Théâtre et mythologie

Interrogations génériques sur une relation privilégiée

Charles BRION
La Rochelle Université CRHIA EA 1163

Résumé : Cet article propose une interrogation sur les liens qui existent entre théâtre et mythe.

Mots-clés : théâtre, mythes, mythologie, relation, Sellier, composition

Dans un article célèbre : « Qu'est-ce qu'un mythe littéraire ? », Philippe Sellier (1984) avait voulu dégager trois critères essentiels propres au mythe littéraire, et sa démonstration a assez durablement marqué les esprits pour aboutir par exemple à cette synthèse postérieure d'André Siganos : « Le mythe littéraire est un récit fermement structuré, symboliquement surdéterminé, d'inspiration métaphysique (voire sacrée) reprenant le syntagme de base d'un ou plusieurs textes fondateurs »[1].

Le premier point (l'exigence d'un récit fermement structuré) donne lieu, chez Sellier, à ce que nous pourrions nommer un déterminisme générique :

> la fermeté de ce type d'organisation ne paraît pas s'accommoder de récits longs [...] l'optimum paraît atteint avec la durée ordinaire de la pièce de théâtre [...] La succession exposition / nœud / péripéties (peu nombreuses) / dénouement, telle qu'on la trouve dans la tragédie grecque ou dans la tragédie classique, offre le degré de complexité idéal pour *tramer* le mythe littéraire : entre le mini-récit sous-jacent à certains poèmes et les longs récits de type épique et romanesque[2].

[1] Siganos, A. (1993). *Le Minotaure et son mythe* (p. 32). PUF.
[2] Sellier, P. (1984). Qu'est-ce qu'un mythe littéraire ?, *Littérature*, 55, p. 112-126, ici p. 123. Larousse.

La longueur de l'œuvre littéraire serait donc un élément discriminant et celle intermédiaire du genre théâtral davantage propice à l'écriture du mythe littéraire. La démarche de Sellier tend à rendre nécessaire et essentiel ce qui initialement pouvait paraître contingent et historique, à savoir l'efflorescence du mythe littéraire dans l'Antiquité et à partir de la Renaissance, deux moments où l'on accorde une importance prépondérante au genre théâtral. Selon lui, il existerait un lien intrinsèque entre genre théâtral et mythe littéraire, donc un lien anhistorique, mais cette démarche n'échappe pas pour autant, finalement, à un conditionnement historique, puisqu'un mythe littéraire ne saurait naître qu'à un moment d'accomplissement du genre théâtral. De fait, les mythes d'Antigone, Médée ou Electre naissent dans la Grèce antique au moment d'apogée de la tragédie. Et les mythes de Faust et Don Juan naissent au XVI^{e} siècle, quand s'épanouit le théâtre baroque, en lien étroit avec l'esprit de la Renaissance. Kierkegaard dégage une triade mythique majeure à la Renaissance, en associant à Don Juan et Faust la figure mythique d'Ahasverus, le Juif errant. Carl Schmitt fait de même en convoquant lui la figure d'Hamlet. Mais, pour l'un comme pour l'autre, ces figures ne pouvaient naître à un autre moment que le XVI^{e} siècle. Lorsque se produit le renouveau du théâtre français dans la première moitié du XX^{e} siècle, Cocteau, Giraudoux et Anouilh, puis plus tard Marguerite Yourcenar, se tourneront immédiatement vers les figures mythiques d'Orphée, Œdipe, Antigone, Médée, Electre… au point que l'on peut se demander si c'est le mythe qui a besoin du théâtre… ou le théâtre qui aurait besoin du mythe pour acquérir davantage de sens !

