

4-1974

# Oreste poursuivi par les furies dans l'andromaque de Racine et Les mouches de Sartre

Ann Harrington Archer

Follow this and additional works at: <http://scholarship.richmond.edu/masters-theses>

---

## Recommended Citation

Archer, Ann Harrington, "Oreste poursuivi par les furies dans l'andromaque de Racine et Les mouches de Sartre" (1974). *Master's Theses*. Paper 374.

This Thesis is brought to you for free and open access by the Student Research at UR Scholarship Repository. It has been accepted for inclusion in Master's Theses by an authorized administrator of UR Scholarship Repository. For more information, please contact [scholarshiprepository@richmond.edu](mailto:scholarshiprepository@richmond.edu).

ORESTE  
POURSUIVI PAR LES FURIES  
DANS  
L'ANDROMAQUE DE RACINE  
ET  
LES MOUCHES DE SARTRE

BY  
ANN HARRINGTON ARCHER

A THESIS  
SUBMITTED TO THE GRADUATE FACULTY  
OF THE UNIVERSITY OF RICHMOND  
IN CANDIDACY  
FOR THE DEGREE OF  
MASTER OF ARTS IN FRENCH

APRIL 1974

LIBRARY  
UNIVERSITY OF RICHMOND  
VIRGINIA 23173

APPROVED FOR THE DEPARTMENT OF  
MODERN FOREIGN LANGUAGES  
AND THE GRADUATE SCHOOL  
BY

*Neil M. Farkis.*

---

First Reader, Director of Graduate Studies

*Rovand*

---

Second Reader

## TABLE DES MATIERES

|   | PAGE |
|---|------|
| PREFACE                                   |      |
| INTRODUCTION                              | 1    |
| CHAPITRE I: LES SOURCES ANTIQUES D'ORESTE | 4    |
| CHAPITRE II: L'ORESTE DE RACINE           | 30   |
| CHAPITRE III: L'ORESTE DE SARTRE          | 61   |
| CONCLUSION                                | 101  |
| APPENDICE                                 | 104  |
| BIBLIOGRAPHIE                             | 111  |
| VITA                                      | 115  |

## PREFACE

Un jeune étudiant en littérature française m'a demandé en classe un jour, quand nous étions en train de lire Andromaque, "Pourquoi est-ce que Racine a choisi le nom d'Oreste pour ce personnage malheureux et fou? Ce n'est certainement pas l'Oreste fils d'Agamemnon dont Sartre a plus tard fait un héros libéré dans Les Mouches!" "Certainement pas!" ai-je répondu. Et de ce point ont commencé les recherches pour cette thèse.

Ann Archer

le 15 avril, 1974

## INTRODUCTION

"Puisqu'après tant d'efforts ma résistance est vaine,  
Je me livre en aveugle au destin qui m'entraîne."

--Oreste, Andromaque  
I, 1, 97-8

"...tout à coup, la liberté a fondu sur moi et m'a  
transi...et je me suis senti tout seul...et il n'y  
a plus rien eu au ciel, ni Bien ni Mal, ni personne  
pour me donner des ordres."

--Oreste, Les Mouches  
III, 2

Où commence l'histoire d'Oreste et des Furies?

Avant les commencements connus de la littérature grecque on discutait déjà le dilemme du jeune Oreste, fils du roi Agamemnon, à qui un dieu a ordonné de tuer sa mère pour venger son père--vengeance nécessaire, mais aussi crime impardonnable, et presque toujours puni.

Quelle est la fascination d'Oreste? Il apparaît dans la première littérature grecque qui existe: l'Odyssée d'Homère. Son acte fournit un sujet de théâtre pour tous les trois premiers grands écrivains de la tragédie grecque: Eschyle, Sophocle, Euripide. Virgile parle d'Oreste dans l'Enéide. On le revoit dans le théâtre romain de Sénèque. Il a traversé les frontières et les siècles pour réapparaître dans la tragédie classique de Racine, la poésie romantique de Byron,

l'opéra dramatique de Richard Strauss, le théâtre introspectif d'Eugene O'Neill et le théâtre existentialiste de Jean-Paul Sartre. Et il est presque toujours poursuivi, d'une façon ou une autre, par les Erinnyes, "filles d'enfer,"<sup>1</sup> symboles de la vengeance, de l'horreur, de la culpabilité et même de la folie.

Mais il faut faire attention. On ne met jamais le pied deux fois dans la même rivière; l'eau coule toujours, le temps passe, les idées de Dieu, de la justice et de la tragédie changent; et Oreste, s'il n'est jamais tout à fait le différent, n'est jamais non plus tout à fait le même. Et les Furies changent en même temps.

C'est peut-être la littérature française qui nous fournit les contrastes les plus remarquables entre les interprétations possibles d'Oreste et des Furies. D'un côté, au dix-septième siècle Racine nous montre dans sa tragédie Andromaque un Oreste détruit par la passion, incapable d'agir, poussé aveuglement par un destin auquel il ne peut échapper, et pour qui les Erinnyes sont les illusions de sa folie finale. Par contraste, dans une des pièces les plus connues du théâtre existentiel moderne, Les Mouches, Sartre fait d'Oreste un héros fort et libre qui choisit librement son destin, agit joyeusement, et accepte la responsabilité de ses actions, même si les conséquences sont désagréables. Pour cet Oreste les Erinnyes deviennent comme des insectes, des mouches: sales et dégoûtantes, peut-être, mais diminuées. Il les rend incapables de faire vraiment du mal.

Le but de cet essai est de retrouver l'origine de ces deux différentes conceptions d'Oreste dans la littérature antique, puis de montrer comment chaque Oreste exprime les croyances et les idées de son propre créateur: Racine, chez qui la fatalité de la tragédie, le prédéterminisme du Jansénisme et peut-être le pessimisme naturel se mêlent pour accabler l'individu; Sartre, chez qui, Dieu étant mort, l'homme est "condamné à être libre"<sup>2</sup> et pour qui la tragédie de l'existence n'est que le point de départ pour l'individu forcé de créer sa propre destinée.

CHAPITRE I  
LES SOURCES ANTIQUES D'ORESTE

Deux questions se posent en même temps en cherchant les origines d'Oreste: d'où vient cette histoire ou ce mythe; et comment est-ce que cette histoire semble se trouver toujours liée à une vision du monde née dans le même pays dans plus ou moins la même période historique--la vision tragique? Les réponses à ces deux questions, malheureusement, restent vagues.

Le commencement connu se trouve chez Homère. C'est dans l'Illiade que beaucoup de spécialistes retrouvent les origines de la tragédie<sup>1</sup> et l'explication du tragique de la condition du héros.<sup>2</sup> C'est dans l'Odyssée qu'on fait pour la première fois la connaissance d'Oreste, bien qu'indirectement: Minerve parle d'Oreste à Télémaque, fils d'Ulysse, dans le premier livre de l'Odyssée;<sup>3</sup> Ménélas le mentionne encore à Télémaque dans le quatrième livre;<sup>4</sup> le fantôme d'Agamemnon, cherchant sa vengeance contre sa femme, Clytemnestre, demande à Ulysse dans le onzième livre si Oreste existe toujours.<sup>5</sup> Bien que ces références soient assez indéfinies (Ulysse ne sait pas si Oreste est mort ou vivant), la justice de la vengeance contre Clytemnestre est clairement établie

par Agamemnon<sup>6</sup> et Minerve loue Oreste auprès de Télémaque pour avoir vengé son père contre Egisthe,<sup>7</sup> l'amant de sa mère. Il est intéressant de remarquer que dans l'Odyssée Oreste semble accomplir sa vengeance sans tuer sa mère; donc le dilemme du crime impardonnable n'entre pas en question.

Voilà Oreste chez Homère--mais où est-ce qu'Homère l'a trouvé? Certainement pas tout simplement dans son imagination. Car il est curieux de voir que, aussi loin qu'on puisse retracer Oreste et sa famille dans la littérature du passé, tout ce qu'on trouve semble toujours être basé sur ce qui avait été écrit ou raconté auparavant. C'est à dire qu'on savait déjà ces histoires; il s'agissait donc évidemment d'une élaboration ou d'une interprétation. Dans son introduction à l'Ilyade E. V. Rieu écrit:

...the Iliad is a fine example of the Greek method of constructing a story or a play. In most cases, since the matter was traditional, the end was already known to the audience when they sat down to the beginning, and the author had to secure his effects by other methods than that of surprise.<sup>8</sup>

...it is my surmise that the stories we read in Homer issued, with an esoteric or at least ritual content, from the mouths of wise men who lived long before him; that in the course of centuries they spread across the world, undergoing many changes of nomenclature and language, and sinking to the folklore level, where, even if they were not fully understood, they were at least enabled to survive by their intrinsic interest and excellence; and that in the age of Homer they were raised to what we recognize as the literary level....<sup>9</sup>

Where did he get these details from the past? I think there is only one answer. He took them from the work of previous poets....<sup>10</sup>

Remarquons aussi dans ce passage que, dès le commencement, ces sythes voyagent de pays en pays, et ne sont pas la propriété d'une seule patrie ou d'une seule culture. On verra même que les mythes qui forment la base de la tragédie grecque sont étrangers à Athènes. Mais, quelle que soit la source, chaque auteur change la matière selon sa propre façon de voir le monde. Rieu écrit:

I have been struck by the realism, subtlety and modernity of Homer's character drawing.... He did not summon them from the legendary past: he created them out of his own experience of life.... I soon became convinced that human nature has not materially altered in the three thousand years since Homer wrote; that his people were a great deal more interesting than 'heroes'; that his poetic achievement in raising them to the tragic level was all the more sublime; and, incidentally, that his whole effect is obscured if one heroizes his men and gods....<sup>11</sup>

Richmond Lattimore, le traducteur et l'éditeur d'une autre édition de l'Illiade, suppose que la tradition mythologique autour de l'histoire d'Oreste s'est formée en cinq étapes:

- 1) l'événement;
- 2) la chronique immédiate, suivie de l'élaboration orale et poétique;
- 3) la formulation d'une légende fixe et, peut-être en même temps, de l'hexamètre;
- 4) l'Illiade, puis l'Odyssée, d'Homère;
- 5) la terminaison de l'histoire de Troie dans le Cycle Epique, épuisant la matière qui existait avant Homère mais qu'Homère n'avait pas épuisée, et en même temps évitant les aspects de la légende dont Homère avait surtout traité.<sup>12</sup>

M. Lattimore note que ces "nouveaux" épisodes servent surtout à expliquer ce qu'Homère n'avait pas expliqué: par

exemple, l'introduction dans le Cycle Epique du sacrifice d'Iphigénie fournit une raison plus justifiable pour le meurtre d'Agamemnon par Clytemnestre.<sup>13</sup>

Iphigeneia is not named in the Iliad.... These...episodes appear to be post-Iliad, if not post-Homeric. If they were part of Homer's tradition, he rejected them. Yet they appear in the later tradition, which is richer in episodes than the Iliad. The appearance of the Homeric poems, or at least of the Iliad, seems to have been followed by a group of continuations in a process designed to tell the complete story of Troy in a series of epic poems. Most familiar additions to Homer are found in this series, commonly known as the Epic Cycle; a few others<sup>14</sup> come from random sources, sometimes much later.

On verra qu'Eschyle, Sophocle et Euripide ont recours à ces poèmes épiques, y compris à l'histoire d'Iphigénie, aussi bien qu'à Homère pour créer les portraits individuels d'Oreste et de son monde.

Maintenant que nous avons découvert l'histoire d'Oreste dans la plus ancienne source qui existe, et peut-être aussi la source de la tragédie, continuons à l'Athènes où Oreste devient un personnage principal et où la tragédie commence à se formuler en tant que genre. Gerald F. Else, dans son livre The Origin and Early Form of Greek Tragedy, arrive à plusieurs conclusions fondamentales: il y a beaucoup de désaccord parmi les spécialistes au sujet des sources et des commencements de la tragédie;<sup>15</sup> ce sont les pièces tragiques en elles-mêmes, et non pas leurs sources, qui sont les plus importantes;<sup>16</sup> les origines de la mythologie, aussi bien que celles de la tragédie, ne sont pas claires.<sup>17</sup> Cependant, certaines choses sont incontestables: l'intrigue et les per-

sonnages de la très grande majorité des tragédies connues viennent de la mythologie ou de la légende héroïque d'Homère et du Cycle Epique;<sup>18</sup> la forme de la tragédie est uniquement athénienne,<sup>19</sup> mais les mythes et les légendes eux-mêmes ne sont pas attiques.<sup>20</sup> C'est qu'Athènes était le seul endroit de Grèce où au sixième siècle on récitait Homère régulièrement et entièrement au peuple entier.

Donc dès le commencement la tragédie semble être basée sur une histoire déjà connue, racontée auparavant par un autre auteur, et même transportée d'une autre région, mais aussi transformée, comme nous l'avons vu dans l'Illiade, selon les buts du nouvel auteur.

Continuons à examiner cette transformation de cette matière transportée dans les tragédies d'Eschyle, de Sophocle et d'Euripide.

Si Homère traite de façon secondaire les problèmes d'Oreste, le meurtre de Clytemnestre et ses conséquences,<sup>22</sup> Eschyle place Oreste au centre de l'intrigue des Choéphores: il doit commettre le péché de tuer sa mère.<sup>23</sup> Il faut qu'Oreste ou désobéisse aux ordres d'Apollon ou soit coupable du matricide.<sup>24</sup> Le fait qu'Oreste suit les ordres d'Apollon est très clair dans la pièce, comme on peut le voir dans cette analyse de Jacqueline de Romilly:

Il se trouve que l'on a souvent, chez Eschyle, le sentiment que le dieu est là, invisible, et qu'il guide, en personne, l'action humaine.

Cela est vrai même des actes d'obéissance apparemment les plus lucides et les plus conscientes, comme celui d'Oreste lorsqu'il tue sa mère. Oreste, en effet, obéit à Apollon...il obéit à un ordre précis...il le dit. Il l'explique (cf. Choéphores, 297: 'A de tels oracles, peut-on désobéir?'). Mais il semble que ce ne soit pas encore assez; et, pour qu'aucun doute ne subsiste à cet égard, Eschyle s'est plu à immobiliser un instant au moment où il va frapper...'Pylade, que ferai-je? puis-je tuer une mère?' Et Pylade, qui en fait, n'a point d'autre rôle dans toute la pièce que de prononcer, à ce moment-là, ces trois vers-là, répond: 'Et que deviendraient désormais les oracles d'Apollon, les avis rendus à Pythô, et la loyauté, garante des serments? Crois-moi, mieux vaut contre soi avoir tous les hommes plutôt que les dieux (Choéphores, 900-902)'<sup>25</sup>

La Clytemnestre d'Eschyle n'est pas un monstre, comme celle d'Homère. "Clytemnestre tue Agamemnon, comme Oreste tue Clytemnestre, pour des raisons de justice divine."<sup>26</sup> Le chœur nous dit qu'Agamemnon est coupable d'avoir tué sa fille, Iphigénie, et d'avoir fait "couler sans mesure le sang des Troyens."<sup>27</sup>

Oreste tue Clytemnestre avec l'accord des dieux et du chœur.<sup>28</sup> Après, il jure que son acte est juste,<sup>29</sup> et qu'il n'est pas coupable.<sup>30</sup> Le chœur annonce qu'il a sauvé tout le pays d'Argos;<sup>31</sup> Oreste se croit seul mais héroïque;<sup>32</sup> et nous sommes en plein Sartre, si on ne pense pas à la question de Dieu.

Mais tout d'un coup, et de façon inattendue, arrivent les Erinnyes! Oreste n'avait pas pensé avant son crime à ces déesses de la vengeance, de la culpabilité et de la justice qui viennent maintenant pour représenter sa mère.<sup>33</sup> Néanmoins, dans les pièces d'Eschyle il s'agit toujours des

Erinnyes, selon Jacqueline de Romilly: "Toujours...ce que chacun craint, c'est l'Erinnye.... Par son intermédiaire, la vengeance divine poursuit inlassablement des fautes qui peuvent être évidentes ou non, personnelles ou non. Entre la volonté divine et les erreurs humaines, elle établit le lien."<sup>34</sup>

Et elles viennent à l'Oreste d'Eschyle comme elles viendront plus tard à l'Oreste de Racine: des femmes affreuses, entourées de serpents, que le chœur ne peut pas voir; et le chœur parle des fantaisies, et d'un délire causé par le sang sur ses mains. Le chœur envoie Oreste à Loxias pour le sauver, et il s'enfuit.<sup>35</sup>

Il faut faire remarquer ici que le malheur qui arrive à l'Oreste d'Eschyle ne semble pas le résultat de son propre caractère, mais de sa situation:

Pour les figures tragiques d'Eschyle...la situation tragique vient toujours du dehors, c'est à dire qu'elle ne provient pas nécessairement du caractère du héros. En effet, pensons à Oreste de l'Orestie. Ce sont le fait qu'il est le fils d'un roi assassiné par la reine sa mère et l'ordre d'Apollon qui le mettent dans une situation tragique, en aucune façon la constitution de sa personnalité ne tend à faire de lui un héros tragique.<sup>36</sup>

A la fin des Choéphores Oreste semble aussi damné qu'il sera plus tard à la fin d'Andromaque. Mais en contraste avec Racine, Eschyle ne le laisse pas à ce point. Les Choéphores représente la deuxième pièce d'une trilogie qui commence avec Agamemnon et finit avec les Euménides. Dans les Euménides Oreste est pardonné de son crime devant un tribunal de justice; il rentre chez lui<sup>37</sup> et disparaît. La fin de la

pièce traite du passage de l'ancien au nouvel ordre: la justice a le dessus sur la vengeance. Les Erinnyes sont pacifiées et changées en Euménides, ou Bienveillantes.

Quelle est l'importance de la forme de la trilogie?  
Selon Gerald F. Else, elle est énorme:

This happy outcome of a tragic action is a great paradox, and a peculiarly Aeschylean paradox. ...The outcomes of the Danaid trilogy and the Oresteia signify something that goes beyond the particular story and the particular occasion: ...a deep faith that the gods, Zeus above all, will ultimately help men find their way to reason and happiness....

Not that Aeschylus depreciated the tragic suffering.... Mme. de Romilly has shown in detail how graphically Aeschylus presents the symptoms of fear and perturbation. But she also shows that the tragic anguish is the sign of the gods at work. It is their way of opening a man's heart to learning....

The Oresteia ends with Athena and the Eumenides: Oreste is gone and forgotten. ...The drama of conflicts between mortals is overshadowed and subsumed in the trilogy as a whole by the vaster drama of the resolution of mortal conflict by the gods.<sup>38</sup>

On reviendra à l'optimisme fondamental de la trilogie et à la profonde religion d'Eschyle plus tard dans notre discussion sur Sartre; pour le moment, terminons notre étude d'Eschyle par deux dernières remarques de Gerald F. Else: avec sa vision personnelle, Eschyle a profondément changé l'interprétation des mythes et des épopées qui étaient ses sources;<sup>39</sup> et il y avait une grande guerre à la base de sa vision personnelle, comme on le verra beaucoup plus tard pour la vision personnelle de Sartre:

Such insights are given to a people only when it itself has undergone an ordeal of heroic proportions, and that was granted to Athens just once, in the

Persian Wars. I have suggested that the spirit of Athens in those years had already been shaped in part by tragedy. But the Wars in turn were the root from which her new greatness flowered, and one of its earliest fruits was Aeschylean tragedy, with its strange mixture of tragic insight and deep confidence in the ultimate goodness of the world.... The Persian Wars, the long ordeal of Greece, and her salvation through the spirit of Athens and the will of the gods, are the prototype of the Oresteia.<sup>40</sup>

En considérant les deux autres géants de la tragédie grecque, qui ont aussi traité du sujet d'Oreste, on voit d'abord quelque désaccord parmi les critiques sur lequel des écrivains a écrit son Electre le premier, Sophocle ou Euripide. Gilbert Murray, par exemple, se penche du côté d'Euripide, en disant que l'Electre de Sophocle est une réaction consciente contre l'Electre d'Euripide.<sup>41</sup> Quels qu'ils soient, les critiques semblent avoir pris l'habitude de considérer Sophocle avant Euripide (peut-être pour des raisons de dialectique), et nous adopterons leur opinion ici.

Bien que tout le monde à Athènes devait bien connaître l'Oreste d'Eschyle, Sophocle semble avoir choisi de retourner à l'Oreste d'Homère pour trouver la source de son personnage.<sup>42</sup> Son Oreste est héroïque!<sup>43</sup> Lui aussi reçoit ses ordres de l'oracle de Pythos, mais on a l'impression que l'oracle ne fait que l'aider à réaliser le dessein qu'il avait déjà pris, de venger son père,<sup>44</sup> où, chez Eschyle, le dessein entier vient d'Apollon. Au commencement de la pièce Electre, la soeur d'Oreste, semble plus forte que son frère. Elle parle de l'irrésolution<sup>45</sup> d'Oreste, et appelle les Erinnyes, afin qu'elles vengent son père et lui envoient son

frère.<sup>46</sup> Mais Clytemnestre est si endurcie, selon Electre, qu'elle n'a plus peur, même des Erinnyes.<sup>47</sup> Une fois sur la scène Oreste ne montre aucun signe de faiblesse. Il a un air triomphant après le meurtre de sa mère. Il se joue d'Egisthe, en lui faisant croire que c'est en réalité le corps d'Oreste qui git sous le linceuil alors que c'est celui de Clytemnestre. Pendant la conversation entre Egisthe et Oreste on peut voir qu'Egisthe est sadique et tyrannique: il dit à Electre qu'il sera ravi de voir le corps de son frère; il prend plaisir à dire au peuple d'Argos que celui-ci ne peut plus espérer le retour d'Oreste.<sup>48</sup> Le spectateur éprouve donc de la sympathie pour Oreste quand il poursuit Egisthe à la mort au nom de la justice et de la loi.<sup>49</sup> A là fin les Erinnyes ne viennent point; à leur place on entend une chanson de joie du chœur, qui annonce que les souffrances de la maison d'Atrée sont terminées pour toujours et que la maison est enfin libérée, couronnée de bonté par l'acte d'Oreste.<sup>50</sup> Il n'est pas difficile de voir comment Sartre pourra se servir de cette pièce comme source d'inspiration pour Les Mouches.

