

## MYTHES ET CROYANCES AU THÉÂTRE

*S'épuisant à forger des simulacres de dieux,  
[l'homme] les adopte ensuite fiévreusement :  
son besoin de fiction, de mythologie triomphe  
de l'évidence et du ridicule...*  
(Emil Cioran)

*Et si le mythe c'était la vérité ?*  
(V aléry Larbaud)

Il existe une littérature abondante sur les mythes et les mythologies. Toutes les civilisations, toutes les cultures, à toutes les époques, en toutes régions du monde, ont eu leurs héros et leurs très riches heures de gloire, leurs croyances spécifiques – jusqu'au moindre credo voué à traverser les générations –, ont magnifié certains événements de leur histoire ou ont tiré d'une imagination fertile, alimentée par terreurs, angoisses et espérances, surhommes, géants et divinités, exploits et actes d'exception, destins hors du commun promettant bonheurs ineffables ou malheurs sans pareils. La littérature dramatique ne faisant pas exception à cette exploitation de la veine mythologique et de l'univers des mythes, le monde du spectacle – singulièrement, le théâtre ou l'opéra –, est donc loin d'être en reste, naturellement. Ainsi retrouvons-nous Oreste ou Électre, épris de justice (ou de vengeance), Hamlet, se livrant à une épuisante quête de vérité (qui fait parfois penser aux efforts d'Atlas), Médée, remplie de colère et de haine, Marie Stuart s'abandonnant au martyre, Judith, dotée d'une violente pugnacité, et encore Faust ou Parsifal (et combien d'autres !) : autant d'exemples de personnages « mythifiés » que convoquent sur la scène du théâtre ou de l'opéra Eschyle, Shakespeare, Delle Valle ou Ruggeri, Hebbel, Nestroy, Goethe ou Wagner – pour ne mentionner que quelques uns des auteurs qui font l'objet des études présentées dans ce numéro 22 de *Théâtres du Monde*.

Mythes et croyances nourrissent en effet des œuvres aussi diverses, par exemple, que celles d'Eschyle ou d'O'Neill, de Shakespeare ou de Sam Shepard. La relecture de certains mythes dans leurs œuvres souligne à la fois, comme nous allons le voir, la puissance et la pérennité de ces mythes à travers les âges et quels que soient les lieux. En même temps, le recours aux mythes permet à l'imaginaire d'ancrer les destins de personnages, historiques ou non, dans une réalité plus vaste, à la limite mystérieuse – comme en témoigne très souvent l'univers impénétrable des croyances – qui dépasse leur réalité propre pour leur conférer une portée universelle. Quelle scène plus adaptée pour un tel propos que la scène du théâtre ?

**Henri SUHAMY**, dans une étude à la fois ample et particulièrement riche, nous offre une vision pertinente du fait mythologique à travers un vaste panorama

d'exemples tirés du théâtre et de l'opéra. Sans jamais négliger les rapports de la mythologie avec « l'intertextualité, les traditions littéraires, la culture classique », il souligne que, même si « c'est dans les pays où les anciennes croyances sont exploitées artistiquement par ceux qui n'y croient plus, notamment au théâtre, que le concept de mythologie, au sens d'un ensemble de fables inventées par les hommes pour expliquer l'inexplicable, trouve sa validité [...], cela n'entraîne pas cependant que le mot *mythologie* n'ait que des dénnotations et connotations négatives, suggérant l'erreur, l'illusion ou l'appartenance à un stade primitif, voire infantile, de l'humanité ». Il observe en effet que ce terme peut aussi suggérer « le foisonnement inventif, la fabulation fascinante [...], une prolifération de symboles et d'allégories qui valent mieux que de longs discours pour nous instruire sur ce que nous sommes et sur ce qui nous attend au cours de l'existence, et peut-être même après ». Parcourant les siècles et les œuvres, il illustre à l'aide de nombreux exemples l'idée que les mythes et la mythologie ont nourri les plus grandes œuvres, littéraires, musicales ou picturales que nous ait léguées l'humanité.

Sont ainsi évoqués, notamment, *Elektra*, opéra que Richard Strauss composa sur un livret de Hugo von Hofmannsthal, d'après Sophocle aussi bien que d'autres œuvres du même genre, parmi lesquelles figure l'*Électre* de Giraudoux (1937) ou le triptyque d'O'Neill, *Le deuil sied à Électre* (1931). Il note cependant que « l'*Antigone* d'Anouilh fonctionne peut-être moins bien, du fait que les dilemmes de la tragédie originelle ne sont guère transposables dans le monde moderne ». Il observe que, « dans *Les Mouches* (1943), Sartre a repris à son tour le thème de l'*Orestie*, replacé dans son contexte antique et mythologique, mais revu et corrigé par la philosophie existentialiste ». Sont aussi mentionnées deux pièces de Racine assez proches l'une de l'autre dans le temps de même que dans leurs sources légendaires, à savoir *Andromaque* et *Iphigénie*. Il rappelle que « du temps même de Shakespeare naissait l'opéra, mettant en scène la figure éternelle d'Orphée, dans l'*Euridice* de Jacopo Peri, en 1600, une autre *Euridice* composée par Giulio Caccini en 1601 et l'*Orfeo* de Claudio Monteverdi, en 1607 ». Il souligne alors que « le thème d'Orphée reste l'un des plus agissants de tous les mythes antiques, car il représente l'artiste, le poète, le musicien, capable de rivaliser avec les dieux par sa créativité et son intuition des vérités mystiques » et que, de la sorte, « il ne pouvait pas manquer de susciter un grand nombre de réincarnations en tous genres ». C'est ainsi, poursuit-il, que « les auteurs qui pendant la période classique ont emprunté des thèmes dramatiques à l'Antiquité se sont efforcés, à quelques exceptions près, de donner cohérence et crédibilité à leurs œuvres [et] ont rarement usé du matériau mythologique dans un esprit de dérision et de parodie ». Il note cependant que, « parmi les incartades commises contre l'esprit de sérieux on peut citer le *Troilus et Cressida* de Shakespeare, où des personnages homériques tels qu'Achille, Ajax et même Hélène sont présentés de manière frisant la bouffonnerie ». Il note aussi que « l'opéra *Platée*, de Rameau, "Ballet bouffon" composé en 1749 sur un livret de Le Valois d'Orville [...], est une farce où figurent, entre autres divinités, Jupiter et Mercure, qu'on retrouve dans les nombreuses versions théâtrales de la légende d'Amphitryon (Giraudoux en a recensé 38, la sienne venant en dernier), mais ces

comédies ne constituent pas vraiment des pochades parodiques ». Est encore évoqué Shakespeare, qui fait intervenir Cupidon dans *Le Songe d'une nuit d'été*, « mais on ne le voit pas plus sur la scène que sa mère Vénus dans *Phèdre*, c'est Obéron qui relate un de ses faits et méfaits dans un récit ». Est également mentionnée « la petite sirène d'Andersen, ou l'Ondine de La Mothe-Fouqué, adaptée à l'opéra par Dvorak dans *Rusalka* (1901), puis revenue au théâtre grâce à Giraudoux en 1939 » avec *Ondine*. Il observe que « la légende de Médée, comme celles d'Œdipe, d'Orphée, et d'Électre, constitue un des thèmes les plus vivaces de l'héritage mythologique, ayant inspiré de nombreuses versions ». Il note que chez Marivaux, par exemple, deux pièces ont la mythologie pour cadre : *Le triomphe de Plutus* (1728), comédie satirique où « l'on voit Apollon, dieu des arts et de la beauté et Plutus, dieu de la richesse, laid et grossier, se disputer l'amour d'une mortelle », et *La réunion des amours* (1731) où « l'on assiste à un débat entre deux divinités représentant deux visages de l'amour ».

Mais si les entreprises de démythification n'ont cessé de proliférer au cours des âges – par exemple, « la chevalerie fait partie des notions qui se prêtent à l'étude critique des mythes » –, il convient aussi de souligner qu'« une certaine forme d'humanisme moral ou de morale humaniste acquiert grâce au théâtre les couleurs, les résonances, les structures, les dimensions d'un imaginaire mythique dont les dieux et les héros sont simplement humains ».

**Michel AROUMI**, dans un article intitulé « *Les Choéphores* ou la critique du mythe », souligne d'emblée que « le pouvoir de fascination des *Choéphores* est lié au thème de la justice sanglante qui, même si elle obéit à une fatalité dont Oreste se doit de respecter l'impératif divin, peut évoquer la loi du talion (le Coryphée parle de rendre le mal pour le mal), que notre culture se targue d'avoir dépassée ». Il est patent que le mythe, très fort, transparait dans l'énoncé de maints textes contemporains comme dans la lecture qui peut, de nos jours, en être faite. De fait, « le texte des *Choéphores* nous touche aujourd'hui, comme il touchait les premiers spectateurs de ce drame, par son organisation interne, dictée par des lois dont le mystère serait l'objet d'une représentation symbolique dans les motifs de la *justice* et de la *balance*. Et ces lois s'exercent dans la disposition même de ces motifs dans le texte d'Eschyle. » On en vient alors à comprendre que, « sans affirmer que l'esthétique d'Eschyle soit imprégnée des valeurs spirituelles qui préoccupaient les pythagoriciens, il semble que le rapport de l'un et de la dyade se poétise dans l'écriture des *Choéphores*. On pourrait même penser qu'il se rejoue, terriblement, dans le geste du parricide... ». Il convient en effet de considérer que « la métaphore de la balance, dans la réplique [...] où Electre exprime les sentiments qu'elle a pour son frère, préféré à sa mère, ne concernerait pas que le rapport des partenaires masculins et féminins. Elle semble concerner l'ambiguïté des deux visions du mythe : celui d'une parfaite union des principes antagoniques, ou au contraire la tension de ces principes, devenus alors le signe de la violence ». Allant plus loin encore, et en suivant d'une certaine

façon René Girard, on peut remonter à d'obscures origines mythiques qui mettraient en cause ce qu'il faut bien appeler « le meurtre fondateur ». En effet, on ne peut manquer de présumer que « la justice revendiquée par Oreste et sa sœur serait le masque de fantasmes de parricide dont l'universalité se prononce dans quelques répliques ». On observe d'ailleurs que « les pulsions de parricide s'ennoblissent volontiers par des justifications dont il importe à peine qu'elles soient bonnes ou mauvaises, eu égard au simple problème de l'existence de ces pulsions. Quelque chose comme le double sens du mythe d'Abraham. » Cet article s'achève sur une interrogation qui souligne, une fois de plus, la puissance et la fécondité du mythe : « Quoi qu'il en soit, ces pulsions meurtrières s'exercent aujourd'hui sur des substituts parfois très abstraits de l'autorité parentale. Le reflet poétique, en même temps que la remise en cause de la vision de Pythagore dans le texte des *Choéphores*, seraient-ils une anticipation de ce phénomène qui concerne le lecteur moderne, plus que les contemporains d'Eschyle ? ».