Dans notre époque de scepticisme généralisé, de déconstruction systématique, où l'on est si réticent, si frileux, face à toute forme de généralisation, il faut rappeler l'origine du propos de Sellier pour ne pas le considérer comme un idéologue dogmatique. À l'origine de sa recherche se trouve notamment la confrontation entre deux types de mythe : le mythe ethno-religieux et le mythe littéraire, Sellier s'appuyant sur de nombreuses analyses de Lévi-Strauss. Celui-ci, notamment dans *L'Origine des manières de table* (1968)[3], ayant vanté l'organisation serrée du mythe ethno-religieux, stigmatise la disparition de ce type heureux d'organisation dans la littérature en général, et dans le genre romanesque en particulier, qui s'est emparé des « résidus déformalisés du mythe » mais avec un « manque de plus en plus évident d'une charpente interne ». Généralisant, Lévi-Strauss analyse la littérature comme charpie, comme dislocation. Et Sellier de remarquer que « chez de nombreux mythologues, "mythe" s'oppose à "littérature" ». Mais Sellier souligne ensuite, dans une section de son article nommée « le tour d'écrou », que le mythe littéraire accomplit un « extraordinaire travail de reformalisation qui [lui] fait retrouver un agencement structural comparable à celui du mythe ethno-religieux », en quoi il s'opposerait donc à cette exténuation de la structure caractéristique du roman pour Lévi-Strauss. Sellier, loin de vouloir être dogmatique, termine en soulignant qu'il y aura de « délicats problèmes » de « seuils », de « mixtes » à prendre en compte.

Cette vision théorique séduisante soulève en effet un certain nombre d'objections. D'abord, une autre figure mythique contemporaine, celle de Don Quichotte, est également tributaire de la Renaissance et d'un certain baroquisme. Or, elle s'exprime dans le genre romanesque, et en l'occurrence dans un roman particulièrement long.

[3] Lévi-Strauss, C. (1968). *L'Origine des manières de table*. Plon.

Published in : CHANTRAINE BRAILLON, Cécile ; DUBATTI, Jorge (dir.), *Théâtre Mythologique. Origines, manifestations et résurgences*, Editions des archives contemporaines, ISBN : 9782813003973, doi : 10.17184/eac.9782813003973

En quelque sorte, le mythe de Don Quichotte pourrait être l'exception qui confirme la règle : en effet, contrairement à Cervantès écrivant un long roman, Balzac écrivant sa version faustienne : *Melmoth réconcilié* (1835) ou Hoffmann et Mérimée écrivant leur version de Don Juan : *Don Juan* (1813) et *Les Ames du purgatoire* (1834) écrivent une nouvelle ou un conte pour Hoffmann ; ils adoptent donc une forme qui a en commun avec le théâtre d'être une forme brève ou en tout cas ramassée par rapport à l'ampleur du genre romanesque. Il conviendrait alors d'opposer comme il est d'usage formes narratives brèves, concentrées (notamment nouvelle et conte) et formes narratives longues (épopée et sa version moderne : le roman, la formule de Sellier « les longs récits de type épique et romanesque » semblant ici suivre *La Théorie du roman* de Lukacs). On pourrait alors compléter la vision de Sellier en estimant que l'exigence d'un récit fermement structuré, qui ne s'accommode pas de récits longs, s'accommode aussi bien du théâtre que de la nouvelle, voire du conte. Et l'on pourrait parler de la valeur mythique de certains personnages de contes comme le jouer de flûtes, la petite sirène… de fait, Loreley, Mélusine ou Ondine apparaissent bien dans le *Dictionnaire des mythes littéraires* de Pierre Brunel[4]. Plus largement, nombre de figures mythiques sont issues de récits brefs à l'intérieur d'un récit plus long (on pense notamment au mode d'écriture des *Métamorphoses* d'Ovide), telles les figures de Psyché, Adonis, Narcisse, etc.

Mais les choses ne sont pas aussi simples car, pour traiter du mythe de Faust, Balzac écrit également *La Peau de chagrin* (1831), voire *Splendeurs et misères des courtisanes* (1838). Pour renouveler le mythe d'Antigone, Ballanche publie en 1814 un récit en six livres s'inspirant d'ailleurs du poème épique *La Thébaïde* composé en douze livres par Stace au 1er siècle après Jésus-Christ[5]. Et, après Marlowe certes mais avant le plus célèbre Faust germanique, celui de Goethe (1808), existe celui de son ami Friedrich-Maximilian Klinger : *Fausts Leben, Thaten und Höllenfahrt.* Cette version de 1791, aussi célèbre à l'époque que celle de Goethe quelques années plus tard, est un très long roman. La longueur du genre romanesque a l'avantage d'étirer le fameux mythème faustien, dégagé par André Dabezies, du « parcours du magicien », attractif pour le lecteur comme pour le spectateur de théâtre[6]. Elle est surtout indispensable, dans le roman rousseauiste de Klinger, pour que Faust, qui doit conclure si l'homme est bon ou mauvais, puisse accomplir assez de voyages et vivre assez d'expériences pour se persuader de la noirceur de l'humanité. Cet intérêt de la longueur romanesque a bien été perçu par Simone Fraisse analysant l'*Antigone* de Ballanche : « Il se sent à l'aise dans une forme plus épique que dramatique parce qu'elle lui permet de multiplier les épreuves où se déploie la constance de son héroïne »[7].

