

L'ELECTRE DE SOPHOCLE EST-ELLE UNE PIÈCE MAL CONSTRUITE?

Dans son ouvrage sur la technique dramatique de Sophocle, M. Tycho de Wilamowitz a soutenu que Sophocle, dans ses tragédies, ne se soucie pas d'unité générale, mais ne vise qu'à faire succéder des scènes dramatiques ou pathétiques, — belles en soi —, sans lien interne l'une avec l'autre (1). L'intrigue, assez lâche et maladroitement construite, ne servirait que de prétexte à ces scènes; et il n'y aurait pas de progression interne qui en justifierait la succession. Une tragédie de Sophocle ne serait qu'une suite de morceaux dramatiques faiblement reliés les uns aux autres, et les scènes, magnifiques prises isolément, n'en auraient pas été écrites de façon à convenir entre elles et à la tragédie entière. Les tragédies sophocléennes ne formeraient donc pas un ensemble solide, fortement charpenté, conforme à la définition donnée par Platon de l'oeuvre d'art parfaite qui "doit être constituée à la façon d'un être animé: avoir un corps qui soit le sien, de façon à n'être ni sans tête, ni sans pieds, mais avoir un milieu en même temps que deux bouts, qui aient été écrits de façon à convenir entre eux et au tout." (2) Ce qui reviendrait à dire que Sophocle n'aurait pas écrit de tragédies véritables.

En effet, que serait une tragédie qui n'aurait pas son unité propre, son corps organiquement constitué, sa progression interne reliant et justifiant toutes les scènes de telle sorte que chacune d'entre elles prenne sa signification morale et acquière toute sa beauté du fait qu'elle est partie intimement constituante d'un tout harmonieusement et solidement construit? Que serait une figure de la frise des Panathénées qui n'aurait pas sa raison d'être comme élément de l'ensemble du cortège triom-

(1) Tycho von Wilamowitz-Moellendorf, *Die dramatische Technik des Sophokles*.

(2) Platon, *Phèdre*, 284 o (trad. Léon Robin). Cf. *ibid.*, 289 o: τὸ δὲλον συνίστασθαι.

phal inscrit autour du *naps* du Parthénon? Ou, mieux encore, — car une tragédie a des limites plus étroites que celles d'une frise courant à l'extérieur des quatre faces d'un monument; elle doit être plus solidement composée —, que vaudraient des groupes de statues rassemblés dans le cadre unique d'un fronton s'ils n'avaient tous, outre leur beauté propre, une beauté supérieure qu'ils tirent de ce qu'ils forment tous un ensemble concourant à l'expression d'une idée générale qui est celle ayant inspiré le sujet complet représenté dans ce triangle parfaitement délimité qu'est un fronton, si bien que l'oeuvre d'art, c'est le fronton et non pas les groupes de statues qui en constituent les éléments?

Au cas où la thèse de M. de Wilamowitz serait conforme à la réalité, il faudrait réviser tous les jugements portés sur Sophocle dont a fait le représentant le plus parfait de l'art classique, le frère de Phidias et d'Ictinos (1). Sophocle ne dépasserait nullement l'Euripide qui a écrit ces pièces mal faites, mais contenant des scènes touchantes ou pathétiques, que sont, par exemple, *Hécube*, *Andromaque* ou *Les Troyennes*. Cela serait grave.

Nous nous bornerons ici à examiner *Electre* pour voir si cette tragédie confirme ou, au contraire, infirme la thèse que nous avons brièvement résumée (2).

Si l'on croit que le sujet d'*Electre* est, comme celui des *Choéphores*, la punition de Clytemnestre et d'Egisthe, c'est-à-

(1) Cf. Platon, *ibid*, 265 c - 269 a. Sophocle (et Euripide; mais il est évident que Platon songe à l'auteur d'*Hippolyte*, des *Bacchantes* et des deux *Iphigénies*; d'ailleurs, 290 a, c'est dans la bouche de Sophocle seul qu'est mise l'affirmation sur l'art de la composition d'une tragédie) Sophocle y est présenté comme un poète sachant fort bien que la tragédie n'est rien d'autre qu'organisation de ses éléments constitutifs et organisation qui convienne à leur rapport mutuel aussi bien qu'à l'ensemble: *Τραγωδία... εἶναι... τὴν τοῦτων (les différentes scènes) οὐσίαν, πρέπουσαν ἑλληλοῖς τε καὶ τῷ ὅλῳ συνισταμένῃ.*

(2) Je tiens à rappeler que les circonstances nées de la guerre rendent, pour qui habite Alexandrie, toute information bibliographique impossible. C'est ainsi qu'à notre regret nous n'avons pu consulter: Allègre, *Sophocle. Étude sur les revêts dramatiques de son théâtre et la composition de ses tragédies*; Jebb, *Sophocle*, éd. critique et commentaire; les commentaires de l'éd. Schneidewin et Nauck; l'éd. de Brühn; l'édition partielle d'*Electre*, avec commentaires, de Kaibel; l'article de Navarre sur *Sophocle imitateur d'Eschyle*, Rev. d. Et. anc., 1909. On voudra bien tenir compte de ces circonstances et nous excuser si nous nous rencontrons avec qui aurait déjà, sans que nous soyons à même de le savoir, traité la question que nous abordons ici.

dire le parricide d'Oreste, alors le véritable intérêt de la tragédie est, — non pas, comme chez Eschyle, l'accomplissement d'une volonté divine —, mais bien la solution des questions suivantes (1) : Comment Oreste va-t-il réussir l'entreprise difficile pour laquelle il revient à Mycènes après vingt ans d'absence ? Quelle aide peut-il attendre de sa soeur Electre et, en général, de ceux qui sont à l'intérieur du palais ? Quels moyens employer pour s'introduire dans ce palais ? C'est, du moins, ce qui est annoncé de façon très claire dans le *prologue* : *Nous sommes arrivés à un moment où l'hésitation n'est plus à sa place, c'est l'instant d'agir.* (v. 21 sq.) (2), dit le vieux précepteur. Oreste, alors, expose quel est son plan : il se tiendra caché hors du palais où le précepteur viendra annoncer qu'Oreste est mort aux jeux pythiques de façon à endormir la méfiance de Clytemnestre et d'Egisthe et à pouvoir s'introduire dans le palais, y apprendre tout ce qu'on y fait et le rapporter ensuite à Oreste pour que celui-ci, dûment informé, puisse en connaissance de cause accomplir son meurtre. Par conséquent, il s'agit-là d'un intérêt d'intrigue, de curiosité, intérêt de roman d'aventure ou de pièce policière.

