

## « Enfin Sartre vint »: D'un théâtre de la fatalité à un théâtre de la liberté

---

*Gilbert DENNIS*

**S**'il y a un thème constant dans l'évolution du théâtre français au vingtième siècle, c'est la disposition des dramaturges de confronter la mémoire du passé. Cette confrontation a lieu au niveau littéraire, aussi bien qu'aux niveaux philosophique et politique, et amène invariablement à une considération formelle du problème de la tragédie et de la re-présentation des mythes. On note souvent que le genre tragique ou mythologique ne reflète pas la société de son temps, ne fonctionne pas comme son miroir, mais sert plutôt à mettre en question les valeurs esthétiques, psychologiques et éthiques de cette société. D'une telle perspective, les remarques suivantes de Martha Nussbaum sur les avantages d'une compréhension tragique de ces grandes questions semblent bien pertinentes:

Tragic poems, in virtue of their subject matter and their social function, are likely to confront and explore problems about human beings and luck that a philosophical text might be able to omit or avoid. Dealing, as they do, with the stories through which an entire culture has reflected about the situation of human beings [...], they are unlikely to conceal from view the vulnerability of human lives to fortune, the mutability of our circumstances and

our passions, the existence of conflicts among our commitments.  
(13)

Il n'est pas difficile d'y reconnaître le contexte historique de notre siècle récemment fini et d'apprécier comment il s'est prêté à une réinterprétation de ces vieilles histoires, surtout parmi les auteurs dramatiques des années trente et quarante.

Mais de quels mythes s'agit-il justement à cet égard? On en discerne certaines catégories utiles: la tradition grecque, la mythologie chrétienne et les mythes historiques<sup>1</sup>. Dans le contexte de cet article, c'est la tradition grecque qui importe le plus et surtout l'histoire des maisons de Thèbes et des Atrides. Pour la première, nous nous occupons d'Oedipe et de sa fille, Antigone, dans les pièces françaises de Jean Cocteau et de Jean Anouilh. Pour la seconde, nous nous intéressons aux enfants d'Agamemnon, Electre et Oreste, dans les remaniements dramatiques de Jean Giraudoux et de Jean-Paul Sartre. En général, l'histoire de cette dernière maison se transmet au moyen de la trilogie d'Eschyle, *L'Orestie*, qui lui fournit un modèle précis pour le déroulement de ses événements funestes<sup>2</sup>.

Le fait que cette tradition grecque était bien connue en avance par nos auteurs français du vingtième siècle pose une question essentielle qui reste à la base d'une réinterprétation actuelle de ces mythes: Comment utiliser la tragédie mythologique pour communiquer avec un public contemporain? Si l'on considère le théâtre classique du dix-septième siècle, l'autre grande période de l'emploi des mythes, on se rend compte d'une différence d'approche fondamentale. Selon Etienne Frois dans son livre sur l'*Antigone* d'Anouilh, les classiques présentaient ces malheurs comme des légendes « transparentes », racontées « à titre d'histoires, de récits, certes fabuleux, mais sans portée spéciale, morale ou philosophique »<sup>3</sup>. Par contraste, dit Frois, les dramaturges de notre siècle reconnaissent d'une manière « métatextuelle » la préexistence de ces fables et la choisissent comme le sujet lui-même de leurs propres pièces: « Il appartenait au XX<sup>e</sup> siècle de restituer à ces tragédies leur véritable dimension, et de les considérer, non comme des récits, mais comme des mythes » (5). Mais, me semble-t-il, les dramaturges d'aujourd'hui ne les traitent pas tous de la même façon et en fait il existe une distinction formelle entre, d'une part, le problème de la tragédie chez Cocteau, Giraudoux et Anouilh qui interprètent les mythes grecs par ce qu'on peut appeler un théâtre de la fatalité et, d'autre part, l'emploi des mythes chez Sartre qui sert carrément d'exemple d'un théâtre de la liberté. Dans les pages qui suivent, je me propose donc de définir ces deux optiques théâtrales contraires, en m'appuyant sur des

exemples tirés de *La Machine infernale* (1934) de Cocteau, d'*Electre* (1937) de Giraudoux, d'*Antigone* (1944) d'Anouilh et, par contraste, des *Mouches* (1943) de Sartre<sup>4</sup>. Bien que la critique dramatique ait beaucoup remarqué la présence mythologique sur la scène française du vingtième siècle, il vaut la peine maintenant de revisiter cette présence pour insister sur la manière dont Sartre l'a subvertie auprès de son public de l'époque et sur la signification de cette subversion dans le contexte d'une esthétique théâtrale sartrienne.