**Jacques COULARDEAU** examine, quant à lui, « Médée aux prises avec l'Histoire », notant dès l'abord que l'essentiel de son travail sera de « suivre pas à pas le mythe de sa première formulation avec Euripide à sa plus récente formulation avec Aribert Reimann ». Et pour ce faire, il entreprend de considérer systématiquement « les productions théâtrales, opératiques et chorégraphiques ». Il observe, en préliminaire, que « de nombreux auteurs ont utilisé le mythe de Médée comme une simple métaphore soit de l'aliénation et de la perversion de la femme et/ou la mère ou bien de l'étranger ou étrangère dans notre société, comme si une injustice quelque part justifiait un double infanticide par la mère des enfants concernés ». Il commence par remonter à deux sources essentielles, à savoir *Les Argonautiques* d'Apollonios de Rhodes et *Médée* d'Euripide. Mais avant de traiter du mythe proprement dit, il choisit, de manière fort détaillée et très approfondie, de « poser son contexte anthropologique et archéologique ».

Dans *Médée* d'Euripide, il note que « le texte clairement dit qu'une fois la vengeance satisfaite sur Créon et sa fille, les enfants, comme Médée, ne peuvent plus en aucune façon échapper à la mise à mort par les représentants de l'autorité et par les gens de la ville de Corinthe ». Partant de ce constat, il examine l'évolution du mythe à travers les siècles. Tout d'abord, du mythe d'Euripide au Roi Soleil : le premier auteur à reprendre la pièce d'Euripide est Sénèque, les plus notables de ses successeurs étant Pierre Corneille et sa *Médée*, puis Marc-Antoine Charpentier et Thomas Corneille, auteurs également d'une *Médée*. Sont ensuite examinées trois œuvres au XIX<sup>e</sup> siècle : celle de Luigi Cherubini, *Médée/Medea*, celle de Giovanni Simone Mayr, *Medea in Corinto*, et celle de Franz Grillparzer, *Medea*. Mais ce sont surtout des œuvres produites aux XX<sup>e</sup> et XXI<sup>e</sup> siècles qui retiennent son attention. Le premier à traiter du sujet, nous rappelle-t-il, est Jean Anouilh en 1947 : « Ce n'est qu'une petite pièce de rien du tout et plus circonstancielle que de qualité, ce qui peut peut-être lui donner un sens ironique ». [Ne sont pas couverts, précise-t-il : Hans Henny Jahnn : *Medea*, Isabelle Stengers : *Souviens-toi que je suis Médée*, Liz Lochhead, *Euripide* :

*Medea*, Max Rouquette : *Médée*, Laurent Gaudé : *Médée Kali*, et Théâtre National de Géorgie, Tbilissi : *Medea*]. Il analyse ensuite de près l'œuvre de Pier Paolo Pasolini, *Medea / Médée*. Une autre œuvre remarquable est celle de Heiner Müller et Pascal Dusapin, *Verkommenes Ufer Medeamaterial, Landschaft mit Argonauten* : le texte de Heiner Müller, écrit en 1990 sera, en grande partie, mis en musique et chant par Pascal Dusapin en 1993. Il convient aussi de mentionner, de Christa Wolf, *Medea/Médée*, publiée en Allemagne en 1996, dans laquelle « Christa Wolf essaie de montrer que Médée est prise dans un multiple et infernal engrenage qui ne peut mener qu'au drame tragique ». Est aussi répertorié, d'Angelin Preljocaj, *Le Songe de Médée*, œuvre dans laquelle est donnée « une vision de Médée qui est une épure et à ce titre peut être un songe ou un rêve ». Enfin, mérite aussi d'être signalée l'œuvre la plus récente, *Medea* d'Aribert Reimann, créée en 2010 à Vienne et Frankfurt/Rhein sur un livret d'après Franz Grillparzer. À ce propos, on apprend que, « trop romantique ce texte de Grillparzer avait englué la réécriture légaliste, institutionnelle, politique du mythe dans un fatras verbeux de sentiments [mais] Reimann évacue tout ce fatras et nous donne une épure que le metteur en scène a saisie à bras le corps et a mise en images de façon admirable ».

**Théa PICQUET** présente ici une étude sur une comédie d'Alessandro Piccolomini, *L'Amor costante*, de 1536, dans laquelle elle propose d'explorer le mythe de la jeunesse. Elle précise, dès l'abord, que son « propos se donne pour objectif de définir les concepts, de présenter l'auteur, d'analyser le mythe de la jeunesse en mettant l'accent tout d'abord sur les personnages en question, de voir ensuite quelle place leur est donnée dans la société de ce temps-là, pour montrer enfin que dans l'antonymie jeunes/vieux, ils ont toujours la part belle ». Elle souligne que « l'intrigue contient de nombreuses références à l'actualité et fait allusion à d'importants événements qui se sont passés en Castille », comme le raconte à un gentilhomme espagnol le Prologue personnifié. Elle observe que dans cette comédie, « l'amour et l'aptitude au bonheur semblent le privilège de la jeunesse » et qu'ici « la jeunesse est un moment privilégié de la vie, un moment où tout est permis, tout est excusé ». Mais elle montre aussi que « le temps de la jeunesse apparaît aussi comme celui de l'inconscience » et que, « en outre, le respect de la morale est mis à mal par cette jeunesse ». Enfin, elle note que, « entre bonheur et souffrance, la jeunesse fait l'objet d'un véritable hymne, qui s'accompagne de la notion de fuite du temps ». Bien entendu, on ne peut que constater que, dans cette comédie, « par antinomie, la vieillesse est l'âge du désespoir, du renoncement, de l'amertume » et que, même si « la nostalgie, la lucidité ne sont pas exemptes de sagesse, de solidarité, de bravoure », son image est souvent peu flatteuse car, « hors du cercle familial, les vieux sont méprisés », on leur manque de respect, on les dit ennuyeux et l'on prétend qu'ils « sont dépourvus de générosité, de magnanimité ». Rien d'étonnant à ce qu'un personnage comme le pauvre Guglielmo se sente « seul, désespéré, regrette d'avoir vécu si longtemps ».

En conclusion, dans *L'amor costante*, Alessandro Piccolomini propose « une vision idéalisée de la jeunesse, en fait une représentation mythique, le temps des jeux, des amitiés, des amours et des plaisirs, à l'opposé des sentiments réservés à la vieillesse, du désespoir et de la mort ». On comprend ainsi que, dans cette comédie, « le mythe de la jeunesse rejoint celui de l'âge d'or, en vogue à la Renaissance, notamment à Florence, où les hommes vivaient libres dans un printemps éternel ».

**Jean-Luc BOUISSON** étudie, dans le *Jules César* de Shakespeare, le « procédé de démythisation » par lequel s'effectue, sans coup férir, le passage « du mythe à la tragédie personnelle ». Il montre comment, dans cette pièce, Jules César – « certainement le plus mythique des empereurs romains, [qui] cultive cette dimension mythique en prétendant être le descendant d'Énée, fils de Vénus, [et à qui] ses nombreuses victoires et conquêtes confèrent une immense popularité [au point qu'il] se fait nommer dictateur à vie et [qu'] à sa mort il reçoit l'apothéose et le titre de *divus* (divin) » – subit un traitement d'où est évacuée la dimension sacrée et où, si l'on peut dire, Shakespeare oblitère quelque peu « la dimension mythique du personnage en effectuant une intériorisation du drame qui transforme le mythe en une tragédie personnelle ». Dans cette pièce, en effet, le destin de l'individu devient plus important que les événements publics et, « afin de dramatiser ces conflits externes ou internes, d'ordre public ou privé, le dramaturge a recours à un procédé de "démythisation" » avec, à la clé, « l'intériorisation du drame et la focalisation sur le "je" », si bien que « l'histoire de Rome prend des aspects de querelle privée sanguinaire [et que] l'importance que prend l'Histoire est immédiatement réduite [...] aux prémices de la tragédie ».

Ainsi, avec *Jules César*, Shakespeare « place le drame, qui jusqu'alors avait une dimension historique, à l'échelle humaine ». Il apparaît alors clairement que « la *libido dominandi*, cette volonté de puissance, cette ambition démesurée, est représentée de façon vigoureuse et est au service du destin des personnages, alors que dans les drames historiques, elle s'articule plus autour d'un idéal politique ». On ne peut manquer alors de percevoir ici, véritablement, la « configuration de l'échec ». D'où la tragédie. Pour représenter cet échec, Shakespeare a ainsi recours à « un procédé de démythisation qui fait de la pièce une tragédie dans laquelle "l'homme ressemble à un petit royaume / Que torture une insurrection", s'éloignant ainsi de la dimension sacrée et sociologique qu'offre le mythe, ainsi que des fonctions religieuses et sociales qu'il exerce ».

