

Déterminisme et liberté: une
étude des rapports entre les
dieux et les hommes dans les
pièces d'influence grecque de
Cocteau et de Sartre.

by

THERESE THERIAULT BERTHIAUME

B.A. University of British Columbia, 1964.

A THESIS IN PARTIAL FULFILMENT OF
THE REQUIREMENTS FOR THE DEGREE OF
MASTER OF ARTS

in the Department

of

French

We accept this thesis as conforming to the
required standard

THE UNIVERSITY OF BRITISH COLUMBIA

September, 1969

In presenting this thesis in partial fulfilment of the requirements for an advanced degree at the University of British Columbia, I agree that the Library shall make it freely available for reference and study.

I further agree that permission for extensive copying of this thesis for scholarly purposes may be granted by the Head of my Department or by his representatives. It is understood that copying or publication of this thesis for financial gain shall not be allowed without my written permission.

Department of French

The University of British Columbia
Vancouver 8, Canada

Date Sept. 1969

TABLE DES MATIERES

	Page
Introduction	1
Chapitre Premier	
Cocteau: L'univers métaphysique	8
Chapitre II	
Cocteau: L'univers psychique	31
Chapitre III	
Sartre: L'univers métaphysique	57
Chapitre IV	
Sartre: L'univers physique	82
Conclusion	108
Bibliographie	119

ABSTRACT

The object of this thesis is to examine the two opposite poles of human freedom, that is, determinism and total freedom, as found in the plays of Cocteau and Sartre that have been influenced by Greek drama. These contemporary playwrights however have set aside the religious aspect of ancient tragedy to concentrate on the analysis of the human condition.

Cocteau, similar to Sophocles, is conscious of fate controlling human destiny. Since Cocteau is unable to alter its course, he accepts it; his plays, Antigone (1922), Oedipe-Roi (1925), Orphée (1926) and La Machine Infernale (1934), all embody such an attitude, thereby denoting freedom as an illusion.

In the first chapter, Antigone, Orpheus and Oedipus are analysed as pawns of the cruel gods; as mere mortals, at the mercy of the Heavens, they cannot control their destiny. In the second chapter, emphasis is placed on man himself; we have endeavoured to show to what extent he is physically and psychologically determined and how he contains the seed of his own perdition.

Cocteau's originality lies in the presentation of determinism through imagery. In La Machine Infernale, his most important play, destiny becomes a machine geared to destroy man caught in a network from which he cannot extricate himself. Such a person is Oedipus, controlled by both outer and inner forces. The outer forces or the gods plot a fate of parricide and incest which he is unable to avoid or escape. In the second instance, Cocteau studies the complexity of the human machine; in so doing, he reflects the

twentieth century's interest, notably that of Freud and of the Surrealists, in the realm of the unconscious. Man is described as a complexity of heredity, natural instincts and character, especially excessive pride or hybris in the case of Oedipus, all of which influence his behaviour.

According to our interpretation, the double determinism (outer and inner) which was separated to facilitate our analysis, is in fact, so interwoven as to form a complex, integral pattern of man's suffering.

Sartre also is interested in man; his main concern, as philosopher and dramatist, is man and the human consciousness. The Sartrean philosophy is one of action wherein the existentialist hero, like Orestes, is the opposite of the Cocteau hero who accepts his fate; the former chooses his acts and so creates his own destiny.

In chapter three we study the Sartrean revolt against God, a concept necessitated by human need and frailty. According to Les Mouches (1943) and Les Troyennes (1965), spiritual tyranny and moral order are detrimental to freedom since they hold men in bondage. Sartre believes that traditional morality is obsolete; therefore no one can guide man, even less dictate to him as he is free to invent his own values. In chapter four, Sartre's notion of total freedom is examined. The type of liberty advocated in his main play Les Mouches is not a "freedom-from" but a "freedom-for". Man must not consider himself free in the sense that he has no commitment and that he can do what he wants. Sartre wishes to replace this negative approach by a more positive type based on human solidarity and love. Once one recognizes and accepts personal autonomy, one must act in society, for being free, in Sartre's terms, is being "free-to-do" and also being "free-in-society".

Such a freedom however makes man suffer; he feels the anguish of responsibility and a sense of metaphysical solitude. But Sartre refuses

determinism; one is either totally free or not at all. Also, determinism only serves as an alibi to avoid the harsh reality that one is basically free and solely responsible for one's acts which affect the self and society as well.

Whichever path is followed, determinism or freedom, both Cocteau and Sartre arrive at the same conclusion: it is possible for him who suffers greatly to eventually attain self-knowledge and dignity, thereby reaching glory or greatness as in the case of Oedipus and Orestes. The apparent pessimism of life and its suffering can thus be transformed into optimism, which in the final analysis is a victory for mankind.

INTRODUCTION

La France du XXe siècle a vu apparaître un renouveau d'intérêt dans l'antiquité grecque jamais rivalisé auparavant. D'après Henri Peyre, cet intérêt dépasse celui de la Renaissance et du XVIIe siècle, et celui de tout autre pays.

In France in particular, never, even during the Renaissance, was there such an obsession with the themes of Hellenic mythology or of Platonic imaginative thought, such a sincere and enriching admiration for Greek drama, such an enlightened appreciation of Greek architecture and sculpture, as have been witnessed in the last fifty years. Compared to our own era, the French Seventeenth Century, which in other senses deserves its epithet "classical", was marked by hostility to ancient writers or blissful unconcern with Greek art, Greek history, Greek speculation and even Greek poetry.¹

Dans ce retour aux thèmes helléniques, la France s'est distinguée par l'ampleur de son mouvement. Thierry Maulnier observe ce fait:

Il est intéressant de noter que si ce mouvement s'est étendu au cours du dernier demi-siècle, à toutes les grandes cultures occidentales, c'est pourtant en France, une fois encore, qu'il a pris le plus d'ampleur. Comme au XVIe siècle au temps de nos tragédies de collège, comme au XVIIe siècle au temps de Racine, l'art dramatique français a manifesté à l'époque contemporaine plus fortement qu'aucun autre son attachement à la filiation hellénique.²

Un tel mouvement a été encouragé par la nature du mythe et des héros légendaires. En ce qui concerne les héros mythiques, l'imprécision même de leurs traits suscitait le développement:

Parce qu'elle a mis sur le théâtre non des individus, mais des figures, non des caractères mais des destins, la tragédie grecque a laissé à ses héros, qu'aucun cerne ne limite, des possibilités illimitées de développement. Debout sur une frontière d'énigmes où la personnalité humaine se débat pour s'affirmer dans les anneaux monstrueux d'un cosmos encore nocturne, ils sont offerts à toutes les questions et

prêts pour toutes les réponses.³

Quant aux mythes, ou fables, ils contenaient un élément collectif disponible à différents siècles et races. Selon Louis Ménard:

Les mythes sont vrais dans quelque sens qu'on les prenne. ... Mais, selon le caractère des peuples, des époques, des individus, tel aspect des types divins prend plus de relief que tel autre. Le sens des mythes paraît tantôt plus matériel, tantôt plus moral, car l'idéal ne varie pas seulement d'une race à l'autre, il se transforme selon la nature des intelligences individuelles.⁴

Encore, cette accessibilité à la fable grecque est indiquée par André Gide:

La fable grecque est pareille à la cruche de Philémon, qu'aucune soif ne vide, si l'on trinque avec Jupiter. ... Et le lait que ma soif y puise n'est point le même assurément que celui qu'y buvait Montaigne, je sais -- et que la soif de Keats ou de Goethe n'était pas celle même de Racine ou de Chénier. D'autres viendront pareils à Nietzsche et dont une nouvelle exigence impatientera la lèvre enfiévrée.⁵

Il en note aussi l'enseignement inépuisable dans son Journal: "J'y reviens sans cesse et sais qu'il y a deux enseignements dont jamais l'homme n'épuisera la vertu: celui du Christ, et celui de la 'fable grecque'."⁶

Gide a été conscient de la portée de la fable dans le théâtre, dès la fin du XIXe siècle, lorsqu'il a écrit Saül (1896) et le Roi Candaule (1901). Il a été le premier dramaturge contemporain en France à s'inspirer de la matière hellénique et à l'interpréter afin de communiquer ses idées. Après lui, d'autres dramaturges contemporains ont tourné leurs regards vers les Grecs. Highet signale que Gide est le chef de ce mouvement: "Its chief is André Gide (born 1869), who began as long ago as 1899 with Philoctetes and Prometheus drops his Chains, followed by a play on the Gyges legend, King Candaules (published 1901)."⁷ Highet ajoute que si Gide est le chef, les autres dramaturges français ne sont pas nécessairement ses disciples:

We have indicated André Gide as the leader of this movement in France. Not all the dramatists mentioned can be called disciples of his; yet they have all adopted many of his attitudes to myth, transforming and sometimes distorting the

legends in the same way as he does; and they share something of his basic spiritual outlook.⁸

Tandis que Highet met l'accent sur l'importance de Gide, Bouvier remarque plutôt l'influence de Cocteau dans l'utilisation des vieux mythes.

Cette utilisation des vieux mythes n'était pas chose nouvelle: les symbolistes en avaient largement fait usage, mais sans succès auprès du public; elle ne sembla supportable à la scène qu'après les essais violemment contestés de Cocteau: Orphée, tragédie en un acte et un intervalle (1927), Antigone (1923 et 1928), Oedipe-roi (1928). Lorsque Cocteau fit représenter La machine infernale (1934), emprunté aussi au cycle Thébain, et à plus forte raison adapta Orphée à l'écran, la cause était gagnée.⁹

On pourrait donc dire que Gide est l'initiateur du retour aux mythes grecs et que Cocteau a donné de l'ampleur au mouvement.

C'est à cause de son affinité avec les Grecs en ce qui concerne le problème de la fatalité et c'est aussi parce qu'il a été encouragé par Radiguet, que Cocteau a suivi l'élan initié par Gide. D'après André Maurois:

Radiguet avait compris combien Cocteau avait le sens des grands mythes et l'avait aiguillé vers les tragiques grecs. ... Hanté par le thème de la fatalité, il avait trouvé asile pour son désespoir parmi les colonnes brisées des temples.¹⁰

Cocteau s'est inspiré de Sophocle et les oeuvres de ce tragique, Oedipe roi et Antigone, lui ont servi d'archétype. En 1925, il a adapté le premier drame; il a composé un oratorio Oedipus Rex (1926); il a imité, en le renouvelant, le drame Antigone (1922) et il s'est basé sur Oedipe roi pour le dernier acte de sa création La Machine Infernale (1934). A part ces oeuvres d'inspiration sophocléenne, Cocteau a créé Orphée (1926), un autre drame basé sur la mythologie grecque.

Notons qu'en 1913 Claudel avait écrit une farce Prothée et Giraudoux, Amphitryon 38, en 1929. Gide avait écrit à son tour un drame qui s'intitulait Oedipe, en 1931. Cocteau dit au sujet de cette pièce de Gide: "Je me souviens que lorsqu'il écrivait son Oedipe après les miens (Oedipe-Roi,

Antigone, Oedipus Rex, la Machine Infernale), il me l'annonça sous cette forme: Il y a une véritable 'Oedipémie'.¹¹ On peut supposer que c'est grâce à un tel déploiement d'intérêt que les thèmes helléniques ont continué leur emprise sur la scène française. La liste de ces drames d'influence grecque est assez imposante. Aux drames de Cocteau il faut ajouter La Guerre de Troie n'aura pas lieu (1935) et Electre (1937) de Giraudoux; Eurydice (1941), Antigone (1942), et Médée (1946) d'Anouilh; Les Mouches (1943) de Sartre qui a en outre adapté l'oeuvre d'Euripide Les Troyennes en 1965. Tandis que Cocteau s'est intéressé à la maison des Labdacides, Sartre s'est inspiré des Atrides ainsi que l'attestent ses deux pièces.

Semblable à d'autres dramaturges de l'époque qui ont ressenti le besoin de s'engager, Sartre s'est servi de la mythologie grecque pour faire oeuvre politique. Dans Les Mouches il a attaqué l'envahisseur des années 1939-1944, procédé assez fréquent dans les drames durant l'occupation.

For the writers of the defeat they (the myths) made it easy to say, beneath ancient masks, truths which the invader would not have tolerated in less symbolic form. There reappeared Antigone, Medea, Electra, Orestes, bearers of veiled messages, spokesmen for those who looked for support from some stable element amidst the chaos and at the same time sought a means of subtly venting their hatred in the very face of the conqueror.¹²

La mythologie a aussi servi de prétexte à Sartre pour développer sa pensée philosophique de liberté totale et de responsabilité. Thierry Maulnier dit à propos des Mouches:

La fiction y est une allégorie pour offrir au public, sous une forme imagée, les thèmes d'une pensée philosophique. ... Des remarques analogues pourraient être faites à propos des "tragédies" de Cocteau ou de Gide par exemple.¹³

En général, Sartre et les autres dramaturges français de l'époque n'ont pas seulement imité les tragédies attiques; ils les ont modernisées

et adaptées afin d'illustrer des idées contemporaines. Ce procédé est évident dans Les Troyennes: la guerre de Troie n'ayant laissé ni vainqueurs, ni vaincus, Sartre déclare ainsi qu'une guerre atomique de nos jours pourrait détruire le monde entier. Les paroles de Cocteau, dans sa préface à Oedipe-Roi et Roméo et Juliette, pourraient bien exprimer le projet de ses frères dramaturges: "... de retendre un vieux chef-d'oeuvre, le déridier, débayer ses matières mortes, enlever la patine qui sonne le change à la longue sur une oeuvre médiocre mais n'ajoute rien aux chefs-d'oeuvre, quoi qu'on en dise."¹⁴

Ce procédé de modernisation a conduit les dramaturges à une réinterprétation, sinon à une métamorphose de la matière grecque. Par exemple, Highet souligne que:

... since the French intellectuals are always defending themselves against the Olympians, Gide and Cocteau and the others find a certain relief in humanizing, debunking, and even vulgarizing some of the formidable old traditions. By bringing the myths nearer to humanity they make them more real.¹⁵

Un tel changement comporte des bienfaits, et Cocteau a raison de noter que c'est l'interprétation des mythes qui leur donne vie et mobilité:

Cette interprétation des mythes est indispensable à leur vie. Ils passent de plume en plume et d'âge en âge, comme certaines histoires passent de bouche en bouche ou de milieu en milieu, se magnifiant ou se desséchant, avec chaque personne, se déformant selon la personnalité de qui raconte.¹⁶

Nous comptons étudier dans cette thèse l'interprétation des mythes grecs d'après Cocteau et Sartre; la préoccupation principale de Cocteau est la fatalité et celle de Sartre est le problème de la liberté.

La fatalité et la liberté sont deux concepts qui nous ramènent à l'inquiétude métaphysique des tragiques grecs. Cependant le théâtre contemporain n'est plus un théâtre d'origine religieuse comme l'était celui des Anciens. Le contenu religieux, de cultes et de traditions, a disparu au

profit d'un contenu plus analytique, et les dramaturges, tels que Cocteau et Sartre, se concentrent sur l'analyse de la condition humaine.

Cocteau, inspiré par les éléments techniques et analytiques du XXe siècle, étudie le fonctionnement de la machine humaine. Il explique en poète les mécanismes extérieurs à l'homme, ceux qui résident dans l'infini et qui ressemblent à la fatalité grecque, et les mécanismes internes du psychisme. Il indique, dans La Machine Infernale, un lien entre le monde extérieur et intérieur de l'homme qui le détermine à son insu.

Sartre, fort éloigné de la fatalité grecque, est aussi indépendant du cosmos et des ordonnances sacrées que les Grecs y étaient soumis. Il est à la recherche d'une nouvelle conception de l'être basée sur l'homme seul. Il démontre par Les Troyennes et Les Mouches que les dieux, qui nuisent à l'homme plutôt que de l'aider, ne devraient pas figurer dans la vie humaine. L'unique réalité pour Sartre est une liberté illimitée et totale. L'homme n'est point déterminé et Les Mouches est une illustration de cette prise de position existentialiste.

NOTES SUR L'INTRODUCTION

- 1 Henri Peyre, "What Greece Means to Modern France", Yale French Studies, vi, (1951), 53.
- 2 Thierry Maulnier, "Les Mythes grecs chez les auteurs d'aujourd'hui", Le Théâtre dans le monde, VI, iv, (hiver 1957), 290-291.
- 3 Ibid., 290.
- 4 Louis Ménard, Poèmes, Paris, E. Dentu, 1855, Préface p. xxii.
- 5 André Gide, Incidences, Paris, Gallimard, 1924, p. 127.
- 6 _____, Journal 1889-1939, Paris, Gallimard, 1948, p. 754, 23 janvier 1923.
- 7 Gilbert Highet, The Classical Tradition, Greek and Roman Influences on Western Literature, New York, Oxford University Press, 1949, p. 525.
- 8 Ibid., p. 531.
- 9 Emile Bouvier, Les Lettres françaises au XXe siècle, Paris, Presses Universitaires de France, 1962, pp. 175-176.
- 10 André Maurois, De Gide à Sartre, Paris, Librairie Académique Perrin, 1965, p. 174.
- 11 Jean Cocteau, Journal d'un Inconnu, Paris, B. Grasset, 1953, p. 113.
- 12 Maurice Coindreau, "The Evolution of the Contemporary French Theatre", Yale French Studies, v, (1950), 32.
- 13 Thierry Maulnier, "Les Mythes grecs chez les auteurs d'aujourd'hui", 292.
- 14 Jean Cocteau, Oedipe-Roi, Paris, Plon, 1928, pp. 1-2.
- 15 Gilbert Highet, The Classical Tradition, p. 532.
- 16 Jean Cocteau, Entretiens avec André Fraigneau, Paris, Union Générale d'Editions, 1965, p. 153.

CHAPITRE I

COCTEAU - L'UNIVERS METAPHYSIQUE.

Au XIXe siècle, il s'est produit dans le domaine de l'intellect, une réaction contre les sciences et le rationnel. Après avoir renié la raison, car il "voulut se placer au-dessus du monde qu'elle lui découvrait ...",¹ l'homme a remplacé le rationnel par une étude de la matière humaine. D'abord les zones obscures du psychisme ont été explorées par Freud qui a mis en valeur l'inconscient. Bergson a introduit "l'intuitionnisme", philosophie qui se base sur l'intuition humaine plutôt que sur le raisonnement. Ensuite, grâce à Frédéric Nietzsche qui a déclaré "le droit de l'homme à développer librement sa force, l'exaltation de la 'volonté de puissance', la morale aristocratique du 'surhomme', l'aspiration vers une vie 'aussi exubérante, aussi luxuriante, aussi tropicale que possible,'"² et grâce au pragmatisme qui refusait toute vérité absolue, l'accent a été mis sur l'individu et sur le monde concret.

La peur des systèmes s'est transmise au XXe siècle. Dès le début du siècle on a retiré toute confiance au dogmatisme de la science et on s'est dégagé de plus en plus des lois extérieures de la vie. Le résultat a été l'effondrement des anciennes valeurs.

On a souvent dit après Nietzsche que "Dieu est mort". Entre le XIXe siècle et le nôtre, ce n'est pas tant Dieu qui est mort, que tout un ensemble de valeurs intermédiaires entre Dieu et l'homme, un ensemble de mythes et de demi-dieux, ce que les philosophes appellent "les valeurs". Il est incontestable que, même si de nouvelles valeurs peuvent apparaître dans notre époque, le système de valeurs sur lesquelles vivait le siècle passé a connu un vaste effondrement. Ce que l'on appelait le "Bien", le "Beau", le "Vrai", le "Juste",

notions conventionnelles avec lesquelles les philosophes jouaient aux quatre coins, s'est trouvé mis en question par l'évolution fatale des mœurs et des circonstances, par une nouvelle psychologie, par la modification des critères scientifiques de réalité et de vérité et par le vieillissement propre des valeurs ...³

Cocteau reflète ces transitions. Il attaque les limitations de la science dans son Journal d'un Inconnu:

D'Héraclite à Einstein, assez de faux calculs s'entassent pour qu'on puisse dire que la science moderne n'en sait pas beaucoup davantage sur notre monde que ces anciens qui le disaient soutenu par un éléphant.⁴

A la science, il préfère la poésie comme outil: "Un poète, c'était pour lui un créateur de mythes qui, par ses charmes et ses incantations, éclaire, au-delà des apparences, le mystère et la beauté du monde."⁵ C'est en poète qu'il a effectué une enquête dans les replis de l'inconnu, comme l'attestent Orphée et son oeuvre sur la maison des Labdacides.

En fait de valeurs, Cocteau démontre dans ses pièces d'influence grecque, que l'homme est mené par la fatalité et qu'il perd ainsi son autonomie. Ceci suggère donc que l'homme n'est plus libre de choisir entre le Bien et le Mal et que ces notions perdent leur utilité puisque la fatalité est seule responsable des actions humaines.

Cocteau a perçu dans la tragédie grecque l'écho d'un tourment actuel causé par la croyance que l'homme est déterminé, qu'il ne peut rien changer à ce qu'il est ni à ce qu'il fait. Quelque chose de complètement étranger à la volonté humaine, quelque chose qui est plus fort qu'elle, le mène en agissant sur sa volonté. Pour Cocteau, ce que l'homme appelle la volonté n'est qu'un ensemble de fils invisibles qui le font mouvoir, telle une marionnette. Le problème posé par la fatalité intéresse Cocteau qui admet aussi avoir étudié différents aspects du libre arbitre.

Je passai pour velléitaire et pour m'éparpiller, alors que je tournais et retournais ma lanterne, afin d'éclairer sous des angles nombreux différentes faces de la solitude des êtres et du libre arbitre.⁶

D'après lui, la liberté de choix n'est qu'une illusion:

Le libre arbitre est le résultat d'une coexistence infinie de contraires qui s'épousent, se nattent, ne forment qu'un. L'homme s'estime libre de choisir, parce qu'il hésite entre des alternatives qui sont d'un bloc, mais qu'il isole à son usage. Prendrai-je à droite ou à gauche? Cela est pareil. L'une et l'autre route s'ajustent et paraissent sournoisement se contredire. C'est la raison pourquoi l'homme s'interroge sans cesse, se demande s'il a raison ou tort, lorsqu'il n'a ni tort ni raison et que, sans être libre, il paraît choisir une des directives antagonistes dont le noeud compliqué tisse sa trame fixe et d'apparence successive.⁷

L'homme n'est donc pas libre. Selon Cocteau, il existe une puissance extérieure à l'homme qui se manifeste d'une façon hostile. En parlant de Cocteau, André Maurois dit:

... il croyait à une conspiration, contre l'homme, de puissances néfastes. Le drame d'Oedipe le concernait aussi directement que celui d'Orphée. ... Même pendant les dernières années, si glorieuses de sa vie, malgré les honneurs qui s'acharnaient sur lui, malgré les affectations et les amitiés qui l'entouraient, il ne fut jamais délivré de l'obsession de la machine infernale ...⁸

L'on peut comprendre pourquoi le thème grec d'une évolution longuement préparée par un destin inexorable a attiré son attention. Il en a fait l'idée motrice d'Antigone, d'Oedipe-Roi, d'Orphée et de La Machine Infernale.

Dès 1922, avec Antigone, Cocteau introduit la machine comme symbole des dieux qui règlent le destin humain. L'on se rend compte dès le début du rôle des dieux lorsque Polynice a été mystérieusement recouvert d'une couche de poussière. Le Choeur suggère alors à Créon: "Prince, je me demande si ce n'est pas une machine des dieux."⁹

Nous voyons donc dans ce drame, comme plus tard dans La Machine Infernale, la machine omnipotente des dieux à l'oeuvre. Afin de manier les destinées, il lui est nécessaire d'employer des ruses. "Car si un dieu

nous conduit à notre perte, il change de place le bien et le mal,"¹⁰ dit le Choeur.

Antigone et Créon sont deux exemples de personnes trompées par la machine. Chacun modèle sa conduite d'après une loi et, chacun croit bien agir. La seule différence est que les lois appartiennent à différents principes, l'un social et l'autre divin. Antigone et Créon représentent chacun un "bien": pour Créon c'est la loi sociale qu'il a dictée, que Polynice, le traître qui a attaqué la patrie, ne sera pas enterré -- ce qui revient à dire que son âme est condamnée à errer éternellement; tandis qu'Antigone obéit à la tradition d'inhumer ses morts, c'est-à-dire qu'elle obéit aux lois des dieux qui ne sont pas écrites. Elle déclare à Créon:

Jupiter n'avait pas promulgué cette défense. La justice non plus n'impose pas des lois de ce genre; et je ne croyais pas que ton décret pût faire prévaloir le caprice d'un homme sur la règle des immortels, sur ces lois qui ne sont pas écrites, et que rien n'efface. Elles n'existent ni d'aujourd'hui, ni d'hier. Elles sont de toujours. Personne ne sait d'où elles datent. Devais-je donc, par crainte de la pensée d'un homme, désobéir à mes dieux?¹¹

Antigone et Créon se condamnent l'un l'autre parce que l'un juge que l'autre a tort et qu'il désobéit à la loi nécessaire, approuvée par les dieux. Cependant cette dispute n'est qu'une ruse de la part de la machine pour les mener à leur sort tragique.

Antigone qui est condamnée à mort par Créon est étonnée que les dieux la délaisent: "Qu'est-ce que j'ai donc fait aux dieux? Ils m'abandonnent. S'ils approuvent mes bourreaux, je le saurai demain et je regretterai mon acte; mais s'ils les désapprouvent -- ah! qu'ils leur infligent mes tortures."¹²

Les dieux ne sont pas satisfaits d'une seule victime et leur foudre va atteindre Créon. Tirésias annonce à Créon que les dieux repoussent les sacrifices comme signe de leur colère et qu'il doit donc pardonner

à Polynice. Le monarque refuse d'obéir au prêtre, et d'accepter ce signe des dieux. Il lui répond: "Les aigles iraient-ils porter sa charogne sur le trône de Jupiter que je refuserais toujours. Un mort ne souille pas les dieux."¹³ C'est seulement lorsque Tirésias prédit que les crimes d'enterrer Antigone vivante et de disputer un cadavre aux dieux seront punis par la mort d'Hémon, que Créon songe à céder. Cependant il retarde et le Choeur déclare que le courroux des dieux va l'atteindre: "Mais dépêche-toi donc; la vengeance des dieux galope."¹⁴ En effet, la décision de Créon est prise trop tard; Antigone meurt et la malédiction de Jupiter s'abat sur lui -- son fils Hémon et sa femme Eurydice se suicident.

L'erreur d'Antigone et de Créon a été de se croire libres de choisir et d'agir; mais il nous semble qu'en réalité ils ne sont pas libres, qu'au contraire, ils ont été inconsciemment poussés à l'action par la machine maîtresse des destinées. Cette soi-disant liberté est illustrée au début dans l'annonce du Choeur à Créon: "Bravo, Créon. Tu es libre, tu disposes des morts et de nous."¹⁵ Nous découvrons plus tard l'ironie de cette remarque puisque Créon se lamente d'un contrôle extérieur après le suicide d'Hémon: "Un dieu me tenait à la gorge, un dieu me poussait dans le dos."¹⁶

Cocteau ne se contente pas de révéler la toute-puissance de la machine; il démontre qu'elle tourmente impitoyablement les mortels. Antigone est le symbole de la victime de la machine.

Fille d'inceste, Antigone n'est pas directement coupable des crimes de ses parents mais la fatalité s'acharne sur les enfants d'Oedipe à cause de la tare héréditaire, et Antigone souffre d'une punition héréditaire. Elle s'en plaint à Ismène: "Ismène, ma soeur, connais-tu un seul fléau de l'héritage d'Oedipe que Jupiter nous épargne?"¹⁷ Puis, avant la mort d'Antigone, le Choeur lui rappelle la cause de ses souffrances: "Tu

payes encore pour Oedipe." Sa réplique -- "Je suis une fille d'inceste. Voilà pourquoi je meurs."¹⁸ -- confirme que, due à la faute ancestrale, elle ne peut jouir de la vie et de la paix. Cette injustice des dieux se voit davantage si on se rappelle qu'Antigone, qui a voulu suivre l'ancienne loi des dieux, est perdue par eux qui se servent de cette loi comme prétexte pour la persécuter.

En réalité, Jupiter ne connaît aucun repos dans sa persécution des hommes. Le Choeur se rend compte de cette vengeance divine qui ne s'interrompt jamais:

La fatalité s'est mise sur cette famille. Dans la maison des Labdacides, je vois des malheurs neufs qui s'entassent sur les vieux. Un dieu leur donne la chasse sans relâche. Jupiter, tu ne dors jamais. Eternellement jeune, tu habites l'Olympe. Mais la race des hommes ne peut jouir d'une paix sans mélange. Elle n'évite aucun désastre.¹⁹

L'homme n'a qu'à accepter la volonté divine et qu'à se soumettre car il n'y a pas d'autre alternative. La machine, étant toute-puissante, contrôle tous les mouvements de l'homme de sorte que le rôle qui lui échoit d'après Cocteau est celui d'humilité et de soumission aux dieux.

