Électre à Paris. J. Giraudoux, J.-P. Sartre, M. Yourcenar

Marianna Giove

Édition électronique

URL : <http://journals.openedition.org/rief/805>

DOI : 10.4000/rief.805

ISSN : 2240-7456

Éditeur

Seminario di filologia francese

Référence électronique

Marianna Giove, « Électre à Paris. J. Giraudoux, J.-P. Sartre, M. Yourcenar », *Revue italienne d'études françaises* [En ligne], 2 | 2012, mis en ligne le 15 décembre 2012, consulté le 30 avril 2019. URL : <http://journals.openedition.org/rief/805> ; DOI : 10.4000/rief.805

Ce document a été généré automatiquement le 30 avril 2019.

Les contenus de la RIEF sont mis à disposition selon les termes de la Licence Creative Commons Attribution - Pas d'Utilisation Commerciale - Pas de Modification 4.0 International.

Électre à Paris. J. Giraudoux, J.-P. Sartre, M. Yourcenar

Marianna Giove

- 1 1937-1944. Au cours de ces sept terribles années le mythe d'Oreste et Électre est repris par trois auteurs si différents entre eux, et pourtant si proches du point de vue chronologique, que la coïncidence ne peut pas passer inaperçue. Il s'agit de l'*Électre* de Jean Giraudoux (1937), *Les Mouches* de Jean-Paul Sartre (1943) et *La Chute des masques* de Marguerite Yourcenar (1944)¹.
- 2 Le sujet est connu : une sœur et un frère s'entachent de matricide pour venger un parricide. La question que les trois auteurs se posent, pourtant, n'est plus, comme nous allons le voir, s'ils sont coupables ou innocents face à la justice humaine et/ou divine, dont relève le conflit tragique traditionnel. Dans ces pièces les héros ne reconnaissent plus une idée de justice fondée sur n'importe quel pouvoir. Au contraire, ils s'engagent à démystifier l'imposture sur laquelle les pouvoirs établis se fondent. La vraie bataille qu'ils livrent, en se servant du commode écran du mythe, n'est pas contre le *fatum*, mais contre une autre catégorie, beaucoup plus humaine : le mensonge, un mensonge véhiculé par un code moral et épistémologique altéré. Sauf, comme nous allons le voir, en être eux-mêmes les victimes.
- 3 Dans l'*Électre* de Giraudoux, où les nuances de la tragédie classique se mêlent aux couleurs plus marquées du drame moderne, à la fois semi-bourgeois et semi-policier², le problème n'est pas tant celui d'accomplir la vengeance que celui de découvrir la vérité, ou mieux, de dévoiler le mensonge derrière lequel Clytemnestre et Égisthe ont caché le meurtre d'Agamemnon. Calquant le modèle d'*Œdipe Roi* ou d'*Hamlet*, Giraudoux multiplie les détours de l'action, selon la dramaturgie divagante typique de l'auteur³, où le recours fréquent à la digression semblerait renvoyer à l'infini un dénouement pourtant inéluctable. Comme dans un procès kafkaïen, où on ignore et le crime et le coupable, le Mendiant (la voix métatextuelle qui conduit en régisseur la pièce *au degré 0*) observe et, en même temps, dévoile aux yeux du public les faux détours de la conscience qui entraînent les personnages.

- 4 Oreste, d'ailleurs, est lui aussi un menteur institutionnel (la tromperie étant un *topos* classique du personnage), qui s'insinue à l'intérieur de la triade Électre-Clytemnestre-Égisthe sous une fausse identité. Par contre, Électre se présente comme la ménagère de la vérité, contrainte, comme elle est, de tâtonner dans les dessous d'une réalité sociale et familiale imbue d'une hypocrisie bien bourgeoise. Oreste sera, malgré lui, la victime de cette sœur moraliste. Dénouement qui, d'ailleurs, consacre le triomphe de la vérité, mais ne garantit nullement celui de la justice.
- 5 Le péril du mensonge est tout de suite représenté par les Euménides, qui se présentent, justement, comme trois « petites menteuses » : « Nous *mentons*. Nous *médisons*. Nous *insultons*. / Mais notre spécialité, c'est que nous *récitons* » (El I, 1). Le thème du mensonge est lié tout d'abord à celui de sa représentabilité (voire à celui de l'art). L'ambivalence du réel représente, en effet, le fil rouge du drame, au point que le Jardinier – porte-parole du robuste bon sens bourgeois – suggère qu'il s'agit là de « trois petites Parques ! » (El I, 1). Rien d'autre que le destin, l'inévitable accomplissement d'une histoire déjà écrite, qu'il revient pourtant aux hommes de jouer, chacun à sa manière. Les scènes de reconnaissance (ou *méconnaissance*) élucident bien cet aspect.
- 6 Giraudoux bouleverse la logique de l'agnition léguée par les auteurs de la tradition. Dans ceux-ci l'identification du frère par la sœur était confiée à des signes tels que les empreintes des pas d'Oreste, sa tunique, une cicatrice. Tout cela en raison d'une fiabilité intrinsèque au *sema*, qui permettait d'interpréter la réalité, plus ou moins sans hésitation. Giraudoux, au contraire, se moque de la tradition et s'en remet pour la reconnaissance à la simple énonciation du nom :

ÉLECTRE

Il n'est plus au monde qu'un nom qui puisse m'attirer vers un être.