**Maurice ABITEBOUL** explore la fortune mythique et littéraire d'Hamlet dans un article intitulé « Quel(s) mythe(s) dans *Hamlet* ? ». Examinant le héros mythique et ses avatars depuis Amlodi et Amleth (dans la saga d'origine scandinave) jusqu'à *Hamlet* de Shakespeare, il associe, tout d'abord, cette tragédie à « la fortune du mythe archétypal du bien contre le mal ». Dans un second temps, il souligne que le mythe des origines, présent en filigrane dans la

pièce, correspond à un mythe fondateur, suivi d'une série de violences rituelles, pour finir par une crise sacrificielle. Il rappelle, en effet, que « l'on pénètre dans l'univers de *Hamlet*, cette tragédie nourrie de doutes et porteuse de plus d'interrogations que de réponses, comme en un domaine sacré ». Allant de l'enquête policière à la quête initiatique, il montre ensuite que « la pièce participe ainsi à la fois de la *quête mythique* (dont certains aspects mystiques ne sauraient être exclus totalement) et de l'*enquête policière*, l'une et l'autre visant à nous conduire vers la Vérité / vérité ». Il est clair que, insiste-t-il, « ni Hamlet, nouvel Œdipe en quête de la Vérité, à la croisée des significations complexes d'un grand mythe, ni Hamlet l'astucieux enquêteur, à la recherche des moyens de confondre le traître puis de le supprimer, ne peuvent laisser le spectateur indifférent puisque, dans un cas comme dans l'autre, c'est la *condition humaine* qui est le véritable enjeu de la quête / enquête : être ou ne pas être ? ». C'est enfin le mythe d'Atlas qui fait intrusion dans la pièce car « c'est un double fardeau qui pèse sur les épaules du prince Hamlet, celui d'abord de la mission de vengeance imposée par le spectre de son père, et puis également celui, non moins accablant, de l'interdit moral – inconsciemment éprouvé plus que consciemment perçu – qui, tout au long de la pièce, va retarder la mise en œuvre de cette mission ».

Mais « l'histoire d'Hamlet n'est pas seulement la renaissance du mythe d'Atlas – et imaginer un instant pouvoir la réduire à ce seul mythe serait d'une absurde prétention – mais retrouver dans le principe même de sa tragédie des traces du mythe permet sans nul doute d'universaliser l'un des thèmes majeurs de la pièce : l'immense et éternelle solitude de l'homme écrasé par le poids de son destin. Le retour au mythe permet en fait d'expliquer bien des choses. Qu'il s'agisse du mythe archétypal de la lutte du bien contre le mal (avec pour corollaire le binôme pureté / souillure ou le conflit moral entre vengeance et justice), qu'il s'agisse du mythe des origines (avec en filigrane, le mythe de la violence fondatrice illustré par le mythe d'Abel et Caïn, évoqué d'ailleurs dans la pièce dès les premières scènes), qu'il s'agisse du mythe d'Œdipe (traversé par l'esprit de la quête de Vérité, et non pas seulement par l'innommable crise familiale), ou qu'il s'agisse enfin du mythe de Sisyphe ou du mythe d'Atlas (rendant singulièrement au héros mythique son statut victimaire), on voit que la richesse du substrat mythique dans la pièce de Shakespeare nourrit toute interprétation de la portée symbolique de la tragédie d'Hamlet ».

C'est, en vérité, l'ensemble des mythes présents dans *Hamlet*, s'intégrant les uns aux autres et s'interpénétrant, qui contribue à créer le mythe d'Hamlet.

**Estelle RIVIER** propose ici une étude qui, à première vue, pourrait sembler ne pas correspondre tout à fait à la thématique du présent numéro. Il s'agit en effet d'examiner, « entre distanciation et incarnation, la difficile mise en jeu de la folie au théâtre » – étude qui aurait parfaitement convenu pour notre numéro 17 de 2007, précisément intitulé « La folie au théâtre ». Il a cependant été retenu ici dans la mesure où il montre, à travers certaines mises en scène contemporaines de la folie dans le théâtre de Shakespeare, le reflet de mentalités et de croyances qui

inévitavelmente marquent leur époque. Dans le présent article en effet, qui se veut « essai d'interprétation critique et esthétique à partir du répertoire shakespearien », comment ne pas relever ce souci constant de souligner, fût-ce en filigrane, un certain engagement de nos metteurs en scène (et acteurs) contemporains – lesquels, par leur travail, témoignent de ce fait d'une certaine sensibilité « moderne » et, pour tout dire, de certaines croyances profondes auxquelles ils adhèrent ? D'autre part, il apparaît que les acteurs, qui s'investissent parfois à tous risques et périls, habitent leurs rôles avec audace : ainsi nous est montré « comment la scène contemporaine s'est emparée des rôles shakespeariens afin de nourrir un langage spectaculaire innovant ». Il convient enfin de noter que la présente critique est « établie à partir de trois exemples de mises en scène françaises récentes » : *Hamlet* dirigé par Philippe Adrien (théâtre de la Tempête, 1996-97), *Le Roi Lear* par Jean-François Sivadier (Festival d'Avignon puis tournée, 2008) et *Othello* mis en scène par Éric Vigner (TNB et tournée, 2009). Sont donc successivement étudiés les « liens gémellaires entre théâtre et folie », les « masques du fou et de l'acteur » et « l'éloge de la folie et de sa théâtralité ». Il est clair que, comme cela nous est rappelé, « il est délicat – voire peut-être fou ! – de vouloir cerner les traits fondamentaux de la folie dans son écrin théâtral, les interprétations étant si variées en l'occurrence chez Shakespeare, et échappant bien souvent à une définition universelle ». Par exemple, le metteur en scène, Philippe Adrien, décrit Hamlet comme un bouffon tragique. Par ailleurs, « la scène contemporaine, qui se garde bien de donner une version clinique de la folie, cherche toutefois à en présenter les dangers sans verser dans le pathos ou le romantisme, leur préférant des images plus violentes ». C'est ainsi, par exemple, que Thomas Ostermeier, aidé de Marius Von Mayenburg pour la dramaturgie, a adapté *Hamlet* au Festival d'Avignon en 2008 : « La mise en scène est résolument contemporaine [...], la scénographie de Jan Pappelbaum est bien évidemment cynique : d'emblée la conjonction de la mort et de la vie marque l'absurdité de la situation. On festoie en même temps que l'on pleure... La situation est transgressive : c'est la forme symbolique du cannibalisme. » En outre, « cet espace cloisonné par le rideau de métal, aux couleurs majoritairement noires et blanches [...], n'est pas sans évoquer celui de l'hôpital psychiatrique contemporain ». La folie au théâtre, certes. Mais à chaque époque, à chaque metteur en scène et à chaque acteur sa sensibilité et ses croyances. Perpétuelle oscillation « entre distanciation et incarnation ».

**Christian ANDRÈS**, pour sa part, dans le cadre de notre thématique, étudie certaines croyances et, singulièrement, le rôle des anges dans la *Comedia lopesque*. Il note, tout d'abord, que « chez Lope de Vega, l'ange apparaît – outre dans les *comedias* religieuses – également dans ses *comedias* les plus profanes ». Il montre ainsi que « Lope se réfère à la nature angélique sans la mettre en doute une seule fois. Il s'agirait donc bien d'une croyance orthodoxe qu'il partagerait avec de nombreux penseurs religieux ou profanes de son temps, ou qui l'ont précédé. » Mais, précise-t-il, « l'ange, chez Lope, n'est pas exclusivement un être



toujours conforme au message de la *Bible*, ou aux canons chrétiens, mais [il est] assez souvent aussi présenté comme une *intelligence* motrice des sphères célestes, autrement dit, dans le droit fil de la théologie aristotélicienne ». Il remarque en outre que « Lope se sert de l'ange un très grand nombre de fois pour exalter métaphoriquement la beauté et l'intelligence féminines de ses héroïnes : ce qui n'est pas tout à fait, on en conviendra, une conception vraiment orthodoxe de l'ange ». Il explore alors la savoureuse *comedia* qu'est *Les minauderies de Bélise* (*Los melindres de Belisa*) et montre que « Lope de Vega, si ami des femmes, ne peut que les comparer une fois de plus à des anges, à ces créatures qui, dans la doctrine théologique chrétienne, renvoient à l'image même de Dieu, comme le dit Denys l'Aréopagite dans son livre *Des noms divins*, soit à l'idée de perfection, d'harmonie et de beauté ». Mais, ajoute-t-il, « l'ange est présent aussi dans la *Comedia* lopesque non seulement comme une nature définie par son essence spirituelle, mais encore en tant qu'être supérieur faisant partie de la hiérarchie céleste à divers degrés », comme dans la *comedia* *L'ami jusqu'à la mort* (*El amigo hasta la muerte*). Aussi bien, dans *Les amants sans amour* (*Los amantes sin amor*), par exemple, « Liseo propose à son ami Damasio d'aller voir deux femmes belles comme des anges, pour le consoler d'avoir eu une déconvenue cinglante avec Octavia ». Mais bien souvent, « il est fait mention des anges du chœur angélique le plus sublime à de toutes autres fins que mystiques », comme le suggère, par exemple, l'évocation lyrique de don César dans *Voyez qui vous louez* (*Mirad a quién alabáis*). Il est donc clair que la théologie et l'angéologie sont très souvent associées à l'amour dans les *comedias* profanes de Lope. Mais il faut bien admettre aussi que si le grand public devait, certes, « se sentir concerné par la force de l'image de la chute des anges, cette vision manichéenne des choses facilement perceptible », il n'en est pas moins vrai que « Lope de Vega, par la même occasion, utilise l'ange à une double fin, et lorsqu'il évoque le séraphin en termes de lumière et de beauté féminine, comme dans *Voyez qui vous louez*, il s'adresse ouvertement aussi à son public cultivé et noble, épris de beau style et de belles manières ».

**Valeria CIMMIERI**, dans une étude intitulée « Marie Stuart dans le théâtre italien du XVII<sup>e</sup> siècle : du personnage historique au mythe pour la scène », se penche sur la fortune théâtrale de cette reine au destin tragique. On ne peut, certes, manquer de constater que « l'étude des pièces tragiques baroques qui mettent en scène le personnage de Marie Stuart offre des perspectives intéressantes au sujet du mythe au théâtre ». Il est clair en effet qu'il s'agit « d'un personnage *historique* qui a été transformé en un personnage *mythique* car les circonstances tragiques de son existence ont été perçues par la collectivité comme porteuses de significations politiques, morales et religieuses symboliques ». Il convient alors d'observer que « Marie Stuart se distingue par le message idéologique qu'elle véhicule dans le théâtre italien à l'époque de la Contre-Réforme qui l'élève aussitôt au rang de martyr pour la foi ». On peut d'ailleurs noter que les enjeux du *mythe* de Marie Stuart sont alors, dans ce théâtre italien,

particulièrement visibles dans deux pièces : *La reina di Scozia* de Federico Della Valle (1591, imprimée en 1628) et *La reina di Scozia* (1604) de Carlo Ruggeri. Il faut d'ailleurs signaler que, « composés peu après la mort de la reine, ces textes participent au climat culturel de l'époque, tout en gardant des spécificités particulières, dues aux différentes circonstances d'écriture par ces deux auteurs ». C'est ainsi que « la figure historique de la reine catholique, lue dans une perspective hagiographique (chez Ruggeri) ou comme symbole du pouvoir (chez Della Valle), leur offre alors l'occasion d'aborder des questions politiques et religieuses ». En réalité, ce qui est remarquable surtout, c'est que « la mise en valeur de la portée exemplaire du récit de Marie Stuart, ce que les deux pièces ne cessent de souligner, permet alors de la rattacher à la problématique du mythe ».