Aux changements évidents entre Les Choéphores d'Eschyle et l'Electre de Sophocle s'ajoutent des changements plus subtils. Les dieux, dont on est toujours si conscient dans le théâtre d'Eschyle, deviennent beaucoup plus abstraits pour Sophocle. Au commencement de la pièce, Oreste parle des oracles; mais à la fin c'est la justice qu'il proclame. Comme dit le critique Jacqueline Duchemin, "Chez Sophocle... les dieux traditionnels de la mythologie ne jouent pas grand

rôle chez ce poète, qui semble leur substituer, pour ainsi dire, les grandes entités, telles que la Fortune ou la Justice."<sup>51</sup>

Mme. de Romilly accentue la même idée et montre aussi que, avec l'éloignement des dieux, l'homme lui-même devient plus important: "Mais ces dieux, chez lui [Sophocle], ne sont plus si proches. Ils ne se manifestent plus guère leur volonté que par l'intermédiaire...de règles de conduite à valeur générale. Aussi les personnages doivent-ils se débrouiller entre hommes...sur le plan humain: ils n'interrogent plus, directement, un dieu directement présent."<sup>52</sup>

On peut encore penser à Sartre en lisant l'essai, "Individu et Norme dans Sophocle," de J. C. Kamerbeek. Il reconnaît aussi que: "Sophocle...augmente beaucoup l'importance des protagonistes.... L'action tragique se centre sur la destinée d'un ou deux individus...les personnages n'existeront plus exclusivement ou principalement en fonction de la fable.... La fable va être interprétée d'après l'individualité du personnage central.... Dans la composition d'une pièce de Sophocle, les dramatis personae se déterminent aussi l'une l'autre, elles ont été élaborées en vue de leurs actions réciproques."<sup>53</sup>

M. Kamerbeek parle d'une citation assez corneillienne, attribuée à Sophocle lui-même par Aristote: "il représentait, lui, les hommes tels qu'on doit les représenter tandis qu'Euripide les représentait tels qu'ils sont."<sup>54</sup> Il accentue l'importance du devoir pour les héros de Sophocle:

"...obéissance à une loi intérieure...sentiment d'honneur... ils doivent agir de telle ou telle manière pour rester fidèles au plus profond de leur être."<sup>55</sup> Il n'y a pas de doute que, aux yeux de Sophocle au moins, ses héros étaient de vrais héros: "la tragédie, selon le poète, c'est la ruine, la souffrance d'un être supérieur.... C'est l'attitude héroïque qui leur prête un sens."<sup>56</sup>

Donc Sophocle accentue l'héroïsme humain plus que l'intervention divine, ce qui le met un peu à part, et d'Eschyle et d'Euripide. En parlant du fait que pendant cette période historique les Grecs semblaient être en train de passer de l'idée de plusieurs dieux à l'idée d'un seul dieu, personnel comme Zeus ou impersonnel comme la Destinée, W. H. Auden fait cette remarque au sujet de la différence entre Sophocle et les autres:

It is partly for such reasons, perhaps, that the development from the piety of Aeschylus to the skepticism of Euripides is so rapid, and the period of Greek tragedy is so short. As Werner Jaeger has pointed out, Sophocles stands a little apart from the other two in that, while their interests are basically the same, his concern was more with human character than with religious or social problems. For Greek tragedy to have developed further, it would have had to go on from Sophocles [*italics this author's*], abandon its relation to myth and festival, and become a frankly secular art.<sup>57</sup>

Avec Euripide on revient à un monde où les dieux sont encore importants et où l'homme est beaucoup moins noble que chez Sophocle. Selon M. Kamerbeek, "Souvent, en effet, les personnages d'Euripide sont doués de cet 'humain trop humain' à un tel point que leur stature tragique s'en trouve

compromise."<sup>58</sup> Et Mme. Duchemin constate: "Chez Euripide... les dieux personnels, en grand nombre, tiennent une place très importante...souvent ils dirigent l'action."<sup>59</sup> Elle implique même qu'on pourrait critiquer Euripide d'avoir recours au deus ex machina pour le dénouement de ses pièces.<sup>60</sup>

Mais si les dieux sont réels pour Euripide, ils sont devenus beaucoup plus difficiles pour lui que pour Eschyle.

Gilbert Murray remarque ce contraste:

Euripides, here [in the Electra] as often, represents intellectually the thought of Aeschylus carried a step further. He faced the problem just as Aeschylus did.... But the solution offered by Aeschylus did not satisfy him.... To him the mother-murder--like most acts of revenge, but more than most--was a sin and a horror. Therefore it should not have been committed; and the god who enjoined it did command evil, as he had done in a hundred other cases! He is no god of light; he is only a demon of old superstition, acting, among other influences, upon a sore-beset man, and driving him towards a miscalled duty, the horror of which, when done, will unseat his reason.<sup>61</sup>

Ce jugement semble bien fort, mais il est corroboré par les Dioscures à la fin d'Electre quand ils déclarent que l'acte d'Oreste n'est pas justifiable et que l'oracle d'Apollon a manqué de sagesse.<sup>62</sup>

Mme. de Romilly discute aussi ce paradoxe chez Euripide d'un monde où il y a des dieux mais où il n'y a pas de justice: "Cette séparation [des dieux] est quasiment achevée chez Euripide, chez qui la volonté des dieux est devenue encore moins compréhensible et chez qui règne une ombre cette fois opaque--celle d'un monde où la souffrance ne se justifie plus."<sup>63</sup>

On peut penser à Pascal, au "Dieu caché" du Jansénisme,<sup>64</sup> et peut-être même à Racine lui-même en lisant ces passages de Mme. Duchemin au sujet d'Euripide:

Euripide...a évidemment cherché, avec une ardeur anxieuse, et sans jamais trouver de réponse satisfaisante, la solution au problème du mal et de la souffrance humaine. Comme assurément...il croyait aux dieux...il a dû éprouver une intense souffrance.<sup>65</sup>

Un esprit moins religieux aurait pris plus légèrement les choses.... Il était du destin d'Euripide de témoigner, par ses cris de douleur, par sa révolte même, de la hauteur de ses aspirations religieuses.<sup>66</sup>

On peut même reconnaître dans ces passages quelque chose du vocabulaire et des sentiments de l'existentialisme, du moins de celui de Kierkegaard et peut-être même de celui de Camus.

En tout cas, examinons maintenant Oreste comme il apparaît dans les tragédies d'Euripide. Cette étude est particulièrement importante pour trois raisons: 1) On voit Oreste dans tant de pièces d'Euripide. Nous allons considérer Electre, Oreste, Iphigénie en Tauride et Andromaque, dans leur ordre mythologique, parce que l'ordre de leur apparence à Athènes est incertain. 2) C'est l'Andromaque d'Euripide qui réunit pour la première fois dans la littérature connue, dans le même lieu et en même temps, Andromaque, Hermione, Oreste--pas Pyrrhus, on n'a pas besoin de lui-- mais tous les autres personnages qui figureront dans l'Andromaque de Racine. 3) En contraste avec les autres personnages d'Oreste que nous avons connus jusqu'à ce point,

l'Oreste d'Euripide n'est pas tout à fait admirable! Gilbert Murray pose cette question: quelle sorte d'homme pourrait tuer sa propre mère?

What kind of man was it...who would do this deed of mother-murder, not in sudden fury but deliberately, as an act of "justice," after many years? A "sympathetic" hero...[is] out of the question.... The son is an exile, bred in the desperate hopes and wild schemes of exile; he is a prince without a kingdom, always dreaming of his wrongs and his restoration; and driven by the old savage doctrine, which an oracle has confirmed, of the duty and manliness of revenge. He is, as was shown by his later history, a man subject to overpowering impulses and to fits of will-less brooding. Lastly, he is very young, <sup>67</sup> and is swept away by his sister's intenser nature.

L'Oreste d'Euripide dans Electre est quelquefois violent, quelquefois indécis. Selon l'histoire racontée par le messager il tue Egisthe d'une façon animale; <sup>68</sup> mais, pour des raisons de conscience, il ne peut pas s'efforcer tout de suite à tuer Clytemnestre. Au moment où il faut frapper il questionne la sagesse de l'oracle <sup>69</sup> et se demande même si ce n'était pas un démon, au lieu d'un dieu, qui avait ordonné cet acte. <sup>70</sup> La situation est rendue même plus compliquée par le fait que Clymnestre--jalouse de la maîtresse qu'Agamemnon avait ramenée avec lui de Troie, et encore blessée par le sacrifice d'Iphigénie pour une femme comme Hélène--insiste sur la justice de la mort d'Agamemnon. <sup>71</sup> Mais Oreste frappe; puis il rejette les dieux, sa propre personne, et sa soeur. <sup>72</sup> Les Erinnyes, ces sinistres déesses du destin funeste, arrivent alors. Elles le rendront fou et le chasseront de lieu en lieu. <sup>73</sup> A la fin de la pièce, dans une de ces tirades que Gerald F. Else considère superficielles, <sup>74</sup>

les Dioscures prédisent qu'Oreste sera libéré et béni après avoir rempli sa destinée et s'être acquitté devant le tribunal.<sup>75</sup>

On trouve Oreste dans un état pitoyable au commencement d'Oreste. Electre raconte l'histoire de son acte, peu approuvé, bien que sanctionné par un dieu.<sup>76</sup> Puis elle décrit comment Oreste est tombé malade: dans ses moments lucides, il pleure;<sup>77</sup> mais la plupart du temps, il est fou. Ses yeux s'égarèrent; il ne sait pas où il est; il est sujet aux attaques de frénésie.<sup>78</sup> Et tout est la faute des Erinnyes.<sup>79</sup> Revenu à lui, Oreste parle de sa maladie de conscience,<sup>80</sup> de ses transports de folie<sup>81</sup> et des trois demoiselles aussi noires que la nuit qu'il semble voir.<sup>82</sup> Prisonniers dans une ville hostile pour attendre leur jugement, Electre voit qu'ils sont les victimes d'Apollon.<sup>83</sup> Mais quand l'intrigue commence, ils ne sont pas admirables. Ils menacent la vie d'Hélène et d'Hermione pour forcer Ménélas à leur donner leur liberté. La vengeance semble être devenue pour Oreste une idée fixe.<sup>84</sup> A la fin c'est Apollon cette fois qui arrange les choses: Oreste épousera Hermione et regnera sur Argos.<sup>85</sup> Le fait qu'Hermione veuille épouser Oreste à ce point semble assez incroyable.

Iphigénie en Tauride nous montre un Oreste libéré par le tribunal, mais pas encore par les Furies.<sup>86</sup> Il est toujours sujet à ses attaques de folie, où les Erinnyes le poursuivent et le menacent:

...[Oreste] suddenly stood still and fell to shaking his head wildly up and down and groaning loudly, trembling to his very fingertips in a frenzied fit, and shouting like a hunter, "There! Pylades, dost thou see her? there! dost see her now, the hellish snake, how eager she is for my blood, with her fearsome vipers all agape to bite me? and yet a third, who belches fire and death, wings her way to a rocky height with my mother in her arms, to hurl her thence upon me.<sup>87</sup> Oh, horror! she will kill me; where am I to fly?"

On retrouvera cet Oreste d'Euripide à la fin d'Andromaque de Racine; dans la pièce d'Euripide, Oreste reprend ses sens et sauve sa soeur d'une façon assez héroïque. Comme dit Gilbert Murray:

The two young men [Orestes and Pylades] come nearer to mere ideal héros de roman than any other characters in Euripides. They are surprisingly handsome and brave and unselfish...they stand out like heroes.... Yet...the shadow of madness and guilt hanging over Orestes makes a difference. At his first entrance... he is a mass of broken nerves.... In the later scenes, when they are face to face with death, the underlying strength of the son of the Great King asserts itself and makes one understand why, for all his madness, Orestes is the chief....<sup>88</sup>

Dans la série de pièces d'Euripide, on a quelquefois l'impression qu'Oreste est comme un pèlerin qui fait une sorte de croisade pour arriver à son salut final, et que ce voyage parmi les Taures n'est qu'un arrêt sur la route. En tout cas, Oreste est un errant. On le revoit encore en Thessalie dans Andromaque.

Ceux qui connaissent bien l'Andromaque de Racine verront que Racine a beaucoup changé l'Andromaque d'Euripide: chez Euripide le fils qu'Andromaque protège est l'enfant de Pyrrhus, non pas celui d'Hector; elle le protège de la

jalousie d'Hermione, qui veut les tuer, mère et fils; Pyrrhus n'apparaît pas sur la scène; l'idée de tuer Pyrrhus est tout à fait celle d'Oreste; à la fin Oreste part avec Hermione, et Thétis annonce qu'Andromaque épousera Hélénos, un frère d'Hector. On a l'impression qu'Oreste et Hermione se méritent: elle est jalouse, méchante et désagréable et semble incapable d'avoir des enfants; Oreste est un homme qui a pris l'habitude de la vengeance. Il tue Pyrrhus parce que Ménélas avait promis Hermione à Oreste mais l'avait donnée à Pyrrhus,<sup>89</sup> et parce que Pyrrhus l'a insulté au sujet du meurtre de sa mère et de la poursuite des Erinnyes.<sup>90</sup> Il est fier de son complot contre Pyrrhus<sup>91</sup> et annonce d'une façon assez orgueilleuse que le même meurtrier de sa mère montrera bien que personne d'autre n'aura la femme qui lui appartient!<sup>92</sup> Oreste est accusé par le chœur d'entêtement, de méchanceté et d'un manque de sagesse.<sup>93</sup>

Oreste apparaît dans une autre grande oeuvre ancienne qui reste à être considérée avant de le rejoindre chez des auteurs plus modernes: Andromaque parle de lui dans le troisième livre de l'Enéide de Virgile. L'Enéide de Virgile semble être à la fois une épopée romaine dans le style d'Homère, un écho du pathétique tragique de Sophocle et d'Euripide, et une oeuvre engagée à la mode moderne. Le critique Kenneth Quinn fait remarquer que Virgile a accepté exprès d'être l'Homère des romains, bien qu'il avait un autre point de vue et d'autres sources.<sup>94</sup> Il ajoute qu'on trouve

surtout dans le deuxième livre de l'Enéide le mélodrame et l'ironie d'Euripide et le pathétique de Sophocle.<sup>95</sup> Kenneth Quinn remarque enfin que l'Enéide est un exemple de "littérature engagée:"<sup>96</sup> c'est une prise de position contre la guerre civile, comme on le verra beaucoup plus tard dans le théâtre engagé pendant la deuxième grande guerre mondiale, "Cf. J.-P. Sartre's Les Mouches."<sup>97</sup>

On pourrait relever à la suite de Kenneth Quinn de grands thèmes dans l'Enéide: les élans héroïques des personnages comme Enée,<sup>98</sup> la tragédie des personnages supérieurs comme Priam et Didon,<sup>99</sup> le réalisme psychologique des personnages,<sup>100</sup> la question de la réalité des dieux qui agissent dans le poème. Mais parce qu'Oreste entre si peu dans cette histoire, contentons-nous de citer les paroles d'Andromaque, à présent femme d'Hélénos, dans le troisième livre: elle dit qu'Oreste, féroce amoureux de la femme qui lui avait été volée, Hermione, et toujours tourmenté par les Furies, a surpris et tué Pyrrhus au pied de ses autels.<sup>101</sup> Oreste dans l'Enéide comme dans l'Odyssée est un personnage secondaire, avec une différence importante: chez Virgile il n'y a pas de doute sur le fait qu'il a commis son crime impardonnable, puis qu'il est chassé par les Furies.

## LES NOTES

## L'INTRODUCTION

<sup>1</sup>Racine, Andromaque, V, 5, 1637.

<sup>2</sup>Jean-Paul Sartre, L'Existentialisme est un humanisme (Paris: Les Editions Nagel, 1952), p. 37.

## PREMIER CHAPITRE

<sup>1</sup>E. V. Rieu, Introduction to The Iliad (Baltimore: Penguin, 1950), p. vii: "The Odyssey, with its happy ending, presents the romantic view of life: the Iliad is a tragedy."

<sup>2</sup>Gerald F. Else, The Origin and Early Form of Greek Tragedy (Cambridge: Harvard University Press, 1967), p. 76: "The Iliad, with its dual vision of heroism and the tragic limits of heroism, is the root of all tragedy in the Western world, and therefore of all tragedy."

<sup>3</sup>Homer, The Odyssey, trans. Samuel Butler, Great Books of the Western World, vol. 4 (Chicago: Encyclopedia Britannica, Inc., 1948), p. 186.

<sup>4</sup>Ibid., p. 204

<sup>5</sup>Ibid., p. 247.

<sup>6</sup>Ibid., p. 319: "How far otherwise was the wickedness of the daughter of Tyndareus who killed her lawful husband; her song shall be hateful among men, for she has brought disgrace on all womankind even on the good ones."

<sup>7</sup>Ibid., p. 186: "...have you not heard how people are singing Orestes' praises for having killed his father's murderer Aegisthus?"

<sup>8</sup>Rieu, p. ix.

<sup>9</sup>Ibid., p. xiii.

<sup>10</sup>Ibid., p. xiv.

<sup>11</sup>Ibid., p. xvi.

<sup>12</sup>Richmond Lattimore, Introduction to The Iliad of Homer (Chicago: University of Chicago Press, 1951), p. 27.

<sup>13</sup>Ibid.

<sup>14</sup>Ibid., p. 24.

<sup>15</sup>Else, p. 3: "Why...is there no agreement on its exact starting point or its course? ...hardly any two modern theories agree on any particular point in the development."

<sup>16</sup>Ibid., p. 7: "Is it really important for us to know how and whence tragedy rose? We have some plays of the three great tragedians; are they not enough? Are they not what they are, regardless of origins?"

<sup>17</sup>Ibid., p. 62: "Thanks in part to the ancient theories of an origin out of dithyramb and/or satyr play, in part to modern developments in anthropology, psychology, etc., the concepts of myth and ritual have gotten tangled up together in well-nigh hopeless confusion."

<sup>18</sup>Ibid., p. 63.

<sup>19</sup>Ibid., p. 8: "Tragedy is a rare and special plant; not a universal form of serious literature but a unique creation born at a particular time and place."

<sup>20</sup>Ibid., p. 63.

<sup>21</sup>Ibid., p. 64.

<sup>22</sup>Gilbert Murray, Introduction to Euripides' The Electra (New York: Oxford University Press, 1907), p. vi: "...these painful issues are kept determinedly in the shade [by Homer]."

<sup>23</sup>Ibid., p. vii: "The mother-murder, even if done by a god's command, is a sin; a sin to be expiated by unfathomable suffering. Yet, sin the god cannot have commanded evil, it is a duty also. It is a sin that must be committed."

<sup>24</sup>W. H. Auden, Introduction to The Portable Greek Reader (New York: The Viking Press, 1948), p. 21

<sup>25</sup> Jacqueline de Romilly, "Ombres Sacrées dans le théâtre d'Eschyle," Le Théâtre Tragique, Jean Jacquot, ed. (Paris: Editions du centre national de la recherche scientifique, 1962), pp. 19-20.

<sup>26</sup> Ibid., p. 21.

<sup>27</sup> Ibid.

<sup>28</sup> Aeschylus, Choephoroe, trans. G. M. Cookson, Great Books of the Western World, vol. 5 (Chicago: Encyclopaedia Britannica Inc., 1952), p. 78: "God give him Victory!"

<sup>29</sup> Ibid., p. 79: "...hereafter testify for me That justly I pursued even to the death My mother."

<sup>30</sup> Ibid., p. 80: "I slew not, friends, my mother save with cause, My father's blood upon her, and Heaven's hate. I lay it on the charm that made me bold; on Pytho's prophet, Loxias, that charged Me do the deed, and swore to hold me guiltless If done."

<sup>31</sup> Ibid.: "Thou has delivered all the land of Argos; Sawn off with one sword-sweep two dragon-heads."

<sup>33</sup> Auden, p. 24: "When Orestes slays Clytemnestra he does not anticipate the Furies."

<sup>34</sup> Romilly, p. 23.

<sup>35</sup> Aeschylus, p. 80.

<sup>36</sup> J. C. Kamerbeek, "Individu et Norme dans Sophocle," Le Théâtre Tragique, Jean Jacquot, ed. (Paris: Editions du centre national de la recherche scientifique, 1962), p. 32.

<sup>37</sup> Aeschylus, Eumenides, trans. G. M. Cookson, Great Books of the Western World, vol. 5 (Chicago: Encyclopaedia Britannica, Inc., 1952), p. 89: "To my lost realm my father once possessed Thou hast restored me!"

<sup>38</sup> Else, pp. 96-98.

<sup>39</sup> Ibid., p. 85.

<sup>40</sup> Ibid., p. 102.

<sup>41</sup> Murray, p. vii (cf. Wilamowitz in Hermes, xviii, pp. 214 ff.).

<sup>42</sup> Ibid., p. vi.

<sup>43</sup> Ibid., pp. vi-vii.

<sup>44</sup> Sophocles, Electra, trans. Sir Richard C. Jebb, Great Books of the Western World, vol. 5 (Chicago: Encyclopaedia Britannica, Inc., 1952), p. 156: "When I went to the Pythian oracle, to learn how I might avenge my father on his murderers..."

<sup>45</sup> Ibid., p. 157.

<sup>46</sup> Ibid.

<sup>47</sup> Ibid., p. 158: "but so hardened is she that she lives with that accursed one, fearing no Erinyes."

<sup>48</sup> Ibid., p. 168.

<sup>49</sup> Ibid., p. 169: "And well it were if this judgment came straightway upon all who dealt in lawless deeds, even the judgment of the sword: so should not wickedness abound."

<sup>50</sup> Ibid.: "O house of Atreus, through how many sufferings hast thou come forth at last in freedom, crowned with good by this day's enterprise!"

<sup>51</sup> Jacqueline Duchemin, "Euripide et la Religion Traditionnelle," Le Théâtre Tragique, Jean Jacquot, ed. (Paris: Editions du centre national de la recherche scientifique, 1962), p. 40.

<sup>52</sup> Romilly, p. 27.

<sup>53</sup> Kamerbeek, pp. 32-33.

<sup>54</sup> Ibid., p. 34.

<sup>55</sup> Ibid.

<sup>56</sup> Ibid., p. 36.

<sup>57</sup> Auden, pp. 13-14.

<sup>58</sup> Kamerbeek, p. 34.

<sup>59</sup> Duchemin, p. 40.

<sup>60</sup> Ibid.

<sup>61</sup> Murray, pp. vii-viii.

<sup>62</sup>Euripides, Electra, trans. Edward P. Coleridge, Great Books of the Western World, vol. 5 (Chicago: Encyclopaedia Britannica, Inc., 1952), p. 338: "She has received her just reward, but there is no righteous act, and Phoebus--but no! he is my king, my lips are sealed--is Phoebus still, albeit the oracle he gave thee was no great proof of his wisdom."

<sup>63</sup>Romilly, p. 28.

<sup>64</sup>Lucien Goldmann, Le dieu caché: Etude sur la vision tragique dans les Pensées de Pascal et dans le théâtre de Racine (Paris: Editions Gallimard, 1959), titre.

<sup>65</sup>Duchemin, p. 42.

<sup>66</sup>Ibid., p. 48.

<sup>67</sup>Murray, p. viii.

<sup>68</sup>Euripides, Electra, p. 334: "'Ho! take this Dorian knife away and bring me a Thessalian cleaver'...[and he] rose on tiptoe and smote him on the spine, severing the vertebrae."

<sup>69</sup>Ibid., p. 335: "O Phoebus, how foolish was thy oracle--In bidding me commit this crime--my mother's murder!"

<sup>70</sup>Ibid., p. 336: "Surely it was a fiend in the likeness of the god that ordered this!...I cannot believe this oracle was meant."

<sup>71</sup>Ibid.: "...his reasons for murdering my child were these: the wantonness of Helen and her husband's folly.... Still...nor would I have slain my lord, had he not returned to me with that frenzied maiden and made her his mistress... prove against me with all free speech, that thy father's death was not deserved."

<sup>72</sup>Ibid., pp. 337-8: "Ah, Phoebus! thine was the voice that praised this vengeance.... To what city can I go henceforth? what friend, what man of any piety will bear the sight of a mother's murderer like me?...an awful deed did thou urge thy brother against his will to commit, dear sister."

<sup>73</sup>Ibid., p. 338.

