

L'INSECTE TRAGIQUE CHEZ SHAKESPEARE ET SARTRE

par
ANDRÉ SIGANOS

A tort ou à raison, on a souvent considéré le théâtre comme l'expression achevée de l'illusion, dont le suprême paradoxe serait de traduire une réalité autre, plus vraie, s'il était possible, que celle que nous désignons tous les jours par ce nom. Or l'Insecte se prête on ne peut mieux à ce jeu théâtral : invisible et pourtant présent, un et multiple, agissant dans l'ombre du grand jour, il constitue une force — le plus souvent destructrice — que l'on invoque, ou contre laquelle on se bat.

Parfois même, devenu vivante métaphore, c'est en véritable personnage qu'il apparaît sur scène, comme le montrent deux comédies ; l'une d'Aristophane, l'autre de K. Capek.

1 — *Métamorphoses didactiques* :

La comédie des *Guêpes*, œuvre politique qui « s'attaque à l'organisation juridique d'Athènes »¹, met en présence un chœur

¹ Marc-Jean Alfonsi, notice sur *les Guêpes*, in Aristophane, *Théâtre complet*, I, Garnier, 1966, p. 221.

de juges déguisés en guêpes, dont la signification est clairement démontrée par les « insectes » eux-mêmes :

« Tout d'abord, il n'y a pas d'un mal, quand on l'agace, plus irritable que nous et d'humeur plus difficile ; puis, pour le reste, nous avons tous le manège des guêpes. Réunis par essaims comme dans les guêpiers, les uns [...] les autres [...] jugent : ils se tiennent contre les murailles, comprimés et serrés, ayant peine, comme les larves dans leurs cellules, à se mouvoir. Du reste, pour nous procurer la subsistance, nous sommes très industrieux : c'est en piquant tout le monde que nous gagnons notre vie. »²

Cette citation, dont on nous pardonnera la longueur, résume fort le seul point de vue qui nous intéresse ici. Soulignons simplement la connotation négative de la guêpe, conforme à sa symbolique générale³ : lorsque l'homme copie l'insecte, c'est bien souvent pour son malheur, devenant stupide, agressif, opportuniste et cupide. L'avertissement d'Aristophane est clair : tous les *hélistes* en puissance sont aussi des guêpes latentes ; et plus largement, sans doute, en débordant le cadre étroit de la satire, nous sommes amenés à penser qu'une guêpe dort en chacun de nous. Il convient de la vaincre ... ou de ne pas la réveiller !

² Aristophane, *les Guêpes*, trad. H. Van Daele, les Belles Lettres, 1938, v. 1101 sqq.

³ En Amazonie, la guêpe est considérée comme pervertie par les relations qu'elles avaient nouées avec les chamans ou leurs esprits tutélaires ; un roman de Keith Roberts, *The Furies* (1966) — dont le titre en dit long — nous montre la conquête du monde par d'énormes guêpes ; en France et en Europe elles constituent l'image même de la méchanceté aveugle, de la colère, de l'immortalité. Les dérivés de « guêpe » (« gouepe », « gouape »), signifient « vaurien » (cf. Eugène Rolland, *Faune populaire de France*, Maisonneuve et Larose, 1967, tome XIII, p. 46). Enfin, E. Aeppli (*les Rêves et leur interprétation*, Payot, rééd. 1978, p. 287) remarque que « la coloration de son corps aux anneaux noirs et jaunes, si vivement accusée » est proprement diabolique.

Dans une optique plus riche peut-être, pour ce qui nous occupe, mais tout aussi lourdement didactique semble-t-il, K. Capek écrivait en 1921 une œuvre aujourd'hui quasi introuvable : *la Comédia de l'insecte*⁴.

Trois niveaux sociaux y sont figurés par quatre sortes d'insectes. Les papillons représentent la haute société, celle qui cumule sans effort argent et loisirs, ce qui ne l'empêche pas de s'entre-déchirer. La deuxième couche sociale, la classe moyenne, paraît sous la forme successive de criquets et de bousiers, les premiers travaillant dur pour maintenir leur statut social, les seconds pour thésauriser. Le troisième acte, enfin, s'ouvre sur la classe ouvrière, personnifiée comme on s'y attendrait par les fourmis. Or, celles-ci, grâce à leur discipline et leur technologie avancée, représentent une force redoutable. Leur sens grégaire les rend susceptibles, au reste, d'être fanatisées par un dictateur ; comme la comédie (bien grinçante) le montre effectivement. La différence entre les fourmis jaunes, élevées pour la guerre, s'efface alors d'autant plus facilement⁵.

