Introduction

Théâtre mythologique. Retours sur une « archipoética »

Cécile CHANTRAINE BRAILLON(1), Jorge DUBATTI(2)

(1) La Rochelle Université, CRHIA 1163,
(2) Instituto de Artes del Espectáculo "Dr. Raúl H. Castagnino",
Facultad de Filosofía y Letras, Universidad de Buenos Aires

Lorsque l'on évoque le « théâtre mythologique » ou que l'on parle de « pièces mythologiques », on pense généralement d'emblée au théâtre antique et aux tragédies grecques des trois grands auteurs du V^e^ siècle avant Jésus-Christ, Eschyle (525-456 av. J.-C), Sophocle (495-406 av. J.-C) et Euripide (480-406 av. J.-C), avec leurs cortèges de personnages pétris d'hybris et aux destins terrifiants et pitoyables : Œdipe bien sûr mais aussi Ajax, Agamemnon, Oreste ou encore Médée. Parler de théâtre mythologique, c'est également convoquer le souvenir de pièces de théâtre de l'époque classique telles que celles de Jean Racine (1639-1699) – *Andromaque*, *Britannicus, Iphigénie, La Thébaïde* – ou de Pierre Corneille (1606-1683) – *Médée*, *Rodogune, Polyeucte, Nicomède.* On se remémore aussi des œuvres théâtrales plus récentes, écrites par des dramaturges du XX^e^ siècle, dont l'intrigue se déroule dans le cadre de la mythologie antique ou s'inspire directement de celle-ci, comme *La Guerre de Troie n'aura pas lieu* de Jean Giraudoux (1882-1944), *Antigone* de Jean Anouilh (1910-1987), *Orphée* de Jean Cocteau (1889-1963) ou encore *Les mouches* de Jean-Paul Sartre (1905-1980).

Cependant, ce panorama centré sur le théâtre antique ou à l'antique paraît, à la réflexion, incomplet car il exclut d'autres pièces qui pourraient pourtant se ranger dans la catégorie du théâtre mythologique comme celles qui se réfèrent, par exemple, à la mythologie chrétienne comme les mystères du Moyen-Âge ou certaines pièces de Paul Claudel (*L'annonce faite à Marie*, 1912). Il ne prend pas non plus en compte des œuvres dramatiques dont l'action a pour cadre la mythologie d'autres aires culturelles telles que celles du monde germanique (*Ondine* de Jean Giraudoux, 1939), asiatique (les différentes versions de la légende du Râmâyana dans le théâtre indien) ou en-

core amérindien (les spectacles de la compagnie canadienne Ondinnok[1]). De même où devrait-on classer des pièces qui mettent en scène le destin de certains individus historiques ou personnages devenus emblématiques, voire mythiques, pour certaines sociétés comme Don Juan[2], Faust[3], Caligula, Galilée, Eva Perón, Charles de Gaulle ou encore La Malinche[4] ? Et celles qui font référence à un épisode ou à un personnage mythologique comme c'est le cas de l'étudiant Harwan dans *Seul(s)* de Wajdi Mouawad (2008) qui s'aveugle symboliquement renvoyant implicitement à la figure d'Œdipe ?

De toute évidence, le théâtre mythologique est un courant dramatique qui dépasse largement les frontières et les époques pour composer un pan du patrimoine dramatique mondial à travers la multiplicité et la variété de ses manifestations formelles et de ses résurgences historiques. Pour autant, force est de constater que ce courant souvent nommé par la critique en tant que tel[5], n'est pas recensé dans le *Dictionnaire du théâtre* de Patrice Pavis : il n'a pas non plus été défini avec précision ni fait l'objet de catégorisation ou de théorisation qui permettrait d'en définir, dans une certaine mesure, des traits particuliers et des caractéristiques propres, que ce soit pour l'étude de la dramaturgie, de la mise en scène, du jeu et de la direction d'acteurs ou/et de la réception.