ORESTE

C'est celui-là. C'est le mien.

ÉLECTRE

Tu es Oreste !

ORESTE

Ô ingrate sœur, qui ne me reconnais qu'à mon nom ! (El I, 6)

- 7 C'est dans l'appellatif d'*ingrate* que s'exprime toute l'ironie de l'auteur : il nous dépeint cet Oreste moderne déçu du fait que sa sœur ne le reconnaît qu'à son nom. Un nom qui, évidemment, a perdu de sa force significative, qui a été dépouillé de sa capacité de conférer sens et identité. Oreste, en effet, se sent si peu Oreste qu'on devra le convaincre, ici comme chez Sartre et Yourcenar, à accomplir son destin de vengeur, en le cajolant, en le flattant et, parfois même, en le forçant.
- 8 Giraudoux nous donne une deuxième scène de *méconnaissance*, entre Oreste et sa mère, qui encore une fois joue sur le motif de l'identification manquée. En ce cas c'est le thème de l'illusion qui domine la scène, grâce à la métaphore du *mirage* :
- CLYTEMNESTRE
- Un mirage de mère, cela te suffit ?
- ORESTE
- À ce mirage, du moins, je peux dire ce que je ne dirais jamais à ma vraie mère [...]
- Tout ce qui, dit à toi, serait mensonge. (El I, 11)
- 9 Le seul moyen qu'Oreste a de reconnaître sa mère est de la transfigurer. Le mirage acquiert, par cette voie, plus de véridicité que la personne réelle, qui, par contre, est signifiée par le mensonge. La valeur symbolique de cette rencontre, qui permet à la mère et au fils de « s'entrevoir tels qu'ils ne sont pas », est explicitée par les Petites Euménides,

qui *jouent* la réalité : il ne s'agit qu'apparemment d'une contradiction. La Première Petite Euménide dit : « Ils dorment. À notre tour de jouer Clytemnestre et Oreste. Mais pas comme eux le jouent. Jouons-le vraiment ! » (El I, 12).

- 10 On voit là l'application d'un procédé méta-théâtral, caractéristique du drame moderne, qui rend la dimension textuelle double, dans le reflet grotesque et hyper-sémantique du drame de deuxième niveau. La mise en scène des Petites Euménides fait référence à la version divulguée par Clytemnestre et Égisthe à propos de la mort du roi, selon laquelle Agamemnon aurait glissé sur son épée, qui l'aurait tué toute seule. Quand la Petite Euménide qui tient le rôle de la reine admet qu'« Une épée ne tue pas toute seule. Il faut un assassin » (El I, 12), cela a tout l'air d'un aveu. La vérité se révèle dans la fiction des Euménides qui sont, on s'en souviendra, les petites *menteuses* : mensonge et vérité finissent, donc, par se superposer, invalidant la relation qui devrait garantir la légitimité de la communication. Illusion référentielle l'appellerait Genette⁴. C'est-à-dire que le système sémantique de la pièce, en raison de la rupture de la relation univoque qui, autrefois, liait le mot et son référent, se révèle arbitraire. Et, devenant arbitraire, il n'est plus fiable.
- 11 Cette incohérence ne se borne pas à corrompre l'acte communicatif, mais arrive à contaminer la sphère de l'action aussi. On assiste, en effet, à une disjonction entre la cause et la conséquence, qui opère à plusieurs niveaux de signification⁵ : en premier lieu, entre la volonté d'agir (qui revient à Électre) et l'agent (Oreste) ; de même, entre l'agent (encore Oreste) et l'acte (le matricide), qui, en apparaissant absolument contraire à la nature du personnage, souligne son extranéité au destin que le mythe (et sa sœur) lui assignent ; dernièrement, entre la mission des héros (le triomphe de la vérité) et le but qu'ils prétendent atteindre (la justice).
- 12 Électre est sur le point de découvrir la vérité et de lui sacrifier à la fois les coupables et la ville entière. Car, pourvu que la vérité triomphe, elle ne s'inquiète pas si son éclat aveugle les innocents. Pourvu que la justice s'accomplisse, tout moyen est légitime. Est-ce là la morale de l'histoire ? Quelle vérité a-t-elle triomphée ? Quelle justice ? Pour Électre l'univers a retrouvé son équilibre, mais sa perspective macrocosmique ne tient pas compte du microcosme humain. Égisthe se rédime, se repent, étale la grandeur et la magnanimité d'un roi, promet à Électre de se rendre à la justice le lendemain, pourvu qu'elle lui permette de sauver la ville d'une invasion ennemie. Mais Électre refuse tout compromis : Égisthe et Clytemnestre doivent mourir à l'instant, même si cela signifie abandonner Argos et des innocents à la destruction. Électre n'arrêtera pas la machine infernale qui depuis des siècles mène la destinée des Atrides : le *double récit* du Mendiant⁶ rend explicite la cyclicité du mythe (ou l'inéluctabilité de l'histoire), « en rattrapant » le meurtre du roi Agamemnon au meurtre des deux frères. Ainsi, Oreste finit par ressembler au jeune Égisthe, Électre à sa mère. Le motif du « retour de Clytemnestre », d'ailleurs, représente un *topos* de la reprise du mythe au XX^e siècle⁷, comme nous allons le voir chez Sartre et Yourcenar aussi.
- 13 La morale de l'histoire, alors, n'est pas si évidente. Les catégories de vérité et mensonge ne semblent pas coïncider avec celles de bien et mal. Et c'est encore un procédé métalinguistique qui dévoile l'incongruité. Devant le bûcher final, le Mendiant dit : « Cela a un très beau nom, cela s'appelle l'aurore » (El II, 13). Le spectacle de la vérité n'a rien de bon sinon un beau nom : il s'appelle l'aurore, qui évoque une image de renouveau, mais *ce n'est pas* l'aurore. Ce n'est peut-être qu'un mirage d'aurore, comme Clytemnestre n'était qu'un mirage de mère. C'est-à-dire que le nom ne trouve pas de correspondance dans la