**Aline LE BERRE**, dans une analyse approfondie, étudie le « renversement du discours chrétien traditionnel » dans *Götz de Berlichingen* de Goethe. Il faut noter que ce drame, composé en 1771, marque une étape dans la vie de l'écrivain, la pièce étant placée à la charnière entre la jeunesse et l'âge adulte de Goethe. Il convient en effet de constater que, si la religion ne constitue pas sa matière essentielle, « les réminiscences bibliques y abondent, et elle est jalonnée de figures d'ecclésiastiques ». C'est là, d'ailleurs, que « se manifestent le plus nettement l'influence du *Sturm und Drang* sur lui et les distances qu'il a prises par rapport à l'héritage religieux de sa jeunesse ». On observe qu'il s'oppose à « un certain *angélisme* piétiste et refuse une trop facile édification ». On peut même penser qu'il cherche « à dénoncer la douceur chrétienne et à réhabiliter la *nature*, dans sa force et son âpreté ». À sa façon, donc, « le jeune Goethe se veut l'annonciateur d'un nouvel Évangile, celui de la nature, présentée non sous un aspect idyllique à la façon de Rousseau, mais comme synonyme de force et de beauté ». Le comportement du mouton dans la pièce « matérialise celui de l'homme de la masse, du petit-bourgeois timoré qui accepte sans murmurer le joug des lois et l'arbitraire des Princes, parce qu'il n'a pas le courage de résister » si bien que la symbolique chrétienne de la brebis « se double donc d'une symbolique sociale, et c'est ce deuxième aspect qui a surtout retenu l'attention du jeune Goethe ». Par ailleurs, Goethe, avec l'intrépidité de la jeunesse, « discrédite le discours chrétien, présente les chants religieux comme autant d'aveux de faiblesse, et considère que seul le combattant obéit à la volonté divine. Il brouille donc les cartes et les enseignements. » Surtout nous est présentée, avec Götz, « une image inversée du Christ » car, toujours très marqué par la Bible, le dramaturge a parfois tendance à rapprocher son héros du Christ : « C'est ce qui ressort de l'épisode où Götz donne sa dernière bouteille de vin à boire à ses fidèles, alors qu'ils sont assiégés par l'ennemi dans son château-fort. L'instant est grave. Ils sont sur le point de se rendre et d'être faits prisonniers. Aussi ce vin bu en commun, dernier plaisir partagé, revêt-il une certaine solennité. » Dans un tel contexte, en effet, « Goethe se livre à un démarquage de la Cène où le Christ, entouré de ses douze apôtres partage le pain et le vin ». Mais, en même temps, « il y a détournement du sacrifice de la Cène, qui subit une laïcisation et une

politisation » car c'est pour un bien temporel, la liberté, que Götz et ses guerriers sont prêts à mourir. Il n'est donc pas exagéré de penser que « Goethe annexe le rite biblique à ses propres préoccupations. »

En définitive, il est clair que Goethe « n'évacue pas le religieux, mais il adhère à une religion du sentiment, teintée de panthéisme ». On ne peut donc, pour finir, que « souligner l'attitude ambivalente du jeune Goethe par rapport au discours chrétien » car, « malgré ses revendications de liberté, ses allusions à la bible prouvent qu'il ne s'est probablement pas affranchi, autant qu'il le désirait ou le prétendait, de son influence » mais, en même temps, « il utilise bel et bien sa liberté de créateur pour faire bon marché du sens fondamental des Évangiles et réinterpréter à sa guise leur contenu », faisant de son héros « l'égal du Christ, mais non sa réplique ».

**Jean-Pierre MOUCHON** analyse la portée mythologique de l'opéra de Weber et Kind, *Der Freischütz (Le Franc-tireur)*, de 1821, et s'attache à montrer que, dans ce *Singspiel* (ou « opérette »), « mythes et croyances tiennent une place d'autant plus importante que cet opéra s'inspire des thèmes du romantisme allemand (nature sauvage, merveilleux, surnaturel, animaux symboliques, interventions divines et démoniaques, justice immanente, rédemption, amour sublimé) ». On peut évoquer, par exemple, le personnage de Gaspard qui, après le départ de Max, à la fin de l'acte I, « ne nous laisse aucun doute sur ses intentions démoniaques » tant il est « déterminé à entraîner la perte du jeune homme » et c'est ainsi qu'« il appelle les esprits malins des ténèbres à son aide ». Il faut également noter que dans la première partie, si « l'évocation du mythe de la nuit, belle, enchantresse et protectrice » est présente, il y a aussi « cette obscurité, propice aux sortilèges et aux forces du Mal, parfois même troublée par des orages qui secouent la cime des arbres et [...] l'activité des oiseaux nocturnes (geais et hiboux notamment) ». Dans ce contexte, Max, livré à lui-même, doit donc se hâter mais « il y a tout lieu de croire que cette épreuve initiatique qu'il doit subir » participe d'un mystère souverain, ce mystère dont est imprégné le mythe de la nuit. En effet, « dans l'ombre épaisse de la nuit, Max se trouve en présence d'un paysage dantesque et tout suggère l'hostilité autour de lui ». Il faut ainsi noter « l'abîme qui, dans sa profondeur insondable, abrite la géhenne, tout à la fois royaume des morts et lieu de la réprobation éternelle ». Mais aussi « des spectres se présentent sous des formes fantastiques, des prodiges se produisent avec les pierres qui s'animent, prêtes à se précipiter sur Max pour l'assommer ou le pétrifier ». Mais à côté de personnages qui appartiennent aux ténèbres, il y a « ceux qui aspirent à la lumière et sont en quête d'une béatitude faite de discernement et de choix ». On observe que « dans leurs dialogues, leurs solos et morceaux d'ensemble, on se rend compte qu'ils se réclament de légendes, de traditions, de croyances et de mythes universels qui font tout le charme de l'ouvrage de Weber, véritable joyau de l'opéra allemand du début du XIX<sup>e</sup> siècle ». Le mythe de la nuit nous renvoie ainsi à « la forêt ambivalente », laquelle constitue « un microcosme qui unit l'air à la terre, donc le céleste à

l'inférieur et offre ainsi une vision temporelle et une vision spirituelle du monde ». S'il y a, en définitive, une leçon à tirer de cette intrigue, c'est manifestement que, « dans la lutte du Bien contre le Mal, les méchants ne l'emportent jamais et sont punis tandis que les bons, malgré parfois leurs défaillances, sont récompensés si, soutenus par la pureté et la sincérité de leurs sentiments, ils observent les lois de Dieu ».

**Marc LACHENY**, dans un article consacré à la réécriture du mythe de Judith, examine « la rencontre entre la tragédie historique allemande et le théâtre populaire viennois ». Il se livre ainsi à « l'étude de deux réécritures, radicalement différentes, du mythe de Judith dans la première moitié du XIX<sup>e</sup> siècle (par Friedrich Hebbel et Johann Nestroy) » et, pour ce faire, évoque d'abord la figure célèbre qui apparaît dans le récit mythique : « Judith, veuve juive, pieuse et capable de sacrifier son honneur de femme pour sauver à la fois son peuple et sa religion, est l'héroïne du livre éponyme de l'Ancien Testament, texte apocryphe (*deutérocronique*) ». Il se tourne ensuite vers le dramaturge allemand Friedrich Hebbel, qui a écrit une tragédie historique intitulée *Judith* (1840) « avec le livre apocryphe à ses côtés », pièce tournée en dérision quelques années plus tard par Johann Nestroy dans *Judith et Holopherne* (1849) « ainsi que par Georg Kaiser dans *La Veuve juive* (*Die jüdische Witwe*, 1911), jusqu'à Bertolt Brecht ». Selon la conception du drame de Hebbel et son application à la tragédie historique *Judith*, « la juive Judith a certes tué le général païen Holopherne, mais, contrairement à la version biblique dans laquelle elle fête le meurtre du général assyrien comme un triomphe obtenu avec l'aide de Dieu, Judith apparaît, chez Hebbel, littéralement brisée par son acte ». Il souligne de ce fait que « l'on assiste avec Hebbel à un déplacement du mythe religieux vers la tragédie humaine, en particulier vers la sphère psychologique, éthique et sexuelle : le triomphe de Judith exposé dans le texte apocryphe se meut, chez le personnage de Hebbel, en une souffrance et en un sentiment de culpabilité ». Il conclut alors que « la réappropriation du mythe biblique par Hebbel conduit donc, sous sa plume, à une réflexion sur le tragique de la nature humaine et l'absurdité d'un monde sans Dieu ».