Le théâtre mythologique serait, pour ainsi dire, une « archipoética »[6], c'est-à-dire un modèle dramatique qui a été défini de façon abstraite à partir de « réflexions formulées en laboratoire ou sur un coin de table »[7]. Il s'agit, dans ce cas, d'un canon théâtral conceptualisé *a priori* et exemplifié par un nombre conséquent d'œuvres théâtrales qui sont catégorisées à travers ce prisme mais qui n'ont pas toutes été produites à la même

[1] Ondinnok est une compagnie de théâtre canadienne créée en 1985 à Montréal (http://www.ondinnok.org/fr/). Elle propose un théâtre dit « autochtone », c'est à dire qui met en scène des pratiques, l'histoire et les mythes ancestraux des peuples autochtones des Amériques (*Porteur des peines du monde*, 1984-1985 ; *Opitowap*, 1995 ; *Contes d'un Indien urbain*, 2006-2009 ; *Écorce de nos silences,* 2013 ; *Nmihtaqs Sqotewamqol / La cendre de ses os*, 2021).

[2] Si la première mention connue du personnage de Don Juan apparaît dans la pièce espagnole *El burlador de Sevilla* (auteur inconnu, autorité communément attribuée à Tirso de Molina, 1630), on sait qu'il a été ensuite repris à de multiples reprises dans des formes dramatiques, notamment par Molière en 1665, mais aussi par Carlo Goldoni en 1736 (*Don Giovanni Tenorio o sia il Dissoluto*), José Zorrilla en 1844 (*Don Juan Tenorio*), Alexandre Pouchkine en 1830 (*L'Invité de Pierre),* Edmond Rostand en 1911 (*La dernière nuit de Don Juan*), Oscar Milosz en 1913 (*Miguel Mañara)*, Jean Anouilh en 1955 (*Ornifle ou le Courant d'air*), Max Fristsch en 1953 (*Don Juan ou l'amour de la géométrie*), Henry de Montherlant en 1956 (*La Mort qui fait le trottoir. Don Juan*). Le personnage de Don Juan a bien sûr également donné lieu à l'écriture de nombreux romans (Mérimée, Azorín, Drieu La Rochelle, Kierkegaard etc.) et poèmes (Byron, Baudelaire).

[3] Christopher Marlowe est le premier dramaturge à mettre en scène pour le théâtre la légende de Faust dans *La Tragique Histoire du docteur Faust* de Christopher Marlowe en 1594. Mais c'est véritablement avec les pièces de Johann Wolfgang von Goethe en 1808 (*Faust I*) et en 1832 (*Faust II*) que le destin du savant Faust qui pactise avec le diable devient véritablement populaire et connait une diffusion importante non seulement dans le théâtre (*Mon Faust* de Paul Valéry en 1924 ; *La mort du docteur Faust* de Michel de Ghelderode en 1925 ; *Faust et l'homme ordinaire,* Compagnie Jolie Môme en 2012) mais aussi à l'opéra (Berlioz, Wagner, Gounaud, Stravinsky, Malher, Pousseur et Butor) et en littérature (Heine, Balzac, Pouchkine, Giono, Schmitt).

[4] Nous pensons notamment aux pièces *Caligula* de Jean Camus (1938), *La vie de Galilée* de Bertolt Brecht (1938), *Eva Perón* de Copi (1970), *Meilleurs Alliés* d'Hervé Bentégeat (2017) ainsi que *La Malinche* de Nelly Quette (2016).

[5] On pense par exemple aux travaux de Pierre Brunel notamment (*Mythocritique, Théorie et parcours*, 1992 ; *Mythopoétique des genres*, 2003).

[6] Dubatti, Jorge (2012). *Introducción a los estudios teatrales : propedéutica.* Buenos Aires : Atuel.

[7] *Ibid.*, p. 131

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

époque[8]. La dénomination « Théâtre mythologique » ne serait-elle alors que le reflet d'une catégorisation arbitraire et fourre-tout reposant sur l'adossement de l'adjectif « mythologique » sur les substantifs « théâtre » et « pièce », tout comme on parle de poésie ou de roman mythologique ? Nous aurions ainsi affaire à une sous-catégorie générique de la littérature mythologique qui, elle non plus, n'a pas été définie en tant que telle : en effet, si la mythocritique qui émerge dans les années quatre-vingt a beaucoup travaillé sur l'analyse des mythes dans la littérature, il n'y a pas de champ critique qui définisse ou étudie (ou détermine les grands traits de) ce que serait la littérature mythologique, à l'instar de ce qui a été fait pour la littérature fantastique, la littérature de l'absurde ou encore la littérature réaliste.