<sup>74</sup>Else, p. 96: "...happy endings in Euripides' manner, tacked onto the ends of plays."

<sup>75</sup>Euripides, Electra, p. 338: "There must thou have this murder tried.... For once thou hast fulfilled the doom appointed for this murder, thou shalt be blest and free from all thy troubles."

<sup>76</sup> Euripides, Orestes, trans. Edward P. Coleridge, Great Books of the Western World, vol. 5 (Chicago: Encyclopaedia Britannica, Inc., 1952), p. 394: "What need for me to charge Phoebus with wrongdoing, though he instigated Orestes to slay his own mother, a deed that few approved; still it was his obedience to the god that made him slay her."

<sup>77</sup> Ibid.

<sup>78</sup> Ibid., p. 396.

<sup>79</sup> Ibid., p. 394: "...those goddesses, whose terrors are chasing him before them--even the Eumenides."

<sup>80</sup> Ibid., p. 397.

<sup>81</sup> Ibid., p. 398.

<sup>82</sup> Ibid.

<sup>83</sup> Ibid., p. 396: "Phoebus marked us out as his victims by imposing a foul unnatural task."

<sup>84</sup> Ibid., p. 405: "...my last breath shall be free and I will avenge me on Menelaus."

<sup>85</sup> Ibid., p. 410: "...it is ordained, Orestes, that thou shalt wed Hermione, at whose neck thou art pointing thy sword...leave Orestes to rule Argos."

<sup>86</sup> Euripides, Iphigenia among the Tauri, trans. Edward P. Coleridge, Great Books of the Western World, vol. 5 (Chicago: Encyclopaedia Britannica, 1952), p. 419: "Thereon as many of the avenging fiends as agreed with the verdict and were for settling there, resolved to have a temple close to the tribunal; but such of them as concurred not with the precedent, continued to persecute me in restless pursuit."

<sup>87</sup> Ibid., p. 413.

<sup>88</sup> Gilbert Murray, Introduction to Iphigenia in Taurus (New York: Oxford University Press, 1930), pp. ix-x.

<sup>89</sup> Euripides, Andromache, trans. Edward P. Coleridge, Great Books of the Western World, vol. 5 (Chicago: Encyclopaedia Britannica, Inc., 1952), p. 323: "For thou wert mine formerly, but art now living with thy present husband through thy father's baseness."

<sup>90</sup> Ibid.: "Thereat he grew abusive, taunting me with my mother's murder and those blood-boltered fiends."

<sup>91</sup>Ibid.: "...as for Achilles' son with all his insolence to me...such a crafty net this hand hath woven and set for his death with knots that none can loose."

<sup>92</sup>Ibid.: "this same murderer of his mother will show that no one else shall marry thee my rightful bride."

<sup>93</sup>Ibid., p. 325: "This is how that prince who vouchsafeth oracles to others, that judge of what is right for all the world, hath revenged himself on Achilles' son, remembering his ancient quarrel as a wicked man would. How then can he be wise?"

<sup>94</sup>Kenneth Quinn, Virgil's Aeneid (Ann Arbor: The University of Michigan Press, 1968), p. 45: "Virgil accepts, in short, the challenge to be a Roman Homer...but to write a poem which, though modelled on Homer, was essentially different ....'Yield, Roman writers, yield, Greeks, something is being born greater than the Iliad,' is an accurate statement of Virgil's intentions."

<sup>95</sup>Ibid., p. 114: "The first Section is almost melodramatic, a kind of prelude in the manner of Euripides to the more Sophoclean pathos of the second and third Sections, though the pathos is heightened and made more complex by a very Euripidean sense of irony and futility."

<sup>96</sup>Ibid., p. 295.

<sup>97</sup>Ibid., p. 297.

<sup>98</sup>Ibid., p. 21.

<sup>99</sup>Ibid., p. 5.

<sup>100</sup>Ibid., p. 301.

<sup>101</sup>Virgil, The Aeneid, trans. James Rhoades, Great Books of the Western World, vol. 13 (Chicago: Encyclopaedia Britannica, Inc., 1952), p. 156: "But him Orestes, with fierce love for his stolen bride Fired, and still goaded by the fiends of crime, At his ancestral altars unaware, waylaid and slaughtered."

## CHAPITRE II

### L'ORESTE DE RACINE

Pourquoi retourner aux sources antiques et aux personnages déjà si bien connus quand on veut écrire une nouvelle pièce de théâtre? On pourrait dire pour Racine que c'était la mode, que c'était la règle classique, même, au dix-septième siècle, de chercher des sujets de pièces de théâtre dans l'antiquité grecque ou romaine. Mais il y avait sûrement d'autres raisons pour Racine et pour ses contemporains: l'universalité des personnages, venus à travers les pays et les siècles des commencements de la littérature de notre civilisation; la possibilité pour un auteur de pouvoir exprimer des vérités abstraites et permanentes au sujet de la vie et de la nature humaine par l'intermédiaire de ces personnages universels.

Notre but dans ce chapitre est de retrouver les origines de l'Oreste d'Andromaque dans la littérature grecque ou romaine et d'analyser les influences des idées du dix-septième siècle et des pensées de Racine lui-même, insistant surtout sur l'importance de la tragédie et de la nature de Dieu.

D'où vient l'Oreste qui est spécialement celui de Racine, et qui est-il?

Dans ses deux prèfaces à Andromaque Racine fournit sa propre idée de ses sources classiques, et des changements qu'il en a faits. Il écrit dans la Première Préface:

...Mes personnages sont si fameux dans l'antiquité, que, pour peu qu'on la connaisse, on verra fort bien que je les ai rendus tels que les anciens poètes nous les ont donnés: aussi n'ai-je pas pensé qu'il me fût permis de rien changer à leurs moeurs. Toute la liberté que j'ai prise, ç'a été d'adoucer un peu la férocité de Pyrrhus, que Sénèque, dans la Troade, et Virgile, dans le second livre de l'Enéide, ont poussée beaucoup plus loin que je n'ai cru le devoir faire.<sup>1</sup>

Dans la deuxième Préface Racine cite le passage de l'Enéide dont nous avons déjà vu une partie dans le premier chapitre et qui est, dit-il, presque la source unique de sa pièce. C'est Enée qui parle, au troisième livre:

C'était le jour solennel où la triste Andromaque honorait les cendres de son époux par des offrandes et des libations funèbres.... Elle baissa les yeux; et d'une voix plaintive: "O Polixène! ô la plus heureuse des filles de Priam! condamnée à mourir sur le tombeau d'un ennemi au pied des hautes murailles de Troie, tu ne souffris pas d'autres malheurs; le sort ne te donna point un maître, et, captive, tu n'entras point dans le lit d'un vainqueur. Et moi, j'ai vu ma patrie dévorée par les flammes; j'ai été trainée de mer en mer; esclave, il m'a fallu supporter et les dédains de la famille d'Achille et les transports d'un guerrier superbe! Devenue mère enfin, je me suis vue abandonnée pour la fille d'Hélène...."

Cependant, égaré par l'amour, tourmenté par les Furies, Oreste surprend le ravisseur de son épouse, et l'immole au pied des autels de sa patrie.<sup>2</sup>

"Voilà, en peu de vers, tout le sujet de cette tragédie;" continue Racine, "voilà le lieu de la scène, l'action qui s'y passe, les quatre principaux acteurs, et même leurs caractères, excepté celui d'Hermione, dont la jalousie et

les emportements sont assez marqués dans l'Andromaque d'Euripide.

"C'est presque la seule chose que j'emprunte ici de cet auteur; car, quoique ma tragédie porte le même nom que la sienne, le sujet en est pourtant très différent."<sup>3</sup>

Mais est-ce si simple? Si Racine trouve une Andromaque souffrante et sympathique dans ce passage de l'Enéide, il doit quand même changer des détails de l'intrigue, pas simplement l'intrigue d'Euripide, mais celle de Virgile aussi, chez qui, comme nous l'avons vu, Andromaque épouse Pyrrhus, puis Hélénos. Les exigentes bienséances de la société pour laquelle Racine écrit expliquent les changements effectués:

Andromaque, dans Euripide, craint pour la vie de Mōlossus: Andromaque ne connaît point d'autre mari qu'Hector, ni d'autre fils qu'Astyanax. J'ai cru en cela me conformer à l'idée que nous avons maintenant de cette princesse. La plupart de ceux qui ont entendu parler d'Andromaque ne la connaissent guère que pour la veuve d'Hector et pour la mère d'Astyanax. On ne croit point qu'elle doive aimer ni un autre mari, ni un autre fils; et je doute que les larmes d'Andromaque eussent fait sur l'esprit de mes spectateurs l'impression qu'elles y ont faite, si elles avaient coulé pour un autre fils que celui qu'elle avait d'Hector.<sup>4</sup>

Racine justifie les changements qu'il fait aussi par l'exemple d'Euripide: "Combien Euripide a-t-il été plus hardi dans sa tragédie d'Hélène! Il y choque ouvertement la créance commune de toute la Grèce: il suppose qu'Hélène n'a jamais mis le pied dans Troie; et qu'après l'embrassement de cette ville, Ménélas trouve sa femme en Egypte...."<sup>5</sup>

Si Racine lui-même admet qu'il a pris un "peu de liberté"<sup>6</sup> avec les sources qu'il cite, peut-être pouvons-nous continuer à examiner la question. Considérons d'abord l'intrigue, puis le point de vue, enfin Oreste lui-même.

Dans son History of French Dramatic Literature in the Seventeenth Century, H. C. Lancaster remarque qu'Andromaque était une des premières pièces du dix-septième siècle inspirées par la mythologie, plutôt que par l'histoire romaine.<sup>7</sup> C'était chez Homère que nous avons rencontré pour la première fois tous les personnages d'Andromaque réunis dans la même oeuvre, bien qu'ils n'aient pas été réunis dans les mêmes épisodes. Tout en nous souvenant respectueusement que Racine ne cite pas Euripide comme sa source principale et tout en notant soigneusement tous les changements que nous avons déjà remarqués dans l'intrigue et dans les personnages, c'est quand même probablement dans l'Andromaque d'Euripide que Racine a trouvé son conflit fondamental et ses personnages principaux réunis pour la première fois dans une oeuvre dramatique. On ne peut pas faire de comparaisons avec Eschyle et Sophocles parce que ces deux auteurs, autant qu'on sache, n'ont jamais traité de cette même intrigue.

Le critique Antoine Adam revient directement à la Seconde Préface pour baser Andromaque dans la littérature latine:

S'il est vrai que dans Andromaque, déjà, Racine fait paraître un sens exquis de l'antiquité, ne disons pas qu'il s'inspire des modèles grecs... c'est dans des oeuvres latines qu'il est allé chercher à la fois son information, des images,

et la tonalité générale de sa tragédie, c'est dans le III<sup>e</sup> livre de l'Enéide et dans la Troade de Sénèque. L'Andromaque d'Euripide diffère trop de la sienne pour qu'on puisse dire qu'il en soit vraiment inspiré.... C'est dans Virgile que Racine a rencontré la veuve inconsolable....<sup>8</sup>

Répète-t-il tout simplement la Préface de Racine, ou parle-t-il seulement de la psychologie d'Andromaque? En considérant l'intrigue, il est difficile de nier l'influence grecque, comme M. Lancaster a dit et comme M. Adam suggère lui-même au commencement de cette citation. Quant à Sénèque, l'étudiant de Sénèque Pierre Wuilleumier trouve que "Racine y a puisé les principaux traits d'Andromaque et de Phèdre," mais que c'est à peu près tout ce qu'il y a pris.<sup>9</sup> L'expert en tragédie George Steiner est d'accord qu'on trouve chez Racine peu de trace de la tradition de Sénèque.<sup>10</sup>

Si on continue maintenant à l'examen du point de vue de Racine, il est encore plus impossible de nier l'influence des Grecs, surtout celle d'Eschyle et celle d'Euripide, parce que, comme nous l'avons vu dans le premier chapitre, ces deux auteurs étaient aussi profondément préoccupés que Racine lui-même par l'existence et la nature de Dieu et leurs rapports avec la tragédie.

Le Dieu de Racine est différent de ceux d'Eschyle et d'Euripide. Il n'entre jamais directement dans les pièces pour résoudre les situations. Comme Lucien Goldmann dit, "c'est un dieu spectateur, qui regarde, qui exige et qui juge, mais qui ne révèle jamais à l'homme ce qu'il doit faire."<sup>11</sup>

Nous reviendrons en détail au dieu de Racine. Pour le moment reconnaissons qu'Eschyle, et surtout Euripide et Racine, ont en commun leurs soucis religieux, et aussi le fait qu'ils en traitent, tous les trois, en termes de théâtre et de la mythologie empruntée du passé.

Parmi les critiques les plus sombres, à la fois les plus euripidiens et les plus raciniens au sujet de la tragédie, se trouve George Steiner, un grand admirateur de Racine. Dans son livre The Death of Tragedy il discute la compréhension des Grecs de la déraison tragique.<sup>12</sup> Il pourrait parler de l'Oreste d'Eschyle, d'Euripide ou de Racine quand il affirme: "The Greek tragic poets assert that forces which shape or destroy our lives lie outside the governance of reason or justice. Worse than that: there are around us daemonic energies which prey upon the soul and turn it to madness."<sup>13</sup> Et plus tard il s'agit en effet d'Oreste: "The reality of Orestes entails that of the Furies; the Wierd Sisters wait for the soul of Macbeth."<sup>14</sup>

Selon la théorie de Steiner, Dieu est inséparable de la tragédie: la tragédie est cette forme d'art qui exige le fardeau intolérable de la présence de Dieu.<sup>15</sup> Steiner croit qu'avant l'âge de l'empirisme notre civilisation avait l'habitude de penser aux grandes questions symboliquement ou allégoriquement, c'est à dire en utilisant la mythologie classique, le Christianisme, et la tragédie de Shakespeare ou de Racine.<sup>16</sup> Et Steiner retrace les sources de la tragédie

racinienne à la mythologie grecque, dans des passages qui nous rappellent E. V. Rieu et Gerald F. Else au sujet des écrivains grecs :

The mythologies that have centered the imaginative habits and practices of western civilization, that have organized the inner landscape, were not the product of individual genius. A mythology crystallizes sediments accumulated over great stretches of time. It gathers into conventional form the primal memories and historical experience of the race. Being the speech of the mind when it is in a state of great wonder or perception, the great myths are elaborated as slowly as is language itself. More than a thousand years of reality lay behind the fables of Homer and Aeschylus.<sup>17</sup>

Racine a emprunté beaucoup d'éléments de ton et de forme de la tragédie classique, plus précisément de la tragédie d'Euripide.<sup>18</sup> En effet Racine se rapproche plus d'Euripide qu'Euripide d'Eschyle, parce qu'et Euripide et Racine appliquent un point de vue rationnel à une matière qui est surnaturelle.<sup>19</sup>

Racine was still able to use the myths of classic drama because their symbolism and conventions of meaning retained a certain vitality. The seventeenth-century spectator did not literally believe that Phèdre was a descendant of the sun, but the implications of magic and daemonic chaos in the blood which such a legend conveys were still acceptable.<sup>20</sup>

Racine a écrit dans la Préface de Phèdre dans une citation bien connue qu'il a "tâché de conserver la vraisemblance de l'histoire, sans rien perdre des ornements de la fable, qui fournit extrêmement à la poésie."<sup>21</sup> Mais quand on sent le pouvoir de suggestion des vers comme: "Cet heureux temps n'est plus. Tout a changé de face, / Depuis

que sur ces bords les Dieux ont envoyé / La fille de Minos et de Pasiphaé." <sup>22</sup> on peut se demander si ces Dieux qui influencent les destinées symbolisent un vrai Dieu pour Racine, continuant ainsi l'utilisation que faisaient les Grecs de la mythologie en tant que symbole de la réalité. Il est aussi facile de trouver un symbolisme strictement chrétien dans un passage comme celui-ci de Phèdre, où quelques possibilités sont soulignées :

...et je soutiens la vue

De ce sacré soleil dont je suis descendue?  
 J'ai pour aïeul le père et le maître des Dieux;  
Le ciel, tout l'univers est plein de mes aïeux.  
 Où me cacher? Fuyons dans la nuit infernale.  
 Mais que dis-je? mon père y tient l'urne fatale;  
 Le sort, dit-on, l'a mise en ses sévères mains:  
 Minos juge aux enfers tous les pâles humains....

Pardonne. Un Dieu cruel a perdu ta famille. <sup>23</sup>

Pour finir notre étude du rapport entre Racine et ses sources antiques, considérons le personnage Oreste lui-même. Son sort est certainement pire chez Racine que chez Homère ou Virgile. Comme conclut l'éditeur du texte Sommets Littéraires à la fin d'Andromaque, "Que les coeurs sensibles se rassurent! Dans la légende grecque, tout est bien qui finit bien. Hermione ne se tue pas; elle épouse d'abord Pyrrhus, puis Oreste, qui l'enlève à Pyrrhus. D'après Homère et Virgile...Andromaque épousa Pyrrhus, eut de lui trois fils, fut répudiée et donnée en mariage à Hélénos, frère d'Hector." <sup>24</sup> Et quelle différence y a-t-il entre le faible malheureux de Racine et le héros triomphant de Sophocle! Dans l'Oreste de Racine nous avons plutôt

affaire à l'Oreste d'Eschyle tel qu'il est à la fin des Choéphores, halluciné et tourmenté par les Furies; ou bien peut-être que c'est l'Oreste d'Euripide, avec son manque de sagesse, ses attaques de folie, et ses obsessions comme celle de la vengeance.

Mais L'Oreste qui est si pitoyable à la fin des Choéphores est acquitté et rétabli à la fin de la trilogie d'Eschyle; les Dioscures nous disent à la fin de l'Electre d'Euripide qu'Oreste sera libéré et béni. L'avenir de l'Oreste de Racine est tout à fait autre. Ce n'est pas une simple question de pourvoi qui n'arrivera pas: cet Oreste, déjà fou, déjà poursuivi par les Furies, est un innocent! "Mon innocence enfin commence à me peser," dit-il;<sup>25</sup> "l'Oreste d'Andromaque n'a pas tué Clytemnestre!"<sup>26</sup> Et, bien qu'il sache qu'il est poussé aveuglement par la destinée, il ne semble pas se rendre compte du crime affreux auquel il est encore destiné. "Il sera donc encore innocent. Sur lui pourtant pèse déjà une sombre fatalité. Les dieux, les filles d'enfer, images de ses passions, ont reconnu leur proie: il s'offre à leurs persécutions avec ce désir amer de souffrance dont on veut faire le privilège des héros romantiques: "Je me livre en aveugle au destin qui m'entraîne!"<sup>27</sup>

Donc, en concluant notre comparaison de l'Oreste de Racine avec ses sources antiques, nous voyons qu'il s'approche plutôt de ceux d'Eschyle et d'Euripide, mais qu'il semble être même plus damné qu'eux.

Au sujet de Pyrrhus et d'Andromaque nous avons vu, dans les Préfaces, que Racine est très sensible aux goûts de ses spectateurs: si l'Oreste d'Andromaque a des sources dans la littérature ancienne, il est aussi le produit du dix-septième siècle et du caractère de Racine lui-même.

Les intellectuels du dix-septième étaient influencés par les idées qu'ils se faisaient de la Poétique d'Aristote. On peut trouver des références aux passages aristotéliens comme les exemples suivants, où les groupes de mots les plus importants sont soulignés:

La tragédie est l'imitation d'une action de caractère élevé et complète, d'une certaine étendue, dans un langage relevé d'assaisonnements d'une espèce particulière suivant les diverses parties, imitation qui est faite par des personnages en action et non au moyen d'un récit, et qui suscitant pitie et crainte (eleos kai phobos), opère la purgation (katharsis) propre à pareilles émotions (pathema)...

Les personnages n'agissent pas pour imiter les caractères mais ils reçoivent leurs caractères par surcroît et en raison de leurs actions; de sorte que les actes et la fable sont la fin de la tragédie; et c'est la fin qui en toutes choses est le principal...

[Le héros tragique est] l'homme qui sans être éminemment vertueux et juste tombe dans le malheur, non à raison de sa méchanceté et de sa perversité mais à la suite de l'une ou l'autre erreur qu'il a commise....28

Deux penseurs du milieu du dix-septième siècle appliquent ces idées d'Aristote à l'Oreste classique. Georges de Scudéry, dans "L'Apologie du théâtre," 1639, parle de la crainte:

En effet, quel homme de fer et de sang ne sera point touché de crainte et d'horreur, quand il verra sur le théâtre et dans l'Oreste ce parricide agité par des furies qui le suivent partout le flâmbeau brûlant à la main; qui s'arrachent des serpents de la tête pour les lui mettre dans le coeur; qui présentent à ses yeux épouvantés, et son effroyable crime, et le fantôme sanglant de sa mère, marchant à pas lents et mal assurés; qui lui font ouvrir ce long drap noir qui l'enveloppe, pour montrer à ce fils inhumain, et la blessure qu'il lui a faite, et le poignard qu'il y a laissé dedans?<sup>29</sup>

Moins imagitatif mais plus analytique est ce passage au sujet du bon et du méchant, du Poétique de Gérard Jean Vossius, 1647:

Les meilleures tragédies sont celles où des personnages sont introduits, qui ne sont ni tout à fait bons, ni tout à fait méchants.... Aussi faut-il s'efforcer, autant que possible, d'y présenter des héros, ni entièrement bons, ni entièrement méchants, et qui tombent dans le malheur plutôt par une erreur humaine qu'à cause d'un crime, comme l'OEdipe de Sophocle.... Encore ne faut-il pas croire que cette règle soit inviolable: Egisthe et Clytemnestre sont tout à fait méchants; Electre, toute bonne, est héroïne de tragédie; Oreste est plutôt bon que mauvais.... Ainsi ne pensons pas que soient fautives les tragédies où l'on procède autrement qu'Aristote ne l'a prescrit; mais estimons qu'il n'a défini que le meilleur type de tragédie.<sup>30</sup>

Nous savons, par ses Préfaces, que Racine lui-même voulait être fidèle aux principes d'Aristote. Il écrit dans la Préface de Phèdre que le caractère de Phèdre "a toutes les qualités qu'Aristote demande dans le héros de la tragédie, et qui sont propres à exciter la compassion et la terreur. En effet, Phèdre n'est ni tout à fait coupable, ni tout à fait innocente...."<sup>31</sup> Et dans la première Préface d'Andromaque Racine répond à ses critiques:

Je trouve leur intention fort bonne de vouloir qu'on ne mette sur la scène que des hommes impeccables; mais je les prie de se souvenir que ce n'est point à moi de changer les règles du théâtre.... Aristote, bien éloigné de nous demander des héros parfaits, veut au contraire que les personnages tragiques, c'est à dire ceux dont le malheur fait la catastrophe de la tragédie, ne soient ni tout à fait bons, ni tout à fait méchants. Il ne veut pas qu'ils soient extrêmement bons, parce que la punition d'un homme de bien exciterait plus l'indignation que la pitié du spectateur; ni qu'ils soient méchants avec excès, parce qu'on n'a point pitié d'un scélérat. Il faut donc qu'ils aient une bonté médiocre, c'est à dire une vertu capable de faiblesse, et qu'ils tombent dans le malheur par quelque faute qui les fasse plaindre sans les faire détester.<sup>32</sup>

Ce but de Racine est corroboré par le critique moderne William Stewart, qui, discutant le tragique et le sacré chez Racine, écrit: "Quel que soit d'ailleurs le rôle attribué au destin, la situation tragique, pour Racine, est celle qui oppose, en un conflit mortel, des personnes de rang élevé malgré les liens de parenté ou d'affection qui les unissent, cette opposition étant déterminée dans ses pièces par la violence des passions, le seul but de l'intrigue étant de susciter chez le spectateur la pitié et la crainte de la façon la plus intense."<sup>33</sup>

Est-ce que l'Oreste de Racine est un personnage tragique selon les principes d'Aristote? Il est certainement capable d'inspirer la pitié et la crainte. Est-ce qu'il reçoit son caractère en raison de ses actions, ou est-ce que son caractère le rend incapable d'agir? Ce n'est même pas vraiment Oreste qui tue Pyrrhus au dernier moment: "L'infidèle s'est vu partout envelopper, / Et je n'ai pu trouver de place pour

frapper."<sup>34</sup> Est-ce qu'il commet une erreur fatale ou démontre un manque presque total de volonté? Peut-être que son erreur fatale était de venir à Buthrote, puisque la volonté lui manque. L'inconsistance de ses desseins est apparente dès sa première tirade:

On m'envoie à Pyrrhus: j'entreprends ce voyage.  
 Je viens voir si l'on peut arracher de ses bras  
 Cet enfant dont la vie alarme tant d'états.  
 Heureux si je pouvais, dans l'ardeur qui me<sub>35</sub> presse,  
 Au lieu d'Astyanax lui ravir ma princesse!