Le monde caché qui agit sur les mortels, figure de nouveau, dans Orphée (1926). Cocteau écrit à ce sujet: "Orphée, c'est la première fois qu'on montre la nuit en plein jour."²⁰ Dans ce drame, Orphée joue un rôle semblable à celui de son créateur; ce rôle consiste à essayer d'entrer en contact avec le monde invisible. "Je traque l'inconnu",²¹ dit Orphée. Puis, à propos de sa poésie qui l'aide à percer l'inconnu, il dit à Eurydice, son épouse: "Nous nous cognons dans le noir; nous sommes dans le surnaturel jusqu'au cou. Nous jouons à cache-cache avec les dieux."²²

Poursuivant ses investigations de l'inconnu, Cocteau parvient à la conclusion que la zone des mortels est une "race" simple et qu'au contraire la zone inconnue, où sont les dieux, est une "race" compliquée. Eurydice

explique à Heurtebise: "Je vous croyais simple, vous êtes compliqué. Je vous croyais de ma race, vous êtes de celle du cheval."²³ Ensuite, la "race compliquée" se divise en deux groupes, le divin et le malin; Heurtebise représente le premier et le cheval blanc, le dernier. Orphée l'indique dans sa prière à Dieu: "Nous vous remercions de nous avoir envoyé Heurtebise et nous nous accusons de n'avoir pas reconnu notre ange gardien. Nous vous remercions d'avoir sauvé Eurydice parce que, par amour, elle a tué le diable sous la forme d'un cheval et qu'elle en est morte."²⁴ Ce n'est qu'en 1932, dans La Machine Infernale, que Cocteau combinera les deux groupes et que les dieux deviendront méchants, qu'ils deviendront le diable.

Nous voyons dans Orphée le même développement de base noté auparavant dans Antigone, que l'homme est déterminé par la zone invisible et qu'il doit s'y soumettre.

Par l'entremise du cheval, le monde caché transmet un message à Orphée, que celui-ci qualifie de poème: "'Madame Eurydice reviendra des enfers' ce n'est pas une phrase. C'est un poème, un poème du rêve, une fleur du fond de la mort."²⁵ Mentionné au début de la pièce, ce message a la force d'un oracle; c'est une prédiction qui se réalisera: Eurydice mourra, elle ira aux enfers, et elle en reviendra. Il est donc évident que l'au-delà détermine la conduite des humains. Cependant Orphée ne reconnaît pas cette vérité cachée sous les mots. Lorsqu'Eurydice lui dit que cette phrase n'a aucun sens, il lui répond:

Il s'agit bien de sens. Colle ton oreille contre cette phrase. Ecoute le mystère. "Eurydice reviendra" serait quelconque -- mais Madame Eurydice! Madame Eurydice reviendra -- ce reviendra! ce futur! et la chute: des enfers.²⁶

Le projet des dieux est clairement indiqué mais le poète ne s'attarde qu'au style et à l'élément superficiel de poésie.

La phrase, "Madame Eurydice reviendra des enfers", contient du même coup une embûche de la part des dieux, telle que l'oracle dans La Machine Infernale, qui est destinée à répandre le malheur.

Inconscient de la ruse, Orphée soumet la phrase à un concours de poésie auquel participe aussi Aglaonice qui lui est hostile. Cette hostilité est introduite par Cocteau afin d'ajouter à l'élément surnaturel. Il fait d'Orphée, un hiérophante du soleil, et d'Aglaonice, une prêtresse qui préside au culte de la lune. Ces deux cultes sont ennemis; ils symbolisent deux forces qui sont en conflit continu.

Aglaonice découvre que l'ensemble des premières lettres des mots de la phrase forme un mot injurieux; elle convainc le tribunal du concours de poésie qu'Orphée abuse de sa crédulité et qu'il se moque de lui. Elle soulève immédiatement la moitié des femmes de la ville contre lui et, les bacchantes ouvrant la marche, elles réclament la mort d'Orphée.

La réaction d'Orphée au cours des événements est le fatalisme. Il refuse la suggestion d'Heurtebise de se sauver: "Inutile Heurtebise. Les choses arrivent comme elles doivent arriver."²⁷ Orphée accepte sa mort parce qu'il écoute inconsciemment les dieux. Cocteau explique, dans son Journal d'un Inconnu, que les dieux sont responsables de son acceptation. Ils lui suggèrent de se perdre: "Les dieux soufflent à la mort d'Orphée de se perdre pour rendre Orphée immortel, aveugle, et pour le priver de sa muse."²⁸

Après la mort d'Orphée, Cocteau présente une scène qui est la plus optimiste de ses pièces néo-helléniques parce qu'elle expose une fin où l'homme se déclare satisfait après une suite de maux. C'est la dernière scène où Orphée et Eurydice, après leur mort, se trouvent au paradis qui est leur propre demeure transportée au ciel. Cette scène se termine par

une action de grâces. Orphée remercie ainsi Dieu:

Mon Dieu, nous vous remercions de nous avoir assigné notre demeure et notre ménage comme seul paradis et de nous avoir ouvert votre paradis. ... Nous vous remercions de m'avoir sauvé, parce que j'adorais la poésie et que la poésie c'est vous. Ainsi soit-il.²⁹

Après les événements tragiques, après la mort d'Eurydice, le voyage d'Orphée aux enfers pour chercher son épouse, le bref séjour d'Eurydice sur la terre et son retour aux enfers, l'attaque d'Orphée par les bacchantes, et la mort d'Orphée qui est décapité, Orphée soumet sa conscience personnelle à la conscience divine, acceptant ainsi de se soumettre à la volonté de Dieu. Il existe peut-être plus que de la soumission dans ce cas; Orphée semble admettre le contrôle extérieur et la sagesse de Dieu et consentir avec joie à jouer le rôle qui lui est dicté. Comme tous les hommes qui acceptent leur destin, il fait preuve de ce qu'on nomme amor fati, c'est-à-dire, d'un fatalisme heureux et confiant.

En transposant le thème grec de la fatalité dans La Machine Infernale, Cocteau l'a rendu actuel. Margaret Crosland l'affirme: "... with La Machine Infernale he attempted to translate the Greek conception of destiny for the twentieth century, and a series of episodes was obviously the way to present a force that has no equivalent today."³⁰

Cocteau a, par surcroît, ajouté au thème grec de la fatalité sa propre vision de la vie. Les puissances de la fatalité symbolisées par les dieux dans les drames athéniens subsistent chez lui mais il unit l'ancien symbole -- les dieux -- au diable, un des symboles d'une religion plus récente: "Les dieux existent: c'est le diable."³¹ Dans La Machine Infernale, le divin est donc transformé en esprit malin qui est la source des malheurs qui empêchent l'homme d'atteindre le bonheur. C'est une image toute neuve du diable que nous offre Cocteau. Il renonce à la représentation tangible

et presque humaine d'un démon paré de toutes les bizarreries moyenâgeuses, pour adopter de préférence le concept moderne et anonyme d'un mécanisme. Il parvient ainsi à inventer un nouveau mythe, celui de la machine cosmique.

Cette machine régit mystérieusement tout l'univers: les êtres humains, les morts et même les dieux; nul, qu'il soit mortel ou immortel, ne peut se soustraire à son contrôle universel et éternel. Elle est omnipotente. Cocteau accepte ce fait et il ne met en question, ni sa nature, ni son origine; il concentre plutôt son analyse sur les manifestations de la machine et sur son efficacité.

La machine est efficace parce qu'elle est omnisciente. Les faits et les événements terrestres lui sont visibles car la dimension du temps n'existe pas au-delà de la terre. Anubis l'enseigne au Sphinx:

Regardez les plis de cette étoffe. Pressez-les les uns contre les autres. Et maintenant, si vous traversez cette masse d'une épingle, si vous enlevez l'épingle, si vous lissez l'étoffe jusqu'à faire disparaître toute trace des anciens plis, pensez-vous qu'un nigaud de campagne puisse croire que les innombrables trous qui se répètent de distance en distance résultent d'un seul coup d'épingle? ... Le temps des hommes est de l'éternité pliée. Pour nous, il n'existe pas. De sa naissance à sa mort la vie d'Oedipe s'étale, sous mes yeux, plate, avec sa suite d'épisodes.³²

Elle a cet avantage que l'avenir lui est visible et connu tandis qu'elle reste invisible et inconnue, hors d'atteinte. Le privilège de connaître l'avenir humain est jalousement gardé. Oedipe est puni lorsqu'il essaie de voir trop loin dans l'avenir, en regardant dans les yeux de Tirésias:

... dans ses yeux d'aveugle, je ne savais pas que ce fût possible. ... L'avenir! mon avenir, comme dans une boule de cristal. ... Je vois, je vois... Tu as menti, devin! J'épouserai Jocaste... Une vie heureuse, riche, prospère, deux fils... des filles... et Jocaste toujours aussi belle, toujours la même, une amoureuse, une mère dans un palais de bonheur. ... Je vois mal, je vois mal, je veux voir! C'est ta faute, devin. ... Je veux voir! ... Ah! sale bête! Je suis aveugle. Il m'a lancé du poivre."³³

Puisque la machine contient le secret des destinées, elle renferme l'énigme, et cette énigme reste fermée à la compréhension humaine. Même lorsque la machine donne quelques signes révélateurs les hommes sont impuissants à résoudre son mystère. Comme Oedipe et Jocaste, la nuit de leurs noces: "Ils dorment debout, et, malgré quelque signe d'intelligence et de politesse du destin, le sommeil les empêchera de voir la trappe qui se ferme sur eux pour toujours."³⁴

C'est la limitation de la raison humaine qui borne l'homme. Par exemple, le mécanisme impose une direction à Oedipe mais, étant limité, il ne peut prendre conscience du sens caché de cette direction; il ne s'en aperçoit qu'après avoir suivi la voie qu'il lui a été donné de suivre. Il comprend tout après la découverte de ses crimes: "Lumière est faite,"³⁵ dit-il. Avant, il était aveugle en ce qui concernait sa destination. Anubis souligne ce manque de clairvoyance chez les hommes: "Beaucoup d'hommes naissent aveugles et ils ne s'en aperçoivent que le jour où une bonne vérité leur crève les yeux."³⁶ De plus, l'homme ne peut sonder la machine parce que sa structure est compliquée. C'est une superstructure où des éléments s'ajoutent à d'autres éléments, jusqu'à l'infini. Anubis la décrit au Sphinx: "Le mystère a ses mystères. Les dieux possèdent leurs dieux. Nous avons les nôtres. Ils ont les leurs. C'est ce qui s'appelle l'infini."³⁷

Omnipotente, omnisciente, énigmatique et infinie, la machine est aussi précise et destructrice. Elle est précise dans le sens que ses rouages sont parfaitement réglés et engrenés. Aucune intervention mortelle ou immortelle, comme celle de Laïus, du Sphinx et de Créon, ne peut altérer sa précision; la défaillance est étrangère à sa nature.

Il n'est pas facile pour le fantôme du roi Laïus de revenir sur terre afin de s'interposer entre la menace de la machine et le destin de sa

famille. Laïus doit essayer de passer à la zone visible plusieurs fois avant de réussir; et ensuite, il ne peut apparaître que sur les remparts. Puisqu'il est mort d'une mort violente et qu'il n'est pas libre de se manifester n'importe où, il est incapable d'aller chez la reine et il doit se limiter à l'extérieur du château où se trouvent les égouts. Le jeune soldat fait comprendre cette raison à Jocaste: "Le fantôme disait que c'est à cause des marécages et des vapeurs qu'il pouvait apparaître."³⁸

Le temps de l'apparition est limité aussi: Laïus vient la nuit et part à l'aurore. Il doit vite retourner à la zone invisible où il joue un certain rôle. Sa réaction est violente lorsqu'il essaie d'y retourner et qu'il ne semble pas pouvoir redevenir invisible. Les soldats la décrivent ainsi à leur chef: "Brusquement, on a cru qu'il allait devenir fou." "A travers des phrases sans suite, on comprend qu'il a quitté son poste, quoi... qu'il ne sait plus disparaître, qu'il est perdu."³⁹

Afin d'entrer en rapport avec Jocaste, il est nécessaire que Laïus apparaisse à plusieurs reprises. Cinq fois il supplie les soldats de garde qui le voient de prévenir Jocaste et Tirésias de sa présence. Chaque fois il a beaucoup de difficulté à se rendre visible et à se faire entendre: "... dès qu'il parlait mal, on le voyait très bien. Mais on le voyait mal dès qu'il parlait bien ..."⁴⁰, observe le jeune soldat.

Le spectre se donne tant de difficultés parce qu'il a découvert un terrible secret qu'il veut révéler. Ainsi raconte le soldat:

Il parlait d'endroits où il peut aller, et d'endroits où il ne peut pas aller, et qu'il s'est rendu où il ne devait pas se rendre, et qu'il savait un secret qu'il ne devait pas savoir, et qu'on allait le découvrir et le punir, et qu'ensuite on lui défendrait d'apparaître, qu'il ne pourrait plus jamais apparaître.⁴¹

Si nous nous basons sur le rôle d'avertisseur accordé à Laïus, nous voyons que les morts ont une situation privilégiée car ils peuvent

parfois découvrir les secrets de l'infini et lire les destinées. Cependant il n'y a aucune faiblesse de la part de la machine, c'est-à-dire des dieux; tout est censuré. A la dernière apparition de Laïus, qui est en effet sa sixième apparition, Jocaste et Tirésias sont présents sur les remparts, mais ils ne sont pas conscients du fantôme et ils ne peuvent recevoir son message.

Dans son Essai de critique indirecte, Cocteau explique pourquoi Laïus ne réussit pas à communiquer ses craintes:

Mondanité maudite! Dans ma prochaine pièce, Jocaste ne verra pas le spectre de Laïus sur le chemin de ronde: elle vient pour voir. Les soldats, eux, qui sont naïfs et qui restent toujours de garde, le voient. Mais la présence luxueuse de Jocaste et de Tirésias les empêchera même de le voir. Ils le verront lorsque les princes seront partis bredouilles.⁴²

Ensuite lorsque la reine et le prêtre s'en vont et que les soldats voient Laïus, il est trop tard pour les faire revenir; Laïus est en danger, car on vient le chercher. Il veut à tout prix transmettre son message, mais il n'a pas le temps de le compléter:

Restez. Il est trop tard. Je suis découvert. Ils approchent; ils vont me prendre. Ah! les voilà! Au secours! Vite! Rapportez à la reine qu'un jeune homme approche de Thèbes, et qu'il ne faut sous aucun prétexte ... Non! Non! Grâce! Grâce! Ils me tiennent! Au secours! C'est fini!⁴³

L'interruption qui empêche Laïus de terminer sa phrase et qui l'empêche donc de dévoiler le secret des dieux a été finement calculée. La machine règle la conduite des morts et ils ne peuvent rien pour eux-mêmes ni pour les vivants. Laïus a été impuissant à la dérouter et à changer la direction du destin. Gérard Mourgue affirme: "Même les morts, qui savent, ne peuvent aider les vivants à échapper à leur destin."⁴⁴

La zone inconnue, d'où Laïus mort s'est échappé pour aider Oedipe, ordonne aux dieux Némésis et Anubis de prendre chair afin de décimer les Thébains et d'anéantir Oedipe. Ces dieux sont les aides de la machine et

ils facilitent sa manoeuvre diabolique.

Némésis assume le rôle du Sphinx; tantôt elle en adopte l'apparence et tantôt elle se métamorphose en belle jeune fille. Cocteau donne une interprétation intéressante du Sphinx dans le Prologue à Oedipe-Roi: "Ce Sphinx n'inspire aucune confiance. Je lui trouve l'air d'un gibier placé là par les dieux comme les chasseurs de lion en disposent devant leurs pièges. Deviner l'énigme! Exterminer le Sphinx! il y a de quoi tourner la tête d'un jeune lion et lui cacher la trappe."⁴⁵ Le Sphinx aux griffes et aux ailes d'aigle et Anubis à la tête de chacal, forment un bestiaire infernal. Ce n'est qu'une apparence conventionnelle mais elle va de pair avec leur tâche inhumaine. Cocteau a ainsi réussi à exécuter l'effet qu'il note dans son Essai de critique indirecte: "Les dieux doivent, pour apparaître, adopter l'aspect conventionnel que leur prêtent les artistes. Ce qui étonne, c'est la fable qui trouve un type leur permettant de passer de l'inconnu au connu sans déchoir."⁴⁶ Anubis, en répondant au Sphinx, note que leur forme est nécessitée par l'imagination mortelle et par le besoin de passer de l'invisible au visible dans l'exécution de leur devoir: "Je répondrai que la logique nous oblige, pour apparaître aux hommes, à prendre l'aspect sous lequel ils nous représentent; sinon, ils ne verraient que du vide."⁴⁷

Leur différente origine est aussi significative. Par la combinaison de l'origine égyptienne du Sphinx et de l'origine grecque du dieu de la mort, Anubis, Cocteau indique l'universalité des dieux. Dans l'Introduction à la Machine Infernale, William S. Bell parle de cette universalité et de la durée éternelle des dieux:

The second act reveals a décor which suggests many religions. On the left there is a large stone which recalls the menhirs or standing stones of prehistoric megalithic monuments found especially in western Europe. The center stage is occupied by the ruins of a small temple with a pedestal, on which is seen the remains of a statue of a chimera. Behind these ruins is seen the crumbling wall of a temple or perhaps an even older religion. It is evening, the hour of the curfew. The composite setting, along with the presence of the Greek Sphinx and the Egyptian god, Anubis, symbolizes the universality and continuity of the Gods throughout all time.⁴⁸

Quoique les dieux soient universels et éternels, ils ne sont pas indépendants. Anubis parle de ses "maîtres"⁴⁹ et le Sphinx se demande le sens de ses actions mécaniques et obligatoires: "Pourquoi toujours agir sans but, sans terme, sans comprendre."⁵⁰ W.M. Landers note que la théorie de prédestination ne se limite pas aux mortels: "Cocteau has developed a theory of predestination which reaches out beyond the world of men to implicate the gods themselves."⁵¹ Les dieux ne sont que des rouages dans le grand appareil; ils ont à remplir leur fonction d'une façon mécanique. Ils ont aussi à se soumettre car on leur a enlevé toute liberté. Les paroles d'Anubis l'affirment: "... nous ne sommes pas libres. ... Obéissons."⁵²

Le Sphinx juge agir librement quand il donne la clef de l'énigme à Oedipe. En dépit du système auquel il participe il imagine pouvoir changer sa ligne de conduite destructrice et sauver Oedipe de la mort. Dans son Journal d'un Inconnu, Cocteau révèle ce qui se passe: "Le Sphinx, intermédiaire entre les dieux et les hommes, est joué par les dieux qui feignent de le laisser libre, et lui soufflent de sauver Oedipe, à seule fin de le perdre."⁵³

Ainsi, la trahison du Sphinx a été voulue pour l'avancement de l'action de la machine; ce qui semble une défaillance, ce qui pourrait l'arrêter, ne sert qu'à la faire avancer. Fraigneau observe avec justesse:

Le sacrifice amoureux, "humain" du Sphinx, précipite Oedipe dans le piège que les Dieux lui ont tendu. Une défaillance dans la discipline céleste apporte donc, elle aussi, son aide à la mise en marche de la machine infernale.⁵⁴

En d'autres mots, l'intervention du Sphinx ne réussit pas plus que celle de Laïus et pour la même raison: le Sphinx n'est pas libre de régler le mécanisme souverain.

Créon n'a pas plus de succès que Laïus ou le Sphinx à mettre obstacle au cours de la machine; le destin se réalise pleinement malgré lui. Dans ce cas, la machine se sert de son acolyte Tirésias. Ce devin sait tout depuis longtemps et il s'est tu pour ne pas contredire les dieux. Il continue à obéir en imposant le silence à Créon et en l'empêchant d'intervenir dans la tragédie des Labdacides. Lorsqu'Oedipe part afin d'interroger Jocaste sur son passé, Créon désire à son tour savoir ce qui se passe. Cependant Tirésias l'empêche de suivre Oedipe:

Ne bougez pas. Un oracle arrive au fond des siècles. La foudre vise cet homme, et je vous demande, Créon, de laisser la foudre suivre ses caprices, d'attendre immobile, de ne vous mêler de rien.⁵⁵

Aussitôt après, Oedipe découvre Jocaste suicidée et il annonce sa mort. Cette fois, Créon veut aller près de sa soeur; mais encore Tirésias l'avertit: "Restez ... le prêtre vous l'ordonne. C'est inhumain, je le sais; mais le cercle se ferme; nous devons nous taire et rester là."⁵⁶ Enfin Antigone s'écrie que son père est en train de se crever les yeux. Plus résolu que jamais, Créon déclare: "Cette fois, personne ne m'empêchera ..."; mais Tirésias le retient une dernière fois: "Si! je vous empêcherai. Je vous le dis, Créon, un chef-d'oeuvre d'horreur achève. Pas un mot, pas un geste, il serait malhonnête de poser une seule ombre de nous."⁵⁸

Ainsi, Tirésias se place trois fois entre Créon et la famille d'Oedipe, de sorte que Créon ne peut arrêter la machine et la tragédie se

produit: le suicide de sa soeur et la cécité de son beau-frère.

Brièvement, la machine des dieux semble avoir un stabilisateur qui corrige automatiquement tous les écarts de direction; seule maîtresse, elle poursuit son but sans dévier de son chemin.

Cruelle et destructrice, la machine s'oriente systématiquement vers la destruction humaine. Cocteau a pour but, dans La Machine Infernale, de faire connaître les rouages de sa cruauté et de démontrer le piège agencé par elle.

Il ne s'agit pas dans ma pièce de ces machines infernales que les anarchistes construisent pour tuer les rois. Il s'agit d'une machine plus mystérieuse que les dieux grecs destinaient au même usage. Tout s'arrange comme par hasard de telle sorte que le jeune Prince Oedipe tombe dans le piège terrible qu'ils lui tendent. ... Les autres actes (I, II, III) sont de mon chef et montrent les rouages de ce piège machiné par l'Olympe.⁵⁹

Cocteau révèle encore davantage la cruauté de l'Olympe dans son Prologue d'Oedipe-Roi: "Les dieux grecs ont la cruauté de l'enfance et leurs jeux coûtent cher aux mortels. Sans le savoir, Oedipe est aux prises avec les forces qui nous surveillent de l'autre côté de la mort."⁶⁰

L'Oedipe de la Machine Infernale est aussi aux prises avec les mêmes forces surnaturelles. Il nous semble être en même temps le symbole de la destinée humaine, en ce sens qu'il représente les hommes qui désirent le bonheur terrestre mais qui en sont privés par la machine infernale des dieux.

Ce désir de bonheur nous paraît très insignifiant si nous le comparons à la machine de grandeur cosmique que sont les dieux. Parlant au Sphinx, Anubis souligne l'insignifiance humaine; et il insiste sur le fait que la matière mortelle n'a aucune valeur dans les calculs de la machine. "Efforcez-vous donc de vous souvenir que ces victimes qui émeuvent la figure de jeune fille que vous avez prise, ne sont autre chose que zéros essuyés sur une ardoise,"⁶¹ Cocteau avait déjà exprimé une pensée pareille,

par l'entremise du chœur, dans Oedipe-Roi: "L'homme et le néant se valent. Ton destin, Oedipe, empêche d'envier aucun mortel."⁶² La machine se montre d'autant plus cruelle qu'elle concentre son énergie sur un état qui semble peu important.

La cruauté des dieux se manifeste par l'emploi systématique du hasard et de la chance qui cache la malchance. La Voix, qui exprime les paroles de Cocteau le dit: " ... les dieux ont voulu, pour le fonctionnement de leur machine infernale, que toutes les malchances surgissent sous le déguisement de la chance."⁶³ Très habilement la malchance adopte les appas de la chance; celle-ci consisterait à vaincre le Sphinx, à épouser la reine et à gagner un royaume. Cependant, ces apparences sont fausses, puisqu'à cause d'elles, Oedipe est mené à l'inceste et à la tragédie. J.-M. Magnan note que l'inceste d'Oedipe et de Jocaste repose sur un piège des dieux:

... ils se cherchent, et tout au long de la nuit de Noces, nous les voyons se tendre les bras, redevenir à l'improviste fils et mère dans les rapports qui se nouent et se dénouent. Il s'en manquerait de si peu pour qu'ils se reconnaissent, d'une acceptation du destin qui ne s'arrête pas de brouiller les signes, d'effacer les pistes, et leur amour saurait ce qu'il est en vérité. Mais au matin et pour dix-sept ans de chance et de bonheur, ils se réveilleront mari et femme, ils auront consommé l'inceste à leur insu afin que l'oracle soit accompli et satisfaits les dieux infernaux.⁶⁴

Ce n'est que dix-sept ans plus tard qu'Oedipe comprendra qu'il a été dupé. Cocteau de dire: "Un homme au comble de la chance découvre en un jour qu'il était joué par les dieux sans cœur."⁶⁵

Les dieux préparent un tel dénouement tragique pour s'amuser: "Pour que les dieux s'amuse beaucoup, il importe que leur victime tombe de haut."⁶⁶ Ils élèvent Oedipe à la gloire et ils lui accordent des années de prospérité et de paix: il est proclamé roi; il est vénéré dans son royaume et aimé de ses deux fils et de ses deux filles. Ironiquement, ce

n'est qu'au plus haut degré de sa fortune que la peste éclate. Les oracles, qui ne sont autres que la machine devenue verbe, parlent de nouveau et ordonnent que le criminel infectant le pays soit chassé. Après tant d'années de machinations, le mécanisme augmente tout à coup sa vitesse et le dénouement survient brusquement. Highet le décrit ainsi: " ... he shall supplant his father and win the kingdom, and marry his mother, and, after the fuse has burnt to the explosive, be shattered in the ruins of his own strength."⁶⁷ Oedipe fait la pénible découverte qu'il est lui-même ce criminel. Le berger le lui apprend: "Tu es le fils de Jocaste, ta femme, et de Laïus tué par toi au carrefour des trois routes. Inceste et parricide, les dieux te pardonnent."⁶⁸ Oedipe doit maintenant faire face à son destin tragique: "J'ai tué celui qu'il ne fallait pas. J'ai épousé celle qu'il ne fallait pas.. J'ai perpétré ce qu'il ne fallait pas. Lumière est faite..."⁶⁹

D'intrigue en intrigue, sans nul arrêt, sans nulle défaillance, la machine atteint son but: la souffrance atroce d'Oedipe.

La machine infernale est donc maîtresse et éternelle; mystérieusement mais précisément, elle règle tout l'univers. Aucune autre formule ne pourrait l'exprimer aussi bien que cette strophe de "La Crucifixion", poème de Cocteau:

La machine infernale était mue
par des calculs
ignorés des machinistes
d'une coulisse d'échelles
interdites aux ramoneurs
sous peine de mort. De toute
éternité mue au coeur
même du drame la machine
d'une précision écoeurante
réglait en outre
le candélabre des astres.⁷⁰

Dans ses oeuvres d'influence grecque, Cocteau a exposé le fait que l'homme est loin d'être libre et que la machine des dieux le gouverne. En

d'autres mots, la fatalité s'oppose à la liberté humaine et l'homme, semblable à Oedipe, ne peut échapper à ce mécanisme compliqué et infini qui le dépasse.

D'après le message d'Oedipe-Roi, "qu'il faut écouter les dieux"⁷¹ et celui d'Antigone, qu'il "faut craindre d'injurier les dieux",⁷² l'homme doit plutôt accepter la volonté extérieure qui lui est supérieure et s'y soumettre comme le fait Orphée.

En effet, la seule réaction possible devant le destin est l'acceptation et la résignation; la sagesse humaine réside dans la soumission au cosmos.

NOTES SUR LE CHAPITRE I

- 1 René-Marill Albérès, L'Aventure intellectuelle du XXe siècle, Paris, Albin Michel, 1959, p. 34.
- 2 Emile Bouvier, Les Lettres françaises au XXe siècle, p. 21.
- 3 R.-M. Albérès, Jean-Paul Sartre, Paris, Editions Universitaires, 1962, pp. 54-55.
- 4 Jean Cocteau, Journal d'un Inconnu, Paris, B. Grasset, 1953, p. 189.
- 5 André Maurois, De Gide à Sartre, p. 181.
- 6 Jean Cocteau, Journal d'un Inconnu, p. 41.
- 7 Ibid., p. 24.
- 8 André Maurois, De Gide à Sartre, pp. 183-184.
- 9 Jean Cocteau, Antigone, Oeuvres Complètes, Paris, Marguerat, 1948, vol. V, p. 152. Edition employée aussi pour Orphée et Oedipe-Roi.
- 10 Ibid., p. 162.
- 11 Ibid., pp. 155-156.
- 12 Ibid., p. 171.
- 13 Ibid., p. 173.
- 14 Ibid., p. 175.
- 15 Ibid., p. 150.
- 16 Ibid., p. 175.
- 17 Ibid., p. 145.
- 18 Ibid., p. 170.
- 19 Ibid., pp. 162-163.
- 20 Jean Cocteau, Essai de critique indirecte, Paris, B. Grasset, 1932, p. 62.
- 21 _____, Orphée, Oeuvres Complètes, Paris, Marguerat, 1948, p. 24.
- 22 Ibid., p. 25.
- 23 Ibid., p. 40.
- 24 Ibid., p. 94.
- 25 Ibid., p. 25.

- 26 Ibid., p. 24.
- 27 Ibid., p. 75.
- 28 Jean Cocteau, Journal d'un Inconnu, p. 42.
- 29 _____, Orphée, p. 94.
- 30 Margaret Crosland, Jean Cocteau, London, Peter Nevill, 1955, p. 137.
- 31 Jean Cocteau, La Machine Infernale, New York, The Laurel Language Library, 1968, p. 95. Edition employée désormais; on indiquera quand nécessaire le changement d'édition.
- 32 Ibid., II, p. 152.
- 33 Ibid., III, p. 169.
- 34 Ibid., III, La Voix, p. 160.
- 35 Ibid., IV, p. 195.
- 36 Ibid., II, p. 157.
- 37 Ibid., II, p. 130.
- 38 Ibid., I, p. 119.
- 39 Ibid., I, p. 107.
- 40 Ibid., I, p. 105.
- 41 Ibid., I, p. 107.
- 42 Jean Cocteau, Essai de critique indirecte, p. 180.
- 43 _____, La Machine Infernale, I, p. 127.
- 44 Gérard Mourgue, Jean Cocteau, Paris, Editions Universitaires, 1965, pp. 51-52.
- 45 Jean Cocteau, Oedipe-Roi, Oeuvres Complètes, Paris, Marguerat, 1948, p. 104.
- 46 _____, Essai de critique indirecte, p. 254.
- 47 _____, La Machine Infernale, II, p. 131.
- 48 Ibid., Introduction de William S. Bell, p. 37.
- 49 Ibid., II, p. 131.
- 50 Ibid., II, p. 131.

