

MARGUERITE YOURCENAR  
*de l'Académie française*

# THÉÂTRE II

ÉLECTRE  
OU LA CHUTE DES MASQUES  
LE MYSTÈRE D'ALCESTE  
QUI N'A PAS  
SON MINOTAURE ?

*nrf*

GALLIMARD





THÉÂTRE II



MARGUERITE YOURCENAR

*de l'Académie française*

# Théâtre II

ÉLECTRE

OU LA CHUTE DES MASQUES

LE MYSTÈRE D'ALCESTE

QUI N'A PAS SON MINOTAURE?

*nrf*

GALLIMARD

*Tous droits de traduction, de reproduction et d'adaptation  
réservés pour tous les pays.*

© Éditions Gallimard, 1971.

*Premières éditions :*

© Librairie Plon, 1954, pour *Électre*.

© Librairie Plon, 1963, pour *Le Mystère d'Alceste*  
et *Qui n'a pas son Minotaure?*

*Électre*

OU

LA CHUTE DES MASQUES



## AVANT-PROPOS

*A l'accent familier nous devinons le spectre;  
Nos Pylades là-bas tendent les bras vers nous :  
« Pour rafraîchir ton cœur nage vers ton Électre! »  
Dit celle dont jadis nous baignons les genoux.*

Charles Baudelaire.

Comme un nœud de serpents qui sans cesse se reforme, les aventures d'Électre et des siens épousent tour à tour tous les aspects de la famille criminelle au cours des siècles. En guise de pièces à conviction, les fouilles de Mycènes ont fourni des masques et des poignards d'or, mais les témoignages écrits ne remontent pas plus loin que quelques vers d'Homère où le spectre d'Agamemnon évoque le crime de Clytemnestre : « Et la femme aux yeux de chien me tua, et s'éloigna sans me fermer les paupières, me privant ainsi des honneurs nécessaires aux morts... Et elle ne me laissa pas jouir de la vue d'Oreste. » Cette allusion d'Homère au meurtre d'Agamemnon comme à un crime déjà célèbre présuppose sur ce point l'existence d'une légende solidement établie, peut-être entrée dans la littérature avant les poèmes homériques eux-mêmes. Nous supposons que l'aventure des Atrides faisait partie de ces épopées dites des *Retours* dont *L'Odyssee* consacrée aux voyages d'Ulysse reste un exemple, et qui toutes montraient les vainqueurs de Troie retrouvant tardivement, et avec des fortunes

diverses, leur famille et leur patrie. Mais la légende des Atrides ne se bornait pas à cette seule histoire de guet-apens par l'épouse, de meurtre, et de vendetta exercée par les enfants du mort. Avant d'être un mari trompé abattu dans son bain par sa femme et par l'amant de celle-ci, Agamemnon avait été le Roi des Rois dont les abus de pouvoir provoquaient les insultes de Thersite et la colère d'Achille; il avait joui de ce doux butin féminin qu'étaient Briséis et Cassandre; il avait égorgé à Chalcis sa fille Iphigénie, s'attirant ainsi à jamais la rancune maternelle de Clytemnestre. Clytemnestre elle-même était la sœur des Dioscures et d'Hélène, la fille légitime de Lédà et de Tyndare, moins belle pourtant que la blanche créature née des plaisirs du Cygne. Agamemnon enfant avait senti l'odeur du festin de chair humaine offert par son père Atrée à son oncle Thyeste. Petit-fils de Pélops, qui fut le favori de Neptune et le ravisseur d'Hippodamie, il remontait de crime en crime, d'amour en amour, jusqu'à ce mystérieux Tantale enlevé par Zeus pour lui servir d'échanson avant Ganymède, et supplicié pour avoir volé l'ambrosie à la table des dieux. Égisthe était fils de Thyeste et cousin d'Agamemnon; il avait vengé sur le fils d'Atrée ses frères égorgés comme des agneaux dans les cuisines de Mycènes. De tant de mythes et de faits divers de l'âge d'airain, la tragédie grecque, avec une sûreté admirable, finit par isoler et par retenir surtout le thème humain essentiel, l'histoire du père assassiné, de la mère criminelle et des enfants vengeurs.

