du langage artistique visant au bouleversement des principes éthiques et heuristiques acceptés par la culture officielle ; enfin, il ne manifeste point le désir d'imposer une idée de nouveau destinée à choquer et à transgresser les conventions ou le public.

Ces quelques considérations nous invitent à réfléchir sur l'importance des œuvres théâtrales à sujet mythique au cœur de l'évolution des poétiques dans les années de l'entre-deux-guerres. Celles-ci semblent elles aussi marquer un moment crucial de l'évolution de la conscience esthétique : elles concourent à la transformation des idéaux et des projets autoréférentiels de production de nouveau – qui avaient été l'un des motifs propulseurs des vingt premières années du siècle –, en une tendance à la reproduction du sens, là où pour sens nous entendons le contenu conceptuel et référentiel de l'expression artistique. L'esthétique, qui a recherché la libération de l'expression de tous les liens des conventions génériques, a laissé la place à des projets d'écriture non hostiles aux instances de rupture de toute continuité, mais concentrés principalement sur la recherche de nouveaux paramètres esthétiques réfractaires à une idée d'aventure-invention exempte de celle d'ordre-tradition²³.

Coïncé dans les engrenages de la modernité qui avance, le phénomène de la réécriture des mythes recherche alors de nouvelles formes expressives dans le parallèle systématique entre l'Antiquité classique et le présent : il agit sur le plan formel et idéologique et n'acquiert son autonomie que lorsqu'il focalise son attention sur la remise en cause de la valeur de l'expérience esthétique. Cela met en évidence l'abandon progressif de la forme autoréférentielle de la parole, rappelant de plus en plus l'importance de l'historicité et de la mémoire ainsi que le pouvoir du « retour à » sur l'écriture, et instituant de véritables « galeries des ancêtres », comme André Breton l'a fait dans son *Anthologie de l'humour noir*, tout cela sous le signe de la modernité encore une fois²⁴.

Dans ce cadre stimulant de rappels à une modernité qui se construit de plus en plus dans la continuité de la tradition²⁵, le pouvoir de référentialité de la parole mythique – qui est polyphonique pour sa porosité foncière et double dans sa capacité de traduire l'idée de perpétuité et de précarité en même temps – nous paraît l'un des premiers traits communs à toutes les réécritures qui traversent les années en question : « le mythe antique » est l'un des points de départ du processus d'émancipation du « mythe du

23. Ces mots-clés sont tirés de « La Jolie rousse » de G. Apollinaire (cf. note n. 18).

24. Cf. A. Nouss, *La Modernité*, op. cit., p. 25-26.

25. « La modernité reste inséparable de la tradition comme le sont l'avant et le revers d'une monnaie » (G. Balandier, *Le Détour. Pouvoir et modernité*, Paris, Fayard, 1985, p. 174).

nouveau ». Cela montre, d'un côté, l'acte de rupture par rapport à l'idée même de rupture qui avait germé au cœur des avant-gardes et, d'un autre côté, signale la volonté de repenser l'idée même de rupture dans le sens de la fragmentation et du discontinu : il en résulte un balancement dynamique et perpétuel entre la permanence de la matière mythique et les changements de l'histoire garantis par le présent de l'écriture, ce qui assure un certain degré d'autonomie à l'œuvre par rapport à sa source ancienne.