- 51 Jean Cocteau, La Machine Infernale, Great Britain, G.G. Harrap and Co. Ltd., 1957, Introduction de Landers p. xxix.
- 52 _____, La Machine Infernale, II. p. 130.
- 53 _____, Journal d'un Inconnu, p. 41.
- 54 André Fraigneau, Cocteau par lui-même, Paris, Editions du Seuil, 1961, p. 65.
- 55 Jean Cocteau, La Machine Infernale, IV. p. 192.
- 56 Ibid., IV. p. 193.
- 57 Ibid., IV, p. 195.
- 58 Ibid., IV. p. 195.
- 59 Jean Cocteau, La Machine Infernale, G.G. Harrap and Co. Ltd., Lettre de Cocteau avant l'Introduction.
- 60 _____, Oedipe-Roi, p. 103.
- 61 _____, La Machine Infernale, II. pp. 131-132.
- 62 _____, Oedipe-Roi, p. 129.
- 63 _____, La Machine Infernale, IV. p. 187.
- 64 Jean-Marie Magnan, Cocteau, Paris, Desclée De Brouwer, 1968, pp. 57-58.
- 65 Jean Cocteau, Prologue à Oedipe-Roi, p. 104.
- 66 _____, La Machine Infernale, La Voix, I. p. 99.
- 67 Gilbert Highet, The Classical Tradition, p. 536.
- 68 Jean Cocteau, La Machine Infernale, IV. p. 195.
- 69 Ibid., IV. p. 195.
- 70 Jean Cocteau, Poèmes, Paris, Gallimard, 1956, pp. 147-148.
- 71 _____, Oedipe-Roi, p. 133.
- 72 _____, Antigone, p. 179.

CHAPITRE II

COCTEAU - L'UNIVERS PSYCHIQUE

Raphaël Dreyfus, dans l'Introduction Générale à ses Tragiques grecs, note le rapport entre les dieux et les hommes, selon les tragédies grecques:

En fait chaque légende est traitée pour elle-même, dans l'esprit que le poète veut imprimer au sujet particulier, sans souci de construire une théologie cohérente. Les rapports des dieux et des hommes sont, eux aussi, complexes et ambigus. La volonté divine ne s'exerce que par l'intermédiaire des actions humaines. ... Sans doute la tragédie se joue-t-elle sur les deux plans à la fois; on peut même dire que l'homme est "le collaborateur des dieux", mais la réciproque est vraie aussi; la collaboration entre les hommes et les dieux est constante, mais il est souvent difficile de dire laquelle des deux actions est le reflet de l'autre. En fait, cette ambiguïté exprime la coexistence des deux mentalités qui se superposent dans l'esprit des plus éclairés parmi les hommes de l'époque, sans qu'aucune tentative consciente et rationnelle soit faite pour les concilier...¹

Par exemple, nous pouvons dire que les dieux punissaient l'homme orgueilleux, et qu'en même temps, la punition découlait de l'acte humain.

Dreyfus dit:

Le Grec, foncièrement égalitaire, a peur de tout ce qui outrepassa (l'hybris), car cela appelle un jour ou l'autre une compensation d'autant plus lourde que l'élévation a été grande. C'est l'hybris, par le sentiment de supériorité qu'elle inspire qui est la source de l'aveuglement qui conduit à la perte.²

Il trouve significatif que "dans toute tragédie grecque la fatalité porte le même nom que l'erreur (até)".³

A propos de la responsabilité humaine, nous adaptons cette formule de Dreyfus: "L'erreur humaine (até), génératrice de déséquilibre,

comporte son propre châtement."⁴ En d'autres mots, dans les oeuvres grecques, le plan divin n'exclut pas le plan humain; ce ne sont pas les dieux seuls qui punissent l'homme mais ce sont aussi les défauts humains qui comportent leur punition.

Les tragiques grecs ont analysé précisément le caractère de l'homme et les conséquences de ses actes. Cependant, la psychologie n'était pas le ressort de la tragédie, et bien que certains dramaturges eussent peut-être été conscients de forces ambiguës intérieures qui influençaient l'homme, il serait anachronique de voir dans leurs drames (comme l'Oedipe roi de Sophocle) une étude de l'homme profondément psychologique au degré que l'est la Machine Infernale de Cocteau.

Cocteau est aussi conscient que Sophocle de l'humble nature humaine et de la folie de l'orgueil. Dans son Journal d'un Inconnu, il donne sa vue personnelle de la condition humaine. Il dit que la vie de l'homme n'est qu'un voyage: "C'est sa lutte (celle de l'homme) contre un pessimisme compréhensible qui l'a fait inventer quelques jeux pour se distraire pendant son voyage entre la naissance et la mort."⁵ Pendant ce voyage, le malheur poursuit l'individu. La nature est indifférente! "...elle ne songe qu'à son ventre et à poursuivre une tâche invisible dont la visibilité démontre sa totale indifférence aux détresses de l'individu".⁶ Les actes humains ne comptent pour rien puisqu'ils sont "imputables à quelque courant d'air qui bouscule des feuilles mortes".⁷ L'homme est défini comme un infirme car sa compréhension de l'univers est limitée: "L'homme est un infirme. Je veux dire qu'il est limité par des dimensions qui le finissent et l'empêchent de comprendre l'infini où les dimensions n'existent pas."⁸

Un tel point de vue, qui implique que la vie n'a pas de valeur en soi et que l'être humain n'est qu'une particule dans l'infini, indique

qu'il est ridicule pour l'homme de s'estimer supérieur et de donner libre cours à l'orgueil. D'ailleurs, Cocteau sait, comme le savait Sophocle, qu'on doit indiquer à l'homme les périls que peut entraîner l'orgueil. Il écrit à ce propos en 1956: " ... Sophocle savait qu'il est indispensable d'enseigner aux hommes à craindre l'orgueil qui les aveugle et les sommets d'où l'on s'écroule de haut."⁹

Cocteau a attribué à ses personnages, Antigone, Orphée et Oedipe, le mobile d'orgueil qui les conduit aux actes dangereux et irréfléchis. Ceux-ci entraînent pour ainsi dire la perte des héros et c'est ce qu'expose Cocteau dans ses pièces d'influence grecque.

Dans la tragédie qui porte son nom, Antigone obéit à son penchant naturel d'orgueil qui a été hérité de son père Oedipe, le personnage présenté par Sophocle et étudié par Cocteau dans la Machine Infernale. Cocteau montre, dans cette dernière pièce, le début du défaut d'Antigone, lorsqu'elle n'est qu'une toute jeune fille. Antigone, ne voyant pas Jocaste qui est invisible et qui dirige Oedipe son fils aveugle, veut conduire son père. Jocaste suggère à Oedipe: "La petite est si fière. Elle s'imagine ton guide. Il faut le lui laisser croire."¹⁰

Parvenue à l'adolescence, Antigone ressent le zèle caractéristique de cet âge. L'exaltation s'allie à sa fierté naturelle et elle devient intransigeante. Elle ne veut qu'obéir aux lois des dieux et refuse d'obéir à Créon qui interdit l'enterrement de Polynice.

Dans son projet de rendre au corps de Polynice les honneurs funèbres, ce qui est presque impossible à accomplir sans répercussion, Antigone sollicite l'aide de sa soeur, Ismène. Celle-ci est l'opposée d'Antigone. Elle est sage et refuse de l'aider, même si Polynice est son frère, car elle veut se soumettre à ses maîtres qui le défendent. C'est une femme typique

et elle reconnaît ses limitations comme femme; elle les avoue à sa soeur:

Imagine, nous deux, toutes seules, la fin sinistre qui nous attend si nous bravons nos maîtres. Nous sommes des femmes, Antigone, des femmes malhabiles à vaincre des hommes. Ceux qui commandent sont plus forts que nous. Que Polynice m'excuse, mais je cède. J'obéirai au pouvoir. Il est fou d'entreprendre des choses au-dessus de ses forces.¹¹

Antigone représente au contraire, l'esprit mâle et belliqueux.

C'est une exaltée; elle brave Créon et elle entreprend, avec ténacité,

d'accomplir l'impossible. Dans son impudence elle déclare à Ismène:

"Laisse-moi seule avec mon projet. S'il échoue, je mourrai glorieusement."¹²

C'est qu'Antigone a soif de gloire, quel qu'en soit le prix.

Ismène constate le danger où l'emportement d'Antigone la mène.

Ne pouvant la dissuader, elle se résigne: "Eh bien, va donc, imprudente.

Ton coeur te perd."¹³ C'est en effet ce "coeur trop chaud"¹⁴ d'Antigone qui la porte à agir imprudemment.

Antigone choisit sa propre vie: elle peut obéir à Créon et vivre heureuse et simplement, comme femme d'Hémon, ou elle peut s'obstiner pour un principe. En recouvrant Polynice de poussière, symbole d'inhumation, elle choisit la seconde voie, celle qui la mènera à la souffrance. Après son acte, elle en tire vanité et ne veut pas admettre son erreur devant Créon qui l'accuse de désobéissance. "A ce naturel inflexible on reconnaît la fille d'Oedipe"¹⁵, commente le Choeur.

Créon ne reconnaît pas la fermeté de sa nièce. Il dit en parlant d'elle: "Mais sache que ces âmes si dures sont les moins solides. C'est le fer le plus dur qui éclate. Un petit mors calme un cheval qui fait des siennes."¹⁶ Toutefois, Antigone résiste jusqu'à la fin et au moment de sa mort elle est toujours aussi obstinée. Le Choeur l'avertit: "Le culte des morts est beau, mais il n'est pas beau de désobéir à nos maîtres. C'est ton orgueil qui t'a perdue."¹⁷ Antigone ne cède pas; fière de son acte,

elle va à la mort, convaincue d'avoir bien agi. "Je t'ai aussi fermé les yeux, Polynice - et - j'ai - eu - raison,"¹⁸ dit-elle.

Antigone et Créon sont semblables: leur état d'âme est intransigeant et hautain.

Hémon souligne à son père les dangers auxquels l'inflexibilité peut le conduire:

Ne t'obstine donc pas à croire, père, que seul tu as toujours raison. Celui qui s'imagine avoir seul la sagesse, l'éloquence, la force, s'expose au ridicule. L'intelligence permet de se contredire. Un pilote qui tiendrait rageusement sa voile raide chavirerait vite. Baisse ta voile. Calme-toi.¹⁹

Créon n'écoute pas la sagesse de son jeune fils, et ce n'est qu'en dernier lieu, comme nous l'avons vu (Chapitre premier, page 12) que Tirésias réussit à le dissuader.

Le devin a déjà averti le fier Créon: "Qu'un homme se trompe, passe encore; mais qu'il insiste, c'est preuve de sottise."²⁰ La sottise du monarque provoque le suicide d'Hémon et d'Eurydice; ces malheurs atteignent Créon dans ce qu'il a de plus cher.

Pas plus qu'Antigone, Créon n'a pu échapper à la tragédie. Puisqu'ils n'ont voulu prendre conseil de personne et qu'ils se sont enorgueillis de leur décision et de leur acte, ils sont condamnés à en souffrir les conséquences. Leur obstination et leur orgueil les ont fait manquer de discernement ce qui, par suite logique, a pour résultat leur chute.

Comme pour Antigone, Cocteau est resté assez fidèle à la mythologie grecque dans son drame Orphée. Wallace Fowlie décrit ainsi le mythe d'Orphée:

When his wife Eurydice dies, he descends to hell where the infernal spirits give Eurydice back to him on the condition that he will not look at her as they are leaving hell. He does look, and loses her forever. Then his limbs are torn from his body by the Bacchantes.²¹

Cependant, ce que fait ressortir Cocteau, c'est le portrait d'un Orphée qui

agit par orgueil.

Orphée, le poète, est le premier homme assez orgueilleux pour croire qu'il peut enlever quelqu'un à la mort et assez téméraire pour désirer aller aux enfers. Son audace l'incite à visiter ce monde inconnu. Il en ramène Eurydice qui tire vanité d'un tel acte inouï: "Moi la plus heureuse des épouses, moi la première femme que son mari ait eu l'audace de venir reprendre chez les morts."²² Une telle audace n'est compréhensible que si l'on se rend compte du caractère présomptueux d'Orphée.

Symptomatique de l'orgueilleux, Orphée ne veut pas admettre qu'il peut agir par distraction ou se tromper. Lorsqu'il a la maladresse de regarder Eurydice, après son retour des enfers, il rompt le pacte et il la perd de nouveau. Il est responsable d'un acte irréfléchi, mais il affecte un air arrogant et il s'obstine dans ses affirmations à Heurtebise, témoin de l'incident, que son acte était prémédité.

Orphée

Ouf! on se sent mieux. ... On respire. ... Il faut se montrer dur avec les femmes. Il faut leur prouver qu'on ne tient pas à elles. Il ne faut pas se laisser conduire par le bout du nez.

Heurtebise

Voilà qui est fort! Vous prétendez me laisser entendre que vous avez regardé Eurydice exprès?

Orphée

Suis-je un homme à distractions?

Heurtebise

Vous ne manquez pas d'audace! Vous avez regardé par distraction. Vous avez perdu l'équilibre. Vous avez tourné la tête par distraction; je vous ai vu.

Orphée

J'ai perdu l'équilibre exprès. J'ai tourné la tête exprès, et je défends qu'on me contredise.²³

Il est seul à avoir raison. De plus, il ne veut pas être contredit; en tyran, il veut dominer l'étranger autant que l'épouse. Orphée se trompe sur lui-même; cependant Heurtebise qui est resté lucide, l'accuse d'avoir agi lâchement.

Dans cette accusation d'Heurtebise, nous voyons que l'acte d'Orphée a aussi occasionné sa propre perte: " ... vous venez de la perdre une seconde fois, de la perdre lâchement et de la perdre tragiquement, de vous perdre ...",²⁴ dit Heurtebise. Comme résultat, les bacchantes, anciennes compagnes d'Eurydice, attaquent le poète et le mettent à mort.

Avant de mourir, Orphée donne un dernier exemple d'orgueil. Il refuse l'avis d'Heurtebise qui lui conseille de fuir. Il lui résiste pour accepter la douleur et la mort même, qui le mèneront à la gloire. Selon lui:

Que pense le marbre dans lequel un sculpteur taille un chef-d'oeuvre? Il pense: on me frappe, on m'abîme, on m'insulte, on me brise, je suis perdu. Ce marbre est idiot. La vie me taille, Heurtebise! Elle fait un chef-d'oeuvre. Il faut que je supporte ses coups sans les comprendre. Il faut que jè me raidisse. Il faut que j'accepte, que je me tienne tranquille, que je l'aide, que je collabore, que je lui laisse finir son travail.²⁵

Nous pouvons introduire ici un parallèle entre la conduite d'Orphée et une des pensées de Cocteau, qui est, qu'en certains cas, celui qui perd est le gagnant. Il écrit à propos de la gloire:

L'art devrait prendre exemple sur le crime. Le prestige que le criminel exerce ne s'exercerait pas s'il ne devenait visible, s'il ne manquait pas son coup. Sa gloire est sous condition de perdre, à moins qu'il ne cambriole ou ne tue pour la gloire de perdre et ne puisse admettre le crime sans l'apothéose du châtement.²⁶

Orphée veut, en se dominant, se faire chef-d'oeuvre, comme le voudra Oedipe dans la Machine Infernale. Cependant, Orphée est plus conscient qu'Oedipe ne le sera. Il sait que la gloire est difficile à atteindre et qu'elle se base sur la souffrance; c'est pourquoi il choisit celle-ci

délibérément comme moyen de faire triompher sa personne.

Puisque le caractère orgueilleux se traduit par le comportement de l'individu, Cocteau fixe son attention dans son analyse d'Oedipe sur la conduite de celui-ci. Tandis que Sophocle commence Oedipe roi à l'époque de la peste, après maintes années d'inceste de la part d'Oedipe et de Jocaste, Cocteau commence le sien avant la rencontre du Sphinx, alors qu'Oedipe a dix-neuf ans. Il interprète la tragédie d'Oedipe comme étant le résultat des actes du héros. Il se limite à la responsabilité d'Oedipe et il évite la cause extérieure de punition héréditaire qui était partiellement responsable des maux du héros dans Oedipe roi et dans l'adaptation de cette oeuvre par Cocteau. Par exemple, la phrase -- "Je suis né de ceux dont il ne fallait pas."²⁷ -- est omise dans le dénouement de la Machine Infernale. Cocteau ne fait que mentionner les actes d'Oedipe: "J'ai tué. ... J'ai épousé. ... J'ai perpétré ..." ²⁸

On voit donc le jeune Oedipe qui crée son propre sort, d'une étape à l'autre. En général, c'est son orgueil qui l'encourage, non à vivre simplement dans la juste mesure, mais à jouer un rôle caractérisé par l'excès. Son erreur initiale est de vivre dans un rêve où seul son monde factice est réel puis d'ignorer la nature limitée et faible de sa condition humaine. L'ignorance comporte le danger; Tirésias l'indique à l'Oedipe de l'adaptation: "Tu vis caché à toi-même. Tu es ton propre piège."²⁹

Il lui est facile d'oublier sa mortalité à cause de son apparence physique de jeune dieu. En l'apercevant, Anubis dit au Sphinx: "Je conviens que si vous ressemblez à une jeune mortelle, il ressemble fort à un jeune dieu." Et le Sphinx en convient: "Quelle démarche, Anubis, et ces épaules!"³⁰ Les paroles et les gestes d'Oedipe s'accordent avec cette figure imposante de jeune dieu et le tout forme un tableau bien composé.

Ambitieux, Oedipe s'éloigne d'un destin médiocre et facile pour s'appliquer à la recherche de l'aventure et de l'inconnu. Il confesse à la jeune fille-Sphinx:

Mon père et ma mère me mirent au monde lorsqu'ils étaient déjà vieux, et j'ai vécu dans une cour maussade. Trop de caresses, de confort excitaient en moi je ne sais quel démon d'aventures. Je commençais de languir, de me consumer,... je l'avoue, je profitai de cette menace de parricide et d'inceste pour fuir la cour et satisfaire ma soif d'inconnu.³¹

A cause de ce désir d'aventure et d'inconnu, il ne ressent aucun attachement pour la vie simple. La splendeur devient synonyme de vie. Il dit à la jeune fille: "Je ne sais si j'aime la gloire; j'aime les foules qui piétinent, les trompettes, les oriflammes qui claquent, les palmes qu'on agite, le soleil, l'or, la pourpre, le bonheur, la chance, vivre enfin!"³²

Rien n'est aussi important que sa grande destinée, ou ce qu'il appelle son "étoile"; il tend donc sa volonté à éviter tout obstacle qui pourrait l'en détourner, comme l'attendrissement après avoir tué le vieillard. Selon lui: "Il importe que je saute les obstacles, que je porte des oeillères, que je ne m'attendrisse pas. D'abord mon étoile."³³

Oedipe refuse de voir afin de concentrer son énergie sur la quête de la gloire. Sachant qu'il l'atteindra en devinant l'énigme du Sphinx, il cherche celui-ci pendant un mois.

Il n'y a aucune humilité chez Oedipe; tous ses actes sont l'effet de sa présomption. D'abord, Oedipe a une confiance excessive en lui-même; il déclare qu'il est supérieur aux jeunes gens qui n'ont pas pu deviner l'énigme: "J'ai fait, grâce à ma triste enfance, des études qui me procurent bien des avantages sur les garnements de Thèbes."³⁴ Ensuite son orgueil lui fait supposer qu'il sortira vainqueur de la confrontation avec le monstre. "Et je ne pense pas que le monstre naïf s'attende à se trouver face à face avec l'élève des meilleurs lettrés de Corinthe."³⁵

Nous avons vu dans le Chapitre premier que les dieux ont placé le Sphinx comme gibier pour attirer Oedipe. Sous un autre angle, nous voyons maintenant qu'Oedipe et le Sphinx mi-humain collaborent inconsciemment à la perte du héros. Cocteau écrit: "J'ai compliqué l'atroce farce dans la Machine Infernale, en faisant de la victoire d'Oedipe sur le Sphinx, une victoire postiche née de son orgueil et de la faiblesse du personnage Sphinx..."³⁶ Voyons comment Oedipe va de lui-même au lit incestueux.

Un soir, Oedipe rencontre, à son insu, le Sphinx sous l'apparence d'une jeune fille qui, las de tuer, lui dit bonsoir et le laisse partir. Au lieu de quitter l'adolescente, le prince continue à l'interroger à propos de sa présence dans les ruines. Par sa faute donc, il déclenche une suite d'événements fatals. Eprise de lui, la partie humaine du Sphinx offre de le mettre en contact avec le monstre. Répondant cyniquement que ce n'est qu'une ruse pour le faire revenir, Oedipe l'insulte. Elle lui dit bonsoir de nouveau. Encore une fois Oedipe règle le mouvement de sa vie. Il l'oblige à rester en s'excusant à trois reprises: "Pardon ... Je suis un niais qui s'agenouille et qui vous conjure de lui pardonner. ... Je suis un fat, j'ai honte. Tenez, je vous crois, je vous écoute."³⁷

Il est intéressant de noter qu'Oedipe s'abaisse à seule fin de pouvoir s'élever. Après avoir confronté le Sphinx, il lui sera possible d'obtenir le royaume de Thèbes. C'est une humilité fausse, car elle n'est que de surface. Aussi, il est ironique de constater que la seule occasion où Oedipe s'humilie lui est néfaste; il ne sait pas s'humilier et il choisit une occasion défavorable pour le faire puisque le résultat sera sa chute.

Stimulé par son orgueil à rester avec la jeune fille, Oedipe est finalement responsable de sa déchéance; c'est grâce à l'adolescente qu'il reçoit la réponse à l'énigme ce qui l'autorise à épouser Jocaste et le

dirige vers l'inceste.

A la suite de cette confrontation, Oedipe l'orgueilleux ne pense qu'aux vaines apparences, telles que ses gestes et la dépouille du Sphinx. En s'apprêtant à porter la dépouille à Thèbes, comme preuve de sa victoire, il décide de bien jouer son rôle prestigieux car il faut qu'un héros en impose aux gens. Alors, en comédien, il change souvent de poses tout en cherchant la plus efficace.

Pas ainsi! Je ressemblerais à ce tragédien de Corinthe que j'ai vu jouer un roi et porter le corps de son fils. La pose était pompeuse et n'émouvait personne. ... Non! Je serais ridicule. On dirait un chasseur qui rentre bredouille après avoir tué son chien. ... Hercule! Hercule jeta le lion sur son épaule! ... Oui, sur mon épaule! Sur mon épaule! Comme un demi-dieu.³⁸

Oedipe décide enfin de jouer le rôle de demi-dieu, rôle auquel il tient.

Parce que l'orgueil enlève à Oedipe le jugement, il ne remarque pas qu'il s'est mesuré à un être supérieur dans une lutte de forces inégales. Par conséquent, son grand rôle tragique devient plutôt un rôle de farce. Sa tragédie, il la vivra plus tard après s'être rendu compte de sa victoire temporaire et après avoir souffert les conséquences de son obstination à tout savoir.

Oedipe fait ainsi beaucoup d'erreurs par orgueil. En s'estimant supérieur à la situation ou en voulant imposer sa volonté, il ose tout; rien ne lui paraît impossible. C'est parce qu'il est trop téméraire qu'il se trompe souvent; tout comme il s'est trompé avec le Sphinx, il s'embrouille dans l'histoire des oracles. Ses actes orgueilleux et audacieux le portent à se gouverner lui-même et à se créer une vie glorieuse sur la terre et donc à n'avoir aucun égard pour le pouvoir surnaturel.

Oedipe veut créer sa destinée. Non satisfait de sa position sociale comme prince et fils de Mérope et Polybe, il transforme sa vie; ne

voulant appartenir à aucune classe, il cherche à se faire homme "hors série", un héros. Lorsque Tirésias lui dit: "Et vous conviendrez que votre sacre, que votre mariage, se présentent sous une forme difficile à classer, impropre à ranger dans un code", Oedipe lui répond: "Apprenez que tout ce qui se classe empest la mort. Il faut se déclasser, Tirésias, sortir du rang. C'est le signe des chefs-d'oeuvre et des héros. Un déclassé, voilà ce qui étonne et ce qui règne."³⁹ Volontairement, il vise à se créer une vie qui ressemble aux oeuvres d'art et aux héros, en tant qu'ils étonnent les gens et qu'ils dominent dans la société.

Seul le côté matériel concerne Oedipe, et au milieu de cette sphère, il se veut seul souverain. A cause d'une telle résolution, il relègue les dieux aux coulisses.

Oedipe a une confiance absolue dans son raisonnement et sa perspicacité. Cela lui fait juger qu'il est capable de résoudre les oracles ou du moins de les ignorer, si bon lui semble. Il dit au Sphinx:

... je décidai de visiter les sanctuaires et d'interroger les dieux. Tous me répondirent par le même oracle: Tu assassineras ton père et tu épouseras ta mère. ... Au premier abord cet oracle suffoque, mais j'ai la tête solide. Je réfléchis à l'absurdité de la chose, je fis la part des dieux et des prêtres et j'arrivai à cette conclusion: ou l'oracle cachait un sens moins grave qu'il s'agissait de comprendre; ou les prêtres, qui correspondent de temple en temple par les oiseaux, trouvaient un avantage à mettre cet oracle dans la bouche des dieux et à m'éloigner du pouvoir. Bref, j'oubliai vite mes craintes...⁴⁰

Oedipe n'a pas la capacité de comprendre l'au-delà, et, de plus, il lui est inconcevable de croire qu'il pourrait s'abuser. Voilà pourquoi il est dupe de lui-même. S'imaginant plus rusé que les dieux et les prêtres, il quitte Corinthe où il est en sûreté, pour s'acheminer directement vers Thèbes et le malheur.

Plus tard, Oedipe a une autre occasion d'échapper à la catastrophe

en écoutant les sages conseils du devin. Tirésias essaie de l'avertir, le soir des noces, que les présages sont funestes; mais encore une fois, Oedipe n'écoute ni le prêtre, ni les signes. Il s'écarte complètement des dieux et sa seule réponse est de la vantardise: "Ce n'est pas la première fois que les oracles s'acharnent contre moi et que mon audace les déjoue."⁴¹

Oedipe n'est pas de ceux qui peuvent se soumettre à l'autorité, même si elle est divine. C'est pourquoi le devin Tirésias lui paraît non une personne sacrée mais un importun.

Impudemment, Oedipe croit pouvoir commander au prêtre qui lui fait observer son orgueil et sa faiblesse: "Ordonne? L'orgueil vous rend-il fou? ... Orgueilleux! ... Faible et orgueilleux."⁴² Oedipe refuse de réfléchir et il passe ensuite au geste sacrilège en essayant de retenir Tirésias de force, afin de lire son avenir dans les yeux du devin. A ce geste, il ajoute une dernière insulte et il accuse Tirésias de comploter contre lui pour le perdre. C'est parce qu'Oedipe lui-même a trop subtilisé afin de devenir roi, qu'il accuse un autre de complot et de ruses.

Oedipe n'est qu'un enfant qui veut atteindre les sommets de la gloire humaine. C'est en se croyant supérieur à un vieillard, à un prêtre des dieux, qu'il montre à quel degré l'homme peut manquer de discernement.

Constamment poussé par l'orgueil, Oedipe agit même en tyran. Il impose sa volonté à Tirésias, ce qui a été noté plus haut; et comme il a voulu tout comprendre -- par exemple les oracles et l'énigme du Sphinx -- comme il a voulu régner sur sa destinée et sur un peuple, il veut maintenant tout savoir, surtout son origine et le nom de celui qui est responsable de la peste. Jocaste cherche à l'en dissuader et Tirésias le prévient: "Je vous mettais en garde contre votre habitude néfaste d'interroger, de savoir, de comprendre tout." Mais Oedipe s'entête: "Parbleu! Que je sois fils des

muses ou d'un chemineau, j'interrogerai sans crainte; je saurai les choses."⁴³

Rusé, audacieux, impudent, tyran, simple humain qui veut incarner la grandeur, Oedipe se nourrit d'orgueil. Un tel orgueil qui lui fait entreprendre ce qui est au-dessus des forces de l'homme, engendre de graves conséquences.

Le sage a pourtant averti Oedipe auparavant que sa poursuite orgueilleuse de la gloire le conduirait au malheur: "Oedipe! Oedipe! écoutez-moi. Vous poursuivez une gloire classique. Il en existe une autre: la gloire obscure. C'est la dernière ressource de l'orgueilleux qui s'obstine contre les astres."⁴⁴ En effet, le rêve d'Oedipe se transforme en cauchemar, ce que Tirésias appelle un "chef-d'oeuvre d'horreur".⁴⁵ Oedipe fait finalement partie d'un chef-d'oeuvre, mais ironiquement, il est l'opposé de ses espérances.