Mais en-dehors de ce portrait-charge de l'humanité aux accents prémonitoires⁶, se déroule parallèlement dans la pièce une intéressante reformulation du mythe de la métamorphose. En effet, un vagabond, qui rejette la société et ses valeurs, et se tue à petit feu par l'alcoolisme, découvre une chrysalide sur le point d'éclore. Ce spectacle fascinant d'une vie avide de naître — pour cet homme qui tient si peu à la sienne — lui fait prendre conscience de la vacuité de son existence : à la métamorphose achevée de la chrysalide correspondra celle du clochard, qui mourra en espérant de vivre. Une pacifique mutation de l'humanité est peut-être la seule chance de notre civilisation.

⁴ Nous avons dû nous contenter d'un article du *New-York Times*, du 24 août 1979, que Jean Richer a bien voulu nous transmettre : Karel Capek to open Soho Rep's 5th year », par Barbara Crossette. L'analyse qui suit est, de ce fait, nécessairement limitée.

⁵ Les fourmis professaient des sophismes du genre : « We are battling the war of peace ».

⁶ Comme le fut *la Guerre des salamandres* du même auteur.

Toutefois, l'insecte, ou ses divers stades de maturation peuvent ne pas être mis en scène avec autant d'évidence, tout en jouant un rôle finalement plus important que celui d'une simple métaphore : le théâtre shakespearien en est une preuve tangible.

2 — *L'amour, la mort et la chrysalide, dans
LE SONGE D'UNE NUIT D'ÉTÉ*

Au lieu de remarquer avec J. Kott⁷ que Shakespeare ne s'est guère trompé en faisant dire à Puck qu'il « enrôle la terre » en quarante minutes, parce que le premier spoutnik soviétique a accompli un tour du globe à peu près dans le même temps, il nous semble infiniment plus intéressant de mettre en rapport ce chiffre avec celui qui symbolise la chrysalide⁸. Rappelons ici que le chiffre *quarante* est le symbole de la lettre M, de la Mère, mais aussi de la Mort, et plus précisément la mort suivie d'une résurrection, immobilisation effective de la larve avant sa transformation en *imago*⁹.

On sait aussi qu'il existe un rapport étroit entre le tombeau et le cocon de la chrysalide¹⁰. Or, que trouve-t-on dans *le Songe* ?

⁷ Jan Kott, *Shakespeare notre contemporain*. Trad. Anna Posner. Férard et C° (Marabout U), 1965, p. 209.

⁸ Puck avait affirmé : « *Ill put a girdle round about the earth in forty minutes.* » (*le Songe d'une nuit d'été*. Trad. Maurice Castelain, Aubier-Flammarion, 1968, II, 1, v. 175-176).

⁹ On notera aussi que le chiffre *quarante-deux* est celui de l'Apocalypse (au sens de « révélation ») : 4ème mois (*Apocalypse*, 11,2; 13,5), 1260 jours, c'est à dire 42×30 (*Apocalypse*, 11,3; 12,6), trois jours et demi, c'est à dire $42 \text{ heures} \times 2$ (*Apocalypse*, 11,11).

¹⁰ Jésus prêcha *quarante* mois et ressuscita une quarantaine d'heures après avoir été mis au sépulcre (*Marc.* 1524). Guy Le Fèvre de la Boderie dans ses *Hymnes ecclésiastiques (Chant royal sur la tressainte et pure conception de la Vierge mère de Dieu, in François Secret, le Zôhar chez les kabbalistes chrétiens de la Renaissance, Mouton, 1964, p. 328, note 10)* établit un parallèle symbolique précis entre les métamorphoses du « ver »

Obéron charge Puck de retrouver la fleur blessée par Cupidon, pour en extraire un suc d'amour, qu'il répandra sur les yeux des dormeurs. Le sommeil apparaît bien, dans un premier temps, comme une mort suivie d'une résurrection *après métamorphose*¹¹ : l'erreur de Puck, en effet, qui renouvelle celle de l'amour aveugle, rend bien Lysandre amoureux d'Hélène, et Titania de l'âne Bottom. Il faut d'ailleurs noter que l'insecte est encore présent par le caractère phallique de Cupidon, déjà existant chez Ronsard, par exemple¹², et explicité par Shakespeare dans *la Tempête*, où Iris attribue à Eros une tête de guêpe¹³.

