



Université Hacettepe Institut des Sciences Sociales

Département de Langue et Littérature Françaises

**LE MYTHE D'ŒDIPE ET SES MÉTAMORPHOSES DANS LE
THÉÂTRE FRANÇAIS DU XVII^e AU XX^e SIÈCLE PORTANT
DANS LEUR TITRE LE NOM DU MYTHE**

Neda SIAMI

Thèse de Doctorat

Ankara, 2016

LE MYTHE D'ŒDIPE ET SES MÉTAMORPHOSES DANS LE THÉÂTRE FRANÇAIS
DU XVIIe AU XXe SIÈCLE PORTANT DANS LEUR TITRE LE NOM DU MYTHE

Neda SİAMİ

Université Hacettepe Institut des Sciences Sociales
Département de Langue et Littérature Françaises

Thèse de Doctorat

Ankara, 2016

KABUL VE ONAY

Neda SIAMI tarafından hazırlanan "Le mythe d'Œdipe et ses métamorphoses dans le théâtre français du XVIIème au XXème siècle portant dans leur titre le nom du mythe" başlıklı bu çalışma, 08.12.2016 tarihinde yapılan savunma sınavı sonucunda başarılı bulunarak jürimiz tarafından Doktora Tezi olarak kabul edilmiştir.



Prof. Dr. Gül TEKAY BAYSAN (Başkan)



Prof. Dr. Jale ERLAT (Danışman)



Prof. Dr. Sibel BOZBEYOĞLU



Prof. Dr. Gülser ÇETİN



Yrd. Doç. Dr. Özlem KASAP

Yukarıdaki imzaların adı geçen öğretim üyelerine ait olduğunu onaylım.

Prof. Dr. Sibel BOZBEYOĞLU

Enstitü Müdürü

BİLDİRİM

Hazırladığım tezin/raporun tamamen kendi çalışmam olduğunu ve her alıntıya kaynak gösterdiğimi taahhüt eder, tezimin/raporumun kağıt ve elektronik kopyalarının Hacettepe Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü arşivlerinde aşağıda belirttiğim koşullarda saklanmasına izin verdiğimi onaylarım:

- Tezimin/Raporumun tamamı her yerden erişime açılabilir.
- Tezim/Raporum sadece Hacettepe Üniversitesi yerleşkelerinden erişime açılabilir.
- Tezimin/Raporumun 3.. yıl süreyle erişime açılmasını istemiyorum. Bu sürenin sonunda uzatma için başvuruda bulunmadığım takdirde, tezimin/raporumun tamamı her yerden erişime açılabilir.

[Tarih ve İmza]

01.03.2017



[Öğrencinin Adı Soyadı]

Neda Siaw

YAYIMLAMA VE FİKRİ MÜLKİYET HAKLARI BEYANI

Enstitü tarafından onaylanan lisansüstü tezimin/raporumun tamamını veya herhangi bir kısmını, basılı (kâğıt) ve elektronik formatta arşivleme ve aşağıda verilen koşullarla kullanıma açma iznini Hacettepe Üniversitesine verdiğimi bildiririm. Bu izinle Üniversiteye verilen kullanım hakları dışındaki tüm fikri mülkiyet haklarım bende kalacak, tezimin tamamının ya da bir bölümünün gelecekteki çalışmalarda (makale, kitap, lisans ve patent vb.) kullanım hakları bana ait olacaktır.

Tezin kendi orijinal çalışmam olduğunu, başkalarının haklarını ihlal etmediğimi ve tezimin tek yetkili sahibi olduğumu beyan ve taahhüt ederim. Tezimde yer alan telif hakkı bulunan ve sahiplerinden yazılı izin alınarak kullanılması zorunlu metinlerin yazılı izin alınarak kullandığımı ve istenildiğinde suretlerini Üniversiteye teslim etmeyi taahhüt ederim.

- Tezimin/Raporumun tamamı dünya çapında erişime açılabilir ve bir kısmı veya tamamının fotokopisi alınabilir.

(Bu seçenekle teziniz arama motorlarında indekslenebilecek, daha sonra tezinizin erişim statüsünün değiştirilmesini talep etmeniz ve kütüphane bu talebinizi yerine getirirse bile, teziniz arama motorlarının önbelleklerinde kalmaya devam edebilecektir)

- Tezimin/Raporumun 2020 tarihine kadar erişime açılmasını ve fotokopi alınmasını (İç Kapak, Özet, İçindekiler ve Kaynakça hariç) istemiyorum. (Bu sürenin sonunda uzatma için başvuruda bulunmadığım takdirde, tezimin/raporumun tamamı her yerden erişime açılabilir, kaynak gösterilmek şartıyla bir kısmı veya tamamının fotokopisi alınabilir)

- Tezimin/Raporumun.....tarihine kadar erişime açılmasını istemiyorum ancak kaynak gösterilmek şartıyla bir kısmı veya tamamının fotokopisinin alınmasını onaylıyorum.

- Serbest Seçenek/Yazarın Seçimi

03/..01../2017

(İmza)

Öğrencinin Adı SOYADI

Neda Siami

ETİK BEYAN

Bu çalışmadaki bütün bilgi ve belgeleri akademik kurallar çerçevesinde elde ettiğimi, görsel, işitsel ve yazılı tüm bilgi ve sonuçları bilimsel ahlak kurallarına uygun olarak sunduğumu, kullandığım verilerde herhangi bir tahrifat yapmadığımı, yararlandığım kaynaklara bilimsel normlara uygun olarak atıfta bulunduğumu, tezimin kaynak gösterilen durumlar dışında özgün olduğunu, Tez Danışmanının Prof. Dr. Jale ERLAT danışmanlığında tarafımdan üretildiğini ve Hacettepe Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Tez Yazım Yönergesine göre yazıldığını beyan ederim.



Neda SiAMI

REMERCIEMENTS

Le seul moyen de se délivrer d'une tentation, c'est d'y céder parait-il ! Alors j'y cède en disant en grand Merci aux personnes qui ont cru en moi et qui m'ont permis d'arriver au bout de cette thèse.

Je tiens à exprimer mes plus vifs remerciements à Mme Jale ERLAT qui fut pour moi une directrice de thèse attentive et disponible. Sa compétence, sa rigueur scientifique et sa clairvoyance m'ont beaucoup appris. Grâce à son aide, je me suis levée motivée avec le cœur léger et l'esprit tranquille pendant mes périodes de doutes et de fatigues. Je n'oublierai jamais son aide et sa générosité intellectuelle.

J'exprime tous mes remerciements chaleureux à l'ensemble des membres de mon jury: Mme Sibel BOZBEYOĞLU, Mme Gül TEKAY BAYSAN, Mme Özlem KASAP et Mme Gülser ÇETIN, pour leurs conseils et leur lecture très précieux.

J'adresse toute ma gratitude à tous mes amis et à toutes les personnes qui m'ont aidé dans la réalisation de ce travail. Je remercie particulièrement M. Kemal ÖZMEN , M. Kubilay AKTULUM et Mr. Nizamettin KASAP pour toutes leurs aides scientifiques et littéraires durant toutes ces années de cheminement intellectuel.

Je remercie toutes les personnes formidables que j'ai rencontrées pendant mes études dans notre département. Je remercie Mlle Ceren ÖZGÜLER et M. Serhan DINDAR, Mlle Merve SARI et Mme Meral YILDIRIM pour leur support.

Enfin, les mots les plus simples étant les plus forts, j'adresse toute mon affection à ma famille, et en particulier à ma mère et mon père qui m'ont fait comprendre

que la vie n'est pas faite que de problèmes qu'on pourrait résoudre grâce à la patience. Malgré mon éloignement depuis de longues années, leur intelligence, leur confiance, leur tendresse,leur amour me portent et me guident tous les jours.Merci pour avoir fait de moi ce que je suis aujourd'hui. Merci également à mon frère, pour son soutien et son encouragement précieux.

Toutes mes considérations à ces personnes qui ont participé à faire de ces années de doctorat une expérience inoubliable.

ABSTRACT

SIAMI, Neda, *The Oedipus myth and its metamorphoses in 17th through 20th century French plays having 'Oedipus' in their titles*. Ph. D Dissertation, Ankara 2016.

This thesis entitled, *The Oedipus myth and its metamorphoses in 17th through 20th century French plays having 'Oedipus' in their titles*, is about a study of the myth of Oedipus, its entrance into French literature and its modification throughout the centuries, according to the authors' literary tastes. Our research began by a definition of the myth, and its introduction into literature, especially theatre. Then we analyzed each play having the name of the hero in the title. We started our analysis with Corneille, the great dramatist of the 17th century and we ended, following a chronological itinerary, with the writer, Hélène Cixous, always using *Oedipus the King* by Sophocles as a basis. We named each chapter using qualitative adjective describing Oedipus and representing the epoch and the ideology of the author. In comparing each *Oedipus*, we noticed a rewriting, either through modification or inversion, or by a metamorphosis of the original play by Sophocles.

Key words:

Myth, Oedipus, rewriting, *Oedipus the King*, Sophocles, French theatre.

ÖZET

SIAMI, Neda, *XVII. yüzyıldan XX. yüzyıla Fransız tiyatrosunda başlıklarında Œdipe adını taşıyan oyunlarda Œdipe mitosu ve geçirdiği dönüşümler*. Doktora Tezi, Ankara, 2016.

Sophokles'in önemli oyunu *Kral Oidipus* sayesinde, Yunan mitosunun trajik kahramanı Oidipus, tüm dünya edebiyatlarında varlığını günümüze dek sürdürmüştür. *XVII. yüzyıldan XX. yüzyıla Fransız tiyatrosunda başlıklarında Oidipus adını taşıyan oyunlarda Oidipus mitosu ve geçirdiği dönüşümler* adlı bu Doktora tezinin başlığında görüldüğü gibi, bu mitosun ortaya çıkışı, Fransız edebiyatına girişi ve yüzyıllar boyunca tiyatro eserlerinde kullanılışı, zamanın özelliklerine ve yazarların bakış açılarına göre geçirdiği değişimler incelenmiştir. Araştırmamız XVII. yüzyılın büyük ustası Corneille ve *Œdipe* adlı tragedyasının irdelenmesiyle başlamış, kronolojik düzen içinde, izleyen yüzyıllarda bu mitosu kullanan ve oyunlarının başlığına Œdipe adını taşıyan yazarların incelenmesi ve oyunlarının değerlendirilmesiyle sürdürülmüş, XX. yüzyılda bir kadın yazarın, H  l  ne Cixous'un oyununun incelenmesiyle son bulmuştur. Her bölüm, bu mitosu kullanan yazar tarafından Oidipus'a atfedilen role ve dönemin özelliğine uygun bir sözcük seçilerek adlandırılmıştır.

Yazılan her *Œdipe*'i bir diğ  rleriyle karşılaştırdığımızda, Sophokles'in *Kral Oidipus* (*Œdipe roi*) adlı tragedyasının deėiştirilerek, tersine çevrilerek ya da başkalaştırılarak, hatta d  n  st  r  lerek tekrar yazıldığını saptadık.

Anahtar sözcükler:

Mitos, Oidipus, tekrar yazmak, *Kral Oedipus*, Sophokles, Fransız tiyatrosu.

TABLE DES MATIÈRES

KABUL VE ONAY.....	i
BİLDİRİM.....	ii
REMERCIEMENTS.....	iv
ABSTRACT	vi
ÖZET.....	vii
TABLE DES MATIERES	viii
INTRODUCTION	1
1. Chapitre I	11
1.1.Le Mythe.....	11
1.2 Le mythe en Grèce antique.....	14
1.3 Aristote et la tragédie.....	15
1.4. Le mythe et la littérature.....	17
1.5. Le mythe littéraire.....	18
1.6. Le mythe d'Œdipe.....	19
1.7. L' <i>Œdipe roi</i> de Sophocle et le mythe d'Œdipe.....	20
1.8. Apparition du mythe d'Œdipe avant Corneille	22
2. Chapitre II.....	25
2.1.XVIIe siècle: Corneille et L' <i>Œdipe</i> "classique".....	25
2.2.L'Œdipe cornélien : fruit d'une retraite théâtrale.....	27
2.3.Complication cornélienne: ajout d'un épisode amoureux.....	28
2.4.Œdipe: du père despote au père doux.....	29
2.5.Idéologie cornélienne: libre arbitre du personnage.....	35
2.6.Nostalgie antique: retour de l'auteur vers un passé mythique.....	37
2.7.Jocaste: reine adjuvante ou conseillère?.....	39
3. Chapitre III.....	42
3.1.XVIIIe siècle: Voltaire, l' <i>Œdipe</i> "vertueux" et les auteurs influencés.....	42

3.2. Un ajout inattendu: Philoctète, l'amant de Jocaste.....	43
3.3. Vérité voltairienne: clairvoyance ou aveuglement?.....	44
3.4. Ajouts de Voltaire: nécessité ou originalité?.....	45
3.5. Processus de l' <i>Œdipe</i> chez le jeune Arouet: "économie" de relations ou "économie" de personnages?.....	46
3.6. Inceste détourné de Voltaire: injustice des dieux ou gloire de l'homme vertueux?	47
3.7. Les mariages chez Jocaste: obligation ou tendresse?.....	48
3.8. Idéologie de Voltaire: conflits idéologiques chez les personnages?.....	52
3.9. Jocaste: femme victime ou responsable?.....	55
3.10. La suite de l' <i>Œdipe</i> voltairien et les trois autres.....	57
3.10.1. L' <i>Œdipe</i> de Père Folard : instruction à travers le mythe.....	57
3.10.2. Modification 'jésuite' chez le Père Folard.....	58
3.10.3. L' <i>Œdipe</i> de Houdar de La Motte: rivalité avec Voltaire.....	59
3.10.4. L' <i>Œdipe travesti</i> de Biancolelli: parodie de l' <i>Œdipe</i> de Voltaire..	59
4. Chapitre IV	61
4.1. XIXe Siècle: Sâr Péladan et L' <i>Œdipe</i> "inversé".....	61
4.2. Péladan et sa conception du mythe.....	62
4.3. La Rose- Croix et la doctrine ésotérique	64
4.4. Naissance de l' <i>Œdipe et le Sphinx</i> de Sâr.....	65
4.5. La pièce de Sâr Péladan et le théâtre symboliste.....	67
4.6. Modifications dans la pièce.....	68
4.7. Rencontre "philosophique" d' <i>Œdipe</i> avec le Sphinx.....	70
5. Chapitre V.....	74
5.1. Le mythe d' <i>Œdipe</i> au temps moderne	74
5.2. André Gide et <i>Œdipe</i> "délibéré".....	77
5.2.1. Gide et le mythe d' <i>Œdipe</i>	77
5.2.2. Lutte de l'Homme et de l'Etre suprême: dieu ou Dieu?.....	79

5.2.2.1. Dédoublément entre Gide et ses personnages.....	84
5.2.2.2. Personnages gidiens à la recherche du bonheur.....	85
5.2.2.3. Repères autobiographiques: l'auteur déguisé ou démasqué?.....	88
5.2.2.4. Individualisme et le moi gidien.....	91
5.2.2.5. La genèse de l' <i>Œdipe</i> gidien.....	93
5.2.2.6. Jocaste amoureuse ou égoïste?.....	95
5.4. Anouilh et <i>Œdipe</i> "boiteux".....	97
5.4.1. Transformation du mythe.....	99
5.4.2. Le chœur actif.....	102
5.4.3. Jocaste: amour sensuel ou maternel?.....	104
5.5. Hélène Cixous et <i>Œdipe</i> et "couple renversé".....	107
5.5.1. L'évolution de la Jocaste: une nouvelle réforme théâtrale.....	108
5.5.2. Le mythe d' <i>Œdipe</i> chez Cixous et le Théâtre du Soleil....	110
5.5.3. Réécriture du mythe à la façon cixousienne.....	111
5.5.4. Le thème de la mort: souvenir ou regret?.....	113
5.5.5. Les symboles mythiques du <i>Nom d'Œdipe</i>	114
5.5.6. Une nouvelle Jocaste: fusion des frontières.....	115
5.5.7. Traces du père.....	116
5.5.8. "Ecrire à travers le corps": Ecriture féminine.....	118
5.5.9. Le retour au mythe et la règle des trois unités.....	121
5.5.10. Le dédoublément des personnages.....	123
CONCLUSION.....	125
BIBLIOGRAPHIE.....	130
ANNEXE	

INTRODUCTION

Les chefs-d'œuvre qui ont triomphé dans les siècles comprennent des secrets mystérieux de grande valeur. Leurs créateurs y introduisent des pensées et des messages immuables qu'ils adressent à toute l'Humanité et à l'Histoire. Ainsi en va-t-il des tragédies de Sophocle dévouées à ce héros mythique, Œdipe, il y a des centaines d'années et qui sont toujours encore sur les scènes mondiales. Leur éternité en témoigne : elles contiennent des messages, des informations, des expériences et des connaissances qui sont dignes d'intérêt.

Nous savons autant que c'est grâce aux pièces de Sénèque, dramaturge romain, qui était « connu et imité dès la fin du Moyen Age » (Margueron 1970 : 134) que le théâtre français de nos jours fait sa connaissance avec la tragédie ancienne et grecque. Quant à la première entrée du héros antique dans le théâtre français, c'est grâce à *l'Antigone ou la piété* de Robert Garnier, traducteur des tragédies antiques grecques, pièce tragique et humaniste en vers et en cinq actes, en 1580, qu'elle prend naissance. Cependant, ce que nous y remarquons, c'est la vieillese du roi Œdipe, la deuxième partie du mythe, guidé par sa fille Antigone, que le théâtre voit apparaître. Il faut noter que ce mythe, depuis l'Antiquité, est en relation avec celui d'Antigone ou de la Thébàïde. Le mythe au sens exact, c'est-à-dire, en tant que mythe d'Œdipe dans *l'Œdipe roi* de Sophocle dans les pièces françaises à partir du XVIIe siècle jusqu'au XXe siècle, comme nous allons analyser, est très peu en nombre par rapport à *l'Antigone* et *l'Œdipe à Colone*. Soulignons surtout que notre travail ne sera basé que sur les pièces de théâtre, nous n'inclurons dans notre domaine de recherche aucune poésie et aucun roman.

Il serait important de noter comment le premier dramaturge français a écrit la première pièce en abordant la famille d'Œdipe. C'est pour cette raison-ci, il

serait intéressant de citer la réflexion critique de Georges Steiner sur Garnier et sa pièce :

Il [le thème d'Antigone] avait été répandu pendant toute la Renaissance. Sa version sophocléenne était disponible en italien, dans la traduction de Luigi Alamanni depuis 1533. Trois traductions en latin suivirent entre 1541 et 1557. Il est clair que Garnier connaît bien l'adaptation en français due au poète Jean-Antoine Baïf, en 1573. Les poètes, les grammairiens et les mythologues de la Renaissance ne séparaient pas à l'Antigone de Sophocle des deux autres pièces de la trilogie *Œdipe roi*, *Œdipe à Colone* et *Antigone*. Les *Sept contre Thèbes* d'Eschyle et les *Phéniennes* d'Euripide étaient considérés comme les épigones de ce bloc central. Cette façon de voir les choses était confortée par la combinaison de ces diverses sources dans les *Phoenissae* de Sénèque, un des textes les plus imités de toute l'histoire du théâtre occidental. L'*Antigone* de Garnier, de 1580, s'inspire délibérément de tout ce groupe de pièces. (Steiner 1986 :154)

Bien que n'ayons pas de place dans notre recherche à nous intéresser en détail aux pièces de Sénèque et d'Euripide, selon Steiner, nous tenons à souligner que comment les auteurs dramatisent ce mythe œdipien et ces inspirations continuent pendant des siècles jusqu'à nos jours. Cependant nous devons attendre l'année 1605 où nous voyons sur scène, au sens exact, une tragédie française de l'*Œdipe*. Mais n'oublions pas d'ajouter ce détail que cette pièce n'est qu'une imitation de l'*Œdipus* de Sénèque, mais un peu plus tard, dans les années 1614, une adaptation directe de la pièce de Sophocle par l'auteur Nicolas de Saint-Marthe¹ prend naissance mais cette pièce est perdue et il ne nous reste que le nom de l'auteur. Une deuxième pièce d'adaptation est apparue en 1614, écrite par l'écrivain Tallement des Réaux qui savait lire en grec et cela était une chose très rare à cette époque².

A la suite de la pièce de Robert Garnier en 1664, à l'époque classique, Racine compose une pièce tragique s'intitulant *La Thébaine ou les frères ennemis*, en gardant les notions de ces précurseurs et imitant l'intrigue prise de la jeunesse d'Œdipe dans sa tragédie. Mais notons un détail intéressant dans cette pièce

¹ Voir Mouhy, *Abrégé de l'Histoire du théâtre français*, Mouhy, t.I, p.341 : "*Œdipe*, tragédie, par Sainte-Marthe, jouée en 1614, n'est connue que par les Catalogues" [BN.Yf 1743]

² Voir l'"introduction" à son édition de l'*Œdipe* de Tallement des Réaux, Pescara, Libreria dell'Università, 1970, p.13: " Il s'agit très probablement d'œuvre de jeunesse [...]. C'est dans cette période en effet que Tallement se plonge dans les lectures d'auteurs anciens, surtout grecs et latins".

racinienne qui serait l'absence du héros ; Œdipe est absent en tant que héros, mais présent seulement dans le thème de l'inceste avec sa mère.

Après plusieurs définitions du mythe, du mythe littéraire et du mythe d'Œdipe présentées dans le premier chapitre de cette thèse, Au XVII^e siècle, en 1659, nous apercevons une pièce essentielle et totalement française du mythe d'Œdipe, *l'Œdipe* de Pierre Corneille qui influencera celle du jeune Arouet.

Dans ce deuxième chapitre intitulé « Corneille et Œdipe 'classique' », nous aborderons l'approche du grand dramaturge à ce mythe et essayerons de découvrir l'usage qu'il en fait. Nous avons choisi dans ce parcours d'identifier chaque Œdipe en lui attribuant un adjectif soulignant l'idéologie de l'écrivain et de son époque.

Dans la suite, nous arriverons à l'écrivain qui avec son entrée glorieuse dans le théâtre français, au XVIII^e siècle où les traductions ont une place primordiale, les textes du traducteur André Dacier, prépare l'apparition grandiose de la pièce de Voltaire en 1718. Après le grand succès d'*Œdipe*³ de Voltaire, le sujet de ce mythe devient très à la mode au XVIII^e siècle. De nombreuses lettres critiques sont publiées lors de la représentation sur scène de la tragédie du jeune Arouet qui donne naissance à des parodies comme celle de Dominique Biancolelli, *l'Œdipe travesti*, et à des pièces œdipiennes telles que celle de l'Antoine Houdar de La Motte et celle de Père Folard.

Notons que La Motte écrit une tragédie en prose, voulant prouver la supériorité de la prose « qui est capable d'exprimer, tout ce que disent les vers, étant plus précise, plus nette, plus expéditive », en imitant quelques notions de la pièce tragique de Père Folard, jouée en 1720 par ses collégiens, mais il échoue et décide de la transformer en vers pour la rendre jouable aux comédiens français sur scène en 1726.

³ Notons que la pièce de Voltaire sera présentée presque chaque année depuis 1718.

A la suite de nos deux grands modèles d'*Œdipe*, celui de Voltaire et de Corneille, nous aurons beaucoup de pièces d'adaptation ou d'imitation de celle d'*Œdipe à Colone* de Sophocle, mais ajoutons que notre étude sera concentrée et limitée principalement sur l'œuvre d'origine d'*Œdipe roi* de Sophocle et non celle d'*Œdipe à Colone* de l'écrivain. C'est pour cette raison que notre étude est restreinte et ne portera que sur les dérivations de la jeunesse d'*Œdipe*.

Tous les résultats d'analyse du troisième chapitre nous mènent vers la dénomination de ce chapitre, s'intitulant « Voltaire et *Œdipe* 'éclairé' ».

Retraçant le parcours chronologique de notre analyse, nous arrivons au siècle des romantiques, le XIXe siècle où la transformation du mythe continue et entre dans une nouvelle phase, celle du romantisme. Dans son livre, Harward Lee Nostrand souligne que c'est :

À partir de 1840, époque à laquelle les découvertes de l'archéologie sont passées dans le fond intellectuel de tous littérateurs que le romantisme portant sa curiosité et son esprit de *relativisme* vers l'antiquité, [...] il devient coutumier d'essayer de peindre le monde ancien sous ses couleurs propres. (Lee Nostrand 1934 : 2)

Depuis 1841, une grande quantité de traductions françaises de Sophocle sont effectuées jusqu'à la fin du XIXe siècle. Cependant ce qui apparaît très singulier c'est que notre mythe d'*Œdipe* perd de sa popularité dans la tragédie mais on le voit réapparaître dans d'autres différents domaines tels que : roman, poésie, sculpture, peinture. En effet, nous le voyons plus rarement sur scène, ce qui nous mènera à un oubli du mythe dans le théâtre français. Grâce à Joséphin Péladan, nous aurons une renaissance de ce chef-d'œuvre de l'Antiquité dans le théâtre français de la fin du XIXe siècle.

La modification du mythe d'*Œdipe* arrive à un tournant capital, nous paraît-il, avec *l'Œdipe et le Sphinx* de Joséphin Sâr Péladan, écrit en 1897. Jetons un

coup d'œil sur la place du « théâtre antique » au XIXe siècle, selon H. L. Nostrand :

Le théâtre antique du XIXe siècle se divise en trois phases à peu près égales, dont chacune est romantique à sa façon. Jusqu'à 1830 environ les dramaturges sont occupés à découvrir un monde antique plus réel que l'antiquité de convention qui avait servi aux buts du siècle précédent. Dès 1837 se déclare au théâtre l'antiquité réaliste qu'on peut "toucher du doigt", habitée par des hommes réels, comme nous, qui parlent sur un ton familier. Le second tiers du siècle développe et élabore la nouvelle antiquité dans des restitutions historiques et dans les drames fantaisistes à couleur locale marquée. Le dernier tiers du siècle débute par une réaction contre l'"antiquité familière" romantique. Après 1870 se dévoile encore une autre antiquité, resplendissante celle-ci d'une lueur divine. C'est l'antiquité idéalisée des parnassiens et des symbolistes qui va dorénavant occuper la scène à côté du romantisme pur, toujours vigoureux et toujours en évolution. (*ibid*)

Nous comprenons clairement pourquoi Sâr Péladan mettra surtout dans sa tragédie la rencontre d'Œdipe et du Sphinx : d'une part il voudrait faire une « originalité » dans cette fin du siècle, et de l'autre part, l'auteur voudrait montrer son ésotérisme à travers le dialogue philosophique du Sphinx et d'Œdipe. Cette modification, en reconstituant, à l'inverse, la pièce sophocléenne, sera intéressante pour notre étude afin de montrer l'évolution du mythe. Ajoutons ainsi que Péladan dans son siècle est le premier à traiter de l'inconscient avant même la théorie du « complexe d'Œdipe » de Freud.

Notre IVe chapitre intitulé : Sâr Péladan et L'*Œdipe* « inversé » sera donc accordé à la présentation de ce dramaturge aussi bizarre que surprenant qui nous fait découvrir que le mythe d'Œdipe n'existe au théâtre pas autant qu'il existe en peinture, en musique et en poésie du XIXe siècle.

Par la suite, en passant au XXe siècle, s'ouvre une période, marquante de l'entre-deux-guerres où féconderont largement des films, des romans, des pièces optant pour le mythe d'Œdipe antique soit de la jeunesse soit de la vieillesse. Jean Cocteau sera le premier à montrer son intérêt à Œdipe dans plusieurs de ses œuvres coup sur coup : *Opéra* (1925), *Œdipe roi* (1925),

adaptation libre d'après Sophocle : *Œdipe Rex* (1925), *Opium* (1929), et finalement son chef-d'œuvre *La Machine infernale* (1934) ; dans cette même année, Gide compose son *Œdipe* dans une période où tout est censuré à cause de l'occupation allemande. Ce dernier composera cette pièce après une vingtaine d'années de silence et nous verrons de plus près la raison de cette retraite littéraire dans notre travail. On pourrait affirmer que ces deux pièces seront parmi les plus remarquables spectacles du mythe antique dans le théâtre français. De même, Pierre Albouy présente une brève réflexion sur elles :

En 1934 la représentation, au théâtre de Louis Jouvet, de cette pièce [la Machine] baroque, pittoresque, dans les décors et les costumes de Christian Bérard parut comme la réplique à l'*Œdipe* de Gide, qui, conforme à la volonté de l'auteur, avait été jouée dans un style dépouillé et sans décor⁴.

Spécialement dans le domaine théâtral, du fait que nous voyons fréquemment l'utilisation du mythe grec, on remarque l'apparition de plusieurs articles destinés aux études de la relation entre les mythes et la littérature depuis l'année 39.

Durant la Seconde Guerre mondiale, en 1942, nous aurons seulement une seule pièce, une adaptation assez fidèle de Sophocle avec très peu de transformations, qui est celle de Gabriel Boissy mais en version radiophonique. Cependant, c'est grâce à l'essor de l'*Œdipe* d'Anouilh que réapparaît ce héros grec sur scène. Nous aurons plusieurs auteurs s'inspirant de Sophocle mais comme notre étude est consacrée aux pièces portant le nom d'Œdipe dans leur titre, alors ces ouvrages ne seront point analysés.

Il nous restera à étudier finalement une dramatisation assez spéciale, celle d'Hélène Cixous. *Le Nom d'Œdipe*, opéra tiré du *Chant du corps interdit* qui

⁴*Mythes et mythologies dans la littérature française*, A. Colin, 1969. p.279

s'accompagne d'une musique de Boucourechliev, composée le 26 juillet 1978. Comme nous le déclare Cixous, elle-même, dans son livre :

Le drame qui se joue ici pourrait être une version du mythe d'Œdipe. En fait, il déplace radicalement « l'inceste fils-mère », l'accidentel qui est au cœur du mythe, pour faire apparaître essentiellement l'énigme de l'invivable de la relation entre un homme et une femme⁵.

Notons la modification radicale qui aura lieu dans ce drame et de même, le rôle de Jocaste gagne une grande importance dans ce drame antique. De plus, un des changements radicaux serait dans la diminution du nombre des personnages car il n'y aura que Jocaste, Œdipe et Tirésias. Ce qui frappe aux yeux serait le double des personnages avec l'ajout de la musique d'André Boucourechliev, c'est-à-dire, nous aurons deux Jocaste, deux Œdipe, et un redoublement de chanteurs et d'acteurs, qui « accentuent le dédoublement du couple qui se sépare dans le silence de l'interdit, là où seul le chant peut prendre le relais de la parole défaillante »⁶. Cette œuvre est la seule de notre étude écrite par une femme et accompagnée d'une musique pour créer une différente version totale du mythe d'Œdipe en 1978.

A la même année, Jean Anouilh, lui aussi, retourne au théâtre avec sa fameuse pièce *Œdipe ou le Roi boiteux*, achevé le 23 mars 1978. Il paraît que cette pièce ne sera pas la dernière de l'auteur, mais sera considérée en tant qu'une récapitulation de toutes ses réflexions sur Œdipe et sa famille, car, dans sa jeunesse il a déjà composé l'*Antigone* où il nous a montré l'histoire tragique de la fille d'un roi déchu. Le vieil Anouilh, cette fois-ci, s'intéressera au « suspense » de la pièce d'*Œdipe roi* de Sophocle en disant :

Œdipe roi, relu il y a quelque temps par hasard comme tous les classiques, quand je passe devant mes rayons de livres et que j'en cueille un, m'a ébloui une fois de plus- moi qui n'ai jamais pu lire un roman policier jusqu'au bout. Ce qui était beau du temps des Grecs et qui est beau encore c'est de connaître d'avance le dénouement. C'est ça le vrai « suspens »⁷

⁵Voir le livret publié lors de sa représentation à Radio France.

⁶Voir le livret publié lors de sa représentation au Festival d'Avignon, le 26 juillet 1978.

⁷Voir la couverture au verso de l'*Œdipe ou le Roi boiteux* d'Anouilh, La Table Ronde, 1986.

Pour Anouilh ce qui compte dans cette histoire antique, serait le « suspens » du mythe que les dramaturges classiques ne sont pas arrivés à saisir. Essayant de garder le processus de la révélation des deux forfaits chez Œdipe, cependant l'auteur y ajoutera ses modifications selon son goût.

Tous ces auteurs du XXe siècle, attireront notre intérêt dans le Ve chapitre qui sera aussi le dernier chapitre de cette thèse dont les sous-chapitres représenteront différents Œdipe ainsi de suite : « André Gide et Œdipe 'libéré' », « Jean Anouilh et Œdipe 'boiteux' » et enfin « Hélène Cixous et Œdipe 'couple-renversé' ».

Adoptant des approches à la fois chronologique et comparée pour l'analyse des pièces concernées, nous tentons de mettre au jour les transformations imposées dans le mythe d'Œdipe dans les pièces portant le nom d'Œdipe à partir du XVIIe siècle jusqu'au XXe siècle. Mais, avant de présenter et analyser en détail, les différents chapitres de notre étude, il vaut mieux donner quelques définitions sur la notion de « réécriture » car de toutes les tragédies grecques, c'est *Œdipe roi* de Sophocle qui a connu le plus grand nombre de réécritures dans la dramaturgie en France.

La réécriture de la tragédie sophocléenne, que nous verrons surtout dans les pièces de Corneille et de Voltaire au XVIIe et XVIIIe siècle, dérive du mot « récrire », qui se transforme en « réécriture » au XXe siècle. L'objectif est de reprendre « l'éclairage d'un point de vue nouveau, celui de l'écrivain qui s'adonne à cet exercice; elle le modifie également au profit du lectorat qu'elle cherche à atteindre » (Durvy 2001 : 5)⁸. La réécriture, ainsi, n'ôte pas obligatoirement l'originalité de l'œuvre de départ mais elle peut varier selon son public. Les textes normalement repris par nos auteurs sont des textes réécrits car les thèmes sont transformés et les structures sont adaptées selon l'idéologie de l'auteur et selon le goût de l'époque. Le mythe d'Œdipe, dans

⁸Catherine Durvy, *Les réécritures*, Ellipses Editions Marketing S.A., 2001, p.5.

notre travail, a été repris d'un siècle à l'autre, ce qui donne la possibilité de voir diverses interprétations et diverses transformations ou peut-être même des métamorphoses. La réécriture passe d'un siècle à un autre, d'un point de vue à l'autre, d'une époque à une autre, c'est ainsi qu'elle se transforme.

Ce parcours nous mène à poser certaines questions : ces réécritures pourraient-elles être simplement des adaptations libres ? Des transformations ou des parodies ? De simples modifications ou des métamorphoses ? Mais, avant de continuer notre chemin littéraire, il serait mieux d'expliquer brièvement les termes cités ci-dessus.

Ce que nous entendons par l'adaptation libre, serait de passer d'un genre littéraire à un autre à partir de l'œuvre d'origine; selon Renaud Ferreira de Oliveria « l'adaptation est comme un dialogue entre les œuvres »⁹. Dans la transformation, nous verrons un changement de la forme en une autre. Tandis que dans la parodie, nous aurons une reprise caricaturale et comique de l'œuvre d'origine. Quant à la modification, nous aurons des changements dans quelques parties d'une œuvre et finalement, la métamorphose sera une transformation ou changement d'un état en un autre état. Notons que, la métamorphose, dans son sens figuré, qui nous intéresse davantage dans notre travail, elle signifie un changement extraordinaire dans le caractère d'une personne ou d'un héros.

L'intention de ce bref parcours de l'étendu de notre mythe ainsi survolé dans l'Introduction, serait tout d'abord de mettre en évidence la relation entre le mythe et la littérature, en précisant quelques notions sur le mythe et son entrée dans ce domaine et leur relation et l'apparition du mythe d'Œdipe dans le théâtre français.

Nous continuerons de développer notre étude, comme nous l'avons déjà mentionné ci-dessus, sur cinq chapitres afin de mettre en relief les

⁹R. Ferreira de Oliveria; "L'adaptation littéraire au cinéma: une vie des œuvres", Conférence du 21 septembre 2013, Ciep.

transformations du mythe d'Œdipe selon son auteur et son siècle à partir de l'œuvre de départ qui est l'*Œdipe roi* de Sophocle.

CHAPITRE I

I. Le mythe

Puisque nous allons aborder la transformation du mythe à travers les siècles, il nous paraît indispensable d'apporter des précisions sur la définition du mythe, de son origine et de son trajet dans la littérature et dans le théâtre, tout en rajoutant que la définition entière de ce mot est presque impossible, comme le suggère Enrico Castelli : « Une définition du mythe ? Une interrogation qui a été maintes fois posée et à laquelle on a donné non pas une, mais d'innombrables réponses » (Castelli 1966 : 11).

Passons d'abord à la définition la plus simple du mythe, selon le mythologue Mircea Eliade (1963) :

Le mythe raconte une histoire sacrée ; il relate un événement qui a eu lieu dans le temps primordial, le temps fabuleux des « commencements ». [...] C'est toujours le récit d'une « création » : on rapporte comment quelque chose a été produit, a commencé à être. (Eliade 1963 : 6)

Comme nous constatons chez ce mythologue roumain, le mythe est avant tout une histoire qui se présente sous une forme de récit : cela veut dire qui doit être raconté. Le mythe doit d'abord avoir une forme narrative qui est fondamentale car ainsi, elle se diffère du symbole et de l'allégorie, qui ne sont point des formes narratives. En conséquence, le mythe d'Œdipe est avant tout une histoire¹⁰. La signification du mot *mythe* étymologiquement vient du mot grec *muthos* qui indique une histoire, une fable, un récit.

Cependant il faut admettre que la définition du mot mythe est bien compliquée, comme le montre parfaitement C.G. Jung et K. Kérényi: « un terme 'mythe' est bien trop polyvalent, usé et vague¹¹ ». Dans le mythe les deux cas existent : l'un

¹⁰Quand nous parlons de l'histoire, ajoutons le récit de l'énigme demandé par le monstre: “ qu'est ce qui a quatre pattes le matin, trois pattes le midi, deux pattes le soir?”

¹¹ *Introduction à l'essence de la mythologie*, trad.de D. Médico, Payot, coll.< PBP> ,1953, p.13.

est l'insignifiance et la médiocrité, l'autre une profondeur du sens dans le mythe même. Cela dit, nous pouvons le définir comme nous le voulons, soit le considérant vide et médiocre soit compliqué et profond. En outre, étant donné que le mythe trouve un aspect insensé selon la définition de C.G. Jung et de K. Kérényi et que cet aspect appartient à ses caractéristiques, donc tout est possible dans ce terme. En un mot, les deux états opposés s'y affrontent comme nous allons le voir.

C'est pour cette raison que nous allons nous limiter à deux différentes positions, l'une des écrivains ayant une position négative à l'égard du mythe et l'autre les écrivains qui sont pour Michel Melsin est parmi les premiers et selon lui :

Il nous faut d'abord saisir qu'une recherche fondée sur l'affirmation présumée que le mythe n'appartient qu'au monde de l'apparence, de l'illusion, de la fable, est une recherche sclérosante qui ne peut aboutir qu'à une impasse.[...] (Melsin 1978 : 194)

En continuant notre justification de la difficulté de définir le sens du mythe, notre deuxième écrivain, Alain Deremetz nous parle de la complexité de la question. Il nous affirme qu' :

On ne cesse depuis des siècles de parler du mythe, de le traquer et de tenter de l'enfermer dans le cercle d'une définition, mais toujours il le déborde ou s'en échappe; et si d'aventure on finit par douter de son existence, c'est pour mieux le faire renaître, toujours aussi mystérieux et obsédant. (Deremetz 1994 :18)

Si nous retournons de nouveau à Mircea Eliade, nous trouvons cette définition: « [...] le mythe raconte comment, grâce aux exploits des Etres Surnaturels, une réalité est venue à l'existence »¹².