L'autre versant de la métamorphose du mythe de Judith est la réécriture (ou *travestissement*) de Hebbel par Nestroy avec *Judith et Holopherne*. Encore convient-il de « relativiser dans la mesure où, dans les œuvres produites par le théâtre populaire viennois, parodie et travestissement se recourent et se superposent souvent ». Il observe que dans sa pièce, Nestroy a recours aux techniques traditionnelles propres à la parodie (« concentration du sujet, exagération, trivialisations irrévérencieuses, anachronismes, ainsi que tout l'éventail des possibilités du comique langagier ») mais que, par sa satire d'Holopherne, Nestroy dépasse le cadre strict de la simple parodie d'un personnage littéraire pour proposer « une satire politique et militaire de la violence guerrière, mue par la mégalomanie, la brutalité et la soif de

destruction ». Enfin, portant jugement à la fois sur l'auteur tragique allemand et sur le dramaturge viennois, il conclut ainsi, pour faire le point sur la fortune littéraire du mythe de Judith : « Avec Hebbel, le personnage biblique et mythique de Judith fait l'objet d'un premier déplacement vers la sphère de la tragédie humaine, dont l'un des principaux vecteurs est la guerre des sexes. Nestroy, lui, fait glisser le mythe, déjà revisité par Hebbel, vers le registre comique en recourant abondamment au grotesque et au burlesque, tant dans la peinture d'Holopherne que dans celle de Judith (Joab). Il oppose ainsi à la tragédie sérieuse de Hebbel les vertus du rire et de la désacralisation carnavalesque. »

**Éric LECLER** aborde la question du mythe et de la croyance dans une étude qui examine notamment une forme de théâtre de l'intériorité où, assure-t-il, « la scène est l'espace d'une parole de plus en plus détachée du monde sensible, creusant le doute jusqu'à risquer que soit impossible le second moment, celui de la certitude et de la foi qui succèdent à la nuit du doute ». Il évoque ainsi ce qu'il nomme « les blessures de l'esprit » et montre comment sont mis en relation « théâtre de la conscience et scène mythologique ». C'est à travers trois œuvres majeures de la scène, *Hamlet* de Shakespeare, *Faust* de Goethe et *Parsifal* de Wagner, qu'il examine les aventures de l'esprit aux prises avec le doute et la douleur et avec ce qui le soumet aux blessures les plus vives. Il note tout d'abord, avec justesse, que « mythologie et religion ne se séparent qu'au moment où intervient le critère subjectif : la croyance fondée par le jugement individuel » et il ajoute que « l'opposition se joue donc, à plus d'un titre, entre le pluriel des mythes et le singulier de la croyance ».

Il observe que *Hamlet* est « la pièce par excellence où se joue la reconnaissance d'une vérité révélée – qui est par définition une vérité douteuse » car au début survient le fantôme du père qui enjoint à son fils de se souvenir de lui et du meurtre fondateur, toute la pièce reposant ensuite sur l'incapacité où est Hamlet « non d'agir, mais de se souvenir et de croire en cette apparition : de croire en la parole fantomatique ». L'étudiant de Wittenberg, rappelle-t-il, est « une figure de la foi en la pure parole, qui fait dépendre le choix existentiel par excellence de l'inconstant esprit humain ». Il soutient ensuite que, « à l'opposé de la figure réformée par la parole, le Faust de Goethe est le héros qui cherche à concilier le monde moderne et le monde antique des mythes – dans la pure apparence de la religion mythifiée, le catholicisme ». Il montre comment *Faust* se déroule « dans le temps mythique des renaissances perpétuelles, qui ne réussit jamais à se saisir comme un point final du passé ». Il souligne que Faust est lié à Méphistophélès, « qui transforme l'érudit en acteur (à la fois homme d'action et histrion) », ces deux personnages « ressuscitant de conserve les mythologies grecques, médiévales, catholiques dans un opéra fabuleux du monde moderne éclairé par la raison progressiste ». La mythologie moderne, en effet, celle de Faust à l'écoute de *la rumeur du monde*, « prolonge les mythes anciens et incarne ici l'idéal d'une praxis poétique / d'un *poiein* politique ». Il est clair, dans ces conditions, que « le Faust historique et légendaire devient un personnage

mythique précisément en ce qu'il incarne la pérennité de l'élément mythique dans le monde nouveau : la possibilité de se réécrire sans cesse ». Quant à Wagner, « il accomplit, en une œuvre cohérente, le projet d'inventer une nouvelle mythologie pour le monde moderne » même si Nietzsche, par exemple, lui reproche « d'avoir abdiqué, dans son opus ultime, *Parsifal*, l'innocence grecque au profit de la croix, donc d'avoir abjuré la modernité révolutionnaire du retour à la mythologie ».

**Marie-Françoise HAMARD** évoque, dans son article sur les *Écrits sur la danse* de Théophile Gautier, les réminiscences mythologiques que recèle *La Filleule des Fées*, ballet-pantomime en trois actes et sept tableaux « dont la première a eu lieu le 8 octobre 1849, sur un livret de Saint-Georges, une chorégraphie de Jules Perrot, une musique d'Antoine Adam et d'Antoine de Saint-Julien ». Le 15 octobre 1849, en effet, Théophile Gautier publie dans *La Presse* une chronique consacrée à cette représentation, chronique dans laquelle « il fait référence au *Zend-Avesta*, le livre sacré des cultes et mythes iraniens (datant du VII<sup>e</sup> siècle av. J.C), dont le motif prédominant est la lutte entre le bien et le mal, les deux pôles de l'existence, personnifiés par Ohrmazd et Ahriman ». Insistant ici sur l'actualisation d'un mythe, sur l'adaptation d'anciennes croyances, « il fait œuvre de sociologue, de mythologue ». On observe en effet que « le ballet offre la médiation d'une langue universellement comprise : en cela, il surpasse les autres formes dramatiques, de la comédie à la tragédie, au drame proprement dit ». On peut alors dire que « Gautier livre ainsi ses convictions et, comme les fées citées, offre des talismans, dépose des contre-pouvoirs : il éloigne la malédiction de Babel, remplace un mythe par un autre mythe : le mythe chorégraphique de la communication universelle répond au malheur énoncé par le mythe babélien ». Il est manifeste, en effet, que « la danse supprime en quelque sorte le péché originel : non seulement le châtement infligé aux pécheurs des langues nombreuses (mythe de Babel toujours), mais aussi le péché de la parole qui forcément divise ». La danse livre ainsi « la représentation d'un Tout oublié ou perdu : elle indique le rythme du cosmos, elle fait entendre, en quelque sorte et sans rien dire, l'in audible, la "mythique" musique des sphères ». C'est pourquoi Gautier loue Saint-Georges d'avoir repris, intact, l'héritage iranien, sans mettre en doute sa valeur de transmission. Il faut souligner que « ce pseudo-retour en arrière est une progression : il naît d'une volonté de préserver le passé, de protéger ses croyances, qui confirme l'attention portée à un patrimoine qui se partage au-delà des frontières, et fait sortir le siècle de son obscurantisme quasi moyenâgeux ». La réflexion inspirée par ces *Écrits sur la danse* à propos de *La Filleule des Fées* se poursuit ainsi : « Une catharsis s'opère ; une compensation sentimentale, intime, des déboires infligés par la vie, est permise, grâce à la vision du ballet ; elle s'inscrit dans le temps grâce à sa captation écrite, n'en déplaise à Théophile, usager et contempteur des mots : l'épiphanie connue par le spectateur se renouvelle dans l'écriture, dans la lecture qui concerne la relation de la représentation. Elle se communique à nous, au-delà des temps révolus. Le "temps zéro" du mythe revient, comme une chance

offerte, de participation à l'âge d'or. » L'essentiel de cette chronique de Gautier semble bien ainsi se résumer dans cette conclusion apportée par l'auteur de cet éclairant article : « Par la "grâce" du ballet donc, Théophile Gautier propose d'oublier la douleur liée au châtement babélien, à la détresse née des communications devenues impossibles. Cette proposition s'accompagne d'un manifeste en faveur de la danse, qui conduit à l'établissement d'une sorte de nouveau mythe : celui de la transparence des messages chorégraphiques, qui relie les êtres, absolument et infiniment. » Cette chronique, en fin de compte, apparaît bien comme un « manifeste poétique, faire-valoir d'un art élu entre tous, élevé au rang de mythe susceptible de faire tomber celui de Babel ».

**Maurice ABITEBOUL** consacre une étude à « la fin du mythe du progrès et la faillite des croyances humanistes » dans *L'Empereur Jones* d'Eugene O'Neill (1920) et *Vacances d'été* (1961) du dramaturge maltais de langue anglaise Francis Ebejer. Ces deux dates – s'inscrivant, pour l'une, peu de temps après la première guerre mondiale, et, pour l'autre, au moment des bouleversantes remises en cause éthiques qui ont suivi la seconde guerre mondiale et en pleine guerre froide – justifient le sous-titre de ce travail : « civilisation et régression ». Ce que l'une et l'autre de ces pièces, cependant, ont en commun, c'est leur portée symbolique : « elles fonctionnent en effet comme les paraboles de la grande illusion de l'humanité », à savoir sa croyance inentamable au progrès – toutes deux mettant en scène un personnage séduit par de fallacieuses utopies mais qui aura tôt fait de perdre son vernis de « civilisation ». Il se propose donc d'examiner, à travers le Brutus Jones d'O'Neill et le Mango d'Ebejer, « le thème éthique de la faillite de l'espoir et de la raison et la traduction esthétique de ce thème en termes purement dramatiques », autrement dit de reconsidérer le traitement et d'apprécier la réécriture d'un mythe vieux comme le monde. Il souligne que, pour Jones, « la civilisation se résume, de manière assez sommaire, au pouvoir de dominer, d'exercer son intelligence pour mieux être en capacité d'imposer sa force ». Mais surtout, pour lui, « être civilisé, c'est faire allégeance à la Raison et à l'Intellect, c'est chasser les fantômes de l'irrationnel et les peurs ancestrales ». De son côté, dans *Vacances d'été*, Mango, l'étudiant noir, est, lui aussi, à sa manière, et dans un tout autre registre, un être plein d'assurance et de confiance en soi – du moins au début de la pièce : chez lui, « optimisme et confiance sont à l'ordre du jour » et ses certitudes l'autorisent à se faire donneur de leçons, n'hésitant pas à se livrer à des professions de foi du genre de celle-ci : « Nous apprendrons à faire ce que vous auriez dû faire et à éviter ce que vous avez fait ». Mais à mesure que le drame prend de l'ampleur, à mesure que l'intrigue se développe, les comportements se modifient : « Jones, peu à peu, va douter, et redouter. Mango, quant à lui, se laissera progressivement envahir par l'inquiétude et l'appréhension ». Comme chez Jones, en effet, « on assiste à un effondrement progressif de sa personnalité, à un retour graduel à un comportement instinctif et primaire ». On peut observer que « le processus de détérioration et de régression entrepris, dès le début, dans chacune des deux

pièces, se poursuit alors, de manière inexorable pour s'accomplir inéluctablement au cours des dernières scènes ». Bientôt, le personnage abdique toute prétention à la « civilisation » : l'homme, sûr de lui jusqu'à l'orgueil et l'outrecuidance, sombre dans l'impuissance et le désespoir : « Comme Jones, Mango subit la loi de l'irrationnel et cède à l'angoisse et à la panique. Comme Jones, il finit broyé par les forces obscures longtemps contenues derrière les remparts élevés par la civilisation. Comme Jones, il retourne, dans un mouvement qui est proprement un mouvement de régression, dans l'univers maudit de l'instinct et des pulsions animales ». Il est clair que, dans les deux pièces, le processus de régression est typique : « il traduit assurément une vision du monde, chez O'Neill comme chez Ebejer, à la fois lucide et amère : l'homme peut beaucoup mais ne peut pas tout. Des forces obscures, tapies, comme à l'affût, sont toujours prêtes à fondre inopinément sur une humanité impuissante à juguler l'irrationnel, alors même qu'elles s'enorgueillissent d'avoir atteint les degrés supérieurs de la civilisation ». La conclusion tirée de cette confrontation entre l'homme et sa destinée est saisissante : « Au-delà de l'histoire tragique de deux destinées contrariées puis brisées, au-delà même de l'histoire mythique de l'*hybris* punie par la *nemesis*, Eugene O'Neill et Francis Ebejer nous racontent l'Histoire, celle de l'humanité qui risque à chaque instant, fragile et menacée, de retourner à la barbarie et de basculer dans l'innommable, de régresser brutalement vers ses instincts primitifs, de renoncer aux vertus salutaires de la Raison. »