De ce point de vue, le bestiaire du *Songe* n'est pas en reste :

« La peau de vipère séchée, les araignées écrasées et réduites en poudre [...] se retrouvent dans toutes les pharmacopées du Moyen-âge et de la Renaissance, à titre de remède contre l'impuissance sexuelle et les diverses maladies de femme. »¹⁴

Il est également curieux de remarquer que le lien entre l'amour, la chrysalide et le chiffre quarante, se retrouve dans *Roméo et Juliette*. La jeune héroïne doit mourir au monde, en

et celles des hommes au contact du divin. Comme représentant de l'humanité, Adam fut le ver, puis Moïse la chrysalide, qu'il concrétisa par la construction de la Demeure — manière de cocon — et le Christ enfin, fut le papillon.

Plus près de nous Vassili Rozanov écrivait, dans *l'Apocalypse de notre temps* (Plon, 1930, p. 218) : « La chenille : ' nous rampons, nous mangeons, nous sommes ternes et inutiles '. La chrysalide, c'est le tombeau et la mort, le tombeau et la vie végétative, le tombeau et la promesse. Le papillon, c'est l'âme plongée dans l'éther. »

¹¹ Shakespeare parle d'ailleurs de la « feinte mort du sommeil » (*death-counterfeiting sleep*) (*le Songe*, III, 2, v. 364).

¹² Cf. Ronsard, *Odes*, liv. V, XXXI.

¹³ *la Tempête*, IV, 1, v. 101 : « *her waspish-headed son* ».

¹⁴ Jan Kott, *op. cit.*, p. 18, note (7), p. 218. Cf. en particulier l'acte II, scène 2, où, dans la liste des animaux qui doivent se tenir éloignés de Titania, figurent les « vermisseaux, faucheux, escargots [...] limace, araignée. »

ingurgitant un breuvage qui lui donnera l'aspect d'un cadavre, le temps de descendre au sépulchre pour quarante-deux heures exactement ; puis elle renaîtra à un amour encore supérieur, fruit d'une initiation¹⁵. Or, le chiffre quarante-deux est celui de l'*Apocalypse*, en tant que mystagogie¹⁶.

L'étude que consacre Jean Richer au *Songe*¹⁷, tout en découvrant la pièce sous un autre jour, nous semble concorder point par point avec cette interprétation. De même que nous établissons un rapport entre *la Tempête* et *le Songe* à propos d'Eros (et que d'autres avant nous ont montré entre Puck et Ariel), de même, le critique montrait, dès 1974, le bien entre la bénédiction de Cérès, dans *la Tempête* (qui renvoie à l'initiation que l'on donnait à Eleusis, dans laquelle Coré prenait le nom de Perséphone, fille de Déméter)¹⁸, et le personnage de Lémétrius, du *Songe*, dont l'initiation fera de lui « le seul éveillé »¹⁹. Or, Jean Richer, soulignant l'une des sources de Bottom et Titania, l'*Âne d'or* d'Apulée²⁰, de même que l'origine (peut-être égyptienne) du récit, se livre à une recherche sur la symbolique de l'âne, qui, associé au lion, recoupe parfaitement la symbolique astrale de l'abeille exprimant l'amour, la mort et la renaissance. Le critique note en effet que :

« Dans le *Songe*, deux acteurs et non un seul revêtent des formes animales : un contrepoint grotesque est fourni par l'opposition, classique, de l'âne et du lion. »²¹

¹⁵ *Roméo et Juliette*. Trad. Maurice Pollet. Aubier, 1961, IV, 1. v. 104-106 :

« *And in this borrowed likeness of shrunk death
Thou shalt continue two and forty hours,
And then awake as from a pleasant sleep.* »

¹⁶ Cf. *supra*, p. 18, note (9).

¹⁷ « le Rituel et les noms dans *le Songe d'une nuit de la mi-été* », *Annales de la Faculté des lettres et sciences humaines de Nice*, N° 22, 1974.

¹⁸ *Ibid.*, p. 8.

¹⁹ *Ibid.*, idem.

²⁰ Et singulièrement le *Livre X*, précise Jean Richer.

²¹ Jean Richer, *art. cit.*, p. 14.

On sait que l'abeille, l'âne et le lion renvoient tous trois à l'axe solsticial d'une projection terrestre du zodiaque, et donc « à la Saint Jean d'été, la porte des hommes »²².

Il reste que cette « chrysalide » exprime, en particulier dans *le Songe*, une métamorphose provisoire et libératrice, le sommeil apporté par l'amour permettant un véritable défoulement, et singulièrement chez Titania, comme l'a bien montré J. Kott :

« La frêle, la sensible, la lyrique Titania désire un amour bestial. [...] L'âne monstrueux est violé par la poétique Titania qui ne cesse un instant de babiller à propos de fleurs. »²³

Il en va de même dans *Roméo et Juliette*, où l'insecte est associé à la réalisation des rêves sexuels : la reine Mab, « l'accoucheuse des rêves parmi les fées », se déplace dans un carosse presque exclusivement composé d'insectes, comme l'araignée, la sauterelle, le grillon et le moucheron. « C'est dans cet appareil, que chaque mois, inlassablement, elle parcourt au galop les cerveaux des amoureux »²⁴.