Pour commencer, précisons comment la tradition tragique grecque se présente dans les trois premières pièces. Chacune d'elles se déroule à la lumière de l'héritage antique et confronte explicitement dans la trame de sa propre histoire les problèmes soulevés par une réécriture de ces mythes théâtraux. Cocteau, Giraudoux et Anouilh font entrer dans leurs pièces contemporaines des commentaires sur la présence antérieure de ces anciennes légendes et créent, par conséquent, des textes dramatiques qui commentent d'autres textes précédents, autrement dit, des pièces métatextuelles. Selon cette optique, je voudrais offrir la thèse suivante: le sujet véritable de ces pièces, c'est le problème de la création du théâtre au vingtième siècle, ainsi que la difficulté, au moins au niveau du sens, de se séparer de la tradition grecque et de la tragédie de la fatalité qui y est comprise. A part un théâtre de la fatalité, l'esthétique dramatique de Cocteau, Giraudoux et Anouilh dans les trois premières pièces en question peut s'appeler un théâtre de caractères ou d'essence, à cause de l'absence chez eux d'une dramaturgie nouvelle en face des formes préétablies du genre et des personnages fixés dans cette tradition mythique<sup>5</sup>.

D'abord, la maison de Thèbes se rapporte à un théâtre de la fatalité dans *La Machine infernale* de Cocteau. Cette pièce contient au moins quatre personnages—la Voix, le fantôme de Laïus, le Sphinx et Oedipe lui-même—qui sont conscients de leurs rôles dans un drame joué et dont les remarques insistent sur l'impossibilité d'échapper au dénouement tiré de la tradition tragique grecque. C'est le principal d'entre eux, la Voix, qui préface les événements de chaque acte avec un rappel de leur inévitabilité. Après avoir résumé au début de la pièce toute l'histoire d'Oedipe dont une partie va se jouer sur scène dans la version de Cocteau<sup>6</sup>, la Voix s'adresse au public théâtral pour assurer sa reconnaissance de la fin tragique: « Regarde, spectateur, remontée à bloc, de telle sorte que le ressort se déroule avec lenteur tout le long d'une vie humaine, une des plus parfaites machines construites par les dieux infernaux pour l'anéantissement mathématique d'un mortel » (13; acte 1). Et le Sphinx, de même que le fantôme de Laïus, connaît bien cette tradition antérieure et

s'inquiète par conséquent de l'arrivée du jeune Oedipe dans ses conversations avec son camarade, Anubis. En l'occurrence, cependant, ce personnage de tragédie veut mettre fin aux massacres, rêve impossible dans le contexte de son rôle théâtral:

LE SPHINX. C'est la dernière sonnerie, nous sommes libres.

LE CHACAL ANUBIS. C'est la première sonnerie. Il en reste encore deux avant la fermeture des portes de Thèbes.

LE SPHINX. C'est la dernière, la dernière, j'en suis sûre!

ANUBIS. Vous en êtes sûre parce que vous désirez la fermeture des portes, mais, hélas! ma consigne m'oblige à vous contredire; nous ne sommes pas libres. (69-70; acte 2)