Les *Électres* de Sophocle et d'Euripide traitent exclusivement du matricide commis par le fils et la fille redresseurs de torts; elles se conforment plus ou moins au plan de la seconde pièce de *L'Orestie* d'Eschyle, *Les Choéphores*, limitée aussi à la vendetta d'Électre et d'Oreste. Seules, la première et la troisième pièce de la trilogie d'Eschyle remontent jusqu'au meurtre d'Agamemnon par Clytemnestre, puis descendent jusqu'à l'acquiescement d'Oreste par le tribunal de l'Aréopage, conclusion légale et rassérénée de ce cauchemar tragique. Les figures taillées en ronde-bosse par Eschyle appartiennent

presque toutes à la génération du père mis à mort : la poignante Cassandre, en qui s'exprime comme nulle part ailleurs le désespoir d'un être impliqué dans un drame qui ne le concerne pas, ou l'étonnant couple adultérin d'Égisthe et de Clytemnestre. Néanmoins, et comme son nom même l'indique, c'est du point de vue d'Oreste, c'est-à-dire du fils, qu'est construite la trilogie tout entière. De ce fils pourtant assez peu caractérisé, Eschyle nous propose une succession d'images rare dans toute pièce antique : enfant mouillant ses langes, orphelin priant sur la fosse paternelle, vengeur sûr de son bon droit, inculpé poursuivi jusqu'au verdict final par les Furies de Clytemnestre. Électre, placée un peu en retrait, se voit assigner le rôle passif et magique de vocifératrice; Pylade, chargé de personnifier l'indispensable ami, n'atteint pas au développement individuel que semble avoir eu, dans une trilogie eschylienne perdue, le personnage du camarade et de l'amant d'Achille. Une religieuse inévitabilité règle les déplacements de ces figures d'airain : Agamemnon est un taureau saignant sur l'autel; les enfants matricides sont moins des assassins que des bourreaux vêtus de noir; l'éroulement de Clytemnestre est la chute d'une pierre qui tombe. La tragédie proprement dite éclate dans cette œuvre encore régie par les lois de l'épopée au moment où le Vengeur se voit écartelé entre la vieille coutume matriarcale et le droit familial des époques suivantes, entre la Mère et le Père, et où les dieux eux-mêmes ont à choisir entre ce qu'on doit aux morts et ce qu'on doit aux vivants. Elle ne finit qu'à l'heure où tout un monde immémorial et barbare descend définitivement sous terre avec Clytemnestre.

Pieuse et subversive tout ensemble, la pensée d'Eschyle diffère de ces livres saints que furent pour la Grèce les poèmes homériques autant qu'un âge de fer peut différer d'un âge d'or. Ce poète plus récent qu'Homère semble parfois plongé dans un plus noir et plus chaotique passé. En réalité, l'influence perturbatrice des grands philosophes d'Ionie se fait sentir chez Eschyle : l'homme ne doute pas encore, mais il interroge, proteste, et critique déjà. L'être humain dans les vastes espaces

lumineux de *L'Iliade*, était de plain-pied avec les dieux; dans le paysage bouleversé de *L'Orestie*, les dieux ne sont plus pour lui que des accusateurs, des sauveurs ou des juges; eux-mêmes obéissent à une loi universelle d'équilibre en vertu de laquelle chaque acte est immédiatement mis à sa place, pesé, et jugé. Le héros n'attend et ne reçoit que son dû : l'acquiescement d'Oreste, preuve éclatante de l'équité divine, ne comporte nullement l'attendrissement mélancolique du Zeus d'Homère devant la destinée humaine. C'est le poète lui-même, par la bouche de Cassandre, qui s'apitoie sur la misère de l'homme.

Avec Eschyle, il s'agissait de rétribution; avec Sophocle, il s'agit de justice. De cette justice, Électre est l'implacable emblème. Sophocle est le premier à faire de la sœur d'Oreste l'héroïne éponyme de son drame de vengeance; en même temps, et par ce même savant dosage de caractéristiques sexuelles qui produisit à la même époque la *Minerve* de Phidias, il tend à prêter à Électre des traits masculins plus marqués encore que ceux d'Antigone, incarnant ainsi par deux fois l'idée de justice dans une image virile de jeune fille. Sur les seuils noirs de Mycènes et de Thèbes, une dure lumière d'aurore éclaire ces deux vierges au cœur intraitable : à celle qui tue est confié le côté vengeur, à celle qui meurt le côté charitable de cette justice qui n'est nulle part, mais que l'homme avec Sophocle commence à créer. Clytemnestre perd la richesse atroce et contradictoire d'épouse, d'amante, de mère, de maîtresse de maison, de reine, et de criminelle endurcie au crime que lui avait conservée Eschyle : l'âge classique ne conçoit plus qu'une meurtrière puisse être une mère tendre, ni qu'une même femme puisse être à la fois abominable et innocente, épouse adultère, mais aussi injustement délaissée. L'espace d'une demi-génération a suffi à réduire cette énorme figure féminine d'une ère disparue à l'état d'âcre et lucide personification du mal.