Si l'on revient au *Songe*, on y voit que l'insecte remplit cette double fonction symbolique de l'amour le plus lubrique, de la réalité la plus charnelle, et du rêve le plus féérique. Le fait que certaines des fées s'appellent Phalène ou Toile d'araignée ne tient pas du hasard, pas plus que le parallélisme des propos tenus par Titania, puis par Bottom (qui touchent au burlesque), dans lesquels apparaissent le bourdon, les vers luisants, ou les papillons²⁵.

²² Cf. A. de Gubernatis, *Mythologie zoologique ou les légendes animales*, A. Durand, 1874, Tome II, p. 235 ; *Juges*, 14, 8 sqq. ; et Jean Schoch : « L'Abeille et l'élément de la chaleur », in *Triades*, « Abeilles, Hommes et Dieux », Laballery, Clamecy, 1958. Pour son argumentation, Jean Richer, fait état d'une bague en or de Tirynthe, où l'on peut retrouver l'association insecte-lion, dans le sens d'une mort temporaire suivie d'une résurrection (*ibid.*, pp. 16-17).

²³ Jan Kott, *op. cit.*, p. 470, note (7), p. 220.

²⁴ *Roméo et Juliette*, *op. cit.*, note (15), 1, 4, v. 62 sqq.

²⁵ Titania : *le Songe*, III, 1, 156 sqq. Lefond : IV, 1, 10 sqq.

La teinte sexuelle du bourdon est d'autant plus forte qu'il est vu rouge dans l'esprit de Bottom, et l'adaptation de ce dernier au monde féérique se traduit bien par ces références aux insectes.

La présence insistante du serpent vient, d'ailleurs, doubler symboliquement l'insecte, dans l'expression de la métamorphose accompagnée d'une mort provisoire, et dans celle de la sexualité.

Le songe d'Hermia suffirait, à lui seul, pour le montrer. On se souvient qu'Hermia s'éveille dans l'angoisse, après s'être endormie en exprimant déjà sa peur d'un changement dans l'amour que lui porte Lysandre, en même temps qu'elle avait pris le soin de marquer une distance physique avec son amant, montrant son souci de l'interdit sexuel :

« Au secours Lysandre. Au secours. Fais tout ce que tu peux pour arracher ce serpent qui se traîne sur ma poitrine! [...] Il me semblait qu'un serpent me dévorait le cœur, et que vous assistiez à ce supplice cruel en souriant. »²⁶

Hermia, comme les trois autres personnages égarés dans leur passion, sera honteuse et fourbue à la fin de la pièce, après une longue nuit d'amour où les amants se sont échangés entre eux²⁷.

En ce qui concerne Titania, Obéron montre le lien entre la transformation de la couleuvre et celle que va subir la fée avant de s'accoupler avec l'âne :

« Je sais un tertre où fleurit le thym sauvage [...]. C'est là que Titania dort parfois la nuit [...] et là que la couleuvre dépouille sa peau diaprée. Du suc de cette plante je vais lui caresser les yeux et la remplir de répugnants caprices. »²⁸

On retrouve, il faut le noter, le même mécanisme d'attraction-répulsion d'origine sexuelle que l'insecte exprime par le grouille-

²⁶ *Ibid.*, II, 2, 145 sqq.

²⁷ Cf. Jan Kott, *op. cit.*, p. 470, note (7), pp. 225-226.

²⁸ *le Songe*, II, 1, 248 sqq. trad. M. Castelain.

ment dont Bachelard a montré l'ambivalence²⁹. Du reste, Shakespeare lui-même met l'accent sur la profonde parenté entre l'insecte et le reptile, entre l'insecte et le ver, entre le ver et le serpent ; parenté que le traducteur a fait disparaître :

Hermia à Démétrius :

« Durst thou have look'd upon him being awake,
And hast thou kill'd him sleeping? O brave touch!
Could not a *worm*, an *adder*, do so much?
An *adder* did it; for with doubler tongue
Than thine, thou *serpent*, never *adder* stung. »³⁰

M. Castelain traduit *worm* par « serpent », le précisant en note sans l'expliquer. Or le glissement du ver au serpent est extrêmement significatif sur le double plan de la métamorphose et de la sexualité. On n'oubliera pas qu'Hermia s'adresse ici à Démétrius *maintenant* amoureux d'elle. La même Hermia qualifiera d'ailleurs Hélène de « ver rongeur », parce qu'elle a transformé son Lysandre, en le détachant d'elle³¹.