réalité. Et même, peut-être, la renverse-t-il. À ce signifiant *aurora*, la signification de *mort et destruction* conviendrait mieux. Illusion sémantique l'appellerait, encore, Genette⁸.

- 14 Dans *Les Mouches* aussi le moteur de l'action n'est plus la vengeance, ni d'ailleurs la vérité ou la justice, mais une référence intérieure au personnage et, l'on pourrait dire, proprement « sémantique ». Oreste, en effet, est encore un mot vide, un signifiant sans signifié : il ne fait retour dans sa ville natale que pour se réapproprier une identité que l'éloignement prématuré de la maison paternelle lui a longtemps déniée. Toute la pièce, donc, se présente comme un long processus de reconnaissance. Le jeune prince n'y accèdera qu'après avoir retrouvé sa sœur et avoir partagé avec elle son désir fébrile de vengeance. Et ce, non pas en raison de la haine pour sa mère et son amant ou de l'amour pour un père jamais connu, mais tout simplement pour accomplir le seul acte capable de conférer à ce signifiant vide un signifié réel : non plus *s'appeler* Oreste, mais *être* Oreste. De façon à faire en sorte qu'une liberté abstraite devienne une liberté vraie, pétrie de la responsabilité qui, seule, confère son sens à un individu⁹. Il accomplira le double meurtre, mais à la fin, renié par sa sœur, il préférera abandonner Argos et ses citoyens à leur destin. Jupiter, dans le rôle du père et maître, s'interposera entre lui et eux, dans la crainte que l'acte, ainsi que les propos du fils rebelle, n'affranchisse les hommes du joug divin. Ce sera là, sous l'Occupation, une façon pour Sartre de dénoncer un pouvoir tyrannique et oppressif¹⁰. De même, Oreste veut démystifier l'imposture des pouvoirs établis et, surtout, indiquer le seul enjeu de cette révolte dans le pouvoir de la parole.
- 15 En effet, c'est par la distorsion sémantique du code établi par l'autorité politique et religieuse que le message de protestation s'amorce. Elle est opérée, tout d'abord, au niveau iconique. Par exemple, le rouge du sang qui caractérise la statue de Jupiter et les murs d'Argos symbolise la faute que la ville doit expier ; mais Électre méconnaît cette explication et lui confère, au contraire, la signification dévaluée de « jus de framboises » (LM I, 2). Au deuxième acte, au rouge du sang succède le noir des vêtements des participants à la cérémonie funéraire, qui représente la mort, dans sa nuance la plus forte. Électre, encore une fois, renverse la convention, en faisant son entrée habillée en blanc. Par là elle méconnaît le code moral qui enferme la ville dans l'ordre établi du « noir », et même l'autorité qui l'impose. Électre se fait donc récepteur rebelle et met en scène sa propre liberté comme scandale. Oreste, par contre, par le biais de son épée ensanglantée, transforme le code du rouge en supprimant sa référence au noir : ses dernières traces, les mouches, disparaissent à jamais avec lui. Au début, donc, le frère et la sœur démystifient tous deux la convention sémantique du pouvoir, en essayant de rompre les chaînes *rouge-sang-faute / noir-mort-repentir*, pour en bouleverser le mécanisme associatif¹¹.
- 16 Au niveau iconique, le thème du mensonge s'exprime aussi par la « loi du regard »¹², en tant que variante du thème de la reconnaissance (ou, encore, méconnaissance) : elle s'exprime (comme à propos du *mirage* de Giraudoux) par le motif de la disjonction entre l'image (pour les autres) et l'être (en soi) :

ÉGISTHE

[...] mon image est là, tout au fond, elle me répugne et me fascine. Dieu tout-puissant, qui suis-je, sinon la peur que les autres ont de moi ?