Ensuite, ce théâtre de la fatalité continue à être joué dans *Electre* de Giraudoux. Le dramaturge s'enrichit bien maintenant de la légende de la maison des Atrides; il s'intéresse à ses débuts dans *La Guerre de Troie n'aura pas lieu* (1935) et, puis, il y revient dans cette pièce sur les enfants d'Agamemnon<sup>7</sup>. On a versé beaucoup de sang entre ces deux moments de cette famille et on a déjà chanté des conséquences de ces actes dans les formes tragiques qui ont précédé cette version française. C'est en fait la dialectique du passé et du présent, de l'extérieur et de l'intérieur, qui gouverne l'interprétation de la pièce comme exemple d'un théâtre de la fatalité ou, même plus, d'un théâtre de caractères et d'essence. Comme c'était le procédé chez Cocteau, le public apprend des détails au sujet de la légende qui existe en dehors de la trame de la pièce elle-même. Cette fois-ci, c'est le Jardinier, dont le lamento constitue l'entracte de la pièce, qui nous informe à propos de cette exposition légendaire et des idées sur le rapport entre le genre tragique en général et les événements de cette pièce en particulier. Maintenant que son propre rôle est fini, il peut réfléchir sur l'importance de ses connaissances extérieures et intérieures du drame: « Moi je ne suis plus dans le jeu. C'est pour cela que je suis libre de venir vous dire ce que la pièce ne pourra vous dire » (93). Et d'une manière plus significative, il peut aussi commenter le rapport entre le caractère d'*Electre*, son essence même, et toute la tradition mythique qui lui a fourni son parti pris intransigeant d'aller jusqu'au bout: « On réussit chez les rois les expériences qui ne réussissent jamais chez les humbles, la haine pure, la colère pure. C'est toujours de la pureté. C'est cela que c'est, la Tragédie, avec ses incestes, ses parricides: de la pureté, c'est-à-dire en somme de l'innocence » (95).

Enfin, on revient à un théâtre de la fatalité et à la maison de Thèbes dans *Antigone d'Anouilh*<sup>8</sup>. Il s'agit encore ici d'un porte-parole, le Prologue, qui éclaire les lecteurs et les spectateurs au début de la pièce sur l'histoire mythique, la tradition théâtrale en place, et qui nous explique les caractères des personnages, surtout celui de la jeune fille principale au lever du rideau. Grâce au Prologue, les jeux sont faits et il ne reste qu'à jouer la tragédie déjà connue et appréciée par le public: « Voilà. Ces personnages vont vous jouer l'histoire d'Antigone. Antigone, c'est la petite maigre qui est assise là-bas, et qui ne dit rien. [. . .] Elle pense qu'elle va être Antigone tout à l'heure [. . .]. Elle pense qu'elle va mourir [. . .]. Mais il n'y a rien à faire. Elle s'appelle Antigone et il va falloir qu'elle joue son rôle jusqu'au bout . . . » (9-10). Et pour faire écho dans la pièce à ces mots d'introduction du Prologue, le Choeur insiste aussi sur le sentiment du destin et sur l'histoire figée par la connaissance du mythe parmi les lecteurs ou les spectateurs. Il revient dans ses discours à l'image de la tragédie en tant qu'une machine que nous avons discutée chez Cocteau et, pour la mettre en contraste avec la notion du drame, résume une fois pour toutes l'essence fatale du genre héritée de Giraudoux:

Et voilà. Maintenant le ressort est bandé. Cela n'a plus qu'à se dérouler tout seul. C'est cela qui est commode dans la tragédie. [. . .] Cela roule tout seul. C'est minutieux, bien huilé depuis toujours.

C'est propre, la tragédie. C'est reposant [. . .]. Dans la tragédie on est tranquille. [. . .] Ce n'est pas parce qu'il y en a un qui tue et l'autre qui est tué. C'est une question de distribution. Et puis, surtout, c'est reposant, la tragédie, parce qu'on sait qu'il n'y a plus d'espoir, le sale espoir [. . .]. (56-58)

Il faut maintenant considérer le rapport entre Sartre et toute cette mythologie grecque. Quelle était sa réponse théorique devant cette dramaturgie essentialiste et prédéterminée? A première vue, on remarque l'importance formelle chez Sartre de l'emploi des mythes déjà établis; après tout, il s'inspire lui aussi de la légende de la maison des Atrides dans sa pièce publique initiale, *Les Mouches*<sup>9</sup>. Il s'y situe bien dans la tradition tragique austère du respect des unités, du point précis du conflit et du rejet du réalisme au nom de la distance au théâtre. Mais, en fin de compte, c'est une optique nouvelle sur cet héritage grec qui se dégage de ces écrits théoriques. Dans son oeuvre polémique de l'époque, *Qu'est-ce que la littérature?* (1947), Sartre rejette les bases du théâtre français de l'entre-