Oedipe souffre d'un orgueil inné qui ne le quitte pas même dans les moments les plus tragiques. Le geste par lequel il s'aveugle en est l'expression. Tirésias explique à Créon pourquoi Oedipe a agi de la sorte: "Son orgueil ne le trompe pas. Il a voulu être le plus heureux des hommes, maintenant il veut être le plus malheureux."⁴⁶ L'Oedipe d'Oedipe-Roi est plus osé et il exalte son geste. Lorsque le Choeur veut savoir quelle main le poussait à l'action, il répond: "Apollon, mes amis. C'est Apollon. Il me torture. Mais c'est moi, moi seul qui ai crevé mes yeux."⁴⁷

Ainsi d'une décision impulsive à l'autre et d'une action obstinée à l'autre, puis à cause d'avoir obéi à des désirs immodérés et imprudents, Oedipe s'est dirigé vers la souffrance et vers la perte. Le résultat de s'être trop élevé est la chute. En fait, Oedipe qui voulait régner sur les hommes est maintenant chassé de leur milieu et il passe de la royauté à l'exil.

Dans la Machine Infernale, outre le caractère orgueilleux d'Oedipe qui fait de lui l'instrument de sa propre perte, il y a des forces psychiques qui requièrent l'attention.

Probablement due en partie à la diffusion du freudisme en France vingt ans plus tôt, cette oeuvre de Cocteau devient une réinterprétation freudienne du mythe et expose des théories psychanalytiques. A ce sujet, W.M. Landers note: "The play has been written with the Freudian Oedipus complex in mind."⁴⁸ En plus, Wallace Fowlie indique qu'Oedipe illustre l'enseignement de Freud: "He illustrates what Freud has taught our world: that the birth trauma, the birth anxiety may be quelled in a man when he returns to his mother and makes of her an object of sexual pleasure."⁴⁹

Il nous semble, qu'en général, l'oeuvre est l'analyse des tendances instinctives d'amour et d'érotisme. Cocteau arrange l'histoire pour qu'elle montre que la libido détermine les sentiments et les actions.

Quelque temps après avoir pris la forme d'une adolescente de dix-sept ans, le Sphinx développe des caractéristiques féminines; il s'attendrit et il ressent un besoin d'amour, naturel à la femme. Dès la rencontre avec le bel Oedipe, âgé de dix-neuf ans, ce besoin instinctif augmente et pousse la jeune fille, forme humaine du Sphinx, à l'action. Par amour, elle veut aider Oedipe; guidée donc par la libido, elle oublie son devoir et elle renie les dieux.

Malgré la beauté et la jeunesse d'Oedipe et de l'adolescente, Cocteau ne s'attarde pas aux rapports intimes qui peuvent se développer entre eux; il met plutôt en valeur le côté déséquilibré des relations entre homme et femme. Il semble croire que l'amour frustré et le refoulement chez l'individu, et peut-être plus étroitement chez la femme, le mènent à l'action violente.

Fatigué de tuer, le Sphinx métamorphosé veut abandonner son destin destructeur pour n'être qu'une simple femme. La jeune fille dit à Oedipe que son idée de la vie est: "Aimer. Etre aimé de qui on aime."⁵⁰ Elle aime le jeune prince mais elle est rejetée par lui, qui préfère à cette inconnue, la gloire d'un royaume. Puisqu'il ne lui est pas possible de jouer son rôle de femme, elle réagit d'une façon opposée à ses désirs frustrés. Obligée de réprimer son amour qui fait partie de ses meilleurs sentiments, elle ressent de l'amertume et elle veut se venger. Cette idée la possède complètement et elle devient ce qu'elle ressent: Némésis, la déesse de vengeance qui "tremble de joie"⁵¹ à la nouvelle d'Anubis qu'Oedipe, dans l'avenir, souffrira extrêmement.

Nous hasardons l'hypothèse que Cocteau a tracé cette terrible figure de vengeance sur la femme pour exposer les conséquences possibles de l'amour frustré chez elle. Le portrait qu'il fait de la femme est, en somme, peu flatteur. De même, dans Orphée, la mort prend l'apparence d'une femme.

Dans le second cas Cocteau peint l'union entre la mère et le fils. Avant d'aborder l'union érotique entre eux, il faut indiquer qu'il existe un autre lien intime entre ce couple; c'est la dépendance de la part du fils, telle qu'on la trouve chez Oedipe.

Oedipe est un homme qui est subordonné à sa mère: son rôle de roi, d'époux et de père dépend de Jocaste. Il est apparent que la mère exerce une vaste influence sur la vie de son fils. L'influence de Jocaste, dont la vie est entrelacée avec l'existence du fils, ne quitte pas Oedipe. Le fils n'est jamais séparé de la mère et dans des moments graves l'homme redevient enfant; il requiert les soins maternels, il l'appelle parfois à son secours. Le Sphinx en a déjà fait l'expérience: " ... j'en ai entendu

de plus superbes appeler leur mère"⁵², dit la jeune fille à Oedipe; d'ailleurs celui-ci agit de même parce qu'il a peur. Même lorsqu'elle meurt, la mère est encore vivante dans le subconscient de son fils d'où elle peut continuer à l'aider. Lors du châtement d'Oedipe, il voit sa mère, invisible aux autres, qui vient le guider: "En route! Empoigne ma robe solidement ... n'aie pas peur ..."53; une telle protection durera jusqu'à la mort du fils, c'est-à-dire tant qu'il en aura besoin.

Ce qui importe davantage dans la Machine Infernale est que le mythe d'Oedipe devient un symbole, voire l'expression de forces inconscientes. Au vingtième siècle ce mythe a pris de l'ampleur. Selon William S. Bell:

Only in the twentieth century with the popularization of the theories of Freud, especially the concept of the subconscious, did writers turn once again to the myth as a source of profound truths about human nature. Freud regarded the myth as a mechanism of wish-fulfillment, and Carl Jung, a one-time disciple of Freud, explained myths as expressions of the unconscious dreams of a people. More specifically, Freud used the myth of Oedipus to designate a specific complex — a state in the psychosexual development of the child, characterized by attraction toward the parent of the opposite sex and rivalry and hostility toward the parent of its own sex. He considered the Oedipus complex to be the nucleus of all human relationships and central in the unconscious.⁵⁴

Ainsi le mythe représente l'appétit secret et incestueux, entre mère et fils, que la conscience n'ose pas s'avouer. Cocteau examine "l'inceste type"⁵⁵ / d'une façon rationnelle et détaillée, ce que Sophocle ne s'était pas permis dans sa tragédie. Le premier montre l'accomplissement de l'inceste tandis que le dernier présente la découverte tragique de la faute accomplie.

Cocteau indique, dans la vie de Jocaste et d'Oedipe, l'intervention d'un désir refoulé et inconscient d'inceste qui revendique sa place. Dans son analyse de ses personnages il montre que, malgré la censure intérieure qui empêche l'inconscient de s'exprimer clairement, les actes trahissent

le désir honteux.

Le dramaturge a écrit les deux premiers actes, de telle façon qu'ils ont lieu simultanément dans le temps. Nous croyons que ceci dénote une correspondance entre l'attitude et les désirs de la mère et du fils; par exemple, Jocaste ressent de la sympathie pour un jeune mâle, au premier acte; au deuxième acte, Oedipe s'éloigne de la jeune fille pour entrer en rapport avec une femme plus âgée, la reine Jocaste. Une telle disposition rapproche Jocaste et Oedipe, puis à cause des circonstances il est inévitable qu'elle se développe en quelque chose de plus sérieux.

Nonobstant son rang et son âge, Jocaste donne libre cours à son penchant sexuel pour les jeunes gens. Un soir sur les remparts, elle se préoccupe tellement du jeune soldat de garde que le vieux soldat dit à celui-ci: "Eh bien, mon fils! Alors ça y est! C'est le béguin. La reine te pelote."⁵⁶

Le résultat de cet intérêt est qu'il est impossible à Jocaste de voir le fantôme de Laïus. On dirait que la figure du mari et du père qui veut intervenir entre la mère et le jeune mâle est impuissant à s'interposer et que la force sexuelle qui agit sur Jocaste le vainc.

L'attraction sexuelle pour le garde se confond dans l'esprit de Jocaste avec l'attraction pour le fils. Cette association est très apparente dans les paroles de la reine à Tirésias:

Juste son âge! Il aurait son âge ... Il est beau! Avance un peu. Regarde-moi, Zizi, quels muscles! J'adore les genoux. C'est aux genoux qu'on voit la race. Il lui ressemblerait ... Il est beau, Zizi, tâte ces biceps, on dirait du fer...⁵⁷

Elle trouve que ce soldat ressemble à son fils, ce fils qu'elle n'a jamais vu adolescent, mais qu'elle imagine jeune, beau et fort. Elle dit aussi:

Ecoute, Zizi, tout à l'heure, lorsque j'ai touché le corps de ce garde, les dieux savent ce qu'il a dû croire, le pauvre, et moi, j'ai failli m'évanouir. Il aurait dix-neuf ans, Tirésias, dix-neuf ans! L'âge de ce soldat. Savons-nous si Laïus ne lui est pas apparu parce qu'il lui ressemble.⁵⁸

Psychologiquement, Jocaste est prise dans le labyrinthe de ses désirs; dès la naissance de son fils, elle a été obligée de l'abandonner à la mort et sa présence lui manque depuis cette date. L'on peut voir l'attachement profond, peut-être même anormal qu'elle ressentait pour son enfant: "Imagine la force qu'il faut à une malheureuse pour supprimer la vie de sa vie ... le fils de son ventre, son idéal sur la terre, l'amour de ses amours"⁵⁹, dit-elle à Oedipe. L'abandon de son fils lui a donc causé un traumatisme psychique; elle ne peut oublier son enfant. Il est constamment dans sa pensée. En souvenir de lui, elle garde son berceau dans sa chambre. "Depuis la mort de l'enfant, il me le fallait près de moi, je ne pouvais pas dormir ... j'étais trop seule ... Mais maintenant ..." ⁶⁰, explique-t-elle à son jeune époux. Maintenant son fils lui est revenu, bien qu'elle en soit inconsciente, et elle sent disparaître le poids de la solitude.

La prépondérance de la vie inconsciente qui mène Jocaste est aussi responsable des actes d'Oedipe. Jeune et enthousiaste, Oedipe a tellement hâte de tuer le Sphinx et d'accourir à sa récompense, Jocaste, qu'il est aveugle et sourd. Il ne se rend pas compte du fait qu'en épousant une personne plus jeune que lui, il aurait déjoué l'oracle. Il est sourd à l'observation de la jeune fille qui saisit bien la situation: "Et pourtant la manière la plus sûre de déjouer l'oracle ne serait-elle pas d'épouser une femme plus jeune que vous?" ⁶¹

De plus, Oedipe ne comprend pas que, puisque la jeune fille a le pouvoir de savoir la réponse à l'énigme et de le lier par le charme de ses paroles, elle doit posséder une puissance fort supérieure à la puissance

mortelle d'une reine et qu'elle serait un meilleur parti pour un ambitieux comme lui. Oedipe est pris dans un piège psychologique; il ne peut ni agir autrement, ni résister à ses impulsions. Il est victime de ses tendances naturelles. Il ne veut pas se lier avec la jeune créature car il a le brûlant désir de s'unir à une femme plus âgée. Il déclare à Jocaste:

Je te gronde, parce qu'une femme telle que toi devrait être au-dessus de ces bêtises. Un visage de jeune fille, c'est l'ennui d'une page blanche où mes yeux ne peuvent rien lire d'émouvant; tandis que ton visage! Il me faut les cicatrices, les tatouages du destin, une beauté qui sorte des tempêtes. Tu redoutes la patte d'oie, Jocaste! Que vaudrait un regard, un sourire de petite oie, auprès de ta figure étonnante, sacrée...⁶²

Ceci est plus qu'un compliment; la vérité est que la jeunesse l'ennuie et qu'il lui préfère la maturité de la femme. C'est le "complexe d'Oedipe" qui le guide et qui lui fait désirer sa mère.

Le désir d'inceste est puissant chez le fils; la première union qu'il veut est avec sa mère. L'effet de ce souhait se voit chez Oedipe. Il avoue à Tirésias qu'il n'a pas l'expérience des femmes: "... je suis vierge! ... Le pontife d'une capitale s'étonne qu'un jeune campagnard mette son orgueil à se garder pur pour une offrande unique."⁶³ Ce jeune mâle de dix-neuf ans a décidé de rester vierge puis il a évité les contacts sexuels avec les étrangères pour réaliser inconsciemment son rêve qui est de s'unir avec sa mère.

A cause de cette inclination secrète, Oedipe est poussé à agir illogiquement. Il a fui Mérope pour ne pas commettre l'inceste, mais il accepte d'épouser Jocaste, assez vieille pour être sa mère. Ce qu'il désire inconsciemment, au plus profond de son être, il l'accomplira malgré les efforts d'autrui, par exemple ceux du Sphinx pour l'en dissuader, et malgré ses propres efforts pour fuir loin de Corinthe.

Oedipe qui a perdu inconsciemment sa vraie mère et qui a délaissé

Mérope, sa mère adoptive, semble ressentir le besoin d'un amour maternel. Il est logique de penser que tous les deux, mère et fils à qui manquait un lien normal, sont à la recherche de cette liaison. Un fait demeure cependant, qu'un tel raisonnement ne rend pas justice à la complexité intérieure de l'homme. Leur quête de l'un pour l'autre dépasse le normal; en réalité, ils sont à la recherche d'une union plus intime qui n'est que l'inceste.

Ni Jocaste, ni Oedipe n'acceptent ouvertement l'inceste, pourtant tous les deux expriment des pensées qui trahissent leur désir secret et la pente de leur nature. Oedipe avoue à Tirésias: " ... j'ai toujours rêvé d'un amour de ce genre, d'un amour presque maternel."⁶⁴ Jocaste est plus explicite et osée:

Les petits garçons disent tous: "Je veux devenir un homme pour me marier avec maman." Ce n'est pas si bête, Tirésias. Est-il plus doux ménage, ménage plus doux et plus cruel, ménage plus fier de soi, que ce couple d'un fils et d'une mère jeune?⁶⁵

Jocaste rêve même à cette union. Elle raconte son rêve au devin:

... alors je te le raconte. Je suis debout, la nuit; je berce une espèce de nourrisson. Tout à coup, ce nourrisson devient une pâte gluante qui me coule entre les doigts. Je pousse un hurlement et j'essaie de lancer cette pâte; mais... oh! Zizi... Si tu savais, c'est immonde... Cette chose, cette pâte reliée à moi et quand je me crois libre, la pâte revient à toute vitesse et gifle ma figure. Et cette pâte est vivante. Elle a une espèce de bouche qui se colle sur ma bouche. Et elle glisse partout: elle cherche mon ventre, mes cuisses. Quelle horreur!⁶⁶

Le désir sensuel de Jocaste a été satisfait symboliquement dans le rêve.

Bref, Jocaste désire autant l'union avec Oedipe que celui-ci avec sa mère. Il nous semble donc, qu'alors que Freud se préoccupait surtout de l'homme qui se sent confusément incestueux et parricide, Cocteau met aussi en valeur le rôle de la mère dans ses rapports avec son fils.

Sur le plan psychique, Cocteau savait l'importance de l'union physique de la mère et du fils dans son drame. Pour cette raison, il a

écrit un acte où Oedipe et Jocaste, toujours ignorants de ce qui les a poussés, passent du désir inconscient aux actes. Mais tout en agissant, le fils n'est pas capable de reconnaître les forces néfastes à l'oeuvre dans son psychisme. Tout comme le père et la jeune fille n'ont pu le détourner de l'aberration, la mère elle-même ne peut assister son fils à cet instant. Nous pouvons relever quelques phrases d'Oedipe-Roi où ceci est souligné par le Choeur:

Oedipe illustre, cher Oedipe, un ventre de mère ne peut-il devenir bouche terrible et crier halte! La voix du sang n'est-elle donc pas assez forte pour éclairer la nuit du corps humain?⁶⁷

La "nuit du corps humain", cette zone cachée et inconnue à l'intérieur de l'homme, continue à tromper le couple pendant dix-sept ans. Après ce laps de temps, lorsque Jocaste et Oedipe s'aperçoivent de leur erreur et surtout lorsqu'ils se rendent compte qu'ils ont réalisé des désirs inadmissibles, ils ne peuvent accepter le fait. Voulant éliminer la réalité, ils se punissent sévèrement: Jocaste se suicide et Oedipe se crève les yeux. Ces actes nous paraissent comme une catharsis; c'est par l'acceptation de leur faute et par la douleur qu'Oedipe et Jocaste se délivrent de leur passion.

Une fois aveugle et exilé, Oedipe cesse de jouer son rôle de roi pour devenir un simple particulier. Jocaste morte lui apparaît; elle n'est plus la reine mais la mère:

Ta mère est morte pendue, Oedipe. Je suis ta mère. C'est ta mère qui vient à ton aide ... Comment ferais-tu rien que pour descendre seul cet escalier, mon pauvre petit?⁶⁸

Tous les deux quittent Thèbes en acceptant leurs nouveaux rôles de mère et de fils; reniant le passé incestueux et purifiés de la tare, ils pourront jouir d'une relation libérée de tout complexe. C'est peut-être le message de Cocteau, qu'une liaison pure entre mère et fils n'est possible qu'en esprit, après la mort de l'un d'eux.

En somme, le monde de l'homme, y compris son caractère et les forces psychiques, est aussi compliqué et mystérieux que le monde surnaturel et mécanique des dieux. Oedipe et Jocaste, comme chaque être humain, ne se connaissent pas. Ils croient agir consciemment et intelligemment, mais ils sont dupés par les mécanismes inconscients de leur propre personne.

Selon Cocteau, le sort d'Oedipe est réglé par une synthèse d'éléments: le complexe d'Oedipe, le contrôle extérieur des dieux et le caractère orgueilleux d'Oedipe.

En ce qui concerne le complexe d'Oedipe, Freud coïnciderait presque avec notre ligne (nuit humaine qui nous pousse dans un piège sous prétexte d'en éviter un autre), si Sophocle n'avait pas cru au destin extérieur. Les dieux s'amusent à combiner une force atroce dont Oedipe est la victime. J'ai compliqué l'atroce farce dans la Machine Infernale, en faisant de la victoire d'Oedipe sur le Sphinx, une victoire postiche née de son orgueil et de la faiblesse du personnage Sphinx, animal mi-divin, mi-féminin, qui lui livre la solution de l'énigme pour lui éviter la mort.⁶⁹

Nous avons essayé d'isoler les éléments notés plus haut afin de les étudier, pour parvenir à une analyse complète de l'homme, mais l'oeuvre, La Machine Infernale, est un alliage d'actions humaines et divines. Il en est de même pour Antigone et Orphée; les actions de l'homme et des dieux se doublent ou se confondent et d'après notre interprétation aucune n'est plus importante que l'autre.

Cette intégralité, dans les pièces d'influence grecque de Cocteau, forme un réseau dans lequel l'homme est captif; il ne peut s'en échapper et il doit vivre sous ces conditions qui le déterminent, le limitent et le font souffrir.

NOTES SUR LE CHAPITRE II

- 1 Raphaël Dreyfus, Tragiques grecs: Eschyle, Sophocle, Paris, Editions Gallimard, 1967, p. xi.
- 2 Ibid., p. xiii.
- 3 Ibid., p. xii.
- 4 Ibid., p. xliii.
- 5 Jean Cocteau, Journal d'un Inconnu, p. 28.
- 6 Ibid., p. 30.
- 7 Ibid., p. 190.
- 8 Ibid., p. 26.
- 9 Jean Cocteau, La Machine Infernale, G.G. Harrap and Co. Ltd, Lettre qui précède L'Introduction.
- 10 _____, La Machine Infernale, IV, p. 198.
- 11 _____, Antigone, p. 147.
- 12 Ibid., p. 148.
- 13 Ibid., p. 149.
- 14 Ibid., p. 148.
- 15 Ibid., p. 156.
- 16 Ibid., p. 156.
- 17 Ibid., p. 170.
- 18 Ibid., p. 171.
- 19 Ibid., p. 164.
- 20 Ibid., p. 173.
- 21 Wallace Fowlie, Jean Cocteau, The History of a Poet's Age, Indiana University Press, 1966, p. 62.
- 22 Jean Cocteau, Orphée, p. 62.
- 23 Ibid., pp. 71-72.
- 24 Ibid., p. 73.

- 25 Ibid., p. 77.
- 26 Jean Cocteau, Journal d'un Inconnu, p. 37.
- 27 _____, Oedipe-Roi, p. 129.
- 28 _____, La Machine Infernale, IV. p. 195.
- 29 _____, Oedipe-Roi, p. 112.
- 30 _____, La Machine Infernale, II. p. 139.
- 31 Ibid., II. p. 143.
- 32 Ibid., II. p. 142.
- 33 Ibid., II. p. 145.
- 34 Ibid., II. p. 145.
- 35 Ibid., II. p. 145.
- 36 Jean Cocteau, Journal d'un Inconnu, p. 41.
- 37 _____, La Machine Infernale, II. pp. 146-147.
- 38 Ibid., II. p. 158.
- 39 Ibid., III. pp. 164-165.
- 40 Ibid., II. p. 143.
- 41 Ibid., III. p. 165.
- 42 Ibid., III. p. 168.
- 43 Ibid., IV. p. 191.
- 44 Ibid. III. p. 172.
- 45 Ibid., IV. p. 195.
- 46 Ibid., IV. p. 196.
- 47 Jean Cocteau, Oedipe-Roi, p. 132.
- 48 _____, La Machine Infernale, G.G. Harrap and Co. Ltd.,
Introduction par W.M. Landers, p. xxv.
- 49 Wallace Fowlie, Jean Cocteau, The History of a Poet's Age, pp. 69-70.
- 50 Jean Cocteau, La Machine Infernale, II. p. 142.
- 51 Ibid., II. p. 153.

- 52 Ibid., II. p. 149.
- 53 Ibid., IV. p. 199.
- 54 Jean Cocteau, La Machine Infernale, Introduction de William S. Bell, p. 29.
- 55 Jean-Marie Magnan, Cocteau, p. 57.
- 56 Jean Cocteau, La Machine Infernale, I. p. 122.
- 57 Ibid., I. p. 118.
- 58 Ibid., I. p. 122.
- 59 Ibid., III. p. 181.
- 60 Ibid., III. p. 161.
- 61 Ibid., II. p. 144.
- 62 Ibid., III. p. 173.
- 63 Ibid., III. p. 168.
- 64 Ibid., III. p. 167.
- 65 Ibid., I. p. 123.
- 66 Ibid., I. p. 113.
- 67 Jean Cocteau, Oedipe-Roi, p. 130.
- 68 _____, La Machine Infernale, IV. p. 197.
- 69 _____, Journal d'un Inconnu, p. 41.

CHAPITRE III

SARTRE - L'UNIVERS METAPHYSIQUE

Tandis que Cocteau accepte la volonté des dieux Sartre se révolte contre une telle soumission. Libre critique, il préconise un principe tout à fait différent; au lieu d'un contrôle surnaturel et abstrait qui subjugue l'homme, il désire que celui-ci devienne maître de lui-même. Chez Sartre, selon Albérès, on ne trouve "nul sens cosmique, ... ni bien sûr nulle Foi".¹ D'ailleurs, Les Mots révèle une attitude insoumise et révoltée contre Dieu qui date de sa jeunesse:

Pendant plusieurs années encore, j'entretins des relations publiques avec le Tout-Puissant; dans le privé, je cessai de le fréquenter. Une seule fois, j'eus le sentiment qu'il existait. J'avais joué avec des allumettes et brûlé un petit tas; j'étais en train de maquiller mon forfait quand soudain Dieu me vit, je sentis Son regard à l'intérieur de ma tête et sur mes mains; je tournoyais dans la salle de bains, horriblement visible, une cible vivante. L'indignation me sauva: je me mis en fureur contre une indiscretion si grossière, je blasphémai, je murmurai comme mon grand-père: "Sacré nom de Dieu de nom de Dieu de nom de Dieu." Il ne regarda plus jamais...²

L'opposition à Dieu est due à l'athéisme de Sartre, athéisme qu'il déclare: " ... j'ai pincé le Saint-Esprit dans les caves et je l'en ai expulsé; l'athéisme est une entreprise cruelle et de longue haleine: je crois l'avoir menée jusqu'au bout."³ Sartre refuse l'existence de Dieu afin de mettre l'homme au premier rang; selon lui, Dieu n'a pas de place dans la vie humaine. Voici ce qu'il dit dans L'Existentialisme est un humanisme:

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.⁴

Dans Les Mouches, Sartre n'a pas inventé son sujet, pas plus que

ne l'avait fait Cocteau, mais il a ajouté au modèle grec sa révolte indignée contre Dieu.

D'après Reinhardt, la thèse des Mouches exprime surtout une conviction éthico-religieuse. Sartre insiste sur l'aspect éthique dans la conduite humaine tout comme il se soulève contre la croyance en Dieu. C'est dans ce contexte qu'il faut comprendre la pièce. A propos de la révolte de Sartre dans l'oeuvre, Reinhardt continue: "The real object of the rebellion of Orestes-Sartre is God and the moral law and order sanctioned by him."⁵ C'est en suivant une telle idée du soulèvement sartrien contre Dieu, l'ordre voulu par Lui et la loi morale, que nous entreprendrons dans ce chapitre d'analyser les Mouches.

Sartre fait de Jupiter une caricature du Dieu chrétien. Reinhardt explique que: "... Sartre no doubt consciously and intentionally constructed this caricature of the Christian God and of Christian morality. To what end? To justify in the rebellion of his hero his own rebellion against Christianity."⁶ Jupiter représente un Dieu cruel, un tyran qui est mis à nu par Sartre. Celui-ci Lui enlève tous les attributs d'une Providence compatissante pour révéler sa rigueur à l'égard des hommes.

Jupiter, "maître de la vengeance et de la mort,"⁷ c'est Electre qui le nomme ainsi, est impitoyable et aveugle aux souffrances humaines. Il n'aime que l'ordre moral, le repentir et la domination des esprits; il ne ressent aucun autre amour. Il n'aime pas les hommes et il préfère qu'on le craigne plutôt qu'on l'aime. Lorsqu'Egisthe lui dit que les Argiens le craignent, il lui répond: "Parfait! Je n'ai que faire d'être aimé."⁸ Il dit aussi à Egisthe, à propos d'Oreste: "Quelle étrange jalousie! Rassure-toi: je ne l'aime pas plus que toi. Je n'aime personne."⁹ Il n'aime pas les hommes en général et il hait particulièrement les hommes libres.

Lorsqu'Oreste l'accuse: " ... toi, souverain des Dieux, toi aussi tu as les hommes en horreur," il confirmera sa position devant l'homme libéré de Dieu comme l'est Oreste: "Tu ne mens pas: quand ils te ressemblent je les hais."¹⁰

La seule préoccupation de Dieu est la soumission des hommes. Dieu de la nature et de l'univers, Jupiter en règle le cours; il voudrait que l'homme accepte de faire partie d'un tel système et qu'il se laisse dominer par le maître divin. Il prêche donc à Oreste le retour à la nature:

Rentre dans la nature, fils dénaturé: connais ta faute, abhorre-la, arrache-la de toi comme une dent cariée et puante. Ou redoute que la mer ne se retire devant toi, que les sources ne se tarissent sur ton chemin, que les pierres et les rochers ne roulent hors de ta route et que la terre ne s'effrite sous tes pas.¹¹

Cependant Oreste refuse de se soumettre:

Etranger à moi-même, je sais. Hors nature, contre nature, sans excuse, sans autre recours qu'en moi. Mais je ne reviendrai pas sous ta loi: je suis condamné à n'avoir d'autre loi que la mienne. Je ne reviendrai pas à ta nature: mille chemins y sont tracés qui conduisent vers toi, mais je ne peux suivre que mon chemin. Car je suis un homme, Jupiter, et chaque homme doit inventer son chemin. La nature a horreur de l'homme...¹²

D'après Sartre, la nature et l'homme s'opposent: celle-là existe comme objet tandis que celui-ci s'interroge quant à sa raison d'être. La nature est statique; elle ne change pas. Au contraire, l'homme peut choisir et agir. En partant de ce principe, Sartre déduit que le Dieu de la nature ne contrôle pas les hommes. Oreste le déclare:

Que les rochers me condamnent et que les plantés 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 de la mer. Mais tu n'es pas le roi des hommes.¹³

Pierre-Henri Simon interprète ainsi les paroles d'Oreste:

En fait, la pensée d'Oreste ne tient que parce qu'elle est la pensée de Sartre, c'est-à-dire parce qu'elle est athée. Jupiter se vante, il n'est pas Dieu; il n'existe pas, transcendant à l'univers, un Dieu, mais immanente à la conscience humaine, une idée de Dieu, inventée d'une part comme une fiction protectrice contre le désespoir de l'absurde, et d'autre part comme une fiction pratique pour soutenir le pouvoir du roi.¹⁴

On dirait qu'il n'existe que l'idée de Dieu; c'est-à-dire que Dieu n'est qu'un objet conçu par l'esprit humain. En d'autres mots, ce n'est pas l'existence d'un Dieu historique, qui s'est incarné, qui a vécu et qui est mort, qui est traité dans Les Mouches; c'est plutôt le concept de Dieu tel que se le représente Sartre. Simon développe ce concept de Dieu: "Oreste a délivré Argos en découvrant à ses concitoyens que le roi et le dieu n'ont pas d'autre existence que la peur qu'on a d'eux..."¹⁵ Ce sont les paroles d'Egisthe à Jupiter: " ... qui suis-je, sinon la peur que les autres ont de moi?"¹⁶ Objet de la conscience humaine, Jupiter représente maintes choses à différentes personnes. D'après Robert Champigny:

Il a pris son parti de n'être que ce que les autres veulent qu'ils soient; il accepte cyniquement de n'être que doxa. Il est l'universel confident, le double dont chacun a besoin: juge terrible et protecteur pour les Argiens, modèle pour Egisthe, consolateur miséricordieux pour Electre, maître des pierres et des étoiles pour Oreste.¹⁷

Comme objet, Jupiter dépend des hommes pour se réaliser; il n'existe que s'ils se soumettent à lui et acceptent sa domination. Au contraire, Oreste échappe à l'influence de Jupiter et il refuse de se laisser dominer; conséquemment, le dieu n'a plus de réalité pour Oreste. Selon D.J. Conacher: " ... the victory of Orestes shows that such a god has significance only for those who have not understood the nature of man's freedom."¹⁸ Goetz agit de la même façon qu'Oreste. Grossvogel note: "The dependence of God upon man for His realization, and the refusal of man to allow this realization, will be illustrated anew by Goetz in Le Diable et le Bon Dieu."¹⁹

Jupiter sait qu'il lui est nécessaire de continuer sa "danse" devant les hommes par laquelle il semble les hypnotiser, s'il veut prolonger son existence. Il commence à déclarer à Egisthe son secret, sans toutefois le terminer; il dit, concernant sa danse: "Si je m'oubliais un seul instant, si je laissais leur regard se détourner ..."20 Ce sont les hommes donc, par l'acceptation de Dieu dans leur esprit, qui font une idole de Lui et qui Lui donnent vie.