**Edoardo ESPOSITO** consacre son article à l'étude du mythe dans *La Nouvelle Colonie*, pièce de Pirandello datant de 1928. Il rappelle d'emblée que « le terme "mythe", mentionné explicitement comme sous-titre de la version imprimée de ce texte, a été mis en relation avec la thématique de deux autres de ses pièces par Pirandello lui-même et que les études critiques semblent unanimes dans l'interprétation de *La Nouvelle Colonie* comme représentation dramaturgique d'un mythe social ». Il souligne que c'est dans le prologue, au cours d'une scène où apparaît centralement la protagoniste, la Spera, que « l'idée de partir ailleurs, afin de conjurer la fatalité d'un avenir misérable, surgit soudainement ». Il convient de préciser que, pour elle, ce départ vers l'île représente surtout « la quête d'une nouvelle vie ». On comprend alors que « la *fabula* pourrait être résumée comme la chronique d'un lent cheminement vers une issue fatale, tant l'impuissance des uns et des autres à surmonter leur condition misérable s'affiche dans toute sa gravité ». Il apparaît ainsi qu'il est ici question « d'une ébauche de système social, avec un minimum de contraintes et de normes à l'appui, et [que l']on retrouve, par moments, un élan choral des colons pour bâtir de nouvelles formes de vie en commun, à première vue distinctes de celles de la société qu'ils ont fuie ». Il est clair que, « confrontée à un monde où les relations sociales sont dominées par les hommes, qui finissent toujours par se battre pour le pouvoir [...], la Spera ne peut que se réfugier dans l'exclusion volontaire ou risquer sa vie pour échapper à une telle situation ». Mais deux questions se posent alors : « Quel est, au fond, le sens de ce refus ? Et même s'il



se situe dans le contexte de conflits ayant une connotation sociale, quel est le lien éventuel avec la notion de mythe, invoquée par Pirandello lui-même ? ». On ne peut manquer d'observer que « la dimension mythique est à rechercher, dans *La Nouvelle Colonie*, dans l'aspiration à une régénérescence des esprits à travers un déracinement volontaire et la création de structures de vie en commun qui ont vocation à se substituer aux structures existantes, synonymes de défaite et d'oppression ». Mais on peut se demander si l'issue de cette pièce ne signifie pas que « le lien mère/enfant est plus fort que tout rêve de refondation sociale [car] quand bien même il s'agirait d'un mythe, compte tenu de la connotation sacrée de plusieurs aspects de la *fabula* », est-on sûr de viser la bonne cible en faisant référence au domaine social ? Et, au fond, peut-on véritablement parler de mythe social ? Il convient en effet de réfléchir autour du sens de cette pièce : « élan de refondation d'une communauté sociale ou envie de rebâtir le propre de la condition humaine de tout un chacun à partir d'un effort collectif – ou encore projection de l'apport individuel au sein d'une communauté donnée ? ». Il faut probablement lire, dans ce prétendu mythe social, « non pas un voyage vers l'avenir mais un voyage vers le passé, l'île représentant le lieu primordial de l'humanité ». On peut sans doute conclure de l'analyse ici proposée qu'« il y a, certes, une connotation de refondation sociale dans l'aventure de ces colons, mais cette aventure n'est que le fruit de la volonté ou plutôt de l'illumination messianique du personnage féminin, autour duquel la diégèse s'organise dans son ensemble ».

Si mythe il y a dans cette pièce, c'est sa nature même qui est en question.

**Claude VILARS**, revenant au thème du nomadisme, évoqué de manière récurrente dans la littérature américaine (la conquête de l'Ouest en est une illustration exemplaire et les *westerns* ont longtemps fait les beaux jours du cinéma hollywoodien), consacre son étude à « l'errance dans le théâtre de Sam Shepard », ce qui lui permet d'explorer « le mythe d'une américanité toujours mouvante ». Elle rappelle la primauté de « l'image du pionnier-héros solitaire qui ne se satisfait jamais de la sédentarité, qui veut toujours s'approcher de l'horizon de cette terre américaine qui se mesure en étendues à découvrir toujours plus vers l'Ouest ».

Elle s'emploie alors à montrer comment « Sam Shepard, qui a grandi dans la culture littéraire de la Conquête mais a aussi absorbé le cinéma hollywoodien, a repris à son compte et dans son théâtre cette histoire de la conquête, cette histoire humaine » et comment « il va faire du mouvement, de l'errance, une caractéristique de son monde théâtral, le mythe d'une américanité toujours mouvante, accrochée à son passé pour envisager un avenir, car le présent se dérobe toujours au mythe, il est toujours pressenti, ailleurs. » Elle montre surtout que, « lorsque le mythe se dérobe à son sens premier de rêve de l'Ailleurs/Avant pour toucher, affecter le personnage/individu et que celui-ci se questionne soudainement sur son sens, son appartenance, sa solitude, qu'il hurle ou simplement murmure l'injustice de sa condition pour évacuer sa mélancolie et

tenter de retrouver paix et intégrité, [...] le héros *se retire alors dans les grands espaces de la conscience et de l'imagination*, expression métaphorique de l'errance intérieure ».

Le mythe de l'américanité toujours mouvante, certes, a quelque chose à voir avec le fameux « rêve américain », la quête fervente d'un Paradis perdu – ou, en tout cas, à découvrir –, l'aspiration solennelle et quasi mystique à une « Terre Promise »... Le mythe, il est vrai, « se construit sur l'Histoire et les hommes le transmettent pour le maintenir vivant » car il est une *sollicitation incessante*, comme dit Barthes. En cela « il devient expression de l'errance dans le théâtre de Sam Shepard car il impose le mouvement vers l'Ailleurs où se trouve le Paradis promis ». Allant plus loin encore, il faut considérer que le mythe conduit les hommes « dans le territoire de l'exploration de leur moi fracturé par leur échec à faire vivre le passé ». Pour conclure, elle observe que le théâtre de Sam Shepard, tout en évoluant, et, par exemple, en faisant désormais une place plus grande aux personnages féminins, « conserve finalement à l'errance toute sa pertinence et au lieu des origines son potentiel de rêve ».

**Brigitte URBANI** examine ici « quatre figures mythiques interprétées par Franca Rame : Ève, Marie, Médée et Lysistrata ». Il s'agit donc, comme elle le rappelle, de quatre célèbres figures féminines « appartenant aux mythologies judéo-chrétienne et gréco-romaine de notre culture occidentale ». Toutes quatre ont en commun d'avoir été interprétées lors de leur création par Franca Rame elle-même « selon le principe, cher au couple [que cette dernière forme avec Dario Fo], du monologue épique ». Bien sûr, il faut bien admettre que « l'auteur compte forcément sur la participation du lecteur qui devra effectuer une lecture à double niveau : celle du texte d'arrivée, qui a son autonomie propre, mais également une lecture en relation avec le texte de départ auquel le lecteur est implicitement invité à se référer pour apprécier le remodelage opéré ». Et c'est ainsi que, dans la réécriture qui constitue le premier monologue, par exemple, on nous fait comprendre que « la chute (l'expulsion de l'Éden) est due à une lâcheté d'Adam qui, amateur de pommes, envoie Ève cueillir les fruits, puis l'accusera de ce méfait auprès du juge divin ». Ainsi ce texte, dans sa réécriture pour le moins orientée, « a pour but de malicieusement montrer que tout ce qui est sensé, intelligent et agréable dans la vie provient en fait de la femme, qui a fait profiter l'homme de son savoir ». De même, « si le texte de la *Genèse* pêche par excès, faisant explicitement dire à Dieu que l'homme dominera la femme, les Évangiles canoniques pèchent par défaut car trop de non-dits entourent les célèbres scènes de l'Annonciation et de la Crucifixion ». Nous voyons ainsi « Ève déclarée injustement traîtresse par la gent masculine protégée de Dieu, Marie trompée par une divinité. Les invectives de Marie sont un plaidoyer féroce pour la cause des femmes, éternelles soumises et éternelles trompées ». Et c'est encore la cause de toutes les femmes « que plaide, dans son parler populaire dialectal ombrien, la Médée incarnée par Franca Rame à la fin du spectacle *Tutta casa, letto e chiesa* » : Médée apparaît alors comme « un plaidoyer pour que naisse une

femme nouvelle ». Lysistrata, enfin, offre à Franca Rame l'opportunité d'une véritable diatribe : « C'est une diatribe contre les conflits qui aujourd'hui ravagent le monde » qui est représentée devant le public – double public : celui des femmes qu'elle a convoquées et celui de la salle, qui assiste au spectacle ».

Il convient, pour conclure, de souligner que « les monologues de Franca Rame qui dénoncent et plaident la cause des femmes vont dans le sens du mouvement féministe mais sans tomber dans les dérives que les féministes n'ont pas toujours su éviter » car elle « milite pour l'égalité entre l'homme et la femme dans l'optique d'un combat commun pour une société meilleure, non pas pour une guerre des sexes et un renversement des hiérarchies ».