Dans cette dernière définition, nous nous rendons compte que le mythe est une « histoire sacrée » (*Ibid*) qui nous rapporte la formation de ce monde créé par les « Etres Surnaturels » et imperceptibles. En d'autres termes, c'est l'histoire

¹²*Aspects du mythe*, Gallimard, coll.<< Idées>>, 1963, p.15.

imaginaire de l'homme pour donner une explication sur la genèse du monde qui demeure néanmoins à un degré supérieur à notre mode de pensée. De cette définition, nous pouvons déduire logiquement deux aspects différents et essentiels du mythe : Tout d'abord qu'il est toujours en rapport entre les créateurs et les créatures et après tout il mêle un état opposé et irrationnel, car comme nous l'avons antérieurement remarqué, le mythe dépasse le raisonnement de l'homme.

Paul Ricoeur parle d'une autre caractéristique du mythe qui serait sa fonction symbolique, « c'est-à-dire son pouvoir de découvrir, de dévoiler le lien de l'homme à son sacré ». (*Ibid*) Ce dernier traite le terme non dans sa généralité mais dans un sens rigoureusement limité. Cet écrivain montre ce côté « sacré » du mythe qui est le premier de sa caractéristique. Il prétend ainsi que le mythe avec un pouvoir significatif illuminera l'existence de l'homme. Ainsi conçu, la fonction symbolique du mythe serait de dévoiler et de trouver ce qui est caché, inconnu dans le lien de l'être humain avec sa réalité et ainsi de connaître son lien avec l'au-delà. Cela nous fait penser à l'idée de A.H. Krappe, qui prétend que « c'est logique que tous les mythes ont leur racine dans l'expérience humaine ». (Krappe 1952 : 342)

En poursuivant notre recherche sur la définition du mythe, nous arrivons à deux différentes interprétations du mythe, une celle de Denis de Rougemont et l'autre celle de Pierre Albouy. Même si, d'un côté, ils se critiquent de l'insuffisance du sens du mythe chez l'un et l'autre, d'un autre côté, ils se complètent dans la signification du mythe. Voyons de plus près chaque interprétation. Denis de Rougemont, dans le domaine de la littérature comparée, nous donne cette définition: « un mythe est une histoire, une fable symbolique, simple et frappante, résumant un nombre infini de situations plus au moins analogues ». (Rougemont 1936 : 14)

Ajoutons à la définition de Rougemont, celle de Pierre Albouy: « [...]si les mythes offrent ainsi les images particulièrement riches des 'situations' qui se

retrouvent dans toute société humaine, ils fournissent encore les images idéales des individus qui affrontent et dénouent ces situations et qui sont les 'héros' »¹³.

Nous pouvons ainsi conclure de ces deux différentes définitions qui se complètent que le mythe est un récit symbolique dévoilant une situation mondiale, et dont le protagoniste apparaît comme un héros-humain absolument revêtu d'un caractère idéal. Il lutte courageusement contre cette situation, nous paraît-il, toujours insurmontable et effrayante, voire tragique.

1.2 Le mythe en Grèce Antique

Avant son apparition en littérature, le mythe a dû faire son passage par une longue tradition orale. Nous supposons qu'il a été prononcé à haute voix par les poètes et de cette manière, il a dû être transmis d'une génération à l'autre. Les plus anciens célèbres textes abordant les mythes anciens sont les deux fameux textes d'Homère : *L'Illiade* et *l'Odyssée*. Cependant n'oublions point que nous sommes incapables d'indiquer avec assurance leurs versions originelles. Dans la Grèce Antique, nous pouvons aussi retrouver de différentes versions d'un mythe dans divers auteurs antiques, cela veut dire que l'Antiquité est supposée comme période de production de mythes.

Ainsi donc, Mircea Eliade suppose que le mythe, étant avant tout anonyme et collectif, véhicule par une tradition orale avant de passer à l'écrit. Ce mythe se faisait réciter en public à la fin des repas communautaires. C'est ainsi donc que le rôle du théâtre devient important car, grâce à lui, le mythe est réactivé. Cela explique pourquoi en général, nous n'avons plus accès aux mythes oraux. Au contraire, c'est par le biais des textes écrits que nous parviendrons à les comprendre, à les connaître et à les modifier à travers ces siècles.

¹³*Mythe et mythologies dans la littérature française*, op. cit. p.10.

De ce point de vue, le mythe fera son entrée dans la littérature. D'un côté des théoriciens soutiennent que l'origine de la mythologie grecque remonte vers le Ve et le VIe siècle avant J.-C. à Athènes, de l'autre côté, d'autres pensent que le développement du mythe grec est réalisé à travers les religions primitives des Crétois aux environs de 3000 avant J.-C. Mais la plus grande période de son apogée est à partir du VIIe siècle avant J.C. dont nous héritons de trois grands recueils: la *Théogonie* d'Hésiode¹⁴, l'*Illiade* et l'*Odysée* d'Homère¹⁵. Maintenant nous allons nous pencher de plus près sur la relation entre le mythe antique et sa diffusion dans la littérature et surtout dans la tragédie.

Avant de passer à la transmission du mythe à la littérature, il est préférable de donner des détails dans le domaine de la tragédie, sa naissance depuis La Grèce Antique, c'est-à-dire depuis Aristote.

1.3. Aristote et la tragédie

Une centaine d'années après, nous remarquons l'influence grandiose d'Aristote sur la tragédie. Sans son ouvrage, la *Poétique*, nous n'aurions jamais pu sans doute définir la tragédie en Europe. Depuis la Renaissance, cet ouvrage a été plusieurs fois traduit ou interprété mais nous allons simplement montrer quelques détails essentiels de la *Poétique*. D'après cet essai, la tragédie est une imitation d'une action sérieuse comportant une forme dramatique, c'est-à-dire, il ne s'agit pas d'une forme narrative que nous voyons dans une poésie épique, mais l'action sérieuse et dramatique se finira par une situation tragique, qui provoque la peur et la pitié chez le spectateur.

N'oublions pas que la notion de « catharsis » a une place très importante dans la tragédie. Elle se présente comme « une purification de l'âme du spectateur par le spectacle du châtement du coupable, par la terreur et la pitié qu'il éprouve

¹⁴La *Théogonie* est écrit par Hésiode, poète grec, du VIIIe siècle av. J.-C. Le mot "théogonie"est composé de deux mots grecs : "dieu" et "engendrer", qui nous montre que cette œuvre est sur l'origine des dieux.

¹⁵L'*Odysée* est écrit par le poète grec antique Homère vers la fin du VIIIe siècle av. J.-C..

devant le spectacle d'une destinée tragique¹⁶ ». Cette façon de s'exprimer dans le théâtre antique, permet de créer une catharsis, une purification de l'âme, une guérison des complexes. Bref c'est une action purificatrice.

En représentant la pitié et la terreur, la tragédie réalise une épuration, en d'autres termes, une catharsis de ce genre d'émotions. L'avis unique qu'Aristote a consacré à la notion de catharsis est mystérieux : le terme de la catharsis utilisé principalement en médecine existe dans le vocabulaire d'Aristote en tant que métaphore. Comme le dit Marc Escola, « Il faut donc supposer que la catharsis réside dans cette faculté paradoxale, propre au spectacle tragique, de transformer des sentiments désagréables en plaisir ». (Escola 2002 : 67) Est-ce que cette interprétation est valable pour le tragique de Corneille ? Pense-t-il que la pitié et la crainte, ces émotions terribles, guériraient des spectateurs de ces mêmes émotions ? En ce qui concerne ces questions, Corneille est sceptique et évoque chez nous une autre question rationnelle. Avec cette prise de position qui s'oppose à celle des moralistes du siècle classique voulant déduire de la catharsis un résultat positif moral, Corneille est contre et il se présente ainsi comme une exception.

La tension dramatique, selon Aristote, se formerait d'une combinaison de reconnaissance et de péripéties. D'un côté, la reine veut soulager le jeune roi, mais c'est elle-même qui met les germes de doute dans son esprit. Et de l'autre côté, le messager révèle que la mère du jeune roi n'est pas Ménopée et le roi a été assassiné par un seul brigand. Et c'est ainsi que la tension dramatique augmente dans cette pièce.

¹⁶voir Weil Et., *Sur le drame antique*, Paris, 1987, p. 157

1.4. Le mythe et la littérature

Dans cette partie, nous allons aborder le sujet en présentant le rapport entre le mythe et la littérature. Propp repère une distinction évidente entre le mythe et la littérature et déclare ainsi :

Nous n'avons pas appris les mythes de ces peuples [c'est-à-dire des peuples grecs et romains, mais aussi des Babyloniens, des Égyptiens, des chinois et des Indiens] directement de la part de leurs créateurs, qui appartenaient aux classes inférieures de la société, mais nous les connaissons dans l'interprétation donnée par la littérature. Nous les connaissons à travers Homère, les tragédies de Sophocle, les Œuvres de Virgile etc... [...]. Ces mythes sont parvenus en rédaction de seconde main [...] (Propp 1928 : 2)

Sur ce point, en 1930, Denis de Rougemont réclame ceci: « Lorsque les mythes perdent leur caractère ésotérique et leur fonction sacrée, ils se résolvent en littérature». (Rougemont 1939 : 20) Wellek et Warren dans *Theory of Literature* (1942) ajoutent la remarque que la littérature s'intéresse seulement à un certain trait du mythe: la narration, la représentation symbolique, etc....

Quelques années plus tard, J.P. Vernant dans son livre intitulé *Mythe et Société en Grèce ancienne* (1974) prétend qu'il y a une autre relation entre le mythe et la littérature. Selon cet écrivain, la littérature a une relation avec l'écriture et le logos et le mythe avec l'oralité. Le mythe, en se transférant à la littérature, perdra « son mystère et sa suggestion » car dans le texte littéraire apparaissent les caractères particulièrement littéraires qui peuvent changer selon les genres, le public de l'époque, les règles. Dans ce sens, n'oublions pas non plus comment une personnalité particulière peut le transformer comme le fait ainsi Sophocle avec son mythe d'Œdipe, selon son gré. Maintenant nous allons aborder le sujet du mythe littéraire après notre discussion sur la relation littérature-mythe.

1.5. Le mythe littéraire

G. Dumézil, un des théoriciens de la mythologie, nous fait remarquer qu'il existe un rapport très étroit entre mythe et littérature: « 1) on dispose surtout de textes mythologiques, 2) tôt ou tard les mythes sont appelés à une carrière littéraire propre » (Dumézil 1968 : 38). Durant les années 70 sort un nouveau mot dans ce monde littéraire intitulé *mythe littéraire* (Albouy 1969 :12) par le théoricien Pierre Albouy. Selon lui, une œuvre peut être mythique, soit reçue par une tradition orale soit littéraire que l'écrivain peut la modifier selon sa liberté et à laquelle peuvent ajouter de nouvelles significations. C'est ici que nous apercevons l'apparition d'une expression très récente, celle de « mythe littéraire », qui circonscrit sans ambiguïté un récit mythique, hérité par une tradition orale ou littéraire, qu'un auteur traite et modifie avec grande liberté ». Albouy ajoute aussi que « nous aurons donc affaire à des mythes de plusieurs espèces, hérités, inventés, nés de l'histoire et de la vie moderne» (*Ibid*).

À la suite de ce dernier, nous nous pouvons parler d'un autre théoricien, Pierre Brunel qui commence à avoir extrêmement de l'intérêt pour le rapport entre mythe et littérature, et deviendra ainsi l'auteur de différentes sources principales sur le mythe littéraire y compris le *Dictionnaire des mythes littéraires* (1988). Il déclare dans ce sens sa théorie sur le mythe littéraire: « La littérature est le véritable conservatoire des mythes » et il continue par dire : « Que saurait-on d'Ulysse sans Homère, d'Antigone sans Sophocle [...]?, il s'explique ainsi : « le mythe nous parvient tout enrobé de littérature" et donc « Il est déjà, qu'on le veuille ou non, littéraire» (Brunel 1992 : 61). Selon lui littérature et mythe sont inséparables et le mythe sans avoir recours à la littérature, n'existeront plus.

Ainsi, nous pouvons en déduire que le mythe est inséparable de la littérature et que les grands genres littéraires, tels que théâtre, poésie et roman, ont sans cesse revisité la mythologie et établissent ainsi un réseau universel des motifs concernant thèmes, lieux, personnages et temps.

1.6. Le Mythe d'Œdipe

C'est à travers les œuvres de mythologues, anciens et modernes, que nous avons aujourd'hui à notre portée plusieurs transformations du mythe d'Œdipe. Malgré cela, ce qui est intéressant et précieux pour nous, c'est l'événement historique, c'est-à-dire que l'histoire de notre héros Œdipe s'est déterminée à partir de Sophocle comme mythe d'Œdipe. Nous pouvons saisir ici le rapport réciproque entre le mythe d'Œdipe et les tragédies de Sophocle comme l'affirme Colette Astier: « la tragédie a donné sa voix au mythe, le mythe lui a prêté sa force » (Astier 1974 : 42).

De ce point de vue, nous pouvons prétendre que le mythe d'Œdipe est l'un des meilleurs exemples des mythes antiques, étant donné qu'il est le représentant de la condition profondément éprouvante et tragique de l'homme et que le personnage d'Œdipe, qui s'en libère, est un très bon exemple de cette vérité cruelle.

Il est bon de rappeler la parole de Jean-Pierre Vernant : « la tragédie prend naissance quand on commence à regarder le mythe grec avec l'œil du citoyen » (Vernant 1962 : 23). De ce point de vue, on peut penser que les notions mythiques sont changées de manière libre, corrigées, transformées et traduites par les auteurs tragiques qui ont un but : plaire aux citoyens selon leur goût même si parfois on pourrait être surpris de voir un changement considérable. Les écrivains classiques par exemple, ajoutaient dans leur pièce les sujets empruntés aux Anciens et leurs spectateurs demandaient sans cesse le renouvellement des thèmes et des représentations. C'est à partir de cette demande que de différents auteurs tragiques traitent le même sujet mythique : celui d'Œdipe. Alors il n'est point impossible de trouver des traces de plusieurs pièces ou créations basées sur le mythe d'Œdipe avant les deux chefs-d'œuvre de Sophocle.

Comme nous l'avons déjà vu, il faut considérer qu'avant les auteurs anciens, il existait déjà un déroulement assez long de la transformation du mythe d'Œdipe dont le premier serait chez Homère et chez les écrivains de l'*Œdipodie* et de la *Thébaïde*¹⁷. Il convient donc de mentionner que Sophocle avec ses deux tragédies *Œdipe roi* et *Œdipe à Colonne* a certainement suivi ce chemin traditionnel.

Il est donc important de nous arrêter sur Sophocle et sa pièce *Œdipe roi* et de montrer comment ce poète tragique a dramatisé sa pièce en suivant ses précurseurs antiques.

1.7. L'*Œdipe roi* de Sophocle et le mythe d'Œdipe

Nous avons déjà mentionné que notre étude sera basée seulement sur *Œdipe roi* de Sophocle. Grâce à ce dramaturge, ce mythe trouve son apogée littéraire et au cours de son trajet historique à travers le temps il subira de différentes transformations, notamment dans le théâtre, jusqu'à nos jours. Sophocle compose sa tragédie sur neuf éléments principaux : 1- Imploration du Grand-Prêtre et des citoyens près d'Œdipe, 2- Créon selon l'Oracle : enquête sur la mort du Roi, 3- Prédiction de Tirésias, 4- Créon est accusé par Œdipe d'avoir été le complice de Tirésias, 5-Double confiance entre Jocaste et Œdipe : grande souffrance chez Œdipe. 6-Témoignage du Berger : commencement de la quête de l'origine d'Œdipe, 7-Rencontre du Berger et du Serviteur de Laïos : la vérité se dévoile, 8-Récit du Messager : le suicide de Jocaste et l'aveuglement d'Œdipe, 9- Plainte prolongée d'Œdipe.

¹⁷*La Thébaïde*, étant un poème épique antique, perdue, dont personne ne sait qui est son auteur et l'*Oedipodie*, épopée grecque et antique, et du même sort que *la Thébaïde*, auteur anonyme. Tous les deux appartiennent au cycle épique surnommé cycle thébain qui était peut-être en rapport avec le couronnement d'Œdipe au trône de Thèbes.

Selon les détails cités ci-dessus nous pouvons faire un résumé plus détaillé de la pièce : les Thébains affamés après le ravage de leurs troupeaux par la peste, vont se retourner vers le roi Œdipe pour trouver une solution car c'est lui qui est le plus intelligent. Il envoie son beau-frère à Pytho pour consulter Apollon, l'oracle va le décevoir, s'il ne retrouve pas le meurtrier du Roi Laïos, la peste détruira toute la ville. Ces paroles lourdes d'Apollon vont mettre en route une enquête pour trouver le meurtrier du roi Laïos qui est toujours dans cette ville de Thèbes. Ce jeune roi promet à son peuple de faire tout. Il va retrouver un devin qui saura certainement la solution. Mais ce Tirésias, le devin aveugle, ne veut pas répondre jusqu'au moment où Œdipe l'accuse. Alors, en colère, il répond que le meurtrier du roi Laïos n'est que ce jeune roi. C'est à cet instant, entre sur scène l'épouse du roi qui essaye de calmer son mari et de lui prouver qu'il ne pourrait jamais être l'assassin de Laïos. Selon Apollon, Laïos serait tué par son fils, qui serait aussi le fils de la reine Jocaste. Le vieux roi avait été tué sous les coups d'un jeune passant sur les chemins croissants. Œdipe, qui avait essayé de fuir le destin prédit par Apollon, du parricide et de l'inceste, se souvient qu'il lui avait prédit qu'il serait le meurtrier de son père et se retrouverait dans le lit de sa mère. Mais Jocaste insiste que son fils a été tué par un berger quelques jours après sa naissance et son mari a été tué par un groupe et non par une seule personne. Œdipe demande de retrouver l'esclave qui aurait vu toute la scène du meurtre et qui pourrait adoucir la situation terrible. Mais voilà qu'arrive l'instant de l'entrée d'un Corinthien annonçant la mort du vieux roi de Corinthe. Œdipe devient très content car il n'a pas réalisé la prédiction du devin Apollon. Mais tout change car ce Corinthien reconnaît Œdipe et lui annonce que ses parents adoptifs sont stériles et qu'Œdipe est adopté par le roi et la reine de Corinthe grâce à un berger. Tout devient clair avec l'arrivée du berger qui reconnaît ce fils abandonné par sa mère Jocaste. Elle se sent obligée aussi de reconnaître cet homme et tout commence à se dévoiler. La reine ira se pendre et Œdipe se crèvera les yeux.

En retournant à notre étude, nous pouvons dire que les tragédies françaises manifestent diverses versions du mythe, certains mettant l'accent sur la

jeunesse du héros, d'autres sur sa vieillesse, ou encore, d'autres mettant en relief sur toute la vie complète du héros antique, dans une seule pièce. Toutes ces tragédies, la plus grande partie du temps, s'appuient sur les éléments mythiques repris de la tragédie sophocléenne ou de Sénèques ou encore des *Phéniciennes* d'Euripide. Cependant c'est sur le changement des éléments mythiques de Sophocle qui nous intéressera dans notre étude malgré le champ très étendu concernant les siècles et le temps.

Avant d'analyser les œuvres des écrivains de chaque période dans ce corpus, il serait favorable de parler de l'apparition de la première image du mythe d'Œdipe en France.

1.8. Apparition du mythe d'Œdipe avant Corneille

Nous savons très bien, grâce aux écrits de Léopold Constans que ce mythe a existé aussi au cours du Moyen Age. Nous pouvons dire qu'avant la Renaissance, il y avait deux différentes traditions : tradition populaire et tradition des érudits. La deuxième essayait de faire renaître les tragédies de Sénèque. Au contraire la tradition populaire, dite littéraire, essayait de donner une forme concrète en devenant : Le *Roman de Thèbes* composé au XIIe siècle. Le mythe d'Œdipe y est clairement introduit. Malgré la décadence du mythe d'Œdipe avant la Renaissance, il réapparaît soudainement dans la pièce de l'humaniste Robert Garnier, aux alentours de la fin du XVIe siècle en France, incluant la famille entière d'Œdipe. Il suivait la lignée de la tradition des érudits et non des populaires.

Robert Garnier, poète humaniste catholique, compose une pièce sur le sujet de la famille d'Œdipe. A cette époque, des savants français et italiens, et des traducteurs français ont traduit de nombreux textes sur les mythes antiques. Mais il ne faut pas oublier les activités théâtrales de Garnier. Ici, nous voudrions ouvrir une parenthèse pour mentionner que grâce aux poètes de la Pléiade, le

XVI^e siècle est la grande époque de la traduction des pièces antiques : de Baif traduit ainsi en 1537 *Electre* de Sophocle et Ronsard *Plutus* d'Aristophane. En retournant à notre écrivain humaniste, Garnier, comme le titre de sa pièce l'indique, *Antigone*, ce dramaturge « préclassique » s'intéresse surtout à la fille d'Œdipe. Dans cette période, il se peut que les catholiques soient contre la présentation de l'inceste et du parricide dans le théâtre français. Sa tragédie est inspirée, d'une partie des *Phéniciennes* de Sénèque pour mettre en relief l'image d'un vieux roi déclassé de son rang et conduit par sa fille à Colone où il connaîtra une mort surnaturelle. Cependant, en 1944, Thierry Maulnier critique ainsi la pièce préclassique de Garnier :

L'œuvre de Robert Garnier résume et domine toute la production dramatique de l'ère préclassique française, non seulement par son abondance lyrique, sa qualité poétique [...] la richesse de l'ornementation précieuse et l'éclat des métaphores, mais aussi par l'évolution qui, de tragédie en tragédie, la rapproche peu à peu des nécessités de la construction scénique que Garnier semble n'avoir jamais clairement ressenties [...]. Son Œuvre a été composée dans un total éloignement du public, et aucune de ses tragédies, aux dimensions excessives, au cours interminable, surchargées de la plus extraordinaire floraison de métaphores décoratives, et où les personnages, oubliant la pression des circonstances et l'urgence des situations, s'abandonnent au long des pages à tous les excès de l'imagination verbale de l'auteur, n'est faite à la mesure des exigences du théâtre. (Maulnier 1945 : 15)

Thierry Maulnier critique la dimension excessive et surchargée de métaphores qui fatigue le public. Ce qui est remarquable dans cette pièce, c'est sa longue construction (2741 vers) qu'il apporte au texte, tout en la modifiant selon son « excès de l'imagination ». Il importe de retenir ici que Garnier est très influencé par son prédécesseur italien Andrea dell'Anguillara, dont la pièce a aussi un excès de longueur comme celle de Garnier et de complexité dans le drame car il combine les deux *Œdipe* de Sophocle en modifiant quelques parties. Garnier est un poète humaniste dont la pièce était certainement disponible en France, à l'époque. Donc il ne faut pas oublier que les mythes continuent à exister, à se modifier pendant toutes les époques. Mais ce qui nous intéresse dans notre corpus sera les pièces composées seulement sur la jeunesse d'Œdipe et son mariage avec la reine Jocaste dans le théâtre français à partir du XVII^e siècle.

Nous nous proposons donc dans les deux chapitres qui suivent, d'aborder l'époque classique où apparaît l'*Œdipe* de Corneille et puis l'âge des Lumières d'où surgit l'*Œdipe* de Voltaire et de voir comment ils modifient la tragédie de Sophocle, chacun selon son goût et sa philosophie.

CHAPITRE II

2.1. XVIIe siècle : Corneille et L'*Œdipe* « classique »

Avant de présenter Corneille et son *Œdipe*, nous voudrions parler d'un conflit théologique qui a secoué le XVIIe siècle, ce Grand Siècle réputé en général d'être une époque de l'ordre, de la discipline, de l'unité, où les individus ont un grand respect pour la foi religieuse et le système politique établi.

Il s'agit d'une querelle entre les jésuites et les jansénistes qui éclate pendant ce siècle trouvant son origine dans les conflits théologiques au sein de l'Eglise. Ces débats se constituent par l'affrontement entre Saint Augustin et Pélage, tous les deux les théologiens du IVe siècle qui ont discuté, à une époque très ancienne, sur les problèmes de rapport entre la grâce de Dieu et la liberté de l'homme. Pélage glorifie la liberté humaine tandis que, Saint Augustin insiste sur la grâce de Dieu sans laquelle l'homme reste esclave devant son destin. Selon la doctrine de ce dernier, même si l'homme fait tous les impératifs de la religion, s'il n'est pas choisi par Dieu, il ne sera pas sauvé. Doctrine dangereuse qui risque d'éloigner les simples croyants de leur religion.

Les courants théologiques en question au XVIIe siècle essaient de répondre à ce grave problème : Quelle est la part de la liberté humaine en face de la grâce divine ? Les jansénistes profondément pessimistes, soulignant la tendance de l'homme vers le péché, insistent sur la grâce divine et la trouvent indispensable pour le salut de l'homme. Les jésuites, plus optimistes et plus souples concernant la nature humaine, essaient de donner la priorité à la liberté humaine.

Au XVIIe siècle, deux scientifiques et philosophes, Pascal élève chez les jansénistes de Beauvais et Descartes élève au collège Henri-IV, une école jésuite, soutiennent chacun à leur tour, ces doctrines théologiques opposées. Tout comme eux, en littérature classique, c'est Racine qui, mettant en avant les

faiblesses humaines dans ses tragédies, est un défenseur ardent du jansénisme et Corneille qui insiste sur le libre arbitre et la liberté humaine dans ses tragédies, et qui garde ses liens avec la Compagnie de Jésus, soutient les thèses des jésuites. Cette attitude de Corneille constitue aussi la base de l'attitude de son héros principal dans la plupart de ses tragédies, et notamment celle d'*Œdipe*, qui est l'objet de notre recherche. Ces deux combats théologiques ont animé le siècle classique et celui des Lumières, c'est-à-dire, celui de Voltaire.

Parmi toutes les tragédies entre la seconde moitié du XVIIe et la première moitié du XVIIIe siècle, il existe deux pièces exposant le mythe d'*Œdipe* et ayant un grand succès à leur époque. L'une est l'*Œdipe* de Pierre Corneille et l'autre l'*Œdipe* de Voltaire. Celle de Corneille est écrite deux ans avant le règne du jeune roi Louis XIV. Trois ans après la mort de ce roi, Voltaire finit d'écrire sa pièce. Ces deux dates conviennent tellement aux suites des événements heureux et malheureux d'un roi despote. Après l'échec complet de sa pièce *Pertharite* (1652), Corneille retourne au théâtre après une absence de sept ans.

Il ne faut pas oublier que ces deux écrivains écrivent tous les deux leur pièce à l'imitation du chef-d'œuvre de l'Antiquité : l'*Œdipe roi* de Sophocle. Cependant, il faut se mettre en garde au fait qu'ils n'acceptent point d'être de simples imitateurs de cette pièce sophocléenne. Ils essaient de changer, de modifier et de donner un caractère rationnel à l'intrigue de Sophocle. N'oublions pas que l'une des caractéristiques de l'art classique est la raison, de même qu'elle est aussi la caractéristique du siècle des « Lumières ».

Chaque auteur introduit globalement un épisode amoureux qui influence l'action de la tragédie sophocléenne. Le rôle d'*Œdipe* diminue d'une pièce à l'autre et se remplace par d'autres sujets qui seront analysés plus tard dans notre étude. L'introduction de l'épisode amoureux dans ces deux pièces classiques va mettre en évidence la figure d'*Œdipe* selon la vision de l'écrivain. Nous allons donc essayer de repérer les changements et les ajouts de chacun.

2.2. L'Œdipe cornélien : le fruit d'une retraite théâtrale

Après sa dernière pièce *Pertarithe* en 1652, Corneille continue à vivre sans écrire une pièce de théâtre - sauf la traduction de *L'Imitation de Jésus-Christ* - et commence une carrière différente devenant un poète catholique. Ce bourgeois qui était tant fasciné par le théâtre car il avait une curiosité grandiose, expliquant la diversité de ses œuvres, s'éloigne de toute création. Cela explique que l'auteur classique veut créer des valeurs théâtrales qui seront dignes de sa grandeur. Il choisit ainsi de se retirer de sa vie littéraire vers une vie religieuse.

Sous la faveur de Fouquet en 1659, Corneille commence à sortir de sa retraite théâtrale pour écrire une tragédie grandiose. Parmi les trois sujets proposés par celui-ci, il choisit l'*Œdipe*. Il ne lui a fallu que quelques mois pour finir sa pièce. L'auteur imite le modèle antique de Sophocle mais il soutiendra une autre opinion qui est loin de celle de son précurseur. Le mieux serait de voir ses propres paroles :

Comme j'ai pris une autre route que la leur, il m'a été impossible de me rencontrer avec eux; mais, en récompense, j'ai eu le bonheur de faire avouer à la plupart de mes auditeurs que je n'ai fait aucune pièce de théâtre où il se trouve tant d'art qu'en celle-ci¹⁸.

Comme nous l'avons remarqué, Corneille adapte les deux *Œdipe* des dramaturges antiques, Sophocle et Sénèque, et en précisant "avec eux" il insiste sur l'influence des deux sur l'écriture de sa pièce. En analysant de plus près "tant d'art" il nous mène vers une origine différente de sa pièce qui compliquera d'une façon générale le sujet de son *Œdipe*.

2.3. Complication cornélienne : ajout d'un épisode amoureux

¹⁸Pierre Corneille, *Œdipe*, tragédie en cinq actes en vers, in *Œuvres complètes*, éd. d'André Stegmann, Seuil, 1963, p.567. Tous les vers de notre pièce se réfèrent à cette édition.

Cette complication vient en première place par l'introduction de « l'épisode amoureux de Thésée et de Dircé » (Ibid) où Dircé devient la fille de Laïus. Corneille, à travers son drame et de sa manière à changer les données du récit mythique grec, essaye de nous montrer les problèmes spécifiques du XVIIe siècle. Reprenant le récit de son prédécesseur antique, Corneille savait très bien qu'il ne pouvait pas le reproduire comme il est : « Cela m'a fait perdre l'avantage que je m'étais promis de n'être souvent que le traducteur de ces grands hommes qui m'ont précédé »(Ibid). Nous voudrions annoncer ici que Corneille connaissait fort bien le grec et le latin pour lire ses prédécesseurs dans leur texte original et d'être aussi leur traducteur, tandis que Voltaire ne sachant pas ces langues mortes n'aura qu'à lire leurs textes traduits. Corneille transforme le mythe pour l'adapter au goût de son siècle et pour y insérer une vision du monde complètement différente de ces prédécesseurs antiques.

Corneille modifie la liste de ces personnages pour mieux multiplier les sujets dramatiques comme s'il voulait transformer sa tragédie en drame. Il prétend qu'en ajoutant de l'amour dans sa pièce, il s'éloignerait de la pièce de Sophocle. Il y met Dircé, à la place de Créon, amoureuse de Thésée. Cependant l'auteur poursuit assez fidèlement l'intrigue sophocléenne mais les éléments de l'intrigue « ne servent que de toile de fond » (Dobrovsky 1963 : 339). D'un côté, la pièce s'ouvre par l'amour opposé de Dircé et de Thésée et prend fin par la gloire de leur amour, d'un autre côté, toute l'action tend à nous démontrer, à travers cette passion cornélienne, la liberté uniquement concernant l'être humain contre sa fatalité. Nous devons souligner ici que, chez le héros cornélien, il est question de trois attributs : liberté, volonté et lucidité. La volonté, jumelle de la liberté dans l'esprit cornélien, s'épanouit chez son héros et lui donne sa vraie place dans le monde. La volonté rend le héros actif et lui donne le courage et la puissance de combattre son destin et les problèmes sociaux qui l'entourent. Maintenant nous allons analyser L'*Œdipe* de Corneille de plus près.

2.4. Œdipe, du père despote au père doux

Au début de la pièce, le roi Œdipe se manifeste sous un aspect différent. Il a comme but de satisfaire les vœux de Thésée en lui offrant l'une de ces filles, Ismène ou Antigone. Il a pour objectif d'unifier son pays avec celui de Thésée. Ce dernier se presse en demandant la main de Dircé et il brise tout le projet politique d'Œdipe car le roi avait déjà promis de donner sa fille à Æmon. Alors ce projet de mariage présente un grand danger à Œdipe. Dircé a été toujours contre Œdipe car elle prétend que ce roi s'est emparé de la couronne de Laïos d'une manière illégitime et, en se mariant avec Thésée le trône sera en danger. Une querelle se lève entre Œdipe et Thésée et le roi, adroit homme politique, se présente d'une manière très despote :

Je vous l'ai déjà dit que pour cet hyménée
Aux vœux du prince Æmon ma parole donnée. [...]
La parole des rois doit être inviolable. (v.181-85)

Œdipe insiste sur sa parole donnée et n'accepte aucun changement dans son despotisme. Il pense que la parole d'un roi comme lui est "inviolable". Mais le roi Thésée, passionné et amoureux de sa fille, n'accepte pas la tyrannie d'Œdipe et il éprouve une colère et une révolte contre ce tyran qui ne tient aucun compte de la volonté de sa fille :

Quand vous donnez Dircé, Dircé se donne-t-elle ? (v.202)

Bien qu'Œdipe réponde, Dircé ne se donne pas à un autre roi sauf à Thésée. La reine Jocaste essaye de faire accepter sa fille au mariage avec le prince Æmon selon la décision de son mari, mais elle n'obtient aucun résultat. Elle éclaircit la situation de cette façon :

Je vois qu'ainsi que vous elle a sa politique.
Comme vous agissez en monarque prudent,
Elle agit de sa part en cœur indépendant
En amante à bon titre, en princesse avisée,
Qui mérite ce titre où l'appelle Thésée. (v.322-326)

La princesse critique son père et sa politique :

Si la flamme d'Æmon en est favorisée,
Ce n'est pas qu'il l'estime ou méprise Thésée,
C'est qu'il craint dans son cœur que le droit souverain
(Car enfin il m'est dû) ne tombe en bonne main. (v.533-36)

Cependant Dircé a un seul désir : la disposition complète de son cœur et de son amour à Thésée. Œdipe s'oppose en lui réclamant : "Je suis Roi, je puis tout" (v.493). Toute la tyrannie et la politique du roi s'englobent dans ce vers.

Dircé reçoit la visite de sa confidente Nérine et elle lui apprend l'oracle que l'ombre de Laoïs a prononcé :

Un grand crime cause votre misère,
Par le sang de ma race il se doit effacer,
Mais à moins que de le verser,
Le ciel ne se peut satisfaire,
Et la fin de vos maux ne se fera point voir
Que mon sang n'ait fait son devoir. (v.605-10)

Dircé après l'oracle décide de se sacrifier, puisque d'un côté, elle pense être la seule descendante de Laoïs, et de l'autre côté elle pense mériter la réputation de la mort en se voyant responsable du voyage où Laoïs s'est tué. Malgré cela, la véritable raison qui encourage la princesse à se sacrifier, c'est qu'elle estime sa mort comme la seule manière de lui permettre de sortir de son esclavage¹⁹ dû au despotisme d'Œdipe et de se rendre glorieuse grâce à cet acte.

L'attentat de mort de sa fiancée, au nom de leur amour, rend désespéré le prince Thésée. Il essaye de détourner et de faire renoncer sa bien-aimée. Dircé loin d'être persuadée, veut prouver sa dignité devant ce prince qui est un appui très fort de la Grèce. Thésée, touché par ce geste vertueux, la supplie :

Périssent l'univers, pourvu que Dircé vive !
Périssent le jour même avant qu'elle s'en prive ! (v.731-32)

¹⁹Voir le vers 623.

La décision ferme de Dircé commence à montrer des signes d'hésitation sous l'insistance de son amoureux, cependant elle veut fortement se révolter pour prouver son amour révoltant et héroïque :

Laissez-moi me flatter de cette triste joie
 Que si je ne mourrais vous en [de la peste] seriez la proie,
 Et que ce sang aimé que répondront mes mains,
 Sera versé pour vous plus que pour les Thébains. (v.743-46)

Ce sacrifice et les paroles de la princesse touchent énormément Thésée et son amour envers elle augmente mais elle veut quitter le prince de peur d'être vus ensemble :

Dircé : Prince, il est temps de fuir quand on se défend mal.
 Vivez, encore un coup : c'est moi qui vous l'ordonne.
 Thésée : Le véritable amour ne prend loi de personne,
 Et si ce fier honneur s'obstine à nous trahir,
 Je renonce, Madame, à vous plus obéir. (v.774-78)

Jocaste, la mère, vient adoucir le cœur durci de sa fille et elle essaye d'animer de nouveau les flammes de sa passion pour son amant :

Vous avez la liberté tout entière en ces lieux :
 Le Roi n'y prend pas garde, et je ferme les yeux.
 C'est vous en dire assez : l'amour est un doux maître,
 Et quand son choix est beau, son ardeur doit paraître. (v.867-70)

Dircé critique sa mère car c'est elle qui a mis le pouvoir royal dans les mains du roi, et elle ne veut plus lui obéir, elle se précipite pour se sacrifier. Mais tout d'un coup Œdipe révèle à sa femme le nouvel oracle selon les propos de Tirésie :

Ce prince, m'a-t-il dit, respire en votre cour :
 Vous pourrez le connaître avant la fin du jour,
 Mais il pourra vous perdre en se faisant connaître.
 Puisse-t-il ignorer quel sang lui donna l'être ! (v.1031-34)

Tout peut changer avec ce nouvel oracle, car tout le monde cherche “ce prince” qui se trouve encore dans la cour du roi et le premier oracle diffère de ce dernier et cette révélation peut changer la destinée de la princesse Dircé. Avant de passer à la suite de notre pièce rappelons aussi le premier oracle :

Un grand crime cause votre misère,
Par le sang de ma race il se doit effacer,
Mais à moins que de le verser,
Le ciel ne se peut satisfaire,
Et la fin de vos maux ne se fera point voir
Que mon sang n'ait fait son devoir. (v.605-10)

C'est l'oracle que l'ombre de Laïos a déclaré, pourtant il produira une confusion chez les personnages cornéliens. En parlant du personnage de Corneille, le héros Œdipe sait, dès le début de la tragédie, la présence d'un fils de la reine et de l'ancien roi. Sans délai, Œdipe se sent obligé de demander à Jocaste qui a déposé l'enfant de l'ancien roi. Jocaste prétend que cet homme est bien connu car c'est la seule personne qui a échappé à la mort et il est le seul ayant survécu de l'assassinat du roi sur la route. Son nom est Phorbas. Il est appelé par Œdipe afin d'éclairer l'énigme.

Pendant ce temps, Thésée apparaît devant la reine et se présente en tant que « fils perdu » de Jocaste. Il soutient d'une façon cornélienne le libre arbitre tant défendu par l'auteur-même. Thésée s'explique avec ces paroles :

De cette liberté qui n'a rien à choisir
Attachés sans relâche à cet ordre sublime,
Vertueux sans mérite, et vicieux sans crime.
Qu'on massacre les rois, qu'on brise les autels,
C'est la faute des dieux, et non pas des mortels.
De toute la vertu sur la terre épandue,
Tout le prix à ces dieux, toute la gloire est due ;
Ils agissent en nous quand nous pensons agir ;
Alors qu'on délibère on ne fait qu'obéir ;
Et notre volonté n'aime, haït, cherche, évite,
Que suivant que d'en haut leur bras la précipite.
D'un tel aveuglement daignez me dispenser. (v.1156-67)

Corneille met ses paroles et ses propres idées du libre arbitre dans la bouche de son personnage. A travers celui-ci, il montre sa défense du libre arbitre.

Thésée est le porte-parole de sa vision. Tout ce que ce prince essaye de prouver, c'est la réfutation entière de la fatalité qui détruit toute liberté et toute volonté humaine. Il faut citer l'opinion d'André Stegmann sur les paroles célèbres de Thésée la « profession de foi de Corneille contre la position janséniste²⁰ ». Il ne faut pas oublier que l'auteur de cette tragédie l'a écrite en janvier 1659 qui correspond à l'époque du conflit théologique entre les jésuites et les jansénistes. À travers ce prince antique et la fatalité, Corneille montre sa partie moliniste. Ce système théologique du Jésuite Luis Molina qui tend de concilier la liberté humaine et l'action de la grâce divine, correspond mieux à la libre-pensée de Corneille que l'attitude stricte et impérative des jansénistes envers leur croyance religieuse. Nous allons voir plus tard l'accomplissement de la liberté du héros cornélien vers la fin de sa tragédie.