Pylade se tait chez Sophocle; Égisthe, ironique jusqu'au bout, assume au cours d'une brève scène l'élégance d'un héros du crime; Chrysothémis, la molle sœur cadette, contraste

avec son inflexible aînée comme ailleurs la faible Ismène avec l'héroïque Antigone. L'élément incantatoire et funèbre, les hurlements des pleureuses, l'inquiétante proximité du monde des morts n'ont plus ici l'importance que leur accordait *L'Orestie*; l'amour de Clytemnestre pour Égisthe brûle d'une flamme moins chaude; Électre, qui a placé dans Oreste ses terribles espérances, aime moins en lui un frère qu'un vengeur; les injonctions de la haine comptent plus que celles des dieux. Tout est net et concret dans cette pièce qui commence à l'aube, s'ouvre par une invocation à la lumière, et se conclut au grand jour. Comme souvent chez Sophocle, le conflit s'établit entre divers états de *conscience*, au sens intellectuel aussi bien que moral du terme; d'une part le grossier bon sens du mal solidement établi dans le succès tangible et le mensonge de l'ordre, et la basse sagesse de ses fades complices; de l'autre, la clairvoyance du héros aux yeux grands ouverts, son âpre raison incapable de faux-fuyants, de compromission ou d'oubli. L'intelligence aiguë chez Électre le goût de la justice, comme une meule virant sans arrêt affûte un couteau.

*Humiliés et Offensés* : ce titre de Dostoïevski pourrait convenir à l'*Électre* frénétique d'Euripide. Il ne s'agit plus de justice à exécuter, mais de rancune à satisfaire; avec cette héroïne exaspérée, misérable, liée à un paysan au grand cœur par un pieux mariage blanc, simulant une grossesse pour apitoyer sa mère et l'attirer dans un guet-apens, Euripide est le premier à entrouvrir, probablement par mégarde, la boîte de Pandore pleine des richesses inépuisables et puantes du subconscient. Il se peut que ce soit surtout le romanesque et le mélodrame qu'il ait cherché. Oreste et Pylade sont chez lui des comparses; Égisthe, tué dans la coulisse, ne joue aucun rôle; en montrant Clytemnestre désarmée, amollie par l'âge, prête à soigner de ses mains la prétendue accouchée, Euripide semble vouloir nous attendrir sur la mère coupable; il rend en tout cas plus inacceptables encore les machinations d'Électre. Dans *Oreste*, ce même Euripide nous présente la fille meurtrière au lendemain du crime, soutenant de son mieux son jeune frère que le

remords a brisé; il esquisse l'un des premiers l'image de l'éternel couple criminel où la femme se montre plus impénétrable aux suggestions du repentir, plus incapable de retour sur soi-même que l'homme. Enfin, dans *Iphigénie en Tauride*, qui servira de modèle à Gœthe deux mille ans plus tard, nous retrouvons Oreste entraîné avec Pylade dans une vie d'aventures, et condamné à n'obtenir des dieux sa grâce qu'après une longue série d'épreuves et de dangers. En fait, la sensibilité presque romantique d'Euripide se refuse à croire que le fils matricide puisse jamais échapper au châtement. La base logique ou légale sur laquelle ce drame familial s'appuyait depuis *L'Orestie* s'est presque entièrement effritée; le réalisme clinique et l'émotionnalisme tout féminin qui triompheront dans la littérature et l'art alexandrins corrodent déjà cette belle forme pure. Oreste devient l'éternel malade, personnification de la douleur qui mène à la démence, terrassé par des crises, épilepsie ou délire, plus atroces que les fouets garnis de serpents des Furies d'Eschyle. Sa misère même le revêt d'un prestige exceptionnel de prince hors la loi. Un thème qui fera fortune commence avec Euripide : la folie d'Oreste.

Le problème de la justice familiale inquiète assez peu le poète de la Renaissance, tout occupé à dresser l'inventaire des possibilités individuelles de l'homme; la vengeance, par contre, gagne au XVI<sup>e</sup> siècle en splendeur mélodramatique ce qu'elle perd en justification sacrée. Toutefois, et bien que la dramaturgie de la Renaissance soit pleine de Vengeurs, empruntés aux tragiques faits divers d'Italie ou d'Espagne, Shakespeare seul, revivant sous d'autres noms le drame familial des Atrides, ose nous montrer la vengeance du fils accablant la mère. Shakespeare d'ailleurs va moins loin qu'Eschyle : c'est en pensée plutôt qu'en fait qu'Hamlet exécute Gertrude. L'immense nouveauté de son Oreste sans dieux et sans Furies, mais aiguillonné par un fantôme, tient à ce que le héros du drame de vengeance nous est présenté, non comme un proscrit, mais comme un héritier; que le vieux thème de la revendication se transforme ainsi en thème moderne de la responsabi-