Oreste parle de lui-même comme d'une personne sans but véritable: "...tu m'as vu depuis Traîner de mers en mers ma chaîne et mes ennuis."<sup>36</sup> Et il est conscient qu'"après tant d'efforts ma résistance est vaine."<sup>37</sup> Enfin, est-ce qu'on peut juger en termes de "bon" ou "mauvais" un homme qui devient fou?

Il y a tant d'interprétations de la Poétique d'Aristote, et tant d'autres définitions de la tragédie, que la question du tragique chez Oreste est peut-être insoluble. Selon la théorie de George Steiner que nous avons déjà examinée, Oreste est un personnage tragique à la mode d'Euripide; il serait plus difficile de rapprocher son caractère tragique de la définition qu'en fait Joseph Wood Krutch:

Tragedy arises...when...a people fully aware of the calamities of life is nevertheless serenely confident of the greatness of man, whose mighty passion and supreme fortitude are revealed when one of these calamities overtakes him...the paradox is, of course, resolved by the fact that tragedy is essentially an expression, not of despair, but of the triumph over despair, and of confidence in the value of human life.<sup>38</sup>

Dans un essai, "La Liberté du personnage racinien," Jacques Scherer trouve que "le tragique apparaît quand le personnage aliène sa liberté, quand il se soumet à l'empire apparent de la nécessité.... Le héros racinien est toujours capable...d'exercer une fonction fabulatrice qui crée des images anthropomorphiques de ce qu'on appelle commodément le destin."<sup>39</sup> M. Scherer croit spécifiquement qu'Oreste a la possibilité de choisir entre l'amour et la vertu.<sup>40</sup> Il semble suggérer qu'Oreste est tragique parce qu'il ne regarde pas ce choix en face. Mais on pourrait se demander si M. Scherer comprend tout à fait la profondeur des passions des personnages raciniens: d'une Phèdre, qui fait bâtir des temples, qui fait bannir Hippolyte, qui fait tout son possible pour détourner la malédiction de Vénus; d'un Oreste qui manque justement de volonté, et qui n'a presque plus de temps avant d'être dévoré par la folie.

Considérons maintenant les arguments de deux critiques assez convaincants qui ne trouvent pas, pour des raisons différentes, qu'Oreste soit un personnage tragique, du moins en termes du dix-septième siècle: Lucien Goldmann et surtout Michel Foucault.

Selon la théorie de Lucien Goldmann les tragédies de Racine comprennent trois éléments: Dieu, le monde ordinaire et non tragique, et le personnage tragique pour lequel le monde et Dieu posent des conflits. Dans ce système, c'est Andromaque qui est tragique; Oreste, Hermione et Pyrrhus

représentent le monde, à cause de leur inauthenticité existentielle et de leur manque de grandeur:

Quels sont les éléments constitutifs des tragédies raciniennes? Les mêmes, dans les trois tragédies proprement dites tout au moins, Dieu, le Monde et l'Homme. Il est vrai que le monde est représenté par plusieurs personnages divers depuis Oreste, Hermione, et Pyrrhus jusqu'à Hippolyte, Thésée et Oenone. Mais ils ont tout en commun le seul caractère vraiment important pour la perspective tragique, l'inauthenticité, le manque de conscience et de valeur humaine.<sup>41</sup>

[Dans Andromaque] le Monde est représenté par trois personnages psychologiquement différents, car Racine crée des êtres vivants et individualisés, mais moralement identiques par leur absence de conscience et de grandeur humaine.<sup>42</sup>

Ce monde est un monde de "fauves de la vie passionnelle et amoureuse,"<sup>43</sup> Cette passion animale est typique du monde. "Il serait...faux d'isoler cette passion sans conscience ni grandeur, qui caractérise aussi bien Pyrrhus qu'Oreste et Hermione, des autres domaines de la vie. Pendant toute l'action, la barbarie, la guerre, les assassinats des vaincus, les ruines de Troie, créent une sorte d'arrière-plan..."<sup>44</sup>

M. Goldmann continue, ou, on pourrait même dire, pousse hors de contexte, son contraste entre les personnages authentiques et inauthentiques:

Ainsi, avec Hermione, Oreste, Pyrrhus, nous sommes dans le monde de la fausse conscience, du bavardage. Les paroles ne signifient jamais ce qu'elles disent; ce ne sont pas des moyens d'exprimer l'essence intérieure et authentique de celui qui les prononce, mais des instruments qu'il emploie pour tromper les autres et se tromper lui-même. C'est le monde faux et sauvage de la non-essentialité, de la différence entre l'essence et l'apparence.

Mais, dès la scène 4, Andromaque apparaît et l'atmosphère change. Son arrivée nous place dans l'univers de la vérité absolue, sans compromis de l'homme tragique.<sup>45</sup>

A la fin de la pièce Racine "sauvera entièrement la grandeur morale et matérielle d'Andromaque...en faisant mourrir ou sombrer dans la folie Pyrrhus, Hermione et Oreste.... Les deux derniers vers de la pièce nous disent qu'Oreste ne survit que grâce à sa folie. Dans le monde d'Andromaque... il n'y aurait pas...de place pour Oreste s'il restait en état d'agir avec la même inconscience sauvage qu'au temps où il avait encore sa soi-disant raison. 'Sauvons-le. Nos efforts deviendraient impuissants / S'il reprenait ici sa rage avec ses sens' (V,5)."<sup>46</sup>

A cause de certains problèmes qu'il trouve dans le caractère d'Andromaque, M. Goldmann conclut qu'Andromaque n'est pas tout à fait tragique en genre: "Andromaque est encore un drame, tout en étant déjà très près de la tragédie."<sup>47</sup> Pour Michel Foucault, au contraire, Andromaque est la première tragédie classique du dix-septième siècle.<sup>48</sup> Mais cette question, cruciale à certains égards, n'est pas centrale quand il s'agit d'Oreste: pour M. Faucault, comme pour M. Goldmann, Oreste ne peut pas être un personnage tragique.

Selon la théorie de Michel Foucault, qu'on pourrait trouver plus naturellement, plus authentiquement racinienne que celle de M. Goldmann, Oreste ne peut pas être tragique parce qu'il est fou. Il est impossible qu'un héros tragique

soit fou.<sup>49</sup> Le héros tragique voit clair dans sa nuit existentielle: "In night, the tragic character found a somber truth of day; the night of Troy remained Andromache's truth... It is to this degree that tragic man more than any other is engaged in being...Phèdre flings her night at the pitiless sun."<sup>50</sup> Le héros tragique s'exprime dans un langage concis et logique.<sup>51</sup> Mais la victime de la folie ne fait que prêter l'illusion de la clarté au non-être de la nuit.<sup>52</sup> Il n'a plus de raison ou de langage.<sup>53</sup> Pour ces raisons, il n'y a aucune communication possible dans la période classique entre l'homme tragique et le fou. Ils se confrontent sans aucun fond commun de langage.<sup>54</sup>

C'est dans la dernière scène de la première tragédie classique française, Andromaque, que M. Foucault découvre la première occasion où la vérité classique du noir et du silence de la folie soit présentée en forme classique: la folie finale d'Oreste,<sup>55</sup> que nous avons déjà examinée du point de vue de M. Goldmann.

M. Foucault parle du triptych cycle de la nuit<sup>56</sup> et divise la folie d'Oreste en trois étapes. D'abord le monde se retire et Oreste ne voit que du noir: "Mais quelle épaisse nuit tout à coup m'environne?" (V,5, 1625) Dans cette nuit obscure lui parviennent les lumières fausses, les hallucinations: "Dieux! quels ruisseaux de sang coulent autour de moi!" (V,5, 1628) Puis les Erinnyes apparaissent, apportant avec elles le deuxième degré de nuit, celle de la mort à l'intérieur de la mort, de la punition éternelle:

Quels démons, quels serpents traîne-t-elle après soi?  
 Hé bien! filles d'enfer, vos mains sont-elles prêtes?  
 Pour qui sont ces serpents qui sifflent sur vos têtes?  
 A qui destinez-vous l'appareil qui vous suit?  
 Venez-vous m'enlever dans l'éternelle nuit?

(V, 5, 1636-40)

Et enfin l'Erinnye ultime pour Oreste, Hermione, la cause et la personnification de sa folie, arrive et dissipe les Furies antiques et universelles: "Mais non, retirez-vous, laissez faire Hermione: L'ingrate mieux que vous saura me déchirer."  
 (I, 5, 1642-43) Oreste entre alors dans la troisième nuit, celle de la folie totale, où le langage, si essentiel au héros tragique, est terminé pour toujours et le coeur est dévoré.<sup>57</sup>

Aujourd'hui les définitions sont différentes, et on pourrait peut-être se trouver d'accord avec W. H. Auden qui soutient que l'Oreste de Racine est un héros tragique moderne: "In modern tragedy...the truly tragic kind of suffering is the kind produced and defiantly insisted on by the hero himself so that, instead of making him better, it makes him worse and when he dies he is not reconciled to the law but defiant, that is, damned."<sup>58</sup> C'est que M. Auden fait une association entre les mots "tragique" et "damné" qui n'est peut-être pas logiquement nécessaire.

Considérons, d'après les arguments valables de Messieurs Goldmann et Foucault, qu'il est bien possible que l'Oreste de Racine ne soit pas un héros tragique selon les définitions classiques d'Aristote, etc., et en termes du dix-septième siècle; il serait bien difficile de nier, d'après notre

examen de son caractère et de sa situation, qu'il est damné.  
 Quand il peut encore parler il accuse le Dieu qui l'a perdu:

Grâce aux Dieux! Mon malheur passe mon espérance:  
 Oui, je te loue, ô Ciel, de ta persévérance.  
 Appliqué sans relâche au soin de me punir,  
 Au comble des douleurs tu m'as fait parvenir.  
 Ta haine a pris plaisir à former ma misère;  
 J'étais né pour servir d'exemple à ta colère,  
 Pour être du malheur un modèle accompli.<sup>59</sup>

Ici il faut considérer une influence subie par Racine qui a probablement contribué au caractère d'Oreste même plus profondément que les idées de Racine sur la tragédie: il s'agit de l'influence du Jansénisme, et des idées de Racine au sujet de Dieu.

Que le Dieu de Racine soit le Dieu Janséniste est indiscutable pour Lucien Goldmann:

Quant à Dieu, c'est le Dieu caché  
 --Deus Absconditus--et c'est pourquoi  
 nous croyons pouvoir dire que les  
 pièces de Racine, d'Andromaque à Phèdre,  
 sont profondément jansénistes, bien que  
 Racine soit en conflit avec Port-Royal qui  
 n'aimait pas la comédie, même (et peut-être  
 surtout) lorsqu'elle exprimait sa propre  
 vision. Ajoutons aussi que, si les dieux des  
 tragédies raciniennes sont des idoles païennes,  
 c'est qu'au XVII<sup>e</sup> siècle, le chrétien Racine  
 ne pouvait plus, ou ne pouvait pas encore re-  
 présenter le Dieu chrétien et janséniste sur  
 les planches.... Le Soleil de Phèdre est, en  
 réalité, le même Dieu tragique que le Dieu  
 caché de Pascal, de même qu'Andromaque,  
Junie, Bérénice et Phèdre sont les incarnations con-  
 crètes de ces 'appelés'...ou de ces justes à  
 qui la grâce a manqué....<sup>60</sup>

Est-ce que le Dieu de Racine est un Dieu pour lequel  
 il faut abandonner le monde, comme a fait le Janséniste ex-  
 trémiste Barcos?<sup>61</sup> M. Goldmann considère le paradoxe ou

peut-être la contradiction d'un janséniste qui écrit des pièces de théâtre, c'est à dire qui écrit pour le monde: "Racine--heureusement pour la postérité--ne contredisait pas seulement la morale janséniste, mais se mettait lui-même en plein contradiction. Il présentait au monde un univers dont la seule vraie grandeur était le refus du monde. Peut-être un psychologue concluerait--il que pour écrire ces tragédies, il fallait précisément...avoir été à Port-Royal et en être sorti."<sup>62</sup>

En effet, le psychocritique Charles Mauron trouve très singulières les brusques ruptures dans la vie de Racine:

...le cas de Racine est d'ailleurs singulier. Les rares documents biographiques que nous possédions se groupent aux deux extrémités de l'oeuvre, avant Andromaque, après Phèdre. Pendant sa pleine période de création, l'homme nous reste à peu près inconnu. Ce hasard et la retraite de Racine après Phèdre semblent avoir composé tout exprès, pour le psychologue une épreuve redoutable...pour expliquer enfin la brusque décision de 1677, l'abandon du théâtre, le mariage et l'attitude des dernières années, sans oublier Esther et Athalie.

Cette étrange suite, où huit chefs-d'oeuvre, sans rien qui les explique, viennent se loger entre deux ruptures, l'une avec Port-Royal, l'autre avec l'art...nous présente, il faut bien l'avouer, une des plus curieuses énigmes humaines.<sup>63</sup>

On n'arrivera peut-être jamais à comprendre tout à fait les conflits intérieurs et paradoxaux de Racine; pourtant on pourra quand même avoir une idée assez claire de la nature de son Dieu. Considérons ce Dieu maintenant, surtout en ce qui concerne la Grâce efficace et le prédéterminisme.

Selon le janséniste centriste Arnauld, "le monde est fait d'élus et de réprouvés, de justes et de pécheurs. Les réprouvés pèchent pour ainsi dire naturellement par suite du péché originel, les élus doivent leur état de justice et leur persévérance à la miséricorde divine, qui leur accorde gratuitement et indépendamment de tout mérite le secours de la Grâce efficace."<sup>64</sup>

Dans sa première Provinciale Pascal cite quatre "articles de foi" jansénistes résumés ici: "1. Que la grâce n'est pas donnée à tous les hommes. --2. Que tous les justes ont le pouvoir d'accomplir les commandements de Dieu. --3. Qu'ils ont néanmoins besoin pour les accomplir, et même pour prier, d'une grâce efficace qui détermine leur volonté. --4. Que cette grâce efficace n'est pas toujours donnée à tous les justes, et qu'elle dépend de la pure miséricorde de Dieu."<sup>65</sup> Il arrive même que "Dieu refuse sa grâce à des justes, ainsi à saint Pierre lorsqu'il a renié le Christ."<sup>66</sup>

Si la grâce efficace dépend entièrement de la volonté de Dieu, s'il n'y a rien que l'homme, même l'homme juste, puisse faire par sa propre volonté pour recevoir cette grâce, alors l'homme n'est pas libre, ou sa liberté ne compte pas; et on peut accuser ce Dieu tout-puissant d'être capricieux et cruel et même, en entendant des échos d'Euripide, injuste.

Voici le problème souligné par M. Goldmann: "Et cela nous amène au problème le plus important et en même temps le plus difficile dans l'étude de la pensée janséniste: au

problème de l'être paradoxal par excellence, au problème du juste pécheur." <sup>67</sup> C'est dans ce contexte qu'il faut voir le passage de M. Goldmann cité en haut: Phèdre, par exemple, est une des "incarnations concrètes...de ces justes à qui la grâce a manqué."

Suivant cette même pensée,

C'est dans la perspective janséniste que le pessimisme racinien prend son sens le plus profond. Du temps de sa rupture avec Port-Royal, sans doute Racine lui-même l'ignorait-il. Pourtant sa formation par les solitaires l'avait marqué à son insu. Ses héros étaient presque tous des réprouvés prédestinés à la damnation éternelle, ...Phèdre aspire au bien et succombe au mal: c'est une juste à qui la grâce a manqué. <sup>68</sup>

Phèdre "a le sens du péché et attend, après la mort, la <sup>damnation</sup> damnation éternelle," <sup>69</sup> comme Boileau l'a soutenu aux pères jansénistes dans son interprétation chrétienne de la pièce. <sup>70</sup>

Ce sens du péché originel se transmet de génération en génération, car Racine "emprunte...à la tragédie grecque l'idée d'une malédiction attachée à une famille." <sup>71</sup> Et Phèdre est tout à fait consciente de cette malédiction qui coupe sa liberté et prédétermine son destin. Elle le montre dans des vers comme: "C'est Vénus toute entière à sa proie attachée" <sup>72</sup> et "Pardonne. Un Dieu cruel a perdu ta famille." <sup>73</sup> En son sort? --"les fureurs," <sup>74</sup> la mort, l'enfer.

Prenons un autre exemple. Si on peut si bien appliquer cette idée du pécheur juste mais damné à Phèdre, avec ses moments de clarté et de volonté, ne pourrait-on même mieux l'appliquer à Oreste? Il "appartient à la race maudite des

Atrides."<sup>75</sup> Nous avons vu comment Oreste se "livre en aveugle au destin qui [l']entraîne"<sup>76</sup> et qui comprend, non pas seulement le meurtre de sa mère, dont il ne sait rien encore, mais aussi "son fol amour pour Hermione."<sup>77</sup> Nous avons vu aussi qu'Oreste accuse Dieu même plus amèrement que ne le fait Phèdre: "Ta haine a pris plaisir à former ma misère; J'étais né pour servir d'exemple à ta colère."<sup>79</sup> Il ne peut y avoir aucune question: Oreste est prédéterminé; Oreste est damné, à l'avance, par Dieu.

Après avoir poursuivi les racines d'Oreste aux anciens, aux idées possibles du héros tragique, et à la moralité janséniste, approfondissons encore un peu, si c'est possible, notre connaissance de l'inconscient de Racine lui-même. Comme dit Charles Mauron, "Euripide ni Segrais ne déterminent Racine. La personnalité et le génie n'ont pas, en vérité, d'explication historique. [Et] les diverses sources extérieures ne se valent pas."<sup>80</sup> Deux savants, Antoine Adam et M. Mauron, croient trouver des choses assez surprenantes dans l'inconscient de Racine.

Pour Antoine Adam, Oreste, c'est Racine en personne!

Car Oreste, c'est lui. Il a son âge, à peine trente ans. Il est mélancolique comme lui. Il croit qu'une malédiction le poursuit et le condamne à échouer dans toutes les entreprises. ...il dirait volontiers que son nom fait tort à tout ce qu'il fait et qu'il gâte toutes les affaires où il se mêle.

Certaines remarques ont la résonance d'un aveu. Oreste a conscience de la folie qu'il va commettre. Mais il est las de son innocence....

Il ne veut plus rester dans le parti des naïfs et des vaincus. Devant le crime à commettre il ferme les yeux et cesse de résister. Il est un malheureux que tout le monde hait et qui se hait soi-même. Devant l'horreur vaine du meurtre commis [celui de Pyrrhus] il ne sait que ricaner.

C'est ici qu'éclate au mieux la ressemblance du poète et de son personnage. Cet Oreste qui a risqué un geste de la plus folle audace est le contraire d'un homme d'action. Ce téméraire est un faible. C'est par coups de tête qu'il agit, et le meurtre de Pyrrhus n'est pas plus insensé que l'enlèvement d'Hermione un moment projeté. Nul plan suivi, nulle vue, nulle continuité dans les projets, et lorsqu'il entre au temple il ignore si quelques instants plus tard il en sortira innocent ou criminel.<sup>81</sup>

Que d'implications possibles si l'Oreste de Racine, ici si similaire à celui d'Euripide, représente réellement Racine lui-même!

Charles Mauron profère une théorie plus compliquée. Il suggère, d'après les études de Carl Jung, que Racine a retrouvé tous ses personnages et sa mythologie dans "l'inconscient collectif."<sup>82</sup>

[Il s'agissait] pour un esprit de cette époque, [d']une descente aux enfers de l'inconscient. Encore faut-il, naturellement, que le voyage soit réel. Les auteurs de tragi-comédies ou de romans qui, faisant des rêves mondains, à la surface de leur conscience verbale, se contentaient d'affubler de noms antiques des personnages tout modernes, ne connaissaient rien de l'expérience orphique, réservée aux vrais poètes. ...Racine a revécu le mythe...il l'a nourri de sa propre émotion (ne fût-ce qu'en rêve)...le mythe antique...avec toutes ses variantes, appartient à Racine, par droit de communion inconsciente, par droit orphique.<sup>83</sup>

Et dans ce contexte psychanalytique, maintenant plus freudien, Oreste représente pour Racine le "moi" qu'il pourrait devenir

s'il n'arrivait pas à contrôler sa mélancolie. "Oreste offre... l'image d'un double fixé: 'Voilà ce que tu deviendrais,' semble-t-il dire au moi, 'si tu tombais à mon niveau de régression mélancolique'." <sup>84</sup>

Il faut comparer Racine à Euripide. Dans la tragédie antique, Hermione supplie Oreste de l'emmener, parce qu'elle a peur; et ce même Oreste a tué Pyrrhys pour assouvir une vengeance personnelle. C'est un roi primitif, l'égal de n'importe quel homme.... Il est traité en inférieur chez Racine parce que...sa volonté propre est cassée. Fixé à Hermione, incapable de se détacher, il est passé au rang d'objet inanimé ou d'instrument, au second rang humain, au rang de double. <sup>85</sup>

Humilié, il fuit; à la fin sa folie n'est que "l'aboutissement logique de cette tendance mélancolique." <sup>86</sup>

Est-il possible qu'Oreste soit pour Racine le personnage dont il a peur de ressembler ou de devenir? Pourrait-on trouver ici une explication des brusques changements dans l'ordre de sa vie, de la discipline rigide de son théâtre, du pessimisme profond de son point de vue?

N'allons point trop loin. Limitons-nous à reconnaître les similarités parmi tous ces traitements différents d'Oreste: le faible, le neurotique, l'inauthentique, le tragique, le damné, le fou.

Quelles sont les raisons? Comment distinguer parmi les possibilités: ses sources dans la tragédie antique; la vision tragique de Racine, son Jansénisme, son pessimisme naturel et peut-être son manque de confiance personnelle?