L'idée de Dieu est un élément fixe; semblable à toute définition et à tout concept, il comporte la limitation. En opposition à cette idée de Dieu, l'existence de l'homme est un "projet"; l'homme se projette dans l'avenir, c'est un être "à devenir". Par définition donc, le "projet" est opposé au "figé". De plus, si l'homme accepte le concept de Dieu il accepte de se limiter et il perd la liberté nécessaire pour agir.

L'idée de Dieu peut avoir un autre effet néfaste sur l'homme. Celui-ci est étroitement lié à son ambiance humaine à laquelle il devrait rester fidèle. La terre et ses frères sont son unique héritage; la solidarité doit être pratiquée: " ... les existentialistes sont si loin de nier l'amour, l'amitié, la fraternité, qu'à leurs yeux c'est seulement dans ces relations humaines que chaque individu peut trouver le fondement et l'accomplissement de son être."21 Dieu ne doit pas entraver cette attitude; Sartre l'accuse de faire précisément cela. Simon note:

Il y a, en effet, dans la critique de la religion telle que le présentent Les Mouches et Le Diable et le Bon Dieu, ce grief fondamental que la malfaisance de l'idée de Dieu est d'avoir pour effet de séparer les hommes ... elle favorise un sentiment de culpabilité et de peur qui les détourne de leur vocation naturelle, chercher le bonheur ensemble; ...22

Tout comme Jupiter est responsable du manque de solidarité et de bonheur dans la ville d'Argos, le rôle de Dieu est de séparer les hommes. Nous pouvons déduire que, dans la pensée de Sartre, il est préférable d'exclure

Dieu de la vie humaine. Sur ce point Sartre et Camus sont d'accord:

"... l'amour des créatures est incompatible avec l'amour de Dieu: pour servir l'homme, il ne faut penser qu'à l'homme et ne regarder que la terre."²³

Afin de rompre avec le pouvoir céleste qui est opposé à l'homme, Sartre emploie la satire. Robert Champigny note: "It is a satire as far as the Argives are concerned; the satirical intention of the play is announced by the title, The Flies, which reminds us of the comedies of Aristophanes."²⁴ La satire est de nature religieuse; la religion grecque dans la pièce est en réalité le christianisme transposé et ridiculisé.

Sous la forme mythologique de Jupiter, le "barbu"²⁵, l'on trouve le Dieu dont se moque Sartre. A cet égard, Simon commente que Jupiter traverse la tragédie "comme s'il venait d'une comédie de Giraudoux, et son aisance d'agrégé sceptique ou de méga normalien n'a d'égale que l'impertinence avec laquelle l'auteur le bafoue".²⁶ Sartre présente un dieu qui se sert d'incantations, "Abraxas, galla, galla, tsé, tsé" et qui tire vanité de ses miracles qu'il considère comme un tour de main facile. Il réplique à Oreste lorsqu'il éloigne un essaim de mouches qui bourdonnent autour de celui-ci: "Ce n'est rien. Un petit talent de société. Je suis charmeur de mouches, à mes heures."²⁷

En fait de religion, l'anniversaire du meurtre d'Agamemnon, jour où les esprits argiens reviennent effrayer les citoyens, n'est autre que le Jour des Morts dans le culte catholique. Pareil aux prêtres catholiques le Grand Prêtre accepte les esprits. Dans sa satire, Sartre démontre que la religion est assise non sur la vie mais sur la mort et qu'elle empêche l'élan vital des hommes. Les vivants dans la pièce se trouvent les proies des morts: "Voyez, les vivants sont là, les grasses proies vivantes! Debout, fondez sur eux en tourbillon et rongez-les jusqu'aux os!"²⁸, dit le

Grand Prêtre aux esprits. Les fidèles acceptent leur religion négative et leur phrase répétée trois fois comme des litanies l'exprime clairement:

"Pardonnez-nous de vivre alors que vous êtes morts."²⁹

Comme dans la religion, on enseigne indirectement aux enfants que la conduite morale est fondée sur la conformité et l'hypocrisie. Lors de la cérémonie des morts, une femme dit à un enfant: "Sois bien sage et pleure avec les autres quand on te le dira."³⁰ On élève aussi les enfants dans la peur puisque, selon les adultes, c'est le seul sentiment qui aide à faire d'eux d'honnêtes hommes: "Il faut avoir peur, mon chéri. Grand' peur. C'est comme cela qu'on devient un honnête homme."³¹

A plusieurs reprises Sartre s'amuse des rites religieux. Il y a d'abord de la satire dans les offrandes d'ordures d'Electre à la statue de Jupiter et dans les actions grotesques du prêtre qui vient adorer le dieu. Electre renseigne Oreste: "Eh bien, tous les matins, je dois vider la caisse d'ordures. ... L'autre jour, le Grand Prêtre, qui venait lui faire ses courbettes, a marché sur des trognons de choux et de navets, sur des coques de moules. Il a pensé perdre l'esprit."³² En outre, il y a ce qu'Electre nomme "le jeu national: le jeu des confessions publiques."³³ Par l'exagération, Sartre indique ce qu'il pense véritablement de la confession qui encourage l'homme à s'humilier et à sentir le remords:

Je pue! Je pue! Je suis une charogne immonde. Voyez, les mouches sont sur moi comme des corbeaux! Piquez, creusez, forez, mouches vengeresses, fouillez ma chair jusqu'à mon coeur ordurier. J'ai péché, j'ai mille fois péché, je suis un égout, une fosse d'aisance...³⁴

Sartre développe la satire davantage: le meurtre d'Agamemnon, qui n'a pas été empêché par les Argiens, devient le péché originel qui marque toutes les générations et pour lequel elles ne cessent de souffrir. La vieille se plaint à Jupiter qu'elle ne reconnaît pas:

Ah! je me repens, Seigneur, si vous saviez comme je me repens, et ma fille aussi se repent, et mon gendre sacrifie une vache tous les ans, et mon petit-fils, qui va sur ses sept ans, nous l'avons élevé dans la repentance: il est sage comme une image, tout blond et déjà pénétré par le sentiment de sa faute originelle.³⁵

Un tel repentir, accompagné de peur, est ce que désire Dieu, selon Sartre.

Jupiter s'en réjouit:

C'est bon, va-t'en, vieille ordure, et tâche de crever dans le repentir. C'est ta seule chance de salut. Ou je me trompe fort, mes maîtres, ou voilà de la bonne piété, à l'ancienne, solidement assise sur la terreur.³⁶

Par la peur seule, Dieu exerce un puissant ascendant sur tout un peuple; Il enlève la dignité humaine en tenant l'homme courbé sous Son joug et Il l'empêche de vivre librement.

La révolte de Sartre contre Dieu atteint aussi l'ordre. C'est afin de contrôler les hommes sur le plan moral et social que Jupiter encourage cet ordre établi par un double pouvoir social et religieux. La coexistence de ces deux éléments est le règne Dieu-Rois, ou celui de Jupiter associé à celui d'Egisthe et de Clytemnestre qui, en réalité est subordonné au premier.

Jupiter s'associe au roi à cause d'une correspondance de sentiment; tous les deux aiment l'ordre. Ils partagent le même secret et la même peur.

Simon l'explique:

... le dieu et le roi se reconnaissent alliés pour la même cause, ils aiment l'ordre, "terrible et divine passion"; et liés par le même secret: "Le secret douloureux des dieux et des rois: c'est que les hommes sont libres. Tu le sais, Egisthe, et ils ne le savent pas." Aussi bien les rois et les dieux vivent-ils écrasés par la même frayeur, taraudés par le même souci: ils connaissent la fragilité de leur pouvoir, ils savent qu'ils ne sont l'un et l'autre que la peur que les autres ont d'eux; et ils redoutent constamment de voir la tête d'un homme libre surgir de la foule; car il suffit du seul cri d'un homme libre pour que s'écroule l'ordre des dieux et des rois.³⁷

Jupiter et Egisthe surveillent constamment les Argiens pour sauvegarder

l'ordre. Au début, Jupiter incite Oreste à l'éloigner d'Argos: "Bon voyage,

jeune homme, bon voyage; l'ordre d'une cité et l'ordre des âmes sont instables: si vous y touchez, vous provoquerez une catastrophe."³⁸ Puis, pour contenir la foule, Egisthe s'écrie: "Silence, chiens. Regagnez vos places en bon ordre et laissez-moi le soin du châtement."³⁹

L'ordre est contrôlé par ces chefs de deux façons. D'abord le contrôle, drame d'une lutte toujours renaissante entre les chefs et la foule, se réalise par la présence d'Egisthe et de Jupiter qui s'impose aux Argiens. Cette conduite exprime la philosophie sartrienne; selon elle, il existe un conflit perpétuel entre les êtres humains qui veulent transcender ou dominer autrui. Puis, c'est par le regard que s'accomplit cette transcendence qui change autrui en objet. "Lorsqu'autrui me regarde, me 'transcende', je ne lui apparais plus que comme chose et je sens ma chute au milieu des existants bruts ..."⁴⁰, dit Sartre. Jupiter et Egisthe, sont tous les deux conscients de la puissance du regard qui devient un des moyens pour assurer leur dictature. Jupiter dit à Egisthe: "Depuis cent mille ans je danse devant les hommes. Une lente et sombre danse. Il faut qu'ils me regardent: tant qu'ils ont les yeux fixés sur moi, ils oublient de regarder en eux-mêmes."⁴¹ Le roi note aussi l'importance de son image et de la portée de son regard sur le peuple:

Depuis que je règne, tous mes actes et toutes mes paroles
visent à composer mon image; je veux que chacun de mes sujets
la porte en lui et qu'il sente, jusque dans la solitude,
mon regard sévère peser sur ses pensées les plus secrètes.⁴²

Un autre moyen de conserver l'ordre est par la terreur constante. Pour les souverains, celle-ci n'est qu'un jeu. De nouveau, il y a la "sombre danse" de Jupiter devant les hommes, puis Egisthe se dit "habile à ces comédies" par lesquelles il sait "glacer"⁴³ le courage des Argiens, ce qui les empêche de se débarrasser de leurs remords et de l'ordre établi.

C'est parce que l'ordonnateur Jupiter a besoin des êtres humains

pour continuer son règne qu'il favorise chez eux une attitude mentale servile. "Jupiter, too, can maintain his power only as long as human beings are weighed down by a guilt complex, as long as the fact remains concealed from them that in reality there is nothing at all that could justify their sorrow and remorse,"⁴⁴ dit Kurt Reinhardt.

Argos reflète ce qui arrive à un groupe d'hommes dominés par un tel remords. L'atmosphère de la ville est loin d'être saine; il n'y a ni joie, ni amour, car la contrainte règne. C'est une ville tout à fait répulsive. Il y fait ce qu'Oreste appelle une "maudite chaleur"⁴⁵ Les Argiens portent le deuil de leur roi assassiné; la vieille nomme ce vêtement "le costume d'Argos".⁴⁶ Les citoyens sont effrayés et n'agissent pas normalement; repliés sur eux-mêmes, ils évitent les étrangers tels qu'Oreste et le Pédagogue, et ne veulent pas leur parler. L'idiot, le premier à vouloir communiquer avec les voyageurs, ne peut ironiquement que dire "Heuh!"⁴⁷ Il semble heureux d'être victime des mouches et pourtant il offre un spectacle horrible:

Elles sont douze sur son oeil comme sur une tartine, et lui, cependant, il sourit aux anges, il a l'air d'aimer qu'on lui tâte les yeux. Et, par le fait, il vous sort de ces mirettes-là un suint blanc qui ressemble à du lait caillé.⁴⁸

La vieille, la deuxième personne qui parle aux étrangers, ressemble à un insecte; elle déplaît au spectateur autant que l'idiot. "Vous voyez", dit Jupiter, "cette vieille cloporte, là-bas, qui trotte de ses petites pattes noires, en rasant les murs; c'est un beau spécimen de cette faune noire et plate qui grouille dans les lézardes."⁴⁹

Tous les Argiens sont laids; le Pédagogue en explique la cause dans sa description: "Qu'ils sont laids! Voyez, mon maître, leur teint de cire, leurs yeux caves. Ces gens-là sont en train de mourir de peur. Voilà pourtant l'effet de la superstition."⁵⁰

La ville même est rendue intolérable par les mouches. "Elles font plus de bruit que des crécelles et sont plus grosses que des libellules"⁵¹, selon le Pédagogue. Jupiter ajoute:

Ce ne sont que des mouches à viande un peu grasses. Il y a quinze ans qu'une puissante odeur de charogne les attira sur la ville. Depuis lors elles engraisent. Dans quinze ans elles auront atteint la taille de petites grenouilles.⁵²

Nous voyons que, d'après Jupiter, ce sont les gens coupables du meurtre d'Agamemnon qui ont attiré sur eux ce fléau. Il explique la situation à Oreste et au Pédagogue:

... la reine Clytemnestre parut sur les remparts, accompagnée d'Egisthe, le roi actuel. Les gens d'Argos virent leurs visages rougis par le soleil couchant; ils le virent se pencher au-dessus des créneaux et regarder longtemps vers la mer; et ils pensèrent: "Il va y avoir du vilain." Mais ils ne dirent rien. ... Les gens d'ici n'ont rien dit, parce qu'ils s'ennuyaient et qu'ils voulaient voir une mort violente. Ils n'ont rien dit quand ils ont vu Clytemnestre lui tendre ses beaux bras parfumés, ils n'ont rien dit. A ce moment-là il aurait suffi d'un mot, d'un seul mot, mais ils se sont tus, et chacun d'eux avait, dans sa tête, l'image d'un grand cadavre à la face éclatée. Quant aux gens d'Argos, le lendemain, quand ils ont entendu leur roi hurler de douleur dans le palais, ils n'ont rien dit encore, ils ont baissé leurs paupières sur leurs yeux retournés de volupté, et la ville tout entière était comme une femme enrut.⁵³

Selon Jupiter, les dieux ont tourné cette situation au profit de l'ordre moral; ils ont envoyé les mouches, symboles de culpabilité, qui tiennent la foule sous le joug du remords. A propos de la culpabilité, Theophil Spoerri écrit: "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."⁵⁴

La laideur d'Argos est plus évidente en contraste avec la ville de Corinthe, d'où vient Oreste. Celle-ci est belle et l'atmosphère en est légère; les jeunes filles se parent et vont au bal ou elles se promènent et

s'amuse avec les jeunes gens. Les citoyens sont heureux et libres; ils ne sont pas rongés par la peur et le remords. "Alors ils font ce qu'ils veulent et puis après ils n'y pensent plus?", demande Electre à Oreste. "C'est cela"⁵⁵, répond-il. A Corinthe, la joie règne car il n'existe pas de loi morale générale qui enlève le courage et la confiance aux habitants.

Au contraire des gens de Corinthe, les Argiens sont démoralisés. Ils sont résignés à leur sort et aussi soumis que des enfants. Alfred Stern a raison de parler de leur condition d'enfants: " ... they accept the values ready-made for them by their king and queen and are remorseful even of the crimes not committed by themselves but by their princes. The rulers like such immature people because they can govern them easily. Zeus, representing all ruler, delights in such people."⁵⁶

Dans Les Mouches, l'homme devient en effet servile sous l'empire de Jupiter et de la religion. D'après nous, Sartre démontre que si l'homme échappe à la règle pour prendre conscience de cette situation, il pourra gagner son indépendance et se libérer de la dictature spirituelle qui annule la vie personnelle.

Unie à la révolte de Sartre contre Dieu et l'ordre est sa révolte contre la loi morale collective. Albérès observe au sujet de Jupiter que "le conformisme social intervient alors sous les traits de Jupiter"⁵⁷. Selon Albérès, Sartre est opposé au conformisme et à la tranquillité sociale, responsabilité du dieu, puisque l'hypocrisie y est cachée. Il ajoute: " ... l'individu s'en remet à des conventions hypocrites par crainte de devoir lui-même et sous sa seule responsabilité assumer ses propres valeurs."⁵⁸

Dans L'Existentialisme est un humanisme, Sartre déclare: "Aucune morale générale ne peut vous indiquer ce qu'il y a à faire; il n'y a pas de signe dans le monde."⁵⁹ Sartre refuse les valeurs préétablies; il propose plutôt

des valeurs que l'homme a à créer. Albérès dit: " ... ce qui semble immoral à Monsieur Sartre c'est de refuser cette création perpétuelle, de s'engourdir dans des valeurs passées et immobiles."⁶⁰

En agissant comme des êtres soumis à une règle collective, les Argiens croient suivre le principe du Bien. Imposé à tous, ce principe est plus confortable à suivre que les valeurs inventées par soi-même. Semblables à un troupeau, les citoyens n'ont aucune conscience personnelle; ils ne décident pas laquelle est la bonne voie à adopter, ils se laissent guider par les morts qui deviennent une conscience collective. "The dead are the conscience of the living. The dead are not incarnated; they see and are not seen. They can thus be used as judges ..."⁶¹, dit Robert Champigny.

Oreste est différent des Argiens; il commence à questionner la soumission. Ne voyant plus clairement la route à suivre il ne sait pas si la résignation est synonyme de Bien. Doit-il partir ou agir?

Zeus, Zeus, roi du ciel ... je ne distingue plus le Bien du Mal et j'ai besoin qu'on me trace ma route. Zeus, faut-il vraiment qu'un fils de roi, chassé de sa ville natale, se résigne saintement à l'exil et vide les lieux la tête basse, comme un chien couchant? Est-ce là ta volonté? Je ne puis le croire. Et cependant ... cependant tu as défendu de verser le sang ... Ah! qui parle de verser le sang, je ne sais plus ce que je dis ... Zeus, je t'implore: si la résignation et l'abjecte humilité sont les lois que tu m'imposes, manifeste-moi ta volonté par quelque signe, car je ne vois plus clair du tout.⁶²

Jupiter, en fait de réponse, fait un miracle: la lumière fuse autour d'une pierre. Oreste est perplexe: "Alors ... c'est ça le Bien? Filer doux. Tout doux. Dire toujours 'Pardon' et 'Merci' ... c'est ça? Le Bien. Leur Bien ..."⁶³. Oreste arrive à la conclusion qu'il ne veut pas suivre le Bien comme notion pétrifiée qui lui est dictée, ce bien qui consiste en l'obéissance et à toujours accepter la loi d'autrui. Il fait la découverte qu'il y a "un autre chemin"⁶⁴; c'est son chemin personnel, choisi par lui-même.

Robert Champigny a raison de dire que Sartre "stresses the subjective foundation of morals: moral freedom and responsibility, man as the creator of values, rather than as the servant of laws"⁶⁵.

En général les masques sociaux, tels que la civilisation, la routine, la convention sociale et le conformisme, empêchent les hommes de vivre indépendamment selon leur propre code de valeurs. Par conséquent, les générations transmettent les mêmes notions, les mêmes règles morales de père en fils.

Les Argiens agissent conformément à la morale collective tout comme Jupiter voudrait qu'Electre et Oreste endossent les vêtements de Clytemnestre et d'Egisthe assassinés et qu'ils continuent le même règne de terreur sur un même peuple soumis. La réaction d'Oreste ressemble à celle de Sartre; il refuse de s'accommoder du passé et d'accepter les vêtements souillés qui lui sont transmis. Il déclare à Electre:

... on t'offre les jupons et les chemises de Clytemnestre — ces chemises puantes et souillées que tu as lavées quinze ans de tes propres mains. Son rôle aussi t'attend, tu n'auras qu'à le reprendre; l'illusion sera parfaite, tout le monde croira revoir ta mère, car tu t'es mise à lui ressembler. Moi, je suis plus dégoûté: je n'enfilerai pas les culottes du bouffon que j'ai tué.⁶⁶

Cependant, les hommes n'ont pas tous le courage d'Oreste. A cause de la lâcheté humaine, ils acceptent la loi de Dieu, ainsi que le fait Electre. Jupiter la laissera partir saine et sauve du temple d'Apollon où elle s'est réfugiée avec Oreste, si elle consent à revenir sous sa loi et à se repentir. Au lieu de lutter contre lui et les mouches, Electre accepte ce pacte car elle croit que ce sera le chemin le plus facile:

Jupiter, roi des Dieux et des hommes, mon roi, prends-moi dans tes bras, emporte-moi, protège-moi. Je suivrai ta loi, je serai ton esclave et ta chose, j'embrasserai tes pieds et tes genoux. Défends-moi contre les mouches, contre mon frère, contre moi-même, ne me laisse pas seule, je consacrerai ma vie entière à l'expiation. Je me repens, Jupiter, je me repens.⁶⁷

En somme, la loi morale basée sur des dogmes religieux n'existe d'après Sartre qu'à cause du lâche besoin qu'on a d'elle. Cette loi qui, en dernière analyse, est voulue par l'homme, aide Jupiter à le condamner à l'esclavage et au silence. Pour cette raison, il semble juste à Sartre de refuser une telle loi où Dieu s'érige en conscience souveraine et empêche la conscience individuelle de choisir sa règle de vie.

La lâcheté humaine, l'hypocrisie, la contrainte et la peur sont tous des sentiments négatifs encouragés par Dieu, conjointement avec la religion et l'ordre. On peut conclure que pour Sartre il serait préférable de se passer de Dieu ce qui implique, la mort de Dieu. Boidsdeffre écrit au sujet de Sartre et des Mouches: "Que nous apprend-il que Nietzsche ne nous ait déjà dit, à savoir que les Dieux sont morts, et qu'il faut nous en passer?"⁶⁸

Sartre critique de nouveau la religion dans Les Troyennes où elle est représentée par des dieux qui sont ridicules, cruels, injustes et indifférents aux hommes.

La ressemblance entre les dieux et les hommes est voulue:

Restent les Dieux. C'est l'autre aspect intéressant du drame. Là, je crois avoir suivi très fidèlement Euripide. Mais, pour rendre intelligible la critique d'une religion qui nous est devenue totalement étrangère, il fallait encore marquer la distance. Les Dieux qui apparaissent dans Les Troyennes sont à la fois puissants et ridicules. D'un côté, ils dominent le monde: la guerre de Troie a été leur oeuvre. Mais, vus de près, on s'aperçoit qu'ils ne se conduisent pas autrement que les hommes et que, comme eux, ils sont menés par de petites vanités, de petites rancunes.⁶⁹

Les immortels possèdent des caractéristiques mesquines, semblables à celles des humains; cela leur enlève de leur prestige et les rend accessibles à la critique. Les déesses Pallas Athéna et Héra se montrent rancunières. Lorsqu'elles et Cypris veulent acheter le jugement de Pâris dans un concours de beauté, ce Troyen choisit Cypris parce qu'il est tenté par son

don qui est la possession de la belle Hélène, femme de Ménélas. Pallas et Héra se vengent en s'unissant aux Grecs pour détruire Troie. Hécube confirme ce rôle de Pallas :

Troie n'a pas été conquise,
les Troyens n'ont pas été vaincus,
Une déesse les a livrés,
perfide et rancuneuse comme une femme.⁷⁰

Cependant, sitôt que les Grecs entrent dans la ville, ils offensent cette déesse; Ajax enlève Cassandre du temple de Pallas où elle s'était réfugiée. Puisque pas un seul Grec ne punit ce sacrilège, Athéna veut châtier ses alliés grecs. Poséidon décrit ce retour :

Ce sont tes alliés, tu viens de leur donner la victoire.
Pallas Athéna, ô Déesse Raison,
tu n'es pas raisonnable.
Tu passes de l'amour à la haine
capricieusement.⁷¹

Elle s'allie ensuite à Zeus et à Poséidon qui a aidé à bâtir Troie; celui-ci, rancunier aussi, oublie sa rancœur contre elle pour avoir livré sa ville et accepte le pacte à seule fin de punir les Grecs d'avoir saccagé Troie.

La faiblesse des dieux associée à leur puissance les rend dangereux; les humains se trouvent à leur merci et ne peuvent échapper à leur cruauté et à leur injustice. La cruauté de Pallas est évidente dans ses sentiments violents; elle n'a pas pitié de Troie :

Je n'ai pas l'ombre de pitié pour ta ville.
J'avais décidé de l'anéantir, c'est fait, tant mieux.⁷²

Son courroux contre les Grecs se manifeste aussi vivement :

Il faut leur ménager un terrible retour,
Zeus m'a promis ses pluies, ses grêlons, l'ouragan.
Il jettera sa foudre sur la flotte.
Toi, ramasse tes vagues,
entasse-les
Et, quand elles auront la hauteur d'une colline,
qu'elles croulent sur eux.
Ceux qui atteindront le détroit d'Eubée,
que la mer se creuse sous leurs navires,
qu'elle ouvre ses oubliettes et qu'ils y tombent tous,
qu'ils s'y noient
et que la Grèce apprenne à me respecter.⁷³

Il n'y a donc pas d'homme, dans un camp ou l'autre, qui soit sauf puisque les dieux donnent libre cours à leurs caprices.

Les dieux font preuve d'injustice dans le cas d'Hélène et des Troyens. Hélène qui a suivi Pâris et qui a commis le crime d'inciter une guerre néfaste à Troie ne reçoit pas sa juste punition. Hécube qui désire à tout prix la mort d'Hélène pour venger son mari et ses enfants, s'adresse à Zeus, afin qu'il manifeste sa justice divine.

Toi,
l'inconnu,
l'inconnaissable,
l'omniprésent,
qui es capable au même moment
de siéger là-haut
sur le toit de la terre
et de te glisser en dessous du monde
pour le soutenir au milieu du vide
en le serrant dans tes mains,
Zeus,
qui que tu sois,
Loi de nature
ou Raison chez l'homme,
enfin je peux croire en toi.
Je crois! Je crois en ta justice,
je crois, ô joie, la seule qui me reste,
je crois que tu punis les méchants.⁷⁴

Toutefois, Zeus n'agit pas; impunie, Hélène retourne avec Ménélas en Grèce au grand scandale des Troyennes.

En général, la condition des hommes est le résultat de l'indifférence des dieux à l'égard de la souffrance humaine; devant celle-ci, le "calme implacable des immortels"⁷⁵ se fait sentir. On conclut que le polythéisme auquel Euripide et les Anciens de son époque ne croyaient plus est condamné par Sartre, l'athée. Fidèle à sa philosophie existentialiste, il déclare aussi la condamnation du monothéisme, condamnation qu'il croit interpréter dans l'oeuvre d'Euripide:

Comme il n'utilise les poncifs que pour mieux les détruire, Euripide se sert ainsi de la légende pour faire apparaître, toujours sans appuyer, en opposant seulement les mythes les uns aux autres, les difficultés d'un polythéisme auquel son public ne croit déjà plus. Le monothéisme échappe-t-il à cette condamnation? L'émouvante prière d'Hécube à Zeus, qui étonne Ménélas — et qui laisse pressentir une sorte de religiosité à la Renan, selon laquelle l'histoire, en dernière analyse, obéirait à une Raison suprême — peut le laisser croire un instant. Mais Zeus ne vaut pas mieux que sa femme ou sa fille. Il ne fera rien pour sauver les Troyens d'un sort injuste, et c'est, par un singulier paradoxe, la déraison de tous les Dieux réunis qui vengera les Troyens.⁷⁶

Une fois de plus, Sartre libère l'homme des dieux et de la religion en confirmant que ceux-ci sont opposés, voire ennemis, à l'existence humaine.