Dans son long poème narratif de 1824 *Don Juan*, Byron aussi déroule indéfiniment les aventures fascinantes du séducteur mythique en mêlant délibérément toutes les formes génériques majeures sauf le théâtre. Le long poème narratif de Byron appuie

[4]Brunel, P., dir. (1988). *Dictionnaire des mythes littéraires.* Editions du Rocher.

[5]C'est d'ailleurs l'occasion de rappeler que, dans l'Antiquité grecque, des formes épiques ont le plus souvent précédé des formes théâtrales sur le thème qui devient un mythe, qu'il s'agisse d'Electre ou d'Antigone. *Cf.* Brunel, P. (1995). *Le Mythe d'Electre*, p. 17-19. Honoré Champion, et Fraisse, S. (1974). *Le Mythe d'Antigone*, p. 9. Armand Colin… ce qui conforte justement l'idée que le passage au genre théâtral a été indispensable pour permettre le passage de la légende au mythe !

[6]Dabezies, A. (1999). *Le Mythe de Faust.* Armand Colin.

[7]Fraisse, S. *Op. cit.*, p. 31.

Published in : CHANTRAINE BRAILLON, Cécile ; DUBATTI, Jorge (dir.), *Théâtre Mythologique. Origines, manifestations et résurgences*, Editions des archives contemporaines, ISBN : 9782813003973, doi : 10.17184/eac.9782813003973

cependant le propos de Sellier, en ce que cette forme très longue va en effet de pair avec une absence de construction délibérée, Byron avouant à son éditeur Murray récrire le mythe sans trame ni projet définis : « Vous m'avez demandé le plan de Donny Johnny – je n'ai pas eu de plan »[8].

Cette stratégie d'écriture absolument contraire à celle du mythe littéraire pour Sellier, Byron la proclame sans cesse dans son récit intra et homo-diégétique, notamment au chant XII, après déjà cinq cents pages (!) :

> La structure en est encore en préparation [...] il est temps de commencer mon poème. Il / Est peut-être curieux [...] Que depuis le premier chant jusqu'à celui-ci, / Je ne sois pas entré dans le vif du sujet. / Ces douze premiers chants ne sont que fioritures, / *Preludios*, afin de tester une ou deux cordes / De ma lyre [...] Après quoi vous pourrez entendre l'ouverture[9]

Ce qui le conduit, loin de toute concision, à un projet toujours plus ample :

> « Je pensais au départ qu'environ deux douzaines / De chants feraient l'affaire ; Apollon me conjure [...] De trotter gentiment jusques à la centaine [10] ». Loin de toute fermeté de structure, le principe d'écriture est la digression[11], à l'image des Essais de Montaigne lus à ce moment-là par Byron, cités au chant IX, et que Byron semble pasticher : « Mon poème n'est que folâtre [...] Je ne suis guidé par aucun plan préalable, / Méthode trop poétique : on devrait savoir / Pourquoi on écrit. Dans mes textes ou mes notes, / J'ignore tout des mots qui sortent de ma plume. / Et donc, je baguenaude, en narrant quelquefois, / En méditant parfois.[12] »

Le récit s'étire ainsi à l'infini, se fractionnant en un chapelet d'épisodes quasi autonomes, dont le seul lien (le prétexte) est le héros.

Or, cette longue série d'aventures autonomes permettrait précisément à Sellier de refuser au *Don Juan* de Byron le statut d'« œuvre mythique ». Sellier explique en effet dans son article que la construction lâche de *L'Odyssée*, qui consiste en une succession rhapsodique d'aventures d'Ulysse, empêche de faire d'Ulysse un mythe littéraire : « la structure se dégrade en sérialité » ; il suit ici Raymond Trousson ayant déjà opposé « thèmes de héros » et « thèmes de situation ». La même critique est adressée aux *Mémoires* de Casanova et Sellier ajoute que, dans les deux cas, le tempo est trop lent pour « mythifier ». Assurément, les grands héros fondateurs de la mythologie grecque :

[8] Le 12/08/1819.