3 — La mouche et ses doubles :

Sur le plan eschatologique, nous savons que la mouche se trouve toujours du côté des forces infernales³², et le théâtre shakespearien respecte tout à fait cette contrainte archétypale.

²⁹ Cf. G. Bachelard, *la Terre et les rêveries du repos*, Corti, 1948, pp. 59 et 66.

³⁰ *Le Songe*, III, 2, 271. C'est nous qui soulignons.

³¹ *Ibid.*, III, 2, v. 282 : « O me! you juggler! you canker-blossom! » (littéralement « chancre des fleurs d'rabre » : la fonction de rongeur du chancre est ce qui l'assimile aisément au ver.)

³² Cf. Louis Chochod, *Occultisme et magie en Extrême-Orient*, Payot, 1945, p. 226 ; Otto Keller, *die Antike Tierwelt*, Ohmsverlagsbuch-handlung, Hildesheim, 1963, Zweiter Band, p. 488 ; *Matthieu*, 12,24 ; *Luc*, 11,15 ; *Marc*, 3,22 ; Apulée, *Les Métamorphoses*, 11, 22.

La mouche se situe sans doute au plus bas de l'échelle des êtres, comme y insiste Roméo, en montrant amèrement que la plus repoussante des créatures est plus puissante que lui³³. Le diptère apparaît dans la *Tempête* comme un synonyme de la souillure³⁴ ; et Othello utilise cet insecte pour exprimer l'abjection morale de Desdémone :

« [je vous crois honnête] [...] comme à l'abattoir les mouches de l'été qui prennent vie dans les pustules ». ³⁵

Instruments de malédiction dans la bouche de Iago³⁶, elles se transforment en escarbots, pour le même office, dans celle de Caliban :

« Que tous les sortilèges
de Sycorax, que crapauds, escarbots, chauve-souris
[se posent sur vous. » ³⁷

Mais le double le plus fréquent de la mouche, qui permet ce que Gilbert Durand appelle une « susdétermination symbolique » est sans conteste le ver, dont nous venons de voir l'aspect

³³ On pense inmanquablement à la fable de Phèdre. *Roméo et Juliette*, III, 3, v. 33 sqq. : « Il y a plus de droits authentiques, plus d'éminent dignité, plus de courtoisie possible pour la mouche du charnier que pour Roméo. [...] Les mouches ont le droit de faire ce que moi je dois fuir. » On notera que la mouche figure encore, et contradictoirement, la réalisation d'un rêve, impossible cette fois. Roméo avait ajouté auparavant : « elles peuvent apprécier la blanche merveille de sa main chérie, et cueillir à la dérobée d'immortelles faveurs sur ses lèvres » (*ibid.*, idem. trad. M. Pollet). On retrouve ici un rôle habituellement dévolu à l'abeille.

³⁴ Ferdinand à Miranda, III, 1, v. 59-61 : « Je [...] ne suis pas homme à plus endurer ce servage du bois que je ne laisserais une mouche à viande souiller ma bouche » (trad. J. J. Mayoux).

³⁵ *Othello*, IV, 2, v. 66-67 (trad. M. Castelain).

³⁶ Iago à Roderigo, à propos de Brabantio, I, 1, 71 : « lâchez sur lui les mouches », comme équivalent de « traquez-le », « empoisonnez sa joie ».

³⁷ *La Tempête*, I, 2, v. 339-340 (trad. J. J. Mayoux).

sexuel. Le ver est à la fois l'image du mal qui ronge de l'intérieur, donc un danger d'autant plus grand qu'il est invisible, et celle de sa conséquence, une destruction progressive et sournoise de l'être. Plus précisément encore chez Shakespeare, c'est d'un avortement de l'être qu'il faudrait parler. On trouve en effet, aussi bien dans *le Songe* que dans *Hamlet*, *la Tempête*, ou *Roméo et Juliette*, l'image du « bouton de fleur piqué par un ver jaloux avant de pouvoir épanouir ses doux pétales à l'air libre »³⁸. Même si la connotation sexuelle n'a pas complètement disparu dans le cas de *Hamlet*, où l'insecte rongeur peut être l'expression du désir, c'est essentiellement l'aspect dévastateur, la fonction consumante du ver, qui sont mis en avant.