Plus probablement il est justement parce que tous ces éléments se mêlent si bien ensemble dans le génie de Racine

que son Oreste descend plus loin que tous les autres dans l'abîme du néant et finit, dans les images de Foucault et de Racine lui-même, dans la nuit complète de la folie.

## LES NOTES

## DEUXIEME CHAPITRE

<sup>1</sup> Racine, Racine: Oeuvres complètes, ed. Pierre Clarac (New York: The Macmillan Company, 1962), p. 104.

<sup>2</sup> Ibid.

<sup>3</sup> Ibid., p. 105.

<sup>4</sup> Ibid.

<sup>5</sup> Ibid.

<sup>6</sup> Ibid.

<sup>7</sup> Henry Carrington Lancaster, A History of French Dramatic Literature in the Seventeenth Century: Part V, Recapitulation (Baltimore: The Johns Hopkins Press, 1942), p. 33.

<sup>8</sup> Antoine Adam, Histoire de la littérature française au XVII<sup>e</sup> siècle: Tome IV, L'Apogée de siècle (Paris: Editions Mondiales, 1958), p. 319.

<sup>9</sup> Pierre Wuilleumier, "La Philosophie dans le théâtre de Sénèque," Le Théâtre Tragique, Jean Jacquot, ed. (Paris: Editions du centre national de la recherche scientifique, 1962), p. 64.

<sup>10</sup> George Steiner, The Death of Tragedy (New York: Alfred A. Knopf, 1961), p. 53.

<sup>11</sup> Lucien Goldmann, "Structure de la tragédie racinienne," Le Théâtre Tragique, Jean Jacquot, ed. (Paris: Editions du centre national de la recherche scientifique, 1962), p. 255.

<sup>12</sup> Steiner, p. 7: "Greek sense of tragic unreason."

<sup>13</sup> Ibid., pp. 6-7.

<sup>14</sup> Ibid., p. 193.

- <sup>15</sup> Ibid., p. 353.
- <sup>16</sup> Ibid., pp. 196-7.
- <sup>17</sup> Ibid., p. 323.
- <sup>18</sup> Ibid., p. 106.
- <sup>19</sup> Ibid., pp. 81-2.
- <sup>20</sup> Ibid., p. 330.
- <sup>21</sup> Racine, p. 247.
- <sup>22</sup> Racine, Phèdre, I, 1, v. 34-6.
- <sup>23</sup> Ibid., IV, 6, v. 1274-80, 1289.
- <sup>24</sup> François Denoëu, Sommets littéraires français (Boston: D.C. Heath and Company, 1957), p. 153.
- <sup>25</sup> Racine, Andromaque, III, 1, v. 772.
- <sup>26</sup> G. Grimmer, Expliquez-Moi Andromaque (Paris: les éditions Foucher, 1955), p. 51.
- <sup>27</sup> Pierre Clarac, Préface de Racine: Oeuvres Complètes (New York: The Macmillan Company, 1962), p. 8.
- <sup>28</sup> Aristote, "Extraits de la Poétique d'Aristote," trad. J. Hardy, La Tragédie, Jacques Morel, ed. (New York: McGraw-Hill-Armand Colin, 1964), p. 350.
- <sup>29</sup> Georges de Scudéry, "L'utilité du spectacle tragique," La Tragédie, Jacques Morel, ed. (New York: McGraw-Hill-Armand Colin, 1964), p. 102.
- <sup>30</sup> Gérard Jean Vossius, "Le personnage tragique," La Tragédie, Jacques Morel, ed. (New York: McGraw-Hill-Armand Colin, 1964), p. 108.
- <sup>31</sup> Racine, p. 246.
- <sup>32</sup> Ibid., p. 104.
- <sup>33</sup> William Stewart, "Le Tragique et le sacré chez Racine," Le Théâtre Tragique, Jean Jacquot, ed. (Paris: Editions du centre national de la recherche scientifique, 1962), p. 271.
- <sup>34</sup> Racine, Andromaque, V, 3, v. 1515-16.
- <sup>35</sup> Ibid., I, 1, v. 90-94.

<sup>36</sup>Ibid., I, 1, v. 43-44.

<sup>37</sup>Ibid., I, 1, v. 97.

<sup>38</sup>Joseph Wood Krutch, "The Tragic Fallacy," Tragedy: Vision and Form, Robert W. Corrigan, ed. (San Francisco: Chandler Publishing Co., 1965), p. 274.

<sup>39</sup>Jacques Scherer, "La Liberté du personnage racinien," Le Théâtre Tragique, Jean Jacquot, ed. (Paris: Editions du centre national de la recherche scientifique, 1962), p. 269.

<sup>40</sup>Ibid., p. 266.

<sup>41</sup>Goldmann, Le dieu caché, p. 351.

<sup>42</sup>Ibid., p. 354.

<sup>43</sup>Ibid., p. 355.

<sup>44</sup>Ibid.

<sup>45</sup>Ibid., p. 356.

<sup>46</sup>Ibid., p. 362.

<sup>47</sup>Ibid., p. 354.

<sup>48</sup>Michel Foucault, Madness and Civilization: A History of Insanity in the Age of Reason, Richard Howard, trans. (New York: Pantheon Books, 1965), p. 112.

<sup>49</sup>Ibid., p. 111: "We understand that the tragic hero ...can never be mad."

<sup>50</sup>Ibid.

<sup>51</sup>Ibid., p. 115.

<sup>52</sup>Ibid., p. 111.

<sup>53</sup>Ibid., p. 115.

<sup>54</sup>Ibid., p. 89.

<sup>55</sup>Ibid., p. 112.

<sup>56</sup>Ibid.

<sup>57</sup>Ibid., pp. 112-115.

<sup>58</sup>Auden, p. 24.

- 59 Racine, Andromaque, V, 5, v. 1613-19.
- 60 Goldmann, Le dieu caché, pp. 351-2.
- 61 Ibid., pp. 180-81.
- 62 Ibid., p. 362.
- 63 Charles Mauron, L'Inconscient dans l'œuvre et la vie de Racine (Paris: Librairie José Corti, 1969), p. 25.
- 64 Goldmann, Le dieu caché, p. 180.
- 65 André Lagarde et Laurent Michard, XVII<sup>e</sup> Siècle (Paris: Bordas, 1965), p. 132.
- 66 Ibid.
- 67 Goldmann, Le dieu caché, p. 179.
- 68 Lagarde et Michard, p. 310.
- 69 Ibid.
- 70 Ibid.
- 71 Ibid.
- 72 Racine, Phèdre, I, 3, v. 306.
- 73 Ibid., IV, 6, v. 1289.
- 74 Ibid., v. 1290.
- 75 Lagarde et Michard, p. 309.
- 76 Racine, Andromaque, I, 1, v. 98.
- 77 Lagarde et Michard, p. 310.
- 78 Racine, Andromaque, V, 5, v. 1617-18.
- 79 Ibid., v. 1641.
- 80 Mauron, p. 46.
- 81 Adam, pp. 315-16.
- 82 Mauron, pp. 47-8.
- 83 Ibid.

<sup>84</sup>Ibid., p. 36.

<sup>85</sup>Ibid., pp. 108-9.

<sup>86</sup>Ibid., p. 109.

### CHAPITRE III

#### L'ORESTE DE SARTRE

Dans notre étude de Racine nous avons commencé par la question: Pourquoi retourner aux sources antiques et aux personnages déjà si bien connus quand on veut écrire une nouvelle pièce de théâtre? Nous avons avancé la réponse suivante: il est possible que, grâce à ces personnages universels, un auteur puisse exprimer des vérités abstraites et permanentes au sujet de la vie et de la nature humaine.

Nous pouvons poser la même question en considérant Les Mouches de Sartre--mais, attention! La réponse sera tout à fait autre. Dans son théâtre Sartre cherche le contraire de ce qui est universel et permanent, dans un sens: son théâtre est un théâtre engagé, attaché au moment actuel, et ayant pour but d'avertir le public et de proposer des changements. Sartre traite des vérités permanentes de la condition humaine dans ses oeuvres philosophiques, surtout dans L'Etre et le néant, publié en 1944 pendant la deuxième grande guerre mondiale. Mais c'était cette guerre dans toute son actualité qui a poussé Sartre sur les planches:

Une expérience déterminante avait orienté Sartre vers le théâtre. En 1940, prisonnier en Allemagne et profondément ébranlé par les événements, Sartre

avait écrit et fait jouer pour ses camarades une pièce de Noël--Baronia--qui, par l'entremise d'une fiction, mettait en scène leur propre situation.

Devant ce public silencieux, étreint par une même émotion, il avait compris, dit-il, ce que le théâtre devait être: un grand phénomène collectif et 'religieux,' un cérémonial 'mythique' qui fait apparaître sur la scène une image agrandie--donc distanciée et dotée de dignité--d'une réalité collective immédiate. Le théâtre lui paraît alors devoir remplir une fonction sociale, sinon religieuse, de première importance.<sup>1</sup>

Dans les mots de Jacques Guicharnaud, élève et admirateur de Sartre, "ce théâtre ne se veut pas seulement portrait de l'homme à la recherche de sa véritable définition, il se veut aussi efficace. C'est là un des aspects de la notion d'engagement.'...Le but? Maintenir la conscience du spectateur en alerte, non seulement durant la représentation, mais aussi après, dans sa vie quotidienne."<sup>2</sup>

Et le but de cette mise en conscience? De l'action, pour changer les circonstances de la vie actuelle. On a accentué cet aspect récemment encore dans un article dans le French Review: "'Qu'est-ce que la littérature?' interroge Sartre dans le deuxième volume de Situations. 'A quoi bon la littérature?' est comme la conclusion désenchantée des Mots. Pour lui, on le sait, elle ne peut avoir d'autre fonction que de changer la vie...en prenant position sur les problèmes réels de notre temps."<sup>3</sup>

Peu après la guerre, en 1946, dans un article en anglais pour un revue américain, Theatre Arts, Sartre a proclamé que le but de tous les jeunes écrivains pendant et après cette

période traumatique était d'enseigner la morale, d'une façon corneillienne:

The young authors I am discussing take their stand on Corneille's side. For them the theatre will be able to present man in his entirety only in proportion to the theatre's willingness to be moral. By that we do not mean that it should put forward examples illustrating the rules of deportment to children, but rather that the study of the conflict of characters should be replaced by the presentation of the conflict of rights.<sup>4</sup>

Il cite en exemples les conflits entre les disciples de Staline et de Trotsky, ou entre les ouvriers et les industriels américains. On peut penser aussi aux conflits politiques qu'on verra l'année suivante quand il écrira Les Mains Sales.

A la fin de cet article Sartre conclut que son théâtre est si actuel et si français que les pays étrangers et plus prospères ne pourront peut-être pas l'apprécier.<sup>5</sup>

Même si on accepte cette conclusion comme un défi, plutôt que comme l'expression littérale de la pensée de Sartre, il faut reposer plus sérieusement notre question originelle: pourquoi, pour un théâtre si courant et si engagé, retourner aux sources antiques, étrangères, et fréquemment utilisées?

Avant de considérer la réponse, on peut remarquer que Sartre n'est pas le premier de ses contemporains à employer ces sources. Plaçons Les Mouches dans une série chronologique avec, par exemple: Orphée de Cocteau, en 1926; les deux pièces de Giraudoux, La Guerre de Troie n'aura pas

lieu en 1935 et surtout Electre en 1937; Antigone d'Anouilh, en 1942; puis Les Mouches en 1943, et, plus tard, Caligula de Camus, en 1945. (Remarquons aussi en passant que pour tous ces auteurs, Sartre y compris, la pièce de théâtre basée sur un sujet classique n'est qu'un genre littéraire parmi beaucoup.)

Revenons à notre question. Sartre nous a déjà fourni une réponse, quand il a cherché en haut "un cérémonial 'mythique' qui fait apparaître sur la scène une image agrandie--donc distanciée et dotée de dignité--d'une réalité collective et immédiate."

Mais sûrement il y a une raison même plus évidente et plus fondamentale. Comme dit Kenneth Quinn dans sa comparaison de la littérature française moderne avec l'Enéide de Virgile:

But the spirit in which these plays were written is completely out of sympathy with the classical works the dramatists took as their formal models. What Giraudoux and Anouilh are doing is quite different from the use of Greek and Roman themes by the classical French dramatists of the seventeenth century; one would be tempted to say they are parodying their originals, if it were not plain that they meant serious business.<sup>6</sup>

Sûrement Sartre et ses collègues, comme André Gide dans Le Retour de l'enfant prodigue, emploient des sujets si bien connues justement pour les changer de quelque façon, pour accentuer des valeurs différentes, peut-être même pour secouer la complaisance des spectateurs. Kenneth Quinn continue sur le même thème que nous avons vu au sujet du théâtre sartrien:

An important component of these dramatists' total purpose is to prompt reflections that have nothing to do with Homer or Virgil or Sophocles, but much to do with the social circumstances in which the plays were first offered to their audience--Giraudoux's play [La Guerre de Troie n'aura pas lieu]...is intended...to make us think about the problem of war hysteria; Anouilh's Antigone...to make us think about some of the problems that faced the French under the German occupation.

Cet effort pour changer, de quelque façon, la matière connue est analysé aussi par George Steiner, qui voit que le dramaturge contemporain utilise les personnages d'Orphée, d'Agamemnon, d'Oedipe d'une façon spéciale: "He seeks to enhance the old, stolen bottles with new wine."<sup>8</sup>

Mais M. Steiner se méfie de ce procès, de cet usage des mythes. Pour lui, dans cet âge cartésien et empiriste, la mythologie a perdu son authenticité. "With the Discours de la Méthode...the things undreamt of in Horatio's philosophy seem to pass from the world."<sup>9</sup> Les écrivains ne peuvent donc pas s'en servir authentiquement: "Racine was still able to use the myths of classic drama because their symbolism and conventions of meaning retained a certain vitality.... But today the context is so totally altered that the ancient myths appear in the modern playhouse either as a travesty or as an antiquarian charade."<sup>10</sup> Les dramaturges modernes avec leurs noms et titres antiques "pluck the chord of memory and set off majestic echoes.... He can then proceed to devise sinister or mocking variations on themes already at hand."<sup>11</sup> Est-il possible que M. Steiner ne comprenne pas tout

à fait le but exprès de ces variations sinistres ou moquantes? Encore: "Where the dead gods have been summoned back to the modern footlights, they have brought with them the odour of decay."<sup>12</sup> N'est-ce pas ce qui est recherché, justement, quand Camus montre aux spectateurs un "Caligula costumé en Vénus grotesque...sur un piédestal"<sup>13</sup> ou quand Sartre construit dans Les Mouches "une statue de Jupiter, dieu des mouches et de la mort. Yeux blancs, face barbouillée de sang.... Un idiot, assis par terre au fond."<sup>14</sup> En effet, le dégoûtant est devenu un procédé conventionnel dans le théâtre moderne.

Dans The Death of Tragedy M. Steiner explique qu'il ne veut pas traiter du théâtre existentialiste parce que c'est encore trop nouveau; il semble donc injuste quand il déclare que les pièces de Sartre ne sont pas du vrai théâtre: "The plays of Sartre...are not primarily theatre, but rather uses of the stage. Like Diderot, Sartre and Camus make of dramatic action a parable of philosophic or political argument. The theatrical form is nearly fortuitous; the plays are essays."<sup>15</sup>

Il serait sûrement difficile de nier qu'Antigone ou Les Mouches ou Caligula sont des pièces de théâtre légitimes et même classiques, à certains égards. On verra bientôt les pensées de Sartre sur ce sujet.

Mais il y a une remarque plus importante à faire. Même si M. Steiner a raison en prétendant qu'aucune mythologie

créée durant la période empirique ne puisse égaler la mythologie antique en puissance tragique ou en forme théâtrale,<sup>16</sup> il est bien possible que le coeur de la question n'est pas là. Nous avons vu, dès le commencement de notre étude, que chaque auteur a emprunté à une mythologie littéraire et historique qui ne lui appartenait pas, qui lui était même étrangère, et qu'il l'a transformée pour servir à ses propres buts: Homère pour combiner l'héroïque et le tragique; Virgile pour protester contre la guerre civile; Eschyle, Sophocle, Euripide et Racine pour exprimer leurs visions personnelles du monde. Dans tous ces cas, comme nous avons remarqué, la croyance de l'auteur dans les dieux mythologiques a été mise en question, soit que l'auteur leur ait substitué un seul dieu comme Eschyle et Racine, un ordre moral comme Sophocle, ou une attitude cynique comme Euripide. Pourquoi est-il impossible que les auteurs modernes suivent exactement la même route: qu'ils prennent cette matière ancienne et étrangère et la transforment aux besoins d'une nouvelle culture? N'est-il pas possible que Sartre et les autres, en refaisant, en changeant, même en blasphémant la mythologie antique, ne rompent pas du tout avec le passé, mais continuent une progression, maintenant une des traditions les plus anciennes et établies de notre littérature? Sartre lui-même ne nie pas qu'il revient à la tragédie classique, bien qu'il trouve cette définition de son oeuvre trop simplifiée.<sup>17</sup> Il s'appelle avec ses contemporains des "forgeurs des mythes;"<sup>18</sup> forger,

c'est littéralement changer de forme un métal qui existe déjà.

En tout cas, nous allons analyser ce que Les Mouches doit le plus directement à ses ancêtres anciens et modernes, et ce que Sartre a surtout changé. Puis nous examinerons Les Mouches comme nous l'avons fait pour Andromaque, dans son contexte immédiat, considérant en particulier la deuxième grande guerre mondiale et l'Occupation de la France par les Allemands; l'existentialisme; l'absence de Dieu; l'état actuel de la tragédie, et la personnalité de Sartre lui-même.

Dans son article "Forgers of Myth" Sartre démontre d'une façon assez convaincante que le théâtre français pendant la deuxième grande guerre, Les Mouches y compris, se conforme plus strictement en ce qui concerne la forme au théâtre grec classique qu'au théâtre contemporain de Broadway, par exemple. Il parle des drames courts et violents, quelquefois réduits aux dimensions d'un seul long acte<sup>19</sup> comme les tragédies grecques.

By taking our dramatis personae and precipitating them, in the very first scene, into the highest pitch of their conflicts we turn to the well-known pattern of classic tragedy, which always seizes upon the action at the very moment it is headed for catastrophe.

Our plays are violent and brief, centered around one single event; there are few players and the story is compressed within a short space of time, sometimes only a few hours. As a result they obey a kind of "rule of the three unities,"...only a little rejuvenated.... A single set, a few entrances, a few exits, intense arguments among the characters who defend their individual rights with passion--<sup>20</sup>

Ce passage pourrait bien décrire l'Electre de Sophocle! Sartre définit sa propre idée de l'usage des mythes: "if we reject the theatre of symbols we still want ours to be one of myths: we want to attempt to show the public the great myths of death, exile, love..."<sup>21</sup> Et il décrit comment un événement sur la scène, comme le malentendu dans Le Malentendu de Camus, peut incorporer tous les malentendus du monde d'une façon mythique.<sup>22</sup>

Sartre continue à parler de son style classique et à associer son théâtre avec des idées du mythe et de la cérémonie qu'on associe aussi avec le théâtre grec:

[Our plays are] written in a sparse, extremely tense style, with a small cast not presented for their individual characters but thrust into a conjunction where they are forced to make a choice--in brief this is the theatre, austere, moral, mythic and ceremonial in aspect, which has given birth to new plays in Paris during the occupation and especially since the war. They correspond to the needs of a people exhausted but tense...and who can live only with the utmost economy.<sup>23</sup>

Quant à l'intrigue, l'histoire des Mouches, retraceable toujours à Homère, semble assez similaire, à première vue, à celles d'Eschyle et de Sophocle, auxquels "il semble d'abord avoir été fidèle: arrivée à Argos d'un Oreste incognito sous le nom de Philèbe; rencontre du frère et de la soeur; préparation du crime; meurtre d'Egisthe et de Clytemnestre; asile cherché au temple d'Apollon; fuite d'Oreste traqué par les 'mouches,' les Erinnyes."<sup>24</sup>

Mais il ne faut pas se tromper. Vue de près, l'intrigue des Mouches présente beaucoup de nouveaux aspects. D'abord, la ville d'Argos elle-même est pourrie et symbolique de la corruption morale:

Le decor même d'Argos, envahie par les mouches, dominée par la statue de Jupiter, au pied de laquelle Electre verse les ordures; les fantômes vêtus de noir et pétris de peur qui s'y glissent; l'idiot aux yeux mangés, tout est représenté concrètement sur la scène et, en outre, décrit par le langage avec une sorte d'horreur lyrique. Argos est conçue pour susciter la répugnance, pour provoquer un sursaut de dégoût en face de cette ville morte et de sa faune à peine humaine.<sup>25</sup>

Deuxièmement, il ne s'agit plus au centre de l'intrigue de la vengeance, mais de la libération:

Il ne s'agit donc pas dans Les Mouches de justice, ni de vendetta. En fait, la parenté d'Oreste avec Agamemnon, avec Clytemnestre ne joue qu'un rôle tout à fait secondaire: c'est parce qu'il est fils d'Agamemnon qu'Oreste se trouve à Argos plutôt qu'à Corinthe dont il dit être originaire, mais ce n'est pas à cause de cela qu'il agit. La trame très serrée du mythe, et, en particulier, l'horreur sacrée attachée au matricide et qui creuse si profondément le masque tragique de l'Oreste grec sont d'emblée sacrifiées.<sup>26</sup>

Donc le conflit de la pièce change et devient, chez Sartre, celui d'Oreste et de Jupiter. "Ce qui prend consistance, au cours de la pièce, c'est l'attitude d'Oreste qui le pousse, non vers une conciliation, mais vers une rupture: Oreste se débarrasse à tout jamais de Jupiter. C'est dans ce mouvement que réside le sens du drame, et non dans l'acte même du meurtre."<sup>27</sup> En effet, le Jupiter de Sartre est bien diminué en taille, en pouvoir et en grandeur morale, ou

Oreste ne pourrait pas le défaire si facilement. On reviendra à cet aspect. Enfin les Erinnyes de Sartre sont très diminuées. Elles sont présentes sur la scène comme dans les pièces grecques, grotesques et désagréables; elles tourmentent les citoyens d'Argos avec leur remords, et horrifient Electre; elles poursuivent Oreste à la fin. Mais on ne peut pas dévorer Oreste par des remords. Elles ne sont plus que des mouches, inefficaces.

Dans son Electre, qui ressemble plutôt à l'intrigue d'Euripide à cause du jardinier qui pourra à un point épouser Electre, Giraudoux réduit aussi ses Erinnyes aux mouches dans le jardin. "Le jardinier dans l'Electre de Giraudoux désigne ainsi les Euménides, comme le faisaient parfois les Grecs aux-mêmes [sic]." <sup>28</sup> On pourrait associer aussi le titre de la comédie grecque, Les Guêpes, d'Aristophane. Mais il est possible en plus que "ce soit le village infesté de mouches de l'île de Santorini qui ait donné à Sartre l'idée de représenter ainsi les Furies," <sup>29</sup> comme des mouches véritables, sales, embêtantes, mais insignifiantes.

A présent, laissons de côté l'intrigue, proprement dite, pour étudier les similarités et les différences entre les points de vue exprimés par Sartre et ses prédécesseurs grecs.