Alors quelles seraient les points communs, les traits caractéristiques ou éventuellement les motifs similaires que partageraient les pièces mythologiques et qui permettraient de justifier qu'elles constituent une « archipoética » ? Si l'on s'en tient à la définition communément admise de la mythologie en tant qu'ensemble de mythes et de légendes liés à une civilisation, d'une société ou d'une religion, le théâtre mythologique serait une transposition au théâtre de récits mythologiques, soit une mise en scène de la mythologie.

Dans l'« Archipoética » du théâtre mythologique, on trouverait donc d'abord des œuvres qui dramatisent des mythes, c'est-à-dire selon André Jolles[9] ou encore Claude Lévi-Strauss[10], des paroles qui énoncent des lois sur le monde et répondent aux interrogations que soulève son fonctionnement. Dans cette catégorie entreraient des œuvres dramatiques qui, bien souvent, mettent en scène l'expression d'une loi ou la réalisation d'un interdit propre à une croyance ou à une société autour du destin d'un personnage, comme *Œdipe-Roi* (425 av. J.-C) ou *Antigone* (442 av. J.-C) de Sophocle, *Médée* d'Euripide (431 av. J.-C), *Phèdre* de Jean Racine (1677), *El Burlador de Sevilla* attribué à Tirso de Molina (1630), *Faust* de Johann Wolfgang von Goethe (1808-1832), *Orphée* de Jean Cocteau (1926), *Caligula* d'Albert Camus (1944), *Le retour d'Ulysse* de Carlos Denis Molina (1948), *Hina, Maui et compagnie* de Titaua Porcher (2018), la tétralogie *Le Sang des promesses* de Wajdi Mouawad (1997-2009), pour n'en citer que quelques-unes.

Ce classement n'exclut pas à notre sens des pièces de théâtre plus récentes qui abordent la question de la mythologie depuis la perspective structuraliste, c'est-à-dire selon la définition qu'en donne Roland Barthes[11]. Si la mythologie est, dans la civilisation occidentale contemporaine, l'expression d'une *doxa* ou d'une idéologie imposée par le système social ou l'idéologie dominante, des œuvres dramatiques comme *Golgota picnic* de Rodrigo García (2011) s'intègrent parfaitement dans la catégorie dans la mesure où celle-ci met en scène les croyances véhiculées par les puissances économiques pour exhorter les individus à l'hyperconsommation. On peut aussi y faire entrer des créations théâtrales comme *Ramona au grill* de Karen Veloso (2011) sur les

[8] Il existe aussi des « archipoéticas » qui sont dites « historiques » et dont la conceptualisation « *a posteriori* » découle de la découverte et de la définition de traits caractéristiques communs à des créations précises, appelées « micropoéticas », ou à un groupe de créations produites à la même époque, dites « macropoéticas », qui partagent déjà des traits communs. *Ibid.*

[9] Jolles, A. (1972). *Formes simples*. Paris : Éditions du Seuil.

[10] Lévi-Strauss, Claude (1996), *Anthropologie structurale*. Paris : Plon.

[11] Barthes, R. (2015). *Mythologies*. Paris : Éditions du Seuil.

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

croyances imposées par le discours télévisuel ou encore plus récemment *Autophagies* d'Eva Doumbia (2021) sur les mythologies colonialistes.

Une autre sous-catégorie au sein de l'« archipoética » du théâtre mythologique serait celle des œuvres théâtrales ou des productions d'ordre dramatique qui mettent en scène des légendes. Il ne s'agit pas ici de revenir sur la définition de la légende mais de rappeler que, si elle est une composante de la mythologie au même titre que le mythe, elle diffère toutefois de celui-ci dans la mesure où elle n'énonce pas une loi : elle raconte au contraire une histoire qui « conteste les lois » du monde et « vit de la possibilité que les choses en soient autrement » comme l'indique Pedro Córdoba[12]. Ici nous trouverions donc des œuvres comme *Peer Gynt* d'Henrik Ibsen (1876), *Le songe* d'August Strindberg (1901), *L'oiseau bleu* de Maurice Maeterlinck (1908) ou plus récemment *Les souffrances de Job* d'Hanokh Levin (1981). Mais on peut également y inclure, par exemple, les miracles du Moyen-Âge, certains auto sacramentals de l'époque baroque ainsi que les pièces du théâtre Nô japonais.