lité. L'Oreste grec ne retrouvait son rang, son bien, sa place et celle de sa sœur dans le monde social antique que grâce à la vengeance; l'Oreste danois, choyé par une mère tendre, provisoirement bien vu par un beau-père facile, ne commence à courir de risques que s'il entreprend de se venger. Le meurtre d'Agamemnon avait été manifeste, proclamé dans l'espace à ciel ouvert de l'antiquité; le meurtre du père d'Hamlet demeure un crime secret presque aussi difficile à prouver qu'à punir : la faute, comme la vengeance, devient souterraine et presque intérieure. Drame laïque et non religieux : les prescriptions du dieu chrétien comptent infiniment moins à Elsenear que celles des dieux grecs à Mycènes : ni le salut, ni la damnation, ni le péché, n'entrent longtemps dans les méditations du doux prince. Drame individuel et non familial : aucune sœur ne vient dédoubler la silhouette du jeune homme noir, mais Shakespeare place Horatio à côté d'Hamlet, et maintient, à défaut du thème fraternel, le thème de l'ami. Le motif de la folie subsiste, mais cette folie n'est sans doute qu'une feinte; elle se fait jour avant et non après le crime; l'angoisse d'Hamlet est le produit de l'incertitude et non celui du remords. Enfin sa vengeance manque ou dépasse son but, débâcle plutôt que victoire, cataclysme plutôt que coup d'État : ce drame du Vengeur proclame finalement l'inhabileté de l'homme moderne à se venger.

Racine est plus éloigné encore d'accepter telle quelle la donnée barbare du meurtre de la mère, ce meurtre que dans *Britannicus* il n'allait montrer que de biais et dans les lointains de l'avenir. *Andromaque* tient cette gageure de nous présenter Oreste poursuivi par les Furies sans faire la moindre allusion à la mère assassinée; c'est une amante, et non une sœur, qui a poussé Oreste au crime, et ce crime consiste à supprimer un rival et non à exécuter Clytemnestre. Le nom d'Oreste ne sert dans *Andromaque* qu'à entourer d'un vague halo de ténèbres et de malheur ce visage d'amoureux désespéré. Cette éclipse du fils par l'amant est autre chose qu'une simple concession aux modes du XVII<sup>e</sup> siècle : aucun dramaturge ne s'est plus refusé

que Racine à limiter le malheur humain aux données obscures des fatalités ancestrales et des influences subies dès le berceau. Pour ce poète purement intellectuel, ou purement sensuel, le drame se situe dans le domaine du choix personnel et des servitudes volontaires, dans le monde adulte de l'ambition et de l'amour. Phèdre elle-même, obsédée comme elle l'est par sa terrible race, a d'autres soucis que les hontes de sa mère et d'autres hantises que les poils roux du Minotaure. Au XVIII<sup>e</sup> siècle, l'*Électre* de Crébillon reprend le thème des rivalités et des haines familiales des dernières pièces de Corneille, où la complexité des passions se voit remplacée par l'incroyable foisonnement de l'intrigue, mais le manque de génie de Crébillon l'a empêché de développer jusqu'à ses suprêmes conséquences logiques cet art frénétique et sec, nous privant ainsi de l'*Électre* féroce et baroque, ambition et cruauté pure, que le siècle de Sade pouvait inventer.

Le goût de l'archéologie et l'étude des sociétés primitives, vers la fin du XIX<sup>e</sup> siècle, expliquent la vogue des imitations archaïsantes, qui toutes déforment le drame grec dans le sens du hiératisme barbare. L'*Électre* de Leconte de Lisle, repoussant le mythe dans une préhistoire hypothétique et sauvage, exprime surtout les besoins de dépaysement de l'homme de 1900. L'*Électre* farouchement archéologique d'Hofmannsthal, se différencie déjà par l'atmosphère surchargée de suggestions passionnelles qui entoure le couple des deux sœurs, Électre et Chrysothémis. L'*Hélène de Sparte* de Verhaeren s'engageait plus avant dans cette voie en nous montrant Électre amoureuse d'Hélène, mais ces audaces plus ou moins superficielles continuaient à s'accommoder d'un maladroit plaquage historique ou du poncif académique du langage et du décor. Vers 1925, au contraire, le goût de l'actualité à tout prix et la vogue croissante des théories psychanalytiques rendaient aux héros grecs le costume et les tics de la vie courante, les douaient à nouveau de sécrétions et d'humeurs, sinon de chair et de sang. Du moment que chaque salle à manger familiale contenait ses Orestes brandissant leur cuillère à bouillie, et ses Électres