Tel étant donc l'intérêt de cette tragédie, il convient de se demander si chacune des scènes et leur succession concourent bien au développement de cette action ainsi conçue, si leur progression est bien en rapport avec le déroulement de cette intrigue (3).

Après avoir entendu le *prologue*, le spectateur s'attend à voir se dérouler, traversée de difficultés habilement ménagées par le poète, l'action annoncée. Il sera donc étonné que la *parodos*, précédée d'un court passage de *mélodrame* dit par Electre seule, contienne un long et émouvant dialogue lyrique entre le chœur et Electre dans lequel est dépeinte la condition misérable de la jeune fille. Son étonnement ne sera pas moindre lorsqu'il verra que le premier *épisode* présente de nouveau, mais sur un mode plus "raisonné", l'exposé des souffrances

(1) *El.*, v. 32 sq. Apollon n'a pas donné à Oreste l'ordre de venger son père; sur sa demande, il lui a dit quels moyens employer à cette fin.

(2) Traduction Masqueray, éd. «Les Belles Lettres», Coll. des Universités de France, publiée sous le patronage de l'Association Guillaume Budé. Presque tous les textes d'*Electre* que nous donnons en français sont empruntés à cette traduction.

(3) Cf. *Phèdre*, loc. cit. : διὰ θεοῖς τε καὶ οὐρανοῖς.

d'Electre et de sa haine pour sa mère et pour Egisthe, lorsqu'il verra que ce beau morceau est suivi d'une scène non moins belle entre Electre et sa soeur Chrysothémis au cours de laquelle il apprend dans quelles dispositions cruelles Clytemnestre se trouve à l'égard de sa fille aînée. Cette scène lui apparaîtra comme manifestement destinée à illustrer les malheurs et la haine d'Electre, ainsi que sa farouche volonté de persister dans son attitude de blâme hautement exprimé et manifesté à l'égard de sa mère et de l'amant de cette dernière. Seul le récit que fait Chrysothémis du songe effrayant qu'a eu Clytemnestre lui rappellera, bien que de loin, que la tragédie doit aboutir au meurtre de l'épouse meurtrière par son fils. Encore, quand il verra Electre prendre contre sa mère des dispositions raisonnées et volontairement affirmées, donner des ordres précis à sa soeur pour s'assurer de l'aide divine dans son dessein d'assouvir sa haine et de venger son père, le spectateur sera-t-il en droit de se demander pourquoi la jeune fille semble être appelée à entreprendre à elle seule l'action dont le *prologue* lui avait pourtant clairement montré qu'elle serait le fait d'Oreste. Qu'Electre affirme, en plusieurs passages, qu'elle attend avec impatience Oreste en qui elle a mis tout son espoir, ne suffit pas pour rattacher ces scènes, en elles-mêmes dramatiques au plus haut point, au sujet véritable de la tragédie. Et il a l'impression que l'intérêt de curiosité, éveillé en lui dès le début pour le déroulement de l'intrigue, n'est guère satisfait. Il ne comprend pas ce qui relie entre elles et à l'ensemble de la tragédie ces scènes belles et fortes auxquelles Sophocle le fait assister.

La première scène du deuxième *épisode* ne fera que renforcer cette impression. En effet, en quoi la terrible altercation entre la mère et la fille fait-elle avancer l'action vers le dénouement attendu, et même comment s'y rattache-t-elle? Le poète n'a-t-il pas voulu simplement faire cette scène pour elle-même, à cause de sa force dramatique propre? Et le récit de la mort prétendue d'Oreste, quoiqu'évidemment relié à l'action, n'est-il pas trop étendu, trop développé, traité pour lui-même comme un magnifique morceau d'épopée en raccourci dans lequel le poète aurait voulu donner la mesure de son talent? Quant à la scène unique du troisième *épisode*, ne donne-t-elle pas aussi l'impression de n'avoir aucun lien avec l'action puisqu'elle montre, au cours d'un dialogue violent entre les deux soeurs, la décision que prend Electre de tuer elle-même sa mère? Où est Oreste? Quels sont les fruits qu'il prétendait retirer de son

stratagème? Quand donc le précepteur viendra-t-il lui donner les renseignements attendus? Pourquoi ne nous montrer que les réactions d'Electre en face d'événements qui semblent la concerner elle seule, alors que le sujet de la pièce est la mise à mort de Clytemnestre par Oreste? Et, d'ailleurs, le spectateur sait qu'Oreste n'est pas mort: peu lui chaut donc qu'Electre, par le déploiement de son éloquence, obtienne que Chrysothémis l'aide à tuer Clytemnestre et que, devant le refus de celle-ci, elle se décide à le faire seule! Le spectateur ne peut s'intéresser à ces projets, à ces décisions d'Electre, puisqu'il sait qu'en définitive ce ne sera pas elle qui conduira à son terme l'action meurtrière qui forme le sujet de la pièce. A moins que, commence-t-il à se demander avec un réel malaise, à moins que le *prologue* n'ait été qu'un faux départ et qu'Oreste n'ait rien à voir avec le dénouement de l'intrigue, à moins que les actes qu'il semblait lui avoir été dévolu d'accomplir ce soit en réalité Electre qui les commettra et qu'il y ait, à l'action annoncée dans le *prologue*, substitution d'une nouvelle action? Cependant, même dans ce cas, bien des scènes seraient inutiles au progrès de cette nouvelle action, comme celle de l'altercation entre la mère et la fille.