Dieu, absent de la mentalité sartrienne, n'a aucune signification pour certains individus du XXe siècle qui partagent l'optique de Sartre. Selon eux, Dieu est mort; c'est-à-dire que Dieu comme symbole du Bien est mort. L'idée motrice dans la philosophie athée de Sartre est que le Bien et le Mal absolus n'existent plus; il attaque dans Le Diable et le Bon Dieu l'idée qu'il existe "un Bien absolu et défini, un Mal absolu et défini", car ce sont plutôt des "réalités mouvantes".⁷⁷

Chez les existentialistes la morale traditionnelle est discréditée. Simone de Beauvoir explique l'ancien système:

Cette morale traditionnelle, classique, dont prétend vivre la société d'aujourd'hui, est un héritage plus ou moins adultéré de la morale kantienne. Elle enjoint aux hommes de soumettre leur conduite à des impératifs universels, intemporels, à modeler leurs actions sur de grandes idoles inscrites dans un ciel intelligible: la Justice, le Droit, la Vérité; posant ses principes comme des absolus, elle se considère comme étant à elle-même sa propre fin.⁷⁸

Puisque, en général, il est hors de question qu'un principe permanent d'évaluation ou que des impératifs catégoriques identiques soient adoptés par tous, il ne faut pas imposer la même morale à chacun. Il n'y aura donc pas de morale absolue chez Sartre. Eloigné de la religion, l'acte moral est "un choix et non simple obéissance"⁷⁹. Il est vrai que, qui dit choix, dit

liberté; en fait, la morale sartrienne est axée sur la liberté. Celle-ci devient l'unique valeur dans le code de Sartre: "Sartre's freedom, like that of Lucifer, aims at self-deification, without and against 'the others', without and against God. It is freedom which annihilates every value in order to be able to choose itself in absolute autonomy as the one and only value."⁸⁰

Libéré de Dieu, l'homme sartrien doit l'être aussi de toutes valeurs fixes, comme l'exprime Pierre-Henri Simon: " ... pour établir cette liberté, il ne suffit pas de renverser le règne de Jupiter, d'annoncer la mort de Dieu. Encore faut-il nettoyer le ciel intelligible de prétendues valeurs transcendantes que le rationalisme laïque y a suspendues, comme des substituts de Dieu."⁸¹ A l'égard de cette morale laïque et de ses valeurs a priori, Sartre dit:

L'existentialiste est très opposé à un certain type de morale laïque qui voudrait supprimer Dieu avec le moins de frais possible. Lorsque, vers 1880, des professeurs français essayèrent de constituer une morale laïque, ils dirent à peu près ceci: Dieu est une hypothèse inutile et coûteuse, nous la supprimons, mais il est nécessaire cependant, pour qu'il y ait une morale, une société, un monde policé, que certaines valeurs soient prises au sérieux et considérées comme existant a priori; ... rien ne sera changé si Dieu n'existe pas; nous retrouverons les mêmes normes d'honnêteté, de progrès, d'humanisme, et nous aurons fait de Dieu une hypothèse périmée qui mourra tranquillement et d'elle-même. L'existentialiste, au contraire, pense qu'il est très gênant que Dieu n'existe pas, car avec lui disparaît toute possibilité de trouver des valeurs dans un ciel intelligible; il ne peut plus y avoir de bien a priori, puisqu'il n'y a pas de conscience infinie et parfaite pour le penser; il n'est écrit nulle part que le bien existe, qu'il faut être honnête, qu'il ne faut pas mentir, puisque précisément nous sommes sur un plan où il y a seulement des hommes.⁸²

Sur la ruine de toutes les morales, Sartre construit la sienne.

Beigbeder souligne toutefois que Sartre n'a pas développé de système:

Sartre, dans l'exposition orale ou écrite de ses idées remâche si souvent une négation de Dieu, que ce n'est pas le trahir que d'en faire son premier anneau, c'est un ordre que lui-même, dans des conférences de vulgarisation, a plusieurs fois adopté. Mais cet athéisme fondamental, et qui lui sort par tous les pores, il ne l'a pas jusqu'ici développé en système.⁸³

L'idée de Sartre est que l'homme, en se basant sur des valeurs humaines et personnelles et en inventant son mode de conduite individuelle, parvient à une morale humaine. Elle est difficile, car l'homme n'a plus de règle à suivre:

... 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.⁸⁴

Le choix de règles personnelles adoptées par l'individu a été préconisé par Nietzsche au siècle dernier. Alfred Stern étudie le rapport entre lui et Sartre: "Nietzsche's theory of the subjectivity and individuality of all values, his thesis that they are not given to us but created by man, and his affirmation that there is no universally binding ethics are integral parts of Sartre's Existentialism." La seule différence entre eux, sur ce point, est celui-ci: "While Nietzsche requires that the individual remain faithful to the values freely created and the norms freely set up by himself, Sartre teaches that everybody can posit his values and norms differently on different occasion."⁸⁵ Totalelement libéré, non seulement du passé, l'homme sartrien l'est aussi de toutes valeurs créées par lui dans ce passé. Il n'est point statique; il se renouvelle constamment: "In its radicalism this philosophy of freedom tries to avoid our becoming slaves not only of values set up by other people, but also of values set up by ourselves. In Sartre's philosophy Bergson's idea of life as an eternal renewal finds its most perfect expression."⁸⁶

Même si l'homme sartrien est totalement libéré de la religion et

de la morale absolue, tout ne lui est pas permis. Sartre fonde la conduite humaine sur l'authenticité ou la sincérité et sur la responsabilité. Albérès explique la conduite authentique: "Le critère sera alors le degré de responsabilité personnelle que nous mettons dans nos actes. Si nos prétentions nous 'engagent' de telle façon que nous courions un risque et acceptions les conséquences de nos actions, il y aura conduite authentique de notre part."⁸⁷ Une telle conduite, par laquelle l'homme s'engage dans la société, devient ainsi éthique. En d'autres mots, l'existentialiste athée ne peut concevoir d'autres assises morales que la liberté, la sincérité et la solidarité.

En résumé, nous pouvons dire qu'au lieu de la servitude à Dieu et au monde métaphysique, Sartre propose la liberté humaine et l'acceptation du monde des apparences comme le seul monde réel; c'est par l'affirmation de sa condition humaine dans un monde fini que l'homme affirmera son autonomie. André Maurois résume ainsi la philosophie sartrienne qui a son origine dans l'athéisme et pour sa fin, la liberté humaine:

Or si Dieu existe, l'homme est néant. L'athéisme de Sartre, c'est la conquête progressive de la liberté contre la théologie. Il n'a aucun doute sur la victoire finale de l'athéisme. Dieu est un concept qui a répondu à un besoin et qui "dépérira" en même temps que les hommes prendront conscience de leur liberté.⁸⁸

NOTES SUR LE CHAPITRE III

- 1 René Marill Albérès, Jean-Paul Sartre, Paris, Editions Universitaires, 1953, p. 16.
- 2 Jean-Paul Sartre, Les Mots, Paris, Gallimard, 1964, p. 83.
- 3 Ibid., pp. 210-211.
- 4 Jean-Paul Sartre, L'Existentialisme est un humanisme, Paris, Editions Nagel, 1952, p. 95.
- 5 Kurt F. Reinhardt, The Existentialist Revolt, New York, Frederick Ungar Publishing Co., 1952, p. 173.
- 6 Ibid., p. 173.
- 7 Jean-Paul Sartre, Les Mouches, New York, Herper and Row Publishers, 1963. III. ii. p. 100.
- 8 Ibid., II. II. v. p. 83.
- 9 Ibid., II. II. v. p. 85.
- 10 Ibid., III. ii. p. 105.
- 11 Ibid., III. ii. p. 103.
- 12 Ibid., III. ii. p. 105.
- 13 Ibid., III. ii. p. 104.
- 14 Pierre-Henri Simon, Théâtre et destin, La Signification de la renaissance dramatique en France au XXe siècle, Paris, Librairie Armand Colin, 1959, p. 180.
- 15 Ibid., p. 204.
- 16 Jean-Paul Sartre, Les Mouches, II. II. v. p. 86.
- 17 Robert Champigny, Le Genre dramatique-essai, Monte Carlo, Editions Regain, 1965, p. 133.
- 18 D.J. Conacher, "Orestes as Existentialist Hero", Philological Quarterly, XXXIII, (Oct. 1954), 415.
- 19 David Grossvogel, The Self-Conscious Stage in Modern French Drama, New York, Columbia Press, 1958, p. 142.
- 20 Jean-Paul Sartre, Les Mouches, II. II. v. p. 87.
- 21 Simone de Beauvoir, "L'Existentialisme et la sagesse des nations", Les Temps Modernes, I, iii, (déc. 1945), 399.

- 22 Pierre-Henri Simon, Théâtre et destin, p. 182.
- 23 Ibid., p. 210.
- 24 Robert Jean Champigny, Stages on Sartre's Way, Bloomington, Indiana University Press, 1949, p. 93.
- 25 Jean-Paul Sartre, Les Mouches, I. i. p. 33.
- 26 Pierre-Henri Simon, Théâtre et destin, p. 166.
- 27 Jean-Paul Sartre, Les Mouches, I. i. p. 40.
- 28 Ibid., II. I. i. p. 61.
- 29 Ibid., II. I. i. p. 63.
- 30 Ibid., II. I. i. p. 57.
- 31 Ibid., II. I. i. p. 57.
- 32 Ibid., I. iv. p. 46.
- 33 Ibid., I. v. p. 51.
- 34 Ibid., II. I. i. p. 60.
- 35 Ibid., I. i. p. 37.
- 36 Ibid., I. i. p. 37.
- 37 Pierre-Henri Simon, Théâtre et destin, p. 176.
- 38 Jean-Paul Sartre, Les Mouches, I. i. p. 39.
- 39 Ibid., II. I. iii. p. 67.
- 40 Jean-Paul Sartre, L'Etre et le néant, Essai d'ontologie phénoménologique, Paris, Gallimard, 1943, p. 293.
- 41 _____, Les Mouches, II. II. v. p. 86.
- 42 Ibid., II. II. v. p. 86.
- 43 Ibid., II. II. iii. p. 81.
- 44 Kurt Reinhardt, The Existentialist Revolt, p. 171.
- 45 Jean-Paul Sartre, Les Mouches, I. i. p. 35.
- 46 Ibid., I. i. p. 36.
- 47 Ibid., I. i. p. 32.

- 48 Ibid., I. i. p. 33.
- 49 Ibid., I. i. p. 36.
- 50 Ibid., II. I. p. 59.
- 51 Ibid., I. ii. p. 34.
- 52 Ibid., I. i. p. 34.
- 53 Ibid., I. i. pp. 34-35.
- 54 Edith Kern, ed. Sartre, A Collection of Critical Essays, New Jersey, Prentice-Hall Inc., 1962, Chapter 8, Theophil Spoerri, "The Structure of Existence: The Flies", p. 58.
- 55 Jean-Paul Sartre, Les Mouches, I. iv. p. 48.
- 56 Alfred Stern, Sartre, His Philosophy and Existential Psychoanalysis, New York, Delacorte Press, 1967, p. 79.
- 57 René Marill Albérès, Jean-Paul Sartre, Paris, Editions Universitaires, 1962, p. 93. On se servira de cette édition à moins qu'on en note le changement.
- 58 Ibid., p. 85.
- 59 Jean-Paul Sartre, L'Existentialisme est un humanisme, p. 47.
- 60 René Marill Albérès, Jean-Paul Sartre, p. 111.
- 61 Robert Jean Champigny, Stages on Sartre's Way, p. 77.
- 62 Jean-Paul Sartre, Les Mouches, II, I, iv. p. 74.
- 63 Ibid., II. I. iv. p. 74.
- 64 Ibid., II. I. iv. p. 74.
- 65 Robert Champigny, Stages on Sartre's Way, p. 71.
- 66 Jean-Paul Sartre, Les Mouches, III. ii. p. 102.
- 67 Ibid., III. iii. p. 108.
- 68 Pierre de Boisdeffre, Métamorphose de la littérature, Paris, Editions Alsatia, Tome 2, 1963, p. 280.
- 69 Jean-Paul Sartre, Les Troyennes, Paris, Gallimard, 1965, Introduction, p. 7.
- 70 Ibid., VI. p. 62.
- 71 Ibid., II. p. 21.

- 72 Ibid., II. p. 20.
- 73 Ibid., II. p. 22.
- 74 Ibid., X. p. 93.
- 75 Ibid., IX. p. 87.
- 76 Ibid., Introduction, pp. 7-8.
- 77 René Marill Albérès, Jean-Paul Sartre, p. 113.
- 78 Simone de Beauvoir, "Idéalisme moral et réalisme politique", Les Temps Modernes, I, ii, (novembre 1945), 250.
- 79 René Marill Albérès, Jean-Paul Sartre, p. 117.
- 80 Kurt Reinhardt, The Existentialist Revolt, p. 168.
- 81 Pierre-Henri Simon, L'Homme en procès, Neuchâtel-Paris, La Baconnière-La Presse française et étrangère, 1950, p. 69.
- 82 Jean-Paul Sartre, L'Existentialisme est un humanisme, pp. 34-35.
- 83 Marc Beigbeder, L'Homme Sartre, Essai de dévoilement pré-existential, Paris, Bordas, 1947, p. 27.
- 84 Jean-Paul Sartre, L'Existentialisme est un humanisme, pp. 35-37.
- 85 Alfred Stern, Sartre, His Philosophy and Existential Psychoanalysis, p. 84.
- 86 Ibid., p. 86.
- 87 René Marill Albérès, Jean-Paul Sartre, p. 91.
- 88 André Maurois, De Gide à Sartre, p. 308.

CHAPITRE IV

SARTRE - L'UNIVERS PHYSIQUE

Sartre refuse la métaphysique pour appliquer son attention à la réalité humaine: " ... Sartre refuse la métaphysique, c'est-à-dire l'invérifiable; il ne veut pas imaginer derrière la conscience un Esprit qui la soutient, ni derrière les Choses une existence propre. Il décrit alors simplement la vie et la conscience qui est en somme, la seule réalité dont l'homme ait l'expérience."¹ Les paroles mêmes de Sartre confirment cette position: "Il faut bien aussi parier pour la terre, quand bien même elle devrait un beau jour se casser en miettes. Simplement parce que nous y sommes. Dieu est mort, les 'Droits imprescriptibles et sacrés' sont morts et enterrés..."².

En partant de la matière humaine, Sartre vise au changement: "Pour nous qui, sans être matérialistes, n'avons jamais distingué l'âme du corps et qui ne connaissons qu'une réalité indécomposable: la réalité humaine, nous nous rangeons du côté de ceux qui veulent changer à la fois la condition sociale de l'homme et la conception qu'il a de lui-même."³ Un tel changement ne sera possible que s'il est axé sur la liberté.

Il y a deux aspects de la liberté dans les pièces de Sartre: la liberté aux prises avec autrui présentée dans Huis-Clos et la liberté d'engagement dans Les Mouches qui nous intéresse ici. En contraste avec Cocteau qui peint des personnages pris dans des filets psychologiques ou perdus dans un système surnaturel infini, Sartre délivre l'homme. Les Mouches se déroule à cette seule fin de montrer que la liberté est "l'étoffe"⁴ de l'être et qu'elle se fait acte; la liberté devient maintenant le principe de l'action engagée dans la société.

Dans l'oeuvre de Sartre, l'homme en train de revendiquer sa liberté

suit toujours ce procédé ou progression de nature existentialiste: la prise de conscience, le choix, l'acte, puis le refus du remords.

L'individu doit être assez lucide pour reconnaître sa condition humaine "contingente" qui n'a aucune raison d'être ni aucune nécessité d'être; une condition qui est, en d'autres mots, absurde. Il doit prendre conscience de sa liberté totale, autant que de celle des autres; afin d'établir une telle notion il doit lutter contre la tyrannie morale et sociale.

Le choix de l'acte à faire est difficile parce que d'abord l'homme est dans une société et son acte répercute sur autrui; puis l'acte peut troubler la tranquillité personnelle ou le confort. Le conflit entre la fin et les moyens qui n'a jamais été résolu est une autre difficulté. Simone de Beauvoir explique la pensée existentialiste: " ... ce qu'il faut comprendre c'est que fin et moyen forment une totalité indissoluble ... A nous de choisir s'il faut tuer un homme pour en sauver dix, ou en laisser mourir dix pour ne pas en trahir un; ni dans le ciel, ni sur la terre la décision n'est inscrite."⁵

Après avoir choisi, il faut agir; la liberté ne se trouve pas dans les rêves mais dans la réalité. Qui dit liberté dit aussi responsabilité. Selon Sartre: " ... 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."⁶

A la suite de l'acte il faut éloigner le remords car il ne faut pas vivre dans le passé mais plutôt se laisser libre afin de s'élancer vers l'avenir. Le refus du remords est difficile aussi; cependant, ce qui a été fait ou ce qui est passé est irrémédiable et rien ne peut le changer.

En somme, un tel enchaînement dans le chemin de la libération existentialiste est difficile à suivre; en effet, il requiert le courage voire

le stoïcisme. D'ailleurs il y a un rapport entre l'existentialisme et le stoïcisme qu'Alfred Stern note: "In both teachings the ultimate freedom left to us toward a world which we cannot change is our freedom to have our 'Yea' or 'Nay', to accept or to refuse."⁷ Oreste accepte sa liberté et nous essaierons de montrer comment il y donne substance en suivant les différentes étapes mentionnées: la prise de conscience, le choix, l'acte puis le refus du remords.

Il y a deux formes de liberté dans Les Mouches: la fausse liberté et la vraie liberté. Cela est illustré par deux Oreste; Oreste-Philèbe, l'Oreste inactif du début et Oreste-fils d'Agamemnon qui agit.

Philèbe représente la fausse liberté caractérisée par le confort et l'irresponsabilité; ses intérêts sont les voyages et la lecture. C'est un individu "incolore, formé aux principes lénifiants du plus pur scepticisme"⁸. Le Pédagogue résume son éducation:

A présent vous voilà jeune, riche et beau, avisé comme un vieillard, affranchi de toutes les servitudes et de toutes les croyances, sans famille, sans patrie, sans religion, sans métier, libre pour tous les engagements et sachant qu'il ne faut jamais s'engager...⁹

Le Pédagogue a en effet appris le scepticisme et la liberté d'esprit à Oreste de telle sorte que celui-ci est libéré de la superstition, de la passion et de la solidarité. Affranchi de toutes servitudes, Oreste ne ressemble pas aux autres hommes; sans substance concrète, il se sent vide. Il accuse son maître:

... tu m'as laissé la liberté de ces fils que le vent arrache aux toiles d'araignée et qui flottent à dix pieds du sol; je ne pèse pas plus qu'un fil et je vis en l'air. ... Moi, je suis libre, Dieu merci. Ah! comme je suis libre. Et quelle superbe absence que mon âme.¹⁰

La pièce existentialiste montre Oreste luttant contre lui-même et contre son indépendance frivole; ce drame, loin d'être un drame d'action ou

de conflit avec l'homme, est un drame de conflit intérieur. L'on y voit l'homme aux prises avec la liberté. Nous sommes de l'avis de Victor Brombert: "Sartre's literary achievement is that he has apprehended, more keenly than has ever been done before, the difficulty of man's freedom and man's frailty in the face of this freedom."¹¹ Dans ce drame, Oreste n'est plus satisfait de sa liberté d'absence; il la reconnaît comme fausse. Benoît Pruche l'explique: "Une fausse liberté, pseudo-liberté vantée par le pédagogue du début, insupportable au coeur d'Oreste parce qu'elle est trop légère, fait d'absence radicale et de vide."¹² A cause de sa prise de conscience, Oreste retourne à Argos; il sent vaguement le besoin d'être plus solide. "The hero as he returns to Argos has not made the existential commitment: he is seeking himself aimlessly, believing that a personality is made of home, friendship, memories ..."¹³. Il cherche des racines et une direction dans la vie. "Sartre's Orestes, when the play begins, has returned to Argos because of a sense of rootlessness, with no purpose more definite than the instinctive hope that there, among his own people, his life will acquire some direction."¹⁴ A son arrivée dans la communauté d'Argos, Oreste n'est pas encore associé à la société. Il est indifférent à la condition sociale et morale qu'il y trouve; il l'admet d'abord à Jupiter: " ... je m'en moque; je ne suis pas d'ici"¹⁵; puis il annonce au Pédagogue: " ... qu'ai-je à faire avec ces gens? Je n'ai pas vu naître un seul de leurs enfants, ni assisté aux noces de leurs filles, je ne partage pas leurs remords et je ne connais pas un seul de leurs noms."¹⁶ Oreste n'est pas engagé dans la société; il n'est pas lié à elle tout comme il évite l'action et l'interdépendance sociales. Il est pour ainsi dire en marge du monde où, selon les existentialistes, la vraie liberté n'existe pas. M. Merleau-Ponty déclare qu'à "vouloir être libre en marge du monde, nous ne le sommes pas du tout."¹⁷

La conduite d'Oreste, jusqu'à sa prise de conscience, reflète le mode de vie du Pédagogue. Celui-ci n'appartient à aucun parti; entraîné à "l'ironie sceptique",¹⁸ comme il le rappelle à Oreste, il n'accepte aucun système. Isolé de la société, il représente, dans la critique de Sartre, ces humanistes esclaves de la culture et des valeurs traditionnelles. Sa vie est orientée vers le passé; l'architecture, l'archéologie et les voyages remplacent tout contact humain dans le présent. Une telle culture n'a aucune valeur selon Sartre. Victor Brombert explique comment elle mène à la fausse liberté:

"False" culture -- the kind taught by the Tutor in Les Mouches -- is judged as particularly pernicious because of the impersonal values (or absence of values) such a culture implies. To count the number of steps on the temple at Ephesus, to caress stones and statues, to observe with supercilious curiosity, the quaint mores of the natives, may be agreeable pastimes for a detached dilettante, but -- as Orestes points out -- such philosophical tourism has done sufficient harm already. The archeological data filling the mind of the Tutor are as weightless as the anthropological curiosities collected by the Autodidact. The ruins of the past as well as the multiplicity of tribal customs are symbolic here of a moral exoticism, an attempted escape from the need to create values. And with false culture goes false freedom.¹⁹

Le Pédagogue est donc seulement responsable d'avoir fait table rase dans l'esprit d'Oreste; c'est grâce à son éducation sceptique qu'Oreste pourra progresser.

À la suite de sa prise de conscience, Oreste passe de l'enfant à l'adulte responsable; il y a évolution chez lui. C'est la découverte d'un secret qui le dirige vers la vraie liberté. Selon D.J. Conacher: "In the face of Jupiter's power politics and terroristic tactics, he cracks the secret of which God and King alone have been aware: that man is free."²⁰ Oreste en effet entend Jupiter dire: " ... les hommes sont libres. Ils sont libres, Egisthe. Tu le sais, et ils ne le savent pas."²¹ Par conséquent, Oreste reconnaît sa liberté totale; à la suite il veut libérer la

communauté d'Argos sous l'effet du remords et leur rendre leur autonomie. Il est l'opposé du Pédagogue qui ne ressent aucun besoin de s'engager. Pierre-Henri Simon met en contraste ces deux personnages et les deux genres de liberté; Oreste c'est " ... l'homme qui préfère à la fausse liberté du sans-patrie, du sceptique et de l'amateur de belles-lettres -- de l'humaniste bourgeois en deux mots --, la vraie liberté de l'individu qui s'engage, solidaire de ses semblables et choisissant d'agir sur l'histoire."²² En réalité, l'engagement d'Oreste exerce une action profonde sur les Argiens. Oreste est devenu, d'après Pierre de Boisdeffre: " ... responsable, non seulement de sa propre destinée, mais aussi de celle de ses concitoyens. Il a tout pris sur lui: sa responsabilité a pris valeur de témoignage"²³. Selon Sartre, il est nécessaire de vouloir la liberté pour tous: " ... nous découvrons qu'elle dépend entièrement de la liberté des autres, et que la liberté des autres dépend de la nôtre."²⁴

Concernant le geste d'Oreste, J Guicharnaud a raison de noter: " ... Sartre's 'Soyez libres' resounded with a note quite different from the 'Fais ce que veux' [sic] of Rabelais' Abbey of Theleme."²⁵ Différente de la liberté prônée par Rabelais, la liberté sartrienne est aussi différente de la gratuité totale et du genre de liberté encouragée par André Gide, où "l'action et l'élan de l'homme et de l'esprit s'exercent dans le vide"²⁶. Après cette époque Albérès écrit: "L'époque suivante, celle qui après 1933 a vu la crise, la menace des fascismes, la proximité de la guerre, entendra la liberté comme une responsabilité."²⁷

Chez Sartre, la liberté qui va de pair avec la responsabilité et la solidarité est exprimée dans Les Mouches. Entre cette pièce et La Nausée, on voit une transition dans l'esprit sartrien; tandis que Roquentin voulait s'éloigner des Bouvillois, Oreste veut se rapprocher des Argiens. Ce contraste

peut être expliqué par Albérès: " ... dans l'intervalle M. Sartre a découvert la chaleur et la solidarité humaines comme notions capables de donner un contenu, une réalité pratique et un terrain d'action, à la liberté."²⁸ Si nous poursuivons cette idée que Sartre a découvert la solidarité, nous verrons qu'entre-temps, il y a eu la deuxième guerre mondiale et qu'elle a transformé la pensée sartrienne. M. Adereth en donne les détails:

... Sartre became a prisoner of war and was sent to a German concentration camp. There, he discovered something he had not dreamt of in his philosophy -- human solidarity... Simone de Beauvoir stresses that he was profoundly affected by it and that it was the starting-point of his reflections on the meaning of responsibility and commitment in modern times. ... What he learned from his involvement in the struggle was that human solidarity was not a "value" imposed from outside, but a fact. His first play, performed in a Nazi-dominated Paris, emphasized that working for others is the only way in which an individual can manifest his liberty.²⁹

Bref, à cause de sa prise de conscience et de sa découverte de la liberté humaine totale, Oreste passe de l'aventurier au partisan et devient militant; c'est en s'engageant dans sa communauté qu'il incarne la vraie liberté.

La prise de conscience mène Oreste au choix à la suite duquel il agira. Ce choix qui implique une fin et des moyens est centré sur la liberté. Sartre dit même dans sa philosophie, que la liberté signifie la liberté de choisir: "Le concept technique et philosophique de liberté, le seul que nous considérons ici, signifie seulement: autonomie du choix."³⁰ Dans la pièce l'on voit que la liberté est la fin à laquelle Oreste vise et que le moyen d'y parvenir sera la révolte sociale, nécessaire en son cas.

Oreste se révolte contre le règne des rois puisque, par la terreur ils dégradent l'homme en chose. Il se rend compte que les Argiens seront libres et heureux s'ils sont autonomes; pour obtenir cette indépendance il faut que les monarques meurent. Cet exposé suivant explique la pensée

existentialiste concernant le meurtre; nous comprenons, après l'avoir lu, pourquoi les rois seront punis.

On peut excuser tous les délits et même tous les crimes par lesquels des individus s'affirment contre la société; mais quand délibérément un homme s'applique à dégrader l'homme en chose, il fait éclater sur terre un scandale que rien ne peut compenser; c'est là le seul péché contre l'homme, mais lorsqu'il s'accomplit aucune indulgence n'est permise et il appartient à l'homme de le punir. Il est loisible au chrétien d'opter pour la charité puisqu'il croit en l'existence d'un juge suprême; mais sous sa forme radicale elle est interdite aux hommes qui affirment une morale humaine, des valeurs humaines.³¹

A l'époque où Oreste arrive à Argos, Egisthe est las de régner. Inanimé, il est l'opposé d'Oreste qui est conscient de la situation et un homme d'action qui regimbe contre le scandale dans la ville. Egisthe, au cours de ses quinze ans de tyrannie, s'est fixé dans son rôle social de sorte qu'il est devenu un objet. Dans l'Introduction aux Mouches on remarque à propos d'Egisthe:

He ceases to be, as Sartre would say, a "being-for-itself", that is, thinking, conscious, human being, and becomes "being-in-itself", the unconscious, inanimate, unthinking being of things. He has been petrified by the look of others, he is no longer anything except what the look of others tells him he is: "Je ne me vois plus que comme ils me voient, je me penche sur le puits béant de leurs âmes, et mon image est là, tout au fond, elle me répugne et me fascine" (II, II, v).³²

A cause d'avoir fondé ses actes sur le négatif, par exemple il a encouragé le remords et la peur des Argiens, le roi recueille maintenant le vide:

Je vais, je viens, je sais crier d'une voix forte, je promène partout ma grande apparence terrible, et ceux qui m'aperçoivent se sentent coupables jusqu'aux moelles. Mais je suis une coque vide: une bête m'a mangé le dedans sans que je m'en aperçoive. A présent je regarde en moi-même, et je vois que je suis plus mort qu'Agamemnon. Ai-je dit que j'étais triste? J'ai menti. Il n'est ni triste ni gai, le désert, l'innombrable néant des sables sous le néant lucide du ciel: il est sinistre.³³

Semblable à un objet, il perd toute combativité; il répond " ... c'est dans l'ordre, qu'y puis-je?"³⁴ à la nouvelle de Jupiter qu'Electre et Oreste veulent le tuer. Sa résistance diffère grandement de la ferme résistance d'Oreste qui affronte Jupiter et Egisthe et qui n'a pas peur d'agir. En effet, Egisthe cède veulement à l'attaque d'Oreste:

Je ne me défendrai pas. Il est trop tard pour que j'appelle et je suis heureux qu'il soit trop tard. Mais je ne me défendrai pas: je veux que tu m'assassines.³⁵

En général, la différence entre Oreste et Egisthe est que celui-ci base ses valeurs sur un système "figé"; il a la passion de l'ordre et il y consacre toute sa vie:

L'ordre. C'est vrai. C'est pour l'ordre que j'ai séduit Clytemnestre, pour l'ordre que j'ai tué mon roi; je voulais que l'ordre règne et qu'il règne par moi. J'ai vécu sans désir, sans amour, sans espoir: j'ai fait de l'ordre. O terrible et divine passion!³⁶

Oreste se moque de ce système d'où est exclue toute estime pour les hommes; optant pour la liberté, il se lie indissolublement à la société. Au lieu donc d'un conflit entre les personnages et leur caractère, nous y trouvons un conflit entre différents systèmes ou droits; c'est le but que s'est proposé Sartre et qu'il expose dans un article "Forgers of Myths":

... the study of the conflict of characters should be replaced by the presentation of the conflict of rights. ... In each case it is, in the final analysis and in spite of divergent interests, the system of values, of ethics and of concepts of man which are lined up against each other.³⁷

L'effet des deux systèmes est qu'Egisthe n'a aucun égard pour ses propres concitoyens et qu'Oreste ressent un amour pour les hommes de sa ville natale. Ainsi le but de son tyrannicide est d'aider les Argiens; il informe Egisthe: "Il est juste de t'écraser, immonde coquin, et de ruiner ton empire sur les gens d'Argos, il est juste de leur rendre le sentiment de leur dignité."³⁸ Une telle révolte sociale qui revendique la dignité humaine est pour

le bien, selon Sartre. Simon l'explique:

... la révolte peut être féconde et ennoblissante contre une fatalité sociale -- parce que, précisément, celle-ci n'est pas proprement une fatalité, mais une conjoncture plus ou moins modifiable par l'initiative humaine; -- elle est stérile et corruptrice contre une fatalité naturelle, souffrance inévitable, maladie invincible, vieillissement, mort.³⁹

Le résultat de la révolte d'Oreste est la libération de la ville; le fléau de la soumission et de la peur est définitivement arrêté. Oreste déclare aux Argiens:

Vos fautes et vos remords, vos angoisses nocturnes, le crime d'Egisthe, tout est à moi, je prends tout sur moi. Ne craignez plus vos morts, ce sont mes morts. Et voyez: vos mou- ches fidèles vous ont quittés pour moi.⁴⁰

C'est à cause d'un tel geste altruiste que certains disent qu'Oreste est un autre Christ prenant sur lui-même la souffrance des habitants; d'autres le conçoivent comme "l'Antichrist" puisqu'il anéantit Jupiter tout en libérant l'homme.