[9] Traduit par Laurent Bury et Marc Porée, Lord Byron (2006) [1824], *Don Juan* (*Don Juan*), p. 567 / 556. Gallimard.

[10] *Ibid.*, p. 556 / 648. La brièveté est pourtant affirmée préférable pour accéder à la postérité p. 222 : « le plus bref des billets, / Mieux qu'un long discours, peut former un lien durable / Entre les siècles ».

[11] *Cf.* l'analyse de La Cassagnère, C. (1995). Introduction. *Byron : lectures du Don Juan* (La Cassagnère, C., dir.), p. 6. Didier Erudition, qui y voit la digression « élevée au rang de principe ».

[12] *Ibid.*, p. 501 / 460-462. En cela Byron professe aussi, p. 647, suivre une tendance italienne contemporaine : « Je laisse aller mes vers ainsi que l'on bavarde / Lors d'une promenade à pied ou à cheval. / Un poème aussi décousu [...] sonne les nouveautés ou les vieilleries / Selon le sentiment de *l'Improvvisatore.* ». *Cf.* aussi p. 608 : « J'écris sans tarder ce qui me vient à l'esprit ».

Published in : CHANTRAINE BRAILLON, Cécile ; DUBATTI, Jorge (dir.), *Théâtre Mythologique. Origines, manifestations et résurgences*, Editions des archives contemporaines, ISBN : 9782813003973, doi : 10.17184/eac.9782813003973

Héraclès, Thésée, Persée, sont également présentés selon ce schéma simple d'une succession d'aventures. On parle pourtant volontiers aujourd'hui d'Ulysse comme d'une figure mythique, et elle aussi est traitée, comme celles d'Héraclès et Thésée, dans le *Dictionnaire des mythes* de Pierre Brunel. Mais de nombreux critiques soutiennent indirectement la vision restrictive de Sellier. Jean Rousset, notamment, spécialiste de l'âge baroque, analyse dans une optique structuraliste le mythe de Don Juan comme un mythe où se nouent des relations obligées entre le protagoniste et le groupe féminin d'une part, l'instance funèbre d'autre part dans ce qui devient un mythe de situation[13], ce nœud de relations, recoupant l'organisation serrée valorisée par Sellier, s'opposant aux mythes héroïques de Thésée ou Hercule basés sur un simple personnage. Et l'on sait bien qu'il en va de même dans le mythe de Faust, où celui-ci n'a de portée réelle, comme le montre André Dabezies, que confronté à Marguerite et surtout à Méphistophélès. On retrouve la notion cardinale de « situation », si théâtrale, Sellier valorisant « les oppositions et les retournements » propres au genre théâtral et voyant dans le mythe littéraire « une situation complexe, de type dramatique, où le héros se trouve pris ».

En réalité, ce que Sellier occulte, c'est que même les mythes littéraires de Faust et Don Juan jouent précisément de cette sérialité indéfinie, limitée par la brièveté de la représentation théâtrale, mais qui pourrait sinon s'étendre sans fin. Pensons à Don Juan multipliant les conquêtes : chez Tirso de Molina, une noble, puis une femme du peuple, une noble puis une femme du peuple…, mais aussi les entourloupes, les burlas dans une structure si répétitive, tellement basée sur les redoublements (de promesse, de refrain chez Tirso) que Pierre Brunel a pu parler de « monotonie donjuanesque ». Pensons, de même, aux tours de bateleur joués par Faust dans le parcours du magicien déjà évoqué et, toujours dans ce mythème, aux relations amoureuses successives qui sont un des mobiles du pacte. Ajoutons que cette succession désordonnée d'aventures obéit d'autant moins à la fermeté de composition prônée par Sellier que, chez Marlowe comme dans l'ensemble du théâtre élisabéthain, certaines scènes sont permutables et supprimables ! Il apparaît que, si cette même série de doubles séductions, conquêtes féminines et duperies de naïfs, s'interrompt chez Marlowe ou Molière, c'est seulement parce que doit nécessairement intervenir la punition du libertin dans une société régie par le christianisme. Dans une version moderne laïque, rien n'empêche la poursuite interminable des aventures des deux libertins, ainsi le poème de Byron est inachevé !