**Ouriel ZOHAR**, examinant les productions de Peter Brook, de Julian Beck et de Choulamite Bat-Dori, se livre ici à une étude comparative de ces trois réalisateurs. Il voit, certes, en Peter Brook « l'homme de la recherche et de la synthèse » pour qui le théâtre est non seulement « un but en soi, mais également le moyen de créer une société, une communauté humaine ». En fait, il apprécie en lui « l'homme de recherche d'un système de travail collectif au théâtre et au cinéma ». Il rappelle que Brook considérait le *Living Theatre* de Julian Beck et de Judith Malina comme une communauté collective dont les fonctions et la vie étaient le jeu et qu'« il s'agissait d'un groupe nomade, d'un théâtre qui errait dans le monde entier, sans changer d'un iota ses lois, ou son mode de vie, même si ces derniers s'opposaient aux règlements du pays hôte ». La croyance profonde et la confiance totale qu'il avait en ses acteurs, son credo véritable, sa conviction intime et sa pratique constante répondaient à trois règles fondamentales : « cette société existait à cause du théâtre ou grâce à lui ; elle vivait et se nourrissait du théâtre et, enfin, ses représentations constituaient les moments les plus intenses et les plus intimes de sa vie en commun ». Brook prônait une tension à laquelle, nous dit-on, « participeraient, en même temps, ceux qui se trouvent sur scène et ceux qui sont en dehors d'elle » et il soutenait que c'est là « une situation qui pourrait exprimer la recherche du sacré dans le théâtre, recherche incomplète et impossible à définir ». Il s'agirait alors en effet d'un théâtre sacré « dans la mesure où le public et les acteurs s'uniraient dans une sorte de combat collectif, une forme de *jeu* infini ».

Il n'y avait en tout cas pas, semble-t-il, « dans l'œuvre de Julian Beck, une recherche consciente et précise concernant le sacré ni de rapports humains sanctifiés ». Si, selon Brook, il est si difficile de définir la recherche de Beck sur le théâtre sacré, c'est parce que, à son avis, « on ne peut créer le sacré sans tradition, sans origines » – ces origines, cette tradition, s'inscrivant sans doute dans une sorte de *mythologie populaire*. En fait, pourrait-on dire, « Beck était sur le point de réaliser la vie collective, fraternelle – celle de l'amitié dans la rue, dans les champs – aussi bien dans la salle que sur scène ». Plus que la recherche d'une définition collective du jeu théâtral, ce qui semble avoir poussé Beck – et en avoir fait incontestablement « un metteur en scène politique » – c'est sa passion contestataire, inspirée par une foi indestructible dans les valeurs humaines, et son

obstination « à susciter, au sein de l'institution américaine, des révoltes politiques (qui ont abouti, maintes fois, à son arrestation et à celle de ses acteurs) ».

Est évoqué, pour finir, le cas de Choulamite Bat Dori, qui fut metteur en scène, auteur dramatique, chorégraphe, actrice, danseuse ; qui « a créé des spectacles avec la participation des foules et entrepris des recherches sur le folklore juif et les fêtes au Kibboutz ». Ce qui est remarquable avec elle, apprend-on, c'est que « le contact entre les acteurs et le public a été accompli sans intermédiaire. Le public avait pris place dans le village où se passe l'action et tout alentour sur les collines. Ainsi n'y avait-il aucune barrière entre le public et les acteurs ». En outre, « le kibboutz, dans son ensemble, s'était mêlé activement à tous les préparatifs (répétitions techniques, décor, éclairage, représentations) ».

Ce que montrent ces trois exemples de mises en scène, c'est, à chaque fois, la profonde croyance du metteur en scène en la collaboration active et fraternelle de son public et de ses acteurs, et sa fervente détermination à apporter toute son énergie à la défense de ses convictions intimes les plus authentiques.

**Thérèse MALACHY**, dans une courte évocation du théâtre de Jean-Claude Grumberg, souligne d'emblée que l'on peut reconnaître, avec Henri Raczymow, que « l'histoire de la shoah est devenue un thème littéraire ». C'est ainsi que ce dramaturge, avec trois pièces essentiellement, *Dreyfus*, *L'Atelier* et *Zone libre*, s'inscrit, nous dit-elle, dans une production dramatique qui, à première vue, « s'apparente à une des œuvres de mémoire de la shoah ». Elle constate en effet que « le matériau narratif de ses pièces s'inspire, de son propre aveu, d'éléments autobiographiques ». Mais alors se pose la question qui permet d'évaluer le statut esthétique de ce théâtre : « comment le dramaturge va-t-il raconter sa shoah ? ». On a pu dire que « Jean-Claude Grumberg est l'auteur tragique le plus drôle de sa génération ». Sans doute y a-t-il du vrai dans cette assertion à l'emporte-pièce. Encore faudrait-il ajouter, précise-t-elle, qu'il est et demeure l'un des plus sensibles « car il effleure, sans le transgresser, le cercle infernal de la shoah » : en effet, « il suggère, aborde l'indicible avec précaution, à distance, avec une puissance d'évocation remarquable ». En réalité, poursuit-elle, « le théâtre de Grumberg se garde de reprendre une fois de plus le récit de la shoah [mais] en revanche, le dramaturge prononce un réquisitoire passionné contre le pays qu'il aime, la France, qui le lui rend bien, mais auquel il ne pardonne pas d'avoir trahi sa confiance ». Il est de fait, rappelle-t-elle, que « le théâtre de Grumberg martèle la rancune » – autre façon de démythifier les légendes. Quand les croyances les plus assurées viennent à s'effondrer, c'est tout l'édifice passionnel et émotionnel qui se trouve ébranlé. Elle observe en effet : « Un désenchantement douloureux nourrit pièce après pièce le théâtre de Grumberg. » En témoigne déjà, par exemple, dans sa première œuvre dramatique, *Dreyfus*, la volonté du personnage qui joue le rôle du metteur en scène de dégonfler les croyances illusoires, de crever l'abcès : « Je veux montrer comment, dans un pays hautement civilisé, où les juifs se sentaient en sécurité, comment du jour au lendemain [...] une campagne antisémite a pu s'étendre. » Même les protagonistes de *Vers toi Terre*

*promise. Une tragédie dentaire*, représentée à Tel-Aviv simultanément en français et en version hébraïque, « témoignent, une fois encore, du thème de la souffrance qui colle à la peau des survivants de la shoah ».

## COMMENTAIRES ET RÉFLEXIONS

Comme dans le précédent numéro de *Théâtres du Monde*, cette rubrique nous permet de prendre un peu de recul par rapport à notre investissement dans le monde du spectacle proprement dit mais demeure au cœur de notre problématique en proposant deux études en relation directe avec la notion de croyance, le premier des deux textes présentés ici mettant en relief l'opposition entre foi et raison chez Pascal, alors que le second explore la notion de doute chez Descartes.

**Olivier ABITEBOUL**, en effet, dans un article intitulé « Ceux qui croient et ceux qui ne croient pas / la passion du paradoxe chez Pascal : foi ou raison ? », part du principe que « tout le paradoxe de la doctrine [chrétienne] tient en l'incompatibilité de trois données rapprochées : l'acte de foi fait intervenir le surnaturel à travers la grâce ; la liberté à travers la volonté et le raisonnable ; la raison à travers l'intelligence. » Il montre ainsi comment « chez Pascal, il y a unité de la gratuité et de la liberté si bien que le problème est de savoir comment persiste une liberté mue par la grâce si c'est la raison qui détermine la religion dans ses preuves ». Si paradoxe il y a, il soutient que « le paradoxe ne se *résout* pas, il se *comprend* tout au plus, grâce à un savant dosage du raisonnable et du gratuit, de la gratuité de la foi et de la certitude des preuves ». Allant plus loin encore, il allègue que, « comme l'explique Pascal, il y a une vanité de la croix si la foi peut être obtenue sans la grâce, par la raison ». Il y voit confirmation dans le fait que « Pascal rejoint ici l'enseignement traditionnel de Port-Royal et l'*Art de penser* d'Arnauld : la foi est au fondement du paradoxe car elle est à la fois le contraire d'une connaissance par évidence, et l'effet d'une évidence ». Ainsi, ajoute-t-il, « la foi s'oppose à la philosophie comme le paradoxe à la raison ». Dans cet affrontement entre foi et raison, il lui apparaît donc que « l'affirmation de la foi, comme passion du paradoxe (d'une certitude non rationnelle), ne conduit pas Pascal à rejeter en bloc la raison et ses preuves ». Il en arrive ainsi à la conclusion que « ce que critique Pascal, ce n'est pas la philosophie, ce n'est pas la raison, c'est la philosophie sans la religion, la raison sans la foi ». Au total, chez Pascal, comme chez maints autres penseurs sans doute, la mise en question de la raison affrontée à la foi, estime-t-il, doit permettre de dire que « le paradoxe fait venir la vérité à l'être ».

**Olivier ABITEBOUL**, dans un second commentaire, intitulé « La certitude : à propos du doute chez Descartes », pose comme principe que la certitude « s'institue dans un rapport à la croyance, la conviction, la persuasion, mais aussi à l'évidence, l'assurance, la vérité ». Si bien que le problème que pose

la certitude, précise-t-il, est celui « d'une interdépendance du psychologique et de l'ontologique ». On pourrait même dire que « la certitude est le paradoxe d'une valeur de la vérité, d'une valeur objective, d'une vérité subjectivement objective ». On peut donc s'interroger, tout d'abord, sur ce qui peut être objet de certitude. Tel est en effet, semble-t-il, le problème cartésien par excellence. On se souvient que « toute la démarche des première et seconde *Méditations métaphysiques* a pour but l'élucidation de cette question », Descartes partant, on le sait, du problème du doute – ce doute qui « n'est que l'immédiateté d'une intuition : celle de la possibilité d'une méthode pour parvenir à la certitude ». Il convient d'avoir en mémoire que « le doute est, à la lettre, la question de la certitude [car] douter, c'est se demander de quoi l'on est certain ». Tant et si bien que « l'on ne peut envisager de certitude qu'en surmontant l'épreuve du doute ». En effet, « le doute cartésien est bien radical puisque c'est la seule chose dont Descartes puisse être certain, avant toute chose ». On peut conclure que chez Descartes, « ce qui fait la certitude, ce n'est pas l'*ego*, c'est le *cogito* ». Chasser le doute pour atteindre à la certitude, c'était déjà, d'ailleurs, nous rappelle-t-on, le programme platonicien : « Être certain, chez Platon, et notamment dans le fameux livre VII de la *République*, c'est ne pas être dupe d'illusions ».