... Oreste est exactement "l'Antichrist", et sa passion, qu'il accepte en rédempteur et en sacrifié, est l'inverse de celle du calvaire. Sur sa croix, le Christ a pris les péchés du monde pour les expier devant Dieu. Mais Oreste délivre son peuple du péché en niant le péché, c'est-à-dire en récusant l'ordre de Jupiter, en revendiquant pour l'homme la plénitude de la liberté.⁴¹

Un fait demeure c'est qu'Oreste, en se révoltant contre l'ordre et en choisissant son chemin contre la tyrannie sociale et morale, délivre la société d'Argos; sa liberté est liée à celle d'autrui. Etre libre, selon Sartre, c'est être " ... libre pour choisir d'un même mouvement son destin, le destin de tous les hommes et la valeur qu'il faut attribuer à l'humanité."⁴²

Dans notre analyse de la révolte sociale, nulle mention n'a été faite du meurtre de Clytemnestre car cet acte commis par le fils comporte une signification particulière que nous voulons souligner maintenant. Puisque d'après l'existentialiste l'acte est de conséquence, nous croyons que

Sartre en illustre l'importance en choisissant le matricide, acte des plus graves.

Selon Sartre, la liberté est liée à l'acte: "La liberté se fait acte et nous l'atteignons ordinairement à travers l'acte qu'elle organise avec les motifs, les mobiles et les fins qu'il implique."⁴³ Il continue dans L'Etre et le néant: "Je suis, en effet, un existant qui apprend sa liberté par ses actes ..."⁴⁴ Ce terme "existant" contient en soi les actes; Sartre est de l'opinion que l'existence précède l'essence et que l'homme se définit par son acte:

Qu'est-ce que signifie ici que l'existence précède l'essence? Cela signifie que l'homme existe d'abord, se rencontre, surgit dans le monde, et qu'il se définit après. L'homme, tel que le conçoit l'existentialiste, s'il n'est pas définissable, c'est qu'il n'est d'abord rien. Il ne sera qu'ensuite, et il sera tel qu'il se sera fait. Ainsi, il n'y a pas de nature humaine, puisqu'il n'y a pas de Dieu pour la concevoir. L'homme est seulement, non seulement tel qu'il se conçoit, mais tel qu'il se veut, et comme il se conçoit après l'existence, comme il se veut après cet élan vers l'existence; l'homme n'est rien d'autre que ce qu'il se fait.⁴⁵

Il est de même pour Oreste -- il est ce qu'il se fait; d'après J.D. Conacher: " ... the essential Orestes can be known only by his act."⁴⁶ C'est en agissant, en tuant, qu'Oreste prend substance et qu'il perd sa légèreté d'âme.

Le matricide, au début, semble un expédient car Oreste pressent que cet acte pourrait peut-être faire de lui un citoyen d'Argos. Songeant à sa propre personne, il dit au Pédagogue:

Ah! s'il était un acte, vois-tu, un acte qui me donnât droit de cité parmi eux; si je pouvais m'emparer, fût-ce par un crime, de leurs mémoires, de leur terreur et de leurs espérances pour combler le vide de mon coeur, dussé-je tuer ma propre mère ...⁴⁷

Oreste abandonne ses idées de crime un moment pour y revenir plus tard; il se rend compte qu'il faut se donner pour appartenir aux hommes. Toutefois, il ne peut servir la ville autrement que par la violence et la mort car

Electre lui a annoncé: "Nous ne manquons ni de capitaines, ni d'âmes pieuses pour faire le bien."⁴⁸ Librement, donc, il dit adieu à son passé composé d'espoir et de tranquillité et il décide de tuer pour débarrasser la ville de ses maux. L'acte est maintenant un engagement.

A part la liberté d'autrui, Oreste comprend que sa liberté dépend de son acte. Il répond à Electre qui lui demande s'il peut empêcher qu'ils soient matricides:

Crois-tu que, je voudrais l'empêcher? J'ai fait mon acte, Electre, et cet acte était bon. Je le porterai sur mes épaules comme un passeur d'eau porte les voyageurs, je le ferai passer sur l'autre rive et j'en rendrai compte. Et plus il sera lourd à porter, plus je me réjouirai, car ma liberté, c'est lui.⁴⁹

Oreste s'enorgueillit même de son crime devant la foule:

"... mon crime est bien à moi; je le revendique à la face du soleil, il est ma raison de vivre et mon orgueil ..."⁵⁰ Cela porte à croire que l'acte révolutionnaire n'offre pas de scandale aux existentialistes. Maurice Merleau-Ponty dit qu'il est des situations, en temps de révolte et de guerre sans doute, où l'on ne peut s'empêcher d'avoir les mains sales. Concernant la deuxième guerre mondiale, il écrit:

En restant on se compromettait, en partant on se compromettait, personne n'a les mains propres. ... Nous avons désappris la "pure morale" et appris une sorte d'immoralisme populaire, qui est sain. L'homme moral ne veut pas se salir les mains. C'est qu'il a d'ordinaire assez de loisir, de talents ou de fortune pour se tenir à l'écart des entreprises qu'il désapprouve et se préparer une bonne conscience.⁵¹

Si nous rattachons le matricide au tyrannicide d'Egiste, il est évident qu'Oreste n'agit ni par passion, ni par désir de régner; la justice personnelle et la justice sociale, dans le sens que les meurtriers d'Agamemnon sont punis, n'interviennent point dans son projet. A cause de son but, qui est de faire violence à la situation qui limite la liberté humaine, l'acte devient plutôt un geste éthique. "He kills Clytemnestra and Aegisthus

not because they are his mother and stepfather, not even because they are the murderers of Agamemnon, but because they are the tyrants of Argos. Orestes places his act in the ethical sphere. It is to have a general value."⁵²

En d'autres mots, il nous semble que l'éthique sartrienne repose sur la croyance que l'acte moral, dans le sens traditionnel, est un acte libre qui sert la liberté. Dans l'univers de Sartre, Simon conclut: " ... l'acte de violence révolutionnaire, par le seul fait qu'il tend à briser des chaînes, apparaît toujours moral, même si, comme celui d'Oreste, il prend la forme parricide."⁵³

Quoique le matricide ait été exécuté au nom de la liberté, Oreste ressent tout de même de l'angoisse après son acte. Il l'exprime à sa soeur:

Les gémissements de ma mère, crois-tu que mes oreilles cesseront jamais de les entendre? Et ses yeux immenses -- deux océans démontés -- dans son visage de craie, crois-tu que mes yeux cesseront jamais de les voir? Et l'angoisse qui te dévore, crois-tu qu'elle cessera jamais de me ronger? Mais qu'importe: je suis libre. Par delà l'angoisse et les souvenirs. Libre. Et d'accord avec moi.⁵⁴

Cette angoisse est cependant la seule réaction d'Oreste; le remords et la culpabilité ne sont point acceptés par lui car dès le début le projet de son double assassinat a été calculé lucidement, sans passion et fondé sur la liberté.

Jupiter prédit même à Egisthe qu'Oreste n'aura pas l'ombre d'un remords:

A cette heure il tire ses plans avec méthode, la tête froide, modestement. Qu'ai-je à faire d'un meurtre sans remords, d'un meurtre insolent, d'un meurtre paisible, léger comme une vapeur dans l'âme du meurtrier. ... Il te tuera comme un poulet, le doux jeune homme, et s'en ira, les mains rouges et la conscience pure.⁵⁵

Cette attitude nouvelle d'Oreste devant le crime surprend le roi qui interroge ainsi le jeune homme avant de mourir: "Laisse-moi te regarder. Est-ce vrai que tu n'as pas de remords?" La réponse d'Oreste affirme que les reproches de conscience n'ont aucune place dans cette question: "Des

remords? Pourquoi? Je fais ce qui est juste."⁵⁶ La justice envers les hommes anéantit l'aspect de contrition. D'ailleurs les paroles de Jupiter ont peut-être influencé Oreste:

Egisthe, nous sommes entre rois, et je te parlerai franchement: le premier crime, c'est moi qui l'ai commis en créant les hommes mortels. Après cela, que pouviez-vous faire, vous autres, les assassins? Donner la mort à vos victimes? Allons donc; elles la portaient déjà en elles; tout au plus hâtiez-vous un peu son épanouissement.⁵⁷

Il y a possibilité qu'Oreste tue avec l'idée qu'il n'est pas vraiment responsable de la condition mortelle des gens et qu'il ne fait qu'avancer le sort des tyrans pour le plus grand bien.

Refusant le remords, Oreste refuse du même coup la culpabilité et l'expiation. A Jupiter qui l'accuse d'être coupable, il repartit: "Je ne suis pas un coupable, et tu ne saurais me faire expier ce que je ne reconnais pas pour un crime."⁵⁸ Il reste donc fidèle à son projet initial d'installer en lui les remords des Argiens, sans toutefois expier pour eux:

Oreste

Suppose que je veuille mériter le nom de "voleur de remords" et que j'installe en moi tous leurs repentirs... Dis, ce jour-là, quand je serai hanté par des remords plus nombreux que les mouches d'Argos, par tous les remords de la ville, est-ce que je n'aurai pas acquis droit de cité parmi vous?...

Electre

Tu veux expier pour nous?

Oreste

Expier? J'ai dit que j'installerai en moi vos repentirs, mais je n'ai pas dit ce que je ferai de ces volailles criardes: peut-être leur tordrai-je le cou.⁵⁹

Les mouches qui accompagnent Oreste vont essayer de l'affaiblir et de le faire repentir. Nous avons toutefois l'impression que, loin de se repentir, le héros fera face à ses mouches, assumant ses actes chaque jour de son existence. Ce sera certes une vie angoissée mais elle sera d'autant

plus libre, orientée et justifiée.

Toujours ferme dans ses convictions que le remords après l'acte est lâche, Oreste est en directe opposition avec Electre qui devient la servante du remords. Tandis qu'Oreste agit par révolte sociale, Electre agit par révolte personnelle; elle désire venger son père et elle hait Clytemnestre et Egisthe. Conacher note où l'opposition entre frère et soeur les dirige: " ... the deed which she plans with Orestes is still a crime of passion and, as such, brings with it the remorse which it is Orestes' triumph to avoid."⁶⁰

L'attitude passionnée d'Electre la mène d'un extrême à l'autre. Après avoir rêvé à sa vengeance pendant quinze ans, elle l'oublie vite suivant la mort du roi. En regardant celui-ci, elle dit:

Cent fois je l'ai vu en songe, étendu à cette même place, une épée dans le coeur. Ses yeux étaient clos, il avait l'air de dormir. Comme je le haïssais, comme j'étais joyeuse de le haïr. Il n'a pas l'air de dormir, et ses yeux sont ouverts, il me regarde. Il est mort -- et ma haine est morte avec lui.⁶¹

De nouveau, les doutes la rongent après le matricide; il lui est nécessaire de se convaincre que les crimes étaient voulus:

Voici: mes ennemis sont morts. Pendant des années, j'ai joui de cette mort par avance, et, à présent, mon coeur est serré dans un étau. Est-ce que je me suis menti pendant quinze ans? Ça n'est pas vrai! Ça n'est pas vrai! Ça ne peut pas être vrai: je ne suis pas lâche! Cette minute-ci, je l'ai voulue et je la veux encore.⁶²

Cette réaction d'Electre est due au fait qu'elle vivait dans un rêve de vengeance et que cela lui suffisait; la réalité et les actes lui font peur. Elle est l'opposée d'Oreste qui incarne la philosophie de Sartre notée dans L'Etre et le néant: "Etre libre, c'est être — libre — pour — faire et c'est être — libre — dans — le — monde."⁶³

Electre ne peut non plus accepter la responsabilité de sa conduite,

ce qui est évident dans sa conversation avec son frère:

Oreste

... nous avons décidé ce meurtre ensemble, et nous devons en supporter les suites ensemble.

Electre

Tu prétends que je l'ai voulu?

Oreste

N'est-ce pas vrai?

Electre

Non, ce n'est pas vrai... Attends!... Si! Ah! Je ne sais plus. J'ai rêvé ce crime. Mais toi, tu l'as commis, bourreau de ta propre mère.⁶⁴

Elle n'assume donc pas ses actes. Parce qu'elle ne veut pas se charger de ses crimes, ils la tourmentent et elle ne peut s'en débarrasser afin d'être disponible pour accomplir d'autres actes; elle devient semblable à Egisthe, fixe dans sa manière d'être. Gênée par la situation statique, elle ne connaît pas la liberté même si elle est physiquement libérée de la présence des tyrans; elle ne partage pas l'émotion d'Oreste qui s'exclame: "Je suis libre, Electre; la liberté a fondu sur moi comme la foudre."⁶⁵

Regrettant les meurtres et reniant un passé de haine et d'espoir, Electre se laisse aller au repentir et se soumet à Jupiter; elle échappe ainsi à la réalité tout en faisant preuve de mauvaise foi et d'insincérité. Oreste lui déclare donc qu'elle n'est coupable que par son reniement:

C'est à présent que tu es coupable. Ce que tu as voulu, qui peut le savoir, si ce n'est toi? Laisseras-tu un autre en décider? Pourquoi déformer un passé qui ne peut plus se défendre? Pourquoi renier cette Electre irritée que tu fus, cette jeune déesse de la haine que j'ai tant aimée?⁶⁶

Il est significatif, au point de vue moral, qu'il existe ici un revirement de valeurs; Oreste, le meurtrier qui n'a nul sentiment d'avoir commis une faute, est le héros et Electre, qui se repent des crimes et qui

se soumet au dieu, est considérée comme lâche. C'est que, selon la pensée sartrienne exprimée par le porte-parole de Sartre qu'est Oreste: "Le plus lâche des assassins, c'est celui qui a des remords."⁶⁷

Généralement, tous les éléments sont nécessaires dans le procédé d'action existentialiste: prise de conscience, choix, acte, refus du remords. Chez Electre, il n'y a que le dernier qui manque: elle a pris conscience de sa situation, elle a choisi la révolte et elle a agi en aidant Oreste; seul le remords suffit à la séparer du rang des existentialistes. La conduite d'Electre est mise en contraste avec celle d'Oreste; celui-ci représente la fidélité au procédé requis et au cours de la pièce on en observe le développement jusqu'à son point final qui résulte dans la liberté totale.

L'affirmation de la liberté, selon les existentialistes, est l'unique mode d'existence qui soit supportable et justifiable. Cependant la liberté comme destin est difficile car l'homme libre porte seul le poids de lui-même. Sartre avoue: "... la liberté pourrait passer pour une malédiction, elle est une malédiction."⁶⁸ Pour Oreste, elle est synonyme d'angoisse, de solitude et de tension morale; toutes trois sont mentionnées dans l'adresse d'Oreste à Jupiter:

Qu'y a-t-il de toi à moi? Nous glisserons l'un contre l'autre sans nous toucher, comme deux navires. Tu es un Dieu et je suis libre: nous sommes pareillement seuls et notre angoisse est pareille. Qui te dit que je n'ai pas cherché le remords, au cours de cette longue nuit? Le remords. Le sommeil. Mais je ne peux plus avoir de remords. Ni dormir.⁶⁹

Selon Sartre, bien que la liberté soit un fardeau, elle ouvre les yeux aux hommes. Elle leur fait reconnaître leur obscène et fade existence et le désespoir au-delà duquel commence la vie humaine. Le dialogue suivant résume l'optique existentialiste:

Jupiter

Pauvres gens! Tu vas leur faire cadeau de la solitude et de la honte, tu vas arracher les étoffes dont je les avais couverts, et tu leur montreras soudain leur existence, leur obscène et fade existence, qui leur est donnée pour rien.

Oreste

Pourquoi leur refuserais-je le désespoir qui est en moi, puisque c'est leur lot?

Jupiter

Qu'en feront-ils?

Oreste

Ce qu'ils voudront: ils sont libres, et la vie humaine commence de l'autre côté du désespoir.⁷⁰

Ce qu'il y a de significatif dans Les Troyennes, au point de vue liberté, est l'attitude de révolte chez les Grecs et les Troyens. Cette révolte qui débute parmi la collectivité est évidente dans les sacrilèges commis par les Grecs; il leur semble indifférent d'offenser Zeus et les autres dieux. Ils égorgent Priam sur les marches de l'autel de Zeus et Ajax traîne Cassandre par les cheveux hors de son refuge dans le temple de Pallas Athéna. Quoique cette attitude puisse être le résultat de l'emportement guerrier, elle dénote tout de même une prise de position contre les dieux; cela implique un changement de valeurs morales et puisqu'on ne peut séparer le moral du physique, cela laisse entrevoir du même coup la pensée humaine qui affirme son indépendance.

C'est Hécube cependant qui représente le véritable esprit sartrien de révolte et de liberté. A l'oeuvre d'Euripide, Sartre ajoute ce qui va de pair avec sa philosophie; il fait d'Hécube un personnage qui refuse de se résigner au destin:

La chance tourne: apprends la patience.
 A quoi bon les regrets?
 Pourquoi vivre à contre-courant?
 Dérive! Dérive!
 Le destin t'entraîne: laisse-toi porter.
 Je ne peux pas me résigner.
 Douleurs, ô mes douleurs,
 il n'est pas une douleur au monde qui ne soit mienne!⁷¹

Lorsqu'elle va pour se laisser tomber sur le sol, elle se reprend:

Non.
 Les malheureux sont seuls au monde,
 mais il leur reste une voix pour chanter.
 Je chanterai.⁷²

Elle préfère se dresser et crier plutôt que de rester silencieuse devant l'absurdité de son sort; elle incite même les autres, ainsi que l'a fait Oreste, à imiter sa réaction personnelle.

Debout!
 Veuves troyennes, vierges de Troie, fiancées des morts,
 regardez ces pierres qui fument et noircissent,
 regardez-les pour la dernière fois
 et gémissons sur notre sort.⁷³

Tandis qu'Oreste était détaché d'Argos au début, Hécube a toujours été unie à sa ville. C'est pourquoi la destruction de Troie et l'exil des Troyennes ruinent son ambiance et la conduisent à un paroxysme de douleur et de désespoir.

Ces sentiments provoquent chez Hécube la prise de conscience; elle devient consciente de la condition humaine souffrante. Elle est aussi consciente de l'injustice humaine et divine car Hélène ne sera pas punie par Ménélas. Malgré sa promesse qu'il garderait Hélène à l'écart afin de ne pas être séduit par elle, il la laisse monter à bord de son bateau. Zeus confirme ainsi l'injustice en n'agissant point pour punir le crime d'Hélène.

Le résultat de la prise de conscience d'Hécube est l'acte de révolte. Elle s'adresse à Zeus et l'accuse, tout en admettant sa propre folie d'avoir cru en lui:

Zeus, je t'ai cru juste, je suis folle.
Pardonne-moi.⁷⁴

En dénonçant aussi Zeus, le Choeur des Troyennes vient renforcer sa révolte:

Zeus, tu as livré aux Grecs nos temples,
nos autels au parfum léger,
notre ville riche et pieuse qui t'honorait,
nos champs féconds, nos havres,
les torrents glacés, dévalant
de l'Ida, cime glorieuse,
qui vibre chaque matin
sous les premiers rayons du soleil.
Nous sommes innocents et tu nous laisses souffrir,
pour rien
tandis qu'Hélène s'embarque avec Ménélas
et qu'elle régnera sur Sparte:
le crime paie.
Tu te passeras de nos sacrifices,
Roi des Dieux, et tu t'en moques.
Tu ne nous entendras plus chanter ta gloire,
tu ne respireras plus la bonne odeur
de nos crêpes sacrées;
tes statues de bois et d'or
qui brillaient sous la pleine lune
elles brûlent, et toi, du haut du ciel,
tu regardes du même oeil impassible
s'écrouler la ville qui t'honorait
et Ménélas emmener la Grecque
dont l'impudeur devrait t'offenser.⁷⁵

Il n'y a pas de révolte plus hardie que celle d'Hécube lorsqu'il
lui est nécessaire de quitter Troie pour devenir l'esclave d'Ulysse. Elevant
la voix de nouveau pour attaquer les dieux, elle expose, en premier, la souffrance humaine et l'absurdité:

Vous m'avez toujours détestée,
Dieux sauvages.
Troie vous était odieuse entre toutes les villes.
Nous vous honorions, nous faisions les sacrifices
rituellement.
En vain.
Aujourd'hui nous souffrons l'enfer
et vous riez dans votre ciel.
Mais vous faites erreur, les Immortels,
Il fallait nous détruire dans un tremblement de terre.
Personne n'eût parlé de nous!
Nous avons tenu dix ans contre la Grâce entière
et ses lâches alliés d'Asie,
et nous mourons, vaincus par une ignoble ruse.

Dans cette même tirade, Hécube assure ensuite que l'homme sortira vainqueur de ses rapports avec les dieux injustes:

.....
 on reconnaîtra notre gloire
 et votre stupide injustice
 Et vous n'y pourrez rien
 car vous serez morts depuis longtemps,
 Olympiens,
 comme nous.
 Eh bien! foudroyez-moi!
 Lâches!⁷⁶

Tout comme les dieux se sont détournés des hommes, ceux-ci, devenus lucides, se détournent du ciel; ils changent ainsi la conception qu'ils ont d'eux-mêmes et atteignent l'autonomie par l'affirmation de leur condition humaine.

Dans la vie de l'homme sartrien, Dieu n'existe plus comme témoin éternel; l'existentialiste est seul témoin de sa conduite qu'il veut libre et engagée dans le monde.

Une telle philosophie réaliste où Dieu se trouve rayé, n'allait pas contre le courant des années quarante. A propos de Sartre, Simon écrit:

Il est vrai qu'il offrait le type d'un esprit merveilleusement en prise sur son époque. Son point de départ nihiliste, son athéisme passionnel et militant, son anti-conformisme social et sa morale de la liberté sans limites convenaient à l'âge de la mort de Dieu, séduisant naturellement la conscience humaine que l'avènement de l'ère atomique et concentrationnaire avait démoralisée et révoltée.⁷⁷

Nous pouvons ajouter qu'aujourd'hui, après un quart de siècle, même si la philosophie sartrienne n'est plus de toute nouveauté, elle peut encore séduire. Les Troyennes témoignent, en 1965, que la souffrance est constante et que l'annihilation humaine, due aux guerres, est une certitude. Poséidon fait cette remarque concernant les mortels:

Faites la guerre, mortels imbéciles,
ravagez les champs et les villes,
violez les temples, les tombes,
et torturez les vaincus.
Vous en crèverez.
Tous.⁷⁸

La pensée de Sartre pourra donc toujours séduire car les époques sont toujours marquées de violence et elles auront sans cesse besoin d'un appui qui encourage l'homme à s'accepter comme autonome, responsable et actif dans le monde.

NOTES SUR LE CHAPITRE IV

- 1 René Marill Albérès, Jean-Paul Sartre, p. 57.
- 2 Jean-Paul Sartre, "La Fin de la guerre", Les Temps Modernes, I, i, (oct. 1945), 166.
- 3 _____, "Présentation", Les Temps Modernes, I, i, (oct. 1945), 7.
- 4 _____, L'Etre et le néant, p. 514.
- 5 Simone de Beauvoir, "Idéalisme moral et réalisme politique", 267.
- 6 Jean-Paul Sartre, L'Existentialisme est un humanisme, p. 37.
- 7 Alfred Stern, Sartre, His Philosophy and Existential Psychoanalysis, p. 149.
- 8 Benoît Pruche, L'Homme de Sartre, Paris, B. Arthaud, 1949, p. 20.
- 9 Jean-Paul Sartre, Les Mouches, I. ii. p. 41.
- 10 Ibid., I. ii. p. 42.
- 11 Victor Brombert, The Intellectual Hero, Studies in the French Novel 1880-1955, Philadelphia and New York, J.B. Lippincott Co., 1960, p. 186.
- 12 Benoît Pruche, L'Homme de Sartre, pp. 28-29.
- 13 David Grossvogel, The Self-Conscious Stage in Modern French Drama, p. 138.
- 14 D.J. Conacher, "Orestes as Existentialist Hero", . . 411.
- 15 Jean-Paul Sartre, Les Mouches, I. i. p. 37.
- 16 Ibid., I. ii. p. 43.
- 17 Maurice Merleau-Ponty, "La Guerre a eu lieu", Les Temps Modernes, I, i, (oct. 1945), 59.
- 18 Jean-Paul Sartre, Les Mouches, I. ii. p. 43.
- 19 Victor Brombert, The Intellectual Hero, p. 185.
- 20 D.J. Conacher, "Orestes as Existential Hero", 414.
- 21 Jean-Paul Sartre, Les Mouches, II. II. v. p. 86.
- 22 Pierre-Henri Simon, L'Homme en procès, p. 68.
- 23 Pierre de Boisdeffre, Une histoire vivante de la littérature d'aujourd'hui 1939-1968, Paris, Librairie Académique Perrin, p. 868.

- 24 Jean-Paul Sartre, L'Existentialisme est un humanisme, p. 83.
- 25 Jacques Guicharnaud, "Those Years: Existentialism. 1943-45", Yale French Studies, xvi, (1956), 136.
- 26 René Marill Albérès, Bilan littéraire du XXe siècle, Paris, Editions Montaigne (Aubier), 1962, p. 63.
- 27 Ibid., p. 63.
- 28 René Marill Albérès, Jean-Paul Sartre, p. 92.
- 29 M. Adereth, Commitment in Modern French Literature, New York, Schocken Books, 1968, p. 131.
- 30 Jean-Paul Sartre, L'Etre et le néant, p. 563.
- 31 Simone de Beauvoir, L'Existentialisme et la sagesse des nations, Paris, Editions Nagel, 1948, p. 159.
- 32 Jean-Paul Sartre, Les Mouches, Introduction, p. 20.
- 33 Ibid., II. II. iv. p. 82.
- 34 Ibid., II. II. v. p. 83.
- 35 Ibid., II. II. vi. p. 88.
- 36 Ibid., II. II. v. p. 87.
- 37 Jean-Paul Sartre, "Forgers of Myths, The Young Playwrights in France", Theatre Arts, XXX, (Jan. 1946), 329.
- 38 _____, Les Mouches, II. II. vi. p. 88.
- 39 Pierre-Henri Simon, L'Homme en procès, p. 79.
- 40 Jean-Paul Sartre, Les Mouches, III. vi. pp. 110-111.
- 41 Pierre-Henri Simon, L'Homme en procès, p. 69.
- 42 Jean-Paul Sartre, "Présentation", 18.
- 43 _____, L'Etre et le néant, p. 513.
- 44 Ibid., p. 514.
- 45 Jean-Paul Sartre, L'Existentialisme est un humanisme, pp. 21-22.
- 46 J.D. Conacher, "Orestes as Existentialist Hero", 412.
- 47 Jean-Paul Sartre, Les Mouches, I. ii. p. 44.
- 48 Ibid., II. I. iv. p. 73.

- 49 Ibid., II. II. viii. p. 91.
- 50 Ibid., III. vi. p. 110.
- 51 Maurice Merleau-Ponty, "La Guerre a eu lieu", 58.
- 52 Robert Champigny, Stages on Sartre's Way, p. 94.
- 53 Pierre-Henri Simon, Théâtre et destin, p. 184.
- 54 Jean-Paul Sartre, Les Mouches, III. i. p. 98.
- 55 Ibid., II. II. v. pp. 85-86.
- 56 Ibid., II. II. vi. p. 88.
- 57 Ibid., II. II. v. p. 85.
- 58 Ibid., III. ii. p. 99.
- 59 Ibid., II. I. iv. p. 76.
- 60 J.D. Conacher, "Orestes as Existentialist Hero", 413.
- 61 Jean-Paul Sartre, Les Mouches, II. II. vi. p. 89.
- 62 Ibid., II. II. vii. p. 90.
- 63 Jean-Paul Sartre, L'Etre et le néant, p. 588.
- 64 _____, Les Mouches, III. i. p. 97.
- 65 Ibid., II. II. viii. p. 91.
- 66 Ibid., III. ii. p. 101.
- 67 Ibid., III. ii. p. 102.
- 68 Jean-Paul Sartre, "Présentation", 2.
- 69 _____, Les Mouches, III. ii. pp. 105-106.
- 70 Ibid., III. ii. p. 106.
- 71 Jean-Paul Sartre, Les Troyennes, III. p. 25.
- 72 Ibid., III. p. 26.
- 73 Ibid., III. p. 27.
- 74 Ibid., XI. p. 111.
- 75 Ibid., XI. p. 112.