Pour en revenir à Thésée, une rumeur se répand dans la ville ; le fils qu'on pense mort serait Thésée. Dircé est heureuse et confuse en même temps car « Corneille évite de faire allusion à l'inceste entre Jocaste et Œdipe, mais prête à Dircé des sentiments incestueux qui sont fréquents à toutes les époques du théâtre classique car à cette époque les règles théâtrales sont très rigoureuses» (Scherer 2014 : 395). Cependant, les émotions incestueuses de la princesse durent très peu.

A ce moment-là Phorbas, le témoin de la mort du roi Laïos, arrive et prétend que ce jeune prince ne peut être ni le fils ni le meurtrier du roi. Avec l'entrée d'Œdipe le roi avec sa femme, Phorbas reconnaît tout de suite le meurtrier de l'ancien roi. Œdipe est enfin accusé.

Nous remarquons que chez l'auteur d'*Œdipe*, l'état tragique et tendu dans lequel notre roi Œdipe avance progressivement vers sa destinée hideuse, est un peu oublié. C'est-à-dire que Corneille souligne simplement le meurtrier d'un roi et non le meurtrier en tant que fils. Il s'éloigne de l'idée du parricide, l'acte du

²⁰Voir *Œuvres Complètes* de Corneille, présentation et note de A. Stegmann, 1963, p.580

meurtre du père par Œdipe-fils. Jocaste devant ce meurtrier de son ex-époux hurle d'un ton plaintif :

Je vous dois l'amour, je vous dois la haine :
L'un et l'autre me plaisent, l'un et l'autre me gênent, [...]. (V. 1565-66)

Jocaste est entièrement confuse par ses sentiments entre son amour et sa haine envers Œdipe. Cependant elle n'éprouve pas encore chez Œdipe un sentiment maternel et elle ne voit point un fils fatal, donc elle supporte encore toutes ces souffrances vécues.

Iphicrate, le messager de Corinthe, fait son entrée sur scène. Le roi lui demande tout de suite : « Eh bien ! Polybe est mort ? » (v.1665). Corneille avait déjà changé la réponse de la question posée par le roi :

La mort du Roi mon père à Corinthe m'appelle,
J'en attends aujourd'hui la funeste nouvelle, [...]. (v.261-62)

Pourquoi l'auteur change-t-il les paroles de ce personnage qui n'existaient point chez Sophocle ? Corneille pense ridicule l'arrivée brusque de ce personnage chez l'écrivain antique et il dit en 1660 dans son *Discours de l'unité et des parties du poème dramatique* : " [...] il semble tomber des nues par miracle [...]" (p.828). Corneille certainement parvient à faire passer cette entrée plus raisonnable.

Œdipe connaît déjà la vérité de sa naissance mais le dévoilement d'Iphicrate est fait pour que tout le reste du royaume connaisse la vérité horrible de l'enfant mis en péril sur le mont Cithéron. L'auteur avec sa tactique propre à lui, fait connaître la réalisation de l'oracle effroyable par cette rencontre entre Œdipe et Iphicrate. Il minimalise complètement les deux forfaits terrifiants de Sophocle : le parricide et l'inceste ne seront plus comme ceux de l'auteur antique.

Après cette nouvelle effroyable, Œdipe de Corneille se transforme en un frère doux de sa fille Dircé. Le sentiment de haine entre le père et sa fille se modifie

en amour tendre du père pour sa fille. Œdipe sage et vertueux, dans le rôle de frère, donne sa foi à Dircé et laisse seules les deux amoureux. Thésée et Dircé font des compliments de ce père-frère si vertueux.

2.5. Idéologie cornélienne : le libre arbitre chez le héros

Avant de parler de l'idéologie de Corneille, présentons brièvement ce qu'on peut entendre par le terme « idéologie ». Dans son sens le plus général, elle peut être définie par « l'ensemble des croyances, les idées caractéristiques d'une personne, d'un groupe à un moment donné» (<http://www.toupie.org/Dictionnaire/Ideologie.htm>). « Etymologiquement, le mot vient du grec 'idea' qui veut dire 'idée' et de 'logos' voulant dire 'science' » (ibid.). Ce qui est intéressant est que l'invention du mot remonte au Siècle des lumières qui est la période des expérimentations scientifiques. A ce titre, Antoine Destutt de Tracy, philosophe français de la fin du XVIIIe siècle, introduit dans son *Mémoire sur la faculté de penser* (1796) pour la première fois, un mot désignant une science qui a pour but de remplacer la métaphysique traditionnelle par de nouvelles études. Tracy et les idéologues tels que Cabanis et Volney, ont pour objectif d'affranchir l'ignorance par le biais d'une analyse scientifique des pensées. Pour son sens courant, nous pensons qu'il serait suffisant de dire que c'est un système d'idées qui forment une doctrine influençant les comportements individuels ou collectifs. Après avoir analysé le mot « idéologie », nous pouvons voir de plus près celle de Corneille dans sa pièce.

En retournant à la fin de la pièce, après avoir entendu le suicide de sa femme Jocaste, l'Œdipe de Corneille décide de se crever lui-même les yeux pour ne plus voir ses forfaits. Phorbas se tue devant la reine car il se sent responsable des malheurs et la reine prenant un couteau se poignarde. Œdipe prononce ces mots bien forts montrant l'idéologie cornélienne sur la fatalité :

Prévenons, [...], l'injustice des dieux,
Commençons à mourir avant qu'ils nous l'ordonnent,

Qu'ainsi que mes forfaits mes supplices étonnent.
 Ne voyons plus le ciel après sa cruauté,
 Pour nous venger de lui dédaignons sa clarté,
 Refusons-lui nos yeux, et gardons quelque vie
 Qui montre encore à tous quelle est sa tyrannie. (v.1988-94)

D'un côté le héros de Corneille ne peut pas rester indifférent devant l'injustice des dieux car Œdipe a commis le parricide et l'inceste sans le vouloir et inconsciemment et de l'autre côté, il n'arrive plus à supporter cette fatalité impitoyable qui accable la volonté humaine et sa liberté. C'est pour cette raison-là que Corneille introduit son personnage Thésée dans sa pièce, il voudrait en faire un homme qui défendra le libre arbitre. Œdipe, pour cette raison, choisit de s'aveugler volontairement avant que les dieux ne le punissent. Il n'a plus envie de rester encore la proie de ce destin qui n'agit plus avec justice. Pour Œdipe la liberté est dans l'acte même du choix de l'aveuglement. En s'aveuglant, il sort de son destin cruel car il est libre enfin. L'Œdipe cornélien triomphe devant ces dieux tyranniques qui refusent toute liberté chez l'homme.

Retournons encore une fois à nos amoureux cornéliens qui se sentent libres de toute pression fatale. Nous allons également voir qui sera le défenseur du libre arbitre. Thésée ou Œdipe ? En étudiant de plus près *L'Œdipe* de Corneille, la première caractéristique frappante aux yeux est que l'action se déroule autour de la passion entre les deux amants. Et c'est à travers cette passion que Corneille essaye de nous prouver le libre arbitre contre ce destin épouvantable de l'homme. Cependant n'oublions pas ce détail très important qui est celui du rôle principal d'Œdipe. Thésée n'a seulement qu'un rôle secondaire dans la pièce pour montrer le libre arbitre. C'est le héros Œdipe qui joue le rôle principal du porte-parole du libre arbitre. Grâce à ce personnage mythique, Corneille montre à la fin de sa pièce comment s'accomplit la liberté de l'être humain contre ce destin cruel.

2.6. Nostalgie antique : le retour de l'auteur vers un passé mythique

En effet nous savons très bien que Corneille est très influencé par les histoires mythiques et antiques, cependant il emprunte ce "sujet" à Sophocle pour une seule raison ; parce qu'il était classique. Ce n'est pas la nostalgie du message qui intéresse notre écrivain mais plutôt la forme à laquelle le classicisme convient le mieux. Étant passionné de Sophocle, nous trouvons assez bizarre son jugement sévère après son choix du sujet antique :

Je reconnus que ce qui avait passé pour merveilleux en leur siècle pourrait sembler horrible au nôtre, que cette éloquente et sérieuse description de la manière dont ce malheureux prince se crève les yeux, qui occupent tout leur cinquième acte, ferait soulever la délicatesse de nos dames, dont le dégoût attire aisément celui du reste de l'auditoire, et qu'enfin l'amour n'ayant point de part en cette tragédie, elle était dénuée des principaux agréments qui sont en possession de gagner la voix publique. (Corneille 2004 : 537)

Tout s'éclaire parfaitement de l'emprunt de cette tragédie par Corneille. L'auteur cherche avant tout à plaire au goût de son époque, Œdipe en se crevant les yeux veut prouver la supériorité de soi-même et sa révolte contre les dieux. Deuxièmement, il cherche à s'éloigner de la sécheresse de la pièce sophocléenne en ajoutant les deux amants et l'épisode de l'amour classique pour parler de ses revendications politiques grâce à Dircé. Elle se transforme en une héroïne typique cornélienne. Les transformations de Corneille à travers son drame montrent le contexte socio-historique de son siècle. Autrement dit, Corneille transforme les données du récit antique pour discuter d'un grand nombre de questions qui préoccupent l'esprit des hommes de son époque et de faire réfléchir le spectateur surtout sur la question du libre arbitre et de la prédestination dans le cadre des luttes théologiques du temps.

Dans le siècle classique, il s'agit d'un respect profond pour le régime politique établi et aussi pour la foi religieuse. Louis XIII, Richelieu, Mazarin et Louis XIV, les dirigeants importants du XVIIe siècle ont essayé d'établir les règles des morales sociales dans la société telles que la grandeur, l'unité, l'honneur : ces

hautes valeurs se retrouvent d'une manière ou d'une autre dans la pièce de Corneille : l'écrivain traite ici le problème de la fatalité et surtout du libre arbitre, la culpabilité, en d'autres termes, les problèmes essentiels qui hantent la nature humaine. Corneille, en 1659, à une époque où s'affrontaient les thèses jansénistes et les jésuites avait pu trouver dans cette tragédie, l'argument de la vaillance et du courage sur le libre arbitre. La punition que son héros Œdipe s'est donnée, est une preuve du libre arbitre et de la révolte, comme nous l'avons déjà dit, contre les dieux. C'est aussi une manière de prouver l'autonomie de sa personne face à la cruauté du destin. Ainsi, il refuse la prédestination et exprime son espoir en la liberté humaine.

En parlant de Jésuites et de Jansénistes, ajoutons ainsi qu'il faut avant tout comprendre cette querelle entre ces deux courants théologiques, en se rappelant des polémiques éclatantes dans l'Eglise sous la monarchie absolue. Ceux-ci se constituent par l'affrontement entre Saint Augustin et Pélagie, tous les deux les théologiens du IV^e siècle qui ont discuté sur les problèmes de rapport entre la grâce de Dieu et la liberté de l'homme. Pélagie glorifie la liberté humaine tandis que, Saint Augustin insiste sur la grâce de Dieu sans laquelle l'homme reste incapable devant sa destinée. Selon la doctrine de ce dernier, même si l'homme fait tous les impératifs de la religion, s'il n'est pas choisi par Dieu, il ne sera pas sauvé. Doctrine dangereuse qui risque d'éloigner les simples croyants de leur religion.

Les courants théologiques en question au XVII^e siècle essaient de répondre à ce grave problème: Que serait-elle la place de la liberté humaine en face de grâce divine? Les jansénistes profondément pessimistes, soulignant la tendance de l'homme vers le péché, insistent sur la grâce divine qui est indispensable pour le salut de l'homme. Les jésuites plus optimistes et plus souples concernant la nature humaine, essaient de donner la priorité à la liberté humaine.

Au XVII^e siècle, deux scientifiques et philosophes, Pascal élève chez les jansénistes de Beauvais et Descartes élève au collège Henri-IV, une école jésuite, a soutenu chacun à son tour, ces doctrines théologiques opposées. Tout comme eux, en littérature classique, c'est Racine qui, mettant en avant les faiblesses humaines dans ses tragédies, est un défenseur ardent du jansénisme et Corneille qui insiste sur le libre arbitre et la liberté humaine dans ses tragédies, et qui garde ses liens avec la Compagnie de Jésus, soutient les thèses des jésuites. Cette attitude de Corneille constitue aussi la base de l'attitude de son héros principal dans la plupart de ses tragédies, et notamment celle d'*Œdipe*, qui est l'objet de notre recherche. Ces deux combats théologiques ont animé le siècle classique et celui des Lumières, c'est-à-dire, celui de Voltaire.

En dehors de tout cela, soulignons aussi le fait que Corneille est élevé dans une famille d'avocats et lui-même aussi a fait les études de droit ; ce qui a développé chez lui le goût des raisonnements subtils. Et pendant les années de La Fronde (1648-1652) il a découvert l'intérêt politique de la tragédie. Nous en voyons l'influence surtout dans une autre pièce dramatique de l'écrivain, *Nicomède*. Dans cette pièce en face de l'impérialisme romain, les différentes politiques possibles sont analysées par Corneille avec la mentalité de son temps. *Nicomède* rédigé en 1651, en plein épisode de La Fronde, sera le modèle de toutes les autres tragédies écrites après celle-ci.²¹ Il ne sera donc pas faux de dire que son *Œdipe* créée en 1659, garde certaines traces de ses tragédies précédentes.

2.7. Jocaste : reine adjuvante ou conseillère ?

Une reine, souvent oubliée dans la tragédie antique, prend un aspect différent dans la pièce cornélienne. L'auteur en rajoutant les deux amants Dircé -Thésée et aussi Philoctète, enrichit la personnalité de Jocaste qui renaît car, elle commence à avoir plus de présence et plus d'apparitions sur la scène grâce

²¹Encyclopédie de la Pleiade, *Histoire des littératures III*, Edition Gallimard, 1958, p. 311

aux rencontres de ces deux amants et de ces nouveaux personnages cornéliens. Nous pouvons oser dire que « ce sont donc les classiques français qui ont reconnu l'importance de Jocaste au sein même du mythe ».

([https:// www.ruror.uottawa.ca](https://www.ruror.uottawa.ca))

Chez le dramaturge ancien, la reine a un rôle assez écarté, même estompé. Elle était présente auprès d'Œdipe soit en antagoniste soit en adjuvante. Elle est là pour aider à la progression du récit du mythe. Cependant, ce qui est intéressant, dans toutes les pièces abordées dans notre travail, elle sera présente jusqu'à même, à avoir un rôle plus indépendant et plus développé chez les modernes du XXe siècle. Les différents écrivains accordent peu d'actions à celle-ci, mais au fil des siècles, elle deviendra la principale personne à donner des conseils à Œdipe. Par exemple, dans le premier acte, la reine et le jeune roi réfléchissent sur la peste, Jocaste prétend que le retour de cette maladie qui ravage le pays, est causé par la mort du vieux roi. Et c'est ainsi, qu'elle va prendre la parole pour défendre son jeune mari. Cette démarche sera faite pour la première fois, depuis l'Antiquité chez Corneille. Dans la tragédie antique, Jocaste parle sans donner son opinion, elle reste un peu effacée du reste, elle raconte ce que l'oracle lui a prévu.

En supprimant le chœur, Corneille donne le rôle de celui-ci à Jocaste ; elle peut devenir la représentante idéologique de l'auteur, elle va représenter à travers ses paroles le molinisme cornélien, ainsi elle assumera une fonction plus importante dans la pièce. Lorsque Jocaste prend la parole, c'est pour chercher à déshonorer les oracles, les personnages religieux, et les divins.

D'un autre côté, Sophocle ne s'intéresse point à l'analyse psychologique de ses personnages qui sont de simples représentants de symboles ou d'actions ; tels que la religion, la politique, la famille, l'inceste, et le parricide. Et les émotions sont mises en distance dans sa tragédie. Mais c'est à partir de Corneille que nous verrons un développement dans la psychologie des personnages et il va

donner même de l'importance aux personnages secondaires. Voltaire fera pareil et va suivre cette nouvelle démarche cornélienne. Ainsi, la relation entre d'Œdipe et Jocaste devient profonde sans pénétrer dans l'inceste. Donc, comme chez Voltaire, cet acte incestueux restera un problème social et éthique, relevant un tabou. Jacques Scherer dans son livre nous donne une explication sur les modifications de Corneille dans cette tragédie :

Il supprima les personnages de Créon et de Tirésias, liés à des situations angoissantes, atténua les conséquences de l'inceste en ne donnant à Jocaste et à Œdipe que deux fils, mais pas de filles, et en inventant une autre princesse, Dircé, sœur d'Œdipe, qui est aimée de Thésée. Par ces deux derniers rôles, qui sont très développés, le sujet acquiert un intérêt sentimental [...]. Par sa prudence, Corneille a marginalisé le mythe. (Scherer 2014 : 166)

En marginalisant son mythe, l'auteur, comme nous le voyons bien, évite la démonstration de l'inceste dans sa pièce. Tous ces ajouts, bien juger de façon sévère par les critiques de son époque, sont le seul moyen pour lui de se détourner du sujet incestueux et de rendre l'image d'une reine plus amoureuse qu'incestueuse. Corneille, dans une des scènes de l'acte IV, attribue ces paroles à la reine, femme confuse et embrouillée par deux sentiments : la haine et l'amour envers Œdipe, car elle vient d'apprendre que le parricide est effectué :

La veuve de Laïus est toujours votre femme.
[...]
Je vous dois de l'amour, je vous dois de la haine ;
L'un et l'autre me plaît, l'un et l'autre me gêne,
Et mon cœur, qui doit tout, et ne voit rien permis,
Souffre tout à la fois deux tyrans ennemis. (v.1780-1789)

Tout cela nous mène à l'amour d'une femme aveuglée, qui enfin peut s'exprimer et rester amoureuse d'un jeune homme étant son fils et assassin de son mari. Donc Corneille modernise aussi cette reine effacée dans la pièce antique et confie une autre mission à ce personnage. Plus tard, au fil de notre étude, le développement du rôle de Jocaste prendra une autre dimension.

CHAPITRE III

3.1. XVIIIe siècle : Voltaire et L'*Œdipe* « vertueux » et les auteurs influencés

Soixante ans après l'*Œdipe* cornélien, le jeune François-Marie Arouet reprend ce fameux mythe antique pour en faire son premier drame qui sera terminé le 18 novembre 1718 et sera joué sous la Régence de Philippe d'Orléans. A l'âge de douze ans, le jeune Arouet écrit sa première tragédie au nom d'Amilius et *Numitor* qui ne sera jamais publiée. Cependant sa première pièce pleine de succès fut *Œdipe*. Après quarante-cinq représentations continues de cette tragédie, ce jeune homme, non seulement élimine du répertoire, la pièce de Corneille mais il annonce aussi qu'il sera un dramaturge de grande valeur dans l'avenir. A la suite de cette première réussite, nous le voyons changer son nom en Voltaire. Dans ses *Lettres à M. De Gémonville contenant la critique de l'Œdipe de Sophocle, de celui de Corneille, et de celui de l'auteur en 1719*²² il critique sévèrement son prédécesseur français, et pourtant, il essaye de l'imiter à sa manière en le respectant. Il ne serait pas faux d'ajouter ici la grande admiration de Voltaire pour le siècle classique et son grand désir de faire revivre un genre dramatique qui tend à disparaître au XVIIIe siècle philosophique. Il désire sauver, en le renouvelant, ce genre traditionnel.

Voltaire reproche à Corneille d'introduire une intrigue amoureuse et critique pour leur invraisemblance des personnages de Dircé et Thésée et ainsi que le style de la pièce. Pourtant, ce jeune auteur invente lui aussi, dans cette tragédie antique, une histoire romanesque au goût de son public. Eloignant les deux amoureux de sa pièce, il introduit « Philoctète » et il rajeunit la reine-épouse de quelques années. Maintenant passons à une analyse plus détaillée des ajouts et des transformations effectués dans son *Œdipe*.

²²Editions de Jacques Troupet, in *Théâtre du XVIIIe siècle*, T.I, Gallimard, “ Bibliothèque de la Pléiade, 1972, p.399.

3.2. Un ajout inattendu : Philoctète, l'amant de Jocaste

Au début de cette tragédie, Voltaire reprend ce Philoctète, un personnage déjà mentionné chez Sophocle, comme ancien amant de la reine. Il est sous l'ordre et l'influence de son maître Hercule et pour l'honneur de ce dernier, il va dresser un monument à Thèbes. Son ami Dimas lui annonce deux mauvaises nouvelles : le décès du roi de Thèbes et la peste qui ravage le pays. La bonne nouvelle serait la gloire d'Œdipe contre le monstrueux Sphinx. La mort d'Hercule bouleverse Philoctète de son côté. Car c'était grâce à celui-ci qu'il avait pu remporter son amour pour la jeune reine. Malheureusement Philoctète devait rompre avec elle qui s'est mariée avec Laïos. La mort soudaine du roi augmente son espoir mais, du coup, arrive ce jeune prince vainqueur du sphinx et le deuxième mariage s'effectue. Tout se brise chez lui, amour et espoir. En dépit de tous les obstacles il essaye de ne pas montrer sa jalousie envers ce jeune roi.

Tout va changer avec l'entrée et la prédiction malheureuse d'un autre personnage : le Grand-prêtre. Il annonce ainsi cette terrifiante nouvelle :

Les temps sont arrivés ; cette grande journée
Va du peuple et du roi changer la destinée. (I,2)²³

Une nouvelle peste menace la ville des Thébains et le chœur montre aussi le chagrin désespérant. Œdipe ne peut plus rester indifférent en tant que sauveur de la dernière peste. Il veut sauver encore une fois cette ville mais l'oracle de l'ombre de l'ancien roi laisse présager et réclame la punition. Le prêtre annonce l'oracle à Œdipe :

Le meurtrier du roi respire en ces états, [...]
Il faut qu'on le connaisse, il faut qu'on le punisse.
"Peuple, votre salut dépend de son supplice. (I,3)

²³Tous les vers se réfèrent à: François-Marie Arouet, dit, Voltaire, *Œdipe*, tragédie en cinq actes en vers, in *Œuvres complètes*, t.II, Werdet & Lequien, 1820, pp.15-146.

Œdipe demande à sa femme les personnes ayant vécu et vu la scène du meurtre de l'ancien roi. Phorbas qui était le seul survivant de ce meurtre, fut tout de suite connu étant coupable. Il était la main droite du roi mais Œdipe veut absolument sa mort. Jocaste veut sauver sa vie pour qu'il ne soit pas exécuté et essaye de le faire cacher "Dans un château voisin conduit secrètement" pour ne pas être condamné à mort. Jocaste prend un rôle de sauveur. Œdipe le retrouve et prononce cette phrase "Punissez l'assassin"(I,3).

Tout change quand les Thébains soupçonnent Philoctète, l'ancien amant de la reine. Araspe, confident du roi et représentant du peuple, prétend que le vrai coupable serait l'ancien amoureux de Jocaste et tout le monde sait sa haine pour Laïos. Œdipe confirme la culpabilité de cet homme. La reine trouve ce sujet complètement absurde car elle est toujours amoureuse de Philoctète même en se mariant avec Laïos elle n'arrive plus à oublier son amant. Elle étouffe ses sentiments. Cependant elle est tourmentée par une apparition qui la rendra malheureuse : pendant une nuit elle voit près d'elle-même et de son mari un gouffre très profond d'où sort Laïos en lui révélant leur fils en secret. Elle devient troublée depuis.

Jocaste rencontre son amoureux pour lui sauver la vie. Elle le supplie de fuir le malheur qui l'attend. Pour Jocaste, Philoctète n'est pas seulement son seul amour mais aussi le protecteur des faibles. Sa vie est nécessaire pour les Thébains.

3.3. Vérité voltairienne : clairvoyance ou aveuglement ?

Dans la rencontre d'Œdipe et de Philoctète, la vérité se dévoile et Œdipe est connu meurtrier. Sous le choc, le jeune roi demande à son épouse d'enfoncer l'épée dans sa poitrine. Jocaste n'ayant aucune haine envers son mari qui est devenu aveugle par ce drame, lui dit :

Je ne puis que me plaindre, et non pas vous punir.

Vivez...(IV,3)

La reine veut seulement qu'Œdipe oublie cet affreux souvenir et elle pense qu'il n'est point criminel en apaisant sa douleur après l'annonce de cette vérité.

L'opposition marquée entre la Jocaste voltairienne, qui peut voir la réalité cruelle de son œil clairvoyant et Œdipe, qui veut réparer sa faute par son aveuglement, nous permet de voir le génie et talent de Voltaire.

3.4. Ajouts de Voltaire : nécessité ou originalité ?

Après avoir analysé de plus près la pièce du jeune Arouet, nous constatons très facilement l'imitation de Sophocle citée ci-dessus et celle de son prédécesseur Corneille. Les ajouts cornéliens se retrouvent aussi chez ce jeune dramaturge. Comme le dit Jacques Scherer, l'auteur de l'Œdipe « a certainement été motivé par le désir de supplanter la pièce de Corneille, mais, pour y parvenir, il a dû consentir à des concessions semblables à celles qu'avait faites son prédécesseur» (Scherer 1987 : 169). En fait, dans ses *Lettres sur Œdipe*, l'auteur critique l'Œdipe de Corneille mais il avoue dès le début la « sécheresse » de la pièce sophocléenne. Aussi trouve-t-il très difficile de la faire jouer car elle « ne pouvait fournir toute l'étendue qu'exigent nos pièces de théâtre²⁴ ». Nous entendons par le mot « étendue » l'introduction des passions amoureuses. En effet les actions principales des pièces antiques ne suffisent plus : « Il [faut] joindre à ces événements des passions qui les préparent: si ces passions sont trop fortes, elles étouffent le sujet; si elles sont faibles, elles languissent» (ibid.). Voltaire d'une part critique le fameux couple Thésée-Dircée de son prédécesseur, dont il comprend mal la fonction, d'autre part il se justifie de son invention, celle de son amant Philoctète, qu'il la trouve parfaite. Il considère sa création plus intéressante que celle de Corneille. Il lui reproche : « Ainsi la passion de Thésée fait tout le sujet de la tragédie, et les malheurs

²⁴Voltaire, in *Œuvres complètes*, op. cit. p.29.

d'Œdipe n'en sont que l'épisode» (*ibid.*). Il prétend qu'en unissant Jocaste et Philoctète, il ne détruit pas le sujet, au contraire, il les entremêle harmonieusement dans le récit et il crée aussi une relation acceptable chez Œdipe avec Philoctète. Tous deux ont un point commun : leur vertu.

3.5. Processus de L'Œdipe chez le jeune Arouet : « économie » de relations ou « économie » de personnages ?

C'est ainsi que Voltaire, en critiquant tout à la fois les invraisemblances sophocléennes et les maladresses cornéliennes, imite aussi à son tour Corneille et Sophocle. Car n'oublions point que rivaliser avec ses grands chefs-d'œuvre était très à la mode à cette époque. Voltaire, le plus cynique des écrivains du XVIIIe siècle, ayant un esprit critique très fort, ne manquera pas, malgré son jeune âge, une occasion de diriger ses contestations envers l'écrivain antique et l'écrivain classique dont il s'est inspiré.

Dans la pièce de Sophocle, nous ne rencontrons pas comme le dit Colette Astier: « l'économie du nombre des rôles, économie dans la distribution des scènes, économie aussi des relations entre les personnages » (Astier 1974 : 52). Cependant, chez Voltaire, existe une restriction de personnages, cette diminution du nombre des acteurs n'existait point chez l'auteur antique. Au contraire, cette « économie » des personnages voltairiens donne un effet de tension original à sa pièce.

La deuxième transformation du personnage voltairien s'effectue chez la reine. Nous distinguons de différentes Jocaste en séparant ses trois rôles : celui d'épouse, celui de mère et celui d'amante en rajoutant le rôle de Philoctète. Car il voulait remplacer le drame et la galanterie de son siècle à la place de la tragédie antique. Il préfère le pathétique au tragique comme Corneille. Il nous en parle dans son *Discours sur la tragédie à Mylord Bolingbroke* et il écrit ainsi: « Je sais bien que les tragiques grecs, d'ailleurs supérieurs aux Anglais, ont

erré en prenant souvent l'horreur pour la terreur, et le dégoûtant et l'incroyable pour le tragique et le merveilleux» (Voltaire 1768 : 107).

En parlant de sa pièce, telles sont les dernières phrases de Voltaire, il parle de la raison de sa préférence pour le drame. C'est ainsi que l'auteur, en ajoutant son personnage amoureux Philoctète adoucit cette sombre histoire. La pièce antique se voit transformée en une pièce basée sur les passions et les émotions amoureuses. L'auteur d'*Œdipe* ajoute : "Il faut toujours donner des passions aux principaux personnages. « Eh ! Quel rôle insipide aurait joué Jocaste, si elle n'avait eu du moins le souvenir d'un amour légitime, et si elle n'avait craint pour les jours d'un homme qu'elle avait autrefois aimé ? » (*Ibid.*). L'action amoureuse est rajoutée pour deux raisons, l'une pour plaire au public du XVIIIe siècle, l'autre pour satisfaire les comédiens de sa pièce :

Les comédiennes se moquèrent de moi quand elles virent qu'ils n'y avaient point de rôle pour l'amoureuse. On trouva la scène de la double confidence entre Œdipe et Jocaste, tirée en partie de Sophocle, tout à fait insipide. En un mot, les acteurs, qui étaient dans ce temps-là petits-maîtres et grands seigneurs, refusèrent de représenter l'ouvrage. J'étais extrêmement jeune; je crus qu'ils avaient raison: je gâtai ma pièce pour leur plaire [...] (*ibid.*)

3.6. Inceste détourné de Voltaire : injustice des dieux ou gloire de l'homme vertueux ?

Voltaire, comme nous avons analysé auparavant, ne veut absolument pas montrer les deux forfaits d'une manière directe et à ses yeux, la création dramatique de Sophocle apparaît absolument grossière et absurde²⁵. Malgré cette critique de sa part, il est très touché par la grandeur du héros mythique. Cela l'engage à produire sa première tragédie et à créer un Œdipe assez loin de son prédécesseur antique, un Œdipe vertueux, généreux et plein de gloire. Tout est écrit dans sa pièce pour aboutir à un héros tel qu'Œdipe qui ne pourrait jamais commettre d'inceste et de parricide. Les forfaits sont dus aux dieux et

²⁵Lettre III, contenant la critique de Sophocle.

non à ce héros vertueux. La véritable intention du jeune Arouet est de prouver l'injustice des dieux qui ont obligé l'être humain aux forfaits. Le héros voltairien reste glorieux devant les dieux. L'auteur reste désintéressé de l'autre face de l'homme qui serait sa faiblesse. La gloire l'intéresse. Peu importe dans quelle situation soit l'homme, il doit agir vertueusement. Sur ce point l'auteur d'*Œdipe* veut montrer la grandeur de l'être humain.

En mettant l'accent sur l'épisode amoureux de Jocaste, il contourne efficacement le sujet d'inceste, étant donné qu'il montre un amour légitime, ce qui rend Jocaste loin de ce forfait. Quoique l'inceste soit passé sous silence étant donné qu' « [e]n précisant que Laïos est mort depuis quatre ans et qu'Œdipe n'est devenu roi que deux ans plus tard, Voltaire s'est débarrassé du problème des enfants, preuve vivante de l'inceste et générateur de nouveaux conflits.» (Scherer 1987 :169)

Nous voudrions ouvrir ici une petite parenthèse pour souligner le fait que Voltaire, qui ne s'est jamais marié et qui n'a pas eu d'enfant, n'a eu aucune sensibilité envers les enfants. Ce trait de sa vie privée peut servir à expliquer son manque de sensibilité et l'absence des enfants dans sa tragédie. Contrairement, chez Corneille, nous avons déjà remarqué la transformation du père despote en un père doux.

A partir de cette réécriture de la tragédie de Sophocle, Voltaire crée un « Œdipe raisonné » reflétant l'homme idéal de son époque et ce mythe antique deviendra à la mode pendant le XVIIIe siècle.

3.7. Les mariages chez Jocaste : obligation ou tendresse ?

Il nous paraît intéressant de parler aussi de différents mariages dans la pièce de notre jeune Arouet. Il est le premier auteur d'*Œdipe* ayant mentionné le

premier mariage de la reine. Dimas, le confident de Philoctète, vient nous parler des circonstances qui ont dirigé cet amant à l'exil :

J'ai plaint longtemps ce feu si puissant et si doux ;
 Il naquit dans l'enfance, il croissait avec vous ;
 Jocaste, par un père, à son hymen forcé,
 Au trône de Laïos à regret fut placée. (IV,3)

Le mariage de Jocaste est un mariage forcé et elle reste toujours amoureuse de Philoctète. Et de même elle regrette ses autres mariages effectués :

J'ai deux fois de l'hymen allumé les flambeaux ;
 Deux fois, de mon destin subissant l'injustice,
 J'ai changé d'esclavage ou plutôt de supplice.
 Et le seul des mortels dont mon cœur fut touché
 À mes vœux pour jamais devait être arraché. (Ibid.)

Il est évident que la reine n'aimait point le roi Laïos. Elle ne voulait jamais ces deux mariages, l'un forcé par son père et l'autre par les citoyens. En revanche, son mariage, avec Œdipe, qui n'est basé sur aucun sentiment amoureux, lui est convenable malgré tout, vu que « le vainqueur du sphinx était digne[d'elle]. » Un peu plus loin dans la pièce, elle montre la différence entre deux types de sentiments amoureux :

Je sentis pour lui quelque tendresse ;
 Mais que ce sentiment fut loin de la faiblesse !
 Ce n'était point Égine, un feu tumultueux,
 De mes sens enchantés enfant impétueux ;
 Je ne reconnus point cette brûlante flamme
 Que le seul Philoctète a fait naître en mon âme [...]
 Je sentais pour Œdipe une amitié sévère :
 Œdipe est vertueux, sa vertu m'était chère. (IV, 2)

Ces vers très touchants sortant de la bouche de ce jeune Voltaire changeront au fur et à mesure qu'il mûrira. Il se transformera en un poète sec, cynique et rationnel. Il y aura très peu de traces de cette jeunesse sensible.

Ce passage est donc très original chez notre auteur. Il nous parle de deux différents amours. Son amour pour Philoctète est un amour passionné, celui d'Œdipe est loin de la passion et très différent de ce dernier. Son amour pour le

jeune roi est attiré par la vertu de son caractère. Et ce qui nous paraît intéressant chez Voltaire, c'est qu'il détourne encore une fois le sujet de l'inceste en supprimant la passion entre Jocaste et Œdipe.

Au moment où Phorbas déclare au roi et à la reine que le meurtrier recherché est Œdipe, Jocaste agit d'une manière étrange. Au contraire, la Jocaste de Corneille éprouva de l'amour et de la haine en même temps au moment de l'annonce effrayante. La Jocaste voltairienne est protectrice de son amant :

ŒDIPE- J'ai tué votre époux
 JOCASTE- Mais vous êtes le mien.
 ŒDIPE-Je le suis par le crime.
 JOCASTE-Il est involontaire.
 ŒDIPE - N'importe, il est commis.
 JOCASTE- Ô comble de misère !
 ŒDIPE - Ô trop funeste hymen ! ô feux jadis si doux !
 JOCASTE- Ils ne sont point éteints ; vous êtes mon époux. (IV, 1)

Cette scène nous indique l'amour voltairien qui est une nouveauté dans son *Œdipe*, Jocaste ne veut pas se débarrasser de son mari pour vivre avec son amant, au contraire, elle reste près de lui car les sentiments éprouvés par la reine sont le résultat, selon Scherer, d'une « alliance indissoluble de l'horreur et de la volupté » (Scherer 1987 : 170). Dans cette réplique de la reine, nous pouvons discerner les mots révélant l'amour autant que l'horreur :

Enfin, seigneur, on me prédit
 Que mon fils, que ce monstre entrerait dans mon lit :
 Que je le recevrais, moi, seigneur, moi sa mère,
 Dégoûtant dans mes bras du meurtre de son père ;
 Et que, tous deux unis par ces liens affreux,
 Je donnerais des fils à mon fils malheureux. (IV,3)

Voltaire, comme Corneille en évoquant l'inceste, se sent très gêné. Tous les ajouts sentimentaux de l'auteur veulent nous éloigner de ce mal à l'aise face à ce crime.

En discutant de l'inceste, n'oublions pas le deuxième forfait « le parricide » sur lequel le jeune Arouet met plus d'accent en escamotant la question de l'inceste.

Jacques Scherer remarque ainsi que Voltaire « [a renforcé] la charge émotive [du mythe] par une approche charnelle qui a ému ses contemporains et explique sans doute l'immense succès de la pièce» (Scherer 1987 :169). Cette nouveauté est formée par « l'approche charnelle » et l'amant de Jocaste « apporte un intérêt d'amour à une intrigue qui en était à l'origine dépourvue ». Voltaire et Corneille ont modifié d'une manière efficace le mythe antique et son contenu avec l'intention d'y ajouter un épisode amoureux sans toucher le personnage central. Il est bon de rappeler que l'inceste restera un tabou de la société moderne autant que l'époque classique où on ne le représente point sur scène. Cependant, nous verrons des transformations de la représentation de l'inceste dans les siècles suivants.

C'est ainsi que nous remarquons une différence entre la Jocaste de Corneille et celle de Voltaire sur le sujet du parricide. A la différence de la Jocaste classique, la Jocaste voltairienne, comme nous avons expliqué auparavant, n'est pas choquée au moment où elle apprend qu'Œdipe est l'assassin de son mari. Au contraire, elle pardonne aisément Œdipe, ce qui montre une haine envers son vieux mari. Jacques Scherer déclare que le jeune Arouet traite le drame d'Œdipe comme essentiellement constitué par le parricide: ce choix s'explique aisément par la nature violente du conflit qui, lorsqu'il écrivait *Œdipe*, l'opposait à son propre père» (Scherer 1987 : 170). Un détail intéressant de la vie personnelle de l'écrivain qui nous mène vers cette haine et c'est ainsi que Voltaire essaie d'amoinrir la culpabilité de son héros mythique par le rôle de son héroïne Jocaste. Nous savons très bien que Voltaire s'entendait très mal avec son père et il aimait profondément sa mère. Le grand respect pour sa mère et sa haine pour son père le poussent à décrire cette figure maternelle et douce chez Jocaste. Il critique aussi Corneille et sa Dircée disgracieuse envers sa mère.

3.8. Idéologie de Voltaire: conflits idéologiques chez les personnages?

Comme nous en avons déjà parlé, le jeune écrivain a fait subir à sa tragédie des modifications remarquables, mais n'oublions pas non plus qu'il a ajouté aussi deux notions qui n'existaient pas chez Sophocle. À part l'ajout de l'amant de Jocaste, il fait un autre changement assez important pour mieux nous faire connaître son idéologie. La première modification serait le remplacement du personnage célèbre de Tirésias chez Sophocle par son personnage le Grand Prêtre. La deuxième serait le jeu entre l'aveuglement et la voyance intérieure chez Œdipe.

Voltaire qui ne connaissait pas très bien le grec²⁶, utilise la traduction de A. Dacier qui sera aussi transformée par ce jeune auteur selon son goût et son idéologie. Voltaire ne savait pas lire le grec, paraît-il, et ses ressources comme la majorité des autres écrivains de son époque se trouvaient indirectement à leur disposition, en faisant appel aux préfaces, aux notes, et aux commentaires d'autres traducteurs. La connaissance de Voltaire des langues étrangères n'était pas profonde, donc sa connaissance de l'Antiquité était bien loin de la réalité antique. À la fin du XVIIIe siècle, apparaît une circulation de traductions que les écrivains appelleront « la Grèce de seconde main ». Deux personnes jouent un rôle assez primordial dans ce domaine: André Dacier et sa femme Anne Dacier²⁷.