JUPITER

Qui, donc, crois-tu que je sois ? (*Désignant la statue*) Moi aussi, j'ai mon image. Crois-tu qu'elle ne me donne pas le vertige ? Depuis cent mille ans je danse devant les hommes. (LM, II, 2, 5)

- 17 La fascination du regard est « une épreuve concrète de l'aliénation, de la dépossession de soi par le regard de l'autre »¹³. Ce procédé est appliqué, de façon inverse, à Oreste même : à son arrivée à Argos, Oreste-Philèbe doit redéfinir son identité ; quand il rencontre Jupiter, puis, sa sœur, ils lui parlent comme s'il n'était pas Oreste, car en effet il n'est pas encore Oreste. Jupiter feint de parler d'un jeune homme qui peut-être reviendra à Argos pour venger son père (« Imaginez qu'il se présente un jour aux portes de cette ville... », *LM*, I, 1) ; Électre suppose que Philèbe peut s'identifier, par l'absurde, avec son frère (« Suppose qu'un gars de Corinthe... », *LM*, I, 4). Tous les deux considèrent Oreste comme une hypothèse et non pas une réalité accomplie. Quand Oreste, enfin, se révèle à sa sœur (II, 2, 4), la scène de reconnaissance risque, encore une fois, d'aboutir à une méconnaissance : Électre ne le reconnaît pas, ne veut pas le reconnaître, et persiste à l'appeler Philèbe. Il faudra un long processus de prise de conscience pour qu'Oreste se reconnaisse dans le frère attendu d'Électre, et vice-versa. Et c'est à travers les discours hypothétiques des autres (*imaginez... suppose...*) qu'il gagne sa véritable identité. Le mode de la fiction – et du mensonge – se charge, ainsi, d'une force créatrice¹⁴.
- 18 Si le pouvoir s'est servi d'un langage piégé – dont Jupiter est le principal auteur¹⁵ – c'est à Oreste que revient la tâche de démystifier ce piège par une réappropriation du langage¹⁶. La parabole qu'Oreste offre à ses concitoyens pour se donner une sortie de scène à effet – le conte allégorique qui l'identifie au joueur de flûte d'Hamelin – devient, alors, un agent cathartique : la parole est le véritable instrument du pouvoir dont Oreste s'empare. Jupiter a été destitué de son autorité sémantique par un Oreste affabulateur, qui rétablit un ordre, à la fois linguistique et moral, un ordre absolu, c'est-à-dire sans aucune référence aux codes établis. La rupture épistémologique et morale, en effet, intervient lorsqu'Oreste ne distingue plus le Bien du Mal¹⁷. Ainsi, à travers son acte, le mot vérité se traduit *liberté*.
- 19 À qui va le bienfait de ce glissement sémantique ? Agamemnon, en tant que référent originaire du meurtre, est totalement oublié ; le peuple d'Argos, privé d'un chef, n'est que le destinataire apparent de l'entreprise¹⁸ ; Électre, après avoir poussé son frère au meurtre, cède à la loi du repentir, calquant les empreintes de la mère. Le véritable destinataire semble être Oreste lui-même¹⁹ qui, à travers le procédé métalittéraire développé au final se révèle le double métaphorique du poète. Le mensonge du pouvoir a été démasqué par la vérité de l'art, une vérité qui pour Sartre coïncide avec la liberté, non seulement morale, mais aussi bien esthétique. Ceci étant, alors, une question se pose : s'agit-il d'une entreprise héroïque ou plutôt rhétorique ?
- 20 En effet, il semble qu'Oreste substitue à la fascination du repentir imposée par Égisthe celle de l'affabulation. Par ce moyen, Oreste s'identifierait avec Égisthe²⁰, comme Électre avec sa mère. Le miroir qui, au début, avait permis aux deux frères de se reconnaître réciproquement devient (comme chez Giraudoux) le moyen d'une *méconnaissance*, ou mieux d'une reconnaissance renversée, par laquelle ils s'identifient plutôt avec leur opposé.
- 21 En ce cas, pourtant, la reconnaissance pourrait se réaliser par rapport à une référence métatextuelle (et autobiographique) aussi²¹. Cette hypothèse est suggérée par Sartre lui-même dans *Les Mots*, l'autobiographie que l'auteur écrit pour se donner, comme Oreste, une sortie à effet de la scène littéraire²². La relation Égisthe-Oreste renverrait, selon l'interprétation qu'on peut en dégager, à celle du père (puis beau-père) – fils, une relation que Sartre (qui comme Oreste avait perdu le père tout enfant) présente dans les termes

freudiens d'une rupture par rapport à l'autorité paternelle et d'une redéfinition du « moi » en opposition à elle²³.