Du côté des similarités, reprenons un passage déjà cité au sujet d'Eschyle: "Pour les figures tragiques d'Eschyle... la situation vient toujours du dehors, c'est à dire qu'elle ne provient pas nécessairement du caractère du héros. En

effet, pensons à Oreste dans l'Orestie."30 C'est sa situation qui est tragique; "en aucune façon la constitution de sa personnalité ne tend à faire de lui un héros tragique."31 Voici certainement une similarité! Pour Sartre aussi "the situation is what we care about above all."32 Dans "Forgers of Myth" Sartre nie tout drame fondé dans le caractère des protagonistes; pour lui tout vrai drame se trouve, non pas dans la psychologie, mais dans le conflit moral présenté par une situation existentielle. "What is universal...is not nature but the situation in which man finds himself.... We feel the urge to put on the stage certain situations which throw light on the main aspects of the condition of man."33

Dans la situation donnée, il faut agir: rien n'est plus fondamental à la philosophie de Sartre. L'homme se définit par ce qu'il fait, non pas par ce qu'il pense:

Il n'y a pas de génie autre que celui qui s'exprime dans des oeuvres d'art: le génie de Proust c'est la totalité des oeuvres de Proust; le génie de Racine c'est la série de ses tragédies, en dehors de cela il n'y a rien; pourquoi attribuer à Racine la possibilité d'écrire une nouvelle tragédie, puisque précisément il ne l'a pas écrite?

Un homme s'engage dans sa vie, dessine sa figure, et en dehors de cette figure il n'y a rien. Evidemment, cette pensée peut paraître dure à quelqu'un qui n'a pas réussi de sa vie. Mais d'autre part, elle dispose les gens à comprendre que seule compte la réalité, que les rêves, les attentes, les espoirs permettent seulement de définir un homme comme rêve déçu, comme espoirs avortés, comme attentes inutiles; c'est à dire que ça les définit en négatif et non en positif...

Ce que nous voulons dire, c'est qu'un homme n'est rien d'autre qu'une série d'entreprises, qu'il est la somme, l'organisation, l'ensemble des relations qui constituent ces entreprises.<sup>34</sup>

Un exemple parfait de ce contraste entre la personne qui rêve et celle qui agit se trouve certainement dans Les Mouches, entre Electre, qui a rêvé toute sa vie de tuer sa mère mais qui ne peut pas le faire au moment crucial mais qui est quand même paralysée de remords; et Oreste, qui arrive à Argos sans passé ni identité ni rêves, mais qui peut agir décisivement dans la situation donnée.

Si l'homme dans la vraie vie se définit par ses actions, selon Sartre, il est certain que le héros d'une pièce de théâtre doit le faire également: ici encore, Sartre s'approche de ses sources grecques. Son théâtre doit produire de l'effet au moyen d'un acte violent ou monstrueux--un point de vue très similaire aux idées grecques ou classiques des actes exemplaires et extrêmes. Et quel acte est plus extrême que le meurtre?<sup>35</sup> Rappelons les citations d'Aristote au sujet de la tragédie que nous avons examinées dans le chapitre sur Racine: "La tragédie est l'imitation...qui est faite par des personnages en action.... Les personnages n'agissent pas pour imiter les caractères mais ils reçoivent leurs caractères par surcroît et en raison de leurs actions."<sup>36</sup>

C'est du pur Sartre, ou plutôt Sartre, c'est du pur Aristote en tant que philosophe et en tant que dramaturge.

Est-ce qu'il y a d'autres similarités entre la vision de Sartre et celle des écrivains classiques? Comme nous l'avons vu avec Gerald Else au sujet d'Eschyle, le théâtre de Sartre comme celui d'Eschyle vient tout à fait du coeur d'un nationaliste en face d'une guerre horrible;<sup>37</sup> le théâtre de Sartre, beaucoup plus que l'Enéide de Virgile, appelle les spectateurs à l'action politique, comme nous l'avons vu dans la comparaison par Kenneth Quinn.<sup>38</sup>

Sartre a aussi en commun avec tous les écrivains classiques une unité de vision morale. "In both Les Mouches and its Greek sources, more particularly Aeschylus' Oresteia, the unity of the work is provided by the moral point of view."<sup>39</sup> Mais la question morale est présentée autrement dans Les Mouches.<sup>40</sup> Nous suivrons à ce sujet les arguments très utiles de Robert Champigny dans le chapitre "Tragedy and Freedom" de son livre Stages on Sartre's Way.

M. Champigny décrit la vision morale d'Eschyle et de Sophocle:

The Greek dramatists place the emphasis on the "objective" aspect of morals.... If we take the example of the Oresteia...we observe a transition from one order to another.... The law of the city, of the tribunal, is seen replacing the law of the family, of the vendetta. On the supernatural plane, the order, or disorder, of conflicting gods is superseded by a harmonized pantheon presided over by an enlightened Zeus whose mouthpiece is the wise Athena.<sup>41</sup>

...Recognition of the divine, or cosmic, order, coincidence with this order: such is the goal of wisdom...and even freedom, as it is called at the end of Sophocles' Electra (l. 1508-1510).<sup>42</sup>

Mais cette liberté de suivre un ordre est bien loin de la liberté "impie"<sup>43</sup> de questionner et de douter que nous avons témoignée chez Euripide, et que M. Champigny trouve chez Sartre dans son idée du pouvoir de la négative.<sup>44</sup>

M. Champigny contraste la moralité objective d'Eschyle et de Sophocle avec la moralité subjective de Sartre:

"Sartre, on the contrary, stresses the subjective foundation of morals: moral freedom and responsibility, man as the creator of values, rather than as servant of the laws."<sup>45</sup>

On peut voir la différence entre Eschyle et Sartre dans ce qui arrive à Oreste après qu'il a accompli son acte:

In the Choephoroi, Orestes and Electra want to remain the good children of the old order. They are on the lookout for supernatural signs.... Once the murder is accomplished, Orestes and Electra collapse under the burden of remorse.... Orestes and Electra are still obeying the order of the myth.... From the self-righteous phase we turn to the remorseful phase of...moral ritual.<sup>46</sup>

Mais par contre l'Oreste de Sartre "assumes his freedom, he does not succumb to physical 'fate.' Moreover, unlike the Greek Orestes, he does not succumb to psychological 'fate,' either, to the passion of repentance;...his own freedom does not deny itself, does not defeat itself."<sup>47</sup>

La différence entre Sartre et les Grecs, c'est justement cette conception de la liberté:

...our education gives to moral freedom a scope which the Greek pattern did not permit.... Sartre adds a dimension which the Greek pattern

did not include: Orestes himself recognizes and assumes his moral freedom. Through him we watch a reflection on the Greek sources, for he is like the modern spectator who sympathetically lends to the Greek characters his sense of moral freedom and sees these characters fail to assume it, either through the fascinating intervention of the gods or through self-hypnosis.<sup>48</sup>

En effet, c'est en spectateur qu'Oreste vient à Argos.

Quand l'Oreste grec arrive, il a déjà accepté le rôle dicté par l'oracle d'Apollon; l'Oreste de Sartre arrive en touriste.<sup>49</sup> Grâce à son éducation épicurienne et sceptique,

son esprit est libéré de superstitions et de passions.

Rien ne le tient ou l'engage; la culture, les statues et les temples remplissent sa mémoire impersonnelle.<sup>50</sup> Au lieu

d'être possédé par le mythe de Jupiter, cet Oreste peut dans un sens se détacher et mettre le mythe entre parenthèses, pour le juger.<sup>51</sup> Dans ce sens, on pourrait souligner

encore un parallèle que M. Champigny ne fait pas, probablement parce qu'il traite surtout d'Eschyle: c'est l'Oreste d'Euripide, au moment où il doute et questionne le jugement des dieux, qui se rapproche le plus, moralement, de l'Oreste moderne de Sartre.

Enfin, concluons notre étude de la vision morale par ces remarques de M. Champigny au sujet du contraste entre Oreste et Electre: "Thanks to the contrast between Orestes and Electra, a contrast which is not to be found in the Greek plays, it is easy to perceive how Sartre's treatment of the fable differs from the sources."<sup>52</sup>

On ne peut plus éviter une autre différence fondamentale qu'il faut confronter dans une vraie comparaison de Sartre avec ses sources antiques, et dont nous traiterons plus en détail plus tard: il s'agit de l'existence de Dieu. D'un côté, on peut répéter qu'Euripide est cynique, que l'ordre de Sophocle est impersonnel, que les dieux d'Eschyle et de Virgile ne sont pas littéraux. On peut aussi affirmer avec M. Champigny que la liberté individuelle remplace Dieu pour Sartre: "In Sartre's philosophy, freedom takes the place of the god of the theologian...in so far as this god is a moral basis."<sup>53</sup> D'un autre côté, il est certain que l'idée d'un dieu, quel qu'il soit, semble essentielle dans l'oeuvre de tous les autres auteurs que nous avons étudiés, et que Sartre ne croit pas en Dieu. Dans une réunion publique du groupe "Maintenant" Sartre a dit, "Christians start from the postulate 'God exists,' I set out from the postulate, 'God does not exist.'"<sup>54</sup>

Dans Les Mouches, il est bien possible que Jupiter soit nécessaire, mais il est réduit au niveau d'une personne ordinaire et même pire: d'un petit tyran qui se sert de la peur pour regner, d'un magicien. Le conflit de la pièce, comme nous avons vu, est entre ce Jupiter et l'Oreste héroïque; Oreste gagne sans difficulté, quand il déclare, "Que [la terre] s'effrite! Que les rochers me condamnent et que les plantes se fanent sur mon passage: tout ton univers ne suffira pas à me donner tort. Tu es le roi des Dieux,

Jupiter, le roi des pierres et des étoiles, le roi des vagues et de la mer. Mais tu n'es pas le roi des hommes."<sup>55</sup>

Paradoxalement, Oreste admet en passant que c'est Jupiter qui l'a créé: "Mais il ne fallait pas me créer libre.... A peine m'as-tu créé que j'ai cessé de t'appartenir."<sup>56</sup>

"Pour Sartre en effet, aucune action ne peut être imposée à l'homme, de l'extérieur. C'est pourquoi Jupiter dans Les Mouches, au lieu de pousser Oreste à l'action comme le fait l'Apollon de la légende, tente de l'en détourner: c'est contre l'ordre de Jupiter qu'Oreste agit."<sup>57</sup> Ainsi Jupiter est-il diminué, comme il est représenté sur la scène par une "grotesque statue bariolée...qui, en fin de compte, n'est que du bois blanc peint et creux à l'intérieur."<sup>58</sup>

Donc il y a une différence entre Sartre et ses prédécesseurs au sujet de Dieu, mais il ne faut pas l'exagérer. "Le Jupiter dont Oreste se débarasse ne serait-il pas alors simplement remplacé par un autre, la conscience même d'Oreste."<sup>59</sup> Cela est possible. Et n'oublions pas la citation provocante de W. H. Auden au sujet de Sophocle, qui est, de l'avis d'Eric Bentley, l'ancêtre direct de Sartre<sup>60</sup>: "For Greek tragedy to have developed further, it would have had to go on from Sophocles...and become a frankly secular art."<sup>61</sup>

Terminons ici notre comparaison des points de vue de Sartre et de ceux des anciens, et continuons à l'examen du caractère d'Oreste lui-même. A quels autres Oreste l'Oreste de Sartre ressemble-t-il? On pourrait le comparer à celui

d'Homère, qui n'a pas d'ombre criminelle; ou à celui d'Eschyle avant qu'il commette son acte, pas après, quand il est tourmenté par les Furies et devient presque fou de remords.

L'Oreste de Sartre n'a pas de remords: "Je ne suis pas un coupable, et tu ne saurais me faire expier ce que je ne reconnais pas pour un crime.... Tourmente-moi tant que tu voudras: je ne regrette rien."<sup>62</sup> Cet Oreste n'est certainement pas l'Oreste d'Euripide, compulsif, hanté, quelquefois incapable de se contrôler; ni celui de Virgile, jaloux et vengeur. L'Oreste de Sartre n'agit pas pour lui-même, mais contre la tyrannie et pour les citoyens d'Argos. "Oreste... kills Clytemnestra and Aegisthis, not because they are his mother and stepfather, not even because they are murderers of Agamemnon, but because they are the tyrants of Argos. Orestes places his act in the ethical sphere. It is to have general value."<sup>63</sup> A cause de sa morale générale, de son manque de remords et de culpabilité, et de son attitude héroïque, c'est à l'Oreste de Sophocle que l'Oreste de Sartre ressemble surtout. Sartre, comme Sophocle, peint son héros comme l'homme doit être: fort, fier, capable d'agir dans une situation donnée, responsable d'un haut devoir.

Mais il y a une qualité même plus transcendante chez l'Oreste de Sartre, parceque sa morale inclut si directement les autres: Electre, et les citoyens d'Argos. Et il y a aussi le grand fait que, où l'Oreste de Sophocle obéit à un

certain ordre, l'Oreste de Sartre le détruit pour le transcendre. Dans les mots de Theophil Spoerri:

Here a transcendence of a special kind makes itself felt.... With the same transcendental desire with which he seeks his Self ("de l'autre côté des fleuves") Orestes seeks also his neighbor: "Electra! My sister, dearest Electra!... stay with me."

And his love includes also the burghers of Argos who wanted to kill him: "I frighten you, and yet, oh you people, I love you, and it was for your sake that I killed." The association of "loving" and "killing" seems strange but it reveals precisely the ultimate secret of Sartrean form. Against the rigid limitations that surround him everywhere, there is no other means of remaining within the movement of life and love, except by a breakthrough. Mind can express itself only by opposition, in the wild explosion, the sudden lightning flash.... The word éclair is a favorite word of the writer: "Freedom", Orestes says, "has struck me like lightning."

The more difficult the obstacle to be overcome, the more sundered is the world which has to be reunited, the more does strength have to prove itself. Sartre appears to us like a man imprisoned in a house of glass. He pushes his head through the wall, unconcerned whether he hurts himself fatally--provided that he thereby opens a way to freedom.<sup>64</sup>

En concluant notre comparaison entre l'Oreste de Sartre et les Oreste antiques, nous dirons que le premier se rapproche plutôt de celui de Sophocle, mais, parce qu'il se révolte contre le système et vainc dieu, il semble être même plus fort et plus libre que lui; il le dépasse.

Maintenant, si Sartre a une assez grande dette envers les anciens, que doit-il aux écrivains classiques du dix-septième siècle, Corneille et Racine? Il s'occupe des unités

comme eux; sa forme concise et austère est plutôt celle des Grecs; l'intensité qu'il cherche est celle de Racine; mais sa morale est plutôt celle de Corneille, comme il dit lui-même, en critiquant assez sévèrement le théâtre psychologique de Racine:

Racine paints psychologic man...in an abstract, pure way; that is, without ever letting moral considerations or human will to deflect the inevitability. His dramatis personae are only... the end results of an intellectual analysis. Corneille, on the other hand, showing will at the very core of passion, gives us back man in all his complexity, in his complete reality.<sup>65</sup>

Pouvons-nous protester contre cette critique de Racine? Certainement. En tout cas, Sartre se met clairement du côté de Corneille, et on peut voir les similarités entre Oreste et les héros comme don Rodrigue, Horace ou Polyeucte de Corneille: fiers, responsables, qui font leur devoir malgré leurs sentiments personnels, et qui sont idéalisés à un niveau surhumain.

Mais Sartre est sûrement plus influencé par le courant littéraire contemporain que nous avons déjà cité, et par une pièce de ce groupe en particulier: l'Electre de Giraudoux. Ecrit en 1937, cet Electre est basé sur le même mythe grec que sera six ans plus tard Les Mouches; mais les conflits sont différents. Où nous avons découvert un conflit entre Oreste et Jupiter chez Sartre, "le conflit Electre-- Clytemnestre fournit...sa substance au drame de Giraudoux."<sup>66</sup> Dans cette version de l'histoire, personne ne sait comment

Agamemnon est mort. "La question qui se pose alors est celle de la vérité,"<sup>67</sup> et le personnage principal est Electre, qui pose les questions.

La modification la plus importante que Giraudoux ait introduite est rendue nécessaire par son thème central. Ni Electre, ni Oreste, ni personne en dehors de Clytemnestre et Egisthe ne connaît le crime, le meurtre d'Agamemnon. La version officielle--Agamemnon aurait glissé sur les dalles de la piscine--n'a jamais été mise en question. A la fin de l'Acte I, Electre entrevoit la vérité; à la fin de l'Acte II, la vérité toute entière sera racontée par le Mendiant. Le thème unificateur de la pièce de Giraudoux n'est pas en effet la vengeance, mais le dévoilement de la vérité.<sup>68</sup>

Avec la vérité, "tout croule à la fois: les Corinthiens envahissent la ville, l'émeute atteint les portes du palais, Oreste surgit et abat le couple criminel."<sup>69</sup>

Outre cet acte, Oreste lui-même n'est pas très important dans la pièce de Giraudoux. En effet, "le rôle d'Oreste en souffre une sorte d'éclipse. Libérateur d'Electre à l'Acte I, il disparaît ensuite, enchaîné, nous l'apprenons, par les Euménides, pour ne réapparaître que tout à la fin, sorte d'émanation de la colère du peuple."<sup>70</sup>

Si les dieux sont représentés sur la scène sous la forme des Euménides, trois petites filles qui grandissent dans chaque scène, et du Mendiant, "délégué semble-t-il des dieux...le malheur qui s'abat sur Argos est strictement affaire humaine.... Euménides et Mendiant, de deux points de vue différents...en seront les commentateurs."<sup>71</sup>

Quant à ses sources grecques, "Giraudoux fait de nombreuses allusions précises à la légende, puisant simultanément aux Choéphores d'Eschyle, à l'Electre de Sophocle et à celle d'Euripide. Mais elles sont en réalité purement verbales" selon Germaine Brée et Alexander Y. Kroff.<sup>72</sup>

Le but principal de Giraudoux en écrivant Electre était sûrement d'avertir la France du désastre qui approchait de tous les côtés:

C'est un miroir que Giraudoux tend à ses contemporains. La France de 1937, encerclée par les Nazis à l'est, les fascistes italiens au sud, la victoire imminente de Franco en Espagne, est, tout comme Argos, déchirée par les dissensions intérieures. Pour reprendre le jeu de mots de Giraudoux, elle vit "au petit bonheur" dans un malaise sans cesse refoulé par l'illusion qu'entretiennent ses dirigeants qu'il lui sera possible d'échapper au désastre. La pièce de Giraudoux, il est certain, révèle sa profonde inquiétude, son pessimisme à cette époque, et sa lucidité. Déjà avec La Guerre de Troie n'aura pas lieu il avait utilisé le mythe grec, avec succès, pour éclairer l'actualité.<sup>73</sup>

Et c'est sans aucun doute cet aspect actuel et engagé de la pièce de Giraudoux qui a surtout incité Sartre, six ans plus tard, à reprendre le même mythe, avec les variations que nous avons relevées.

Six ans séparent Les Mouches de Sartre de l'Electre de Giraudoux.... Pour les Français en 1943 ces six ans semblaient avoir coupé le siècle en deux. La pièce de Sartre, créée... vers la fin des années d'occupation allemande s'adressait à un public qui souffrait cruellement, de privations de toutes sortes, d'inquiétudes personnelles, d'humiliations collectives et d'impuissance. A Vichy, un gouvernement de plus

en plus falot maintenait tant bien que mal la fiction de la collaboration avec l'occupant de plus en plus intransigeant qui traquait les petits groupes de Résistants engagés dans la lutte clandestine.... C'est à cette situation que, d'abord, la pièce de Sartre, délibérément s'adressait, mais ne voulait pas se limiter.<sup>74</sup>

Mais le thème de Sartre, comme son intrigue, est bien différent de celui de Giraudoux: où Giraudoux cherche à exposer la vérité de la situation actuelle, Sartre fait un clair appel à l'action, à la résistance contre les allemands. "Dans Les Mouches un seul point de vue est proposé comme irréfutable, celui auquel aboutit Oreste."<sup>75</sup>

Dans un sens Sartre, avec ses tendances activistes et révolutionnaires, accueillait la guerre. Ses oeuvres comme La Nausée et le conte "La Chambre" montrent son dégoût pour la vie bourgeoise, matérialiste et superficielle en France pendant les années trente. Souvenons-nous de la salle de portraits de La Nausée, et des descriptions des Darbédats dans "La Chambre." Pour Sartre la guerre donnait à chaque individu l'occasion d'agir, de choisir, de devenir authentique:

Comment pourrait-on ne pas être ému par ce passage de La République de silence, cité en anglais par William Barrett dans son étude de la philosophie existentielle, Irrational

Man:

We were never more free than during the German occupation. We had lost all our rights, beginning with the right to talk. Every day we were insulted to our faces and had to take it in silence.... Everywhere, on billboards, in the

newspapers, on the screen, we encountered the revolting and insipid picture of ourselves that our suppressors wanted us to accept. And because of all this we were free. Because the Nazi venom seeped into our thoughts, every accurate thought was a conquest. Because an all-powerful police tried to force us to hold our tongues, every word took on the value of a declaration of principles. Because we were hunted down, every one of our gestures had the weight of a solemn commitment....

Exile, captivity, and especially death (which we usually shrink from facing at all in happier days) became for us the habitual objects of our concern. We learned that they were neither inevitable accidents, nor even constant and inevitable dangers, but they must be considered as our lot itself, our destiny, the profound source of our reality as men. At every instant we lived up to the full sense of this commonplace little phrase: "Man is mortal!" And the choice that each of us made of his life was an authentic choice because it was made face to face with death, because it could always have been expressed in these terms: "Rather death than..." And here I am not speaking of the elite among us who were real Resistants, but of all Frenchmen who, at every hour of the night and day throughout four years, answered No.<sup>76</sup>

Comment ne pas voir dans le premier paragraphe de cette citation toute l'histoire des Mouches, racontée directement et non allégoriquement? Tout est là: la tyrannie des usurpateurs, Hitler et les Nazis, ou Jupiter et Egiste; les efforts des tyrans pour diminuer les idées du peuple au sujet de leur propre valeur et pour ôter ou cacher au peuple sa liberté fondamentale, à Argos, ou en France; et enfin la possibilité de chaque individu de dire "non!" et de se révolter contre les tyrans, comme l'ont fait Oreste et les membres de la Résistance.

En effet, M. Champigny nous avertit que "the lyrical Hybris of Orestes should not be taken as fully expressing

Sartre's view of morals.... It should also be interpreted as a sign of the times: one of the meanings of the play, the meaning which the audience was quick to perceive, is an allusion to the Resistance."<sup>77</sup>

Si en 1943 Les Mouches était un fort appel aux Français de se revolter contre les Allemands, il est aussi certain que Sartre a voulu une portée plus étendue pour sa pièce. La situation d'Oreste, sa décision, son action, la prise de conscience de sa liberté et de sa responsabilité, sa considération du bien des autres: toutes illustrent la philosophie générale de Sartre, une philosophie née en grande partie de la guerre: l'existentialisme, dont Sartre est probablement le philosophe officiel français.

Notre but ici n'est pas d'entrer dans la philosophie "pure," telle que Sartre la développe dans L'Être et le Néant. Nous nous limiterons à quelques idées, tirées de son essai "laïque" L'Existentialisme est un humanisme, que nous pourrions appliquer à Oreste et aux Mouches.