En outre, nous savons qu'au moment où Voltaire a voulu commencer à rédiger sa tragédie, il était en correspondance avec ce célèbre traducteur qui jouait

²⁶L'enseignement de la langue grecque était très rare au XVIIIe siècle et dans la bibliothèque de Voltaire, il y avait généralement des traductions grecques et très peu de livres originaux. Ainsi donc notre auteur utilisait les préfaces, les notes et les commentaires des œuvres traduites. Dans les lettres de Voltaire, nous pouvons voir les traces des difficultés de la lecture des textes anciens en grec, par exemple, il y a eu des moments où il demande les versions traduites en français ou en latin pour pouvoir lire Hésiode. Voir M. Mat-Hasquin, *Voltaire et l'antiquité grecque*, Oxford, The Voltaire Foundation, 1981, pp.15-28.

²⁷André Dacier qui était philologue et un célèbre traducteur, traduit Sophocle pour la première fois en 1692. Il accompagne cette œuvre avec une autre traduction, celle d'*Electre*. Ces deux œuvres ont été traduites après la traduction principale de la *Poétique* d'Aristote. Mais ajoutons ceci que sa femme, Anne Dacier, est très célèbre comme son mari dans le rôle de la traduction et de sa propagation dans cette époque. Voir Sophocle, *Œdipe et Electre de Sophocle*, tragédies grecques traduites en français avec des remarques par André Dacier, Paris, chez Claude Barbin, 1692.

aussi un rôle de consultant pour le jeune Arouet. Dans une des lettres de Dacier, le traducteur complimente ainsi cet écrivain de jeune âge qui poursuit une ambition très grande en portant sur scène « la pièce la plus parfaite qui nous reste de l'antiquité.» (Reynaud et Thirouin 2004):

Je ne me flatte pas de pouvoir vous servir de guide par tout ce que j'ai dit de cette pièce et par ma traduction. [...] Continuez, Monsieur, je vous y exhorte de tout mon cœur et comptez que par ce coup d'essai vous pouvez nous rendre la véritable tragédie dont nous n'avons encore que l'ombre. (Voltaire 1987 : 1375)

Ce jeune débutant demande des conseils à son « guide » en le respectant. Malgré tout, son respect envers ce traducteur expert ne durera pas très longtemps. Il dit: « C'était me conseiller de me promener dans Paris avec la robe de Platon» (Voltaire 1966 : 216).

Contrairement à ce traducteur qui le bourre de compliments, Voltaire pense que Dacier est une personne sans goût et sans esprit. Quelques années plus tard, en 1752, il représente ce traducteur dans son œuvre historique et littéraire, reconnue du siècle, *Le Siècle de Louis XIV*, en tant que: « calviniste comme sa femme et devenu catholique comme elle » et il ajoute ainsi: « homme plus savant qu'écrivain élégant, mais à jamais utile par ses traductions et par quelques-unes de ses notes» (Voltaire 1966 : 245). Cela explique pourquoi Voltaire va voir une possibilité de rendre la pièce traduite par ce dernier en une pièce anti-religieuse tout en introduisant sa philosophie.

Dans la traduction d'A.Dacier, le traducteur religieux insiste sur les imperfections du caractère du héros antique rendant Œdipe coupable aux yeux des dieux et une mère blâmée et irrégieuse, à ce titre Voltaire réécrit cette tragédie pour répondre à l'inverse à ce traducteur pieux.

Le jeune dramaturge suit, comme nous l'avons déjà mentionné, son prédécesseur Corneille qui avait interprété un Œdipe innocent et non coupable.

C'est à partir de ce point de vue que le jeune Arouet cherche à faire de ce héros un bon roi, attentif à son peuple, homme vertueux et innocent.

Il est bon de rappeler que Voltaire est bien conscient de la trahison de Dacier qui rend la traduction du texte grec au bénéfice d'une perception catholique. Mais, il prétend que le défaut est d'un point de vue littéraire car, il suppose que la pièce antique n'est qu'une forme grossière, beaucoup de passages de Sophocle sont insuffisants, voire imparfaits. Ce n'est pas le traducteur qu'il accuse mais c'est le poète antique lui-même. Pour cette raison-même, il se peut que ce jeune écrivain inexpert ne veuille pas entrer en conflit, avec la religion directement. Alors, il accuse l'imperfection chez l'écrivain antique tout en le prenant comme modèle « puisque c'était un sujet à l'antique, c'est-à-dire, grand et noble comme l'antique. » (Brunel 1988 : 1089).

Il est aussi possible de voir que Voltaire, dans le souci d'être accusé du plagiat, ou de s'en débarrasser, a le but de faire une nouvelle réécriture. Cela peut expliquer pourquoi l'emprunt à Sophocle s'accompagne d'une critique pour ne pas mettre en évidence un refus complet de Sophocle.

Des conflits du modèle tragique se prêtaient à toutes sortes de débats. L'opposition de Tirésias et d'Œdipe s'efforce de montrer la mesure du pouvoir de l'homme. Le conflit peut se ramener chez Voltaire à un conflit du pouvoir politique et du pouvoir religieux. Voltaire qui est déiste et très méfiant des religions, que ce soit le christianisme, le judaïsme ou l'islam, et ne fait confiance qu'aux connaissances acquises et qu'à ce qui est rationnel, dit dans son *Œdipe*, « Nous ne fions qu'à nous ; voyons tout par nos yeux » (acte IV, 5).

Ces paroles ainsi que les pensées exposées ci-dessus du jeune Voltaire, transmises à ses lecteurs par sa première tragédie de succès, *Œdipe*, démontrent que l'écrivain porte déjà certains traits annonçant le Siècle des lumières, tels que la raison, la méfiance envers les religions, l'esprit critique et l'idée de la tolérance et de la vertu.

Mais avant de passer à la suite de notre étude, il serait préférable de parler brièvement de la Jocaste voltairienne et la modification de ce personnage mythique.

3.9. Jocaste : femme victime ou responsable ?

La Jocaste de Voltaire, comme nous l'avons déjà abordé, avait épousé Laoïis, par un mariage imposé. Elle n'avait jamais eu de sentiment envers celui-ci. Cet aspect sentimental est absent dans l'œuvre de Sophocle, mais sera développé et modifié chez les différents auteurs, dont Corneille serait l'initiateur.

Dans les réécritures de ce mythe, les auteurs en se penchant vers Jocaste, ont l'intention de diminuer le rôle et l'importance de Laoïis. Comme nous le savons parfaitement une des raisons pour laquelle Voltaire écrit sa tragédie, est de rivaliser avec Corneille. En comparant ces deux pièces nous remarquons que Voltaire comme son prédécesseur, ne parle pas du tabou social, de l'inceste, alors l'intrigue amoureuse continue à exister aussi chez lui. La version voltairienne où la reine-épouse joue un rôle significatif, est une sorte de réponse à son adversaire du siècle précédent.

Jocaste, présente dans la plupart des actes, devient une héroïne dans la tragédie de Voltaire. Et ce que ce dernier va faire d'original dans son temps et nous ne pourrons le revoir que chez Cocteau dans *La Machine infernale*, quelques siècles plus tard, serait de mettre Jocaste dans la dernière scène. Car la plupart des écrivains de notre étude ont introduit un valet ou une autre personne qui aurait le soin d'annoncer le suicide de la reine. Voltaire termine sa tragédie avec la présence de la reine. Et ainsi, Jocaste devient un caractère qui peut penser, ou réfléchir sur son destin sans l'aide d'une personne intermédiaire.

Comme Corneille, en ajoutant d'autres personnages, Voltaire rajoute ce brave Philoctète, et donne un poids à la fonction de la reine, elle serait ainsi plus présente sur scène. A travers les nouveaux personnages, Jocaste devient une personnalité plus complexe. N'oublions pas que Corneille a été le premier à faire ressortir son rôle dans la tragédie grecque.

Voltaire démontrant la culpabilité de cette reine mythique, fait preuve d'une différente approche. La Jocaste du vieux Corneille accepte sa responsabilité d'être coupable à travers un sacrifice de soi, sans réfléchir un instant à son sinistre destin, sans se poser une question sur son sort. Au contraire, celle de Voltaire d'un côté assume sa culpabilité mais de l'autre, elle condamne la volonté divine. L'inceste inflige toujours le même châtement dans toutes les pièces, cependant Jocaste, en se suicidant, ici chez Voltaire, devient un symbole, celui d'une femme victime de la divinité.

On retrouve une Jocaste représentante de l'idéologie voltairienne à travers ses commentaires : « Nos prêtres ne sont point ce qu'un vain peuple pense ; Notre crédulité fait toute leur science ». (IV,3). Elle remet en question les représentants de la religion. Cela montre un Voltaire déiste qui s'oppose aux prêtres et à l'Eglise. Une nouvelle Jocaste se fait jour; une femme et héroïne « anticléricale avant l'heure » (Gautier 2010 :20). Une reine refusant sa punition en accusant les dieux, elle prononce cette phrase : « J'ai fait rougir les dieux qui m'ont forcée au crime ». (IV, 4). Comme nous l'avons déjà mentionné dans les sous-chapitres précédents, l'écrivain du Siècle des lumières voudrait, d'après les analyses de Mitsukaki Odagiri « faire ressortir l'injustice des dieux qui ont forcé l'homme vertueux Œdipe au crime » (Odagiri 2001 : 65), il trace le même destin pour la reine. Nous pouvons conclure que l'auteur veut mettre l'accent non sur les dieux mais plutôt sur l'homme responsable et vertueux.

Nous finissons ce sous-chapitre de Voltaire, puis nous continuons brièvement notre étude sur les trois pièces écrites par : de La Motte, le Père Folard et Biancolleli.

3.10. La suite de l'*Œdipe* voltairien et les trois autres

L'activité théâtrale trouve une place très importante dans l'éducation pratiquée chez les jésuites. Selon eux, cette pratique théâtrale offre un procédé éducatif assez considérable qui aurait duré depuis des siècles. A leur différence, les jansénistes, disciples du mouvement de Port-Royal²⁸, réfutent l'utilité du théâtre, en estimant les dramaturges comme des « empoisonneurs publics » (Racine 1950-1966 : 19) et ils pensent que le théâtre ne pourra jamais être concilié avec l'éducation. Cependant, après un demi-siècle, en 1584, dans *le Ratio Studiorum*, ce rêve devient réel et la tragédie servira à former des mœurs, à enseigner et le théâtre sera autorisé dans la pédagogie jésuite.

3.10.1. L'*Œdipe* du Père Folard : instruction à travers le mythe

C'est ainsi que l'*Œdipe* du Père Folard va naître aux environs de la première moitié du XVIIIe siècle, cette pièce en cinq actes sera jouée par les élèves du Collège de la Trinité, sous la direction de la Compagnie de Jésus. Cet écrivain, à cette époque, en enseignant la rhétorique, créait sa tragédie afin d'enseigner à ces élèves, sa théorie. A l'époque du jeune Arouet, comme nous l'avons déjà vu, *Œdipe* devient très à la mode. Ainsi va naître, en 1718, la parodie de l'*Œdipe* de Voltaire par Biancolelli, intitulé *Œdipe travesti* et de suite en 1722, celle du Père Folard. Ce dernier fait précéder sa pièce d'études sur les traductions et les adaptations sur *Œdipe* de Sophocle et du mythe d'*Œdipe* depuis l'Antiquité jusqu'au XVIIIe siècle.

Au Siècle des lumières, la tragédie grecque était vue défavorable pour deux raisons : l'une car elle était peu rationnelle, l'autre car elle semble contrarier

²⁸La dispute entre les jansénistes et les jésuites porte sur ces points: pour les jésuites, l'acte religieux est rituel, pour les jansénistes, il est émotionnel et ne vaut que pour la proportion d'amour qui est contenue, et pour eux, l'homme est responsable de son inconscient et des actions que lui dicte cet inconscient, tandis que pour les jésuites ce qui n'est pas clairement conçu par l'esprit n'appartient pas à l'homme. Voir Encyclopédie de La Pleiade, *Histoire des Littératures III*, Ed. Gallimard, 1958, p.445.

l'esprit religieux de l'époque. À ce titre, nous pouvons rajouter la réplique de Jean-Marie Domenach: « Ce triomphe du mal, et d'un mal voulu par les dieux, signifiait une impiété pour la conscience religieuse et un scandale pour la conscience rationaliste» (Boysse 1880 : 35). Alors pour cette raison, Folard utilise cette tragédie dans un différent objectif de ses précédents. Mais nous allons analyser d'une manière brève les modifications apportées par ce jésuite.

3.10.2. Modification 'jésuite' chez le Père Folard

Folard veut avant tout accentuer les deux forfaits dans la pièce de Sophocle d'une manière fort différente que celle de Corneille et de Voltaire. Ce que nous remarquons chez cet auteur est l'idée dominante de « nous intéresser dans ses malheurs, mais [de le rendre] en même temps assez coupable pour absoudre les dieux qui le punissent ». Il prétend que « quand un homme commet volontairement une faute qu'il croit légère, il mérite que cette faute se trouve dans la suite un fait énorme » (*ibid*). C'est ainsi que nous saisissons l'originalité de cette pièce chez le héros qui commet le parricide volontairement et de même pour l'inceste. Ici, Folard veut nous donner une leçon morale et éducative complètement basée sur son idéologie chrétienne. Il ajoute ainsi: « Il est naturel que l'on voie la nécessité de mettre quelque germe de crimes dans le cœur des hommes » (*ibid.*) pour rendre l'homme obligé de commettre ces deux forfaits. L'Œdipe de Folard prend un autre aspect. L'Œdipe vertueux de Voltaire se transforme en un Œdipe coléreux et audacieux qui le mènera vers ses malheurs.

À l'inverse de Corneille et de Voltaire, il respecte strictement les règles de la tragédie classique sans introduire un couple d'amoureux pour rendre sa tragédie conforme à une œuvre chrétienne.

Par la suite de notre analyse, une autre pièce pourrait être mentionnée brièvement dans cette partie : l'*Œdipe* de Houdar de La Motte.

3.10.3. L'*Œdipe* de Houdar de La Motte : rivalité avec Voltaire

Composant deux *Œdipe*, un en vers, et l'autre en prose qui ne sera jamais jouée sur scène, La Motte, comme Voltaire, essaye d'imiter à sa manière son prédécesseur Corneille en se servant des qualités et des défauts de la pièce cornélienne. Malgré son ambition de rivaliser avec Voltaire, L'*Œdipe* en cinq actes et en prose devient un échec car les comédiens le trouvent sec, ce qui mène l'auteur à le modifier en vers qui sera enfin représenté en 1726, (cette tragédie donnera naissance aussi à une parodie s'intitulant *Chevalier errant*²⁹). La Motte écrit ses deux pièces selon son goût en suivant les trois auteurs précédents. Au début, il prend exemple des tragédies en prose de son époque, en montrant la supériorité de ce genre au XVIIIe siècle, il fait l'éloge de sa prose de la manière suivante : « la prose est capable d'exprimer tout ce que disent les vers, étant plus précise, plus nette, plus expéditive » (Hazard 1961 : 319).

La Motte, comme le Père Folard, interprète d'une manière rationnelle le parricide et l'inceste de Sophocle. Il prétend qu'on peut retrouver un germe de crime chez Œdipe et Jocaste, pour qu'ils puissent mériter le châtement des dieux. Le héros de la Motte répare ses fautes par sa mort car il se voit coupable.

3.10.4. L'*Œdipe travesti* de Pierre-François Biancolelli : parodie de l'*Œdipe* de Voltaire

Après ce passage bref des deux *Œdipe* tragiques du Père Folard et de La Motte, il serait intéressant de mentionner aussi une autre pièce de cette période, s'intitulant *Œdipe travesti* de Biancolelli. Ajoutons une petite note que le mot « travesti » donne le sens de parodier qui veut dire imiter de manière

²⁹Marc Antoine Le Grand, *Le Chevalier errant*, s.l.n.d.(1726?)

burlesque une œuvre littéraire. Une comédie écrite en vers et en quinze scènes par Pierre-François Biancolelli, dit Dominique II qui jouait dans la troupe italienne connue de Luigi Riccoboni. C'est à partir de 1653 que les comédiens italiens retournent en France, ayant traversé une période d'absence de plusieurs années. Appelés de nouveau par le Régent Philippe d'Orléans après la mort de Louis XIV, ces comédiens pour attirer l'attention du public, essayent de jouer sur scène le répertoire des pièces écrites par les grands écrivains de l'époque classique française. Dominique II profite de ce retour sur scène pour parodier l'*Œdipe* de Voltaire et monte sur scène, le 17 avril 1719, cette pièce qui eut un grand succès autant que celle de Voltaire. Le seul but de cette troupe italienne est de faire rire son public sans se mêler aux sujets politiques et religieux de la période de Voltaire.

On peut considérer que les tragédies sur Œdipe, à partir du XVIIe siècle jusqu'à la fin du XVIIIe siècle, de Corneille à Houdar de la Motte, ont été composées en se servant du mythe d'Œdipe, afin d'exprimer leur idéologie.

CHAPITRE IV

4.1. XIXe siècle : Sâr Péladan et l'*Œdipe* « inversé »

Comme nous l'avons déjà mentionné à plusieurs reprises, le mythe varie au cours des époques et nous fait interroger sur sa valeur selon sa modification envisagée par son auteur. Au XIXe siècle, l'influence du romantisme fait naître de nouveau le goût pour les mythes antiques ou médiévaux. Ainsi le grand poète et romancier du siècle, Victor Hugo, l'utilise dans *La légende des siècles* dans laquelle il reprend le mythe médiéval de Charlemagne et de Roland. Il ne se contente plus que des mythes médiévaux mais aussi des mythes venus d'ailleurs qui ont marqué ce siècle. Dans les *Orientales* de Hugo comme dans *Les filles du feu* de Nerval, nous observons l'intérêt pour les mythologies orientales.

Le XIXe siècle accueille, d'un côté, divers héros historiques tel que Napoléon qui dans les romans, peinture et musique et de l'autre, la mythologie renaît de l'Antiquité. Ayant reçu des modifications pendant ces siècles, le mythe, soit historique soit antique, fait son entrée dans cette période qui est encore sous l'influence de la religion ou de l'anticléricisme, des sciences et du naturalisme.

C'est donc dans cette période qui est marquée d'un côté par le détachement de la conscience religieuse et de l'autre côté, par la naissance d'une nouvelle doctrine, l'occultisme, nous connaissons un auteur bien oublié de nos jours. Péladan. Nous allons étudier de plus près une des pièces s'intitulant *Œdipe et le Sphinx*, œuvre peut être méconnue, mais qu'elle sera la seule qui s'inspire de l'*Œdipe roi* de Sophocle. Le XIXe siècle est la période où nous voyons rarement des tragédies sophocléennes car les inspirations mythiques seront concentrées dans les domaines de la musique et de la peinture (les fameux tableaux de Sphinge et d'Œdipe, d'Ingres et de Moreau) et s'éloigneront du domaine littéraire selon le goût du public, ce qui explique pourquoi nous

aborderons qu'une seule pièce dans ce chapitre. A ce titre nous pouvons analyser de plus près notre auteur et son œuvre.

4.2. Péladan et sa conception du mythe d'Œdipe

La fin du XIXe siècle est marquée par l'apparition de différents mouvements en « -isme » dans tous les domaines littéraires et picturaux comme l'impressionnisme, le naturalisme, et le symbolisme d'où va procurer Péladan ses idées fondamentales et il se focalise sur *Œdipe roi* de Sophocle. Ce personnage assez symbolique de la fin du siècle, Joseph-Aimé Péladan, nous a laissé une grande quantité d'écrits dans tous les domaines ainsi que : romans, textes sur l'ésotérisme, religion, magie, œuvres théâtrales, œuvres critiques et polémiques, etc. Paradoxalement, à toutes ces œuvres, il se mêle à une tendance occultiste très présente dans cette fin de siècle. Il devient le fondateur de la Rose-Croix, héritier de la doctrine ésotérique qui remonte vers la première moitié du XVIIIe siècle en y ajoutant deux principes à la mode de l'époque : Le wagnérisme et les dernières études sur l'assyriologie. Il sera si touché par cette dernière étude qu'il changera de nom en tant que Sâr Mérodack Péladan, un surnom « babylonisé » en prétendant qu'il y a :

Il y a « un divorce déplorable entre l'art et la foi. Eh bien ! Depuis la Divine Comédie de Dante. On attendait l'heure de réconciliation et c'est Wagner, grand prêtre de l'Art qui l'a accomplie. Voilà pourquoi la rénovation de la Rose-Croix est née à Bayreuth, est née de Bayreuth ! [...] Grâce à Wagner, l'artiste renoue avec l'Idéal ». (Mauclair 1894 : 98)

Il ajoute ainsi pour définir un peu mieux son idéalisme :

L'idéalisme, c'est la vérité ; le réalisme, c'est la vulgarité, la maladie. Le réalisme est faux parce qu'il s'attache aux accidents de la forme [...] L'art comme religion se constitue de son mystère [...] (*ibid.*).

Mais il devient connu à travers ses critiques littéraires, musicales et artistiques ; ainsi de suite, il commence à organiser des salons en y introduisant des concerts. On peut donc remarquer que dans le siècle de Péladan, deux

groupes se forment : une partie s'intéressant au naturalisme, à l'expressionnisme et au réalisme, l'autre à l'idéalisme et au symbolisme. L'univers poétique et romanesque de Sâr Péladan se retrouve dans le deuxième camp soutenant les symbolistes mais n'oublions pas non plus le retour du thème symboliste de l'androgynie et du sphinx antique chez l'auteur, dont nous parlerons plus tard.

L'écrivain du *Théâtre symboliste*, Gisèle Marie, présente Sâr Péladan, comme étant un « personnage légendaire à l'aspect disparate, singulier amalgame de grandeur et de ridicule » (Carrouges 1948 : 424). Cette description pourrait être juste, cependant n'oublions pas qu'elle a dépassé par son immense créativité la description de G. Marie, car il est romancier, dramaturge, essayiste, ésotériste, mage et organisateur du Salon de la Rose-Croix. La majorité de ses activités peut paraître suspecte et charlatanesque quoique tous ses travaux demeurent dans une perfection littéraire et vaste.

Parmi ses écrits volumineux, en particulier dans le théâtre, nous avons seulement deux pièces pour ce qui est de mythe antique : la trilogie de *La Prométhéide* et *Œdipe et le Sphinx*. De cette dernière, nous avons deux versions : une, publiée en 1897 et l'autre, abrégée pour une représentation en août 1903 au Théâtre d'Orange avec Mounet-Sully qui jouait le rôle d'Œdipe. Alors quand nous traitons la tragédie de Péladan, nous nous référons à la version abrégée car nous ne connaissons point la version originale. L'auteur prétend lui-même :

Des passages importants ont dû, en effet, être coupés pour la représentation. De là certaines obscurités. C'est ainsi qu'au second acte "rien ne rappelle aux spectateurs la tuerie des trois chemins". De même la scène entre le berger thébain et le berger corinthien, qui formait une exposition nécessaire, a disparu et on a coupé sur les lèvres même du Sphinx des paroles aussi utiles à la clarté de l'action [...]. Certains hellénistes ont réclamé un chœur final. Ce chœur y était (Flers, 1903)

Il nous paraît essentiel de jeter un coup d’œil sur la fondation de la campagne de l’Ordre de la Rose-Croix et de la doctrine ésotérique de cette fin de siècle tellement précieuse pour Joséphin Péladan.

4.3. La Rose-Croix et la doctrine ésotérique

Joseph–Aimé Péladan, né à Lyon le 28 mars 1858, dans une famille où le frère aîné était médecin et homéopathe, s’appelant Adrien. Il porte le prénom de son père, qui lui enseignera l’occultisme et l’ésotérisme. Péladan meurt subitement le 27 juillet 1918, la cause de sa mort demeurera inconnue. Toute sa vie est débordée d’écritures et d’essais et il ne cessera jamais d’écrire jusqu’à sa mort imprévue.

C’est grâce à son frère Adrien qu’il va faire connaissance avec la science d’ésotérisme et d’occultisme. Après la mort inattendue de celui-ci, il hérite une grande collection de ses livres en 1885 et « il se fait appeler Sâr Mérodack comme un roi de Babylone » (Morawski 1976 : 21).

Au moment où Papus et Gaïta établissent l’Ordre Kabbalistique de la Rose-Croix, Péladan devient un des principaux membres de la campagne. En remarquant le manque du catholicisme et l’exagération du Kabbalisme³⁰, il décide de quitter ces deux fondateurs pour établir son Ordre propre à lui-même, s’intitulant l’Ordre laïque de la Rose-Croix du Temple et du Graal dans laquelle cette section sera catholique et mondaine invitant de centaines d’artistes célèbres. Cet Ordre était chargé d’arranger un Salon qui serait sa mission principale et recevrait des milliers de visiteurs. Différentes appellations sont attribuées à cette campagne : Tiers Ordre de la Rose-Croix catholique, Ordre du temple de la Rose, Ordre de la Rose+Croix et du Graal, ou Rose-Croix esthétique qui sont tous en réalité le nom d’un mouvement artistique qui mêle à la fois le symbolisme et l’ésotérisme. Il faut ajouter aussi que l’ésotérisme est

³⁰Le kabbalisme dérive du mot “kabbale” ou “cabale” qui signifie:” tradition ésotérique” du judaïsme. Donc le kabaliste est la personne qui a reçu la tradition ou en hébreu “Qibel”.

souvent confondu avec l'occultisme, mais n'oublions pas que l'ésotérisme est plutôt élitiste tandis que l'autre est surtout populaire, s'approchant de la superstition et de l'astrologie.

La mission de ces Salons était avant tout d'organiser des expositions sur les Beaux-Arts, des théâtres idéalistes, des concerts de musique grandiose, et des conférences et de retourner vers l'idéalisme dans l'art. Ces Salons rosicruciens seront tenus chaque année entre 1892-1897. C'est ainsi que Péladan va y représenter ses pièces de théâtre.

4.4. Naissance de l'*Œdipe et le Sphinx* de Sâr

Afin de mieux saisir de quelle manière la pièce d'*Œdipe et le Sphinx* est née dans cette fin de siècle, ajoutons que la majorité des pièces de théâtre de l'auteur n'était jamais représentée dans ces Salons. Mais la version originale de cette tragédie en trois actes et en vers blancs, a été écrite « au Palais du Champ-de-Mars, le 19 mars 1892, aux soirées de la Rose-Croix, et le dimanche et le lundi de Pâques 1893 au même Palais du Champs-de-Mars» (Carrouges 1948 :127). Cette pièce est basée sur l'ésotérisme. Alors il serait intéressant de montrer avant tout, les idées théâtrales dans la tragédie selon Péladan et la relation de ces pièces avec les connaissances ésotériques. Ses idées sont réclamées de la manière suivante :

Cet art fait de tous les arts, qui emprunte ses couleurs et sa propre perspective à la peinture, qui peut être un bas-relief vivant, qui unit l'éloquence du poète au chant de l'acteur, est l'art suprême, quand il élève le spectateur au-dessus de la vie, au-dessus de lui-même !

[...] Au Moyen-Age, la cathédrale était le théâtre sacré où les arts parlaient au peuple ; maintenant, quel prêtre dit sa messe avec de si beaux gestes ? La tragédie répond actuellement à un noble et violent désir de culture. Quand le sentiment religieux s'obscurcit, il faut que le sentiment esthétique le remplace ; sans quoi les âmes pourraient.

J'attribue donc à la tragédie un rôle social, un rôle religieux bien différent du plaisir que donnent les autres formes dramatiques. (Flers, 1903)

Péladan décide de quitter l'Ordre Kabbalistique de la Rose-Croix pour fonder son Ordre catholique pour cette raison : « en abordant l'idée d'esthétique, il [Péladan] avait eu l'intention de ramener à son essence divine originelle l'Homme, être androgyne parfait, mais dépravé depuis qu'il est divisé en homme et femme » (Morawski 1976 : 20).

En parlant « d'androgyne », il sera mieux de rajouter une explication que l'androgynie, reprise au XIXe siècle, « symbolise une idéalisation, un état privilégié » et que « le mythe de l'androgyne propose un état où les frontières sont transcendées » (Morawski 1976 : 22). Ce terme sera utilisé dans notre monstre femme, le Sphinx qui symbolise deux différents éléments ; le côté monstre symbolisant l'homme et l'élément spirituel et le côté femme symbolisant l'élément corporel. Ce sphinx devient donc un être androgyne, c'est-à-dire corps et esprit, monstre et femme. Notons ici que dans ce sphinx de Sâr Péladan, l'auteur recherche de l'esthétique qui serait « l'art de sentir Dieu dans les choses » (*ibid.*). Maintenant il est temps de parler de sa pièce et de sa genèse.

Deux principales découvertes changeront la vie de Péladan et ces deux découvertes pourraient être une des raisons de la genèse de sa tragédie, d'une part, l'auteur fait la rencontre du musicien Wagner, à Bayreuth, dont l'opéra sera d'une grande influence sur notre dramaturge français, et d'autre part, il découvre la peinture de Moreau s'interprétant : *Œdipe et le Sphinx* (1864). L'éveil du génie de l'auteur est dû à ses deux artistes. La musique de Wagner va faire revivre les mythes. Wagner le « second Léonard de Vinci » (Odagiri 2001 : 146) pour Péladan et qu'il vénérât à tel point ce musicien qu'il lui demande d'être son premier artiste dans ce Salon de la Rose-Croix. Nous savons très bien que Gustave Moreau était un admirateur de mythologie, ayant de très beaux chefs-d'œuvre sur ce thème : *Le Sphinx deviné* (1878) et *Œdipe voyageur* (1888) dont il utilise la femme Sphinx dans ses tableaux. Moreau était admirateur du peintre Dominique Ingres et son tableau *Œdipe et le Sphinx* (1808). En empruntant les éléments de ce dernier peintre, Moreau veut avant tout nous démontrer, à travers sa peinture propre à lui, « l'image même de la

vie toujours menaçante, dépourvue de toute sécurité, ignorante du lendemain, consciente du danger et intrépide devant le danger³¹ ». Dans ce tableau nous apercevons une lutte dans les yeux du Sphinx et du héros mythique qui se regardent face à face. Péladan sera très influencé par ce détail qu'il insérera dans sa pièce. Au XIXe siècle, la bête en forme de femme est très utilisée comme l'image d'une femme énigmatique ou femme fatale dans la poésie (Heinrich Heine et *le Sphinx*), ou dans la peinture, comme nous l'avons déjà vu, et dans le théâtre que nous allons mentionner.

4.5. La pièce de Sâr Péladan et le théâtre symboliste

La pièce *d'Œdipe* de notre auteur est envahie par une ambiance mystérieuse et surnaturelle qui règne sur toute sa tragédie. Son héros entre en tant que personnage surhumain et il va lutter contre une réalité mystérieuse. La fameuse scène de la rencontre du Sphinx et d'Œdipe caractérise un conflit métaphysique. Cette tragédie représente parfaitement le théâtre symboliste du siècle car elle se caractérise par son aspect abstrait et idéal et par ses personnages allégoriques. Péladan, dans *Œdipe et le Sphinx*, utilise une mesure surnommée « eumolpée, une poésie sans versification » qui caractérise aussi le théâtre des symbolistes, puisque là, il s'agit des rythmes sans rimes.

La pièce est conçue sur trois actes où nous retrouvons trois thèmes : 1er acte - Œdipe tue Laïos, Œdipe rencontre sa nouvelle épouse qui est en deuil, la lutte avec le Sphinx. 2ème acte-le chœur parle avec les citoyens de Thèbes souffrant de la peste. 3ème acte- deux chœurs apparaissent, l'un « le choreute funèbre », lamentant sur l'échec du héros, l'autre « le choreute triomphal », parlant du triomphe d'Œdipe contre le Sphinx.

³¹Phrase d'Ernest Chesneau, *Les nations rivales dans l'art*, 1868, p.180.

4.6. Modifications dans la pièce

Le premier acte commence par la rencontre, une vingtaine d'années plus tard, entre les deux bergers thébain et corinthien. Le Thébain nous fait connaître cet affreux oracle et joue le rôle essentiel pour nous transmettre le ton tragique dominant de la pièce : « Ce fils devait un jour assassiner son père et féconder sa mère ! (p.6)³² ». Selon le mythe, à la rencontre d'Œdipe et le vieux roi, une lutte éclate et il tue son père, mais le vieux berger de Thèbes fuit après avoir vu la scène du meurtre. Ayant remarqué dans le visage du roi une ressemblance avec lui-même, Œdipe commence à éprouver une peur affreuse :

Etranges impressions de la fièvre,
l'homme au char, l'homme au fouet
dans l'immobilité livide de ses traits, me ressemble !
A cette illusion, une autre incroyable se mêle
et surgit, grandissant en mon esprit troublé
par l'incessant mystère qui rôde autour de moi (p.21-22)

Péladan veut toujours mettre un accent « sur la présence des forces mystérieuses qui pèsent sur les actes humains » (Morawski 1976 : 23). Ce faisant, l'auteur nous montre toujours une volonté grandiose qui essaye d'une façon héroïque de résoudre et de passer toutes les épreuves et tous les obstacles imposés par les dieux mythiques. Œdipe va s'engager d'une manière courageuse à une provocation au dieu pythique³³:

Apollon, regarde un homme qui a pour bouclier sa conscience,
et qui l'oppose, téméraire ou héros, à la perverse prophétie. (p.22)

Comme la tragédie grecque, le deuxième acte commence par un « chœur funèbre » qui insistera sur l'exigence d'une vengeance de la mort du roi et d'une victoire à la réponse du Sphinx. Ici, nous remarquons une nouveauté de

³² Nous notons que toutes les citations entre parenthèse des vers se réfèrent à Joseph Péladan, *Œdipe et le sphinx*, tragédie en trois actes en vers blanc, in *Théâtre de la Rose-Croix- VI*, Beauvais, Imprimerie professionnelle, 1897.

³³ Epithète servant à désigner les jeux qui se célébraient tous les quatre ans à Delphes, en l'honneur d'Apollon.

Péladan, dans la scène où le choreute questionne le témoin de la tuerie de Laoïis, un chant se fait entendre. On ne prend pas au sérieux les réponses du témoin, mais tout est vrai : le meurtre de cinq personnes par le jeune Œdipe et une ressemblance immense entre Œdipe et le roi.

Œdipe après sa victoire, entre à Thèbes en tant que libérateur de la malédiction propagée sur la ville et grand vainqueur du Sphinx. Et en récompense reçoit la main de la reine Jocaste comme « prix de la victoire » (p.32). La reine se sent obligée d'accepter ce mariage car c'est ce que désire le peuple.

Œdipe heureux et glorieux entre dans cette nouvelle vie et se transforme en admirateur de l'humanité. Ajoutons ceci, qu'avant son entrée glorieuse, il représentait l'impuissance et la faiblesse de l'homme car il tue son père en raison de son caractère enflammé sans savoir la réalité et il commet l'inceste à cause de son ambition excessive.

La Jocaste de Péladan, tente de faire renoncer son époux, inconsciemment en tant que mère, comme si le jeune roi était réellement son fils, car la reine pourrait avoir un enfant du même âge qu'Œdipe. Mais une autre cause plus importante l'inquiète, écoutons cette reine déçue :

A Laiïus tu ressembles et je ne sais pourquoi
Ta vue me fait penser à un enfant, mort au berceau
Voilà pourquoi, ton sort m'intéresse et m'émeut. (p.49)

Dans le fameux monologue de l'auteur, nous apercevons aussi qu'Œdipe inconsciemment, ressent un sentiment étrange envers Jocaste, avant même de rencontrer le Sphinx (ActeIII, scène3), il prononce ses vers :

Jocaste, chère femme qui sera mienne à l'aube !
Comme elle s'est révélée tendre ! Quelle douce pitié !
A peine l'ai-je vue, et sitôt je la sentis chère.
Ce ne fut pas le désir de l'homme jeune qu'éveille la beauté :
Mais une impression à la fois plus profonde et plus calme.

Le sentiment ressenti dans l'inconscient par le jeune héros dès le début de la tragédie, nous fait un rappel de cette fin du siècle où sans avoir des connaissances sur l'inconscient, Péladan l'expose avant que Freud eût développé sa théorie sur la psychanalyse. C'est ici que nous pouvons apercevoir une nouveauté chez Péladan en mettant en relief le for intérieur de la reine et du héros mythique. Il met cette scène avant la rencontre du monstre avec Œdipe, cela nous montre une transformation de la pièce sophocléenne de la fin du XIXe siècle.

4.7. Rencontre « philosophique » d'Œdipe avec le Sphinx

Enfin nous arrivons au troisième et le plus important des actes, puisque l'auteur introduit dans cette scène, sa conception occultiste. A travers le dialogue du monstre et du héros, Péladan, nous fait passer ses idées philosophiques.

Avant d'aborder en détail le dialogue entre le Sphinx et Œdipe, jetons un coup d'œil sur le monologue du berger, la seule personne sachant la vérité cruelle, qui le rend si anxieux :

Seul au monde, je peux dénoncer l'homme au Triode,
Le massacreur du roi de Thèbes et de l'escorte !
Je le puis, mais le dois-je ? Voilà le point d'anxiété !

Il va continuer ainsi :

ce monde est plein d'énigmes, de noirceur, de péché
La conscience hésite en ces conflits, sans trouver le devoir. (p.57)

Ce personnage anxieux, sait très bien que s'il dénonce le roi, cela pourra le rendre malheureux, pour cette raison, il ajoute: « heureux, [qui] n'est ni roi, ni devin, ni héros/ et défie l'Ananké ³⁴par son effacement »(I, 1). Il décide donc de ne rien dire pour que les dieux jugent eux-mêmes le meurtrier.

³⁴Ananké dérive de la mythologie grecque ancienne, elle est la représentante de la fatalité et de la destinée.

Par la suite, Péladan nous mène vers cette rencontre grandiose de la « femme androgyne » avec Œdipe. Notre dramaturge ajoute sa pensée ainsi parlant à Robert de Flers: « Je voulais donner à cette assemblée la vision de l'androgyne de Polyclète » (Flers 1903 :24). La femme-androgyne, pour Péladan, est définie comme « unissant les facultés actives et contemplatives (admiration), symbiose parfaite d'intelligence et de volupté» (Praz 1977 : 276).

Le monologue du monstre est très significatif pour saisir les idées de l'auteur. Ce monstre androgyne, composé de deux parties mâle et femelle, dans cette partie, met l'accent du côté mâle pour montrer le paradoxe ;

L'énigme n'est pas dans les mots,
Ni le mystère dans les formes ;
Le réel est une ombre,
Et le corps un manteau.

Et plus loin il ajoute :

L'harmonie cache ses secrets,
Dans l'analogie des contraintes. (p.60)

Il est évident de voir sortir de la bouche du Sphinx ses mots qui sont parfaitement les pensées occultistes du dramaturge qui les avait recopiées du livre d'Eliphas Lévi : « L'harmonie est dans l'équilibre, subsiste par l'analogie des contraintes » (Lévi 1992 : 175): Péladan était un admirateur des œuvres de Lévi et ici, se reflète son influence.

Ceci dit, nous pouvons voir surgir le côté femelle du monstre dans ces vers :

Pour vaincre la fille de Thyphon
Il faut avoir tué son père
Et s'être fiancé avec sa mère ! (p.60)

La fille de Thyphon (sphinx) représente le côté femelle de l'androgynisme car l'auteur parle du Sphinx en le/la transformant selon sa pensée d'androgynisme. C'est ainsi que la gloire d'Œdipe le mènera vers son horrible destin : le parricide et l'inceste.