- 22 Ce n'est pas un hasard si Sartre a intitulé son autobiographie *Les Mots*. Comme on l'a vu dans *Les Mouches*, chez lui le mot (véhicule de vérité) et l'acte (véhicule de liberté) s'identifient. Son enfance est définie par une métaphore de la liberté qui s'exprime par le vocable *Lire* ; ce qui revient à dire que le petit Jean-Paul, comme le jeune Philèbe, supportait alors le poids passif d'une liberté légère, qui n'incluait pas encore des actes comportant une responsabilité individuelle. Et voilà que cette métaphore évolue avec le temps et devient *Écrire*, c'est-à-dire, l'exercice actif de cette liberté. Le langage et l'écriture deviennent, alors, une métaphore de la vie et de l'art et, même, un moyen d'action. On comprend mieux, ainsi, pour quelle raison l'Oreste sartrien sort de scène en se servant de l'affabulation : l'enchantement de la flûte n'est pas un double métaphorique de son acte, c'est là véritablement son acte. Car c'est là le seul pouvoir des hommes. C'est un Oreste histrion, qui découvre par la bouffonnerie le côté grotesque du pouvoir : « plutôt bouffon que chef »²⁴, car le jeu, en permettant la « métamorphose heureuse du contingent en gratuit »²⁵, est conquête de liberté absolue. Le problème du rapport entre vérité et mensonge semble ici évoluer dans la figure, tout aussi problématique, du poète menteur autorisé. On va voir, alors, dans quelle mesure le matricide même devient une métaphore de l'écriture.
- 23 Dans *Les Mots* l'auteur, qui semble s'amuser à se peindre comme l'un de ses personnages, déclare qu'il était lié à sa mère d'un amour passionné. Le manque d'un rival (grâce à la mort prématurée de son père) en faisait, comme il le reconnaît, un Œdipe fort incomplet. Et c'est justement l'absence du père, de ce Surmoi qui fait de lui un homme sans chaînes, qui semble justifier *a posteriori* le choix du héros matricide. Comme pour Oreste, la liberté que le hasard lui a donnée est une liberté abstraite. La vraie liberté est celle que l'individu se procure par lui-même. Et du moment que sa mère est, pour Oreste, son seul lien, le meurtre de la mère consacrera sa véritable liberté²⁶. Cet acte a un double effet : d'un côté il détermine l'exclusion de la nature-mère ; de l'autre, par le refus du repentir, il consacre sa supériorité par rapport à la loi du père. Par là, la révolte d'Oreste acquiert la connotation de la transgression éthique, morale et esthétique, qui devient, dans le cas de Sartre lui-même, l'expression d'une liberté linguistique absolue. Kristeva souligne, à ce propos, que dans les *Carnets de la drôle de guerre*, Sartre déclare qu'il condamnerait « définitivement un homme sur un tic de langage, mais non pas pour l'avoir vu assassiner sa mère »²⁷.
- 24 Sartre affirme découvrir sa vocation d'écrivain quand sa mère se marie (comme celle d'Oreste) pour la deuxième fois. *Écrire* devient, dans la projection autobiographique, l'acte d'émancipation de la métaphore *Lire*, le drame du « moi » enfant protégé autrefois par un amour maternel qui se voit démenti. Dans cette perspective, on peut interpréter *Les Mouches* comme une variante de cette émancipation. Oreste tue sa mère non pas pour un acte de justice, mais pour se libérer d'elle, pour se réinventer, car dans le matricide se joue son identité²⁸. Pour renaître il faut tuer la mauvaise mère. Le matin des *Mouches* – comme l'aurore de Giraudoux – acquiert une valeur symbolique : avec la sortie d'Oreste des entrailles du palais s'accomplit « l'accouchement du nouvel homme »²⁹.
- 25 De la même façon, l'écriture-matricide devient pour l'auteur un moyen d'émancipation non seulement du moi, mais de la littérature et du langage par rapport à l'aliénation entraînée du modèle bourgeois : « on écrit pour changer sa lymphe et son sang en encre ;

pour se délivrer de soi grâce à la feuille, qui n'est pas moi ; bref [...], pour changer la contingence du corps en nécessité de l'art »³⁰.