L'analyse de Sellier serait-elle donc complètement dépassée, ses critères du mythe littéraire convenant aux textes dits « classiques » mais pas aux récritures modernes privilégiant précisément les transformations génériques, donc le déportement des figures mythiques hors du théâtre ? Nous pensons notamment à deux romans foisonnants : *Le Maître et Marguerite* (1939) de Boulgakov et *Terra Nostra* (1975) de Carlos Fuentes. Pensons aussi à Gide, qui participa au renouveau du théâtre mythologique français dans la première moitié du XX^{e} siècle avec des pièces comme *Saül* (1904) ou *Œdipe* (1930), mais qui ne s'empêcha pas pour autant d'écrire des récits à partir de figures comme Thésée et Prométhée. L'origine souvent théâtrale du mythe littéraire serait alors fortuite (même si, pour une Micheline Sauvage, Don Juan « a besoin du

[13] Rousset, J. (1978). *Le Mythe de Don Juan*. Armand Colin.

Published in : CHANTRAINE BRAILLON, Cécile ; DUBATTI, Jorge (dir.), *Théâtre Mythologique. Origines, manifestations et résurgences*, Editions des archives contemporaines, ISBN : 9782813003973, doi : 10.17184/eac.9782813003973

théâtre »[14]), avant la diversification générique qui se produit notamment à l'époque romantique. Un passage plus approfondi par *Docteur Faustus*, de Thomas Mann, l'une des versions majeures du mythe datant de 1947, permettra d'achever cette réflexion.

De nombreux critiques ont tenté d'expliquer pourquoi Mann se détourne expressément de la forme théâtrale adoptée par Goethe, l'évident modèle de tout auteur germanique. On a souvent souligné combien sa version rejoint le *Volksbuch*, le tout premier récit constitué de la vie de Faust datant de 1587, que le spécialiste André Dabezies voit comme la cristallisation de la légende mais pas encore comme celle du mythe qui naîtrait quelques années après avec Marlowe. Le *Volksbuch* est aussi nommé *Récit populaire*, car il est une forme narrative et la cristallisation du mythe aura bel et bien nécessité le passage au genre théâtral ! Il y aurait ainsi une sorte de filiation générique entre le *Volksbuch* et Mann voulant retourner aux sources pour sonder l'âme germanique dévoyée. Mais sans doute doit-on aussi voir dans le choix de Mann d'écrire un récit un retour à Klinger déjà évoqué, qui a écrit avant lui un long roman.

On pourrait donc penser que Mann tourne ainsi le dos à toute fermeté de composition, à toute concentration. Or, il n'en est rien, car, sur le plan formel et métalinguistique, *Docteur Faustus* est précisément une réflexion serrée sur la notion de mise en forme, de fermeté de composition. Le compositeur Kretzschmar, maître du compositeur Adrian Levekühn, double artistique de Mann, est épris d'« unité organique » et se montre réprobateur lorsqu'il « pos[e] le doigt sur une transition […] n'ayant qu'une cohésion extérieure et ne découlant pas d'une nécessité organique »[15]. Ce souci devient une recherche cardinale chez son élève qui entend « établir quelque chose comme une écriture rigoureuse »[16] et vante à cet égard la rigueur de la composition chez Brahms, « l'intégration absolue de toutes les dimensions musicales, leur indifférence réciproque grâce à une organisation parfaite […] Chez lui, la musique […] recrée en quelque sorte l'unité de l'œuvre à chaque instant »[17].

Cette annonce de la conception dodécaphonique rejoint la valorisation par Sellier de l'œuvre parfaitement composée et cohérente.

Mais ici survient une divergence notable entre maître et disciple. Kretzschmar pense qu'« authentique et sérieux, seul l'est ce qui est très bref, l'instant musical concentré à l'extrême » et il privilégie donc le lied à l'exigence « de brièveté condensée », devenant l'équivalent dans l'excellence musicale de la pièce de théâtre valorisée par Sellier. Lévi-Strauss, d'ailleurs, si critique envers les productions littéraires, n'a-t-il pas précisément vanté « l'admirable organisation du récit mythique dans certaines productions musicales » ? Mais le disciple Leverkühn, l'alter ego de Mann, prenant le contrepied de son mentor, recherche expressément la même fermeté de composition dans des formes longues, il y parvient notamment par l'usage des contrepoints. À son ami Zeitblom, Leverkühn

[14] Sauvage, M. (1953). *Le Cas Don Juan*. Seuil.
[15] Traduit par Louise Servicen, Mann, T. (1957) [1947]. *Docteur Faustus* (*Doktor Faustus*), p. 172. Albin Michel / Club du livre du mois.
[16] *Ibid.*, p. 181.
[17] *Ibid.*, p. 183-185.