Contrairement à toutes nos pièces étudiées précédemment, le monstre androgynisme ne va pas mourir après la fameuse réponse du héros : « c'est l'homme ». La modification est faite pour mettre l'accent sur un autre point de vue philosophique chez l'auteur. La lutte idéologique commence d'ici. Les questions ne finissent plus, au contraire, coup sur coup, Œdipe est questionné, s'il n'arrive plus à lui répondre, le Sphinx sera le vainqueur. La première question du monstre : quelle sorte d'animal je suis ? Là, commence l'argument et le héros lui répond :

L'homme, à son tour, est créateur.
 Du choc de ses passions avec les lois du monde
 Sont engendrés, les mauvais génies, les chimères.
 Créature mauvaise, instrument de carnage,
 Tu es un châtement, un fléau, une malédiction vivante (p.60)

Le monstre après avoir entendu une telle réponse raisonnée, renonce à tout et décide de disparaître. Mais ce n'est que pour un instant, il reste et c'est à ce moment précis que la femme androgynisme ressort son côté femelle car il a peur de la mort et du retour vers le néant. Cependant pour Péladan-Œdipe-homme :

mourir ! pour l'homme c'est atteindre
 Une plus haute existence, c'est naître à l'immortalité ;
 Même s'il fut coupable, en expiant, il se rachète. (p.67)

De peur de mourir, le Sphinx va essayer de séduire ce jeune homme en abordant des termes sexuels :

La caresse du Sphinx : si tu la connaissais,
 Toute autre volupté te serait impossible.
 En me baisant, tu croiras embrasser le mystère,

Il veut séduire ce jeune héros, le monstre voyant son échec, prononce ses dernières paroles menaçantes :

Les dieux m'ont placé sur ce roc : et tu veux m'en chasser :
Meurtrier de ton père et époux de ta mère.
Car tu ne peux me vaincre qu'à ce prix. (p.67)

En sachant que ce jeune homme n'est qu'Œdipe, il disparaît tout d'un coup, ce qui souligne la victoire d'Œdipe face au Sphinx. C'est dans une grande joie que se termine la pièce avec la gloire d'Œdipe sur le monstre. Ne serait-il pas juste de dire que toute la pièce antique se renverse dans cette pièce. L'auteur, en dramatisant le mythe antique à sa manière, ouvre une nouvelle voie pour la réécriture du mythe au XXe siècle.

Ayant ainsi constaté son utilisation rarissime, nous terminons avec le mythe d'Œdipe dans le théâtre français du XIXe siècle. Mais avant de clore, nous voudrions attirer l'attention sur le fait que la mythologie antique si peu fréquente au théâtre, est souvent présente dans la peinture et la poésie des écrivains romantiques et parnassiens de l'époque.

CHAPITRE V

5.1. Le mythe d'Œdipe au temps moderne

Malgré la multiplicité des versions du mythe d'Œdipe après l'interprétation très originale du Sâr Péladan, il paraît intéressant de voir que très peu de pièces ont vu le jour sur ce mythe. Il est remarquable de faire mention de deux tragédies avant Gide : une l'*Œdipe* de Georges Enesco en 1913, et l'autre l'*Œdipe ou le Crépuscule des dieux*, en 1938, d'Henri Ghéon. Ce dernier auteur aura une influence très importante sur la vie de Gide. Ajoutons cette remarque que ces deux tragédies seront hors de notre étude car l'intrigue concerne la vieillesse du roi Œdipe avec sa fille, en d'autres mots, elles concernent la suite d'*Œdipe roi*, intitulée, *Œdipe à Colone*.

Nous allons donc montrer les tragédies des auteurs du XXe siècle qui ont renouvelé le mythe antique selon leur goût et qui l'ont modifié selon leur époque. Ce retour au mythe antique montre une sensibilité de la qualité des tragédies, drames ou comédies et nous donne l'impression d'une redécouverte des mythes grecs par les contemporains. C'est à travers les événements actuels vécus avec les guerres et leurs violences que l'homme commence à s'interroger sur diverses questions telles que : Que peut faire l'homme devant ce destin effroyable ? Que peut faire l'homme face à ces trente ans de guerres acharnées ? Et laquelle choisir, révolte ou résignation ? Toutes ces interrogations sans réponse ressemblent d'une manière à celles posées par les héros antiques aux siècles lointains. Les malheurs de ces héros mythiques deviennent les malheurs des hommes contemporains, ils deviennent ainsi l'intermédiaire entre le public et les problèmes du siècle. La situation grecque antique est transformée en situation moderne et les auteurs fixent leur style et leurs modifications établies sur un système de leurs propres idéologies.

Au début du siècle, Cocteau fait revivre les mythes dans ses chefs-d'œuvre, ainsi que Gide ; son héros sera le véhicule de ses pensées en lui donnant une

forme tragique. Jean Cocteau était toujours en contact avec la mythologie grecque et c'est particulièrement « Raymond Radiguet³⁵, le premier, qui incita Cocteau à [la] reprendre» (Peters 1987 : 128). Il paraît que, dès 1922, il commence à composer un livret très court pour l'opéra³⁶ d'Igor Stravinsky qui voulait créer une composition musicale d'après le mythe d'Œdipe. En 1925, il compose son *Œdipe roi*, adaptation libre de l'*Œdipe roi* de Sophocle en deux actes qui sera le livret en français de l'opéra de Stravinsky. Ce concert a eu lieu en 1927 à l'Opéra d'Etat de Vienne. Notre dramaturge contemporain était un grand admirateur de ballet et de musique, en outre dans cet opéra, Cocteau y accompagne des tableaux vivants faits par lui-même³⁷. Rappelons que notre travail ne prend pas en considération la musique. Alors retournons au dernier chef-d'œuvre de ce dernier qui s'intitule *La Machine Infernale*, inspiré par l'*Œdipe et le Sphinx* de Péladan. A la différence de Péladan, Cocteau y mêle le tragique et le comique. La seule ressemblance serait que Cocteau, au début de la genèse de son livre, était très attiré par le dialogue entre le Sphinx et Œdipe de Péladan. Mais il voulait avant tout viser une pièce basée sur un mélange du comique et du tragique, du bonheur et du malheur. Il confie dans un entretien avec André Fraigneau son premier projet de sa dramaturgie : « [...] D'abord j'avais fait un acte, l'acte du Sphinx, [...]. Et puis j'ai fait le premier acte; ensuite je n'ai pas fait le troisième acte, j'ai repris l'*Œdipe roi* et puis j'ai intercalé l'autre acte, l'acte du mariage d'Œdipe et de Jocaste» (Cocteau et Fraigneau 1988 :93).

Cocteau montre dans ses confidences que sa pièce ne se complétera pas d'une manière linéaire mais elle prendra forme selon toutes ses lectures, ses expériences et ses vécus jusqu'à la genèse de *La Machine Infernale*.

³⁵Raymond Radiguet en 1917, était un jeune homme de quinze ans, très peu bavard et un peu myope mais talentueux, qui devient la muse de Cocteau. L'écrivain se reconnaissait lui-même dans ce jeune poète dont il le chérissait comme son enfant selon Max Jacob. Mais c'était cet enfant qui dominait le couple Cocteau malgré sa jeunesse.

³⁶Cet opéra s'intitule *Œdipus rex* ou *Œdipe roi*.

³⁷L'opéra est recité par Cocteau lui-même, à voir sur You Tube: *Igor Stavinsky/ Jean Cocteau-Œdipus Rex* (historical recording), published on Oct 11,2015. Opera Oratorio Starvisky.

Nous remarquons que le XXe siècle se plonge dans la mythologie, car le mythe « étant la mise en récit d'une question que l'homme se pose à propos du monde» (Snetselaar 2012 : 41), sa renaissance dans ce siècle nous donne cette certitude que cette remise en question continue seulement d'une autre manière. L'antiquité grecque procure avec ses relectures, une série de thèmes aux écrivains contemporains qui, en modernisant leur style et leur écriture, peuvent dévoiler l'oppression, l'actualité, la barbarie, la cruauté du temps moderne, les angoisses du temps, etc....

Comme nous le savons, en 1940, la France pendant l'occupation des Allemands, ne peut plus publier librement des livres et des ouvrages sans passer par la censure allemande. Alors dans ce cas, il serait très difficile de diffuser des œuvres pour appeler les Français à la résistance sauf au moyen des mythes qui seront des masques pour échapper ou tromper la censure car ils se réfèrent à des temps très anciens et loin du présent actuel³⁸. Donc chez les contemporains et surtout chez Cocteau, le mythe se transforme en véhicule de ses anxiétés et de ses sentiments, en réalité, le mythe devient « une expression de sa sincérité³⁹ » et le souci d'en parler à son public.

Gide comme Cocteau va joindre la reprise du mythe sophocléen, soit en réduisant soit en ajoutant, ou soit en insérant du langage familier, des mots argotiques, de la comédie, des parodies, et des versions modernes. Nous pouvons aborder maintenant la pièce d'*Œdipe* de Gide de plus près et en détail.

³⁸Une attitude semblable était aussi adoptée par certains écrivains du XVIIIe siècle; eux, ils ont utilisé les pays orientaux, les récits de voyages et des contes philosophiques pour critiquer les abus existant dans leur pays; ainsi, en mettant dans la bouche des étrangers, surtout des Orientaux, leurs considérations et contestations, ils ont évité la censure et gardé leur liberté. Les contes philosophiques de Voltaire, *Les Lettres persanes* de Montesquieu *Les Lettres d'une Péruvienne* de Mme de Graffigny, en sont quelques exemples.

³⁹*Revue de l'Université de Bruxelles*, 1989/1-2, Bruxelles: Université Libre de Bruxelles, 1989, p.26.
http://digistore.bib.ulb.ac.be/2011/DL2503255_1989_1_2_000.pdf

5.2. André Gide et Œdipe “délibéré”

Les matrices littéraires les plus expressifs, selon Gide, pourraient être fixés seront les mythes anciens et grecs. Depuis son *Traité du Narcisse*, Gide a montré sa sympathie envers la mythologie antique en s'affirmant ainsi: « Les livres ne sont pas une chose nécessaire; quelques mythes d'abord suffisaient» (Gide 1958 : 3). Cependant, ce qui nous intéressera serait de voir ce qu'il vise à faire par l'usage du mythe. Gide veut réduire avant tout le côté du destin, le fatum, de notre mythe pour « légitimer sa pensée» (Campagne 1989 : XV), c'est-à-dire, il voudrait y transmettre ses réflexions et ses vécus personnels. Il aura toujours cette attitude envers les mythes comme il l'avoue dans un entretien à la fin de sa vie à son partenaire, Jean Amrouche ;

[...] Tous les mythes grecs perdent presque leur intérêt si on en fait des choses accidentelles et involontaires, et prennent brusquement une signification extraordinaire lorsqu'on en fait des actes conscients et délibérés. C'est ainsi, par exemple, pour Thésée oubliant de remettre les voiles noires, ou d'enlever du moins les voiles noires de son navire, quand il rentre, eh bien, c'est tout à fait différent s'il omet volontairement de les changer.(Marty 1987 : 311)

Comme nous le remarquons dans son aveu en faisant l'usage des mythes, Gide y fait « révéler des significations jusque-là inaperçues » (Ludovicy 1956 : 145). Malgré tout, on l'a critiqué de leur avoir retirés leur valeur sacrée, c'est-à-dire, de les désacraliser. Alors, il serait essentiel de voir dans la suite de notre étude le but de Gide dans son œuvre et de savoir quelle était son intention à travers son mythe.

5.2.1. Gide et le mythe d'Œdipe

Gide comme tous les auteurs précédents sait le rôle important que l'écrivain peut avoir dans l'animation ou l'interprétation des mythes anciens et il déclare :

La fable grecque, à partir de Troie, perd sa signification symbolique, mais se charge de valeur psychologique et poétique, pour le profit des dramaturges. Il n'y a plus lieu de chercher le sens secret de ces histoires; elles n'ont plus rien de mythique; leur pathos admirable doit suffire au poète ingénieux. (Gide 1951 : 283-284)

En 1931, publiant *Œdipe*, Gide qui n'avait produit aucune pièce pendant les années 1897-1906, retourne sur scène avec sa pièce mythique, jouée pour la première fois en 1932. Avant ce grand silence littéraire, l'auteur avait déjà une grande expérience sur la forme dramatique ainsi que *Saül* (1903), *Philoctète* (1899) et *le Roi Candaule* (1901). Cependant, Gide dans son *Journal*, entre les années 1927 et 1932, avait déjà abordé des réflexions sur le mythe d'Œdipe et ce héros antique pouvait être, pour cet écrivain, un véhicule ambulant pour ses pensées et son idéologie. Les années passées loin du théâtre, Gide s'était lancé dans une vie loin de la littérature en y trouvant les motifs qui compléteraient ses œuvres futures et selon Balmas « l'auteur qui écrit l'*Œdipe* ne semble pas être le même homme qui écrivait 25 ans auparavant » (Genova 1995 : 183). Nous analyserons plus tard le changement que subit l'auteur pendant ce silence littéraire.

En 1927, il montre officiellement son désir de la réécriture de ce mythe en annonçant : « Je voudrais écrire... Mon *Nouvel Œdipe* et un *Dialogue avec Dieu* » (Gide 1951 : 833). En fait, notre auteur paraît avoir atteint un équilibre avec soi-même, un état d'âme plus calme, une compréhension plus profonde de soi dans laquelle nous pouvons remarquer une volonté d'affirmation de soi plus sensuelle. Et ajoutons aussi que malgré son penchant pour les problèmes moraux, dans cette période, Gide va être attiré de plus en plus vers les problèmes de la société dont une partie sera concernée le communisme en Russie. Notre dramaturge essaye de découvrir une voix pour l'expression de sa philosophie morale ou même métaphysique. A côté de cette découverte, il semble rechercher une nouvelle forme littéraire pour ses créations. C'est pour cette raison qu'il se remet dans le monde théâtral « qui peut être plus accessible au public, pour mettre en scène ses idées plutôt progressistes sur la condition humaine » (Genova 1995 : 126).

L'œuvre de l'auteur sort de la réécriture simple du mythe original, en déformant et renouvelant les données pour devenir, si nous l'osions dire, un nouveau mythe. Gide va se concentrer sur le sujet de l'homme tandis que Cocteau s'était centré sur le surnaturel et le thème sexuel chez l'homme dans *La Machine infernale*. Même si ces deux pièces sont écrites dans les mêmes contextes sociaux et avec la même connaissance des mythes antiques par ces écrivains, nous pourrions dire que Gide modernise son mythe plus que Cocteau. L'*Œdipe* de Gide est un résultat de la maturation de son auteur qui s'exprime régulièrement dans son *Journal*, dans lequel il s'exprimait et il parlait de ses expériences et de sa fermentation littéraire. Apparemment *Œdipe* a une importance personnelle.

Or pour le jeune Gide, le mythe deviendra un support pour y développer sa propre vision, et dans sa réécriture du mythe, nous remarquerons souvent un mélange de religion et du mythe antique. André Gide, en reprenant ce mythe, au lieu de l'imiter, il le transforme, le refait, le fait charger de ses préoccupations, de ses inquiétudes, de ses espoirs sous le masque du mythe avec une nouvelle forme créée à sa manière. A tel point que parfois il nous sera très difficile de séparer l'auteur de son héros. Nous allons voir sur quel thème l'auteur d'*Œdipe* se concentre et développe.

5.2.2. Lutte de l'Homme et de l'Être suprême : dieu ou Dieu ?

Comme la majorité des œuvres de Gide, la lutte entre l'Homme et Dieu occupe une grande place dans cette pièce où l'auteur cherche le bonheur, un bonheur sans ou avec Dieu, sans ou avec religion, sans ou avec tradition. Œdipe est complètement indifférent à ce que l'oracle lui a prévu, il ne veut pas faire attention à cette voix céleste, il ne s'inquiète même pas et le héros pense trouver son bonheur basé sur le déchaînement de l'individu et ainsi en omettant Dieu, la tradition et la religion, il peut atteindre ce bonheur recherché. C'est en cela que se repose son aveuglement. L'enquête que le héros mythique

commence à aborder pour découvrir l'assassin de l'ancien roi Laïos, lui prouvera que ce bonheur n'a rien de durable. De cette manière, il finit par s'aveugler, de même que sa théorie sur son indépendance et sa libération, c'est-à-dire la séparation totale de la religion et surtout de Dieu est bien difficile.

Gide en s'éloignant du déterminisme et du libre arbitre, s'intéresse au sujet de la relation de l'individu et de l'autorité religieuse, de consolidation, de l'affermissement entre ces deux. Le héros antique essaye avant tout de se libérer de sa famille, de son passé et de ses contraintes. Dans ce combat, le parricide ne l'intéresse point, et il se voit trahi par les forces et les ordres extérieurs déjà préétablis en se retrouvant dans le lit de sa mère Jocaste, qui représente les forces sociales comme la femme, la famille ou même les traditions qui essaient de retenir l'individu en l'empêchant de progresser, d'avancer, d'atteindre une autonomie. Donc, Œdipe se retrouve dans une marche en arrière.

L'aveuglement du héros devient un symbole de la découverte que l'homme ne peut point vivre heureux sans Dieu. Œdipe en réalité, avant sa cécité, est aveugle d'orgueil. Avant l'aveuglement corporel, la vue est le symbole du côté impur de la conduite de l'homme qui se croit un dieu. C'est ainsi que Gide met à travers son héros le combat de l'individualisme et l'obéissance au pouvoir religieux, un des thèmes principaux de son drame et il dit :

Article de Haraucourt [...] sur mon *Œdipe*. Il voit dans ma pièce, surtout, l'opposition du libre arbitre et de la prédestination. Beaucoup feront de même et par ma faute; car je sens bien, et sentais surtout aux répétitions et à travers l'interprétation de Pitoëff, que j'ai indiscrètement accusé ce conflit évident -lequel me tourmentait beaucoup au temps de ma jeunesse, mais qui, depuis longtemps, a cessé de m'inquiéter et qui, dans ma pièce même, me paraît moins important, moins tragique, que la lutte (qui du reste en dépend étroitement) entre l'individualisme et la soumission à l'autorité religieuse. (Gide 1951 : 1106)

Nous allons donc voir de plus près dans la pièce cette lutte Homme-Dieu, et l'évolution des réflexions d'Œdipe dans ce conflit où le mythe servira de véhicule des pensées gidiennes à travers ses différents personnages.

Dès le début de cette pièce, Œdipe se heurte souvent aux théories basées sur la religion, et il essaye de trouver un dieu plus favorable que le Dieu présenté par le prêtre Tirésias :

Tirésias - [...] mais bien de rechercher en Dieu un approbateur plus qu'un juge, mais bien de ne trembler point devant lui.

Œdipe - Je n'ai jamais été ce que l'on appelle un froussard.

Tirésias – Plus un chef est vaillant devant les hommes et plus son tremblement ne plaît à Dieu (p.6)⁴⁰

Œdipe refuse ce Dieu étant « juge » sévère que l'homme doit redouter et à qui il doit s'asservir. Il objecte à ce prêtre, défenseur de la culpabilité de l'homme devant Dieu, donc, un besoin de remords et de pénitence pour pouvoir adoucir la colère de Dieu provoquée par nos actes :

J'exhorte chacun de vous à la pénitence ; car, coupable, chacun de vous l'est devant Dieu, et nous ne saurions imaginer aucun homme sans souillure. Donc, que chacun de vous descende en soi-même et s'examine et se repente. Cependant quelques offrandes tâcheront d'apaiser celui dont l'irritation éprouve si rudement la ville (p.7)

Cette sévérité d'un Dieu puissant remonte au protestantisme austère reçu depuis son enfance et aussi durant son adolescence dans une famille très rigide et protestante. Œdipe en se méfiant des théories pratiquantes et religieuses, essaye d'enseigner à ses lecteurs ses idées athées :

Le Chœur de droite – Sans doute as-tu vaincu le Sphinx ; mais souviens-toi que par la suite, pour avoir résolu l'énigme, tu prétendis pouvoir te passer de la révélation des oiseaux.

Le Chœur de gauche – Et, [...], tu nous as fichus dedans en nous autorisant à les chasser, malgré les prohibitions de Tirésias (pp.6-7)

Œdipe essaye de libérer les Thébains de cette divinité cruelle qui est fondée sur des dogmes et des normes considérant l'homme toujours pécheur. Cependant,

⁴⁰ André Gide, *Œdipe*, Paris, L'Arche, 1958. p.6. toutes les répliques de la pièces seront à partir de cet ouvrage.

toutes ses peines n'aboutissent à rien, le peuple suit son Dieu et sa croyance religieuse et lui, de son côté, mène son combat contre le peuple aveuglé par sa croyance et Tirésias, le prêtre dogmatique :

Les deux Chœurs – Les salmis d'oiseaux étaient bons ; mais nous avons compris que nous avons péché, à ceci que Dieu, courroucé, couvert de chenilles nos récoltes.

Le Chœur de droite – Et si, cette année-là, nous avons jeûné, c'était sans doute par pénitence...

Les deux Chœurs – Aussi désormais, tout enclins à l'obéissance, nous t'engageons à écouter Tirésias (p.7)

Le jeune roi déprécie le comportement de son peuple, en réalité, c'est l'auteur même qui projette ses réflexions religieuses dans son héros mythique, en le transformant en véhicule de ses inquiétudes qui harcèlent et agressent son âme depuis l'époque de la genèse de sa pièce. Gide, comme le prétend Catherine H. Savage, était contre ces « fausses traditions de la civilisation » (Savage 1962 : 213) et il voulait soulever l'homme vers une situation au-dessus de tout, dominateur de soi-même, et de tout, individu libre et indépendant dans une civilisation où Dieu ne s'en mêle point. Ainsi met-il dans la bouche de son héros ses propres pensées en donnant l'image d'une divinité sévère et impitoyable.

Face à Tirésias, défenseur de ce Dieu cruel, ce héros égoïste se construit un dieu selon son image qui peut soutenir ses actes et répondre à tous ses besoins. Lui qui, avec orgueil, prétend avoir atteint sa gloire et son bonheur avec ses propres moyens, avoue le besoin d'inventer une divinité fictive afin d'empêcher son arrogance commençant à dépasser les bornes. Mais ce comportement vulgaire du prêtre, rend le héros plus orgueilleux que jamais :

Si parfois je parviens à me croire lancé par les dieux, c'est pour en devenir plus modeste et reporter à eux le mérite de ma destinée [...]. Qui ne se soumettrait volontiers à une sacrée puissance, dès qu'elle conduit où je suis. Un dieu te mène, Œdipe ; et il n'y en a pas deux comme toi (p.3)

Ce dieu fictif, selon Œdipe, ne dégage pas les vertus de l'individu, au contraire, cette divinité imaginative et inventive les reflète seulement. Cette nouvelle divinité, dont son fils Polynice prend aussi la défense, comme son père, fait réagir fortement Antigone :

Polynice – [...] Mais, ce Dieu que tu dis, existe-t-il en dehors de toi ?
 Antigone – Oui, puisque c'est lui qui m'attire.
 Polynice – Simple reflet de tes vertus.
 Antigone – C'est au contraire moi qui reflète. Il n'est nulle vertu qui m'émane de Lui (p.5)

Nous remarquons un comportement narcissique et égoïste chez Œdipe qui est passionné de son âme et le reflet de son amour-propre dans son dieu. Il construit au contraire de son dieu, son double, un « moi divinisé » (Peco 1999 : 100), et c'est ainsi que le prêtre le critique:

Œdipe – J'ai longtemps cru que j'étais guidé par un dieu.
 Tirésias – Un dieu qui n'était autre que toi-même ; oui, que toi-même divinisé (p.20)

Gide semble annoncer son « moi divinisé », un moi au-dessus de Dieu et il le fait prononcer par la bouche d'Œdipe :

Œdipe – Quand j'ai quitté la route qui me conduisait vers le Dieu, était-ce vraiment parce que... que chercher près d'un Dieu ? Des réponses. Je me sentais moi-même réponse (p.22)

Cette parole du héros provient de l'auteur démontrant une affirmation de lui-même face aux contraintes et dogmes religieux et extérieurs. Cette vision narcissique, pourrait être surnommée humaniste et se retrouve à l'opposé de l'idéologie du prêtre, c'est-à-dire aux idées religieuses. L'intention de Gide est de mettre l'homme au centre de l'univers.

5.2.2.1. Dédoublément entre Gide et ses personnages

Dans cette pièce, Gide pour montrer ses oppositions aux idées orthodoxes, va utiliser la méthode de la « mise en abyme » théâtrale, cela veut dire que le roi de Thèbes combattant le prêtre, va recevoir un dédoublément. Œdipe va reconnaître ses comportements envers les croyances orthodoxes et religieuses de Tirésias dans les réactions de ses enfants : Polynice, Ismène et Étéocle d'un côté, et Antigone de l'autre. En conséquence, le dialogue entre Créon et le roi est vite brisé par l'arrivée soudaine des quatre enfants du roi qui se sont emportés par un sujet passionnant qui serait Dieu, sujet dont le beau-frère Créon voulait parler avec le roi. Tout d'un coup ces deux personnages se taisent et reculent sur la scène en donnant leur place aux enfants. De cette manière ils deviennent les spectateurs de la discussion entre les enfants⁴¹. Œdipe dit ainsi à Créon :

« Écoutons-les sans nous montrer ». Œdipe et Créon s'écartent sur l'avant-scène. Entrent Antigone et Polynice (p.14)

Et c'est après le départ des enfants, qu'Œdipe et Créon prennent de nouveau leur place et commencent à commenter les paroles entendues. Regardons de plus près ce qui s'est passé entre Antigone et son frère Polynice. Ce dernier, défenseur des idées de son père et défenseur également des fondements perdus dans une civilisation où l'indépendance de l'homme et ses libres-pensées se retrouvent bloquées par « les pratiques religieuses », prétend qu' : « On ne peut penser librement sans d'abord effacer ce pli qu'ont fait à l'esprit les pratiques religieuses ». (p.14)

Et les pensées incestueuses entre Antigone et son frère Polynice se passent de suite :

Polynice – C'est défendu d'épouser sa sœur ?
Antigone – Oui, certes ; défendu par les hommes et par Dieu. Pourquoi me demander cela ?

⁴¹ Nous appelons cet effet dans une pièce l' "effet de théâtre dans le théâtre".

Polynice – Parce que, si je pouvais t'épouser tout à fait, je crois que je me laisserais guider par toi jusqu'à ton Dieu (p.14)

Antigone – Comment, faisant le mal, espérer rejoindre le bien ?

Polynice – le bien, le mal... Tu n'as que ces mots dans la bouche (p.15)

Le fils d'Œdipe ne croit pas en Dieu qu'Antigone prétend extérieur à l'homme et dont dégage toutes les vertus et tous les biens. Le dieu de Gide est en lui-même. Maintenant nous allons aborder le sujet de la recherche du bonheur sans Dieu et nous allons nous poser cette question : existe-t-il un bonheur en omettant Dieu ?

5.2.2.2. Personnages gidiens à la recherche du bonheur

La réponse de la question ci-dessus posée serait retrouvée dans les personnages gidiens mais chacun selon son point de vue. Antigone se retrouvant inquiète par la conduite d'Œdipe, essaye de mettre l'ordre dans les idées protestantes chez son père et ainsi chez ses frères et sœurs en les rachetant. Elle va voir sa sœur Ismène pour discuter sur le problème de leur père :

Antigone – Le bonheur de certains m'inquiète, Ismène [...]. De mon père ; et plus je l'aime et plus le bonheur auquel il prétend me fait peur. Il omet Dieu, et l'on ne peut poser, que sur Dieu seul, rien de solide (p.16).

En fait, cette Antigone souffrante et soupçonneuse du bonheur de son père, est l'image de la cousine de Gide et son épouse; Madeleine Rondeaux, qui était elle aussi tourmentée par la vie d'adultère de sa propre mère⁴². Aux yeux de l'auteur, sa femme était victime de l'éducation sévère et religieuse qu'elle haïssait. Elle renonce à son propre bonheur en raison d'une blessure causée par sa mère et elle renonce à son bonheur car elle sait qu'elle ne peut la

⁴² Nous verrons plus tard dans notre travail les éléments autobiographiques inspirant Gide dans ce drame. La mère de Madeleine avait refusé le tabou sexuel vu par la société et elle joue la malade pour son entourage afin de fuir ses devoirs maternels.

racheter que par elle-même. La même situation se reflète entre Antigone et son père. Madeleine comme Antigone renonce à son bonheur terrestre.

Gide un peu plus loin dans son drame va encore parler de Madeleine et de sa vie privée à travers son héros mais cette fois-ci parlant de Jocaste, il reflète encore l'idée de sa femme :

Œdipe – Tout ce que j'aime, elle le blâme et me dit que c'est défendu. Je n'ose même plus rire ou jouer devant elle. Je sais bien qu'elle est plus âgée que moi, mais c'est à croire qu'elle n'a jamais été jeune (p.16)

Cependant en passant à Ismène, l'auteur montre son côté épicurien et joyeux, provenu de sa conception dans *Les nourritures terrestres*, selon laquelle « l'homme est né pour le bonheur, certes toute la nature l'enseigne » (Gide 1935 : 46) et Gide, cette fois-ci, grâce à son porte-parole Ismène qui est libérée de tout genre de pactes et de conventions, affirme que: « C'est en moi-même qu'est la joie, et je l'entends chanter dans mon cœur » (p.16).

Derrière chaque personnage gidien, que ce soit Ismène, Antigone ou ses fils, nous pouvons remarquer un esprit propre à Gide qui hait les gens ayant des règles et des principes dictés par la société. Le mal et le bien sont considérés par l'écrivain en quelque sorte comme des contraintes conventionnelles, c'est-à-dire, des contraintes artificielles imposées par la religion ou la société pour empêcher l'individu de vivre heureux et libre. Pourtant dans cette opposition envers les pensées du prêtre, le roi commence à ressentir des dérangements à cause de la voix de celui-ci, peut-être ressent-il des inquiétudes à cause de son refus des idées religieuses qui l'empêche même de dormir, et il parle ainsi avec Créon :

Œdipe – Et que dirait Tirésias ?
 Créon – Le crains-tu ?
 Œdipe – Pas précisément. Mais le peuple l'écoute. Et moi-même parfois sa voix me trouble ; oui, le son de sa voix ; on dirait qu'elle sort des enfers [...] (p.9)

Et les deux Chœurs proclament ainsi à Œdipe :

Le Chœur de droite – Sans doute as-tu vaincu le Sphinx ; mais souviens-toi pour la suite, pour avoir résolu l'énigme, tu prétends pouvoir te passer de la révélation des oiseaux.

Le Chœur de gauche – Et, comme ils troublaient ton sommeil, tu nous as fichus, dedans en nous autorisant à les chasser, malgré les prohibitions de Tirésias (pp.6-7)

Toutes ces répliques nous montrent des indices révélateurs de l'appauvrissement de l'exagération dans l'humanisme et l'individualisme gidiens et nous allons voir des signes de la soumission d'Œdipe-Gide. Dans la lutte entre l'égoïsme gidien remplaçant l'homme au centre de l'univers, et la religion, c'est l'autorité divine, qui va vaincre l'égoïsme gidien. D'ailleurs, Gide avoue tout dans son *Journal*, d'où vient l'idée de cette pièce antique et comment Œdipe lui a inspiré le sujet de cette transformation mythique que nous verrons plus tard en détail dans la genèse de son œuvre.

Retournant au thème du bonheur, Gide expose à la fin de cette pièce un nouveau visage de son héros, d'un roi transformé, un héros plus religieux et non plus un égoïste, un individu intermédiaire entre religieux et individualiste. Œdipe avoue :

Œdipe – Oui, certes, je me croyais guidé par un dieu ! Je puisais dans cette croyance l'assurance de mon bonheur. Et puis, même à cela j'avais cessé de croire pour ne dépendre plus que moi. Mais à présent je ne me reconnais plus dans mes actes (p. 25)

Et il regrette :

Œdipe – [...] et moi qui me félicitais de ne pas connaître mes parents !... Grâce à quoi j'épousais ma mère, hélas ! Hélas ! Et avec elle tout mon passé. Ah je comprends [...] (p.25)

Et à la fin de la pièce, face à un prêtre religieux qui lui demande de se repentir de ses forfaits pour se catéchiser à Dieu, qui attend le héros mythique à grands bras ouverts, Œdipe crie ces mots : « très lâche trahison de Dieu, tu ne me parais pas tolérable » (p.26).

Il veut vivement échapper à cette divinité et à lui-même car il est victime de ses forfaits involontairement. Mais comment va-t-il faire ? Pour donner une réponse à cette question nous devons analyser les repères autobiographiques de Gide dans *Œdipe*.

5.2.2.3. Repères autobiographiques : l'auteur déguisé ou démasqué ?

Ce qui n'est pas étonnant dans la pièce de Gide, où il est très facile de reconnaître l'auteur caché sous son héros, le récit apparaît comme un bilan de sa vie, comme un testament de ses pensées et il prétend que :

Si je compare à celui d'Œdipe mon destin, je suis content : je l'ai rempli [...] j'ai fait ma ville. Après moi, saura l'habiter immortellement ma pensée [...] Il m'est doux de penser qu'après moi, grâce à moi, les hommes se reconnaîtront plus heureux, meilleurs et plus libres. Pour le bien de l'humanité j'ai fait mon œuvre. J'ai vécu. (Marty 1987 : 34)

Il faut lire le livre de Gide d'après cette citation, et si nous retournons à la fin de la pièce nous remarquons que l'aveuglement d'Œdipe nous montre un Gide converti et il met dans la bouche de son héros ces mots :

Œdipe – O obscurité, ma lumière ! Et toi tu ne le comprends, je le sens bien, d'avantage. On y entendit une plainte ; c'était une constatation. Ce cri signifiait que l'obscurité s'éclairait soudainement pour moi d'une lumière surnaturelle, illuminant le monde des âmes (p.22)

L'auteur soulève le masque de son héros pour représenter et démontrer un Gide chrétien. Dans son *Journal* l'auteur fait écho aussi d'en vouloir à plusieurs reprises à deux de ses amis : Copeau et Henri Ghéon qui sont convertis au

christianisme et Gide reprend cette idée opposée, surtout contre Copeau, en 1931, au moment où il achève son œuvre. Sa complaisance pour ces deux personnages, inspire Gide à écrire même son *Œdipe*.

Gide recherche avant tout dans son travail à se déguiser derrière chacun de ses personnages, il peut être partout : soit derrière Antigone en tant que pieux, soit derrière Ismène incarnant sa jeunesse et restant irréligieux. Ou même en calquant les caractères de ses amis tels que Tirésias, reflétant Copeau ou un peu plus loin, dans le drame où Tirésias veut persuader le roi que l'âme de celui-ci est devenu malade, le héros a atteint le mal du siècle, comme l'avait fait ses collègues, James et Claudel, pour Gide.

L'auteur d'*Œdipe* explique sa démarche, sur ses personnages qui ont chacun un Gide caché derrière, à son ami André Ronveyre: « [...] projeter hors de moi les personnages contradictoires qui m'habitaient » (Rouveyre 1927 :135). Il délègue ainsi à ses personnages dramatiques, le pouvoir de montrer les différents visages de lui-même. Il montre peut-être des Gide qui dans la vie réelle n'oseraient jamais agir ou parler ainsi. On comprend alors que Gide s'identifie à chacun de ses personnages et il dit : « Dès que m'habite un personnage (...) je suis avec lui. Je suis lui » (Moutote 1968 :48). Cependant n'oublions pas que le dramaturge utilise un style particulier démontrant ses pensées et préoccupations dans son théâtre qui serait l'ironie. Nous le savons très bien que ce style occupe une place importante dans son œuvre. Il lui arrive même d'avouer qu'il ne « présentait qu'ironiquement sa pensée » (*ibid.*). Il écrit aussi dans une lettre qui contient la dédicace des *Caves du Vatican* (1914.) à Jacques Copeau : « [...] il m'apparaît que je n'écrivis jusqu'aujourd'hui que des livres ironiques. » (Gide 1958 : 98)

Retournant aux traces autobiographiques analysées dans cette partie de notre travail, nous pouvons remarquer que Gide-auteur se cache aussi derrière son héros et il insiste: « je me comparais à Œdipe » (Savage 1960 : 178) cela ne

voulait pas dire que « j'étais Œdipe » (*ibid.*) et il s'explique ainsi dans son manuscrit:

Et si j'ose avouer que dans toute œuvre littéraire, rien ne me plaît autant que, fut-il inconscient, l'aveu; comparable, à une empreinte originale, et qui permets d'identifier l'auteur, c'est aussi pour expliquer mon désir de ne point détacher de moi-même le drame que j'expose en ce lieu⁴³.

Nous voyons dans cette citation que Gide ne s'exprime pas directement dans son théâtre mais dans « une empreinte originale » par laquelle nous pouvons comprendre que l'auteur d'*Œdipe* ne s'absente pas complètement de ses œuvres théâtrales. Comme nous l'avons déjà précédemment observé, le héros gidien est nourri par les interrogations, les inquiétudes et les réflexions de son créateur et nous montre l'évolution de Gide à travers l'évolution d'*Œdipe* qui est son porte-parole. Il a recours aux personnages antiques de la mythologie grecque ancienne pour les réinvestir de ses réflexions. Pour cette raison, il déclare dans son *Journal* :

L'extraordinaire difficulté que je trouve à m'exprimer aujourd'hui ne vient-elle pas aussi de ce que plus aucun personnage imaginaire ne m'habite et que c'est mon nom propre que je cherche à parler ? [...] Le meilleur moyen de triompher de cette impuissance serait d'inventer de nouveau un héros responsable. (Herbart 1952 : 25)

Nous comprenons de cette citation, que l'auteur veut avant tout un héros à qui il donnerait la parole sans dire un mot en son « nom propre ». Et c'est pour cette raison qu'il cherche un personnage convenable et « responsable » pour ses œuvres dramatiques en ayant recourant aux héros empruntés à l'Antiquité ou parfois à la Bible. En même temps qu'il leur fait porter ses réflexions et ses inquiétudes en les éloignant de lui-même, il les éloigne aussi dans le temps. De cette manière Gide, pour son *Œdipe*, il emprunte à l'Antiquité grecque, et il avance en se masquant derrière son héros.

⁴³ Manuscrit d'*Œdipe*, Bibliothèque littéraire Jacques Doucet, le Divan, 1927.p.67

Ce masque porté par son héros est ainsi une méthode pour se découvrir, pour se connaître soi-même, comme le dit Roger Bastide: « Le masque l'aide à prendre conscience de ce qu'il est en réalité; Il lui est d'un secours efficace dans la recherche de son moi véritable» (Souday 1972 : 125). On pourrait dire que l'auteur dans cette démarche théâtrale projette hors de lui-même ses idées agitées et il fait revivre ses pensées par le personnage responsable.

Cependant nous ne pouvons pas prétendre que Gide est Œdipe. Parfois nous pouvons tomber dans ce piège que l'auteur essaye de soulever son masque pour nous transmettre ses propres paroles mais n'oublions pas que tantôt il donne l'impression que c'est lui-même derrière son personnage, tantôt on sent, avec sa création, un éloignement total de son être. On pourrait donc conclure que l'auteur fait de son théâtre « une sorte de théâtre laboratoire où l'objet de la recherche serait au bout du compte le moi gidien» (Sagaret et Schynder 2008 : 26). En parlant du « moi gidien », nous pouvons aborder dans un nouveau sous-chapitre de notre thèse, qui serait l'individualisme gidien dans sa pièce.

5.2.2.4. Individualisme et le moi gidien

Au moment où l'auteur se consacrait à sa pièce, il était obsédé véritablement par l'idée du sacrifice d'Œdipe, c'est-à-dire, le symbole du sacrifice de l'individu pour l'humanité. Ce sacrifice indique, pour l'écrivain, un signe d'orgueil et de désobéissance, tout en restant un acte d'engagement au profit de son peuple dans *Œdipe* de 1930. Gide, dans l'autopunition de son héros, le ramène à une prise de conscience de l'importance d'un engagement de solidarité humaine. Cette progression d'état d'âme de celui-ci serait ainsi décrite par C. H. Sauvage :

Œdipe s'est cru guidé invincible, guidé par un dieu. Par la dure épreuve de l'assassinat, de l'inceste, et de la découverte, il en vient à douter de soi et à haïr son acte, chose qu'il a crue impossible. [...] Comme son prototype, il se crève les yeux dans un geste que Tirésias interprète comme l'expression du repentir, mais qui représente bien plutôt la conscience chez le héros du mal, de la nécessité de renoncer à son égoïsme pour obtenir

de la joie, et du dépassement possible dans le sacrifice. Le roi se rend compte aussi de la valeur de la solidarité humaine. (Savage 1960 : 241)

Gide ainsi commence à sacrifier toutes ses œuvres artistiques pour l'engagement social et humanitaire. C'est pour cette raison qu'il serait poussé à visiter en effet le régime autrefois dit communiste en Russie. Cependant, il est très surpris et déçu par la pratique du communisme dans ce pays et après cette visite, il comprendra la différence importante entre cette tendance politique et l'Évangile. Dans son livre intitulé *Retour de l'U.R.S.S.*, en 1936, il se justifie par ces paroles : « Il y a plus, et j'ai présenté d'abord ma critique par son côté le plus étroit, le pratique. L'ignorance, le déni de l'Évangile et de tout ce qui en a découlé, ne va point sans appauvrir l'humanité, la culture, d'une très lamentable façon. » (Gide 1983 : 458).