- 26 La véritable révolte d'Oreste *joueur de flûte*, alors, ne réside pas dans la violence de l'acte, mais dans le langage : elle se réalise dans le renversement non pas de l'ordre, mais du principe sémantique qui le codifie et, finalement, le recrée.
- 27 Dans les pièces précédentes, c'étaient les lieux du pouvoir qui s'étaient en premier plan ; dans la *Chute des masques* de Marguerite Yourcenar, au contraire, toutes les scènes se déroulent dans un lieu clos : pas une place, pas un palais, pas un temple. C'est un drame bourgeois, qui se consume entre les quatre murs misérables du ménage agreste d'Électre et de Théodore, le paysan auquel Égisthe l'a mariée. La condition d'isolement est marquée surtout par le code du complot : tout ce qui provient du dehors est une menace, tout ce qui a lieu à l'intérieur est un conciliabule secret. Dans la deuxième partie de la pièce, par contre, entre espace externe et espace interne se réalise une sorte d'osmose : grâce à la porte « ouverte », le péril pénètre à l'intérieur de la maison (de même que chez Euripide, Électre attire sa mère par la fausse nouvelle de l'accouchement), tant pour les conjurés, qui pourraient rater leur coup, que pour les victimes, enfermées comme dans une trappe. L'extérieur, au contraire, représente l'espoir du salut. En effet, les trois coupables trouveront leur salut dans la fuite, tandis que Théodore, rentrant chez lui, est arrêté comme régicide, dans sa propre maison. La ligne qui sépare l'intérieur et l'extérieur marque aussi une opposition métalittéraire entre mensonge et vérité : la chaumière d'Électre s'inscrit dans la dimension du mensonge, de la mystification ; l'irruption du monde extérieur par les figures de Clytemnestre et d'Égisthe – auxquels revient la fonction d'arracher les masques – semble renvoyer à la dimension de la vérité. L'opposition symbolique entre l'obscurité du dedans et la lumière du dehors semblerait confirmer cette hypothèse.
- 28 La nature obscure d'Électre est confirmée, d'ailleurs, dès les premières répliques, quand elle confie à Théodore le cauchemar qu'elle vient de faire – un homme portant un baquet de sang – présage du meurtre. Le paysan – qui comme chez Euripide est connoté d'une noblesse d'esprit qui en rachète les humbles origines – manifeste, par contre, un caractère solaire qui se fie totalement aux cycles de la nature. Cette philosophie de vie ne s'applique pas à Électre, exacerbée par la haine et la soif de vengeance : « J'avais mes saisons à moi, mon noir soleil, mes fruits empoisonnés mûrissant à des treilles secrètes » (CM I, 4). La métaphore bucolique, pervertie en un sens macabre, n'est, en fin de compte, que la traduction de la distance sémantique qui oppose l'extroversion du paysan à l'introversion de la princesse. Par cette voie, la perversion sémantique qui caractérise le personnage d'Électre arrive à dégrader même la grossesse. Le seul fruit que son ventre puisse engendrer est le meurtre :
- Est-ce que ce projet de meurtre n'est pas notre enfant ? Est-ce qu'il ne s'est pas formé, invisible à tous, secret partagé, de plus en plus lourd contre mon cœur, jusqu'à ce que tu l'aies entendu remuer en moi ? Est-ce que je n'en mourrai peut-être pas, couverte de sang comme une accouchée ? (CM I, 1)
- 29 Toute la valeur symbolique de la fécondité, niée d'avance et finalement pervertie, qui est la marque distinctive du personnage, s'explicite dans l'analogie entre l'accouchement et le meurtre³¹. Ainsi toute la caractérisation linguistique des personnages, Électre la première, se développe à deux niveaux : ce qu'ils disent acquiert sa véritable signification seulement si l'on transpose le message sur un plan de connotation qui renverse les données initiales. Pouvoir des mots, puissance de la connotation³².

30 C'est le recours systématique à l'allusion métallittéraire qui traduit le mieux ce procédé, comme le tête-à-tête entre Électre et Pylade en témoigne. Le caractère silencieux et discret de Pylade que nous a transmis la tradition est totalement renversé par Yourcenar, qui fait de lui un personnage cynique et blasé. Dès les premières répliques, ses intentions se révèlent ambiguës, surtout quand il admet que, s'il n'avait pas à récupérer les propriétés qu'Égisthe avait confisquées à son père, il n'aurait jamais accepté de se mêler à « cette histoire noire et sèche comme du sang caillé ». S'il s'offre pour aider le frère et la sœur, ce n'est certes pas parce qu'il est « l'ami d'Oreste » (CM I, 3). Voilà la première épreuve de méconnaissance à laquelle le mythe est soumis par Yourcenar.

31 Mais, de même, la voix de Pylade est une voix métatextuelle, qui en dévoilant l'artifice rhétorique du mythe, suggère par avance le dénouement du drame : à partir de ses affirmations, on se doute bien que tous les personnages dissimulent, derrière leur masque, une deuxième identité, qui finira par mettre en discussion, ou peut-être pas, tout ce que le mythe a ratifié pendant les siècles. Électre ne cherche pas la vengeance parce qu'elle veut racheter le trône de son frère ; c'est pour son seul bénéfice qu'elle agit, car elle n'accepte pas de troquer sa condition royale contre le sort misérable d'une paysanne. Pourvu que personne ne la prive de son destin « mythique » elle est prête à tout. Tromperie, mensonge, mystification sont les moyens dont elle se sert pour accomplir sa mission. Tromperie, mensonge et mystification sont, également, les critères sémantiques qui agissent pendant toute la pièce. Le système de connaissance de chaque personnage est falsifié par la propre fausse conscience et démonté, à son tour, par le mensonge de l'autre. Théodore est trompé par Électre, Électre est trompée par Pylade (mercenaire au service d'Égisthe), qui à son tour trompe Oreste, trompé par son père tout le premier (peu importe que ce soit Agamemnon ou Égisthe), autorité parentale et institutionnelle en même temps. Le mensonge semble s'élever au rang de principe fondateur de la communication pervertie de cette petite communauté qui se règle sur la convergence d'une multiplicité de complots, d'intérêts privés, qui cherchent à se légitimer dans une inutile transcendance. Une transcendance qui se réduit à une comédie pour amateurs :

PYLADE

La pièce n'est que commencée...

C'est le tour des hommes, et ton rôle se réduit aux trois pas d'une figurante...

Les acteurs sont-ils à leur place ?... Un... deux... Silence. (CM II, 3)

32 C'est dans cet horizon épistémologique que s'inscrivent les scènes de reconnaissance, ou méconnaissance, que Yourcenar nous offre : celle entre Électre et sa mère et celle entre Oreste et son père.