Dans le rapport osmotique qui se crée entre les épiphanies du mythe et celles de l'histoire, prend peu à peu sa forme ce que nous aimons appeler la « poétique de la reproduction » ; celle-ci, par le biais du mythe, semble permettre aux écrivains de reconquérir le pouvoir de communication de la parole et de lui restituer, provisoirement, sa forme originale. Il en dérive une écriture dynamique et autonome par rapport aux constructions de l'Antiquité, qui fait participer le mythe de la vitalité de ses mouvements à travers les rapports dialectiques que le procédé d'éloignement et de proximité de la source ancienne engendre. Le mythe, qui « est le rien qui est tout [...] brillant et muet », comme les vers de Fernando Pessoa le rappellent²⁶, semble alors constituer une réponse aux nouvelles exigences d'écriture revendiquant le sens par le recours à la nature polyphonique du matériel mythique, qui devient un modèle esthétique d'expérience créatrice. Comme Max Bilen l'a écrit,

Tout se passe, donc, comme si la fonction du récit mythique de rendre possible, par la croyance, le retour aux commencements, l'accès à un état de permanence, de totalité et d'unité, la libération des déterminations spatio-temporelles, était prise en charge par l'émotion poétique, qui, seule, peut faire de nos jours éprouver de tels instants, à travers un langage qui se veut fondateur²⁷.

Pour chercher à illustrer quelques-unes des spécificités de cette poétique, nous prendrons comme exemple le théâtre de Jean Cocteau. Il nous permettra de remarquer d'un côté que l'idée de la reproduction a pour but le sens et qu'elle n'a lieu qu'en s'appuyant sur la continuité thématique et symbolique du mythe ; de l'autre, il nous donnera la possibilité de comprendre que c'est en fondant l'expérience esthétique sur la valeur de la persistance du matériel mythologique qu'un projet d'élaboration de paramètres, codes et modèles d'écriture nouveaux peut se réaliser.

C'est tout au long d'un parcours de désarticulation de l'objet mythique et de désémantisation du message originel que Jean Cocteau donne naissance à son Orphée²⁸. La pièce débute dans une villa bourgeoise, habitée

26. F. Pessoa, *Ulysse*, in *Le Message*, Paris, Corti, 1988.

27. Cf. M. Bilen, *Le comportement mythique de l'écriture*, in *Le Mythe et le Mythique*, Cahiers de l'Hermétisme, Colloque de Cerisy, Paris, Albin Michel, 1987, p. 206.

28. J. Cocteau, *Orphée*, in *Théâtre complet*, op. cit., p. 384-424.

par le poète et sa femme Eurydice. L'ambiance est familiale, conventionnelle et insolite à la fois. Les époux se présentent sur la scène en simples habits de campagne, bouleversant le modèle mythique du couple amoureux par leurs querelles continues : leurs discussions sur des arguments insignifiants et prosaïques rythment obsessionnellement leurs dialogues. Leurs figures, ainsi standardisées et stylisées, nous montrent que nous nous trouvons face à un poète à la recherche de la veine poétique perdue et d'une femme irascible, qui fait en même temps ses reproches et ses caresses à un mari qui ne l'a pas encore perdue mais qui l'a déjà abandonnée à sa solitude pour se replier complètement sur lui-même.

Ainsi commence la pièce, avec un goût évident et provocateur pour la vérité d'une thématique bien ancrée dans l'actualité du présent²⁹. Et Jean Cocteau, par le biais d'une reproduction pénétrée de l'esprit du temps présent, donne lieu à son nouveau personnage, un « Orphée en palindrome » qui avance et recule tout au long de son mythe.

Comme nous avons déjà eu l'occasion de le montrer dans certaines études consacrées à la pièce³⁰, c'est un procédé à rebours par rapport à la structure narrative du mythe qui caractérise l'*Orphée*. Dès sa première apparition sur la scène, le poète thrace est décrit comme métaphoriquement démembré, déformé, dénaturé, privé des qualités génératives que la légende lui a attribuées dès l'Antiquité. Orphée est un poète qui ne sait pas faire de la poésie ; tombé dans un désespoir sans issue, il recherche tous les moyens qui l'aident à retrouver son double mythique caché. La réécriture coctéenne du mythe se réalise alors par un processus de renarrativisation qui fera de l'épilogue du mythe l'exorde d'un récit revisité à l'arrière, adapté d'abord au théâtre, par la suite au cinéma³¹ et dans les deux cas tout épris de réalité et de merveilleux à la fois.