C'est à partir de cette explication qu'on peut comprendre l'aveuglement physique du héros mythique, qui démontre en 1930, un éclairage spirituel chez Gide masqué derrière son Œdipe. Et c'est la raison pour laquelle notre auteur donne une grande importance au mythe antique et de même pour l'Évangile. Pour le roi thébain, la cécité est supposée comme « le moyen d'abattre le mensonge dans lequel il avait vécu pendant ces vingt ans de bonheur, mal fondé sur le crime, sur le culte de l'Homme et sur la négation de Dieu (*ibid*) ». Et grâce à ce sacrifice individuel, le roi arrive à ramener un bonheur humaniste aux Thébains comme un sauveur du peuple et il prononce ces mots : « au prix de ma souffrance, il m'est doux de leur apporter du bonheur ». (p.30)

Dans cette image d'un roi bienfaisant de l'humanité, n'oublions pas cette notion comme l'a constaté C. H. Savage, que l'auteur en découvrant le communisme ne devient pas irréligieux mais au contraire il essaye de découvrir un point commun entre ce système politique et la religion chrétienne. Ce point commun serait pour lui « un communisme chrétien » (Gide 1983 :98) basé sur un bonheur humanitaire. Certainement, le côté communiste renforce la défaveur de l'auteur envers l'Église mais il réaffirme ainsi son évangélisme. Le dramaturge essaye de montrer une religion aveuglante dans sa pièce. Pourtant

nous devons revenir aux conditions de la genèse d'*Œdipe*, aux objectifs de l'écrivain dans le choix de ce mythe.

5.2.2.5. La genèse de l'*Œdipe* gidien

Il est vrai que Gide a besoin d'un personnage grec antique tel qu'*Œdipe*, pour montrer symboliquement son individualisme, alors nous allons voir comment il va faire la connaissance du mythe et dans combien de temps il achèvera son œuvre.

Quand l'auteur connaît-il ce mythe ? Il pourrait être impossible de donner une date précise de cette rencontre mais la réponse de cette question retourne à la première lecture faite par l'écrivain des pièces tragiques grecques incluant le mythe d'*Œdipe*. Il est à remarquer que Gide ne s'intéressait pas de près aux sources latines ou grecques anciennes. La bibliothèque de son enfance, celle de son père Paul Gide, comprenait beaucoup de livres de la mythologie ancienne. Il les admire et les lit avec sa cousine-épouse Madeleine. Un soir, son épouse lui donne son sentiment à la suite d'une lecture traduite de l'*Œdipe* : « Eh bien ! Au fond, je suis très contente de ma soirée, je suis certaine qu'*Œdipe* est une bonne chose » (Gide 1983 :77) et l'auteur répond à son épouse en ramenant le livre de Sophocle : « J'avoue que je l'ai senti aussi. Vous devriez relire l'*Œdipe* de Sophocle. Vous verrez, cela contient de grandes beautés poétiques » (*ibid*). Quelques mois plus tard, l'auteur essaye de s'exprimer dans son *Journal*, sous la réaction des critiques qui ont peut-être voulu comparer son drame avec celui de Sophocle :

Un tel *Œdipe*, et sublime, et de grand style, et pur de lignes, et dépouillé de toutes scories, eût pu sans doute prétendre à quelque succès ; mais n'eût plus présenté pour moi aucun intérêt. Il y a, dans les plaisanteries, trivialités et incongruités du mien, comme un besoin constant d'avertir le public: vous avez lu la pièce de Sophocle et je ne me pose pas en rival; je lui laisse le pathétique: mais voici ce que lui, Sophocle, n'a pas su voir et comprendre et qu'offrait pourtant son sujet et que je comprends, non parce que je suis plus intelligent, mais parce que je suis d'une autre époque; et je

prétends vous laisser voir l'inverse du décor, cela dût-il nuire à votre émotion, car ce n'est pas elle qui m'importe et que je cherche à obtenir: c'est à votre intelligence que je m'adresse. Je me propose, non de vous faire frémir ou pleurer, mais de vous faire réfléchir (Gide 1951 : 340)

Ainsi l'auteur moderne ne veut pas volontairement rivaliser avec son prédécesseur grec et même il place le modèle antique du côté de la réussite et son œuvre du côté de la réflexion exigée du lecteur et de son public.

Roger Martin du Gard, son contemporain, critique Gide, d'avoir été trop absent dans ses œuvres précédentes comme *L'école des Femmes* (en avril 1929) ou dans son livre *Robert* (en décembre 1929), alors que l'auteur lui répond : « Tout ce que vous me dites de *l'Ecole des femmes* me paraît parfaitement exact. [...] je me suis absenté de ce livre. [...] Mais dans mon *Œdipe*, par contre... Ah ! Quelle revanche je vais prendre!» (Gaborit 1924 : 29). *Œdipe* sera donc pour l'auteur comme une production intime et personnelle. Ce désir de personnalité s'appuie sur la ressemblance ressentie par le dramaturge moderne entre ses vécus et celles d'Œdipe.

Par conséquent, nous pouvons affirmer qu'il existe un lien profond entre le mythe antique et la biographie de l'écrivain (dont nous avons vu les détails dans le sous-chapitre précédent). Le jour de sa découverte de la pièce sophocléenne aurait été le point de départ de la genèse de ce drame. Gide introduit tous les thèmes qui le préoccupent comme : bonheur brisé, aveuglement physique, croyance religieuse, individu, famille, inquiétude qui sont généralement en commun dans les pensées de Gide et dans la tragédie de Sophocle.

Depuis 1918, de la méditation sur le sujet mythique par le dramaturge et ses premières pages écrites sur les réflexions de la genèse de son drame dans son *Journal* jusqu'à la fin de sa vie littéraire, nous voyons une grande période de mûrissement intellectuel et réflexif chez l'auteur. En réalité, *Œdipe* avant d'être considéré en tant qu'une réécriture de la tragédie antique, est avant tout une

pièce où se reflètent deux différents Gide : celui de 1918 et celui de 1929-30, un moins mûr et recherchant un faux bonheur en face d'un autre transformé et mûri par les années, à la recherche du vrai bonheur. Disons tout de suite que cette transformation intérieure est suivie en effet dans sa tragédie à travers Œdipe, comme l'a affirmé Clara Debarb à propos de l'auteur: « (Il) se regarde lui-même en train de s'élaborer » (*ibid.*). En somme, ce mythe serait une réponse à l'attente de l'auteur: rappel de son passé, « miroir de son présent » (*ibid.*). Cela dit, nous apercevons que cette pièce a une très grande importance parmi toutes les œuvres littéraires gidiennes.

Ayant retracé les intentions de Gide dans la création de son œuvre, nous pouvons aborder aussi le découpage de la pièce. *Œdipe* est un drame composé en trois actes, gardant fidèlement l'épilogue et l'exposition sophocléennes mais intégrant l'ironie et la bouffonnerie avec un ton plus familier. Il manipule ses personnages à son gré, les déplace selon son but, avec audace et réflexion. Sur ce point, il nous laisse aussi des moments sérieux et tragiques semblables à son modèle grec. N'oublions pas non plus que cette pièce a pris une dizaine d'années jusqu'à sa publication en 1930, cependant il faudra attendre 1932 pour sa première représentation sur la scène parisienne.

5.2.2.6. Jocaste : amoureuse ou égoïste ?

Dans notre thèse, nous avons préféré cibler plus spécifiquement le personnage principal Œdipe et les modifications apportées des auteurs autour de ce protagoniste, mais n'oublions pas que Jocaste, en rôle secondaire, à travers le temps et par la modernisation de la pièce, prend une place secondaire influente et plus puissante depuis Corneille. Voyons en détail chez Gide, l'influence de cette reine peu oubliée.

Bien que Gide donne la parole plus fréquemment à Jocaste par rapport à ses deux filles, il veut avant tout mettre le poids sur le conflit familial et c'est pour cette raison qu'il utilise Créon pour montrer cette lutte publiquement. Mais

comme son prédécesseur grec antique, il fait apparaître Jocaste toujours à côté du jeune roi. Œdipe reste le héros et la reine n'existera qu'à travers sa relation avec ce dernier. Cette soumission de la reine est due au rôle de femme qui doit obéir à son mari. Gide imite Sophocle dans cette situation conjugale entre mari et femme.

La réflexion sur le bonheur est un des thèmes principaux, comme nous l'avons déjà vu, dans le drame gidien. Si nous voyons une reine s'opposant à la quête du meurtre du roi Laïos, ce n'est pas pour l'amour à son ancien mari, au contraire, elle essaye de conserver le bonheur de soi-même, celui de ses enfants et surtout celui du jeune roi vainqueur. Jocaste pour empêcher cette quête, demande à son mari d'être discret et elle évoque cette réplique assez significative :

Ah ! Pourquoi faire connaître ainsi ce qui peut n'être su que de nous ? Nul ne se serait douté de rien. Le crime est oublié. Il n'a pas empêché, qu'il a même permis ton bonheur. Rien n'est changé. (p.34)

Elle essaye de camoufler les vérités et d'éloigner Œdipe de cette enquête ayant une fin sinistre. Dans cette phrase de la reine tout est clair ; elle ne veut pas détruire son bonheur et nous voyons une Jocaste qui pense à soi et non au bonheur de ses Thébains. La reine s'oppose à Œdipe d'une manière exagérée.

Jocaste, depuis son mariage avec le jeune vainqueur de Thèbes, savait tout sur le meurtrier de son précédent mari. Œdipe lui demande si elle sait dès le début, la vérité. Elle répond : « Mais mon ami, comment veux-tu qu'il m'en souviennne ? De quoi vas-tu te tourmenter ? Je ne sais qu'une chose, c'est que dès que je t'ai vu, je t'ai voulu » (p.24). Malheureusement, elle connaît d'avance le meurtrier mais au nom de leur bonheur, elle ne veut pas gaspiller son sentiment et sa joie de vivre. Bref, la Jocaste de Gide est une femme opposante à Œdipe dans sa quête d'identité. Gide, en modifiant cette reine antique, lui attribue de véritables sentiments passionnels.

5.4. Anouilh et *Œdipe* « boiteux »

Selon l'analyse chronologique de notre étude, nous avons aperçu les réinterprétations diverses du mythe de chaque auteur dans sa période littéraire. Parfois ces réinterprétations restent fidèles au modèle antique et parfois s'éloignent complètement de la tragédie de Sophocle. Nous avons analysé en détail celle de Gide en démontrant comment il s'est différencié de l'œuvre originale. Puisque nous suivions une analyse chronologique historique dans notre étude, nous allons aborder Jean Anouilh et son œuvre *Œdipe ou le roi boiteux* (1978) avant Hélène Cixous même si la date de leurs œuvres coïncide.

Pendant les années 20, la mythologie perd un peu de son inspiration chez les poètes et les auteurs du siècle : les espoirs du XVIII^e et les positivismes du XIX^e siècle n'intéressent plus ces écrivains modernes qui pensent que le progrès de la science n'a pas pu rendre l'individu heureux et meilleur. La barbarie due à cause de la Guerre mondiale mène ce début de siècle vers le tragique.

Jean Cocteau, comme nous en avons parlé au début de notre chapitre, reprend la mythologie dans cette période d'entre-deux-guerres en ouvrant la voie de la mythologie antique pour de nombreux auteurs dramatiques. Les mythes comme Antigone seront repris par plusieurs dramaturges ainsi que Cocteau et Anouilh. Mais c'est pendant l'occupation allemande que certains auteurs reprennent les mythes pour camoufler leurs idées afin de pouvoir publier leurs livres. Les Français deviennent assoiffés d'art et de spectacle et c'est dans ces circonstances que les salles de théâtre français et ainsi le cinéma, seront remplis d'amateurs. Pour cette raison, le retour à la mythologie grecque permet aux gens de s'évader de leur vie quotidienne et banale et les mythes continuent leur carrière au cinéma et au théâtre français en permettant à leurs auteurs une fuite et une évasion hors des oppressions de la réalité et aussi une évasion de la censure.

Cette discussion nous permet par la suite d'examiner comment Anouilh va reprendre les mythes. Il écrit dans la lettre à Hubert Gignoux, un metteur en scène: « Je n'ai pas de biographie, et j'en suis très content» (Vandromme 1987 : 144). Nous distinguons le côté discret de l'auteur qui ne vit que pour le théâtre. Depuis son enfance, il admirait le spectacle théâtral et assistait tous les soirs aux représentations du casino où sa mère travaillait. Il avait le don d'imaginer les fins de pièces auxquelles il n'arrivait plus à assister à sa fin car il était le temps de dormir pour le petit Anouilh.

Après les années de guerre et toujours pour son amour du théâtre, il reprend le travail avec le théâtre de l'Atelier dirigé par André Barsacq, en montant sur scène *Eurydice*, en 1942 et sa fameuse pièce *Antigone*, en 1944.

En 1953, après son divorce et son deuxième mariage, Anouilh est désormais un écrivain célèbre et connu. Ses pièces sont partout sur scène, surtout au théâtre de l'Atelier et la Comédie des Champs-Élysées. Cependant, il n'est pas apprécié par les critiques du temps car il n'est ni dans le camp des auteurs engagés ni du côté des écrivains du théâtre absurde ; donc il est considéré en tant que traditionaliste. A partir des années 60, il commence à travailler pour le cinéma en rédigeant des scénarios et des dialogues et vers la fin du siècle il passe sa vie en Suisse et il écrit *Œdipe ou le roi boiteux* dans cette période-là. Il meurt en 1987 à Lausanne après que son dernier livre *La vicomtesse d'Eristal n'a pas reçu son balai mécanique*, est apparu, un recueil de souvenirs de sa jeunesse rédigé avec un ton humoristique.

Les œuvres d'Anouilh écrites jusqu'aux années 1946, sont rassemblées par lui-même sous deux différents titres : Les pièces noires ou les pièces roses. La majorité de ses œuvres théâtrales représentent comme *Antigone*, des jeunes filles renonçant à leur bonheur personnel pour devenir des individus révoltés et puissants. Dans sa première pièce inspirée de la mythologie, *Eurydice*, suit le même contexte de la fille révoltée et forte.

Détournant à nouveau les registres des pièces d'Anouilh, après 1946, c'est-à-dire, après *Médée* (pièce inspirée par le théâtre antique d'Euripide), il change son registre de rose et de noir pour un nouveau tel que: farceux, costumé, baroque, etc...où les personnages se transforment à des marionnettes ou parfois deviennent discrètement l'auteur-même⁴⁴. Anouilh reprend une dernière fois la mythologie antique, à un hommage à Sophocle en 1978, en plaçant son *Œdipe* dans la catégorie noire, une pièce narrative sans acte et sans scène.

Mais il s'agit là d'un fait intéressant chez l'auteur qui ne se voit pas de la même génération de Gide ou de Cocteau car il a eu l'idée de ces pièces inspirées par l'antiquité dans une salle d'attente chez le dentiste, en remarquant les photos de jeunes arrêtés par les Allemands dans une revue de 1942, l'année la plus noire et effrayante de la Guerre Mondiale. La naissance de son *Antigone* en 1944, serait une année où l'usage de la mythologie pourrait être le meilleur moyen de fuir à la censure allemande. En fait l'auteur, comme son prédécesseur antique, commence par *Antigone*, finit par *Œdipe* pour faire éclater l'inquiétude de l'individu. Maintenant examinons cette pièce réécrite par Jean Anouilh en 1978 qui sera simplement publiée mais jamais représentée sur scène.

5.4.1. Transformation du mythe

Après son *Antigone*, qui se battait pour les droits de l'homme, nous voyons de nouveau un personnage mythique chez l'auteur qui va affronter son destin sinistre car l'idée principale reste la même : les dieux cruels ne veulent pas le bonheur de l'homme et voir celui-ci heureux. A notre connaissance, cette pièce a été rédigée dans les soixante-dix ans de l'auteur, quelques années avant sa mort. Anouilh reprend « par hasard cette tragédie de ses rayons de livres, et, ébloui, il s'y glissa comme un voleur – mais un voleur scrupuleux – et amoureux de son butin» (Odagiri 2001 : 232). Une des raisons que nous remarquons

⁴⁴ *Cher Antoine* (1961) et *L'arrestation* (1975) sont de ce registre autobiographique.

dans la suite du titre du livre « d'après Sophocle », c'est que l'écrivain moderne reste fidèle au modèle grec à part une modification effectuée qui serait celle du Chœur. Ce dernier va remplacer le prêtre chez Sophocle. Cependant après sa publication en 1986, la pièce n'a jamais été jouée sur scène.

Le prologue commence par la scène où Œdipe et son épouse sont assis sur un banc et le chœur va raconter le passé de ce jeune roi thébain. Il commence par son prénom et sa définition : « Œdipe en grec, dit le chœur, veut dire pied enflé »(p.9)⁴⁵. Cette boiterie due à un drame du début de son enfance va déclencher le sujet chez le chœur. En un mot, il va mettre l'accent sur cette déformation physique du jeune héros et qu' « il est pied-bot » (p.9). En suggérant que « [c'] est peut-être à cette disgrâce qu'il a dû son courage et son orgueil » (p.9), le chœur veut nous dévoiler l'apparence et les sentiments intérieurs d'Œdipe. Bref, l'existence d'Œdipe deviendra le symbole de « l'existence humaine déformée» (Odagiri 2001 : 233). Pour devenir roi de Thèbes, il est passé devant la « chienne chantante, moitié lionne, moitié femme » (p.10) et a résolu la fameuse énigme.

La « chienne chantante » ressentant « une crainte vague devant le regard hardi de ce petit homme » (p. 10), ne se sent plus à la hauteur de cet homme boiteux qui se montre « avec certitude étrange d'être toujours plus fort que tout » (p.10). Tout prend sa fin avec la réponse d'Œdipe : « c'est l'homme » (p.10)

Remarquons aussi une différence dans la rencontre de Jocaste et du jeune sauveur, dont la reine tombe amoureuse non pour son courage mais par sa beauté de ce jeune homme. Elle ressent un sentiment étrange, d'un côté un amour maternel éveillé, de l'autre côté un sentiment amoureux et passionné.

Les souvenirs du héros et de Jocaste vont suivre les paroles du chœur et la reine va avouer une peur ressentie chez elle depuis l'instant où elle a décidé d'être sa femme. Une peur dont elle ne connaît pas l'origine. Cette perception

⁴⁵ Toutes les citations se réfèrent à Jean Anouilh, *Œdipe ou le roi boiteux*, la table ronde, 1986, p.9.

de son inconscient va former la continuation de cette tragédie. Un amour sexuel se transforme en amour maternel ; le chœur dit ainsi après la satisfaction sexuelle du jeune roi qui « [s'] endormait dans [elle], la tête sur son sein, avec un grand soupir apaisé », et c'est après cet instant-là que la reine « sentait peu à peu, ce jeune carnassier [...], redevenir petit en [elle], comme un enfant » (p.13). Nous pouvons constater que dans ces phrases la mère-Jocaste ressent d'autre plaisir profond, plus intense et plus maternel.

En outre, le héros parfois se sent le plus fort et devient soûlé par cet orgueil. La reine, pour lui rendre plaisir, envoie de belles femmes en esclave pour qu'il puisse goûter les plaisirs terrestres. Mais sans savoir la raison, ce roi revient « vers ce gouffre profond et chaud où [il] n'avait plus peur » (p.13). Œdipe retourne vers un bonheur inconsciemment recherché qui serait « la source de tout, au fond du ventre de Jocaste » (p.13).

Malgré cela, nous pouvons retourner au thème principal d'Anouilh qui montre à travers la parole du chœur ses propres idées : « les dieux n'aiment pas le bonheur de l'homme, ils ont décidé qu'ils n'étaient pas faits pour cela surtout Œdipe... » (p.14). Précisons que ces vingt ans de bonheur vont prendre fin étant donné que la ville de Thèbes est soumise à des dévastations d'un fléau. Après ce ravage, ajouté volontairement par l'écrivain, la pièce se passe presque comme celle de Sophocle en remplaçant simplement la tension tragique par un pessimisme moqueur et par un ton familier propre à l'auteur. Nous voyons ce ton moqueur précisément dans un fragment concernant le prêtre de l'oracle :

L'oracle, dit Œdipe, dédaigna de répondre à ma question – curieusement. Mais le prêtre qui l'interrogeait me regarda soudain avec une sorte d'horreur. Je le pressai de questions, en vain, mais un peu d'or lui délia la langue, car ces saints hommes ne méprisent pas l'or. (p.55)

Il nous convient donc d'aborder de plus près ce détail sur le chœur dans la pièce d'Anouilh et la raison de son usage dans cette tragédie.

5.4.2. Le chœur actif

Dans le théâtre d'Anouilh, nous nous rendons compte que l'auteur accorde une importance au chœur en le modifiant à sa manière et qu'il le transforme complètement⁴⁶. Il est important de relever que dans la tragédie de la Grèce antique, le chœur représente un personnage collectif commentant les actions des acteurs et constatant les douleurs et chagrins des héros abattus par leur destin. Il peut prendre la parole en chantant ou en dialoguant avec les autres personnages qui s'affrontent et en tant que représentant de la cité des mortels, il s'oppose aux dieux. Donc nous constatons une importance accordée au chœur dans le déroulement de la tragédie.

Anouilh, connaissant l'importance du chœur antique, veut le maintenir dans toutes ses pièces réécrites de la mythologie grecque. Il ne se satisfait pas de faire revivre ce personnage antique sur scène mais il le modernise selon son goût, parfois en transformant sa fonction, parfois en modifiant son identité en se masquant lui-même. Ainsi devient-il un nouveau personnage.

L'auteur en s'éloignant de son modèle antique, diminue le nombre de ses interventions. Le chœur dans la pièce moderne devient un vieillard représentant les Thébains et accompagne un groupe d'hommes et de femmes paysans de la ville de Thèbes et c'est pourquoi il utilise le « nous ». Par contre, nous voyons que le chœur antique étant en retrait et éloigné de la scène, occuperait un poste de commentateur pour donner une morale. Cependant, celui d'Anouilh agit d'une autre manière ; le vieillard (le chœur) intervient en essayant d'apaiser la colère d'Œdipe qui s'éclate à cause du conflit entre lui et Tirésias ou devient aussi sincère et proche avec quelques personnages comme Jocaste en lui donnant ce conseil : « Reine, que tardes-tu ? Prends Œdipe par le bras et

⁴⁶Ce chœur qui existe dans les trois pièces d'Anouilh, telle que: *Antigone*, *Œdipe ou le roi boiteux* et aussi dans *Tu étais si gentil quand tu étais petit*, gardent le nom de "chœur", des pièces antiques revisitées par l'auteur, mais dans les pièces ayant des sujets plus contemporains le chœur va prendre des noms propres comme "Lucien" dans sa pièce *Roméo et Jeanette* ou "Tonton" dans son œuvre s'intitulant *Ne réveillez pas Madame*.

rentre avec lui au palais. Ce n'est près de toi qu'il s'apaisera (p.28). De cette façon, il peut jouer un rôle de conciliateur entre les protagonistes. Car le chœur à une voix, il peut faire des remarques et intervenir en restant plutôt l'œil de la pièce.

Le chœur, chez Anouilh, selon ses expériences et sa sagesse, est capable de donner une morale ou révéler la vérité afin d'instruire, comme nous l'observons dans sa pièce, l'homme qui n'arrive pas à rencontrer le bonheur et la satisfaction car les dieux ne le veulent point. La jalousie de ces derniers, empêche l'individu d'avoir son accès au bonheur et le sort sinistre d'Œdipe n'est dû ni à la malédiction ni à l'orgueil excessif mais simplement à l'obstacle effectué par les dieux jaloux. La seule manière d'atteindre ce bonheur serait de le cacher. Ainsi l'auteur montre l'impuissance humaine face à ces dieux méchants et froids et Anouilh à travers son chœur chante les joies naturelles et abordables.

Anouilh, en exprimant l'impuissance de son héros, de l'homme, de l'individu face aux injustices, ressort de nouveau le rôle du mécanisme de la tragédie en nous montrant que la lutte à laquelle est confronté l'homme-héros est inférieure. Cela veut dire qu'Œdipe, symbole de l'homme, est boiteux. Nous pouvons trouver la signification de cette boiterie dans cette phrase :

L'homme est un roi boiteux. Il va, un pied dans son ombre, un pied sur le chemin de sa raison, et il avance, sans trop savoir où. Sur la route de lumière il reconstruit orgueilleusement le monde et il peut tout – d'une jambe (p.24)

Tout devient clair après cette citation du chœur, l'homme « boiteux » intitulé par le dramaturge, montre sa boiterie, son handicap. Le choix du titre nous renvoie à l'étymologie du nom du roi et à la signification de « l'universelle infirmité de l'homme » (Vandromme 1987 : 147). Par cette brève explication de la valeur du chœur chez Anouilh, qui nous mène à comprendre sa place remarquable. En même temps, en modernisant le chœur, il lui accorde une voix pour pouvoir commenter et intervenir à tout moment voulu.

5.4.3. Jocaste : amour sensuel ou amour maternel ?

Avant d'aborder le sujet sur la relation amoureuse du jeune roi et de la reine, révisons un peu le passé du roi Laoïis. Ce dernier, était expulsé de sa ville natale et était prisonnier au royaume du roi de Pélopes. Laoïis enlève le fils de ce dernier et le viole. Son père terrifié par cette agression, maudit Laoïis. La malédiction suivra son fils Œdipe. Et il sera tué par les mains de son fils. A la suite de l'agression sexuelle, il revient à Thèbes et se marie avec Jocaste. Cette reine n'aimera jamais son mari car le roi, maudit par sa grande faute, ne sera jamais accepté par les autres en tant qu'une personne vertueuse et aimante. Le chœur dans *Œdipe ou le roi boiteux* décrit le vieux roi par ces répliques critiques :

Elle [Jocaste], elle ne pouvait pas l'oublier, cette présence terrible, de l'âge de son père, à qui on l'avait livrée un jour, à peine nubile. Ce vieil homme qui s'était amusé un temps avec son corps de petite fille, avant de retourner à ses concubines et à ses gitons – la délaissant dans l'ennui du gynécée... (p.21)

Le vieux roi est décrit de telle manière qu'il serait donc impossible de le voir amoureux de son épouse à cause de sa tendance sexuelle envers les jeunes hommes. Du même coup, le sentiment amoureux n'existe pas non plus chez Jocaste qui est dégoûtée par les comportements anciens et présents de son mari. Par contre, nous la voyons plus tendre avec son nouveau mari, Œdipe. Selon le chœur, la reine « est devenue femme que dans les bras d'Œdipe, avec l'autre elle n'avait rien su de l'amour » (p.23). Le jeune roi devient donc son premier amour.

Ajoutons cette remarque que la réécriture du mythe de l'écrivain moderne évoque une nouveauté dans la sexualité chez la reine. Lorsque nous voyons une scène amoureuse, elle serait toujours décrite par un vocabulaire mélangeant des sentiments amoureux avec des sentiments maternels. Écoutons Jocaste : « Et c'est étrange, c'était quelque chose de très pur et de

plus profond que le plaisir que tu venais de me donner » (p.13) Ce sentiment maternel est plus fort que tout sentiment chez la Jocaste anouilhine. Œdipe plus loin ajoute : « Je n'aurai jamais voulu sortir de toi » (p.13) Cette réplique sensuelle et profonde de la part du fils montre un amour réciproque ardent et maternel entre les deux conjoints.

Nous avons déjà cité l'histoire de belles esclaves envoyées par la reine à son amoureux, pour le satisfaire « malgré [s]a jalousie » (p.14). Mais ce qui est étrange c'est que le jeune roi a encore une préférence pour sa femme : Ma main ne reconnaissait plus son chemin sur elles... Et mon plaisir décevant pris, je reviens vers la route connue, vers ce gouffre profond et chaud où je n'avais plus peur – enfin ! (p.14)

Encore une fois, cette phrase d'Anouilh révèle un sentiment confus et ambigu entre fils et mère. Cependant, le jeune roi ne doute point du tout que la reine serait sa mère, même si cette femme amoureuse dévoile inconsciemment qui est-elle : « Oublie ta mère, tu m'as, moi. Et c'est moi maintenant qui la remplace » (p.67). Tous ces paroles incitent à penser que l'auteur met surtout l'accent sur l'amour, voire l'amour maternel que sur la politique. La Jocaste ancienne est remplacée par une Jocaste amoureuse, une transformation remarquable de la pièce d'origine. De même que parfois, à cause de l'ironie de l'auteur, l'identité des deux personnages change par son utilisation de mots comme : « maman », « mon fils »....

Chez Anouilh, ceci dit, la politique donne sa place à l'amour, et ce changement anouilhin démontre une évolution chez Jocaste-femme à Jocaste-mère. Dès le début de la pièce, l'auteur établit un caractère sexuel chez la reine antique, une nouveauté originale que seulement Cocteau avait déjà effectuée dans *La Machine infernale* où le jeune roi est profondément amoureux de sa femme. Cependant, Anouilh met l'accent aussi sur l'âge de Jocaste ; une femme trop âgée pour le jeune roi. Et le chœur reproche Œdipe d'avoir épousé une femme trop vieille pour être considérée en tant que mère biologique. Œdipe a un doute sur l'identité de sa femme mais la différence d'âge, le rassure que ce n'est pas

sa mère qu'il a épousée. Quoi que ce soit, le jeune roi est attiré par les femmes mûres, la jeunesse ne l'intéresse point. Il réclame ceci :

Si, je te gronde ! Je te gronde parce qu'une femme telle que toi devrait être au-dessus de ces bêtises. Un visage de jeune fille, c'est l'ennui d'une page blanche où mes yeux ne peuvent rien lire d'émouvant ; tandis que ton visage. Il me faut des cicatrices, les tatouages du destin, une beauté qui sorte des tempêtes (p.12)

Ces paroles qui s'écoulent de la bouche du beau et jeune roi, ne vont pas plaire à la vieille reine mais elle va comprendre que le roi l'aime sincèrement et qu'il est sous le charme de ses traces et de ses « cicatrices » de la vieillesse marquées par l'écoulement du temps. Tendons l'oreille à ces aveux entre les deux amoureux :

Jocaste – [...] J'étais jeune encore, Laïos m'avait prise à douze ans, mais toi tu étais presque un enfant et j'avais peur que tu ne voies que toutes ces petites rides qui me venaient déjà au coin de la bouche et des yeux.
 Œdipe – C'est elles que j'ai caressées, troublé, le soir, quand je t'ai prise dans mes bras. Tu étais très belle. (p.12)

A la suite de différents exemples analysés de la tragédie d'Anouilh, nous remarquons que dans les versions plus modernes du mythe, il est difficile de séparer une femme-mère de la femme-épouse. Et l'acte d'inceste sort du tabou social, et devient abordable et de plus en plus sans gêne.

Dans cette pièce moderne, l'auteur reste assez fidèle à l'œuvre sophocléenne, quoiqu'il insiste davantage sur la confusion d'un amour charnel-maternel chez Jocaste, une nouveauté moderne. Même si la reine est vraiment amoureuse de ce jeune roi, les autres scènes de la tragédie restent plus fidèles et proches au mythe et par conséquent, restent hors de notre étude.

Maintenant dans notre troisième et dernier sous-chapitre, nous allons nous pencher sur l'œuvre d'une écrivaine moderne, Hélène Cixous, et qui sera la seule femme auteur dans notre travail littéraire.

5.5. Hélène Cixous : *Œdipe* et "couple renversé"

Les femmes écrivains, à partir du milieu du XXe siècle, prennent leur place dans la littérature française et enfin elle commence à écrire, à s'affirmer comme les hommes. Même si ces femmes auteurs deviennent de plus en plus nombreuses au XXe siècle, les milieux littéraires en France sont encore dirigés par les hommes, comme le cas de George Sand (qui a fait tomber le « s » dans ce prénom) et de Daniel Stern dont le vrai nom est Marie d'Agoult au XIXe siècle⁴⁷.

C'est à ce siècle-là, que la femme chercheuse commence à s'interroger sur ce groupe minoritaire de femmes auteurs qui se retrouvent encore dans une position inférieure. C'est en 1949 que Simone de Beauvoir, en publiant son livre *Le deuxième sexe*, serait considérée en tant qu'initiatrice d'un certain mouvement basé sur la prise de conscience d'une inégalité chez les deux sexes où l'homme se retrouve supérieur.

Un peu plus tard, à partir des années 1970, des écrivaines comme Julia Kristeva ou Hélène Cixous, redéclenchent la question de l'inégalité de la position de la femme dans les différents domaines : culture, philosophie et aussi la langue. Cixous dans son livre *Le rire de la Méduse* confirme l'importance de la femme d'oser écrire à l'écart du système patriarcal, qui la mènera à créer une nouvelle notion d'écriture: « l'écriture féminine », un sujet qui fera débat dans ces années-là: « il faut que la femme s'écrive: que la femme écrive de la femme et fasse venir les femmes à l'écriture, dont elles ont été éloignées aussi violemment qu'elles l'ont été de leurs corps» (Cixous 1975 : 39). Et ainsi, cette infériorité ressentie par Cixous, la mène à mettre en question : « Où est-elle ? » dans son article *Sorties* dont nous verrons plus tard.

⁴⁷ Il ne faut pas tout de même oublier les deux femmes auteurs du XVIIe siècle, Louise Labé et Marie de Gournay, qui ont fait publier leurs livres sans changer leurs vrais noms, ayant l'audace de garder leurs propres identités sans faire recours à d'autres noms masculins.

5.5.1. L'évolution de la Jocaste : une nouvelle réforme théâtrale

Ecrivaine d'une centaine d'essais, de romans et de pièces de théâtre dans les années après la Seconde Guerre mondiale, Hélène Cixous devient l'initiatrice d'une nouvelle démarche littéraire qui transformerait l'écriture au féminin. Cette nouvelle vision s'appuyant sur la féminisation de la littérature, se fait jour au dernier tiers du XXe siècle. Cela sera le fameux mois de Mai 1968 qui aurait influencé cette remise en question de la littérature, de l'écriture féminine et des critères socio-culturels par le biais d'un changement de mentalité chez les écrivaines. Cixous va devenir une théoricienne des années 70 à la recherche d'une nouvelle conception et d'un nouveau langage féminin, comme nous le confirme Claudine Guégan Fisher :

Ce qui est le plus original, et touche le plus profondément dans les œuvres de Cixous, ce n'est pas la théorie, mais l'expérience d'une femme écrivant, d'une femme parlant de vivre, d'une femme cherchant la réponse à des questions immémoriales, une femme trouvant sa propre voie avec sa propre voix. (Fisher 1989 : 18)

L'étude de l'Œdipe cixousien dans notre thèse sera le résultat de l'expérience d'une femme et de sa voix que nous fait remarquer Fisher. Son livret *Au Nom d'Œdipe* retrace les repères de sa vie personnelle, de ses angoisses, de sa vision et de sa théorie de l'écriture féminine.

Cette fin de siècle où les circonstances des femmes commencent à se transformer, à se bouleverser, à changer dans les différents domaines ; tels que la science sociale, la psychanalyse, la littérature, et aussi les situations dans lesquelles les conceptions de « l'homme » ou de « la femme », du « père » ou de « la mère » se confondent, un nouveau débat se soulève qui nous mène vers un mouvement dit postmoderne. Ainsi, de nouvelles relations familiales apparaissent: famille monoparentale, famille recomposée, famille homoparentale, tous ces mots qui nous invitent à distinguer un changement de rôle entre les individus d'une famille. Et c'est dans ce cas que nous notons un changement dans la hiérarchie entre « mari » et « femme » qui influencera tant

les auteures de cette période-là. Leurs créations littéraires et artistiques, leurs philosophies, leurs essais refléteront cette nouvelle conception postmoderne. Il semble, en effet, que la femme prenne un rôle considérable depuis son passé.

La domination masculine perd de son effet tandis que la domination féminine prend une place essentielle dans cette nouvelle ère. Les femmes avaient, et auront toujours une tâche plus importante à assumer, hier comme aujourd'hui et de même que demain, et ainsi, elles seront capables de combattre et de reproduire selon leur pouvoir et leur droit.

Ajoutons ce point aussi que la période postmoderne de notre étude, c'est-à-dire, la fin du XXe siècle, donne largement une priorité à la place de la femme dans les œuvres littéraires, passant par les Colette, les Duras, les Sarraute, les Ernaux et les Cixous qui chacune, à leur tour, a sa contribution dans ce progrès vers le post-modernisme.

La modernité de ses auteures prend source dans un projet commencé au milieu de l'année 1970, quand Julia Kristeva accompagnée de Catherine Clément et de Luce Irigaray, et aussi d'Hélène Cixous et bien d'autres, commence à lire les textes incluant des contextes particuliers des expériences des femmes. Cette nouvelle stratégie, influencée par les théories freudiennes, reflète une notion de féminité et d'écriture féminine que nous allons analyser plus tard dans notre sous-chapitre.

Dans un premier temps, il saurait préférable de retourner au siècle classique de Corneille où la domination sera masculine et son autorité sera encore puissante. Comme nous l'avons déjà précisé au début de notre étude, la Jocaste de l'*Œdipe* cornélien commence à assumer son rôle de femme, c'est-à-dire « la féminisation du mythe » (Odagiri 1998 : 298) a commencé à naître et à s'affirmer. Par la suite, cette nouvelle tendance du mythe prendra une importance plus grande dans la tragédie du jeune Voltaire, où Jocaste aura une relation plus dominante avec son fils-époux, en y ajoutant l'amant Philoctète,

Voltaire donne une place privilégiée à la Jocaste effacée depuis l'Antiquité. Sans parler de Péladan où la Sphinx se trouve dans une nouvelle conception d'hermaphrodite, et de Gide où il supprime le sphinx et donne une place plus grande aux paroles de Jocaste et ce sera le tour d'Anouilh de mettre en relief sur cette reine antique la rendant plus sensuelle, à vrai dire, plus incestueuse et plus libre à s'assumer et aussi lui donnant l'image d'une femme parfaite au sens maternel.

Dans ces réécritures de la tragédie sophocléenne, la Jocaste antique devient plus éclatante par rapport au rôle d'Œdipe et prend un rang considérable dans la pièce. Cette distinction ouvre la voie à la réforme théâtrale cixousienne.

Avant d'aborder en détail la pièce de la dramaturge, il ne serait pas faux de donner quelques repères biographiques de cette écrivaine révolutionnaire pour mieux saisir l'intention de la genèse de sa pièce. Hélène Cixous, provient d'une famille autrichienne-allemande juive, est née dans la ville d'Oran en Algérie. La présence de son père, médecin, occupant une place grandiose dans ses œuvres, serait toujours liée au thème de la mort. Dans tous ses écrits, nous constatons une place remarquable attribuée à son père qui était malade dès sa jeunesse mais il essayait de combattre sa maladie jusqu'à ses derniers jours. Cette lutte contre sa maladie aurait toujours affecté Cixous et son écriture.