Or, Oreste arrive accompagnant l'urne censée contenir ses cendres. Va-t-on enfin assister à la reprise de l'action suspendue depuis le début de la *parodos*? Si le spectateur se rappelle que le stratagème consistant à annoncer la mort supposée d'Oreste avait pour celui-ci un double but: savoir, par le rapport que doit lui faire le précepteur, ce qui se passe dans le palais, et connaître les dispositions actuelles d'Electre (1) —, il ne pourra s'empêcher de constater qu'Oreste arrive trop tôt, puisque le précepteur ne lui a pas encore rendu compte de sa mission, et qu'il agit donc avec une souveraine maladresse dont Sophocle doit être rendu responsable. Ce dramaturge ne sait pas même conduire l'action avec vraisemblance, en conformité avec ce qu'il faisait prévoir dans le *prologue*! Et la constatation de cette faute sera aggravée par le fait que la scène de l'urne, qui remplit le quatrième *épisode* et au cours de laquelle a lieu la reconnaissance d'Electre et d'Oreste, — reconnaissance qui est, évidemment, en rapport avec l'intrigue —, est construite de telle sorte que tout l'intérêt porte sur le désespoir d'Electre,

(1) Cf. v. 80 sq.: Oreste voudrait écouter ce que dira celle qu'il suppose être Electre. C'est donc qu'il ignore quelle est son attitude actuelle à l'égard de sa mère et d'Egisthe.

désespoir auquel le spectateur, intéressé au succès de l'entreprise d'Oreste, ne saurait prendre la moindre part puisqu'il sait qu'il est sans raison, et sur la joie d'Electre lorsqu'elle retrouve son frère vivant (1). Cette scène magnifique, d'un pathétique extraordinaire, un des plus beaux morceaux dramatiques qui aient jamais été écrits pour le théâtre, est donc inutile à l'économie de la tragédie : elle n'en fait nullement avancer l'action avec laquelle elle n'a aucun lien réel. Voilà qui est grave, puisque cette scène, qui contient plus de 300 vers, est le morceau capital de la tragédie. On ne saurait même en justifier la présence en prétendant qu'elle a pour but de faire connaître à Oreste quels sont les sentiments d'Electre. Le spectateur les connaît, lui, depuis le vers 76 ! Or, une pièce de théâtre doit être composée pour le spectateur et non pour un des personnages.

Si le cinquième *épisode* se rattache davantage au sujet de la tragédie cependant il semble que Sophocle n'y revienne qu'à regret et se plaise bien plus à renouveler la scène de la reconnaissance et à faire exprimer une fois encore à Electre sa joie et sa haine intimement mêlées qu'à faire avancer vers son dénouement l'action suspendue presque entièrement depuis la *parodos* par une série de scènes dont nous avons dit qu'elles paraissaient n'avoir aucun lien interne entre elles, ni avec la pièce entière. Quant au sixième *épisode*, beaucoup plus court que les autres, il est bien celui que le *prologue* faisait attendre, encore que, dans la première scène, le poète ne nous fasse assister au meurtre de Clytemnestre que d'une manière détournée.

Que penser d'une tragédie ainsi construite ?

Pour qu'une tragédie soit une oeuvre d'art ayant une unité réelle, il faut qu'il y ait en elle une progression organique qui en relie toutes les parties selon un ordre qui lui soit nécessaire. Cette progression doit être en rapport intime avec l'intérêt véritable de la tragédie, si bien que l'on peut dire que la composition d'une bonne pièce de théâtre est fonction de son intérêt véritable.

Mais en quoi peut consister cet intérêt conféré à la tra-

(1) Toute à sa douleur, puis à sa joie, Electre semble oublier qu'elle avait décidé de prendre sur elle l'obligation de tuer Clytemnestre. Par conséquent on ne peut même pas justifier la présence de cette scène en la rattachant à ce qui, un moment, avait paru devenir le véritable sujet de la tragédie.

gédie une progression interne, condition de son unité réelle? Si cette progression réside dans le développement d'une action dans ses rapports avec l'intrigue, si les scènes doivent être reliées les unes aux autres par la succession des péripéties dont le déroulement conduit au nœud, puis au dénouement de cette action, alors *Electre* est une pièce fort mal construite.

Cependant, est-on bien sûr que ce soit uniquement dans ce développement de l'action par rapport à l'intrigue, c'est-à-dire par rapport au sujet extérieur de la pièce, que puisse et doive résider le véritable de la tragédie? A en croire Voltaire (1), qui s'y connaissait et dont les pièces sont, pour la plupart, bien faites, ce serait en cela, et en cela seul, que résiderait l'intérêt d'une œuvre dramatique. Dans son théâtre, en effet, le véritable intérêt consiste dans la succession des péripéties qui sont commandées par le seul déroulement de l'intrigue. Dans le théâtre d'Euripide et de Racine, ce déroulement des péripéties est lié au jeu des passions; dans celui de Corneille, il est commandé par les heurts de volontés qui s'affirment dans des directions opposées, il a pour but de faire valoir les obstacles que les passions suscitent à chacune de ces volontés; dans la tragédie métaphysique et cosmogonique d'Eschyle, il provient des conflits entre les forces divines qui s'y affrontent. Mais que l'action soit mue par l'un ou l'autre de ces ressorts, chez tous ces dramaturges la progression qui confère à la tragédie son unité générale naît toujours de la manière dont l'intrigue se noue, puis se dénoue, c'est-à-dire de l'action elle-même (2).

Sophocle concevait-il ainsi l'intérêt véritable qui est la raison d'être d'une tragédie et qui lui donne, non seulement sa charpente, son armature, mais sa vie intérieure, sa progression interne, son mode même d'existence? L'analyse rapide que nous avons faite d'*Electre* montre à l'évidence, — et, faite du

(1) Voir les *Lettres à M. de Genonville*, en tête de son *Oedipe*; La *Dissertation sur la tragédie ancienne et moderne*, en tête de *Sémiramis*; le *Commentaire sur Corneille*, à propos d'*Oedipe*. Dans les *Lettres*, Voltaire affirme que Sophocle ne sait absolument pas conduire une action dramatique, qu'il n'est qu'un vil rhéteur dont les vers... sont d'un déclamateur. Ce reproche ne pourrait-il pas s'appliquer à plusieurs scènes d'*Electre* (v.g. v. 510-633, 871-1037)?

(2) En ce qui concerne Eschyle, cela n'apparaît clairement que dans l'*Orestie*; car les tragédies de cet auteur étaient des trilogies liées dont l'unité profonde ne se révèle que si l'on embrasse d'un seul regard les trois pièces à la fois.

même point de vue, celle de toutes les pièces de Sophocle amènerait à la même constatation —, ou bien que tel ne doit pas être le cas, ou bien que cette tragédie est, comme nous l'avons dit, une pièce mal faite.