D'abord, comme nous l'avons déjà découvert, Dieu n'existe pas pour Sartre. "Dostoïwsky avait écrit: "Si Dieu n'existait pas, tout serait permis." C'est là le point de départ de l'existentialisme."<sup>78</sup> Dans son oeuvre Sartre joue un peu avec l'idée de Dieu, comme nous avons vu aussi: la construction conditionnelle, "si Dieu n'existe pas;" Jupiter dans Les Mouches; l'enfer dans Huis Clos. Mais il

est logiquement nécessaire pour Sartre que Dieu n'existe pas : si Dieu existe il impose des limites, et Sartre ne veut pas limiter d'une telle façon la liberté de l'homme.

Donc si Dieu n'existe pas pour déterminer l'homme, ni pour le guider par un système de valeurs, l'homme est métaphysiquement totalement libre et responsable.

En effet, tout est permis si Dieu n'existe pas, et par conséquent l'homme est délaissé, parce qu'il ne trouve ni en lui, ni hors de lui une possibilité de s'accrocher. Il ne trouve d'abord pas d'excuses. Si, en effet, l'existence précède l'essence, on ne pourra jamais expliquer par référence à une nature humaine donnée et figée; autrement dit, il n'y a pas de déterminisme, l'homme est libre, l'homme est liberté.

Si, d'autre part, Dieu n'existe pas, nous ne trouvons pas en face de nous des valeurs ou des ordres qui légitimeront notre conduite. Ainsi, nous n'avons ni derrière nous, ni devant nous, dans le domaine lumineux des valeurs, des justifications ou des excuses. Nous sommes seuls, sans excuses. C'est ce que j'exprimerai en disant que l'homme est condamné à être libre. Condamné, parce qu'il ne s'est pas créé lui-même, et par ailleurs cependant libre, parce qu'une fois jeté dans le monde, il est responsable de tout ce qu'il fait.

Voilà, dans un contexte plus universel que celui de la deuxième grande guerre mondiale, une autre définition de la personne comme Oreste: solitaire, indéfinie au commencement, placée dans une situation qu'elle n'a pas choisie, sans appui sur Dieu, mais libre d'agir et de prendre la responsabilité pour ses actions.

Quant à cette fameuse expression "l'existence précède l'essence," qui pose des problèmes philosophiques trop

compliqués pour notre considération ici, comprenons que l'homme se définit par ce qu'il fait, pas par ce qu'il pense de lui-même. Electre peut rêver pendant toute sa vie qu'elle est la meurtrière de sa mère; quand elle n'est pas capable de commettre l'action, sa définition d'elle-même reste vide. C'est Oreste, le meurtrier en essence, parce que c'est lui qui a commis l'acte, dans son existence.

L'homme libre et responsable se crée en faisant des choix: "L'homme se fait; il n'est pas tout fait d'abord, il se fait en choisissant sa morale, et la pression de circonstances est telle qu'il ne peut pas ne pas en choisir une. Nous ne définissons l'homme que par rapport à un engagement."<sup>80</sup> C'est à dire qu'en ne choisissant pas, on fait quand même un choix: les Français qui ne peuvent pas décider s'ils vont résister décident, en effet, qu'ils ne sont pas des résistants; Electre, quand elle ne peut pas se décider à frapper, choisit, en effet, de ne pas être libre.

L'homme libre, responsable et authentique n'est pas égoïste; il pense aux autres en même temps qu'à lui-même: "Et, quand nous disons que l'homme est responsable de lui-même, nous ne voulons pas dire que l'homme est responsable de sa stricte individualité, mais qu'il est responsable de tous les hommes..."<sup>81</sup> Et plus tard, "Certes, la liberté comme définition de l'homme, ne dépend pas d'autrui, mais dès qu'il y a engagement, je suis obligé de vouloir en même temps que ma liberté la liberté des autres, je ne puis prendre

ma liberté pour but, que si je prends également celle des autres pour but."<sup>82</sup> On pense encore aux Français qui résistaient pour toute la France, et à Oreste, qui a libéré toute la ville d'Argos.

Malgré l'angoisse et la solitude de la condition humaine comme Sartre l'envisage, malgré son athéisme affirmé, l'existentialisme de Sartre est optimiste. Il écrit en conclusion de L'Existentialisme est un humanisme:

L'existentialisme n'est pas autre chose qu'un effort pour tirer toutes les conséquences d'une position athée cohérente. Elle ne cherche pas du tout à plonger l'homme dans le désespoir.... L'existentialisme n'est pas tellement un athéisme au sens où il s'épuiserait à démontrer que Dieu n'existe pas. Il déclare plutôt: même si Dieu existait, ça ne changerait rien; voilà notre point de vue. Non pas que nous croyions que Dieu existe, mais nous pensons que le problème n'est pas celui de son existence; il faut que l'homme se retrouve lui-même et se persuade que rien ne peut le sauver de lui-même, fût-ce une preuve valable de l'existence de Dieu. En ce sens, l'existentialisme est un optimisme, une doctrine d'action, et c'est seulement par mauvaise foi que, confondant leur propre désespoir avec le nôtre, les chrétiens peuvent nous appeler désespérés.<sup>83</sup>

L'optimisme de Sartre vient du fait qu'on peut choisir et agir, même si ce choix ou cette action amène à la souffrance personnelle ou à la mort. C'est l'optimisme qu'on trouve à la fin des Mouches, dans le départ d'Oreste, qui est triomphal même si le héros est poursuivi par les Furies. "He accomplishes his action, or rather gesture, speaks to the Argives as their king, and leaves. He accepts the Furies as his heroic lot."<sup>84</sup> C'est l'optimisme qu'on voit aussi dans le

geste final d'Hugo dans Les Mains Sales, quand il crie en face de sa propre mort qu'il est "non récupérable."<sup>85</sup> C'est l'optimisme que Sartre exprime dans toute sa vie d'écrivain engagé et d'activiste politique, et que Theophil Spoerri a si bien saisi dans le passage que nous avons vu: "Sartre appears to us like a man imprisoned in a house of glass. He pushes his head through the wall, unconcerned whether he hurts himself fatally--provided that he thereby opens a way to freedom."<sup>86</sup>

Maintenant nous pouvons comprendre ce que représente Oreste dans tout le contexte de la philosophie existentialiste de Sartre, aussi bien que dans le contexte spécifique de la deuxième grande guerre mondiale. Et nous pouvons comprendre aussi du point de vue existentiel pourquoi Sartre a écrit pour le théâtre: pour éclairer les spectateurs sur leur situation humaine et pour les faire participer aux choix à faire, sur la scène et dans la vie.

Man is...a free being, entirely indeterminate, who must choose his own being when confronted with certain necessities, such as being already committed in a world...among other men who have made their choices before him....

We feel the urge to put on the stage certain situations which throw light on the main aspects of the condition of man and to have the spectator participate in the free choice which man makes in these situations.<sup>87</sup>

Il reste encore deux questions à considérer dans notre étude de l'Oreste de Sartre. D'abord, est-ce qu'on peut

appeler un personnage qui représente tant d'optimisme un héros tragique; ou, autrement dit, est-ce que la pièce de Sartre est une tragédie comme ses prédécesseurs? Et, enfin, jusqu'à quel degré est-ce que la personnalité d'Oreste réfléchit celle de son créateur lui-même?

Est-ce que la pièce Les Mouches de Sartre peut être une tragédie, malgré le point de vue optimiste et la fin heureuse? Du moins, cela n'est-il pas impossible. Nous avons vu les précédents: la trilogie d'Eschyle, où tout finit bien à la fin même si les pièces individuelles finissent en désastre; les pièces d'Euripide où les dieux arrivent à la fin pour arranger les choses; l'Electre de Sophocle, qui finit en triomphe. Comme Raymond Lebègue l'a remarqué,

A première vue, le dénouement heureux n'est pas compatible avec le tragique.... Chez les Grecs, si l'on se réfère au théoricien Aristote, aucun doute ne semble permis: l'action doit susciter pitié et crainte; il doit y avoir revirement du bonheur au malheur; la situation la plus tragique est celle de l'homme qui, non par perversité, mais par suite d'une faute ou erreur, tombe dans le malheur.

Mais Aristote savait fort bien que plus d'une tragédie célèbre ne répondait pas à cette définition, et qu'Euripide lui-même, bien qu'il le tint pour le plus tragique des poètes, avait donné à plusieurs de ses tragédies des dénouements heureux. 88

Sarrasin, des 1639, rappelle qu'Aristote n'avait pas interdit les dénouements heureux, et l'abbé d'Aubignac allègue l'Oreste, l'Electre et l'Alceste d'Euripide. 89

Dans le théâtre de Corneille, que Sartre a cité lui-même comme une des sources principales de sa morale, la fin des

pièces est très souvent heureuse: don Rodrigue et Chimène se marieront sans doute un an après la fin du Cid; Horace, tout monstre qu'il est, vivra pour défendre la gloire de Rome; la conversion morale d'Auguste sauve tout le monde à la fin de Cinna; le martyr chrétien de Polyeucte apporte la grâce à Pauline et à Felix et la tolérance à tous les chrétiens persécutés. Il n'est pas impossible alors de lier les deux idées de la tragédie et du dénouement heureux sans peur de se contredire automatiquement.

Maintenant, attaquons une autre question fondamentale: est-ce qu'on peut parler en termes de la tragédie quand on traite d'une vision du monde où Dieu n'existe pas? Dans la discussion du rapport de Sartre à ses sources antiques nous avons découvert certains précédents possibles, surtout chez Sophocle, Euripide et Virgile; mais ils restent plus obscurs que ceux des dénouements heureux. D'un côté George Steiner déclare "tragedy is that form of art which requires the intolerable burden of God's presence."<sup>90</sup> D'un autre côté, Raymond Lebègue met en question le paradoxe des dénouements injustes ou malheureux dans la tragédie chrétienne,<sup>91</sup> et Robert Champigny prend une position extrême en déclarant que pour un vrai chrétien, du moins, la vraie tragédie est impossible:

The Christian hero is the saint, and the saint cannot be tragic.... Even if we turn toward Calvinism or Jansenism, even if the Christian hero is viewed as a sinner instead of a saint,

we are still outside the realm of the tragic, for we cannot decide whether the hero in question will be condemned or saved. God is the judge. The possibility of redemption, of forgiveness, has always to be taken into account. Objectively, there can be no Christian tragedy, since earthly failures and even death do not count.<sup>92</sup>

Selon deux philosophies du dix-neuvième siècle qui ont dû profondément influencer Sartre, celles de Hegel et de Nietzsche, la tragédie représente un pas de la démarche dialectique de l'histoire, l'antithèse avant la résolution par la synthèse; il ne s'agit plus du Dieu conventionnel. Raymond Williams l'explique dans son livre, Modern Tragedy:

In Hegel's version of the tragic action, valid but partial claims come into inevitable conflict; in the tragic resolution, they are reconciled, even at the cost of the destruction of the characters who stand for them. In ancient tragedy, as he sees it, the characters clearly represent the substantive ethical ends.<sup>93</sup>

On peut voir dans ce passage une source directe de la définition sartrienne du théâtre comme le conflit, non pas des personnalités, mais des valeurs. Pour Hegel la liberté individuelle est essentielle à la tragédie. M. Williams cite Hegel:

To genuine tragic action it is essential that the principle of individual freedom and independence, or at least that of self-determination, the will to find in the self the free cause and source of the personal act and its consequences, should already have been aroused.<sup>94</sup>

Avec Nietzsche on passe par une antithèse de "annihilation and negation"<sup>95</sup> causée par l'horreur de l'existence individuelle à la synthèse du plaisir intense et esthétique

et d'une sensation d'unité avec la "volonté de puissance" ou "World Will."<sup>96</sup> Bien sûr, on ne trouve pas de "volonté de puissance" ou "World Will" dans la philosophie de Sartre; mais la puissance constructive et créatrice de la négative, représentée dans Les Mouches par l'acte du meurtre et l'opposition à Jupiter, est fondamentale à toute la pensée de Sartre.

Est-ce que la tragédie existe si Dieu n'existe pas? Est-il même possible d'établir une seule définition de la tragédie par rapport à laquelle on peut considérer la question? Comme M. Williams dit,

For the last century and a half...many attempts have been made to systematise a Greek tragic philosophy, and to transmit it as an absolute. But it is not only that the tragedies we have are extremely resistant to this kind of systematisation, with evident and intractable differences between the three major tragedians. It is also that these precise issues--of Fate, Necessity and the nature of the Gods--were not systematised by the Greeks themselves.<sup>97</sup>

Répétons qu'au moins deux des grands philosophes du dix-neuvième siècle, Hegel et Nietzsche, ont défini la tragédie sans Dieu; considérons en passant le point de vue de M. Williams qui déclare que la tragédie, pour nous, c'est surtout le conflit entre un individu et les forces qui le détruisent;<sup>98</sup> et explorons la possibilité que ces forces existent même si Dieu n'existe pas.

Albert Camus se sert du mot "fléaux" pour décrire ces forces qui sont plus grandes que l'homme: "Le fléau n'est pas

à la mesure de l'homme, on se dit donc que le fléau est irréal, c'est un mauvais rêve qui va passer. Mais il ne passe pas toujours et, de mauvais rêve en mauvais rêve, ce sont les hommes qui passent..."<sup>99</sup>

"Absurde:" c'est le mot dont Camus se sert pour résumer sa vision tragique de la condition humaine:

This "absurdity," in Camus, is less a doctrine than an experience. It is a recognition of incompatibilities: between the intensity of physical life and the certainty of death; between man's insistent reasoning and the non-rational world he inhabits. These permanent contradictions can be intensified by particular circumstances...<sup>100</sup>

Comme dit son personnage Caligula, la seule vérité est que "les hommes meurent et [qu']ils ne sont pas heureux."<sup>101</sup> Et cette situation universelle et tragique se passe dans un monde où Dieu n'existe pas, ou, s'il existe, c'est lui qui peut être condamné: comme dit le docteur Rieux dans La Peste, "puisque l'ordre du monde est réglé par la mort, peut-être vaut-il mieux pour Dieu qu'on ne croie pas en lui et qu'on lutte de toutes ses forces contre la mort, sans lever les yeux vers ce ciel où il se tait."<sup>102</sup> Quels échos d'Euripide et de Racine!

Évitons donc également les deux extrêmes: celui qui constate que la tragédie n'est possible que si Dieu existe, et aussi celui qui affirme qu'elle n'est possible que si Dieu n'existe pas. Supposons avec Camus que la tragédie est, au moins, concevable même si Dieu n'existe pas. Cette

tragédie serait basée sur l'angoisse qui se trouve au fond de toute philosophie existentialiste, le "tragic, silent scream" dont parle George Steiner, "the same wild cry with which the tragic imagination first marked our sense of life. The same wild and pure lament over man's inhumanity and waste of man."<sup>103</sup>

Etant donné la possibilité qu'une pièce soit tragique même sans Dieu et avec un dénouement heureux, est-ce que la pièce Les Mouches est une tragédie? Les critiques ont de différentes opinions. M. Steiner, comme nous l'avons vu, croit que non; M. Williams pense que oui. Il appelle Sartre un "révolutionnaire tragique"<sup>104</sup> et parle de "l'engagement tragique" de Sartre.<sup>105</sup> M. Champigny semble penser que oui et que non: à un moment il dit que, "Rather than a tragedy... Les Mouches is...a reflection on the tragic" du point de vue d'un spectateur;<sup>106</sup> plus tard il soutient que la pièce Les Mouches est en effet une tragédie, "a mild, but...very pure form of tragedy, for it is free from pathos."<sup>107</sup> Et encore, "The Sartrean catharsis consists in cleansing the mind of 'clogginess,' in revealing the moral at the heart of the psychological."<sup>108</sup> Michel Lioure, l'auteur du texte Le Drame, trouve que Les Mouches est plutôt un drame:

Mais l'évidence de la liberté humaine ne peut coexister avec la toute-puissance de Dieu qu'elle anéantit en la niant. Par le refus de la transcendance et l'affirmation de l'irréductible liberté humaine, Les Mouches illustrent les thèses de l'existentialisme athée et métamorphosent la tragédie en drame.<sup>109</sup>

La position de cet essai est peut-être assez subtile, et couchée dans une construction grammaticale assez sartrienne: si la pièce Les Mouches est une tragédie, ce n'est pas parce qu'on peut le protéger contre les critiques qui traitent de Dieu et des fins heureuses; si la pièce est tragique, c'est parce que et au degré que Sartre prend comme son point de départ l'angoisse existentielle d'Electre et des citoyens d'Argos, et d'Oreste lui-même quand il réalise sa propre identité et se rend compte de la nature désespérée de la situation.

The symbol of the flies condenses into one image all that is uncanny in the play, all that is atmospherically oppressive. In this swarm, feeding on carrion and decay, are condensed all the murky secretions of the soul, all anguish, remorse, and scrupulousness left unassimilated-- all the guilt one would wish to repress but of which one cannot rid oneself because it clings to man like a sticky mass.... We are face to face here with a ghastly vision characteristic of all of Sartre's writing and thinking.<sup>110</sup>

C'est là, la vision tragique de Sartre, le côté tragique de son théâtre, et le point de départ de son existentialisme.

Avant d'achever notre analyse de l'Oreste de Sartre, touchons brièvement à une dernière question: à quel degré peut-on dire qu'Oreste représente l'homme Sartre lui-même, aussi bien que ses pensées? Comme Sartre, Oreste est intelligent et reçoit une bonne éducation scolaire et objective. Remarquons que pendant ses jeunes années Sartre était professeur, et qu'il enseignait le théâtre classique en 1943,

quand il a écrit Les Mouches.<sup>111</sup> Oreste choisit le rôle du libérateur du peuple d'Argos, comme Sartre veut libérer les Français pendant la guerre et, dans un plus grand sens, les pensées et les actions de tous les hommes.

Mais Sartre a des problèmes avec sa situation immédiate qu'il ne donne pas à Oreste: il s'agit de son héritage familial. Où Oreste peut arriver à Argos sans liens intimes avec sa famille et son passé, parce qu'il en a été éloigné, Sartre avait de vrais liens à rompre pendant son adolescence avant de devenir un être authentique. Comme Hugo dans Les Mains Sales, Sartre a éprouvé le besoin de se révolter contre sa bonne famille bourgeoise, où il y avait toujours assez à manger et où il était l'enfant modèle aux yeux de sa mère et de son grandpère. "La révolte de Sartre était contre une enfance gâtée où il jouait les rôles que les autres voulaient de lui."<sup>112</sup> Sartre restera toujours honteux de l'être faux qu'il était durant son enfance. "Enfant, je devins traître et le suis resté."<sup>113</sup> Un vrai héritage est difficile à rejeter: Hugo, dans une pièce assez réaliste, après tout, cherche son visage dans les miroirs pour trouver des traces honteuses du visage de son père. Dans la situation de l'héritier, Hugo est probablement plus près de Sartre que ne l'est Oreste, ce qui serait une raison excellente de choisir Oreste, personnage fictif et éloigné de son héritage, comme représentant d'une liberté plus complète!

En considérant plusieurs de ses oeuvres, Colette Audry discute "La Situation de l'héritier chez Sartre:"

Sartre part, avec Les Mouches, de l'exemple d'un fils séparé de son héritage. Oreste a été élevé à l'écart. ...Il est un indésirable. Un héritier non pas même déraciné puisqu'il a été éloigné presque à la naissance, mais sans racines. C'est un exilé d'une patrie inconnue.

Comment ressent-il cette situation? Non pas comme un déni de justice...mais comme une certaine absence en lui, une certaine légèreté de tout son être, une certaine extériorité des lieux et des choses d'Argos....

Son héritage n'est tout de même pas à ses yeux un pur néant.... On ne peut pas expliquer autrement la venue d'Oreste à Argos. Il était curieux de connaître son royaume, fasciné par ce passé qui aurait dû être le sien. Mais bien vite la fascination se dissout: pris de nausée devant cette ville qui mijote depuis quinze ans dans ses remords, il est prêt à repartir et à oublier tout cela. S'il change d'avis néanmoins, c'est parce qu'il trouve que Jupiter lui-même souhaite qu'il s'en aille enfin que les choses demeurent en état.... Devant cette volonté du dieu de maintenir les hommes asservis, le héros se sent défié. Cela qui va agir n'est pas l'héritier qui veut se faire rendre justice mais l'homme libre qui se rebelle. Libre, il emploiera sa liberté à reconquérir son héritage, c'est à dire libérer sa ville.<sup>114</sup>

Mais Oreste ne reste pas à Argos; "il rejette définitivement l'héritage et repart, lesté du poids de son acte que figurent les Erinnyes désormais attachées à ses pas."<sup>115</sup>

Est-il possible que cet Oreste idéalisé, libre, ce vainqueur des dieux et libérateur des peuples est un peu Sartre comme il voudrait être, plus totalement capable de quitter son héritage?

En tout cas, grâce à une combinaison unique d'activisme, d'athéisme, d'existentialisme et d'une sorte d'optimisme naturel malgré les circonstances, et grâce aussi au message d'espoir adressé aux gens enchainés partout, Sartre est arrivé à créer l'Oreste le plus puissant et le plus héroïque de toute la tradition littéraire que nous avons étudiée.

## CONCLUSION

Où finira l'histoire d'Oreste et des Furies? Peut-on rendre ce même personnage plus damné que celui de Racine dans Andromaque, ou plus héroïque que celui de Sartre dans Les Mouches? Et d'où viennent les différences si énormes entre ces deux interprétations de la même personne mythologique?

D'abord, Racine et Sartre ont dû lire leurs sources différemment. Racine penche surtout du côté d'Eschyle et d'Euripide. Il est profondément sensible à leurs visions tragiques; à la nature de leurs engagements aux dieux; aux faiblesses humaines, dépeintes surtout par Euripide; à la puissance accablante de la destinée dans leurs pièces.

Sartre, d'un autre côté, est plutôt influencé par l'attitude héroïque des épopées d'Homère et de Virgile et de l'Electre de Sophocle, et par la moralité plus séculaire de Sophocle.

Racine et Sartre ont tous deux des idées assez pessimistes du monde. Le monde de Racine est la proie des passions incontrôlables et dévorantes, représentées par les Furies à la fin d'Andromaque. Celui de Sartre est angoissé et pourri, symbolisé aussi par les Furies, les mouches. Mais

le monde de Racine est permanent: il écrit son théâtre pour montrer ce qu'il y a dans ce monde d'universel, d'inchangeable. Dans le monde de Sartre il y a l'espoir du changement; Sartre écrit ses pièces pour être un instrument de ce changement.

Pour Racine, Dieu existe; pour Sartre, il n'y a pas de dieu. Mais le Dieu de Racine est une des sources du malheur humain. C'est un Dieu qui prédétermine, c'est à dire qui ôte à l'homme sa volonté et sa liberté; c'est un Dieu cruel et injuste, qui refuse sa grâce même à ceux qui font tout leur possible pour la mériter. Pour Sartre, le fait que Dieu n'existe pas libère l'homme tout à fait du déterminisme et des jugements faits d'en haut, justes ou injustes; il rend la volonté de l'homme complètement libre.