Published in : CHANTRAINE BRAILLON, Cécile ; DUBATTI, Jorge (dir.), *Théâtre Mythologique. Origines, manifestations et résurgences*, Editions des archives contemporaines, ISBN : 9782813003973, doi : 10.17184/eac.9782813003973

> « expos[e] son idée d'une "écriture rigoureuse" […] où mélodie et harmonie sont conditionnées par la transformation d'un motif fondamental de cinq notes […] Il m'avait fait alors entrevoir le "carré magique" d'un style ou d'une technique qui de matériaux identiques tirerait la plus extrême variété et où il n'y aurait plus rien d'athématique qui ne se pût démontrer comme la variation d'une donnée immuable. Ce style, cette technique, avait-il dit, n'admettraient plus une note, plus une seule, qui dans l'ensemble de la texture sonore ne remplît sa fonction thématique. Il n'y aurait plus une note libre »[18].

Les œuvres musicales les plus abouties de Leverkühn obéissent à cette conception, d'abord l'*Apocalipsa*,

> « un de ces thèmes d'une plasticité magistrale […] aussitôt soumis à une maîtrise réfrigérante, en quelque sorte bridé, ordonné par rangées successives, manié en tant que matériau de la composition [offrant] la complexité spirituelle et technique d'une facture volontairement pliée à des lois rigoureuses »,

puis le trio pour violon qui

> « surprend à la fois par la fureur constructive, le tour de force cérébral qu'il représente, et les mélanges insoupçonnés de son, qu'une oreille avide d'entendre l'inouï, une imagination combinatrice sans précédent, ont su faire exprimer aux trois instruments ».

Ce sera enfin le *Chant du Docteur Faustus*, « forme de la dernière rigueur, qui n'a plus rien d'athématique, où l'ordonnance du matériau devient totale et à l'intérieur de laquelle l'idée d'une fugue semble absurde, précisément parce qu'il n'y a plus une note libre […] grâce à une forme pure de toute scorie, la musique se trouve affranchie en tant que langage précisément »[19].

Non seulement Mann réfléchit évidemment sur l'œuvre d'art en général, mais il n'oublie pas, vu son sujet, de réfléchir sur la notion même de mythe, comme le confirme cette confidence de Zeitblom : « Beaucoup de ces chants sont très longs et Leverkühn voulait qu'on les considérât et les exécutât intégralement comme un tout, donc une œuvre dérivant […] d'un archétype sonore »[20]. Tout mythe, rappelons-le, dérive d'un archétype. La création artistique à partir d'un archétype peut donc s'accommoder d'une forme longue en musique et, puisque composition littéraire et musicale sont ici à voir comme analogiques et que le discours sur la musique est en même temps un discours sur le mythe, on comprend que, parlant de façon spéculaire de son propre long roman, Mann entend proclamer que la récriture mythique longue, lorsque parfaitement orchestrée, est aussi ferme et riche en signification qu'une forme brève. Il

[18] *Ibid.*, p. 463.
[19] *Ibid.*, p. 343 / 436 / 464-465.
[20] *Ibid.*, p. 173-174.

Published in : CHANTRAINE BRAILLON, Cécile ; DUBATTI, Jorge (dir.), *Théâtre Mythologique. Origines, manifestations et résurgences*, Editions des archives contemporaines, ISBN : 9782813003973, doi : 10.17184/eac.9782813003973

a d'ailleurs donné un nom : « *der strenge Satz* » (« la composition rigoureuse » pour Louise Servicen) au tour d'écrou formel réclamé par toute composition, *a fortiori* une composition ample cultivant les apparences formelles d'un faux désordre. Jean-Yves Masson voit cette « composition rigoureuse » comme un :

> « moyen de structurer son livre, de lui donner forme. Et cette forme très stricte, très rigoureuse, sert à conjurer la menace du chaos : même le cours de l'histoire présente [est] forcé de se plier à la loi des nombres, de s'inscrire dans la structure prévue. C'est ainsi que le plan précis, conçu à l'avance par Thomas Mann, sert à conjurer la violence de l'histoire. Il s'agit d'opposer au chaos […] la force concertée d'une forme, pour retrouver confiance dans la vertu de l'Art »[21].