Ajoutons que son écriture manifeste une particularité reposant sur une liberté dans l'utilisation d'un langage influencé par le mouvement féministe. Etant sensible au mot de « féministe », elle insiste à présenter ses ouvrages sous le titre « du côté du féminin ».(Martineau 2005 : 14)

5.5.2. Le mythe d'Œdipe chez Cixous et le théâtre du Soleil

Ce livre de Cixous est incité par des mythes réécrits de l'Antiquité et pour nous montrer son recours au mythe dans ses différentes œuvres, elle avouera toutes ses réécritures dans un livre intitulé *Dedans* (1969): « J'abolis la distinction

entre l'homme et la femme qui me semblait être l'excuse de toutes les paresse» (*ibid*). Elle veut nous montrer à travers ses écritures le désir d'un transfert du sexe. Tout va être mêlé l'un à l'autre dans sa pièce théâtrale car pour cette auteure moderne le théâtre ne sera plus comme ces prédécesseurs un véhicule de leur philosophie ou de leur vision, mais il deviendra un espace où elle pourrait s'échapper à la domination masculine et s'affirmer. Le théâtre pour Cixous est l'espace où elle va pouvoir enfin accomplir son projet.

La question qui se pose c'est : comment une plume féministe comme celle d'Hélène Cixous, a-t-elle réécrit le mythe antique d'un écrivain comme Sophocle ? Il fallait de l'audace pour revenir à une pièce ayant déjà subi tant de modifications dans le théâtre français. L'auteure, en 1978, ne choisit pas une scène modeste ni un théâtre d'amateur, mais au contraire, elle choisit une scène médiatique comme celle du Festival d'Avignon et un grand cadre pour représenter son opéra : *Le Nom d'Œdipe* tiré de *Chant du corps interdit*. La musique et la mise en scène sont assurées par deux grands compositeurs et metteur en scène : André Boucourechliev et Claude Régy. Son livret sera publié aux Editions des Femmes en 1978.

5.5.3. Réécriture du mythe à la façon cixousienne

L'auteure renouvelle le mythe en diminuant les épisodes sophocléens et ses personnages. Nous ne retrouvons aucune trace de Créon, et le combat entre « la bête chanteuse » et Œdipe ne sera pas raconté, ainsi nous ne voyons qu'une allusion au monstre. Son livret n'est composé que d'un Chœur et de trois personnages principaux : deux Jocaste, deux Œdipe et deux Tirésias. L'explication de deux Jocaste est, pour cette raison que l'écrivaine dédouble ses personnages ; une Jocaste chantante, une Jocaste parlante, chez Œdipe c'est de même : un Œdipe avec une voix de ténor et un deuxième, un Œdipe qui parle. Dans le cas de Tirésias, c'est un peu différent : ils parlent quand c'est leur tour de rôle.

Une voix terrifiée commence le déroulement de l'opéra composé de douze tableaux. Cette voix ambiguë mêle la peur d'une mère et d'un enfant, et puis elle transforme la peur d'une femme amoureuse se sentant indésirable par son amant :

Où est
Le corps
L'en
Se
Vélor
Peur
S'il meurt
Seul
Tombé
Va mourir
Je
Pleure
L'amant
Mort

Ensuite avec le même rythme adopté, Hélène Cixous veut exprimer la peur chez l'enfant en manipulant les homophonies :

Sans
Sens
Sang
Du sang
Le sang
Sens
L'encens
L'enfant
Se sent
S'en
Aller
Sans
Personne
Pour
L'en
Brasser.

A la suite de ce tableau de peur et d'effroi, nous remarquons une nouveauté ; une Jocaste qui parle à son amant et le Chœur participe aussi à leur dialogue. Jocaste commence à nier la ville et ses terreurs en prononçant ses mots: « Il n'y a personne dans Thèbes/ Inutile de sortir / Il n'y a pas de ville, dehors»

(p.14). Cette reine amoureuse prie Œdipe d'oublier son rôle de roi mais celui-ci se fâche et refuse absolument « d'ignorer la mort dehors» (p.14) et il ajoute tout de suite ce vers: « Même si ma mère» (*ibid.*) sous la pression de cette femme.

5.5.4. Le thème de la mort : souvenir ou regret ?

Le thème de la mort se fait jour dans cette œuvre de Cixous et dans la majorité de ses écrits comme nous l'avons déjà mentionné précédemment. Et ce que nous évoque cette scène touchante d'Œdipe retourne à ce thème :

(Jocaste parlante)
Comme j'ai joie, de t'avoir retrouvée
Dans la solitude, mon amour,
Née de moi, ma femme.
Ma solitude.
Eloignée de moi.

(Jocaste chantante)
Et nous entrons l'un dans l'autre
Ma mère
Mon enfant (p.86)

Œdipe, le mari, l'enfant, retrouve la mort dans le calme, troublé avec le corps de la femme qu'il nomme sa fiancée et prononce ce vers: « Je ne sais plus qui mourir» (p.15). Tout cela nous mène à la souffrance personnelle chez Cixous, ici éprouvée par la reine, lorsqu'elle n'avait pas la possibilité d'extirper à la mort, son père tant aimé et chéri, trouve ici, le fait de réduire son sentiment de manque, en d'autres termes, sa compensation.

Cixous comme Sophocle, suit la progression chronologique de la pièce antique, c'est-à-dire, de la peste et son désastre sur Thèbes jusqu'à la découverte de la vérité et de l'identité du meurtrier et finalement la mort de la reine. Pourtant la mutilation du roi-amant est moins cruelle car elle sera représentée par une disparation de ce dernier.

La mort, dans cette pièce cixousienne, opère différemment ; elle unit les deux amants de plus en plus, elle devient la fusion du couple. Pourtant, après la révélation du parricide et de l'inceste, et après le refus d'Œdipe d'avoir été pardonné par son épouse, nous croyons à la fin douloureuse de ces deux protagonistes, mais le fil général de cette pièce musicale est triangulaire, cela veut dire, après une action tragique, de nouveau tout va vers le mieux et la tension diminue. Les deux amants séparés, se retrouveront réunis peu de temps après. Ainsi, non seulement nous allons contempler une assimilation des deux corps, ainsi que nous le dit Cixous dans ce vers: « Comme le soleil de nuit / sur le soleil de jour » , Œdipe et Jocaste vont « baigner le monde (...) / Réchauffer le monde» (p.86) mais aussi, tout le tragique perdra de son effet.

5.5.5. Les symboles mythiques du *Nom d'Œdipe*

Ce que nous avons remarqué précédemment, c'est que Cixous s'inspire de la fameuse mise en scène sophocléenne dans son œuvre théâtrale, cependant elle rajoute aussi d'autres mythes grecs ou mythes bibliques. Nous allons donner avant tout des exemples de mythes grecs empruntés par l'auteure. Dans la scène où la reine-mère observe avec amour « en diagonale » , le visage ruiné de son mari, c'est le symbole de la voile noire, que Cixous utilise pour montrer le moment où retourne Crète de Thésée, Cette voile de couleur noire et sombre sera dressée⁴⁸. Ceci est à remarquer dans ce vers ci-dessous :

Le vent du deuil s'est levé (...)
 O mon amour, ton visage s'est assombri. (...)
 J'ai peur d'ouvrir la fenêtre
 Et voir là-bas la voile noire
 Se déplier, se dresser (...)
 J'ai peur d'ouvrir les yeux
 De voir ton visage changé, déjà voilé (p.49)

⁴⁸Thésée de Crète, fils du roi d'Égée, quitte Athènes pour aller combattre le Minotaure. Il devait, en cas de victoire, porter la voile blanche. Malheureusement, le capitaine du bateau oublie de remettre la voile de la victoire. Sur le bateau le père qui surveillait chaque jour le retour de son fils, remarqua la couleur noire de la voile et c'est le désastre, c'est-à-dire, le symbole de l'échec de son fils. Ceci conduira le père à se jeter dans la mer qui portera son nom plus tard.

De l'autre côté, Tirésias essaye en vain de convaincre la reine de ne pas s'inquiéter : « Il n'y a pas de voile noire / c'est seulement le ciel qui s'assombrit ». Jocaste est complètement prête comme « Egée » de porter le deuil d'Œdipe, son fils bien-aimé.

Comme nous l'avons déjà mentionné, Cixous joue surtout sur les échanges des sexes et de leurs fonctions. Ceci est notable aussi dans le mot « la voile », qui devient « le voile », dans les vers suivants :

Un ciel noir tombe de l'autre ciel. Ses voiles noirs précipités
 J'ai déjà vu le ciel saigner.
 Le monde s'était brisé. Un ciel noir s'est épanché. (p.16)

Ailleurs, il y a aussi « les serpents » symboliques de l'œuvre de Cixous représentant la rencontre du père et du fils.

Au carrefour
 Une route noire coupe
 Une route blanche.
 Le soleil est devenu noir
 Deux serpents s'érigent devant moi.
 Je ne peux pas avancer.
 Les serpents me barrent le passage. (...)
 La foudre tombe sur un rocher (...)
 Je me vois devant le rocher fendu
 Du sang coule de cette plaie.
 La route blanche s'est effacée.
 J'ai entendu la terre gémir.
 Soudain un homme auprès de moi (p.32)

5.5.6. Une nouvelle Jocaste : fusion des frontières

Cixous connue par son « écriture féminine », introduit un nouveau visage de Jocaste qui pousse les frontières de la masculinité et de la féminité plus loin. L'écriture cixousienne détruit le nouvel ordre, le tabou existant depuis le patriarcat dès *L'Œdipe roi* de Sophocle. Dans son texte, le duel entre le dominant et le dominé est un moyen pour comprendre « son monde » et construire un nouveau monde au-dessus de la division en deux des deux sexes

opposés, entre le masculin et le féminin. Elle veut, avant tout, dans son œuvre écrire à travers son corps. Et ce corps qui « écrit » est de trier à nouveau la femme qui existait déjà depuis l'âge de l'homme.

Même si elle parle dans son titre d'Œdipe, elle se consacre au thème de Jocaste, un caractère à peine illuminé dans la littérature et le théâtre français. Cette pièce montre une Jocaste donc différente et métamorphosée. Dans *Au nom d'Œdipe*, Cixous dont le nom, dans la plupart du temps, est associé à l'écriture féminine, Jocaste trouve une autre dimension dans cette pièce. Elle devient une femme puissante, dominant le drame antique. Le nom du père Laïos sera absent ici, mais on verra à plusieurs reprises la notion du père, un retour à son enfance, au souvenir de son père, dans un « silence » impuissant, un caractère distant et sombre. Il apparaît dans sa mémoire comme un scintillement de l'inconscience :

J.
 Il y a un silence dans mon histoire.
 Que je ne peux plus oublier. Ce dernier silence de mon père
 La nuit tombait. Je traversais le jardin d'enfance. Une angoisse me fit
 arrêter. Je voyais là-bas mon père chanceler. C'était lui, au loin. Je devinai.
 J'ai su que je voyais le pire. Un silence s'étendait. Il se raidissait.
 Je l'ai entendu haleter. Le corps ployé en avant, dans une attente
 immobile. C'était un homme jeune et sévère, qui surveillait sa mort. J'étais
 debout au coin de l'enfance, devant un arbre, en plein silence. Cet arbre lui
 ressemblait, délié, mince, tout en élans, en bras tendus vers le ciel qui
 baissait, qui descendait. L'angoisse m'enracina.
 Je n'ai pas vu son nouveau visage. (p.17)

5.5.7. Traces du père

L'image du père chez Cixous est profondément liée avec la mort et l'obscurité. Curieusement, ce n'est pas Laïos que mentionne Jocaste, c'est le père de l'auteure, un père qui sera difficile à effacer de ses souvenirs. Cet homme jeune et sévère qui sentait sa mort, peut remplacer n'importe quel père ou n'importe quelle personne. Le visage d'un père en douleur qui semble être défiguré. Ici, dans cet extrait, « le ciel », représente la chute, l'image destructive

apparaissant faible et inutile pour le besoin du père. Nous voyons encore un peu plus loin, un brin de souvenir de son enfance dans l'extrait suivant :

Sans crier, sans lancer son nom
 Sans espérer, sans ouvrir la bouche, je ne le vis plus
 Je suis sortie, j'étais dehors, je venais de perdre sa vie (p. 34)

Même si le père paraît « perdu » dans le livret, l'image d'un père décédé surgit de plus en plus dans sa mémoire et ce qui nous semble intéressant, c'est que le père est présent chez la mère et aussi chez le fils. La Jocaste cixousienne devient plus puissante afin de nier fondamentalement le pouvoir masculin et d'être libre de celui-ci. Le nom du père est ainsi de même nié par l'auteure pour refuser toute hiérarchie paternelle au moment où les sentiments féminins commencent à devenir plus forts et plus profonds. La dénégation de la hiérarchie du père est exprimée à travers le refus du nom. Dans ce livre, Cixous comme nous le remarquons dans le titre *Au nom d'Œdipe*, elle essaye constamment de briser le pouvoir du nom, en déniait le nom d'Œdipe, le nom du commencement, de l'origine de la masculinité.

J.
 J'aurais voulu le délivrer des noms.
 Tous les noms qui se font prendre pour des dieux ;
 Par feinte, par fraude, se font adorer.
 Obéir. Passer pour des êtres purs :
 Père, mère, vérité, vivre, tuer, faute, dette, épouse, vérité
 Mari, roi, origine, quel homme peut dire lequel il est ?
 Ce sont les noms qui gouvernent.
 Je voulais le libérer. (p.56)

La Jocaste de Cixous veut avant tout « délivrer » Œdipe, le libérer des « noms », des « oracles », des « dieux ».

5.5.8. « Ecrire à travers le corps » : Ecriture féminine

Au lieu de décrire le péché de la femme et sa situation misérable, l'auteure essaye d'explorer profondément Jocaste elle-même et elle appelle cette situation « écrire soi-même » ou « écrire à travers le corps» (Martineau 2005 : 22) sous forme de l' « écriture féminine »: elle veut explorer la reine-femme, femme elle-même en tant qu'être humain, sans aucun préjugé causé par la différence de sexes, de culture ou de langues.

Sa tentative de libérer les caractères provenus des angoisses évoquées par le nom va plus loin, au-delà d'un simple conflit concernant la hiérarchie masculine (paternelle). Elle introduit une peur inconnue qui remplace le vide causé par la perte de la hiérarchie paternelle :

J.
 La terreur est revenue.
 C'était une peur nouvelle
 J'ai entendu la ville, pleurer. Le mot « peur »
 retentir. Peur, peur, peur. Se mêler de noms, d'appels
 de tendresse et d'adoration, et j'entendais sa voix douce
 et audacieuse, l'appel inlassable de sa passion, le mot peur, peur,
 s'élever, expirer, se perdre parmi les noms qui
 le pressait de venir, qui le choisissaient,
 et sa voix d'impudeur et de naïveté qui désiraient pour
 dieu. Comme si « peur » était devenu prénom de cet homme.
 Une peur m'a pénétrée. C'était une peur inconnue. (p.20)

Nous y remarquons une terreur, mais une terreur assez différente : elle n'est pas produite par la peur de l'oracle, elle nous parvient plutôt par l'absence du père. Cette absence qui trouve le besoin d'être remplacée par une valeur nouvelle. A travers toutes ces forces, Jocaste veut délivrer Œdipe de ces « noms », bien qu'elle soit continuellement menacée par la terreur dominante dans la pièce.

C'est aussi qu'à travers cette peur, sans culpabilité, que la reine-épouse montre son amour pour son fils-époux. Cet amour de la mère pour son fils que nous

avons déjà remarqué dans les pièces précédentes, est ici plus direct et plus fort:

J. (avec une violence déchirante appelle dans tous les sens, dans tous les temps)
 Œdipe !
 Je t'aime Œdipe !
 Œdipe ! Œdipe ! (p.54)

Cette mère-épouse est assez forte pour détruire les valeurs anciennes et reconstruire d'autres nouvelles valeurs, même si elle ose parler de son corps, de son désir et de ses espoirs à travers son propre corps et aussi sa « peur ». En fait, Cixous valorise explicitement le pouvoir maternel par le biais de son écriture féminine. Ici, l'image de la mère est en relation avec la « mer », « grande eau » (Cixous 1975 : 51) féminine et source féminine et primitive, qui peut démolir le « mur » construit par le nom du père:

O.
 Pour nager dans ta chair qui est la mer
 Tes vagues me roulent. Dis-moi la mer
 J.
 Je te dis la mer, la mer, la mer
 O.
 Dès que tu prononces ce mot, je suis sur toi, contre toi, en toi, je suis
 déferlé dans toi moi tout entier
 Mais c'est en moi que toi, la mer tout entière est bercée
 J.
 Déroule, l'une après
 l'autre, mes vagues, toutes
 entière dans toi, moi la
 mer, mes flots nus, mes
 langues, mes doigts mes lames mes mains sur toi (p.68)

Le but de Cixous dans son « écriture féminine » est de détruire avant tout dans la hiérarchie masculine : l'ordre du langage, le nom, le langage-même dans ses textes. Avec son écriture, Cixous s'attaque à l'un des plus anciens textes grecs : la tragédie de Sophocle. Pour détruire cette hiérarchie, l'auteure essaye de déformer la construction même de ses phrases en diminuant le nombre de mots au possible. Ainsi, sa pièce commence par des fragments de mots, parfois

décomposés même, sans utiliser des phrases complètes, nous pouvons bien le voir dans l'introduction de son livret :

Peur	Peur	Non !	
Peur	L'amant	Je ne veux pas	Sans
J'ai peur	Meurt		Sans
Mère	Pas revenir		
Enfant	Peur		Sens
Se voient	Ne pas savoir		
Mourir	Où est	Non !	Sang
Mère pleure	Le corps	Mourir !	
L'enfant	L'en	Je ne veux pas	Du sang (p.13)

Néanmoins, ici, l'ordre du langage est complètement détruit et les fragments des mots nous donnent l'impression d'un écho de l'inconscience du lecteur ou de l'audience. Elle vise à nous donner cette impression de vouloir réécrire une forme d'écriture à partir d'une déconstruction de l'ordre du langage. En fait, dans *Le Nom d'Œdipe*, l'histoire est très courte car pour celle-ci, l'audience et le lecteur sont supposés avoir déjà une connaissance basique de l'histoire du mythe à partir de *l'Œdipe roi* de Sophocle.

En fait, Cixous en rédigeant ce livret, essaye de se libérer, de se soigner des douleurs dues à ses anciens souvenirs et aussi, elle essaye de se guérir de ce long conflit entre l'obéissance et la désobéissance vis-à-vis de la domination de la hiérarchie paternelle à travers le mythe.

Cixous en donnant une forme et ainsi qu'un nom à une nouvelle écriture, veut se libérer et écrire ses pensées librement sans se sentir censurée par la domination de l'homme. Donc l'« écriture féminine » inventée par celle-ci, se retrouve libre de toute rétreinte. Plus loin, dans *Le rire de la Méduse*, elle parlera d'une écriture qui coule comme l'eau, symbole de la liberté. Selon Cixous: « ...nous sommes nous-mêmes mers, sables, coraux, algues, plages, marées, nageuses, enfants, vagues » (Cixous 1975 :51). Les éléments de l'eau sont présents dans cet extrait montrant la femme libre dans son écriture. Celle-

ci qui n'existera pas dans la société, serait indépendante dans cette écriture personnelle.

Mais ajoutons que l'écriture féminine est difficile à définir, car pour atteindre cette écriture, soutient-elle dans son article *Sorties*, il faut détruire et quitter des oppositions entre femme-homme qui nous conduisaient auparavant vers le couple traditionnel femme-homme. Elle rajoute qu'il est: « Impossible de *définir* une pratique féminine de l'écriture, d'une impossibilité qui se maintiendra car on ne pourra jamais *théoriser* cette pratique, l'enfermer, la coder, ce qui ne signifie pas qu'elle n'existe pas»(Islands 2011 : 51).

L'auteure veut nous démontrer que la femme dans la culture occidentale et l'Histoire, a été dans une position inférieure, que nous avons déjà mentionnée, et c'est ainsi qu'elle va mettre en question la position de la femme dans cette société où l'homme est supérieur, dans *Sorties* où elle va se demander « *Où est-elle ?* ». Cixous s'explique à l'aide d'une liste d'opposition de mots: « Activité/Passivité, Soleil/Lune, Culture/Nature, Jour/Nuit, Père/Mère, Tête/Sentiment, Intelligible/Sensible, Logos/Pathos [...] »(Cixous 1975 : 71-72). Ces oppositions nous montrent le côté mâle et le côté femelle dans cette société patriarcale où la femme se trouve dans le côté passif.

5.5.9. Le retour au mythe et la règle des trois unités classiques

Ce retour au mythe chez cette auteure contemporaine, nous mène vers une nouvelle perception des trois unités du temps, du lieu et de l'action :

J.
De se détacher d'entre les temps
Avant lui, personne, après lui. Lui seul, le premier.
T.
Le dernier homme, en personne
O.
Toute à l'heure tu es tout, tu es à moi
Je te souris.
Je ne veux plus mourir.
Je veux devenir tout. Ne plus jamais dormir. Sauf dans ta nuit

T.
 Je la vois comme la première fois
 J.
 Si la porte allait s'ouvrir ?
 Il n'entrait pas. Il jaillissait.
 O.
 Viens, je veux te montrer d'où je suis venu
 Jusqu'à toi. Depuis toujours
 C'est ici que nous sommes nés
 J.
 Où m'amèneras-tu (p.62)

Comme nous remarquons, cette pièce n'a pas de place pour le lieu et l'action, tout cela retourne encore une fois vers son écriture féminine. Le lecteur ou l'audience a l'impression d'être invité à un nouveau monde où le temps, le lieu et les caractères des personnages se sont entremêlés l'un dans l'autre. Cixous mélange les sens un à l'autre, c'est-à-dire un sens correspond à un autre : "Ma voix ne le trouve plus!/ Ma voix est devenue aveugle (p.54). Cet extrait nous montre parfaitement l'intention de l'auteur qui serait de mélanger la voix avec le mot « aveugle » de la vue des yeux. Elle invente ainsi un nouveau concept dans lequel les sens se confondent un dans l'autre, qui s'absorbe dans le corps du texte même qui serait, en effet, le corps de la femme :

O.
 Et tu tombes sur ma chair
 Comme le soleil de nuit
 Sur le soleil du jour
 Nos lèvres sont glacées
 Mais nos langues sont brûlantes
 C'est toi ma nuit qui déferle
 Sur moi
 Et c'est bien moi cette mer
 Silencieuse qui vient d'ouvrir
 Sa chair pour que tu t'épanches
 Et nous entrons l'un dans l'autre,
 Ma mère,
 Mon enfant.
 Ma chair est calme ici.
 Je vais cesser de souffrir.
 Je viens de tout oublier
 Je ne sais plus qui mourir (p.86)

Et c'est à la fin de sa pièce qu'elle maximise cette fusion de sens, il n'existe plus de frontière entre les sens, tout se mélange, l'ouïe au goût, le goût au toucher, plus de hiérarchie dans l'ordre des sens. Donc la mère, ici, qui n'est plus qu'une simple convention, mais elle maintient une connexion de chair et de sang qui sera l'origine de son écriture ou la source même de cette écriture féminine.

5.5.10. Le dédoublement des personnages

La pièce qui a été représentée en 1978 au Festival d'Avignon, présentée par Ariane Mnouchkine qui dirigeait le groupe du Théâtre du Soleil à Paris. La forme même du spectacle est très différente par rapport aux diverses représentations d'*Œdipe* antérieures. Comme nous l'avons déjà mentionné l'intrigue est audacieusement éliminée, de même que les noms des personnages ne sont devenus que de simples lettres comme « J » et « O ». Cette simplification cixousienne explique que les noms ne portent aucune signification dans cette pièce. En effet, cette dénégarion vis-à-vis du nom continuera tout le long de la pièce.

En outre, le dédoublement des noms, trouve un autre aspect théâtral. Dès le début de sa pièce ce double caractère nous montre une dualité dans chaque personnage :

J.
Toi
Ma vie
Reste, aujourd'hui
Mon amour
Reste moi

J.
Non Œdipe ! ne sois pas Œdipe
Aujourd'hui, ce n'est pas toi
Qu'ils appellent
Ne sois pas celui qu'ils supplient
Renie les mourants (p.14)

Cet effet théâtral cixousien affirme une volonté de donner un effet d'écho entre les deux Jocaste ou des deux Œdipe. Nous pouvons le comprendre aisément en écoutant de plus près la discussion entre les deux Œdipe ; l'un parle de la nuit du meurtre de son père, l'autre se pose la question de nouveau en touchant le subconscient de l'autre :

O.
Dis-moi ! tu ne veux pas me dire ?
Comme une montagne,
De mes mains à l'instant
Lui couper la gorge.

Avec ces mains. J'ai tué
Je ne savais pas quel homme
Toute une nuit j'ai désiré
Sentir mourir. (p.34)

Ce dédoublement de caractère donne l'effet de miroir dans cette pièce et pour bien faire communiquer ce sentiment chez le spectateur, Cixous demande la présentation de la pièce au groupe du Théâtre du Soleil, et grâce à sa relation avec Mnouchkine cela facilite sa demande. Cette directrice à l'aide de la musique de Boucourechliev, montre parfaitement sur scène cet effet de dédoublement de caractères qui mènent l'audience dans un partage de sentiment, d'inquiétude et d'espérance entre les acteurs et les spectateurs. Cixous renouvelle le théâtre et montre sa révolte sur scène comme elle l'a toujours désiré. Une nouvelle Jocaste naît.

CONCLUSION

Si le mythe d'Œdipe continue encore à se faire jour dans notre siècle même et à faire naître de nouvelles pièces de théâtre, c'est parce que, les auteurs pendant des siècles, c'est-à-dire, les réécrivains ont voulu composer ce mythe chacun à son propre perspectif, sans aucune restriction et avec une grande liberté.

A partir de sa présence littéraire dans le théâtre français et après avoir fait son entrée dans la tragédie, nous avons essayé de décrire le parcours chronologique de l'évolution et de la transformation du mythe d'Œdipe, car comme le prétend Pierre Brunel, « le mythe originel n'a rien de figé, ni d'univoque: il est une masse de significations virtuelles» (Brunel 1983 : 125). Parfois les auteurs restent fidèles au mythe original d'Œdipe de Sophocle et parfois ils s'en éloignent et le transforment complètement. Mais ajoutons cette fameuse phrase de Claude Lévi-Strauss :« il n'existe pas de version 'vraie' dont toutes les autres seraient des copies ou des échos déformés. Toutes les versions appartiennent au mythe» (Lévi-Strauss 1958 : 242).

Avec l'écoulement du temps, le mythe s'intègre dans la littérature et c'est ainsi que le mythe littéraire est né. Ce que l'on doit retenir ici, c'est que le mythe prend une valeur concrète par son interférence dans la littérature. Une fois que le côté surnaturel du mythe commence à s'effacer, le côté humain du mythe d'Œdipe commence à se manifester, c'est-à-dire Œdipe devient non seulement le porte-parole de l'écrivain, mais aussi de l'humanité, son sort peut devenir celui de n'importe quel homme. Pourrait-il trouver une solution à son destin atroce ? Son bonheur serait payé à quel prix ? Au prix de sa mort ? Ou de sa cécité ? C'est pourquoi nous avons remarqué de différentes interprétations dans notre travail, car le bonheur et le destin tragique du héros se trouvent transformés, déformés pendant des siècles selon la vision de ces différents écrivains.

Dans notre étude, comme nous l'avons précisé, notre mythe de départ était celui de Sophocle et c'est ainsi que nous avons remarqué que chaque auteur est parfois forcé de se soumettre aux conditions de son époque, soi-disant aux paramètres. Et c'est pour ces raisons, l'écrivain se voit obligé de supprimer certaines données de l'*Œdipe* sophocléen ou d'inventer, de rajouter d'autres données pour rendre la pièce mieux adaptée à son siècle et aux goûts de ses spectateurs. C'est cette tendance qui nous a intéressés et nous a menés vers une analyse centrée sur les modifications du mythe originel à travers les siècles.

Pour Corneille, notre premier écrivain, qui retourne à cette pièce après une longue absence théâtrale, le mythe serait avant tout modifié pour donner un caractère plus rationnel à l'intrigue sophocléenne selon le goût du siècle classique, en y introduisant un épisode amoureux. Pour cet auteur classique, le mythe serait le véhicule d'une vision du monde qui est basée sur le concept du libre arbitre exposé par le biais de ses personnages. Son *Œdipe* prend le rôle essentiel d'être le porte-parole de l'homme libre et de sa révolte contre son destin tragique et cruel. Les classiques se servent du mythe pour donner une leçon moralisatrice convenable à leur temps. Les beautés de la tragédie sophocléenne se perdent, en un sens, cela aurait été mieux de ne pas la modifier mais ils l'ont osé ! Toutes ses transformations résultent très probablement de l'esthétique dominante de l'époque classique : plaire et instruire, contrairement à l'époque de Sophocle et de la tragédie grecque qui ne voulait point peindre les vices et les vertus de ses personnages. Cette interprétation moralisante du mythe grec par les dramaturges classiques, nous mène vers la notion de réécriture ou même de modification du modèle grec en le marginalisant et nous montre fort bien la différence existant entre les deux.

En outre, en mettant en relief les adaptations et les pièces françaises sur *Œdipe* du XVIII^e siècle, il serait nécessaire de parler avant tout de Voltaire, qui essayait de suivre son prédécesseur Corneille. Mais c'est juste à ce moment-là que les dramaturges français se délivrent du classicisme et ainsi la diversité

des réécritures mythiques devient de plus en plus remarquable. Voltaire s'en sert pour montrer sa vision critique envers le christianisme et l'Église. Par contre, ses adversaires comme le Père Folard le transforment en un moyen d'enseignement pédagogique. Biancolelli, de son côté, le rend comique et le caricaturiste. Le Siècle des lumières est avant tout le siècle où l'auteur en se servant du mythe, trouve un besoin de s'exprimer chez l'être humain. Le mythe d'Œdipe protéiforme devient le point de départ pour l'esprit critique du XVIIIe siècle.

Quoi qu'il en soit, nous pouvons dire qu'au niveau de l'intrigue, nous apercevons des transformations. Cependant, au XIXe siècle, avec notre seul auteur Péladan, nous avons vu une autre modification originale selon trois paramètres qui seraient de mettre en relief le Sphinx, de le féminiser et d'inverser la chronologie de l'intrigue sophocléenne. Ce procès original chez Péladan repose sur ses idées ésotériques catholiques et à l'androgynie, une innovation apportée au mythe. En ce sens, nous pouvons déclarer que sa pièce fait époque dans la transformation du mythe au milieu du théâtre français moderne.

Au début du XXe siècle, le mythe d'Œdipe prend un nouvel aspect chez nos auteurs modernes. Chez Gide, le mythe antique lui a permis de faire entrer ses inquiétudes et ses angoisses en désacralisant la valeur de celui-ci. Voltaire a aussi parlé de ses perspectives religieuses mais la différence de Gide, c'est qu'il a voulu avant tout introduire son individualisme et trouver le sens du bonheur sans Dieu. A l'inverse de Voltaire qui ne s'éloigne pas de l'intrigue de Sophocle, Gide l'a raccourcie. Sa modification est due à une modernisation à sa façon personnelle. Ici, une grande mutation est remarquable, celle de Jocaste. Gide renouvelle et déforme ici les données mythiques.

En suivant l'exemple de Gide, vers la fin de sa vie, Anouilh réinterprète le mythe, en essayant d'imiter de manière fidèle le modèle antique, bien qu'il l'ait réécrit à sa manière personnelle et selon son goût. Anouilh, comme Gide,

insiste sur le sujet d'inceste qui était un tabou chez Corneille et chez Voltaire. La relation mère-fils se modifie en une fusion amoureuse et incestueuse grâce aux paroles du chœur. Jocaste prend une place plus significative dans cette pièce moderne. C'est à partir de là que nous nous approchons à cette constatation que Jocaste devient un personnage aussi important qu'Œdipe. La naissance d'une Jocaste silencieuse qui était toujours tenue à l'écart, d'une Jocaste qui restait toujours sous l'ombre du héros mythique, s'accomplit.

Grâce à la dernière écrivaine de notre étude, Hélène Cixous, nous pouvons enfin parler d'une métamorphose de l'un des personnages mythiques : d'une Jocaste moderne, d'une mutation de la femme antique oubliée et silencieuse qui devient le porte-parole de la femme libérée d'une société patriarcale. Toutes ces modifications sont analysées dans le dernier sous-chapitre de notre thèse. La pièce s'éloigne complètement de celle de Sophocle et tout s'inverse. L'intrigue n'est plus la même. Jocaste se double ainsi qu'Œdipe. Cette mise en valeur de Jocaste commence dès que Voltaire l'a mise dans son dernier acte final pour clore son drame. Mais l'image de Jocaste devient de plus en plus marquante dans l'écriture cixousienne afin de « célébrer la libération de la femme » (Garcin 1993 : 68).

Dans cette étude, nous avons essayé d'explorer les différentes modifications des réécritures du mythe original à partir de nos cinq pièces composées dans diverses périodes du théâtre français. En essayant de voir les différentes versions de mutation chez le personnage d'Œdipe, nous avons remarqué une métamorphose graduelle non chez le héros antique mais chez Jocaste. Ce qui a changé au fil du temps c'est cette reine-épouse, qui reçoit une transformation grandiose, et grâce à cela, elle commence à s'exprimer et à se faire une nouvelle place au théâtre. Autant dire qu'un nouveau mythe prend son origine, « une Jocastie moderne » (Jouanneau 2009 : 2) se fait entendre. Comme nous l'a bien dit Nancy Houston sur cette héroïne tant négligée : nous lui donnons raison d'avoir prononcé ces paroles si justes : « Ce sont des personnages qui existent depuis 3000 ans, que nous avons réanimés avec un autre regard. Cela

non pour les moderniser à toute force, ni pour les trahir, mais pour essayer de creuser un peu plus le sens infiniment riche que leur avait donné Sophocle⁴⁹ ».

⁴⁹ Entretien à la TSR de Nancy Houston, www.theatreosses.ch

BIBLIOGRAPHIE

Ouvrages cités

- Albouy, Pierre. (1969). *Mythes et mythologies dans la littérature française*. Paris : Armand Colin.
- Anouilh, Jean. (1986). *Œdipe ou le roi boiteux*. La table ronde.
- Astier, Colette. (1974). *Le mythe d'Œdipe*. Coll « U primse ». Armand Colin.
- Boysse, E. (1880). *Le théâtre des jésuites*. Vaton.
- Brunel, Pierre. (1988). *Dictionnaire des mythes littéraires*. Editions du Rocher.
- Brunel, Pierre. (1992). *Mythocritique, Théorie et parcours*. Paris : PUF, coll. « Ecriture ».
- Brunel, Pierre. (1983). « Thématique et thématologie » in *Qu'est-ce que la littérature comparée*. Paris : A. Colin.
- Campagne, Michèle. (1989). « Introduction » à son édition de *l'Œdipe* d'André Gide. Catania : C.U.E.C.M.
- Carrouges, Michel. (1948). *La mystique de surhomme*. Paris : Gallimard.
- Castelli, Enrico. (1966). « Mythe et foi » in *Mythe et foi*, actes du colloque organisé par le Centre international d'Etudes humanistes et par l'institut d'études philosophiques de Rome [Rome, 6-12 janvier 1966]. Aubier.
- Catherine, H. Sauvage. A.G. (1962). *L'évolution de la pensée religieuse*. Paris : Nizet.
- Cixous, Hélène. (1975). « Le rire de la Méduse » dans *l'Arc* 61.
- Cixous, Hélène. (1969). *Dedans*. Grasset : Editions des Femmes.
- Cixous, Hélène. (2010). « Sorties » dans *Le Rire de la Méduse et autres ironies*. Ed. Gallilée.
- Cocteau, Jean & Fraigneau, André. (1988). *Entretiens*. Editions du Rocher.
- Cocteau, Jean. (2015). *Œdipus Rex Igor Stavinsky / (historical recording)*, published on Oct 11,2015. Opera Oratorio Starvisky.

- Corneille, Pierre. (1963). *Œdipe*, tragédie en cinq actes en vers, in *Œuvres complètes*, éd. d'André Stegmann. Paris : Seuil.
- Corneille, Pierre. (2004). *Examen d'Œdipe*. Publications d'Université de Saint Etienne.
- Deremetz, Alain. (1994). « Petite histoire des définitions du mythe. Le mythe : un concept ou un nom? » . in *Mythe & création*, textes réunis par Pierre Cazier, PUL, coll. << UL3>>.
- Gide, André. (1958). *Traité du Narcisse* in « Romans, Récits et Soties », œuvres lyriques. Gallimard, Bibliothèque de la Pléiade.
- Discours sur la tragédie à Mylord Bolingbroke* in *Voltaire, la mort de César*. (1964). Edition de A.-M. Rousseau. SEDES.
- Doubrovsky, Serge. (1963). *Corneille et la Dialectique du héros*. Paris : Gallimard.
- Dumézil, G. (1968). *Mythe et Epopée I*. Paris, Gallimard.
- Durvy, Catherine. (2001). *Les réécritures*. Ellipses Editions Marketing S.A.
- Eliade, Mircea. (1963). *Aspects du mythe*, Paris : Gallimard.
- Encyclopédie de La Pléiade. (1958). *Histoire des Littératures III*. Paris : Ed. Gallimard.
- Fisher, Claudine Guégan. (1989). « La cosmogonie d'Hélène Cixous », in *Lettres Romanes*. T.XLIII no.1-2.
- Flers, Robert de. (1903). « Le théâtre d'Orange. Le Sâr Péladan ». in *Figaro*, le 23 septembre.
- Garcin, J. (1993). « Hélène Cixous », in *Dictionnaire de littérature de langue française*, Paris: Bordas.
- Genova, Pamela Antonia. (1995). *André Gide dans le labyrinthe de la mythotextualité*. Purdue University Press.
- Gide, André. (1958) *Œdipe*. Paris : Edition L'Arche.
- Gide, André. (1951). *Journal 1889-1939*, Gallimard. Paris : « Bibliothèque de la Pléiade ».

- Gide, André. (1958). *Traité du Narcisse (traité du symbole)*. In *Roman, Récits et Soties, Œuvres lyriques*, Paris: Gallimard, « Bibliothèque de la Pléiade ».
- Gide, André. (1935). *Les nouvelles Nourritures*, Paris: NRF, Livre premier.
- Gide, André. (1983). *Retour de l'URSS*, Galliamrd.coll."Biblos".
- Gautier, A. (2010) *Les réécritures de Jocaste ou la paradoxale réhabilitation d'une "mère coupable"*.p20. U.R.L : [https:// www.ruror.uottawa.ca](https://www.ruror.uottawa.ca)
- Hazard, Paul. (1961). *La crise de la conscience européenne 1680-1715*. Fayard.
- Herbart, Pierre. (1952). *A la recherche d'André Gide*, Paris: Gallimard.
- Houston, Nancy. Entretien à la TSR. www.theatreosses.ch
- Islands, Haskoli. (2011) *Colette et sa venue à l'écriture*.
- Jouanneau, Joël. (2009). « Sous l'œil d'Œdipe d'après Sophocle ». <http://cdrp.ac-paris.fr>
- King Peters, Arthur. (1987). *Jean Cocteau et son univers*. Paris : Editions du Chêne.
- Krappe, A. H. (1952). *La genèse des mythes*, Paris : Payot.
- Le Grand, Marc Antoine. (1726 ?). *Le Chevalier errant*, s.l.n.d.
- Lévi, Eliphas ; (abbé Constant). (1992). *Dogme et Rituel de la haute Magie*. Delhi : Editions Bussière.
- Lévi-Strauss, Claude. (1958). *Anthropologie structurale*. Paris : Plon.
- Ludovicy, L. (1956). « Le mythe grec dans le théâtre français contemporain ». Bruxelles : *Revue des langues vivantes*. T. XXII.
- Manuscrit d'*Œdipe*. (1927). Bibliothèque littéraire Jacques Doucet, le Divan.
- Margueron, C. (1970). « La tragédie italienne au XVIe siècle », *Le Théâtre tragique*, C.N.R.S.
- Martineau, Noémie. (2005). *Ecriture du féminin ou écriture au féminin?* Université Lumière, Lyon .
- Marty, Eric. (1987). André Gide. « Entretiens André Gide-Jean Amrouche » 1949. In *Qui êtes-vous ?* Lyon : La Manufacture.