deux-guerres en toute connaissance de cause: « Le théâtre, autrefois, était de 'caractères': on faisait paraître sur la scène des personnages plus ou moins complexes, mais entiers et la situation n'avait d'autre rôle que de mettre ces caractères aux prises, en montrant comment chacun d'eux était modifié par l'action des autres » (351-52). A leur place, Sartre définit un théâtre de la liberté, de situations ou d'existence: « L'homme libre dans les limites de sa propre situation, l'homme qui choisit, qu'il le veuille ou non, pour tous les autres quand il choisit pour lui-même—voilà le sujet de nos pièces » (*Un Théâtre de situations* 60-61)<sup>10</sup>. A cet égard, on discerne la primauté de la volonté libre dans cette théorie dramatique sartrienne. Le dramaturge la démontre sur scène pour rompre le pouvoir fondamental du destin et de l'héritage antique. Il en résulte que rien n'est joué d'avance dans le théâtre existentialiste. Les personnages sartriens sont maintenant considérés comme des libertés qui se créent au fur et à mesure que le drame se déroule et ne finissent de se créer qu'à la toute dernière fin de la pièce. Par conséquent, Sartre espère renverser le point de départ théorique implicite chez Cocteau, Giraudoux et Anouilh quand il écrit en 1943, « La tragédie est le miroir de la Fatalité. Il ne m'a pas semblé impossible d'écrire une tragédie de la liberté, puisque le *Fatum* antique n'est que la liberté retournée » (*Un Théâtre de situations* 267). Et cette pièce, c'était *Les Mouches*.

En tant que théâtre de la liberté, ce « drame en trois actes » se révèle en étapes successives qu'on peut justement commenter. D'abord, Oreste arrive sur scène comme étranger à la ville d'Argos, aux événements funestes passés de cette ville et à toute la tradition littéraire et théâtrale de son personnage. Par contraste avec les exemples d'un théâtre de la fatalité, il n'existe pas ici de Voix, de Jardinier ni de Prologue pour signaler en avance le caractère du héros ou l'issue de l'action. La pièce contient vraiment une préhistoire, mais cette préhistoire n'a rien à faire avec la situation et la présence actuelles à Argos d'Oreste et de son ami, le Pédagogue. Oreste se trouve en dehors de la fatalité de l'héritage mythologique, en dehors d'une vraie participation au remords de la ville. Ce qu'il réclame, c'est une absence, un manque d'essence: « Moi, je suis libre, Dieu merci. Ah! comme je suis libre. Et quelle superbe absence que mon âme » (96; 1,2). A la fois chantée et regrettée, cette liberté empêche Oreste d'avoir un rôle actif dans la pièce, de faire partie de la distribution du drame. A ce moment, il s'appelle Philèbe de Corinthe devant les autres et se lamente sur l'inefficacité de son engagement politique: « Chasser Egisthe? [. . .] Mais quoi? qu'ai-je à faire avec ces gens? Je n'ai pas vu naître un seul de leurs enfants, ni assisté aux noces de leurs filles, je ne partage pas leurs remords

et je ne connais pas un seul de leurs noms. C'est le barbu [Jupiter] qui a raison: un roi doit avoir les mêmes souvenirs que ses sujets » (97; 1,2).