Ajoutons que cette conception de l'art me paraît pouvoir formidablement s'appliquer à la pièce de théâtre baroque naissant également dans une période perçue comme essentiellement chaotique.

Forcément, réaliser l'alliance initialement contradictoire de la concentration rigoureuse et de l'amplitude est un tour de force apte à générer un chef-d'œuvre, et le *Journal du Docteur Faustus* s'en fait l'écho, exprimant d'abord la « crainte que l'ouvrage se désagrège » par son gonflement (une crainte… lévi-straussienne !) : « la longueur […] est le danger esthétique […] de tout le livre. Si malgré ses dimensions, la tension se maintient, c'est donc qu'elle est de nature solide ». En conséquence, le journal exprime ensuite la satisfaction d'avoir surmonté cet écueil lorsqu'il est « devenu […] ce bloc très solide, cohérent »[22]. Pourquoi, d'ailleurs, ne pas généraliser ce qui se lit dans *Docteur Faustus*, la capacité cohésive du mythe, grâce à son architecture potentielle, à dompter le chaos qu'il évoque dans un roman architectural vissé et fermé par la « composition rigoureuse », puisque l'on constate qu'il en va de même avec le mythe d'Ulysse chez Joyce ou le mythe de Thésée (et Caïn) dans *L'Emploi du temps* de Michel Butor, qui obéit à une structure rigoureuse tout aussi maniaque que celle d'*Ulysse* ou *Docteur Faustus* ! C'est ce qu'avait compris T. S. Eliot, dès 1923, dans son texte « Ulysses, Order and Myth » où il oppose « la méthode mythique » de Joyce à la « méthode narrative » en voyant dans cette « méthode mythique » « le moyen d'ordonner, de donner une forme et une signification à l'immense panorama de futilité et d'anarchie qu'est l'histoire contemporaine [23] ». D'ailleurs, ce « tour d'écrou », titre de la section de son article où Sellier traite de la fermeté structurale, provient certes d'une nouvelle particulièrement bien composée et agencée de Henry James, dont le titre porte donc aussi bien sur l'intrigue que, de façon métalinguistique, sur l'écriture même. Mais James n'a-t-il pas appliqué ce type d'écriture, avec autant de réussite, à des formes narratives bien plus longues, des romans amples comme *Un Portrait de*

[21] Masson, J.-Y. (2003). La forme et le chaos dans le *Docteur Faustus* de Thomas Mann. *Faust ou la mélancolie du savoir* (Masson, J.-Y., dir.), p. 186-210, ici p. 190. Desjonquères.

[22] Traduit par Louise Servicen, Mann, T. (1962) [1949]. *Le Journal du Docteur Faustus (Die Enstehung des Doktor Faustus)*, p. 64 / 109 / 64. Plon. C'est d'ailleurs, ironiquement, une simple nouvelle que souhaitait initialement écrire Mann sur ce sujet.

[23] Notre traduction, Eliot, T. S. (1970). *Ulysses, Order and Myth. James Joyce the critical heritage*, p. 268-271. Routledge and Kegan Paul.

Published in : CHANTRAINE BRAILLON, Cécile ; DUBATTI, Jorge (dir.), *Théâtre Mythologique. Origines, manifestations et résurgences*, Editions des archives contemporaines, ISBN : 9782813003973, doi : 10.17184/eac.9782813003973

femme, *Les Ambassadeurs, La Coupe d'or* ou *Les Ailes de la colombe*, dont la fermeté de composition magistrale est bien connue ?