33 Ayant porté la haine pour sa mère aux extrémités du paroxysme, Électre la tue de ses propres mains ; mais le spectacle de ce cadavre lui révèle, tout à coup, que sa haine n'était que le masque d'un amour absolu, au sens platonique. En Clytemnestre elle reconnaît son double raté : la maternité, la sensualité et, enfin, la féminité qui avaient servi de mobile à son meurtre, n'étaient que la moitié ancestrale dont elle voulait s'emparer. Comme Oreste à la fin du drame, Électre découvre une filiation inattendue, insoupçonnée. Électre s'adresse ainsi à Égisthe, puis à Pylade :

Je l'ai reprise. [...]. La Clytemnestre qui repose ici n'est plus à toi, elle est à nous, ses enfants. [...].

Ah, Pylade, et je comprends que notre misérable stratagème de grossesse n'était qu'un effort maladroit pour m'égaler à sa fécondité. (CM, II, 4)

- 34 Électre est contrainte de s'identifier à Clytemnestre, comme Oreste à Égisthe, dont il se découvre le fils. La logique de la reconnaissance léguée par le modèle ancien (en vertu de laquelle le frère et la sœur se reconnaissaient au nom du père) est totalement renversée. Ce qui était *in nuce* chez Giraudoux et Sartre devient ici explicite : au thème du « retour de Clytemnestre » on peut désormais associer définitivement celui du « retour d'Égisthe ». Ce qui reste du mythe, après la chute des masques ce ne serait donc qu'un autre mensonge :

Vais-je vivre toute ma vie – s'écrie Oreste à la fin – dans un monde où chaque corridor de mine est miné à son tour, où chaque secret cache un secret, où chaque mensonge recèle un mensonge ? (CM II, 4)

- 35 Cela ne l'empêchera pas de reprendre son masque et de continuer à jouer le rôle de frère d'Électre. La dialectique vérité-mensonge acquiert ici son dénouement le plus nihiliste : les masques ont été arrachés, on ne doute plus de ce qui est vrai ni de ce qui est faux, et pourtant les personnages choisissent un mensonge confortable à une vérité intolérable.
- 36 Dans les trois pièces examinées, le germe de la mauvaise conscience semble proliférer : parfois les protagonistes en sont les responsables, parfois ils s'insurgent contre elle. En tout cas, la réécriture du mythe met en place le vice épistémologique du nouveau siècle, c'est-à-dire une perte de cohésion entre langage et réalité, telle une infection endémique de la condition humaine. La seule chose que le théâtre puisse faire, c'est de témoigner du manque d'authenticité d'une période abâtardie par la violence, les idéologies et la corruption, « d'exhorter un public par le moyen de la parole, à la barbe des Allemands, ces Égisthes qui couchaient avec la France collaboratrice »³³.
- 37 Mais dans ces pièces, Électre et Oreste sont eux-mêmes les porteurs du mal qu'ils voudraient combattre. Le processus de corruption s'est déjà accompli, on ne peut que le signaler, comme la dernière Électre de la scène théâtrale du XX^e siècle, celle de Gyurkó László (*Szerelmem Elektra*, 1968) en témoigne : « Si le crime n'est pas puni, il n'y a plus de loi, il n'y a que mensonge. Et s'il n'y a pas de loi, le monde n'est plus monde et l'homme n'est plus homme ». Cependant, pour Électre aussi le moment d'abandonner la scène est arrivé ; quand Oreste lui propose le compromis de vivre un amour clandestin, elle l'attaque : « Tu n'es pas Oreste. Tu n'es pas venu pour détruire le mensonge. Tu es le mensonge en personne »³⁴. Comme l'Électre yourcenarienne tue sa mère, l'Oreste de László ne peut pas tolérer la vérité et tue sa sœur.
- 38 La mort d'Électre au nom du mensonge semble enfermer d'une façon emblématique la longue chaîne de sang qu'entraîne le mythe atride. Il ne nous reste qu'à le constater, tel le Thésée yourcenarien :

Nous arrivons trop tard pour assister au crime, et ce massacre est déjà de l'Histoire.

³⁵

NOTES

1. J. Giraudoux, *Électre*, dans *Théâtre complet*, éd. J. Body, Paris, Gallimard, « Bibliothèque de la Pléiade », 1982 (dorénavant *El*) ; J.-P. Sartre, *Les Mouches*, dans *Théâtre complet*, éd. M. Contat avec