Cependant, bien que cette catégorisation basée sur le type de fables mises en scène permette de déterminer si une pièce appartient à l'« Archipoética » du théâtre mythologique ou non, elle ne tient pas compte du potentiel lien privilégié qu'entretiendrait le théâtre avec la mythologie non seulement en tant que genre dramatique mais aussi à travers sa dimension performative. C'est cette problématique que prétend explorer et analyser cet ouvrage collectif qui réunit les contributions scientifiques de dix-neuf auteurs, experts du théâtre mythologique du monde entier, que ce soit au travers de travaux académiques, de recherches théorico-pratiques ou de réalisations artistiques (mises en scène ou animations d'ateliers).

Dans la mesure où les « résurgences » de théâtre mythologique sont nombreuses, la première partie de ce volume collectif, intitulée « l'éternel retour du théâtre mythologique », est logiquement consacrée à des travaux qui analysent des œuvres dramatiques qui revisitent ou réécrivent des pièces mythologiques du théâtre antique ou du théâtre classique occidental.

La contribution de Dora Leontaridou inaugure l'ouvrage avec un questionnement autour de la façon dont les auteurs de théâtre contemporains adaptent les mythes classiques au contexte et aux problématiques de la société actuelle. Qu'en conservent-ils et comment parviennent-ils à réécrire ces mythes pour leur donner un sens nouveau ? La réflexion menée par Dora Leontaridou entend répondre à toutes ces questions en analysant plusieurs réinterprétations dramatiques contemporaines du mythe de Médée, d'Œdipe et aussi de Prométhée. Katherine Rondou centre, quant à elle, son étude sur la réécriture du mythe d'Œdipe à partir de l'unique pièce de théâtre *Mes Œdipe* de Jacqueline Harpman (2005), auteure belge reconnue qui, dans son œuvre, s'est beaucoup attachée à représenter la condition féminine. La contribution de Katherine Rondou se donne pour objectif de comprendre la méthode employée par l'écrivaine, ici devenue dramaturge, pour faire une réinterprétation féministe du mythe œdipien en revenant sur ses origines et ses représentations. Marine Deregnoncourt analyse, pour sa part, comment le metteur en scène Pascal Rambert transpose, dans *Clôture de l'amour* (2011), l'intrigue de la tragédie de Racine sur le couple en pleine rup-

[12] Córdoba P. (1984). "La revenance" in *Poétique, n° 11*. Paris : Seuil.

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

ture d'Audrey et Stan. La pièce au succès mondial construit ainsi, en s'inspirant des destins liés des personnages de Bérénice et de Titus, le mythe de la conjugalité et du couple contemporains. C'est une réécriture du mythe d'Antigone qu'étudie à son tour Andrea Grassi à partir de l'œuvre dramatique *Antigone et les autres* de Peter Karvaš (1962). Celle-ci met en parallèle le mythe d'Antigone et la vie de prisonniers dans un camp de concentration : l'histoire de la jeune fille qui se bat pour donner une sépulture à son frère est ici transposée à celle de prisonniers de guerre menant le même combat pour l'un de leur compagnon. L'analyse d'Andrea Grassi montre que l'interprétation de Karvaš, malgré une trame similaire, se révèle différente du mythe sur bien des aspects. Enfin, dans deux des contributions qu'il propose pour cet ouvrage, Jorge Dubatti s'intéresse aux réécritures des mythes, respectivement de Faust et de Philoctète, dans le théâtre argentin. Il analyse ainsi d'abord la pièce *Filoctetes o el orador* de Marcos Victoria (1934) qui remet en scène, dans le pays sud-américain des années trente, le destin du personnage sophocléen de Philoctète pour personnifier un nouveau visage de la politique argentine désormais contrainte à la compromission. Puis Jorge Dubatti se penche sur le cas de la récurrence du mythe de Faust et étudie notamment les nouvelles formes dans lesquelles s'incarne le motif de la tentation diabolique dans des pièces ultra-contemporaines : celle du Néo-libéralisme dans *Don Fausto* de Pedro Orgambide (2016-2017) ou de la promesse de la jeunesse éternelle dans *M.A.L. (Mercados Asociados Limitados)*, de Leandro Rosati (2018).