En partant du mytheme du démembrement et grâce à la recomposition des fragments orphiques éparpillés tout au long de la pièce, Cocteau reconstruit les étapes du récit mythique suivant un schéma binaire de respect des principales unités structurales – bien que sémantiquement et diégéti-

29. À ce propos, Pierre Caizergues a écrit qu'avec *Orphée* Cocteau « s'installe ici et aujourd'hui, dans le temps présent, dans son actualité ; et c'est par ce coup de force qu'il accède à l'originalité » (in J. Cocteau, *Orphée*, in *Théâtre complet*, op. cit., p. 1664).

30. Cf. F. Bruera, *Jean Cocteau e il cammino a ritroso di Orphée*, in AA. VV., *Metamorfosi e camaleonti*, Torino, Tirrenia Stampatori, 2001, p. 114-124 ; F. Bruera, *L'Insoutenable Contradiction du poète entre revendication mimétique et reconstruction mythique : l'Orphée de Jean Cocteau*, in *Les Frontières du réalisme dans la littérature du XX^e siècle*, Actes du Colloque international, Université de Louvain-la-Neuve (1-3 décembre 2004), sous la direction de H. Roland et G. Fabry, Louvain-la-Neuve, éd. e-montaigne, 2006 (<http://www.e-montaigne.com>).

31. *Le Sang d'un poète* (1930), *Orphée* (1950), *Le Testament d'Orphée* (1960).

quement brouillées – et de renversement des valeurs qui, au cours des siècles, ont préservé la survivance et la continuité du mythe. Son modèle de réécriture prévoit la reprise de quelques-unes des unités constitutives de la vie du poète – son être poète, la perte de sa femme et la mort – toutefois grossièrement déformées ; tout élément diégétique permettant de reconstituer ses origines est absent, ce qui place l'existence du nouvel Orphée dans un contexte inédit sur lequel se greffent les séquences narratives archétypiques de la descente aux Enfers et de la mort.

La faiblesse d'Orphée est désormais le premier de ses nouveaux traits distinctifs, celui qui ressort, tout nouveau et tout autonomement, de l'effort de re-production du mythe : sa force ne pourra pas naître des vérités mythiques codifiées par la tradition de l'Antiquité ; sa puissance ne se révélera que dans son rapport avec son nouveau contexte fragmenté, fragmentaire, mais doublement significatif en raison de l'ancrage au patrimoine ancestral et aux nombreux anachronismes qui enrichissent le personnage d'une authenticité historique sans égal : il représente en forme synergique la synthèse de la vérité mythique et de la vérité pragmatique.

L'originalité de la pièce réside alors dans sa structure dichotomique qui marque la recherche progressive de l'unité perdue et qui rythme par ses scènes le processus de reconstitution graduelle des débris du mythe. À partir de l'acception métaphorique du mytheme du démembrement, Cocteau conduira son poète vers la découverte de son identité, ce qui n'est que l'image retrouvée du poète qui accède, par le biais de la mort, à une dimension divine ancestrale et qui rejoint ainsi son propre mythe.

Ce n'est pas un hasard si nous avons parlé de l'Orphée de Cocteau comme emblème de la perte et de la redécouverte en même temps de la « capacité générative ». Dans la version coctélienne, une nouvelle aptitude du personnage s'impose, qui constitue le premier de ses nouveaux traits fonciers : c'est son potentiel de régénération et de « re-production du sens ». Cocteau fonde son expérience esthétique sur la valeur de la persistance du matériel mythologique : c'est par la démythification du personnage, par la désémantisation du message normalisé et actualisé, standardisé dans le langage qu'il régénère le sens ; et l'autonomie de la pièce par rapport à sa source hypertextuelle se reconnaît dans les modalités différentes de régénération et de reproduction du mythe, qui devient une expérience esthétique véhiculant le sens et en même temps une source d'expérience poétique individuelle. Tout semblablement, d'autres œuvres théâtrales, *La Machine infernale* de Cocteau, *La guerre de Troie n'aura pas lieu* et *Électre* de Giraudoux, et en général les pièces qui imposent une fracture avec l'unité classique de genre et des tons, paraissent relever d'un processus de reproduction du mythe analogue, reposant sur des procédés de désémantisation et de désarticulation des structures mythiques originelles visant à un