Devenu un mal que l'on porte en soi, le ver est donc une condamnation, et finalement une damnation : la mort du corps annoncée par l'arrivée de la mouche est suivie par l'incessante torture de l'âme. Puck évoque ainsi le « lit grouillant de vers des esprits damnés »³⁹. Comme le souligne très bien J. Kott⁴⁰, l'hom-

³⁸ Montaigne, à propos de Roméo (*Roméo et Juliette*, I, 1, 148-150). Voir aussi : *Hamlet*, I, 3 ; *le Songe*, II, 2, 3 ; *la Tempête*, I, 2, 414.

Dans *le Chant de l'expérience*, William Blake reprendra le thème, avec *la Rose malade* :

« Rose, tu es malade :
le ver invisible
qui glisse dans la nuit
quand hurle la tempête

a découvert ton lit
de pourpre joie
et son amour sombre-secret
détruit ta vie » (Trad. Pierre Boutang, *William Blake*,
l'Herne, 1970, p. 103).

Si l'on suit l'interprétation du critique, il y aurait toutefois ici une acceptation du destin qui ne paraît pas exister chez Shakespeare (cf. *ibid.*, p. 105).

³⁹ *Le Songe*, III, 2, 382-384. Dans *Hamlet*, IV, 4, on trouve : « le ver est parmi les mangeurs le monarque suprême. Nous engraissons toutes les créatures pour qu'elles nous engraisissent et nous nous engraissons pour le ver. [...] voilà la fin de tout. »

⁴⁰ Jan Kott, *op. cit.*, p. 470, note (7), pp. 122, 123.

me lui-même apparaît tantôt comme une araignée (Iago), tantôt comme une mouche (Cassio, Othello, puis Desdémone)⁴¹, dans une alternance de répulsion et de pathétique de la part du spectateur. Mouches blanches et noires s'accouplent, tandis que les guette la malédiction d'un ciel dans Dieu ; ou bien, tout aussi tragiquement, l'homme peut apparaître comme un jouet du destin :

« des mouches aux mains d'enfants espiègles, voilà ce que nous sommes pour les dieux : ils nous tuent pour le plaisir. »⁴²

Cette phrase pourrait servir d'exergue à la célèbre pièce de Sartre, qui offre une réactivation intéressante et peut-être un approfondissement de l'archétype de la larve dont procèdent le diptère et son ver.

4 — *Conjuration de la mouche chez Jean-Paul Sartre :*

On se souvient que dès les premières répliques du pédagogue, Argos apparaît comme le lieu privilégié de surprenants contrastes, comme un gigantesque abcès qui « rissole au soleil ». Nulle vie dans les rues, hormis les « lourdes courses noires » des vieilles apeurées : on ne devine qu'une fermentation intense, cachée soigneusement derrière les volets clos. La lumière du soleil, elle-même, prend une teinte tragique : « qu'y a-t-il de plus sinistre que le soleil ? », s'écrie le pédagogue, qui vantera pourtant son optimisme ... Le blanc aveuglant de la place d'Argos tranche violemment avec le rouge de la statue de Jupiter, « lieu des mouches et de la mort », à « la face barbouillée de sang ». Cette opposition radicale entre le blanc et le rouge, puis surtout, le rouge et le noir, se perpétuera significativement jusqu'à la fin de la tragédie.

⁴¹ « Avec une toile d'araignée aussi ténue je puis prendre au piège une aussi grosse mouche que Cassio » (*Othello*, II, 1, 169-170).

⁴² *Le Roi Lear*, IV, 1. Trad. P. Leyris, E. Holland.

Sartre insiste lourdement sur la couleur funèbre, associée, dès la première scène, à la mouche immonde :

« Elles sont douze sur son œil, comme sur une tartine, et lui, cependant, il sourit aux anges, il a l'air d'aimer qu'on lui tète les yeux. Et par le fait, il vous sort de ces mirettes-là un suint blanc qui ressemble à du lait caillé. »⁴³

Le blanc n'est pas ici, comme en général dans la pièce, la somme des couleurs ou leur absence, pas plus que le signe de la virginité. Plus encore que l'emblème du deuil, il est la « couleur » suspecte par excellence : les mains blanches de Clytemnestre sont rouges d'un meurtre, le bois blanc dont est faite la statue de Jupiter est cachée par le rouge du sang, et c'est le blanc de la mort qui se trouve en-dessous :

« Il est en bois tout blanc le dieu des morts [...]. [...] un coup de sabre [le] fendra net et [...] [il] ne pourra [...] même pas saigner. »⁴⁴