Mais la situation à Argos nécessite ensuite cet engagement d'Oreste pour renverser l'ordre moral et politique qui règne dans la ville. Dans le premier tableau de l'acte 2, la préhistoire mythologique de la pièce est évoquée sous forme de jeu religieux comme une manière de continuer l'oppression des Argiens. On répète devant ce public la vieille tradition théâtrale avec ses personnages principaux, comme Egisthe le remarque à la vue d'Electre: « Regardez-la, sous sa robe de putain, la petite fille d'Atrée, d'Atrée qui égorgea lâchement ses neveux » (124-25; 2,1,3). Et cette Electre essaie de se présenter à la Electre de Giraudoux, comme jeune fille pure et révoltée; mais elle finit par rater son coup, surtout devant les yeux de Jupiter et de son frère toujours déguisé. Et c'est à celui-là de donner l'effet habituel à cet échec: « Eh bien, mon maître? Etes-vous édifié? Voilà une histoire morale, ou je me trompe fort: les méchants ont été punis et les bons récompensés » (129; 2,1,3). Mais c'est précisément en ce moment de la pièce (fin du premier tableau, début du second tableau de l'acte 2) qu'Oreste commence à s'affirmer sur une piste tout à fait libérée de la tradition mythologique antérieure. Bien que libre, il se rend compte maintenant qu'il doit agir pour créer son propre chemin à lui, pour accorder un sens individuel à sa vie et à cette pièce. En même temps qu'Electre diminue comme instrument de vengeance et par contraste avec l'Oreste de la légende antique, l'Oreste sartrien augmente moralement, politiquement et dramatiquement vers son propre acte qui va donner du poids à sa recherche de caractère. C'est donc à lui, à travers cet acte d'engagement, d'amplifier sa conception de la liberté et de rejeter à la fois la domination fatale qui règne dans la ville et le jeu du théâtre mythique dont le sens ne peut pas être changé ou déformé par les personnages. Comme il l'admet en triomphe à sa soeur, « J'ai fait mon acte, Electre, et cet acte était bon. Je le porterai sur mes épaules comme un passeur d'eau porte les voyageurs, je le ferai passer sur l'autre rive et j'en rendrai compte. Et plus il sera lourd à porter, plus je me réjouirai, car ma liberté, c'est lui » (163; 2,2,8).

Et enfin, avec la décision d'Oreste à l'acte 3 de quitter la ville, sa conception de la liberté entre dans une troisième et dernière étape: après sa reconnaissance initiale de la liberté absolue, son acte singulier peut maintenant se transformer en acte de collectivité devant les gens d'Argos. Electre remarque maintes fois comment il a changé depuis son arrivée en ville et Oreste lui répond au sens figuré en insistant sur la valeur de ces changements, autant pour la direction de l'histoire théâtrale que pour l'avenir des Argiens: « Electre, derrière cette porte, il y a le monde. Le

monde et le matin. Dehors, le soleil se lève sur les routes. Nous sortirons bientôt, nous irons sur les routes ensoleillées, et ces filles de la nuit perdront leur puissance: les rayons du jour les transperceront comme des épées » (171; 3,1). Dès ce moment, Oreste lui affirme la nécessité de laisser tomber leurs rôles traditionnels au théâtre et de les remplacer par une distribution à l'intention collective et solidaire: « Si tu verses quelques larmes, on t'offre les jupons et les chemises de Clytemnestre [. . .]. Son rôle aussi t'attend, tu n'auras qu'à le reprendre; l'illusion sera parfaite [. . .]. Moi, je suis plus dégoûté: je n'enfilerai pas les culottes du bouffon que j'ai tué » (178; 3,2). Il réclame maintenant une liberté personnelle et dramatique qui servira d'exemple aux autres—« Les hommes d'Argos sont mes hommes. Il faut que je leur ouvre les yeux » (183; 3,2)—et qui rompra une fois pour toutes les chaînes d'un théâtre de la fatalité. Oreste peut se déclarer devant son public avant de partir, mais il doit partir pour que ces gens puissent comprendre, à un moment futur, le sens de son acte: « Vous voilà donc, mes sujets très fidèles! Je suis Oreste, votre roi, le fils d'Agamemnon, et ce jour est le jour de mon couronnement » (189; 3,6). Ce public reste cependant décontenancé, pris entre cette déclaration et la menace du retour de la tyrannie, jusqu'à ce qu'Oreste l'assure enfin de la nouvelle situation politique à venir et des nouveaux rôles dramatiques à créer: « Mais n'ayez crainte, gens d'Argos: je ne m'assiérai pas, tout sanglant, sur le trône de ma victime [. . .]. Je veux être un roi sans terre et sans sujets. Adieu, mes hommes, tentez de vivre: tout est neuf ici, tout est à commencer » (190; 3,6). Et avec cette issue optimiste de la pièce, on se rend compte que le traitement des mythes grecs sur la scène française contemporaine a reçu un coup décisif<sup>11</sup>. D'un théâtre de la démission, on arrive maintenant à un théâtre de l'engagement chez Sartre qui provoque de vraies perspectives innovatrices et subversives sur la tradition antique de la maison des Atrides.