Or, voici comment Maurice Croiset pense que Sophocle conduit l'action de ses tragédies. Dans ce théâtre, l'intérêt véritable, "c'est, dit-il, la volonté de l'être humain... Une résolution ferme et haute, appuyée sur des motifs parfaitement clairs, tel est... le fond même du drame, ou plutôt son âme... Sophocle a dégagé, d'une légende indifférente (1), un élément de conscience et de volonté, et il a toujours constitué l'action dramatique de façon à le mettre en lumière... De cette conception... résulte un genre de progression qui lui est propre... [et qui] répond au dessein général... de mettre en lumière une volonté réfléchie tendant à un but qu'elle atteint ou qui lui échappe... En discutant avec les uns, en se défendant contre les autres, le protagoniste éclaire son âme, et de scène en scène l'intérêt profond qui tient tout en suspens apparaît davantage... Et par suite, la tragédie se concentre, tout en se développant, elle subordonne ses effets divers à un effet d'ensemble toujours croissant, elle prend une sorte d'unité intime qui est saisissante, parce qu'elle a pour centre une seule âme et dans cette âme une volonté" (2). L'intrigue donc n'aurait pas d'intérêt aux yeux de Sophocle, du moins en elle-même : elle ne serait qu'un moyen, commandé par le genre dramatique, devant servir une fin supérieure à elle. C'est cette fin qui serait l'intérêt véritable de ses pièces. Juger la composition d'une tragédie sophocléenne d'après la conduite de l'action en rapport avec l'intrigue serait se servir d'un critère qui ne lui convient nullement. Comme on le voit, c'est là une thèse radicalement opposée à celle de M. de Wilamowitz.

L'unité profonde d'une tragédie de Sophocle résiderait dans l'éclairage toujours plus vif de l'âme du protagoniste, dans la mise en lumière toujours plus évidente de la conscience qu'il prend de lui-même et de ses motifs d'action qui se transforment en volonté de plus en plus nettement affirmée. Ce serait l'affirmation progressive de cette volonté qui commanderait l'économie profonde de la tragédie. Là serait le véritable

(1) De cette remarque de Croiset, il ressort que, pour Sophocle, le sujet extérieur de l'intrigue n'est pas le véritable sujet.

(2) *Hist. de la Litt. grecque*, 3^{ème} éd., p. 262 sqq.

ressort de l'action dramatique, et les péripéties ne seraient imaginées que pour permettre au protagoniste de prendre conscience de lui-même et à sa volonté de s'affirmer. C'est en fonction de la formation de cette volonté que la tragédie serait construite. C'est de la psychologie du protagoniste qu'elle tirerait son unité.

Or, l'étude de la psychologie des personnages sophocléens montre que cette volonté n'est pas gratuitement formée dès le début de la tragédie. Elle a son fondement dans les sentiments premiers du personnage. Ces sentiments, mis en branle par un événement extérieur, donnent naissance à une volonté qui, passant d'un état premier, purement affectif, à une conscience de plus en plus claire, cherche à s'explicitier, à se formuler en idées fondées toujours davantage sur des raisons. Ces raisons de vouloir ont un lien intime avec les sentiments : elles sont les sentiments devenus conscients ; si bien que cette volonté devenue idées claires n'efface ni ne remplace les sentiments qui subsistent comme substrat de la volonté (1). Comme le personnage est animé de sentiments différents, bien qu'apparentés, ces sentiments varieront selon les situations, pourront même à certains moments paraître reprendre le pas sur la volonté à laquelle ils ont donné naissance. Mais la volonté, elle, ne variera jamais, malgré certaines détentes momentanées qui se traduiront par un retour à l'état affectif premier, — état qui n'est jamais en contradiction avec la volonté.

Il nous faut maintenant considérer de près *Electre* afin de vérifier si le déroulement des scènes obéit bien à cette progression interne dont parle le savant français. Le résultat de cet examen permettra de répondre à la question qui fait l'objet de cette étude et, en ce qui concerne du moins cette pièce, de justifier Sophocle du très grave reproche que lui adresse M. de Wilamowitz.

Tout d'abord reconnaissons que le *prologue* pourrait aiguiser le spectateur sur une fausse voie en lui faisant croire que les actes d'Oreste formeront le sujet de la tragédie. Si cette scène d'exposition, qui ne manque ni de beauté, ni de

(1) C'est en cela que les personnages sophocléens diffèrent totalement de ceux de Corneille. Rien, en *Antigone*, ne s'oppose à ce qu'elle traduise en actes sa volonté, puisque celle-ci est conforme à ses sentiments ; d'où l'absence complète chez Sophocle de ce qu'on pourrait appeler des « stances de Rodrigue ». (Cf. *Le Cid*, I, 6, et *El.*, v. 938 sqq.)

grandeur permet à l'auteur de planter magnifiquement le décor et met le spectateur au courant du sujet extérieur qui fournit au dramaturge l'intrigue de sa pièce, elle ne fait pas prévoir quel en sera le sujet véritable. C'est là, semble-t-il, une faute (1), qui pourtant est compensée par l'effet théâtral très puissant par lequel elle se termine (2) et qui fait porter dès lors l'intérêt sur Electre, protagoniste du drame.

A partir de là, la succession des scènes se fait-elle en obéissant à un principe d'unité qui consisterait en une progression qui serait celle-là même de la mise en lumière toujours plus évidente de la conscience et de la volonté d'Electre, cette conscience et cette volonté étant intimement reliées à des sentiments premiers qui persistent tout au long de la tragédie? Ou, au contraire, ces scènes sont-elles de magnifiques morceaux dont la succession ne serait commandée par aucun principe d'unité?

Puisque c'est de la psychologie du protagoniste que la tragédie tirerait son unité, voyons quels sont les sentiments dont Electre est animée. Ils sont au nombre de quatre : la haine à l'égard de sa mère et d'Egisthe ; le désir que sa haine soit assouvie et que, par là, lui soit assuré le bonheur et les honneurs dont elle est privée par sa mère et par l'amant de sa mère ; l'amour fraternel ; enfin, le désir intermittent de mourir, désir qui est lié à la fois à son amour pour Oreste et au découragement provoqué par ce qui est cause de sa haine.