Electre précise que cette couleur blanche est aussi celle du nourrisson ; mais il s'agit moins de souligner l'innocence d'un dieu en lequel elle ne croit pas, que sa fragile imposture. D'ailleurs la blancheur de ce bois est si suspecte, qu'elle parle aussitôt de le brûler. De même, lorsque la jeune fille revêtira sa robe blanche, contredisant l'ordre d'Egisthe qui exigeait une tenue noire à l'égal de tous les Argiens, ce n'est pas sa pureté qu'elle pourra clamer, toute rongée par la haine et le meurtre au cœur, consciente de ce qu'elle a le crime et le malheur dans le sang⁴⁵. Enfin, lorsqu'une des Erinnyes s'apprête à la vengeance et remarque les corps « blancs » et « doux » du frère et de la sœur endormis, c'est

⁴³ Jean-Paul Sartre, *Les Mouches*, I, 1, p. 107 de l'édition Gallimard (Folio) auxquelles renvoient les notes suivantes (1975).

⁴⁴ *Ibid.*, I, 3, p. 125.

⁴⁵ *Ibid.*, II, 4, p. 169.

essentiellement pour mieux jouir de sa cruauté, et montrer par contraste le sang qu'elle va répandre.

La lumière solaire oscille, elle aussi, entre le blanc désertique et le rouge infernal. Egisthe dira ainsi de l'âme d'une morte :

« Son âme est un midi torride [...] un grand soleil décharné, un soleil immobile la consume éternellement. »⁴⁶

« Les millions d'yeux fixes et sans espoir » des morts, comme autant de mouches, tournent autour des vivants et les brûlent de leurs regards.

Aussi, le blanc est-il le plus souvent remplacé par le rouge, pour s'opposer au noir des mouches, ou plutôt pour en constituer le contrepoint symbolique :

« On piétine sous un ciel de feu, sans quitter des yeux cette pierre noire »,

s'exclame un Argien repent. Oreste, de même, en parlant de sa ville, dira qu'elle « est là, rouge sous le soleil, bourdonnante d'hommes et de mouches »⁴⁷. C'est que le rouge n'est pas seulement celui du soleil de la mort, il est aussi — et cela revient au même — le rouge obsédant du sang frais, qui fait d'Argos une ville aux murs « barbouillés de sang » avec des « millions de mouches », et d'Electre, une fois le meurtre d'Egisthe accompli, « un bœuf écorché » poursuivi par les mouches. Il n'est pas trop fort de parler d'obsession, puisque les termes de « mouches » et de « sang » sont sans conteste ceux qui reviennent le plus souvent dans la bouche des protagonistes⁴⁸.

⁴⁶ *Ibid.*, II, 2, p. 156.

⁴⁷ *Ibid.*, respectivement : II, 1, p. 149 et II, 4, p. 179.

⁴⁸ Si l'on constitue deux classes paradigmatiques en ajoutant d'un côté les occurrences de « mouche » (45) et « noir » (18), et d'un autre, celles de « sang » (34), « rouge » (12), « soleil » et « feu » (16), on obtient alors deux classes de même importance qui soulignent, nous allons le voir, le

Au noir des mouches se joint aussi le rouge de la volupté sexuelle dans le meurtre, la mort se fondant dans la vie et inversement⁴⁹. C'est pourquoi Jupiter parle d'une fête « rouge », où la mouche, en l'occurrence une vieille femme, jouit sexuellement de l'assassinat d'Agamemnon⁵⁰ ; « et la ville tout entière était une femme en rut ».

Puis le rouge du sang versé deviendra celui du châtiment : les mouches noires devenues Erinnyes, « traceront mille sentiers rouges dans la chair des coupables ». La signification du noir, ou si l'on préfère, de la mouche qui se superpose exactement à lui, est d'autant plus riche, sans doute, que Jupiter a voulu faire du diptère un symbole ; symbole bien ambivalent si l'on considère les êtres ou les idées qu'il représente. Il s'agit au début de vieilles repenties, toutes veuves de leur innocence⁵¹, puis des morts eux-mêmes.

On pouvait, en effet, considérer les mouches comme un instrument divin de châtiment, réclamé à grands cris par les pécheurs :

« 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 cœur ordurier. »⁵²

caractère également obsessionnel du meurtre et de son châtiment, du meurtre et du remords. (Les Bambaras établissent curieusement un rapport identique, puisque pour eux le même mot désigne « mouche » et « sang », « mouche » et « rouge ». Cf. D. Zahan, *Société d'initiation Bambara*, Darantière, Dijon, 1960, pp. 254 sqq.

⁴⁹ C'est sans surprise que nous trouvons une fois de plus l'insecte associé à l'acte sexuel suivi, précédé, ou accompagné de violences meurtrières. C'est même une caractéristique essentielle de l'insecte symbolique ou réel.