### ATELIER D'ÉCRITURE

Dans un premier texte, **Louis VAN DELFT**, se penchant brièvement sur son passé, redécouvre, en « spectateur de la vie » qu'il a toujours été, que – émergeant d'une histoire personnelle qui colle inévitablement à l'Histoire – des croyances et des traditions oubliées, ou laissées dans l'ombre au fil des ans, sont à la base d'une hygiène de vie qui l'a conduit à consacrer ses nombreuses heures d'étude aux moralistes français et européens. Il prend conscience qu'un substrat, qui est ancré dans la Tora, constitue le terreau des courants moralistes qui ont, tout au long de sa carrière, nourri sa réflexion et imprégné son œuvre personnelle. Il nous livre alors son avant-propos à un ouvrage qui sera sans doute le plus personnel qu'il ait publié, *Discours sur la folie pour bien conduire sa déraison et chercher la vérité dans la folisophie* (à paraître en 2012). Il ajoute ensuite quelques autres notions qui se rattachent au thème de la présente livraison de notre revue, « Mythes et croyances au théâtre », où il développe notamment l'idée que « la figure paradigmatique et emblématique du moraliste, c'est [...] Moïse, conducteur de son peuple tant au sens figuré, spirituel et moral qu'au sens littéral », et où il souligne, dans la figure du Père (la Loi), « la relation "expert des choses de la vie" / "nouveau venu dans le monde" ». Il insiste aussi pour que ne soit pas méconnu « le soubassement si continûment spirituel, si constamment prégnant de tradition judaïque, qui constitue le terreau sur lequel a proliféré la production, dans tout l'Occident, de traités et de recueils » qui n'ont cessé de « faire office de guides spirituels ». Ces quelques remarques, qu'il livre à notre réflexion, ne peuvent que nous aider à mieux comprendre Perplexe, ce

personnage qu'il a souvent mis en scène au fil de plusieurs numéros de notre revue et qui nous ressemble comme un frère.

Présent cette année dans notre « Atelier d'Écriture », à la suite de Louis Van Delft et René Agostini dont les œuvres théâtrales furent publiées dans les précédents numéros, c'est **Maurice ABITEBOUL** qui nous propose, à son tour, un texte dramatique intitulé *Hamlet n'est pas mort ou À chacun son nombril* (2011) qu'il qualifie de « tragédie bouffe ». Il s'agit d'une pièce en vingt-quatre tableaux dans laquelle il reprend le mythe d'Hamlet, donnant de ce personnage éternel le portrait d'un homme moderne, livré à ses tourments, qui manie souvent un humour sombre, en proie à ses doutes et à ses obsessions mais toujours lucide et conscient de son inaptitude à faire face aux situations les plus dérangeantes. Si Shakespeare ou, pire, Ravello interviennent parfois dans le cours de l'intrigue – créant une série de mises en abyme –, ce n'est manifestement pas toujours pour féliciter l'iconoclaste auteur de ce qui pourrait, à première vue, passer pour un simple divertissement. Le héros de cette pièce finit, en dépit de son humeur autodestructrice, par accepter de poursuivre son chemin, proclamant dans une dernière réplique, comme le Caligula de Camus : « Je suis encore vivant ! ».

Il est un point, toutefois, qu'il importe de mettre en évidence : si la tragédie originelle, en effet, demeure un point d'ancrage fondamental sans lequel, naturellement, la « tragédie bouffe » ici présentée ne saurait prétendre à aucune validité, on ne peut manquer cependant de souligner que la nécessaire distance qui, inévitablement, se crée dès l'origine entre le texte fondateur et son avatar (l'un des nombreux avatars, en vérité, qu'a suscités la pièce de Shakespeare) contribue à développer un jeu d'intertextualité – avec, à la clé, une forme de « littérature au second degré », pour reprendre l'heureuse expression de Gérard Genette – que l'on ne saurait mieux définir sans doute que comme « décalé ».

### ÉVOCACTION/PORTRAIT

Il nous a paru intéressant, en inaugurant cette nouvelle rubrique, de porter à la connaissance de nos lecteurs des événements souvent méconnus du passé ou d'évoquer des figures parfois oubliées du monde du spectacle. C'est ainsi que **Marc LACHENY** retrace ici la carrière de François Delsarte (1811-1871), « un artiste à (re)découvrir », dont il nous rappelle qu'il fut un « précurseur de l'art vocal moderne pour les uns, un rénovateur de la pédagogie comme de la théorie du geste et du mouvement pour les autres, une figure majeure pour tous en raison de son approche novatrice de l'expression corporelle et des arts de la scène ». Surtout, il nous dépeint Delsarte comme un artiste aux multiples facettes qui « ne tarda pas à se tourner – dès 1839 – vers l'enseignement pour commencer à élaborer une méthode que l'on peut certes envisager comme un système (associant l'art oratoire, le chant, le mouvement et la pantomime), qualifié par Delsarte lui-même d'*esthétique appliquée* ».

### NOTES DE LECTURE

**Maurice ABITEBOUL** se propose, dans une courte présentation, « Brève introduction à l'œuvre théâtrale de Bryan Delaney », de faire connaître un jeune dramaturge irlandais dont il signale trois œuvres récentes : notamment, deux pièces de théâtre, *Larry se pend* (2009), empreinte d'un froid cynisme, et *Le Cordonnier* (2010), dont l'humour macabre fait parfois penser, observe-t-il, à Joe Orton. Delaney est aussi l'auteur d'une nouvelle, *La Lumière de Salomoni* (2007), dont le protagoniste, comme Œdipe ou Diogène le Cynique, « apporte sa lumière sur les turpitudes de la cité (dont il est la mauvaise conscience incarnée) ». Mais surtout, il note que « la progression *dramatique* du récit fait penser inéluctablement au déroulement d'une intrigue de pièce de théâtre, avec comme enjeu principal la quête mythique de la Vérité – quel que soit le prix à payer ».

**Maurice ABITEBOUL** mentionne brièvement ensuite le CDROM de Jean-Pierre Mouchon, *Dictionnaire bio-bibliographique des anglicistes et assimilés*, qui offre au lecteur une masse considérable de renseignements dans le cadre d'un travail qui constitue une recherche magistrale et se révèle d'une importance capitale dans son domaine.

### VU SUR SCÈNE

**Marcel DARMON** présente ici le compte rendu de *Rusalka*, opéra d'Anton Dvorak et Jaroslav Kvapil représenté au Corum de Montpellier en octobre 2011. Il s'agit d'une œuvre « peu ou prou inspirée du conte d'Andersen, *La Petite Sirène* ». À la fin, rappelle-t-il, un peu comme dans une évocation mythologique, « Rusalka, qui ne peut ni intégrer le monde des humains, ni retrouver celui qui était le sien, est maudite et condamnée à errer ». Il est clair que, fondée sur l'éternel contraste entre l'idéal et la dureté des temps, entre le rêve et la réalité, « cette histoire montre l'incompatibilité entre deux mondes, le monde aquatique et le monde des humains : l'un est le monde de Rusalka, peuplé de personnages intemporels et immortels, l'autre est le monde du Prince, monde rude, habité d'êtres de chair et de sang en proie à toutes les passions ». Cette incompatibilité se retrouve d'ailleurs « à travers un certain nombre d'œuvres littéraires et certains mythes comme celui de la Sirène chez Homère (*Odyssée*) ».

Comment Dvorak allait-il traduire toute cette histoire en musique ? Et comment la mise en scène élaborée par le Néerlandais Jim Lucassen allait-elle servir le propos du compositeur et du librettiste ? C'est ce à quoi tente ici de répondre le compte rendu proposé.

Nous avons voulu tenter, avec ce numéro sur les « mythes et croyances au théâtre », d'explorer un domaine nécessairement vaste et aux frontières souvent mouvantes, et donc de vagabonder à travers les siècles et les aires linguistiques,



sans assigner de limites à notre champ d'investigation. Nous avons pensé pouvoir parcourir des territoires souvent très différents les uns par rapport aux autres mais qui, tous, nous apporteraient une meilleure compréhension à la fois de la nature humaine, dans sa riche diversité et ses contradictions, et de l'histoire des aspirations profondes et des mentalités qui façonnent les peuples et les groupes sociaux, qui leur inspirent leurs mythes et leurs croyances.

Il nous a paru profitable aussi, débordant le cadre légitime des études et essais portant spécifiquement sur les mythes et croyances *au théâtre*, d'élargir notre propos et de faire la part de la réflexion philosophique (sur les notions de doute et de certitude, de foi et de raison). Nous avons cru bon également de donner une place conséquente, comme dans les numéros précédents, aux rubriques « Notes de lecture » et « Vu sur scène », ainsi qu'à une nouvelle rubrique, « Évocation/Portrait ». Enfin, nous avons, cette année, ouvert notre « Atelier d'Écriture », qui depuis quelque temps publie des pièces de théâtre inédites, à un texte dramatique qui, sur un mode tragi-comique, prend appui sur le célèbre mythe d'Hamlet.

Nous espérons avoir ainsi servi le théâtre. Avec, certes, toujours beaucoup d'enthousiasme et en toute humilité.

**Maurice ABITEBOUL**  
*Président de l'Association ARIAS*  
*Directeur de « Théâtres du Monde »*

**Nous rappelons à nos lecteurs que notre site est le suivant :**  
**[www.theatresdumonde.com](http://www.theatresdumonde.com)**

**et que son adresse électronique est la suivante :**  
**[contact@theatresdumonde.com](mailto:contact@theatresdumonde.com)**

**Prochains thèmes de *Théâtres du Monde* :**

- \* N° 23 : Le mal et le malheur au théâtre (2013)
- \* N° 24 : Théâtre et temporalité (2014)
- \* N° 25 : De l'amour au théâtre (2015)