- la collaboration de J. Deguy, Paris, Gallimard, « Bibliothèque de la Pléiade », 2005 (dorénavant LM) ; M. Yourcenar, *Électre ou La Chute des masques*, dans *Théâtre II*, Paris, Gallimard, 1971 (dorénavant CM).
2. S. Saïd, « Le mythe d'Électre dans le théâtre français du vingtième siècle », dans D. Gambelli et F. Malcovati (dir.), *La scena ritrovata. Mitologie teatrali del Novecento*, Roma, Bulzoni, 2004, p. 57 et p. 62.
 3. G. Teissier, « Une dramaturgie divagante », dans J. Body et P. Brunel (dir.), *Électre de Jean Giraudoux. Regards croisés*, Paris, Klincksieck, 1997, p. 65-80.
 4. G. Genette, *Figures II*, Paris, Seuil, 1969, p. 248.
 5. S. Saïd, *op. cit.*, p. 61.
 6. La définition est de J. Robichez, *Le Théâtre de Giraudoux*, Paris, CDU-SEDES, 1976.
 7. M. Fusillo, « Elettra nel Novecento, tra politica e psicanalisi », dans *La scena ritrovata. Mitologie teatrali del Novecento*, cit., p. 118 ; sur ce sujet, voir aussi P. Brunel, *Le mythe d'Électre*, Paris, Champion, 1995, p. 177.
 8. G. Genette, *op. cit.*, p. 248.
 9. F. Noudelmann, *Huis clos et Les Mouches de Jean-Paul Sartre*, Paris, Gallimard, « Foliothèque », 1993, p. 26.
 10. *Ibid.*, p. 20-22.
 11. Cf. M. Issacharoff, « Espaces mimétiques, espaces diégétiques : pour une sémiotique des Mouches », dans M. Issacharoff et J.-C. Vilquin (dir.), *Sartre et la mise en signe*, Paris, Klincksieck, 1982, p. 56-67.
 12. F. Noudelmann, *op. cit.*, p. 83.
 13. *Ibid.*, p. 85-86.
 14. *Ibid.*, p. 108-111.
 15. *Ibid.*, p. 63 : « Abraxas, galla, galla, tsé tsé – Posidon, caribou, caribou, lullaby – tel est le langage des dieux, celui des imposteurs, tout juste bon à chasser les mouches et à effrayer les passants crédules ».
 16. *Ibid.*, p. 120.
 17. *Ibid.*, p. 25.
 18. P. Verstraeten, *Violence et éthique*, Paris, Gallimard, 1972, p. 20 : « il a échoué dans sa rencontre des autres [...] il ne prenait pas véritablement les gens d'Argos pour fin de ses actions, ils étaient tout juste l'occasion ou le motif de sa propre libération : la pondération de sa liberté abstraite ». Jeanson aussi souligne l'extranéité de l'Oreste sartrien au peuple qu'il veut libérer (F. Jeanson, *Sartre*, Paris, Seuil, 1955, p. 20-24).
 19. Sur les contradictions entre engagement et individualisme, fascination et libération, dans l'œuvre de Sartre voir J. Ireland, *Sartre, un art déloyal. Théâtralité et engagement*, Paris, Jean Michel Place, 1994.
 20. R. Girard, « À propos de Jean-Paul Sartre : rupture et création littéraire », dans G. Poulet et J. Ricardou (dir.), *Les Chemins actuels de la critique*, Paris, Plon, 1967, p. 394.
 21. J. Pacaly, « Notes sur une lecture des Mouches à la lumière des Mots », dans *Études philosophiques et littéraires*, n. 2, mars 1968.
 22. J.-F. Louette, *Sartre contre Nietzsche*, Grenoble, Presses Universitaires de Grenoble, 1996, p. 149. Voir aussi l'ouvrage collectif sous la direction de M. Contat, *Pourquoi et comment Sartre a écrit « Les Mots »*, Paris, PUF, 1996.
 23. Voir J.-P. Sartre, *Les Mots et autres écrits autobiographiques*, éd. J.-F. Louette avec la collaboration de G. Philippe et de J. Simont, Paris, Gallimard, « Bibliothèque de la Pléiade », 2010.
 24. J.-F. Louette, *op. cit.*, p. 32.
 25. J.-P. Sartre, *Carnets de la drôle de guerre*, Paris, Gallimard, 1995, p. 564.

26. J. Kristeva, *Sens et non-sens de la révolte*, Paris, Fayard, 1996, p. 334 : « L'homme ne peut atteindre à son être libre que par la conquête de soi sur la nature, en s'arrachant à elle, en niant en soi toute nature : tel est le sens du meurtre de la mère ».

27. Ibid., p. 339.

28. F. Noudelmann, *op. cit.*, p. 123.

29. Ibid., p. 131.

30. J.-F. Louette, *op. cit.*, p. 32.

31. La religion subit le même procédé : dans l'invocation qui parodie le grand *kommos* des *Coéphores* (CM, I, 4), le Dieu-père s'efface derrière le Père-dieu, dont le côté humain éclipse tout à fait la nature transcendante du dieu.

32. G. Genette, *op. cit.*, p. 225.

33. A. Green, « Des Mouches aux Mots », dans *La Déliaison*, Paris, Les Belles Lettres, 1992, p. 357.

34. M. Fusillo, *op. cit.*, p. 125-126 (c'est moi qui traduit).

35. M. Yourcenar, *Qui n'a pas son Minotaure ?*, dans *Théâtre II*, cit., p. 203.

INDEX

Mots-clés : Électre, mythe, Atrides, Giraudoux (Jean), Sartre (Jean-Paul), Yourcenar (Marguerite)