Le héros tragique de Racine semble presque toujours être accablé par le destin, malgré sa bonté et sa dignité essentielles et les efforts de sa volonté. Un personnage "ordinaire" comme Oreste, faible et malade, n'a pas de chance. Chez Sartre les hommes sont plus égaux, au moins en théorie: l'homme inauthentique ne se rend pas même compte du tragique de sa situation; l'homme authentique, qui s'en rend compte et se réalise par ses choix et ses actions, devient héroïque en se révoltant contre sa situation tragique.

Est-ce que Racine s'estime moins que Sartre? On a vu que ni l'un ni l'autre ne se perd en louanges personnelles.

Mais s'il est possible que l'Oreste de Racine représente les pires peurs de l'auteur au sujet de sa propre personnalité, l'Oreste de Sartre pourra réaliser le rêve sartrien, son idéal, la personne que l'auteur voudrait être.

Et en revenant, comme toujours, aux Furies, nous concluons en citant William Barrett:

The Furies are really to be revered and not simply bought off; in fact, they cannot be bought off (not even by our modern tranquilizers and sleeping pills).... They are the darker side of life.

It would be the final error of reason--the point at which it succumbs to its own hubris and passes over into its demoniacal opposite, unreason--to deny that the Furies exist, or to strive to manipulate them out of existence. ...We may, of course, be able to buy off the Furies for a while; being of the earth and ancient, they have been around much longer than the rational consciousness that would entirely supplant them, and so they can afford to wait....

The solution proposed by Greek tragic wisdom through the drama of Aeschylus may not... be as frightening as we imagine: in giving the Furies their place, we may come to recognize that they are not such alien presences as we think in our moments of evading them. In fact, far from being alien, they are part of ourselves, like all gods and demons.

L'Oreste de Racine ne peut pas s'échapper des Furies, qui le vainquent; mais même l'Oreste de Sartre, aussi libre et victorieux qu'il soit, ne peut pas oublier que les Furies existent.

APPENDICE

# The New York Times

APRIL, 1973

## David Rabe Still Has Work to Do

By WALTER KERR

**I**F David Rabe's "The Orphan," now at the Public Theater, were a cohesive work for the theater—a work that spoke its piece clearly to the audience—it would be one of the most despairing plays ever written. Listen:

"It's not the story that counts, it's the knives," the god Apollo proclaims, leaning from his circular catwalk high above the pitted white oval of the stage proper. We are retelling the story of Orestes once more—that Orestes who was commanded by Apollo to kill his mother in retribution for her murder of his father—and Apollo, in this case, proclaims himself "Man-son" or, if you are following the evening's parallels, that Charles Manson who clothed his adherents in black "sneakies" the better to wield knives against Sharon Tate and her fellow-victims.

As Orestes, drugged by this vindictive and inescapable god, approaches his first murder, that of his mother's paramour, he suggests to his prey that he think of himself as Vietnamese. Thus Orestes, using the knife, is ourselves doing Manson's bidding in bombing Vietnam. A lot of crossbred symbolism to take in stride. But, with the help of a long explanatory note inserted in the program and an hour or so's thought afterward, you can probably ar-

range the overlaid meanings in some sort of order.

But that's not the point—not yet. Orestes was born to kill, as man himself was born to kill. A black-clad narrator with a hand-mike is available every so often to tell us something about the working of our brains, something of the birth of life on this planet. We see that birth. Out of a cauldron in the floor now green with moldy life, from under a netting that encloses both corpse and womb, Orestes arises, surrounded by smoke, a man-child, naive, exuberant, confident, a god unto himself—and with a knife in his hand. The one thing he is born for is to use the knife, and the narrator assures us that no matter what rationalizations we make, no matter what motives we pretend to, no matter what ideals we proclaim as we prepare the slaughter, the slaughter will be done. "It's not the story that counts, it's the knives."

That, as I say, is a thoroughly despairing statement, once it is read through the clutter of ancient and contemporary images that leap time and space on the stage. It is also, for dramatic purposes, a wrong one. It's not the knives that count, it's the story. There are knives everywhere, always at hand in our lives—carving knives in all our kitchens, paper-knives on all our desks, pocket-knives in all our work clothes. But they do not automatically command us to kill.

Not until we choose to kill—rationally or irrationally, in self-defense or in savage self-interest—do they leap to use. It is our choice that lends them meaning, and it is that choice that makes drama on the stage.

\*

"The Orphan" is evidence of the point. Choiceless, drugged, condemned by nature and by the natural proclivity of the brain to knife at random, the figures at the Public Theater become empty robots, vacuous and dead-eyed as the dungareed girl who helped murder Sharon Tate without feeling anything at all, playthings of a manipulating author, not men and women doing bloody deeds but ciphers permitting the deeds to do themselves. Because they take no real part in the bloodbath, there is no tension to the bloodbath. It is gratuitous, limp, verbally hollow because words cannot affect the outcome, horrifying only when director Jeff Bleckner makes it, for a few moments, visually horrifying, virtual Grand Guignol.

Aeschylus could report the same recurring pattern of savagery, one crime encouraging another, with every ounce of Mr. Rabe's deep concern; he could also make it powerfully affecting, deeply involving, by giving it intelligible narrative shape, by describing for us the progressive private and public hatreds, the eternal lusts for vengeance, that exist in all of us. Aeschylus does not suppose that the knife itself raises the hand and then plunges it downward; he supposes that the hand raises the knife.

-et on recommence.

LES NOTES

TROISIEME CHAPITRE

<sup>1</sup> Germaine Brée et Alexander Y. Kroff, Twentieth Century French Drama (New York: The Macmillan Company, 1969), pp. 221-22.

<sup>2</sup> Jacques Guicharnaud, Introduction to Anthology of 20th Century French Theatre (Paris: Paris Book Center Inc., 1967), p. 27.

<sup>3</sup> Pierre Deguise, "Stendhal et Sartre: Du naturel à l'authentique," The French Review, XLII No. 4 (March, 1969), p. 545.

<sup>4</sup> Jean-Paul Sartre, "Forgers of Myth," Theatre Arts, XXX (June, 1946), p. 329.

<sup>5</sup> Ibid., p. 335.

<sup>6</sup> Quinn, p. 297.

<sup>7</sup> Ibid., pp. 297-98.

<sup>8</sup> Steiner, p. 325.

<sup>9</sup> Ibid., p. 193.

<sup>10</sup> Ibid., p. 330.

<sup>11</sup> Ibid., p. 326.

<sup>12</sup> Ibid., p. 331.

<sup>13</sup> Albert Camus, Caligula (Paris: Editions Gallimard, 1958), p. 92.

<sup>14</sup> Sartre, Les Mouches, p. 81.

<sup>15</sup> Steiner, p. 349.

- <sup>16</sup> Ibid., p. 325.
- <sup>17</sup> Sartre, "Forgers of Myth," p. 324.
- <sup>18</sup> Ibid., title.
- <sup>19</sup> Ibid., p. 332.
- <sup>20</sup> Ibid., p. 331.
- <sup>21</sup> Ibid., pp. 330-31.
- <sup>22</sup> Ibid., p. 331.
- <sup>23</sup> Ibid., pp. 332-35.
- <sup>24</sup> Brée et Kroff, p. 222.
- <sup>25</sup> Ibid., p. 224.
- <sup>26</sup> Ibid., p. 223.
- <sup>27</sup> Ibid.;
- <sup>28</sup> Ibid., p. 222.
- <sup>29</sup> Ibid.
- <sup>30</sup> Kamerbeek, p. 32.
- <sup>31</sup> Ibid.
- <sup>32</sup> Sartre, "Forgers of Myth," p. 331.
- <sup>33</sup> Ibid., p. 325.
- <sup>34</sup> Sartre, L'Existentialisme est un humanisme, pp. 57-8.
- <sup>35</sup> Jacques Guicharnaud with June Guicharnaud, Modern French Theatre (New Haven: Yale University Press, 1967), p. 139.
- <sup>36</sup> Aristote, p. 350.
- <sup>37</sup> Else, p. 102.
- <sup>38</sup> Quinn, p. 297.
- <sup>39</sup> Robert Champigny, Stages on Sartre's Way (Bloomington: Indiana University Press, 1959), p. 70.

- 40 Ibid., p. 71.
- 41 Ibid.
- 42 Ibid.
- 43 Ibid.
- 44 Ibid.
- 45 Ibid.
- 46 Ibid., p. 73.
- 47 Ibid., p. 92.
- 48 Ibid., pp. 76-77.
- 49 Ibid., p. 83.
- 50 Ibid.
- 51 Ibid., p. 81.
- 52 Ibid., p. 83.
- 53 Ibid., p. 89.
- 54 Wilfrid Desan, The Tragic Finale (New York: Harper and Brothers, 1960), p. 180.
- 55 Sartre, Les Mouches, p. 180.
- 56 Ibid., pp. 180-81.
- 57 Brée et Kroff, p. 224.
- 58 Ibid.
- 59 Ibid.
- 60 Eric Bentley, "Sartre's Struggle for Existenz," Sartre: A Collection of Critical Essays, Edith Kern, ed. (Englewood Cliffs, N.J.: Prentice-Hall, Inc., 1962), p. 77.
- 61 Auden, p. 14.
- 62 Sartre, Les Mouches, p. 174.
- 63 Champigny, p. 94.

<sup>64</sup>Theophil Spoerri, "The Structure of Existence: The Flies," Sartre: A Collection of Critical Essays, Edith Kern, ed. (Englewood Cliffs, N.J.: Prentice-Hall, Inc., 1962), pp. 60-61.

<sup>65</sup>Sartre, "Forgers of Myth," p. 329.

<sup>66</sup>Brée et Kroff, p. 146.

<sup>67</sup>Ibid.

<sup>68</sup>Ibid., pp. 148-49.

<sup>69</sup>Ibid., p. 147.

<sup>70</sup>Ibid., p. 149.

<sup>71</sup>Ibid., pp. 145-46.

<sup>72</sup>Ibid., p. 148.

<sup>73</sup>Ibid.

<sup>74</sup>Ibid., p. 221.

<sup>75</sup>Ibid., p. 222.

<sup>76</sup>William Barrett, Irrational Man (Garden City, New York: Doubleday Anchor Books, 1962), pp. 239-40.

<sup>77</sup>Champigny, p. 92.

<sup>78</sup>Sartre, L'Existentialisme est un humanisme, p. 36.

<sup>79</sup>Ibid., pp. 36-37.

<sup>80</sup>Ibid., p. 78.

<sup>81</sup>Ibid., p. 24.

<sup>82</sup>Ibid., p. 83.

<sup>83</sup>Ibid., pp. 94-95.

<sup>84</sup>Champigny, p. 101.

<sup>85</sup>Sartre, Les Mains Sales (Paris: Editions Gallimard, 1948), p. 249.

<sup>86</sup>Spoerri, p. 61.

<sup>64</sup>Theophil Spoerri, "The Structure of Existence: The Flies," Sartre: A Collection of Critical Essays, Edith Kern, ed. (Englewood Cliffs, N.J.: Prentice-Hall, Inc., 1962), pp. 60-61.

<sup>65</sup>Sartre, "Forgers of Myth," p. 329.

<sup>66</sup>Brée et Kroff, p. 146.

<sup>67</sup>Ibid.

<sup>68</sup>Ibid., pp. 148-49.

<sup>69</sup>Ibid., p. 147.

<sup>70</sup>Ibid., p. 149.

<sup>71</sup>Ibid., pp. 145-46.

<sup>72</sup>Ibid., p. 148.

<sup>73</sup>Ibid.

<sup>74</sup>Ibid., p. 221.

<sup>75</sup>Ibid., p. 222.

<sup>76</sup>William Barrett, Irrational Man (Garden City, New York: Doubleday Anchor Books, 1962), pp. 239-40.

<sup>77</sup>Champigny, p. 92.

<sup>78</sup>Sartre, L'Existentialisme est un humanisme, p. 36.

<sup>79</sup>Ibid., pp. 36-37.

<sup>80</sup>Ibid., p. 78.

<sup>81</sup>Ibid., p. 24.

<sup>82</sup>Ibid., p. 83.

<sup>83</sup>Ibid., pp. 94-95.

<sup>84</sup>Champigny, p. 101.

<sup>85</sup>Sartre, Les Mains Sales (Paris: Editions Gallimard, 1948), p. 249.

<sup>86</sup>Spoerri, p. 61.

- <sup>87</sup>Sartre, "Forgers of Myth," p. 325.
- <sup>88</sup>Raymond Lebègue, "Tragique et dénouement heureux dans l'ancien théâtre français," Le Théâtre Tragique, Jean Jacquot, ed. (Paris: Editions du centre national de la recherche scientifique, 1962), p. 219.
- <sup>89</sup>Ibid., p. 221.
- <sup>90</sup>Steiner, p. 353.
- <sup>91</sup>Lebègue, p. 221.
- <sup>92</sup>Champigny, p. 89.
- <sup>93</sup>Raymond Williams, Modern Tragedy (Stanford: Stanford University Press, 1966), p. 34.
- <sup>94</sup>Ibid., p. 33.
- <sup>95</sup>Ibid., p. 38.
- <sup>96</sup>Ibid., pp. 38-41.
- <sup>97</sup>Ibid., p. 17.
- <sup>98</sup>Ibid., p. 87.
- <sup>99</sup>Albert Camus, La Peste (Paris: Editions Gallimard, 1947), p. 33.
- <sup>100</sup>Williams, p. 175.
- <sup>101</sup>Camus, Caligula, p. 27.
- <sup>102</sup>Camus, La Peste, p. 103.
- <sup>103</sup>Steiner, p. 354.
- <sup>104</sup>Williams, p. 188.
- <sup>105</sup>Ibid., p. 189.
- <sup>106</sup>Champigny, p. 77.
- <sup>107</sup>Ibid., p. 93.
- <sup>108</sup>Ibid., p. 100.

<sup>109</sup>Michel Lioure, Le Drame (New York: McGraw-Hill-Armand Colin, 1963), p. 349.

<sup>110</sup>Spoerri, p. 58.

<sup>111</sup>Brée et Kroff, p. 222.

<sup>112</sup>Deguisse, pp. 541-42.

<sup>113</sup>Ibid., p. 544.

<sup>114</sup>Colette Audry, "La Situation de l'héritier chez Sartre," Le Théâtre Tragique, Jean Jacquot, ed. (Paris: Editions du centre national de la recherche scientifique, 1962), p. 452.

<sup>115</sup>Ibid., p. 453.

#### CONCLUSION

<sup>1</sup>Barrett, pp. 278-80.

## BIBLIOGRAPHIE

- Adam, Antoinette. Histoire de la littérature française au XVII<sup>e</sup>-siècle, Tome IV: l'apogée du siècle. Paris: Editions Mondiales, 1958.
- Aeschylus. The Plays of Aeschylus. Trans. G. M. Cookson. Great Books of the Western World, vol. 5. Ed. Robert Maynard Hutchins. Chicago: Encyclopaedia Britannica, Inc., 1952.
- Anouilh, Jean. Antigone. New York: Editions de la Table Ronde, 1947.
- Aristotle. "On Poetics." The Works of Aristotle, Volume II. Trans. Ingram Bywater. Great Books of the Western World, vol. 9. Ed. Robert Maynard Hutchins. Chicago: Encyclopaedia Britannica, Inc., 1952, pp. 681-699.
- Auden, W. H., ed. The Portable Greek Reader. New York: The Viking Press, 1948.
- Barrett, William. Irrational Man: A Study in Existential Philosophy. New York: Doubleday Anchor Books, 1962.
- Bersani, Jacques, et al. La Littérature en France depuis 1945. Paris: Bordas, 1970.
- Brée, Germaine and Kroff, Alexander Y., eds. Twentieth Century French Drama. New York: The Macmillan Company, 1969.
- Bulfinch, Thomas. The Age of Fable. New York: Carlton House, n.d.
- Bulfinch, Thomas. Mythology. Ed. Edmund Fuller. New York: Dell Publishing Co., Inc., 1959.
- Camus, Albert. Caligula. Paris: Editions Gallimard, 1958.
- L'Etranger. Paris: Editions Gallimard, 1957.

- . La Peste. Paris: Editions Gallimard, 1947.
- Champigny, Robert. Stages on Sartre's Way, 1938-52.  
Bloomington: Indiana University Press, 1959.
- Corneille. Oeuvres complètes. Préface de Raymond Lebègue.  
New York: The Macmillan Company, 1963.
- Deguisse, Pierre. "Stendhal et Sartre: Du naturel à l'authentique." The French Review, Vol. XLII, No. 4, March, 1969, pp. 540-547.
- Denoëu, François. Sommets littéraires français: Anthologie-histoire de la littérature française des origines à nos jours. Boston: D.C. Heath and Company, 1957.
- Desan, Wilfrid. The Tragic Finale: An Essay on the Philosophy of Jean-Paul Sartre. New York: Harper and Brothers, 1960.
- Else, Gerald F. The Origin and Early Form of Greek Tragedy.  
Cambridge: Harvard University Press, 1967.
- Euripides. The Plays of Euripides. Trans. Edward P. Coleridge. Great Books of the Western World, vol. 5. Ed. Robert Maynard Hutchins. Chicago: Encyclopaedia Britannica, Inc., 1952.
- Foucault, Michel. Madness and Civilization: A History of Insanity in the Age of Reason. Trans. Richard Howard. New York: Pantheon Books, 1965.
- Giraudoux, Jean. Electre. Série théâtre, tome 3. Paris: Editions Bernard Grasset, 1959.
- . La Guerre de Troie n'aura pas lieu. Paris: Grasset, 1935.
- Goldmann, Lucien. Le dieu caché: Etude sur la vision tragique dans les Pensées de Pascal et dans le théâtre de Racine. Paris: Editions Gallimard, 1959.
- Grimmer, G. Expliquez-moi Andromaque. Paris: Les Editions Foucher, 1955.
- Guicharnaud, Jacques. Introduction to Anthology of 20th Century French Theater. Paris: Paris Book Center, 1967, pp. 9-33.

- Guicharnaud, Jacques with Guicharnaud, June. Modern French Theatre from Giraudoux to Genet, Revised Edition. New Haven: Yale University Press, 1967.
- Homer. The Iliad of Homer and The Odyssey. Trans. Samuel Butler. Great Books of the Western World, vol. 4. Ed. Robert Maynard Hutchins. Chicago: Encyclopaedia Britannica, Inc., 1948.
- Jacquot, Jean, ed. Le Théâtre tragique. Paris: Editions du centre national de la recherche scientifique, 1962.
- Jeanson, Francis. Le Problème moral et la pensée de Sartre. Paris: Editions du Seuil, 1965.
- Kern, Edith, ed. Sartre: A Collection of Critical Essays. Englewood Cliffs, N.J.: Prentice-Hall, Inc., 1962.
- Kerr, Walter. "David Rabe Still Has Work to Do." The New York Times, 29 April 1973, Section 2, p. 1.
- Krutch, Joseph Wood. "The Tragic Fallacy." Tragedy: Vision and Form. Ed. Robert W. Corrigan. San Francisco: Chandler Publishing Co., 1965, pp. 272-280.
- Lagarde, André et Michard, Laurent. XVII<sup>e</sup> Siècle: Les Grands auteurs français du programme. Paris: Bordas, 1965.
- Lancaster, Henry Carrington. A History of French Dramatic Literature in the Seventeenth Century: Part V, Recapitulation. Baltimore: The Johns Hopkins Press, 1942.
- Lattimore, Richmond. Introduction to The Iliad of Homer. Chicago: University of Chicago Press, 1951.
- Lioure, Michel. Le Drame. New York: McGraw-Hill-Armand Colin, 1963.
- Mauron, Charles. L'Inconscient dans l'oeuvre et la vie de Racine. Paris: Librairie José Corti, 1969.
- Morel, Jacques. La Tragédie. New York: McGraw-Hill-Armand Colin, 1964.
- Murray, Gilbert. Introduction to Euripides: The Electra. New York: Oxford University Press, 1907.
- Introduction to Iphigenia in Taurus. New York: Oxford University Press, 1930.

- Quinn, Kenneth. Virgil's Aeneid: A Critical Description.  
Ann Arbor: University of Michigan Press, 1968.
- Racine. Oeuvres complètes. Préface de Pierre Clarac. New  
York: The Macmillan Company, 1962.
- Rieu, E. V. Introduction to Homer: The Iliad. Baltimore:  
Penguin, 1950.
- Sartre, Jean-Paul. "La Chambre." Contes Modernes, Revised  
Edition. Ed. Members of the Department of French,  
Yale University. New York: Harper and Row, 1949.
- L'Être et le néant. Paris: Editions Gallimard,  
1943.
- L'Existentialisme est un humanisme. Paris: les  
Editions Nagel, 1952.
- "Forgers of Myth." Theatre Arts, XXX, June 1946,  
pp. 324-335.
- Huis clos suivi de Les Mouches. Paris: Editions  
Gallimard, 1947.
- Literary and Philosophical Essays. Trans. Annette  
Michelson. New York: Criterion Books, 1955.
- Les Mains Sales. Paris: Editions Gallimard, 1948.
- La Nausée. Paris: Librairie Gallimard, 1938.
- Sophocles. The Plays of Sophocles. Trans. Sir Richard C.  
Jebb. Great Books of the Western World, vol. 5. Ed.  
Robert Maynard Hutchins. Chicago: Encyclopaedia Britannica,  
Inc., 1952.
- Steiner, George. The Death of Tragedy. New York: Alfred A.  
Knopf, 1961.
- Virgil. The Aeneid. Trans. James Rhoades. Great Books of  
the Western World, vol. 13. Ed. Robert Maynard Hutchins.  
Chicago: Encyclopaedia Britannica, Inc., 1952.
- Williams, Raymond. Modern Tragedy. Stanford: Stanford  
University Press, 1966.

## VITA

The author, the former Ann Harrington, is a native of Muskegon, Michigan, where she was graduated first in her class from Muskegon Senior High School in 1951. She attended Smith College, where she spent her junior year in Paris and completed an honors program in philosophy, specializing in French philosophy. In 1955 she was elected to Phi Beta Kappa and received her B.A. degree, Magna Cum Laude.

Before her marriage to William Wharton Archer III of Richmond, Virginia, in 1963, the former Miss Harrington worked in New York City in the fields of publishing and advertising and was educational promotion director of Dell Books when Dell inaugurated its Laurel Foreign Language Library.

A member of the French faculty at St. Catherine's School in Richmond since 1963 and head of the department since 1967, Mrs. Archer has taken part in many professional activities. During the summer of 1966 she served at the Virginia State Capitol as coordinator for Governor Mills E. Godwin, Jr.'s State Conference on Education. From 1967

until 1971 she was editor of the BULLETIN of the Modern Foreign Language Association of Virginia, which she represented in 1971 at the national conference of the American Council of Teachers of Foreign Language.

In 1970 and 1972 Mrs. Archer organized and conducted classes in Paris for groups of advanced French students from St. Catherine's School. She has been involved in inter-departmental programs at St. Catherine's and on committees to diversify curriculum offerings. She has also been an active member of the Modern Foreign Language Association of Virginia, the American Council of Teachers of Foreign Language, and the American Association of Teachers of French.

Mrs. Archer is a member of the board of the Alliance Française, Chapitre Rochambeau. In addition to her interest in language and education, she is a principal violinist in the University of Richmond chamber orchestra and a member of the board of the Richmond chapter of the Association for the Preservation of Virginia Antiquities.

Mrs. Archer is faintly and occasionally recognized by her husband and two young sons, Guy and Lindsay.