Ainsi, c'est le mythe lui-même, plus que le genre théâtral, qui permettrait d'atteindre la fermeté de composition, le plus important étant la mise en intrigue, l'unité d'action. La réflexion de Paul Ricoeur sur la valeur de « mise en intrigue », d'« agencement des faits (en système) » liée originellement au terme grec « muthos » dans la *Poétique*, où le drame en est l'expression exemplaire, semblerait pouvoir compléter le deuxième critère de P. Sellier lié à la composition. Mais il n'en est rien : cette primauté des vertus de cohésion et de composition n'implique nullement qu'il doive s'agir d'une forme brève, selon Ricoeur. Il oppose dans le premier tome de *Temps et récit* les genres antiques de l'épopée et de la tragédie en expliquant que « l'épopée suit les règles de la tragédie à une variante près, celle de la "longueur", qui peut être tirée de la composition elle-même et qui ne saurait affecter les règles fondamentales de l'agencement des faits. L'essentiel est que le poète – narrateur ou dramaturge – soit "compositeur d'intrigues" »[24]. Dans le deuxième tome, la réflexion sur le roman va dans le même sens en dépassant l'opposition, due à une « méconnaissance du principe formel de mise en intrigue » entre le roman comme primat des caractères et (l'épopée et) le drame comme primat de l'intrigue, le roman pouvant au contraire proposer « un surcroît de raffinement dans la composition [25] ». L'essor du mythe littéraire coïncida donc historiquement avec le genre du théâtre, mais celui-ci peut aussi bien passer ensuite par le roman, où les vertus architectoniques de la composition, soulignées par Lukacs dans *La Théorie du roman*, sont encore plus notables appliquées à ce plus grand volume.

Mais le recours au mythe ne suffit pas non plus à garantir cette fermeté de la composition et la règle resterait son affaiblissement lors du déportement romanesque, comme en témoigne le foisonnement du *Maître et Marguerite*. Peut-être est-ce pour cette raison que ce roman chaotique fut tant de fois adapté sur la scène, par plus de cinq cents compagnies théâtrales dans le monde entier ! On pense notamment à l'adaptation de Simon McBurney en ouverture du festival d'Avignon en juillet 2012. La représentation a pu alors, en resserrant une intrigue floue, donner à cette œuvre la cohésion souvent attendue des reprises mythiques.

Si la forme théâtrale n'est donc… qu'une forme de la composition rigoureuse, sans doute faudrait-il quitter le seul terrain de l'écriture pour s'intéresser à la loi spécifique du théâtre, c'est-à-dire les exigences de la représentation, qui obligent à la concentration. C'est notamment, on l'a dit, l'obligation de représenter le dénouement funeste du libertin qui oblige à écourter la représentation des aventures du protagoniste, qui sinon pourrait se poursuivre indéfiniment. L'intérêt du catalogue de Don Juan chez Mozart est précisément d'abréger ce qui est trop long à représenter. Et une pièce de théâtre trop longue, si brillante soit-elle, en perdant sa brièveté, perd peut-être sa cohésion, à l'image de l'irreprésentable *Faust II* de Goethe, trop long et

[24]Ricoeur, P. (1983). La mise en intrigue, *Temps et récit 1 L'intrigue et le récit historique* p. 66-104, Paris, Seuil, 1983, p. 75.

[25]Ricoeur, P. (1984). Les métamorphoses de l'intrigue, *Temps et récit 2 La configuration dans le récit de fiction* p. 17-58, Paris, Seuil, 1984, p. 20 /27.

Published in : CHANTRAINE BRAILLON, Cécile ; DUBATTI, Jorge (dir.), *Théâtre Mythologique. Origines, manifestations et résurgences*, Editions des archives contemporaines, ISBN : 9782813003973, doi : 10.17184/eac.9782813003973

trop foisonnant. Elle perd peut-être en même temps sa capacité à générer un mythe littéraire… La représentation théâtrale illustre aussi exemplairement la valeur visuelle de « la pensée mythique » selon Lévi-Strauss, André Dabezies, expliquant la prédisposition du mythe à voyager d'une culture dans une autre par la valeur de résumé, de typification et de clarification des scènes-clés. Ces scènes : le pacte de Faust, la rencontre du Commandeur, la damnation des deux libertins, acquièrent évidemment sur la scène une théâtralité toute particulière.

Published in : CHANTRAINE BRAILLON, Cécile ; DUBATTI, Jorge (dir.), *Théâtre Mythologique. Origines, manifestations et résurgences*, Editions des archives contemporaines, ISBN : 9782813003973, doi : 10.17184/eac.9782813003973