Pour conclure, cette insistance sur un Sartre dramaturge qui refuse de prolonger la fatalité inhérente aux histoires et aux personnages tirés de la tradition mythologique souligne en effet un changement dans le rapport entre le genre théâtral et les questions profondes de l'époque. En outre, ce portrait implique une transition significative à l'intérieur de l'oeuvre théorique sartrienne elle-même. Dans *L'Imaginaire*, publié en 1940 mais dont la genèse date d'un diplôme d'études supérieures en 1927 et d'un remaniement au cours des années trente, Sartre étudie le monde fragile de l'irréel où existe l'objet esthétique, littéraire et dramatique: « Si quelque bruit, quelque pensée me trouble brusquement, l'interprétation s'évanouit à mi-chemin et je puis alors me rendre compte qu'elle était en train de 'se prendre', c'est-à-dire de se réaliser sur le plan sensible, de se jouer » (98).



Dans ce contexte le fatalisme joue un rôle capital et positif pour éviter la contingence du monde réel dans le processus artistique: « Le fatalisme pose que tel événement [fictif] doit arriver et que c'est cet événement futur qui détermine la série qui mènera jusqu'à lui » (98). Pour cette raison, « On peut même dire que la fatalité [. . .] est [. . .] parfaitement à sa place dans le monde de la conscience [imageante] » (98) où, faut-il ajouter, « il est stupide de confondre la morale et l'esthétique » (372). Mais, une fois que le théâtre et l'éthique se confondent dans la pratique et la théorie sartriennes après 1940, comme c'est le cas dans *Les Mouches* et dans *Qu'est-ce que la littérature?*, la fatalité perd sa qualité constructive et devient synonyme du destin, de la prédestination et de l'héritage antique, donc le contraire de la liberté créatrice qui deviendra pour Sartre le fondement esthétique d'une littérature et d'un théâtre engagés<sup>12</sup>.

**Boston College**

## Notes

1. A titre d'exemples, la mythologie chrétienne imprègne la toute première pièce de Paul Claudel, *L'Annonce faite à Marie* (1912). Et les mythes historiques s'incarnent dans le personnage de Jeanne d'Arc dans l'oeuvre de Claude Vermorel, *Jeanne avec nous* (1942), ou traitent de l'Age d'or espagnol dans celle de Henry de Montherlant, *La Reine morte* (1942). Toutes les dates citées renvoient aux premières représentations théâtrales; voir Guicharnaud 323-53.

2. En 1992, Ariane Mnouchkine et le Théâtre du Soleil ont bien monté cette trilogie, mais en ajoutant en préface la pièce d'Euripide, *Iphigénie à Aulis*. Ce faisant, la tétralogie raconte maintenant l'histoire complète de cette maison, du sacrifice d'Iphigénie à la mise en place d'un ordre nouveau et à la restauration de la justice sociale. C'est donc un sujet qui continue à fasciner et à persister au théâtre en France jusqu'à nos jours.

3. Cf. à ce sujet la « Lettre à Antoine Godeau sur la règle des vingt-quatre heures » (1630) de Jean Chapelain: « Je pose donc pour fondement que l'imitation en tous poèmes doit estre si parfaite qu'il ne paroisse aucune différence entre la chose imitée et celle qui imite, car le principal effet de celle-cy consiste à proposer à l'esprit [. . .] les objets comme vrais et comme présents [. . .] » (cité dans Sweetser 42).

4. Comme on le verra, la référence intentionnelle à l'appréciation de Malherbe par Boileau cadre bien avec le moment décisif où Sartre est venu sur la scène française mais n'a rien à voir avec l'apport régulateur de l'écrivain classique.

5. Je ne m'intéresse pas ici aux légères modifications de langage ni de costume qui essaient de moderniser les mythes présentés. En fait, ces modifications aident à détruire le contexte historique spécifique de ces pièces et à renforcer la valeur éternelle de chaque légende.

6. Il faut aussi signaler un Cocteau différent, plus fantaisiste et moins pessimiste, dans une autre pièce d'origine mythologique, *Orphée* (1926).