soi-disant « accord dans la discordance », retrouvé par des procédés grinçants (parodiques, ironiques, burlesques, etc.) qui déclenchent différentes relations de coprésence ou de dérivation avec le mythe.

Roland Barthes a affirmé qu'une œuvre est éternelle « non parce qu'elle impose un sens unique à des hommes différents, mais parce qu'elle suggère des sens différents à un homme unique »³². Plus précisément, c'est l'idée que « l'œuvre propose et l'homme dispose »³³ qui peut aider à déceler un modèle d'écriture mythique. Les quelques suggestions que nous avons proposées tout au long de notre étude ont peut-être mis en évidence la volonté, exprimée durant ces années, de garantir une certaine stabilité dans la réception d'un texte ; et l'idée de reproduction associée aux procédés de relecture des mythes anciens n'est pas sans liens avec sa signification de génération de textes nouveaux assurant la continuité et la perpétuation des textes sources. Cependant, l'acte de reproduction qui se révèle par les œuvres à sujet mythique peut aussi être saisi dans le sens de processus par lequel, à partir d'un original, l'on arrive à tirer une série d'exemplaires, comme d'ailleurs André Gide l'avait bien remarqué lorsqu'il parlait de l'« œdipemanie » dont la littérature de l'époque faisait preuve³⁴.

Cependant, c'est la perspective de la transfusion d'un contenu (souvent partiel) dans une forme nouvelle, ou bien « dans un chèque en blanc », qui nous a paru tout particulièrement digne d'être remarquée. Reproduire, ce n'est ni concevoir des idées, ni générer des structures complexes de la pensée ; reproduire, c'est plutôt transférer des connaissances, sur la base d'une activité qui dérive de l'expérience, du déjà-vu, du déjà-lu, du déjà-dit, du mythe en un mot, d'une mythologie statique, comme le dirait Lévi-Strauss³⁵, puisqu'elle présente toujours les mêmes éléments mythiques mélangés entre eux et dépositaires du sens. Enfin, la reproduction du mythe s'insère aisément dans la tendance, répandue à l'époque, à expérimenter la profondeur du langage. Aussi bien par la responsabilité de sa forme que par la rhétorique de la variation³⁶, la « poétique de la reproduction », qui est une répétition créative, garantit au mythe la continuité transformationnelle³⁷ et en

32. R. Barthes, *Critique et vérité*, op. cit., p. 51-52.

33. *Ibid.*

34. Gide s'exprime en termes d'« œdipemanie » dans un colloque avec Jean Cocteau ; cf. J. Cocteau, *Gide vivant*, paroles de Jean Cocteau recueillies par Colin-Simard. Pages de journal de J. Green. Photographies de D. Darbois, Paris, Amiot-Dumont, 1952, p. 33.

35. Cf. Cl. Lévi-Strauss, *Anthropologie structurale*, Paris, Plon, 1958.

36. Cl. Lévi-Strauss propose la rhétorique de la variation dans *Le Cru et le Cuit*, Paris, Plon, 1964.

37. Cf. R. Barthes, *Critique et vérité*, op. cit.

garde « les deux faces », comme le dirait Gilbert Durand, celle de la pérennité et celle de la dérivation³⁸.

*Dipartimento di Scienze del Linguaggio
e Letterature moderne e comparate
Università de Turin*

38. G. Durand, *Champs de l'imaginaire*, Grenoble, Ellug, 1996, p. 87.