⁵⁰ *Les Mouches*, I, 1, p. 112.

⁵¹ *Ibid.*, I, 1, p. 111. « ... vous voyez 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 plat qui grouille dans les lézardes. Je bondis sur l'insecte, je le saisis et je vous le ramène. »

⁵² *Ibid.*, II, 1, p. 152.

Mais le doute n'est plus permis lorsque le prêtre invoque les morts :

« Debout, vampires, larves, spectres, harpies, terreurs de nos nuits [...] Voyez, les vivants sont là, les grasses proies vivantes. Debout, fondez sur eux en tourbillons et rongez-les jusqu'aux os ! »⁵³

Les mouches figurent tout à la fois les morts et les vivants, les « innocents » et les pécheurs, les meurtriers et leurs victimes ; elles figurent aussi, de façon obsédante, le remords rongeur auquel personne n'échappe, pas même Electre, qui recule devant la responsabilité du meurtre, et ne trouve issue que dans le repentir.

Mais, nouvelle ambivalence, la mouche apparaît tout à la fois comme le signe de la torture morale, et comme le seul allègement possible de cette torture :

« Défends-moi contre les mouches [implore Electre.] contre mon frère, contre moi-même, ne me laisse pas seule, je consacrerai la vie entière à l'expiation. »⁵⁴

Deux métamorphoses parallèles et contraires ont eu lieu : Oreste a pleinement accepté sa condition d'homme, sa redoutable liberté fondée sur l'engagement, en défiant Jupiter, en accomplissant « son acte » dont il assume tout le sens, en « inventant son chemin ». Electre, en revanche, refuse de payer ce prix, se soumet à Jupiter, et finalement au destin qu'elle défiait auparavant. La mouche représente bien la loi, l'antique loi du *Fatum*, dont le héros ne sort victorieux qu'en cessant de se fuir⁵⁵. C'est d'ailleurs

⁵³ *Ibid.*, II, 2, pp. 154-155. Cf. également II, 2, p. 157 : « sentez-vous peser sur vos visages et sur vos mains les regards de ces millions d'yeux fixes et sans espoir ? »

⁵⁴ *Ibid.*, III, 3, p. 239.

⁵⁵ Le remords inhérent à la condition humaine, est similaire au péché originel : « Mon petit-fils, qui va sur ses sept ans, nous l'avons élevé dans la repentance : il est sage comme une image [...] et déjà pénétré par le sentiment de sa faute originelle. »

pourquoi les mouches sont aussi bien les signes du passé — remords du crime commis — que les signes de l'avenir — remords anticipés du crime à commettre⁵⁶. Tour à tour meurtriers et victimes, Egisthe, Clytemnestre, puis Electre, n'échappent pas aux mouches (on vient de voir qu'Oreste s'en débarrasse, d'une certaine façon), deviennent même mouches, comme le remarque le roi d'Argos :

« Mais c'est moi qui suis ma première victime : 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.* »⁵⁷

Le cercle de la fatalité se ferme, illustré par le passage de la mouche au ver : « nous t'escorterons jusqu'à la tombe » chantent les Erinnyes, « et ne laisserons place qu'aux vers ». La surdétermination symbolique de la mouche se trouve ici dans une constatation d'Egisthe :

« Je suis une coque vide : une bête m'a mangé le dedans sans que je m'en aperçoive. »⁵⁸

Il n'est pas jusqu'au pouvoir du nom qui ne joue ici un rôle redondant : dire « mouche », c'est prononcer en deux syllabes une condamnation, c'est rappeler l'enchaînement inéluctable du meurtre au remords, de la vengeance au châtement, de la vie à la mort, c'est redonner, à chaque profération, une vie toujours nouvelle à tout l'arrière paysage du mot, c'est s'évoquer soi-même sur Terre, fragile et beau comme l'insecte pris dans la toile.

⁵⁶ 1er soldat : « je ne sais pas ce qu'ont les mouches aujourd'hui, elles sont folles. »

⁵⁷ 2ème soldat : « elles sentent les morts, et ça les met en joie. » (I, 2, p. 184). Egisthe sera assassiné dans cette même salle du trône quelques minutes après. Oreste avait été reconnu par les mouches comme futur meurtrier (I, 1, p. 107).

⁵⁸ II, 5, p. 199. C'est nous qui soulignons cette ambivalence.

⁵⁹ III, 1, p. 216. Doubles inversés de l'abeille, les Erinnyes promettent de faire un miel vert comme le pus, à partir de la sanie.