Si elle hait, c'est qu'elle est profondément malheureuse. Les premiers mots qu'elle dit, derrière la coulisse, — ce qui leur confère une grande force tragique —, sont : *ὦ μοι μοι δύστηνος* (*Hélas ! infortunée que je suis !*, v. 77). Et, trois vers plus loin, la première fois que son nom est prononcé, il est accompagné du même adjectif *δύστηνος* ; puis vient le mot *gémissements* qui semble devoir s'accoupler au nom d'Electre (v. 80 - 81). Elle est exclue de la table paternelle, *couverte d'un indigne vêtement* (v. 185 - 192). La scène de l'altercation avec Clytemnestre (v. 516 - 633) illustre son malheur, en faisant voir au spectateur la cruauté de sa mère à son égard. Sa haine a une cause lointaine, mais toujours vivante, elle a vu

(1) Ce qui semble donner raison à Voltaire qui, dans la *Dissertation...*, entre mille traits des auteurs modernes que *Sophocle eût fait gloire d'imiter*, cite les scènes d'exposition. Voir, plus bas, p. 71, notre essai de justification du *prologue*.

(2) *El.*, v. 77 - 81.

le crime : *Ma mère, et son compagnon de lit, Egisthe, ont fendu la tête de mon père, comme des bûcherons un chêne, avec une hache meurtrière* (v. 97 sq.). Or, elle aimait son père et voit maintenant dans le lit d'Agamemnon *celui qui l'a tué de sa main* (v. 266 - 274; cf. *passim*, les nombreux passages où elle invoque avec tendresse et émotion le souvenir de son père).

Le désir de voir sa mère tuée, sa haine assouvie, le désir de rentrer en possession du bonheur dû à la fille d'Agamemnon sont exprimés en maints passages (v.g. v. 110 - 120). Mais, à l'état affectif, ce désir ne se traduit pas en une volonté généralisatrice d'actions : tout au plus, ces sentiments se traduisent-ils par une attitude d'opposition, de blâme continuél, par des accusations courageusement formulées à toute occasion. C'est pourquoi elle attend *toujours Oreste pour mettre un terme à ces douleurs* (v. 303 sq.). Ce désir de voir arriver son frère n'est pas dû uniquement au fait qu'il tuera Clytemnestre son complice (1); il a aussi pour cause un profond amour fraternel. Electre n'est pas toute haine (cf. v. 1311) : vivant des circonstances heureuses, elle eût été aimante, capable de joie et de tendresse. Cet amour fraternel, que l'auteur d'*Antigone* sait si bien dépeindre, s'exprime tout particulièrement dans la scène de l'urne (v. 1097 - 1287). Quant au découragement que parfois Electre éprouve et qui lui fait désirer la mort, il apparaît surtout dans le court monologue qui suit le récit du précepteur (v. 804-822) et qui se termine par ces mots : *Et alors qu'un des gens du palais me tue, si je l'importune : ce sera un bienfait, si je meurs, un chagrin, si je continue d'exister : je n'ai plus aucun désir de vivre*. Il apparaît également, à l'état affectif pur, dans le dialogue lyrique qui suit (v. 823 - 870). Ce profond désespoir éclate aussi, tout naturellement dans la première partie de la scène de l'urne, celle qui précède la reconnaissance (v. 1097 - 1214). Comme on peut le voir par nos références, ces sentiments du protagoniste courent, comme autant de thèmes dans une symphonie, tout au long de la pièce à qui ils donnent une texture qui est déjà un élément d'unité.

Cependant, si liés soient-ils les uns aux autres par leur vérité psychologique, ils ne suffisent pas à conférer à la tragédie cette progression organique qui est la condition d'une pièce bien construite. Quelque touchante ou pathétique qu'en soit la

(1) C'est par là, cependant, que le sujet de l'intrigue est relié au sujet véritable.

peinture, les scènes destinées à les exprimer, toutes dramatiques qu'elles puissent être, ne feraient ensemble pas autre chose qu'une de ces tragédies mal construites d'Euripide dont nous parlons au début. Si Croiset a raison contre Wilamowitz, c'est dans la transmutation des sentiments en idées et en volonté, transformation liée au déroulement des péripéties qui en sont la condition contingente, mais indispensable, et aux confrontations du protagoniste avec les autres personnages, que doit résider la véritable progression de la tragédie. Il convient donc d'examiner maintenant de ce point de vue notre pièce.

Après le monologue et le dialogue lyriques de la *parodos* où Electre exprime sur un mode affectif tous ces sentiments, elle les expose dans la première scène du premier *épisode* avec une grande clarté et beaucoup de lucidité. S'ils ne sont pas encore transmués en volonté d'agir, — aucune circonstance n'est encore venue donner l'occasion de cette transmutation —, ils deviennent clairs et se fondent sur des raisons dont on voit Electre prendre une nette conscience. Ce double exposé, ce passage du lyrique au langage parlé sont d'une haute signification : ils marquent le premier pas vers une actualisation volontaire des sentiments. Puis arrive Chrysothémis, personnage dont les sentiments sont analogues à ceux du protagoniste, mais dont l'âme faible est incapable d'en faire jamais des raisons d'agir, personnage destiné à servir de repoussoir, au sens pictural de ce terme, au protagoniste à qui, par ses hésitations et sa faiblesse, il fait prendre conscience des raisons qu'il a de vouloir et d'agir. Comme Chrysothémis donne à sa sœur des conseils de modération, celle-ci refuse de les suivre ; et ce refus, dont elle doit rendre compte à Chrysothémis, qui n'est pas son ennemie, l'amène à exposer plus clairement qu'auparavant ses motifs de haine, sa volonté de troubler le repos de sa mère par ses blâmes hautement exprimés. C'est là un second pas vers l'actualisation volontaire de deux sentiments : la haine, le désir de vengeance. Puis Chrysothémis annonce à Electre qu' Clytemnestre et Egisthe ont décidé, si elle ne met un frein à ses reproches, de l'enterrer vivante, — événement extérieur destiné à mettre en lumière la conscience que le protagoniste prend de l'un de ses sentiments, le désir de mourir. Electre alors affirme avec une volonté lucide qu'elle préfère la mort plutôt que de renoncer à l'assouvissement de sa haine. Mais sa sœur lui apprend le songe effrayant qu'a fait leur mère et lui explique qu'elle est envoyée pour déposer des offrandes

sur le tombeau d'Agamemnon afin de détourner la fureur vengeresse du mort. Aussitôt Electre reprend espoir; au désir de mourir se substitue de nouveau l'espoir de vengeance qui s'exprime, — troisième pas —, par un acte volontaire, une décision: elle donne des ordres précis à sa soeur pour contrecarrer le dessein de sa mère. Notons en passant que, dès qu'elle reprend espoir, Electre est capable de tendresse; elle dit: *O chère soeur!* (v. 431) à Chrysothémis si malmenée par elle un instant auparavant. C'est qu'elle n'est pas par nature haineuse; pour qu'elle devînt l'implacable Electre, il a fallu que la haine s'infiltrât en elle (cf. v. 1311). Là encore, un élément d'unité fourni par la psychologie du protagoniste.