7. Dans *La Guerre de Troie*, il s'agit des personnages tirés de l'histoire troyenne et de la maison des Atrides grecque qui réfléchissent sur la possibilité d'éviter la guerre. On commence donc par la déclaration optimiste d'Andromaque: « La guerre de Troie n'aura pas lieu, Cassandre! » (9; 1,1). Aurait-on de l'espoir et de la liberté contre l'inévitabilité de la guerre et la nécessité de jouer sur scène les gestes de la tradition mythique? Malheureusement, le destin plane sur tous les personnages de cette histoire, même sur ceux qui peuvent changer la force des choses par leurs actes ou leurs décisions, et dirige l'action de la pièce vers son dénouement fatal, comme le remarque Hector: « Elle [la guerre] aura lieu » (183; 2,14).

8. Son théâtre reste pourtant très varié et complexe: pièces « roses », « brillantes », « grinçantes », « costumées » et « noires ». Pour remarquer l'autre attitude du dramaturge envers le poids du passé, à la fois réel et imaginaire, voir sa pièce pré-existentialiste, *Le Voyageur sans bagage* (1937).

9. A cet égard, on ne peut pas négliger l'apport dramaturgique de Charles Dullin à la pensée théâtrale de Sartre. Entre sa pièce de circonstance, *Bariona, ou le fils du tonnerre* (1940), et *Les Mouches*, Sartre a beaucoup évolué grâce à Dullin. Malheureusement, il ne nous reste que très peu de traces de cette collaboration, sauf dans les textes de Sartre groupés dans *Un Théâtre de situations*.

10. Le sens du titre de la conférence-article d'où vient cette citation, « Forger des mythes », me semble aussi révélateur dans le contexte de cet essai: changer ou manipuler les mythes pour les rendre moins fidèles par rapport à la tradition antique.

11. Une étude plus approfondie du côté politique de ces pièces s'intéresserait au rôle que jouent ces mythes par rapport à l'actualité de l'époque: soit ils agissent comme un moyen de créer l'ambiguïté au théâtre, soit ils représentent un appel peu offusqué (dans les cas d'*Antigone* et des *Mouches*) à la résistance. Ce n'est pas évidemment mon dessein ici. Le débat reste très animé, surtout dans les études françaises en Allemagne, et se résume de façon méthodologique dans Galster 69-71.

12. Avant de poser la plume, je tiens à remercier les professeurs Robert Webster (Fairfield University) et Betty Rahv (Boston College) qui, à vingt-cinq ans d'intervalle, m'ont bien inspiré au sujet de Sartre, du mythe et du problème de la tragédie au théâtre français du vingtième siècle.

## Works Cited

- Anouilh, Jean. *Antigone*. Paris: La Table ronde, 1980.
- Cocteau, Jean. *La Machine infernale*. Paris: Bernard Grasset, « Le Livre de poche » 854, 1962.
- Frois, Etienne. *Antigone d'Anouilh: Analyse critique*. Paris: Hatier, « Profil d'une oeuvre » 24, 1972.
- Galster, Ingrid. « Paris sous l'Occupation—cinquante ans après ». *Lendemains* 85 (1997): 66-73.
- Giraudoux, Jean. *Electre*. Paris: Bernard Grasset, « Le Livre de poche » 1030, 1963.
- . *La Guerre de Troie n'aura pas lieu*. Paris: Bernard Grasset, « Le Livre de poche » 945, 1963.
- Guicharnaud, Jacques. *Modern French Theatre from Giraudoux to Genet*. Avec la collaboration de June Guicharnaud. Edition révisée. New Haven: Yale UP, « Yale Romanic Studies », 2<sup>e</sup> sér. 7, 1967.
- Nussbaum, Martha C. *The Fragility of Goodness: Luck and Ethics in Greek Tragedy and Philosophy*. Cambridge: Cambridge UP, 1986.
- Sartre, Jean-Paul. *Huis clos* suivi de *Les Mouches*. Paris: Gallimard, « Le Livre de poche » 1132, 1964.
- . *L'Imaginaire: Psychologie phénoménologique de l'imagination*. Paris: Gallimard, « Idées » 101, 1966.
- . *Qu'est-ce que la littérature?* Paris: Gallimard, « Idées » 58, 1964.
- . *Un Théâtre de situations*. Ed. Michel Contat et Michel Rybalka. Nouvelle édition. Paris: Gallimard, « Folio essais » 192, 1992.
- Sweetser, Marie-Odile. *Les Conceptions dramatiques de Corneille d'après ses écrits théoriques*. Genève: E. Droz; Paris: Minard, 1962.