Un second volet de l'ouvrage, nommé « Mythologie *vs* théâtre », est consacré au rapport privilégié qu'entretient particulièrement la mythologie avec le genre dramatique et notamment avec ses formes performatives.

Charles Brion s'interroge ainsi sur l'interdépendance supposée entre mythe et théâtre : le théâtre peut-il exister sans le mythe ? le mythe existe-t-il sans le théâtre ? La réflexion menée sur la proximité entre la structuration des mythes et les caractéristiques du genre dramatique montre que le théâtre est sans doute la forme littéraire idoine pour représenter le mythe. À travers son travail de mise en scène, Damien Chardonnet-Darmaillacq enquête sur la permanence du mythe dans le théâtre contemporain : peut-il encore trouver son public et le toucher ? Le metteur en scène doit-il rester fidèle au texte classique ou s'en éloigner et le réinventer ? C'est à ces questions que répond cette contribution en retraçant le chemin d'un metteur en scène qui a décidé de monter, en 2018, une œuvre mythologique du théâtre classique : *Andromaque* de Racine. Titaua Porcher réfléchit, pour sa part, à la manière dont il convient de transmettre et de travailler le théâtre mythologique auprès du public étudiant ? Comment permettre aux étudiants de comprendre et de s'approprier ces mythes ? Cet article aborde les processus et les travaux de réécriture et de mise en scène de mythes au cours d'« ateliers théâtre » destinés aux étudiants de troisième année de licence Lettres et Arts à l'Université de la Polynésie française.

La contribution de Charles Illouz inaugure la troisième partie de ce livre collectif qui porte, comme son titre l'indique, « Mythologie et théâtre liminaire », sur les pratiques performatives qui transgressent le cadre définitionnel du théâtre canonique

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

et s'associent à d'autres pratiques sociales[13] telles que, pour ce qui est du théâtre mythologique, le rite ou la cérémonie religieuse.

C'est ainsi que Charles Illouz décrit le caractère éminemment théâtral de l'acte public qui, à Maré, aux Îles Loyauté, scelle une alliance matrimoniale entre deux clans. Dans son déroulement et son organisation, ce rite a pour objectif de donner à voir le rôle imparti à chacun dans la société kanak, notamment selon les règles de la fratrie clanique qui impose le respect et la soumission du frère cadet à son ainé. Chandra Nuraini s'intéresse, quant à elle, aux iko-iko, de cours textes chants par les Sama-Bajau, peuple de pêcheurs nomades d'Asie du Sud-Est, contant leurs épopées. Il s'agit ainsi de comprendre dans quel contexte ces textes sont produits, selon quel modèle et quelle structure dramatique ils adoptent. Karen Veloso revient, de son côté, sur la puissance performative des mythes dans le cas précis de la société Selk'nam de la Terre de Feu. Initialement fondée sur une idéologie matriarcale basée sur les mythes, celle-ci s'est brusquement transformée en une société purement patriarcale. Cette contribution analyse ainsi la façon dont les mythes selk'nam ont été utilisés par les femmes en premier lieu puis par les hommes pour prendre le contrôle sur la société en provoquant à un féminicide de grande ampleur.

Dans un quatrième temps appelé « théâtre, mythes et légendes », l'ouvrage s'intéresse aux œuvres dramatiques qui mettent en scène des légendes ou des récits fondateurs de certaines sociétés.