Au deuxième *épisode*, Electre, toujours en scène, est mise en face de sa mère qui vient prier Apollon de détourner les menaces entrevues par elle en songe (1). Comme Créon vis-à-vis d'Antigone, Clytemnestre est un personnage ayant une volonté ferme et bien arrêtée dès le début de la pièce, volonté à la formation de laquelle le spectateur n'assiste pas; car ce personnage n'a d'intérêt que dans la mesure où, par son opposition au protagoniste, il oblige celui-ci à exposer les motifs qui le font agir. Son rôle est donc analogue à celui que le poète a dévolu, ici, à Chrysothémis, dans *Antigone*, à Ismène, mais non point identique: l'un et l'autre consiste à faire ressortir, le premier sur un arrière-fond un peu terne et de même teinte, le second par un vif contraste, la tonalité de l'âme du protagoniste. Cette rencontre, outre qu'elle illustre le malheur de la jeune fille, donne à Electre l'occasion d'affirmer, avec d'autant plus de force et d'assurance que le récit du songe l'a remplie d'espérance (2), sa volonté et ses raisons devenues maintenant idées parfaitement claires: en un réquisitoire d'un logique ardent, elle justifie sa haine: sa mère n'a aucune excuse, tous ses actes ont été iniques et la condamnent sans appel à mériter la haine de ceux qui, aimant la justice, se souviennent de l'assassinat d'Agamemnon. Tout cela, si Electre le sentait, elle ne l'avait pas encore "réalisé" avec une semblable clarté. Cette scène, qui ne fait nullement avancer l'action extérieure vers son dénouement, s'inscrit donc, comme quatrième pas, de façon nécessaire dans la progression interne

(1) On voit que, même en ce qui concerne l'intrigue, cette tragédie est fort bien agencée.

(2) C'est là une preuve du lien intime entre les sentiments et la volonté.

de la tragédie. Péripétie fournie par le déroulement de l'intrigue : le précepteur arrive qui annonce qu'Oreste n'est plus et raconte longuement les circonstances de sa mort. Est-ce là un hors-d'œuvre ? Bien au contraire : ce récit prend toute sa signification, intimement liée à l'intérêt véritable de la tragédie, si l'on songe que le spectateur voit Electre l'écouter et recevoir, dans son amour fraternel et ses espérances de vengeance, ce coup terrible. De nouveau le désir de mourir s'empare d'elle : elle en fait la constatation lucide : ce n'est plus un simple sentiment, c'est un acte volontaire (v. 804 - 822) (1). Puis son désespoir éclate dans un court dialogue lyrique (v. 823 - 870) : ce retour temporaire à l'un des états affectifs premiers est une péripétie profondément liée à l'intérêt véritable. C'est encore un pas, le cinquième, tout au long de ce chemin psychologique qui est celui de la progression interne de la tragédie, un pas en arrière certes, mais qui se fait sur la ligne même de la route intime suivie par l'âme d'Electre : dans la chorégraphie, le danseur peut revenir à une figure précédente sans que, pour cela, il y ait rupture dans la progression de la danse, de même que, dans la frise des Panathénées, cortège en marche vers le lieu où sont les douze dieux, on voit des personnages tourner le dos au but vers lequel se dirige la procession sans nuire le moins du monde au mouvement unique qui anime l'ensemble (2).

(1) Les mots : *Et alors qu'un des gens du palais me tue, si je l'importe... je n'ai plus aucun désir de vivre* (v. 820 sqq.), sont l'expression d'un sentiment premier, le désir de mourir. Par contre, ceux-ci, qui s'inscrivent à l'intérieur de cette affirmation : *Ce sera un bienfait, si je meurs, un chagrin, si je continue d'exister*, sont l'exposé rationnel des motifs du vouloir auquel a donné naissance ce sentiment, dont les circonstances ménagées par le poète ont fait qu'Electre fût amenée à prendre conscience. Nous donnons ici cette analyse détaillée de ces trois vers comme exemple de celle que l'on pourrait faire de presque tous ceux de cette tragédie : elle confirmerait toujours notre thèse.

(2) Entre deux passages analogues de la tragédie (v. 86-309; 804-870), il y a une symétrie remarquable qui fait penser à celle d'un fronton. V. 86-250 : dialogue lyrique exprimant des sentiments ; v. 251-309 : tirade parlée où ces sentiments deviennent idées claires (soit 2/3 contre 1/3). V. 604-822 : tirade parlée, où les sentiments sont exposés en idées claires ; v. 823-870 : dialogue lyrique exprimant ces sentiments (soit 1/3 contre 2/3). Mais entre les deux membres de ce chiasme, il n'y a pas rigoureuse identité, ce qui serait contraire à la progression dramatique. Dans la seconde tirade, les sentiments sont des idées claires, parce que le protagoniste est déjà fort avancé dans la prise de conscience de ses affections ; dans la première, les sentiments se cherchent des raisons pour devenir motifs d'action volontaire. Il y a donc progrès de la première à la seconde.