- 76 Ibid., XI. pp. 120-121.
- 77 Pierre-Henri Simon, Histoire de la littérature française au XXe siècle 1900-1950, Paris, Librairie Armand Colin, 1957, p. 177.
- 78 Jean-Paul Sartre, Les Troyennes, scène dernière, p. 130.

CONCLUSION

La croyance d'une personne au déterminisme ou à la liberté sous-entend chez elle une attitude soit négative dans le premier cas, soit positive dans le dernier. Il en est de même pour les auteurs en question. Neal Oxenhandler définit ainsi l'attitude de Cocteau et de Sartre: "For Sartre, liberty is only the liberty to choose. Cocteau believes that liberty ceases to be liberty when it chooses; it is only liberty not to choose."¹ Cocteau a en effet évité de choisir un parti; il le déclare dans La Difficulté d'être: "Intrépide et stupide, il te fallait prendre un parti. Cela limite la difficulté d'être, puisque pour ceux qui embrassent une cause, ce qui n'est pas cette cause n'existe pas."² Il n'est donc pas surprenant que les héros de Cocteau soient différents de ceux de Sartre qui sont caractérisés par l'engagement.

Cocteau's heroes are invariably involved as sufferers. Theirs is largely a passive role. They are pursued and tracked down while battling to free themselves from society or from the forces of nature. These heroes choose only to be different from other men and women. But they do not choose any specific course of action. They lift up their heads proudly as destiny strikes them down, but not in the name of any cause or allegiance. To borrow a term from the vocabulary of Jean-Paul Sartre, they are not "engagés".³

La façon dont Cocteau et Sartre abordent la responsabilité et l'expriment dans leur oeuvre, est aussi différente. Sartre qui n'a jamais présenté la moindre trace de fatalisme ou de résignation refuse le déterminisme et la prédestination; il laisse l'homme seul responsable de son destin créé par les choix et les actes. La responsabilité qui découle de cette liberté telle que la conçoit Sartre est difficile pour l'homme:

He knows that he is completely alone, absolutely on his own, under the fearful pressure of his own responsibility. The freedom to which he is "condemned" frightens and worries him. He would like nothing better than to rid himself of this burden, by shifting responsibility for his actions either to the determining forces of environment and heredity or to the decree of a superhuman power: by becoming either a nonconscious and nonresponsible being or a being subject to a superior law and necessity. But such attempts at escape -- materialistic determinism as much as religious predestination -- are essentially dishonest (de mauvaise foi) and foredoomed to failure.⁴

Sartre dénonce tout homme qui recherche le confort et qui se réfugie dans le déterminisme comme excuse pour ne pas accepter sa tâche: "Les uns qui se cacheront, par l'esprit de sérieux ou par des excuses déterministes, leur liberté totale, je les appellerai lâches..."⁵

Ce à quoi s'oppose Sartre est que le déterminisme, basé sur le psychisme, fixe l'homme:

Le sens profond du déterminisme, c'est d'établir en nous une continuité sans faille d'existence en soi. Le mobile conçu comme fait psychique, c'est-à-dire comme réalité pleine et donnée, s'articule, dans la vision déterministe, sans solution de continuité, à la décision et à l'acte, qui sont conçus également comme données psychiques.⁶

L'homme libre ne saurait être fixé de la sorte puisqu'il est contradictoire selon Sartre d'être totalement libre et dépendant; on est l'un ou l'autre. Le déterminisme n'a aucune place dans la liberté humaine; Boisdeffre l'explique clairement: "Si l'homme est libre, il est pleinement responsable de son existence; ni son tempérament, ni ses passions, ni les circonstances ne pourront lui servir d'excuse. Il n'a fait que ce qu'il a voulu, il n'a voulu que ce qu'il a fait."⁷

Tandis que Sartre refuse la part du psychisme par lequel l'homme est traité comme un objet, c'est-à-dire comme un ensemble de réactions déterminées, Cocteau l'accepte. Il est de l'opinion que le déterminisme psychologique et les forces subconscientes jouent un grand rôle dans la vie humaine.

Il croit aussi que la responsabilité humaine est brouillée par le psychisme tout comme elle l'est par l'influence extérieure à l'homme, par des forces surnaturelles. En parlant du mécanisme qui influe sur l'homme, il dit qu'il "brouille les cartes de la responsabilité. Seulement, la responsabilité oblige l'homme, outre l'orgueil, à s'estimer responsable et à servir encore l'invisibilité en se cherchant des excuses"⁸. Cette invisibilité, qui est le monde invisible des dieux, et la responsabilité humaine sont analysées ainsi par J.-M. Magnan qui écrit au sujet de La Machine Infernale:

"On le voit, dans cette pièce, Cocteau dépose une plainte contre les dieux 'qui sont le diable' 'et qui s'amuse beaucoup'. Il rejette une responsabilité et la fait endosser par ceux qui sont les véritables responsables."⁹

Le point de vue de Cocteau que la vie humaine est déterminée se rapproche de l'optique des Grecs; les Anciens croyaient aussi que leur vie était réglée par une fatalité ou par la volonté des dieux. Ce tragique semblable chez Cocteau et les Grecs est différent de celui de Sartre qui a introduit un nouveau tragique. De la dialectique sartrienne, Simon dit:

De cette dialectique à la fois vigoureuse par sa structure et légère par sa suspension dans un ciel vidé de tout absolu, devait naître un nouveau tragique: différent de celui des Grecs, qui posaient la fatalité comme la volonté insurmontable des dieux ou comme la raison invincible de l'univers; différent du tragique chrétien, qui oppose aux passions une volonté orientée sur le devoir, c'est-à-dire sur une reconnaissance des valeurs; mais, dans un monde sans raison et sans signes où surgit une conscience autonome, un tragique de l'absurde et de la liberté.¹⁰

Ainsi que la liberté se transforme en tragique chez Sartre, la fatalité revêt une nouvelle forme; elle est loin d'être un terme abstrait et elle demeure plutôt concrète, au sein de l'humanité. Voici comment Campbell analyse le sentiment de responsabilité chez Sartre:

C'est cette impression écrasante de responsabilité totale, d'irréversible accablement, qui nous fait dire parfois, comme Mathieu, que "les jeux sont faits", que nous n'y étions pour rien, que nous sommes victimes de la fatalité. Mais, en réalité, ce ne sont que nos libertés qui se nouent, qui s'entre-mêlent et finissent par nous échapper: la fatalité, c'est cette "part du diable" dont nous parle André Gide; la fatalité, c'est les autres.¹¹

Les termes "déterminisme" et "liberté" embrassent un problème universel et éternel que l'homme a toujours essayé de résoudre: lui est-il possible d'être maître de son destin? D'après Cocteau, l'homme n'est que spectateur et victime. Semblable à Oedipe, il ne peut devenir un être unique; il doit se plier aux lois des forces surnaturelles qui réservent leur vengeance rapide ou tardive pour les audacieux.

Sartre est de l'opinion contraire; l'homme se crée. L'auteur le démontre par son personnage Oreste qui choisit son existence; il le démontre aussi par son analyse de Baudelaire. "Sartre va essayer de prouver que Baudelaire a voulu son malheur, dit Louis Bolle, qu'il a choisi sa vie souffrante, qu'il est même pleinement responsable de sa fin tragique."¹² De son côté, Simon a raison de noter que la liberté prônée par Sartre est un privilège de l'espèce, que l'homme est le seul dans la création qui puisse créer son existence.

... cette liberté dont use l'homme, ou du moins dont l'usage lui est virtuellement permis, ce pouvoir de dépasser la contingence de sa destinée en lui donnant un sens, de se projeter dans le futur, de se créer lui-même et de recréer le monde selon une idée de son esprit, c'est évidemment un privilège de l'espèce; aucun être vivant, sinon l'homme, n'en dispose, n'échappe au déterminisme des lois naturelles et à la fatalité des instincts.¹³

Malgré de telles différences apparentes entre Cocteau et Sartre dans leur théâtre d'influence grecque, les deux dramaturges partagent le thème de la souffrance humaine. Quiconque est l'objet inconscient et impuissant de forces intérieures et surnaturelles comme l'est Oedipe, souffre;

quiconque prend conscience de sa condition indépendante et affirme son autonomie comme le fait Oreste, souffre aussi. Tous les hommes, lucides ou non, sont aux prises avec la vie et éprouvent les maux de leur condition humaine. Le pessimisme apparent des pièces de Cocteau et de Sartre, où prédominent la cruauté chez le premier et l'angoisse chez le second, n'est qu'un pessimisme de surface; les dramaturges en tirent de l'optimisme.

L'optimisme de Cocteau et de Sartre est issu de la notion que -- qui perd gagne¹⁴; cette terminologie employée par Sartre dans Les Mots signifie que l'homme est récompensé de ses peines:

... je me demande parfois si je ne joue pas à qui perd gagne et ne m'applique à piétiner mes espoirs d'autrefois pour que tout me soit rendu au centuple. En ce cas je serais Philoctète: magnifique et puant, cet infirme a donné jusqu'à son arc sans condition; mais, souterrainement, on peut être sûr qu'il attend sa récompense.¹⁵

Si nous unissons cette notion aux pièces en question, le héros tragique, à cause de sa souffrance, peut paraître le perdant; cependant, il gagne en fin de compte parce qu'il affirme, en face de cette souffrance, la dignité humaine. Par conséquent, sa récompense, qui est soit la satisfaction personnelle soit la reconnaissance d'autrui, lui est assurée. Analogue à qui perd gagne est l'échec triomphant. Neal Oxenhandler explique cette "victoire" qu'est l'échec du héros dans son analyse de Bacchus:

What can the individual do, caught as he is in this tragic impasse? What, in other words, is the conduct of a tragic hero? Cocteau's answer seems to be, in Bacchus at least, that the hero achieves the victory of failure. If he cannot control nature, he can at least control himself and, before he dies, triumphantly affirm his own dignity and power. The hero attempts to transcend the impersonal anonymous destiny which nature prepares for him. He rebels at the unmarked grave of time and marshals his forces for a great act of foolhardiness and daring which is doomed to triumphant failure: failure because man himself is in nature and cannot transcend it into, say, the timeless realm of Grace; triumphant because his audacity wins for him a mythological status in history and in the minds of his fellow-men.¹⁶

L'expression "mythological status" est importante. Il est évident que Cocteau et Sartre ont été tous les deux séduits par la vision de l'homme qui ne se laisse pas abattre par le poids de sa souffrance mais qui s'élève au-dessus d'elle, par elle, en l'assumant pleinement. Cette élévation peut aller jusqu'au degré de métamorphose mythique.

Si la fatalité dans les pièces d'influence grecque de Cocteau semble hostile et inexplicable, puis si tout effort pour connaître ou agir n'est que vanité, l'oeuvre de Cocteau paraît profondément pessimiste. Accepter une telle conclusion en tant que seule signification serait cependant se méprendre sur la pensée du dramaturge. Il faut se rappeler que La Machine Infernale porte en exergue les paroles de Baudelaire: " ... à ce point que je ne conçois guère (mon cerveau serait-il un miroir ensorcelé?) un type de beauté où il n'y ait du malheur."¹⁷ C'est dans le malheur que se trouve la beauté poétique dans le théâtre; mais c'est aussi grâce aux plus grands fléaux humains, la souffrance et la mort, que l'homme peut parvenir à un certain bonheur ou même à la gloire qui est en quelque sorte une forme de beauté dans la vie.

Ainsi, c'est dans la mort qu'Antigone retrouvera la liberté et la gloire: "Tu mourras donc sans être malade, sans blessure. Libre, vierge, vivante, célèbre, seule entre les mortels, tu entreras chez Pluton... En somme, c'est pour toi, simple mortelle, une grande consolation que d'avoir le sort d'une divinité."¹⁸

C'est aussi dans la mort qu'Orphée et Eurydice retrouveront la paix domestique et leur paradis: " ... nous vous remercions de nous avoir assigné notre demeure et notre ménage comme seul paradis et de nous avoir ouvert votre paradis..."¹⁹, dit Orphée dans son action de grâces. Selon Cocteau, c'est par le malheur qu'Oedipe devient enfin un homme: "Après les faux

bonheurs, le roi va connaître le vrai malheur, le vrai sacre, qui fait, de ce roi de jeux de cartes entre les mains des dieux cruels, enfin, un homme."²⁰ Finalement, c'est à cause de l'exil et de la souffrance qu'Oedipe et la jeune Antigone de La Machine Infernale trouveront la gloire. Lorsque Créon demande à Tirésias: "Et en admettant qu'ils sortent de la ville, qui s'en chargera, qui les recueillera?...; Tirésias répond: "La gloire."²¹ Dorénavant, Oedipe et sa fille appartiennent "au peuple, aux poètes, aux coeurs purs"²²; ils surpassent la vie pour devenir mythe, métamorphosés par le malheur.

Avant de procéder aux Troyennes et aux Mouches, il faudrait noter qu'en général la philosophie de Sartre est optimiste, malgré le fait que plusieurs semblent croire le contraire. Il existe en effet un postulat auquel les existentialistes tiennent ferme, celui de l'existentialisme comme optimisme. Simone de Beauvoir l'oppose ainsi au pessimisme chrétien:

... la mort, tout en donnant à la vie un goût de cendre et de poussière, la rend légère et facilement supportable parce qu'elle lui ôte toute valeur objective. Elle apparaît comme un alibi commode qui permet aux hommes de se retrancher dans leur subjectivité, qui les dispense de rien vouloir avec passion, qui autorise toutes les résignations. Enfermé dans le cercle étroit de ses intérêts, enfermé dans une vie que la mort limite et à laquelle elle retire tout sens, tel apparaît volontiers l'homme. Peut-on rêver pessimisme plus noir? Quelle doctrine ouvre moins de portes à l'espoir? Comment des gens qui se font une telle idée de leur condition peuvent-ils reprocher à l'existentialisme son manque d'optimisme?²³

Il est clair que la résignation et l'inaction blessent les existentialistes; d'après eux l'action est synonyme d'optimisme. Sartre soutient dans L'Existentialisme est un humanisme:

... 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.²⁴

L'optimisme dans Les Troyennes et Les Mouches, comme dans La Machine Infernale, est fondé sur le malheur. C'est parce que les Troyens ont

lutté dix ans contre la Grèce, pour une femme, qu'ils ont été vaincus par une ruse et que leur ville a été anéantie, qu'ils survivent dans l'histoire et chez les poètes. Hécube en saisit la signification puis se réjouit que la gloire sera la conséquence de la souffrance:

Dans deux mille ans encore
notre nom sera dans toutes les bouches;
on reconnaîtra notre gloire²⁵
.....

Caractéristique de l'existentialiste, Oreste connaît l'angoisse et la solitude métaphysique. Jupiter l'avait averti des conséquences de son autonomie:

Rappelle-toi, Oreste: tu as fait partie de mon troupeau, tu paissais l'herbe de mes champs au milieu de mes brebis. Ta liberté n'est qu'une gale qui te démange, elle n'est qu'un exil. ... Reviens parmi nous. Reviens: vois comme tu es seul, ta soeur même t'abandonne. Tu es pâle, et l'angoisse dilate tes yeux.²⁶

Avant de quitter Argos, Oreste se rend compte de l'état qu'il s'est attiré; délaissé par Electre il murmure: "Je suis tout seul. ... Jusqu'à la mort je serai seul."²⁷ Nonobstant ce triste état, Sartre affirme une philosophie éloignée du pessimisme. Il dit dans Les Temps Modernes que la liberté qui peut passer pour une malédiction, est une malédiction; il ajoute: "Mais c'est aussi l'unique source de la grandeur humaine."²⁸ Oreste sert de preuve à cette conception; c'est au prix de l'angoisse qu'il devient seul et souverain maître de son destin.

Semblable à Oedipe qui devient un mythe, Oreste gagne une position mythique dans l'esprit de ses citoyens. Les Argiens n'oublieront jamais cette scène où Oreste, l'individu engagé et isolé du cosmos, attire à sa suite les mouches. Le but de Sartre ici est de reconstituer une scène fauleuse semblable à celle où le joueur de flûte attire après lui les rats. En d'autres mots, Sartre choisit cette fin, non seulement par effet dramatique, mais parce qu'il croit que l'homme sartrien mérite la récompense

grandiose d'une renommée mythique à cause de sa responsabilité et de sa liberté qui occasionnent la souffrance. Il croit peut-être aussi que l'existentialiste s'est gagné une niche dans l'histoire à cause de l'originalité et de l'audacité de sa philosophie.

Cocteau le déterministe et Sartre l'autonome arrivent donc au même but par différentes routes; ils transmettent dans un siècle où "le mal, la fatalité, l'absurde, la misère et la mort ont été sentis ... comme communs à tous les hommes,"²⁹ la dignité de la grandeur humaine.

NOTES SUR LA CONCLUSION

- 1 Neal Oxenhandler, Scandal and Parade, New Jersey, Rutgers University Press, 1957, p. 153.
- 2 Jean Cocteau, La Difficulté d'être, Monaco, Editions du Rocher, 1957, Postface, p. 284.
- 3 Neal Oxenhandler, Scandal and Parade, p. 148.
- 4 Kurt Reinhardt, The Existentialist Revolt, p. 162.
- 5 Jean-Paul Sartre, L'Existentialisme est un humanisme, p. 84.
- 6 _____, L'Etre et le néant, p. 515.
- 7 Pierre de Boisdeffre, Métamorphose de la littérature, Paris, Editions Alsatia, 1963, p. 251.
- 8 Jean Cocteau, Journal d'un Inconnu, p. 31.
- 9 Jean-Marie Magnan, Cocteau, p. 58.
- 10 Pierre-Henri Simon, Théâtre et destin, p. 169.
- 11 Robert Campbell, Jean-Paul Sartre ou Une littérature philosophique, Paris, Pierre Ardent, 1947, pp. 141-142.
- 12 Louis Bolle, Les Lettres et l'absolu, p. 85.
- 13 Pierre-Henri Simon, L'Homme en procès, p. 83.
- 14 Il est intéressant de noter qu'on a traduit Les Séquestrés d'Altona par: Loser Wins, London, H. Hamilton, 1960, translated by Sylvia and George Leeson.
- 15 Jean-Paul Sartre, Les Mots, p. 212.
- 16 Neal Oxenhandler, Scandal and Parade, p. 147.
- 17 Jean Cocteau, La Machine Infernale, p. 95.
- 18 _____, Antigone, p. 169.
- 19 _____, Orphée, p. 94.
- 20 _____, La Machine Infernale, La Voix, IV. p. 187.
- 21 Ibid., IV. p. 199.
- 22 Ibid., IV. p. 199.
- 23 Simone de Beauvoir, L'Existentialisme et la sagesse des nations, p. 34.

- 24 Jean-Paul Sartre, L'Existentialisme est un humanisme, p. 95.
- 25 _____, Les Troyennes, XI. p. 121.
- 26 _____, Les Mouches, III. ii. p. 105.
- 27 Ibid., III. iv. p. 108.
- 28 Jean-Paul Sartre, "Présentation", 2.
- 29 René Marill Albérès, Bilan littéraire du XXe siècle, p. 18.

BIBLIOGRAPHIE

I. SOURCES PREMIERES

A. OEUVRES DE COCTEAU

- Cocteau, Jean. Oeuvres complètes, Vol. V, Paris, Marguerat, 1948.
- _____. Essai de critique indirecte, Paris, B. Grasset, 1932.
- _____. Journal d'un Inconnu, Paris, B. Grasset, 1953.
- _____. La Difficulté d'être, Monaco, Editions du Rocher, 1957.
- _____. La Machine Infernale, Great Britain, G.G. Harrap and Co. Ltd., 1957.
- _____. La Machine Infernale, New York, The Laurel Language Library, 1968.
- _____. Oedipe-Roi, Paris, Les Petits-Fils de Plon et Nourrit, 1928.
- _____. Poèmes, Paris, Gallimard, 1956.

B. OEUVRES DE SARTRE

- Sartre, Jean-Paul. "Forgers of Myths, The Young Playwrights in France", Theatre Arts, XXX, (Jan. 1946), 324-335.
- _____. "La Fin de la guerre", Les Temps Modernes, I, i, (oct. 1945), 163-167.
- _____. Les Mots, Paris, Gallimard, 1964.
- _____. Les Mouches, New York, Harper and Row Publishers, 1963.
- _____. Les Troyennes, Paris, Gallimard, 1965.
- _____. L'Etre et le néant, Essai d'ontologie phénoménologique, IVe partie et Conclusion, Paris, Gallimard, 1943.
- _____. L'Existentialisme est un humanisme, Paris, Editions Nagel, 1952.
- _____. "Présentation", Les Temps Modernes, I, i, (oct. 1945), 1-21.

_____. Qu'est-ce que la littérature? Situations Tome 2, Paris, Gallimard, 1948.

II. REFERENCES CRITIQUES

Adereth, Maxwell. Commitment in Modern French Literature, New York, Schocken Books, 1968.

Albérès, René Marill. Jean-Paul Sartre, Paris, Editions Universitaires, 1953 et 1962.

_____. L'Aventure intellectuelle du XXe siècle, Paris, Albin Michel, 1959.

_____. Bilan littéraire du XXe siècle, Paris, Editions Montaigne (Aubier), 1962.

Beauvoir, Simone de. "L'Existentialisme et la sagesse des nations", Les Temps Modernes, I, iii, (déc. 1945), 385-404.

_____. "Idéalisme moral et réalisme politique", Les Temps Modernes, I, ii, (nov. 1945), 248-268.

_____. L'Existentialisme et la sagesse des nations, Paris, Editions Nagel, 1948.

Beigbeder, Marc. L'homme Sartre, Essai de dévoilement pré-existential, Paris, Bordas, 1947.

Bentley, Eric. The Playwright as Thinker, Ohio, World Publishing Co., 1946.

Boisdeffre, Pierre de. Une histoire vivante de la littérature d'aujourd'hui 1939-1968, Paris, Librairie Académique Perrin, 1958.

_____. Métamorphose de la littérature, Tome 2, Paris, Editions Alsatia, 1963.

Bolle, Louis. Les Lettres et l'absolu, Genève, Perret-Gentil, 1959.

Boorsch, Jean. "The Use of Myths in Cocteau's Theatre", Yale French Studies, v, (1950), 75-81.

Bouvier, Emile. Les Lettres françaises au XXe siècle, Paris, Presses Universitaires de France, 1962.

Brombert, Victor. The Intellectual Hero, Studies in the French Novel 1880-1955, New York, J.B. Lippincott Co., 1960.

Burgelin, Pierre. "Existentialism and the Tradition of French Thought", Yale French Studies, xvi, (1956), 103-105.

Campbell, Robert. Jean-Paul Sartre ou Une littérature philosophique, Paris, Pierre Ardent, 1947.

Challaye, Félicien. Nietzsche, Paris, Editeur Mellottée, 1932.

Champigny, Robert. Stages on Sartre's Way, Bloomington, Indiana University Press, 1949.

_____. "God in Sartrean Light", Yale French Studies, xii, (Fall-Winter 1953), 81-87.

_____. Le Genre dramatique-essai, Monte Carlo, Editions Regain, 1965.

_____. Pour une esthétique de l'essai, Lettres Modernes, Paris, 1967.

Coindreau, Maurice. "The Evolution of the Contemporary French Theatre", Yale French Studies, v, (1950), 27-33.

Conacher, D.J. "Orestes as Existentialist Hero", Philological Quarterly, XXXIII, iv, (Oct. 1954), 404-417.

Cranston, Maurice. Sartre, Great Britain, Oliver and Boyd Ltd., 1962.

Crosland, Margaret. Jean Cocteau, London, Peter Nevill, 1955.

Dreyfus, Raphaël. Tragiques grecs: Eschyle, Sophocle, Paris, Gallimard, 1967.

Dubourg, Pierre. Dramaturgie de Cocteau, Paris, B. Grasset, 1954.

Dubujadoux, Georges. "Freud et son procédé sophistique", Mercure de France, (sept. 1922), 330-355.

Euripides, The Trojan Women, New York, Norton, translated by Edith Hamilton, 1937.

Fowlie, Wallace. Jean Cocteau, The History of a Poet's Age, Bloomington, Indiana University Press, 1966.

Fraigneau, André. Cocteau par lui-même, Paris, Editions du Seuil, 1961.

_____. Jean Cocteau, Entretiens avec André Fraigneau, Paris, Union Générale d'Editions, 1965.

Garaudy, Roger. Literature of the Graveyard, New York, International Publishers, 1948.

Gide, André. Journal 1889-1939, Paris, Gallimard, 1923.

_____. Incidences, Paris, Gallimard, 1924.

_____. Oedipe, New York, The Laurel Language Library, 1968.

- Grossvogel, David. The Self-Conscious Stage in Modern French Drama, New York, Columbia Press, 1958.
- Guicharnaud, Jacques. Modern French Theatre from Giraudoux to Beckett, New Haven, Yale University Press, 1961.
- _____. "Those Years: Existentialism 1943-45", Yale French Studies, xvi, (1956), 127-145.
- Guthrie, W.K.C. The Greeks and their Gods, London, Methuen and Co. Ltd., 1950.
- Hight, Gilbert. The Classical Tradition, Greek and Roman Influences on Western Literature, New York, Oxford University Press, 1949.
- Hippolyte, Jean. "A Chronology of French Existentialism", Yale French Studies, xvi, (1956), 100-105.
- Jeanson, Francis. Sartre par lui-même, Paris, Ecrivains de toujours, 1955.
- _____. Le Problème moral et la pensée de Sartre, Paris, Editions du Seuil, 1965.
- Kaufmann, Walter. Existentialism from Dostoevsky to Sartre, Ohio, The World Publishing Co., 1956.
- Kern, Edith, ed. Sartre, A Collection of Critical Essays, New Jersey, Prentice-Hall Inc., 1962.
- Kihm, J.-J. Cocteau, Paris, Gallimard, 1960.
- Lannes, Roger. Jean Cocteau, Paris, Pierre Seghers, 1948.
- Magnan, Jean-Marie. Cocteau, Paris, Desclée De Brouwer, 1968.
- Maulnier, Thierry. "Les Mythes grecs chez les auteurs d'aujourd'hui", Le Théâtre dans le monde, VI, iv, (hiver 1957), 289-293.
- Mauriac, Maurice. "Théâtre", Revue Hebdomadaire, (janv. 1923), 106-109.
- Maurois, André. De Gide à Sartre, Paris, Librairie Académique Perrin, 1965.
- _____. Proust to Camus, New York, Doubleday and Co., 1968.
- Ménard, Louis. Poèmes, Paris, E. Dentu, 1855.
- Merleau-Ponty, Maurice. "La Querelle de l'existentialisme", Les Temps Modernes, I, ii, (nov. 1945), 344-356.
- _____. "La Guerre a eu lieu", Les Temps Modernes, I, i, (oct. 1945), 48-66.
- Mourgue, Gérard. Jean Cocteau, Paris, Editions Universitaires, 1965.
- Murdoch, Iris. Sartre, Romantic Rationalist, New Haven, Yale University Press, 1953.

- Nietzsche, Friedrich. Thus Spake Zarathustra, London, J.M. Dent and Sons Ltd., translated by A. Tille, 1933.
- Oxenhandler, Neal. Scandal and Parade, New Jersey, Rutgers University Press, 1957.
- _____. "Jean Cocteau: Theatre as Parade", Yale French Studies, xiv, (1955), 71-75.
- Patka, Frederick. Existentialist Thinkers and Thought, New York, Citadel Press, 1962.
- Peyre, Henri. Hommes et oeuvres du XXe siècle, Paris, R.A. Corrêa, 1938.
- _____. "What Greece Means to Modern France", Yale French Studies, vi, (1951), 53-62.
- Pruche, Benoît. L'Homme de Sartre, Paris, B. Arthaud, 1949.
- Reinhardt, Kurt F. The Existentialist Revolt, New York, Frederick Ungar Publishing Co., 1952.
- Ricoeur, Paul. "Sartre's Lucifer and the Lord", Yale French Studies, xiv, (1955), 85-93.
- Shattuck, Roger, The Banquet Years, New York, Harcourt and Brace Co., 1958.
- Simon, Pierre-Henri. L'Homme en procès, Neuchâtel-Paris, La Baconnière — La Presse française et étrangère, 1950.
- _____. Histoire de la littérature française au XXe siècle 1900-1950, Paris, Armand Colin, 1957.
- _____. Théâtre et destin, La Signification de la renaissance dramatique en France au XXe siècle, Paris, Armand Colin, 1959.
- Slochower, Harry. "The Function of the Myth in Existentialism", Yale French Studies, I, i, (spring-summer 1948), 42-52.
- _____. "André Gide's Theseus and the French Myth", Yale French Studies, II, ii, (1949), 34-43.
- Stern, Alfred. Sartre - His Philosophy and Existential Psychoanalysis, New York, Delacorte Press, 1967.
- Thibaudet, Albert. Réflexions sur la littérature, Paris, Gallimard, 1938.
- Thody, Philip. Jean-Paul Sartre, London, Hamish Hamilton Ltd., 1960.
- Watson-Williams, Helen. André Gide and the Greek Myth, London, Oxford University Press, 1967.
- Weinberg, Kurt. "Nietzsche's Paradox of Tragedy", Yale French Studies, XXXviii, (1967), 251-266.

Wellwarth, George. The Theatre of Protest and Paradox, New York,
University Press, 1964.