Dans son article, Basile Leclère rappelle que le théâtre sanskrit aurait été créé par les dieux eux-mêmes pour sauver le monde. Les épopées et les légendes indiennes, notamment les aventures du personnage Rāma, en constituent ainsi le matériau privilégié qui, au gré des différentes réécritures théâtrales, subissent variations, adaptations et innovations. Géraldine-Nalini Margnac revient à son tour sur le théâtre mythologique indien, appelé « bharata-nāṭyam », fait de danses et de chants et mettant en scène des héros et divinités traditionnels. Sa réflexion analyse des œuvres poétiques dans lesquelles est représentée la figure de Śiva, dieu de la danse et de la destruction. Il s'agira également de comprendre le processus de transformation d'un mythe en création théâtrale scénarisée. Dans sa contribution, Éléonore Martin s'interroge sur l'existence d'un théâtre traditionnel chinois et sur ce qu'en seraient les origines, les formes, les codes ainsi que les spécificités. Pour répondre à ces interrogations, son travail questionne les relations existantes entre les notions de mythe, spectacles et religions par l'analyse notamment des xi-qu (« opéra chinois »), forme principale des représentations théâtrales mythologiques en Chine. Fétigué Coulibaly analyse, quant à lui, la pièce de théâtre *La guerre des femmes* de l'auteur ivoirien Bottey Zadi Zaourou (2001) en remarquant qu'elle témoigne d'une volonté à la fois de s'écarter du modèle d'écriture théâtrale du monde occidental et de s'affranchir de l'hégémonie littéraire de la mythologie européenne. La manière dont l'auteur a recours aux traditions et légendes africaines revendique, de façon notoire, la culture et l'identité de son continent.

[13] Dubatti, J. (2016), « *Teatro-Matriz y Teatro Liminal : la liminalidad constitutiva del acontecimiento teatral* » *in* Revue *Cena* n° 19, Porto Alegre : Universidade Federal do Rio Grande do Sul. file :///Users/c-chant01/Downloads/65486-270115-1-PB-1.pdf, dernière consultation le 21 décembre 2021.

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

Dans une dernière partie ayant pour titre « théâtre et (re)création du monde », l'ouvrage collectif « Théâtre mythologique : origines, manifestations et résurgences » aborde le cas d'œuvres dramatiques qui sont à l'origine d'une nouvelle mythologie ou qui reprennent des mythes pour concevoir une manière inédite d'envisager, d'appréhender, voire de performer le monde.

C'est le cas de l'œuvre du dramaturge argentin Arnaldo Calveyra (1929-2015) qui, comme l'analyse Juliette Bristault Canova, manifeste son attachement à la mythologie dans ses pièces *Latin American trip*, *La selva* et *El eclipse de la pelota.* En s'appuyant sur différentes définitions du mythe, elle étudie l'interconnexion existant entre le mythe et le conte ainsi que l'adaptation que fait l'auteur argentin de ces mythes à sa propre histoire et culture d'exilé en créant une forme de théâtre hybride. Paola Pelagalli revient, pour sa part, sur l'œuvre de Jerzy Grotowski (1933-1999) qui voyait, dans la pratique du théâtre, une thérapie collective. Partant des écrits de Carl Gustav Jung, Grotowski utilisait les mythes comme point de convergence des références culturelles communes aux spectateurs et aux acteurs pour créer un moment de « catharsis » collective. Dans une contribution conjointe, Mohammed Ajbilou et Jamal-Eddine Lfareh analysent la relation qui se tisse entre mythe et philosophie dans le théâtre. Si d'emblée le genre dramatique ne semble pas être le plus adapté pour accéder à la pensée philosophique, la connexion entre philosophie et théâtre existe bel et bien dans les œuvres dramatiques de Jean-Paul Sartre (1905-1980) et Albert Camus (1913-1960) qui proposent, au travers d'une mise en scène des mythes, une certaine façon d'accéder à la réflexion idéelle. Pour clore le volume collectif, Jorge Dubatti propose une analyse d'une pièce méconnue d'Alfred Jarry, *César-Antechrist* (1895), issue du cycle des Ubu, qui revisite le mythe de l'Antéchrist au travers de la figure infâme et effroyable de son protagoniste. De par son texte incohérent et iconoclaste ainsi que par le comportement abject et ignominieux d'Ubu, *César-Antechrist* met en scène un rejet absolu des codes de la classe bourgeoise, notamment en matière artistique. Elle se veut en quelque sorte le manifeste expérimental de la proto-avant-garde historique.

Les dix-huit contributions qui composent cet ouvrage témoignent donc de l'abondance ainsi que de la variété des formes dramatiques, performatives et thématiques que peut prendre le théâtre mythologique selon les époques, les aires culturelles et les courants artistiques. Les caractéristiques principales tout comme les traits communs qu'en dégagent les différents auteurs nous offrent ainsi la possibilité de commencer à le considérer comme une « archipoética *a posteriori* ».

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