Au troisième épisode, nouvelle péripétie liée au déroulement de l'intrigue, Chrysothémis revient toute joyeuse du tombeau d'Agamemnon où elle a vu des offrandes déposées par quelqu'un dont elle ne doute pas qu'il ne soit Oreste. Sans lui dire que leur frère est mort, Electre la laisse faire ses joyeuses suppositions et le long récit de son pèlerinage. Maladresse insigne de l'auteur qui cherche ainsi à raccrocher son véritable sujet tout en repoussant aussi loin que possible l'obligation de dénouer son intrigue? Non pas : ce silence cruel, — la dureté est manifestation de force —, donne à Electre le temps de se recueillir, de surmonter son désespoir, de laisser bouillonner en elle les sentiments de haine et de vengeance. Enfin, avec une brièveté significative, sur un ton froid et dur, elle apprend à sa soeur la mort d'Oreste. Puis soudain, avec une force admirable, elle annonce qu'elle se décide à accomplir elle-même le meurtre, elle motive sa décision par des raisons précises, fondées sur les sentiments suivants : l'amour qu'elle porte à son père mort, sa haine de Clytemnestre, son désir de reconquérir le bonheur que sa mère lui a interdit. C'est un nouveau pas, le sixième, un pas décisif qui conduit d'un état affectif à son actualisation volontaire. Jusqu'alors, avec une clarté d'idées que nous avons vue s'affirmer progressivement de scène en scène, elle ne voulait rien d'autre qu'importuner activement Clytemnestre et Egisthe, *boire le sang de la vie* de sa mère, comme le disait cette dernière (v. 785 sq.), en attendant passionnément qu'Oreste vint pour la tuer. Maintenant, cette volonté devient plus nette et plus précise : elle tuera elle-même. Et le refus que Chrysothémis oppose à sa demande de collaboration lui donne l'occasion de montrer à quel degré d'intensité est parvenue cette volonté qui s'appuie sur des raisons nées des sentiments. Telle était donc la raison profonde du stratagème d'Oreste qui est une invention de Sophocle (1) : placer Electre dans une situation telle que deux de ses sentiments fondamentaux passent d'un état affectif plus ou moins conscient à une volonté ferme et clairement affirmée.

L'un des plus forts aussi parmi les sentiments d'Electre est la haine causée, nous l'avons vu, par les malheurs de sa destinée. C'est par le malheur que s'explique complètement ce qu'est Electre. Au quatrième épisode, la malheureuse Electre prend dans ses bras l'urne censée contenir les cendres de

(1) Ni dans la légende, ni dans Eschyle et Euripide, on ne voit Oreste se faire passer pour mort.

son frère. Pourquoi cette scène? Simplement à cause de son pathétique intense? Elle est au contraire intimement liée au sujet véritable, puisqu'elle est là pour que le protagoniste atteigne au tréfond de son désespoir et qu'il exprime, avec une netteté que le chagrin n'obscurcit pas, la conscience qu'il prend de l'immensité de son malheur. Evidemment, Electre oublie complètement la décision qu'elle avait prise de tuer sa mère. Mais, encore une fois, la mise à mort de Clytemnestre n'est pas le sujet véritable de la tragédie; d'ailleurs, le spectateur le sait, c'est Oreste qui tuera la reine. Le *prologue*, qui avait pu le tromper au début, rend maintenant au spectateur le service de lui faire comprendre que ce n'est pas le coup de poignard qu'Electre voulait donner à sa mère qui est intéressant, — Oreste s'en charge —, mais bien le fait qu'Electre en fût arrivée jusqu'à prendre une pareille décision. Ici, la courbe de la progression interne s'infléchit de manière à rejoindre, en une convergence qui est art suprême de composition, celle du déroulement de l'intrigue extérieure et à se confondre totalement avec elle : le stratagème d'Oreste et les actes meurtriers qu'il est sur le point de commettre vont maintenant coïncider toujours davantage avec la mise en lumière de l'âme d'Electre. En effet, si l'altercation avec Clytemnestre avait permis à Electre d'exposer les raisons de sa haine, elle n'avait pas encore eu l'occasion de toucher du doigt l'atrocité de sa destinée. Maintenant, elle est en face du plus atroce malheur qui pût lui arriver. Cette scène de l'urne constitue bien un pas en avant, le septième, dans le chemin douloureux que suit Electre en prenant conscience d'elle-même. Mais on se rappelle qu'Electre a, dans le fond de sa nature, plus vrais que sa haine, une immense capacité de tendresse, de joie, un immense besoin de bonheur. La scène de la reconnaissance est là pour qu'elle puisse savoir avec clarté, huitième pas, ce qu'est ce bonheur d'aimer, d'être joyeuse, d'espérer, bonheur qui, désormais, est manifestement possible (1). Les circonstances lui permettant de détendre sa volonté de haïr, elle voit vraiment clair en elle-même. Elle s'explique les raisons de tout ce qu'elle a ressenti et éprouvé : *car, depuis longtemps, la haine s'est infiltrée en moi, et maintenant que je t'ai vu, je ne cesserai de*

(1) Ce passage contient des rappels très conscients et très précis du sentiment de haine (cf. v. 1243-1246) : à côté de la progression que nous avons mise en lumière, ligne majeure selon laquelle se développe la tragédie, cette persistance des thèmes fournis par les sentiments premiers est un lien qui cimente les unes aux autres toutes les scènes.

pleurer de joie, dit-elle dans deux vers (v. 1311 sq.) qui donnent la clé de toute sa psychologie. Il fallait qu'elle passât par ces alternatives d'espoir, de désespoir, qu'elle fût amenée à se décider à l'action suprême, que le malheur le plus atroce s'abattît sur elle pour qu'elle fût enfin capable de porter sur elle-même ce diagnostic définitif. C'est là le point culminant de l'oeuvre où tout le reste tendait en une convergence de plus en plus concentrée autour de l'âme d'Electre.

Quant aux dernières scènes, celles du sixième épisode, tout en dénouant l'intrigue, elles sont pour Electre l'occasion d'affirmer sa haine, et avec quelle violence parfaitement consciente (v. 1407 - 1418) ! Si Sophocle n'attire pas l'attention du spectateur sur le meurtre lui-même, mais sur l'attitude d'Electre au moment où Oreste tue sa mère, c'est parce que l'intérêt véritable de la tragédie n'est pas le meurtre commis par Oreste, mais Electre prenant conscience de ses sentiments, les fondant en raison et les traduisant en actes volontaires. Et les dernières paroles d'Electre sont encore de la haine traduite en un acte volontaire (v. 1483 - 1490 (2)). Là aussi, c'est la volonté d'Electre qui est mise en valeur au moment où Oreste mène Egisthe à la mort.