- Mat-Hasquin. (1981). *M. Voltaire et l'antiquité grecque*. Oxford. The Voltaire Foundation.
- Mauclair, C. (1894). *Eleusis, causerie sur la cité intérieure*. Paris : Perin.
- Maulnier, Thierry. (1945). « L'Antigone de Garnier ». *Langage*. Lausanne : J. Marguerat.
- Médico, D. (1953). *Introduction à l'essence de la mythologie*, (traduction) de Payot. coll.< PBP>.
- Melsin, Michel. (1978). « Brèves réflexions sur l'histoire de la recherche Mythologique », *Les Cahiers internationaux de Symbolisme*, no : 35 -36.
- Morawski, Kalikst. (1976). « Le théâtre de Joséphin Péladan ». *Studio Romanica Posnaniensia. III*.
- Mouhy. *Abrégé de l'Histoire du théâtre français*, Mouhy. t.I, p.341 : « *Œdipe*, tragédie, par Sainte-Marthe, jouée en 1614, n'est connue que par les Catalogues » (BN. Yf 1743).
- Moutote, Daniel. (1968). *Le journal de Gide et les problèmes de moi*, Paris: P.U.F.
- Mythes et mythologies dans la littérature française*. (1969). Paris: A. Colin.
- Nostrand, Horward Lee. (1934). *Le Théâtre Antique et à l'Antique en France de 1840 à 1900*. Genève : Droz.
- Odagiri, Mitsutaka. (2001) *Ecritures Palimpsestes*. Paris : L'Harmattan.
- Odagiri, Mitsutaka. (1998). *Le mythe d'Œdipe dans le théâtre français du XVIe siècle à nos jours*. Lille : Presses Universitaires Septentrion.
- Peco, Monserrat Morales (1999). *L'individu et la religion dans Œdipe d'André Gide*. Universidad de Castilla la Manch.
- Péladan, Joseph. (1897). *Œdipe et le sphinx*, tragédie en trois actes en vers blanc, in *Théâtre de la Rose- Croix- VI*. Beauvais. Imprimerie professionnelle.
- Peters, Arthur King. (1987). *Jean Cocteau et son univers*. Chêne.
- Praz, Mario. (1977). *La chair, la mort et le diable*. Denoël.
- Propp, V. J. (1928). *Morfologija e skazki. Transformacii volshebnykh shazok* Leningrad: Gosudarstvennij Institut Istorii Iskusstva.

- Racine, Jean. (1950-1966) *Œuvres complètes II*. Paris : Edition de Raymond Picard. « Bibliothèque de la Pléiade ». 2 volumes.
- Réaux, Tallemant des. (1970). L'« introduction » de l'édition de l'*Edipe* de Pescara, Libreria dell' Università.
- Revue de l'Université de Bruxelles*. (1989/1-2). Bruxelles : Université Libre de Bruxelles.
http://digistore.bib.ulb.ac.be/2011/DL2503255_1989_1_2_000.pdf
- Rougemont, Denis de. (1939). *L'Amour et l'Occident*. UGE. Paris : Plon.
- Rouveyre, André. (1927). *Le Reclus et le Retor*, Cres.
- Sagaert, Martine et Schynder, Peter. (2008). *André Gide l'écriture vive*, Presse Universitaire de Bordeaux.
- Scherer, Jacques. (1959). *La Dramaturgie classique en France*. Paris : Nizet.
- Scherer, Jacques. (1987). *Dramaturgies d'Œdipe*. Paris : Presses Universitaires de France.
- Snetselaar, Ruth. (2012). *Œdipe, né de nouveau au vingtième siècle*. Universiteit Utrecht.
- Sophocle. (1692). *Œdipe et Electre de Sophocle*, tragédies grecques traduites en français avec des remarques par André Dacier, Paris: chez Claude Barbin.
- Souday, Paul. (1972). *Anatomie d'Andre Gide*, Paris : PUF.
- Steiner, Georges. (1986). *Les Antigones*. Traduit par Ph. Blanchard, Oxford : Gallimard [Clarendon Press, 1984].
- Trouchet, Jacques. (1972). *Théâtre du XVIIIe siècle*, T.I, Paris : Gallimard. Bibliothèque de la Pléiade.
- Vandromme, Pol. (1987) *Un auteur et ses personnages; [suivi d'un] recueil de textes critiques de Jean Anouilh*, Paris: La Table ronde.
- Vernant, Jean-Pierre. (1962). *Les origines de la pensée grecque*. Paris : PUF.
- Vernant, Jean-Pierre. (1974). *Mythe et tragédie en Grèce ancienne*. Paris : Maspero.
- Voltaire, (1820). *Œdipe*, tragédie en cinq actes en vers, in *Œuvres complètes*, t. II. Werdet & Lequien.

Voltaire. (1831). « Lettres au Père Porée, Jésuite », *Œuvres complètes de Voltaire. Théâtre*, v.2, t.I, Paris : Pourrat frères.

Voltaire. (1966). *Le Siècle de Louis XVI*, préface d'Antoine Adam. Paris : Garnier-Flammarion.

Voltaire. (1980). *Correspondance*, tome VI. Edition Théodore Besterman, Paris : Bibliothèque de la Pléiade, Gallimard.

Voltaire. (2004). *Œdipe*. Textes établis par Denis Reynaud et Laurent Thirouin. Publication de l'Université de Saint-Etienne.

Wellek et Warren. (1942). *Theory of literature*. New York: Harcourt, Brace & World.

Ouvrages et articles consultés

- Albistur, Maité & Armogathe, Daniel. (1977). *Histoire du féminisme français*. Tome I et II. Paris : Editons des femmes.
- Albouy, Pierre. (1976). *Mythographies*. Paris : José Corti.
- Albouy, Pierre. (1998). *Mythes et mythologies dans la littérature française*, Paris: Armand Colin, rééd.
- Aristote. (1996). *Poétique*. Paris: Gallimard.
- Barthes, Roland. (1957). *Mythologies*. Paris : Seuil.
- Beaufils, Christophe. (1993). *Joséphin Péladan (1858-1918). Essai sur une maladie du lyrisme*. Grenoble : Jérôme Millon.
- Beauvoir, Simeone De. (1994). *Le Deuxième Sexe*. Paris : Gallimard, coll. Folio Essai
- Bergh, Charles Vander. (1966). *Dictionnaire des idées : Simeone de Beauvoir*. Paris : Mouton &C.
- Bertholet, Edouard. (1958). *La pensée et les secrets de Sar Joséphin Péladan*. t.III. Lausanne : Editions Rosicruciennes de lausanne.
- Birke, Lynda. (1986). *Women, Feminism and Biology : The feminist challenge*. Sussex : Wheatsheaf Books Ltd.
- Biet, Christian. (2005). *Moi, Pierre Corneille*. Paris : Gallimard.
- Biet, Christian. (1994). *Œdipe en Monarchie. Tragédie et théorie juridique à l'âge classique*, Paris: Klincksieck.
- Bradby, David. (1990). *Théâtre français contemporain (1940-1980)*, Lille : Presses universitaires de Lille.
- Brunel, Pierre. (1971). *Le mythe d'Electre*. Paris : Armand Colin.
- Burn, Lucillia. (1994). *Mythes grecs*. Paris : Editions du Seuil.
- Caillois, Roger. (1989). *Le mythe et l'homme*, Paris : Gallimard, coll. Folio-Essais.
- Carrier, Micheline. (1983). *Doit-on prendre Jocaste ?* Sillery : Publication Apostrophe Enr.

- Chevrelt, Yves & Dumoulié, Camille. (2000). *Le mythe en littérature*. Paris : PUF.
- Cocteau, Jean. (2011). *La Machine Infernale*. Paris : Edition Bernard Grasset. Edition Livre de Poche.
- Cocteau, Jean. (2003). *Théâtre complet*. Michel Décaudin dir. Paris : Gallimard.
- Conley, Verena Andermatt. (1992). *Hélène Cixous*. Modern Cultural Theorists. Toronto: University of Toronto Press.
- Conley, Verena Andermatt. (1984). *Hélène Cixous: writing the feminine*. Lincoln: University of Nebraska Press.
- Comte, Francine. (1991). *Jocaste délivrée : maternité et représentation des rôles sexuels*. Paris : Editions La Découverte.
- Dacier, André. (1692). *La Poétique traduite en français avec des remarques*. Paris : Claude Barbin.
- Daly, Pierette. (1983). « De Sand à Cixous : la venue de l'écriture au féminin », dans Ed. Vierende, Simone. Paris : CDU/ SEDES.
- Dantinne, Emile. (1948). « le théâtre de Péladan », in *L'œuvre et la pensée de Péladan*. Bruxelles : Office de Publicité.
- Darmon, Pierre. (1983). *Mythologie de la femme dans l'Ancienne France*. Paris. Seuil.
- Delcourt, Marie. (1944). *Œdipe ou La légende du conquérant*. Paris : Les Belles Lettres.
- Della Valle, Florence. (1992). « Inceste et mythe dans le théâtre français du XVIIe siècle », *Littératures Classiques*. No 245.
- Desautels, Jacques. (1988). *Dieux et mythes de la Grèce ancienne*. Québec : Les Presses de l'Université Laval.
- Domino, Maurice. (1973). *La réécriture du texte littéraire : Mythe et Réécriture*. Semen.

- Duby, Georges & Perrot, Michelle. *Histoire des femmes en Occident*. Paris : Plon.
- Dupont, Florence. (1994). *l'invention de la littérature. De l'ivresse grecque au livre latin*. Paris : Collection Repères.
- Dupont, Florence. (2001). *L'Insignifiance tragique*. Paris : Gallimard/Promeneur.
- Durand, Gilbert. (1979). *Figures mythiques et visage de l'œuvre. De La mythocritique à la mythanalyse*. Paris : Dunod.
- Eliade, Mircea. (1969). *Le mythe de l'éternel retour*. Paris : Gallimard.
- Escola, Marc. (2002). *Le tragique*. Paris : Flammarion.
- Fraisse, Simeone. (1974). *Le mythe d'Antigone*. Paris: Armand Colin.
- Friday, Nancy. (1977). *My mother/ my self : the daughter's search for identity*. New York : Delacorte Press.
- Green, André. (1969). *Un œil en trop : Le complexe d'Œdipe dans la tragédie*. Paris : Editions de Minuit.
- Grimm, Frédéric- Melchior. (1880). « *Jocaste, tragédie non représentée, par Lauraguais* ». *Correspondance littéraire, philosophique et critique*. Paris : Granier Frères.
- Holmes, Diana. (1996). *French women's writing: 1848-1994*. London: The Athlone Press.
- Huet-Brichard, Marie-Catherine. (2001). *Littérature et mythe*. Paris: Hachette.
- Jardine, A. Alice. (1993). « *Hélène Cixous* », dans *Shifting scenes: interviews on women, writing, and politics in post-68 France*. Ed. Jardine Alice A. et Menke Anne M.. New York : Colombia University Press.
- Jenson, Francis. (1966). *Simeone de Beauvoir ou l'entreprise de vivre*. Paris : Seuil.
- Kristeva, Julia. (1979). « *Le Temps des femmes* ». dans *34/44 : cahiers de recherche de sciences des textes et documents, no : 5*.
- Lasocki, Anne-Marie. (1971). *Simeone de Beauvoir ou l'entreprise d'écrire : essai de commentaire par les textes*. La Hagues : Edition Martinus Nijhoff.
- Lacarrière, Jacques. (2008). *Le théâtre de Sophocle*. Paris : Oxus Editions.

- Lévi-Strauss, Claude. (1958). *Antropologie structurale*. Paris : Plon.
- Luppe, Robert de. (1959). *Jean Anouilh*. Paris : Editions Universitaires.
- Miguet-Ollagnier, Marie. (1992). *Mythanalyses*. Paris : Belles-Lettres.
- Millet, Claude. (1997). *Le légendaire au XIXe siècle. Poésie, mythe et vérité*. Paris : PUF.
- Monneyron, Frédéric. (1994). *L'androgynisme romantique. Du mythe au mythe littéraire*. EIIUG. Grenoble : Université Stendhal Grenoble.
- Morreti, Jean-Charles. (2001). *Théâtre et société dans la Grèce ancienne*. Paris : Librairie Générale Française.
- Motard-Noard, Martine. (1991). *Les Fictions d'Hélène Cixous : une autre langue de femme*. Nicholasville : French Forum.
- Moutote, Daniel. (1993). *André Gide, Esthétique de la création littéraire*. Paris : Honoré Champion.
- Moutote, Daniel. (1991). *André Gide, l'engagement 1926-1939*. Paris : SEDES.
- Olivier, Christiane. (1980). *Les Enfants de Jocaste*. Paris : Denoel/Gonthier.
- Pavis, Patrice. (2002). *Dictionnaire du théâtre*. Paris : Armand Colin.
- Romilly, Jacqueline de. (1995). *Rencontres avec la Grèce antique*. Paris: Editions de Fallois.
- Romilly, Jacqueline de. (1994). *Pourquoi la Grèce ?* Paris : Herman
- Rossum, Guyon Françoise Van & Diaz Diocaretz, Myriam. (1990). *Hélène Cixous, chemins d'une écriture*. Paris : Presses de l'Université de Vincennes.
- Rotrou, Jean de. (1999). *Théâtre complet II. Antigone*. Paris : Société des Textes Français Modernes.
- Ryngaret, Jean-Pierre. (2008). *Introduction à l'analyse du théâtre*. Paris : Armand Colin.

- Saïd, Suzanne. (1978). *La Faute tragique*. Paris : François Maspero.
- Sankovitch, Tilde. (1988). « Hélène Cixous: the persuasive myth », dans *French Women Writers and the Book: myths access and desire*. Syracuse: Syracuse University Press.
- Sartre, Jean-Paul. (1948). *Qu'est-ce que la littérature ?* Paris: Gallimard.coll. Folio Essai.
- Sellers, Susan. (1996). *Hélène Cixous: autorship, autobiography and love*. Cambridge: Polity Press.
- Sellers, Susan. (1988). *Writing differences: readings from the seminar of Hélène Cixous*. New York : St. Martin's.
- Sellier, Philippe. (1984). « Qu'est- ce qu'un mythe littéraire ? ». *Littérature*. No :55.
- Shiach, Morag. (1991). *Hélène Cixous : a politics of writing*. New York: Routledge.
- Singer, Linda. (1989) « True confessions : Cixous and Foucault on sexuality and power », dans *The Thinking muse : feminism and modern French philosophy*. Indianapolis : Indiana University Press.
- Skittecate, Lucie-Anne (1995). *Les Silences de Jocaste : essai sur l'inconscient féminin*. Paris : Imago.
- Steiner, George. (1986). *Les Antigone*. Paris : Gallimard.
- Théoret, France. (1985). *Entre raison et déraison : essais*. Montréal : Les Herbes rouges.
- Ubersfeld, Anne. (1996). *Lire le théâtre*. Paris : Editions Sociales.
- Vandromme, Pol. (1965). *Jean Anouilh, un auteur et ses personnages*. Paris : La Table Ronde
- Vercier, bruno et al. (1985). *La littérature en France depuis 1968*. Paris : Bordas.
- Vernant, Jean-Pierre et Vidal-Naquet, Pierre. (2001). *Œdipe et ses mythes*. Bruxelles : Editions Complexe.

Vernant, Jean-Pierre. (1981). « Œdipe » dans *Dictionnaire des mythologies et des religions des sociétés traditionnelles et du monde antique*. Paris : Flammarion, vol.2.

Vier, Jacques. (1977). *Le théâtre de Jean Anouilh*. Paris : SEDES.

Voltaire. (1768). « Troisième lettre sur *Œdipe*, contenant la critique de l'*Œdipe* de Sophocle », *Œuvres complètes de Voltaire*. Paris : Garnier.tome2.

Weinrich, Harald. (1970). « Structures narratives du mythe », *Poétique*, no :1.

Wunenberger, Jean-Jacques. (1999). *Le mythe de l'écriture*. Orléans : Paradigme.

Sites consultés

Abdallah, Chariba El Sokati. (2011). *André Gide au miroir de la critique : "Cordyon" entre œuvre et manifeste*. Université de Paris-Est.
[https:// tel.archives-ouvertes.fr/tel-00686013](https://tel.archives-ouvertes.fr/tel-00686013)

Alberti, Carine. (2002). *Fatalité et liberté dans l'univers tragique de Sénèque. Réinterprétation des mythes antiques : vers une tragédie plus humaine*. Le Philosophoire. No 16.
<http://www.cairn.info/revue-le-philosophoire-2002-1-page-179.htm>

Bérubé, Georges-L. (1994). *Le personnage de Philoctète dans l'Œdipe de Voltaire : un signe avant-coureur*. Lumen.
[http:// id.erudit.org/iderudit/1012521ar](http://id.erudit.org/iderudit/1012521ar)

Bérubé, Goerges-L. (1982). *Voltaire et la mort de César*. Man and Nature.vol.1.
<http://id.erudit.org/iderudit/1011787ar>

Bulens, Denis et Orient, Marie-Sophie. (2014). *Aborder la mythologie grecque en cycle III : le héros mythique*. Education.
[http:// dumas.ccsd.cnrs.fr/dumas-01073228v2](http://dumas.ccsd.cnrs.fr/dumas-01073228v2)

Caumont, Frédéric. (2007). *Quand Œdipe rencontre la Sphinx*. Imaginaire& Inconscient.no 2.
<http://www.cairn.info/revue-imaginaire-et-inconscient-2007-2page-109.htm>.

Djiriga, Jean Michel Dago. (2013). *La lecture idéologique de Sophocle.Histoire d'un mythe contemporain : le théâtre démocratique*. Université de Sorbonne nouvelle-Paris III.
[https:// tel.archives-ouvertes.fr/tel-00968677](https://tel.archives-ouvertes.fr/tel-00968677)

Ekaterini, Nikolarea. (1994). *Oedipus the King : A Greeek Tragedy, Philosophy ; Politics and Philology*. TTR. Vol.7.No 1.
<http://id.erudit.org/iderudit/037174ar>

Faten, Ben lazreg. (2013). *La scène de reconnaissance dans les nouveaux genres dramatiques au XVIII siècle, de la comédie au drame*. Université de la

Sorbonne nouvelle-Paris III.
[https:// tel.archives-ouvertes.fr/tel-00975541](https://tel.archives-ouvertes.fr/tel-00975541)

Francillon, Roger. (1983). *Œdipe et les Lumières ou l'historisation d'un mythe sous Louis XIV*. Revue Suisse des Littératures romanes.
<http://dx.doi.org/10.5169/seals-250736>

Gély, Véronique. (2004). *Mythes et littérature : perspectives actuelles*. Revue de littérature comparée.no 311.
[http:// www.cairn.info/revue-de-litterature-compare-2004-3-page-329.htm](http://www.cairn.info/revue-de-litterature-compare-2004-3-page-329.htm)

Goldzink, Jean. (2004). *Le vieux maître et le novice aux longues dents. Voltaire et Corneille en 1719*. Dix-septième siècle.no 225.
<http://www.cairn.info/revue-dix-septieme-siecle-2004-4-page-637.htm>

Jouan, François. (1952). *Le retour au mythe grec dans le théâtre français contemporain*. In : Bulletin de l'Association Guillaume Budé. No 2.
[http:// www.persee.fr/cdoc/bude_0004-5527_1952_num_1_2_6825](http://www.persee.fr/cdoc/bude_0004-5527_1952_num_1_2_6825)

Le Corre, Elizabeth. (2010). *Et nous voilà comme le chœur antique : Les avatars du chœur dans le théâtre de Jean Anouilh*. Etudes Littéraires. Vol.41.no 1.
<http://id.erudit.org/iderudit/044574ar>

MacDonald, Ruth. (2013). *Motherhood and representation in modern adaptations of Greek tragedy*. MRes thesis.
<http://theses.gla.ac.uk/4279/>

Mordrelle, Hélène. (2010). *De l'Œdipe Roi de Sophocle à l'Œdipe de Voltaire: l'histoire et les enjeux d'une réécriture*. In : Bulletin de l'Association Guillaume Budé. No 1.
http://www.persee.fr/doc/bude_0004-5527_2010_num_1_1_2363

Moreau, Alain. (2002). *Œdipe ou la prolifération explicative*. In : L'antiquité classique. Tome 71.
[http:// www.persee.fr/doc/antique_0770-2817_2002_num_71_1_247](http://www.persee.fr/doc/antique_0770-2817_2002_num_71_1_247)

Naoki, Shibuya. (2014). *Tradition et modernité : étude des tragédies de Voltaire*. Université de la Sorbonne nouvelle- Paris III.
[https:// tel.archives-ouvertes.fr/tel-00968766](https://tel.archives-ouvertes.fr/tel-00968766)

Rajotte, Pierre. (2001). *Le mythe en littérature*. Nuit blanche. Magazine littéraire,
no 83.
[http:// id.erudit.org/iredut/20739ac](http://id.erudit.org/iredut/20739ac)

Rolland, Josiane. (2010). *Métamorphose d'un mythe*. Libres cahiers pour la psychanalyse.no 22.
<http://www.cairn.info/revue-libres-cahiers-pour-la-psychanalyse-2010-2-page-17.htm>.

Salvail, Danielle. (1991). *Le secret de la commedia dell'arte*. Revue de théâtre.no 59.
<http://id.erudit.org/iderudit/27543ac>

Savona, Jeannelle. (1992). *Problématique d'un théâtre féministe : le cas d'A ma mère, à ma mère, à ma mère, à ma voisine*. Voix et Images. Vol.17.no3.
<http://id.erudit.org/iderudit/200980ar>

Trousseau, Raymond. (1981). *Thèmes et mythes. Questions de méthodes*. Bruxelles : Editions de l'Université de Bruxelles.
[http:// www.editions-universite-bruxelles.be/](http://www.editions-universite-bruxelles.be/)

Annexe

Œdipe roi de Sophocle

On a prédit au roi de Thèbes, Laïos, qu'il serait tué par son fils. Le roi quitte donc ce fils, ses pieds enchaînés, qui serait son meurtrier mis au monde par sa femme Jocaste. Mais cet enfant est sauvé par le roi de Corinthe qui lui a donné le nom d'Œdipe. L'enfant grandit sans savoir le mystère de sa naissance mais plus tard un oracle lui a dit qu'il deviendrait le meurtrier de son père Laïos et le mari de sa mère Jocaste. Il décide donc de s'éloigner pour ne pas être victime de ces péchés. Sur la route pour Thèbes, il rencontre son père : les deux hommes se croisent sans se reconnaître l'un l'autre. Mais à la suite d'une querelle, Œdipe tue Laïos. Après ce malheureux événement, il rencontre le Sphinx, réussit à répondre aux épreuves de celui-ci et délivre Thèbes de ses mains. Il devient un héros et se marie avec Jocaste, sa mère, commettant ainsi deux crimes : le parricide et l'inceste, ce qui apportent la colère des dieux sur Thèbes. La pièce finit par le suicide de Jocaste et d'Œdipe. Ce dernier se crève les yeux pour se punir de ces crimes graves.

Les personnages : Œdipe, Jocaste, Créon, Tirésias, Serviteur de Laïos, Messenger, Grand-prêtre, Chœur.

Œdipe de Corneille

Dircé, sœur d'Œdipe, est amoureuse de Thésée, et est aimée par celui-ci, ce qui embellit la tragédie. Thésée se révolte contre les dieux qui exerçaient une autorité absolue sur le destin des hommes. Ceux-ci sont ainsi dépourvus de toute liberté et de responsabilité. Ensuite nous voyons Œdipe choisir son propre destin: il se crève les yeux quand il découvre qu'il s'est marié avec sa mère. En le faisant, il refuse de savoir les paroles des oracles. Avec ce choix, il montre que l'homme est libre de décider sur sa vie privée et en assume la responsabilité.

Les personnages : Œdipe, Cléante, Jocaste, Nérine, Tirésie, Iphicrate, Phorbas, Messenger, Dircé fille de Jocaste, Mégare, Thésée amant de Dircé.

Œdipe de Voltaire

Voltaire reprend dans sa tragédie, l'argument de l'Œdipe roi de Sophocle et rajoute lui aussi l'épisode amoureux avec Philoctète, ancien amant de la reine. A Thèbes, Œdipe, le héros tragique tue son père Laïos, commet ainsi le parricide, par la suite, épouse Jocaste sa mère et commet ainsi l'inceste : les dieux exigent qu'il soit puni du meurtre de son père, Laïos. Dans ce drame, Philoctète est introduit en tant que rival d'Œdipe et la pièce prend fin avec le suicide de Jocaste sur scène.

Les personnages : Œdipe, Araspe, Jocaste, Egine, Grand-prêtre, Icare, Phorbas, Chœur, Philoctète ancien amant de Jocaste, Dimas ami de Philoctète

Œdipe de Père Folard

Le Père Folard, dans sa tragédie, tout en restant fidèle à Sophocle dans la composition de son intrigue, met surtout l'accent sur le fait que le parricide et l'inceste, ces deux crimes énormes, lorsqu'ils sont commis volontairement méritent absolument d'être punis par Dieu. C'est ainsi que ses deux héros principaux ont reçu leur punition selon l'idéologie chrétienne, ce qui a donné une originalité à cette pièce. La nature de l'Œdipe de Sophocle trouve tout à fait modifiée : il devient un homme aveuglé par sa colère et par son audace.

Les personnages : Œdipe, Jocaste, Laïos, Phorbos, Créon, Menacée, Troupe de Thébains.

Œdipe de Houdard de la Motte

Cette pièce de cinq actes en prose n'a jamais été jouée sur scène et fut considérée au XVIII^e siècle comme un échec. L'objectif du dramaturge fut de prouver la supériorité d'une tragédie en prose sur celles rédigées en vers. Il commente rationnellement les péchés de Jocaste et d'Œdipe en les rendant coupables des crimes qu'ils ont commis : les punitions que ces deux héros principaux se donnent ne changent pas ; en pensant qu'ils ont mérité le châtement des dieux, ils se tuent.

Les personnages : Œdipe, Jocaste, Étéocle, Polynice, Créon.

Œdipe travesti de Pierre-François Biancolelli

Cette pièce qui se constitue de quinze scènes n'est surtout pas une tragédie qui fait pleurer mais une pièce jouée par les comédiens italiens en France dominée par le comique dont le but essentiel fut de faire rire, de divertir les spectateurs. *Œdipe travesti* de Biancolelli est une parodie de la pièce de Voltaire où les arguments politiques et religieux du philosophe furent complètement absents.

Biancolelli s'inspirant de Voltaire, et sans se moquer du destin tragique du héros, qui apparaît ici, sous le nom de Trivelin, fait des changements surtout dans les lieux : Thèbes devient un village, Le Bourget. Ce cadre paysan amène aussi un changement dans l'appellation d'autres personnages : Le couple Laïos-Jocaste est remplacé par Pierrot-Colombine. Ainsi, la femme Colombine est gargotière du Bourget, tandis que Pierrot gargotier décédé, ne trouve aucune grâce chez son rival Finebrette. Et le Sphinx apparaît sous l'image d'un loup. Ainsi de suite, cette pièce comique garde les traits amusants du théâtre de la Foire tant aimé par le commun du peuple en France depuis des siècles précédents.

Les personnages : Trivelin(Œdipe), Colombine (Jocaste), Pierrot (Laïos), Finebrette (Philoctète), Alcide, Hercule.

***Œdipe et le Sphinx* de Joséphin Péladan**

La pièce *d'Œdipe et le Sphinx* de Péladan où le dramaturge a renversé la chronologie de l'intrigue, ayant conservé certains traits de *l'Œdipe roi* de Sophocle, présente une ambiance mystérieuse et surnaturelle qui règne sur toute sa tragédie. Son héros Œdipe entre en tant qu'un personnage surhumain et lutte contre une créature mystérieuse, le Sphinx ou plutôt l'hermaphrodite Sphinge. Dans la pièce qui se constitue de trois actes, le déroulement est ainsi : Dans le 1^{er}, Œdipe tue Laïos, il rencontre sa nouvelle épouse en deuil. Il se lutte avec le Sphinx. Dans le 2^e, le chœur parle avec les citoyens de Thèbes qui souffrent de la peste. Dans le 3^e, deux chœurs apparaissent ; l'un funèbre, l'autre glorifiant le triomphe d'Œdipe contre le Sphinx. Péladan a renversé de cette manière, l'ordre de la pièce de Sophocle, la pièce d'origine.

Cette tragédie représente le théâtre symboliste du XIX^e siècle, se caractérisant par son aspect abstrait et idéal et par ses personnages allégoriques. La pièce se termine avec la gloire d'Œdipe sur le monstre en faisant parade sur la divinité de l'homme.

Les personnages : Œdipe, Jocaste, Créon, Tirésias, le Berger corinthien, le Berger thébain, le Grand-prêtre, Chœur, Laïos

Œdipe de Gide

Œdipe de Gide est un mélange de religion et du mythe antique. L'écrivain ne parle pas des dieux grecs mais parle d'un Dieu proche des convictions chrétiennes. Cette tragédie est comme une recherche du bonheur, sans ou avec Dieu. Œdipe est froid aux paroles de l'oracle qui l'a averti de ses crimes à commettre dans l'avenir : être meurtrier de son père, ou se trouver dans une position incestueuse avec sa mère ne l'intéressent pas. Gide avait besoin simplement d'un personnage grec antique pour présenter son goût de l'individualisme et de la liberté. Il a adopté le fil principal de *l'Œdipe Roi* de Sophocle mais avec ses réécritures, il semble avoir créé non seulement un autre texte mais un autre mythe.

Les personnages : Œdipe, Jocaste, Créon, Tirésias, Chœur et les quatre enfants d'Œdipe.

***Œdipe ou le roi boiteux* de Jean Anouilh**

Cet écrivain moderne reste fidèle au modèle grec, à *Œdipe Roi* de Sophocle, à part une modification faite qui serait celle du Chœur remplaçant le prêtre chez Sophocle. Cette boiterie due à un drame du début de l'enfance du héros, cette déformation physique, deviendra le symbole de "l'existence humaine déformée". Le héros va affronter son destin sinistre : les dieux cruels ne veulent pas le bonheur de l'homme et voir celui-ci heureux.

Les personnages : Œdipe, Jocaste, Créon, Tirésias, l'Homme, le Berger, Le Messager, Chœur, Antigone.

Le Nom d'Œdipe tiré de Chant du corps interdit d'Hélène Cixous

Dans cet opéra, l'auteure diminue le nombre des épisodes sophocléens et de ses personnages. Nous ne retrouvons aucune trace de Créon, et Œdipe ne sera pas présenté avec ses traits mythiques et il n'y a qu'une allusion au monstre, le Sphinx. Il existe un Chœur et trois personnages principaux : deux Jocaste, deux Œdipe et deux Tirésias. L'écrivaine a dédoublé ses personnages ; une Jocaste chantante, une Jocaste parlante, un Œdipe avec une voix de ténor et un deuxième, un Œdipe qui parle, et de même pour Tirésias quand son dédoublement est nécessaire. Ce qui est à remarquer c'est que l'épouse d'Œdipe qui est sa mère, prend un grand plaisir de ses contacts physiques avec l'Œdipe son fils-mari. De cette manière, nous avons un *Œdipe* inspiré de Sophocle qui est totalement dénaturé dans sa forme et dans son sens.

Les personnages : Jocaste / Jocaste, Œdipe/ Œdipe, Tirésias/ Tirésias, Chœur

HACETTEPE ÜNİVERSİTESİ
SOSYAL BİLİMLER ENSTİTÜSÜ
TEZ ÇALIŞMASI ETİK KURUL İZİN MUAFİYETİ FORMU

HACETTEPE ÜNİVERSİTESİ
SOSYAL BİLİMLER ENSTİTÜSÜ
FRANSIZ DİLİ VE EDEBİYATI ANABİLİM DALI BAŞKANLIĞI'NA

Tarih: 03/01/2017

Tez Başlığı / Konusu: LE MYTHE D'ŒDIPE ET SES MÉTAMORPHOSES DANS LE THÉÂTRE FRANÇAIS DU XVIIIE AU XXE SIÈCLE PORTANT DANS LEUR TITRE LE NOM DU MYTHE

Yukarıda başlığı/konusu gösterilen tez çalışmam:

1. İnsan ve hayvan üzerinde deney niteliği taşımamaktadır,
2. Biyolojik materyal (kan, idrar vb. biyolojik sıvılar ve numuneler) kullanılmasını gerektirmemektedir.
3. Beden bütünlüğüne müdahale içermemektedir.
4. Gözlemsel ve betimsel araştırma (anket, ölçek/skala çalışmaları, dosya taramaları, veri kaynakları taraması, sistem-model geliştirme çalışmaları) niteliğinde değildir.

Hacettepe Üniversitesi Etik Kurullar ve Komisyonlarının Yönergelerini inceledim ve bunlara göre tez çalışmamın yürütülebilmesi için herhangi bir Etik Kuruldan izin alınmasına gerek olmadığını; aksi durumda doğabilecek her türlü hukuki sorumluluğu kabul ettiğimi ve yukarıda vermiş olduğum bilgilerin doğru olduğunu beyan ederim.

Gereğini saygılarımla arz ederim.



03.01.2017

Adı Soyadı: NEDA SİAMJ
Öğrenci No: N10243335
Anabilim Dalı: FRANSIZ DİLİ VE EDEBİYATI
Programı: FRANSIZ DİLİ VE EDEBİYATI/DOKTORA PROGRAMI
Statüsü: Y.Lisans X Doktora Bütünleşik Dr.

DANIŞMAN GÖRÜŞÜ VE ONAYI



PROF. DR. AYŞE JALE ERLAT

Detaylı Bilgi: <http://www.sosyalbilimler.hacettepe.edu.tr>

Telefon: 0-312-2976860

Faks: 0-3122992147

E-posta: sosyalbilimler@hacettepe.edu.tr

**HACETTEPE UNIVERSITY
GRADUATE SCHOOL OF SOCIAL SCIENCES
ETHICS BOARD WAIVER FORM FOR THESIS WORK**

**HACETTEPE UNIVERSITY
GRADUATE SCHOOL OF SOCIAL SCIENCES
TO THE DEPARTMENT OF FRENCH LANGUAGE AND LITERATURE**

Date: 03/01/2017

Thesis Title / Topic: LE MYTHE D'ŒDIPÉ ET SES MÉTAMORPHOSES DANS LE THÉÂTRE FRANÇAIS DU XVIIIE AU XXE SIÈCLE PORTANT DANS LEUR TITRE LE NOM DU MYTHE

My thesis work related to the title/topic above:

1. Does not perform experimentation on animals or people.
2. Does not necessitate the use of biological material (blood, urine, biological fluids and samples, etc.).
3. Does not involve any interference of the body's integrity.
4. Is not based on observational and descriptive research (survey, measures/scales, data scanning, system-model development).

I declare, I have carefully read Hacettepe University's Ethics Regulations and the Commission's Guidelines, and in order to proceed with my thesis according to these regulations I do not have to get permission from the Ethics Board for anything; in any infringement of the regulations I accept all legal responsibility and I declare that all the information I have provided is true.

I respectfully submit this for approval.



03.01.2017

Name Surname: NEDA SİAMI

Student No: N10243335

Department: DEPARTMENT OF FRENCH LANGUAGE AND LITERATURE

Program: DEPARTMENT OF FRENCH LANGUAGE AND LITERATURE

Status: Masters Ph.D Integrated Ph.D.

ADVISER COMMENTS AND APPROVAL



PROF. DR. AYŞE JALE ERLAT

HACETTEPE ÜNİVERSİTESİ
SOSYAL BİLİMLER ENSTİTÜSÜ
YÜKSEK LİSANS/DOKTORA TEZ ÇALIŞMASI ORJİNALLİK RAPORU

HACETTEPE ÜNİVERSİTESİ
SOSYAL BİLİMLER ENSTİTÜSÜ
FRANSIZ DİLİ VE EDEBİYATI ANABİLİM DALI BAŞKANLIĞI'NA

Tarih: 03/02/2017

Tez Başlığı / Konusu: LE MYTHE D'ŒDIPE ET SES MÉTAMORPHOSES DANS LE THÉÂTRE FRANÇAIS DU XVIIIE AU XXE SIÈCLE PORTANT DANS LEUR TITRE LE NOM DU MYTHE

Yukarıda başlığı/konusu gösterilen tez çalışmamın a) Kapak sayfası, b) Giriş, c) Ana bölümler ve d) Sonuç kısımlarından oluşan toplam 129... sayfalık kısmına ilişkin, 30.../.../...2016 tarihinde şahsım/tez danışmanım tarafından Turnitin adlı intihal tespit programından aşağıda belirtilen filtrelemeler uygulanarak alınmış olan orijinallik raporuna göre, tezimin benzerlik oranı % 5 'tür.

Uygulanan filtrelemeler:

- 1- Kabul/Onay ve Bildirim sayfaları hariç,
- 2- Kaynakça hariç
- 3- Alıntılar hariç/dâhil
- 4- 5 kelimedenden daha az örtüşme içeren metin kısımları hariç

Hacettepe Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Tez Çalışması Orijinallik Raporu Alınması ve Kullanılması Uygulama Esasları'nı inceledim ve bu Uygulama Esasları'nda belirtilen azami benzerlik oranlarına göre tez çalışmamın herhangi bir intihal içermediğini; aksinin tespit edileceği muhtemel durumda doğabilecek her türlü hukuki sorumluluğu kabul ettiğimi ve yukarıda vermiş olduğum bilgilerin doğru olduğunu beyan ederim.

Gereğini saygılarımla arz ederim.


Tarih ve İmza 03.01.2017

Adı Soyadı: NEDA SİAMİ
Öğrenci No: N10243335
Anabilim Dalı: FRANSIZ DİLİ VE EDEBİYATI
Programı: FRANSIZ DİLİ VE EDEBİYATI/DOKTORA PROGRAMI
Statüsü: Y.Lisans XDoktora Bütünleşik Dr.

DANIŞMAN ONAYI

UYGUNDUR.



PROF. DR. AYŞE JALE ERLAT

**HACETTEPE UNIVERSITY
GRADUATE SCHOOL OF SOCIAL SCIENCES
THESIS/DISSERTATION ORIGINALITY REPORT**

**HACETTEPE UNIVERSITY
GRADUATE SCHOOL OF SOCIAL SCIENCES
TO THE DEPARTMENT OF FRENCH LANGUAGE AND LITERATURE**

Date: 03/01/2017

Thesis Title / Topic : LE MYTHE D'ŒDİPE ET SES MÉTAMORPHOSES DANS LE THÉÂTRE FRANÇAIS DU XVIIIÈ AU XIXE SIÈCLE PORTANT DANS LEUR TITRE LE NOM DU MYTHE

According to the originality report obtained by myself/my thesis advisor by using the Turnitin plagiarism detection software and by applying the filtering options stated below on 30./11./2016 for the total of 129 pages including the a) Title Page, b) Introduction, c) Main Chapters, and d) Conclusion sections of my thesis entitled as above, the similarity index of my thesis is 5%.

Filtering options applied:

1. Approval and Declaration sections excluded
2. Bibliography/Works Cited excluded
3. Quotes excluded
4. Match size up to 5 words excluded

I declare that I have carefully read Hacettepe University Graduate School of Social Sciences Guidelines for Obtaining and Using Thesis Originality Reports; that according to the maximum similarity index values specified in the Guidelines, my thesis does not include any form of plagiarism; that in any future detection of possible infringement of the regulations I accept all legal responsibility; and that all the information I have provided is correct to the best of my knowledge.

I respectfully submit this for approval.

03.01.2017

Date and Signature

Name Surname: NEDA SİAMİ
Student No: N10243335
Department: DEPARTMENT OF FRENCH LANGUAGE AND LITERATURE
Program: DEPARTMENT OF FRENCH LANGUAGE AND LITERATURE
Status: Masters Ph.D. Integrated Ph.D.



ADVISOR APPROVAL

APPROVED.


PROF.DR. AYŞE JALE ERLAT