La conclusion de cet examen est évidente : l'intérêt véritable de la tragédie est la conscience qu'Electre prend de ses sentiments, leur traduction en idées claires, leur justification par des raisons toujours plus nettement exposées, leur transmutation en états volontaires. Les péripéties fournies par l'intrigue, celles qui proviennent du sujet réel, toutes obéissent à une progression continue qui suit la courbe de la transformation des sentiments en éléments de la conscience et de volonté, la courbe le long de laquelle, "le protagoniste, comme le dit Croiset, éclaire son âme". Même en ce qui concerne le prologue, *Electre* est une tragédie parfaitement construite.

A. DE MARIGNAC

(2) Les vers 1485 sq. sont une interpolation manifeste.

LA GUERRE D'ALEXANDRIE

INTRODUCTION

Le titre de *Bellum Alexandrinum* qu'on donne généralement à cet opuscule de 78 chapitres est inexact. Seuls les 33 premiers chapitres ont trait à la Guerre d'Alexandrie, les autres étant consacrés au récit des deux expéditions contre Pharnace, à la guerre d'Illyrie et aux événements d'Espagne. D'autre part, les préliminaires de l'expédition d'Egypte sont narrés par César lui-même dans les 7 derniers chapitres du *De Bello civili*, malheureusement inachevé, dont le *Bellum Alexandrinum* forme la suite.

Ces deux textes se rapportent donc aux mêmes événements, bien qu'ils ne soient pas du même auteur. Ils constituent la source la plus authentique que nous possédions sur cet épisode de la Guerre civile, et sont, en même temps, un document de premier ordre pour l'histoire d'Alexandrie et d'Egypte : « ...l'auteur du *De Bello civili*, est à la fois témoin oculaire et principal acteur des événements qu'il raconte ⁽¹⁾ » ; quant au *Bellum Alexandrinum*, si l'auteur ⁽²⁾ n'a pas assisté aux différentes péripéties de la Guerre d'Alexandrie, il en a noté les détails sous la dictée de César lui-même.

Le *De Bello civili* a été maintes fois traduit en français : nous nous contentons de donner en sommaire des 7 derniers chapitres (106-112) du troisième livre. Une traduction du *Bellum Alexandrinum* para dans le recueil de Nisard intitulé : *Salluste, Jules César, C. Velleius Paterculus et A. Florus* (Firmin-Didot, Paris, 1879, 1 v. in-8, 728 pages.) Elle est de M. Dumas-Hinard. Le traducteur a suivi le texte latin de l'édition Lemaire. Depuis lors, la critique a fait des progrès. Les éditions R. Schneider et A. Klotz, que nous avons utilisées, sont beaucoup

(1) Paul GRAINDOR, *La Guerre d'Alexandrie*, dans : *Recueil de travaux publiés par la Faculté des Lettres*, Le Caire, 1931, 7^{me} fascicule.

(2) On ne le connaît pas avec certitude. A s'en tenir à la lettre de la préface du VIII^e livre du *De Bello Gallico*, il faut admettre en toute vraisemblance, pense Klotz, qu'Hirtius est l'auteur du *B. A.*

plus exactes. Nous nous sommes efforcé de suivre de plus près le texte latin, en gardant, chaque fois que la syntaxe française le permet, l'ordre des mots latins, leur valeur précise, les tournures mêmes de l'auteur, en maintenant au besoin l'ambiguïté, la lourdeur ou la longueur de la phrase latine; bref, en conservant, dans la mesure du possible, au récit latin son caractère propre. L'espace limité réservé à cet article ne nous permet pas d'y joindre un long commentaire ni d'indiquer les nombreuses difficultés du texte latin. Nous n'en donnons que les explications indispensables.

On consultera avec grand profit l'ouvrage de M. P. GRAINDOR : *La Guerre d'Alexandrie*. M. Graindor résout, autant que possible, les problèmes que soulève cet épisode militaire.

R. SAVIOZ

Sommaire des sept derniers chapitres (106-112) du III^{ème} livre du "De Bello Civili"

Après Pharsale, César passe en Asie, où il ne reste que quelques jours : il est pressé de rejoindre Pompée en Egypte. Arrivé à Alexandrie avec deux légions et 800 chevaux, il apprend l'assassinat de Pompée. Il est accueilli par une population hostile, inquiète de ses succès. Il fait venir aussitôt d'autres légions d'Asie, mais lui-même est retenu dans le port d'Alexandrie par les vents télesiens. Il s'occupe d'abord d'arbitrer le différend qui divisait le roi Ptolémée et sa soeur Cléopâtre. Leur père, Ptolémée Aulète, avait désigné, par testament, pour ses héritiers l'aîné de ses fils et l'aînée de ses filles, et avait demandé au peuple romain, son allié, de faire observer ses dernières volontés. Mais le jeune roi et sa soeur avaient pris les armes pour décider lequel des deux aurait tout le pouvoir à lui seul. Pendant que César était occupé à apaiser ce différend, l'eunuque Pothin, gouverneur du jeune roi, fait venir de Péluse à Alexandrie, à l'insu de César, l'armée royale, commandée par Achilles. César dépêche de la part du roi, vers Achilles Dioscoride et Sérapion, pour connaître ses intentions; mais Achilles les fait assassiner.

Achilles avait une excellente et puissante armée. Il s'empare de la ville, à l'exception du quartier occupé par César au sud du Grand Port, où s'élevait le palais royal. César distribue habilement ses cohortes à l'entrée des rues, et soutient l'attaque dans la ville. Cependant une menace plus grave le presse au nord. En effet, les ennemis tentent de s'emparer au plus vite de la flotte égyptienne dans le Port Est. Celle-ci comprenait 50 galères revenues au port après Pharsale, 22 autres stationnant d'ordinaire à Myoshoûs et beaucoup d'autres bateaux dans les arsenaux. Achilles, maître du port et de la mer, aurait pu intercepter les vivres et les renforts destinés à César. La situation était donc très critique. Aussi César n'hésite-t-il pas à brûler toute cette flotte; et, par une habile manoeuvre, il s'empare de l'ilot sur lequel s'élevait le Phare, bastion qui commandait l'entrée du Grand Port. Par cette action rapide il libère sa propre flotte et peut recevoir désormais librement les secours attendus du dehors. Il augmente les jours suivants ses fortifications dans la ville.

Le *De Bello Civili* se termine par la brève mention de la fuite d'Arsinoë, soeur cadette de Cléopâtre, du palais royal et de l'assassinat de Pothin, l'administrateur du royaume.