

ANDROMAQUE ET PHEDRE: CORRESPONDANCES  
ENTRE L'HEROIQUE ET LE MONSTRUEUX

by

YVETTE ALICE YOUNG

Licence ès Lettres, Rennes University, 1966

---

A MASTER'S THESIS

submitted in partial fulfillment of the

requirements for the degree

MASTER OF ARTS

Department of Modern Languages

KANSAS STATE UNIVERSITY  
Manhattan, Kansas

1986

Approved by:

  
Major Professor

## REMERCIEMENTS

A11207 238312

LD  
2668  
.74  
1982  
.y68  
c.2

Je remercie vivement le Professeur Robert Corum pour ses directives éclairées, pour sa patience infinie et pour sa confiance en moi au cours de la préparation de cette thèse. Je suis également reconnaissante au Professeur Betty Mc Graw pour avoir su me persuader de continuer malgré une si longue absence universitaire, vingt ans après. Je remercie aussi le Professeur Claire Dehon de m'avoir fait apprécier l'importance du format dans la présentation de tout écrit.

Enfin, je remercie de tout coeur Jeff et Daphné qui m'ont accordé leur soutien sans conditions et qui ne se sont jamais plaints d'avoir été délaissés parfois au profit d'une pile de livres.

## TABLE DES MATIERES

	Page
INTRODUCTION. . . . .	1
Chapitre	
I. LA VEUVE D'HECTOR. LA FILLE DE MINOS ET DE PASIPHAË . . . . .	7
II. TOPOS ET PAYSAGE INTERIEUR; CORRESPONDANCES .	17
III. JEU VISUEL ET JEU TEMPOREL . . . . .	27
IV. DESTIN HUMAIN ET DESTIN DIVIN . . . . .	40
V. CONCLUSION. . . . .	52
BIBLIOGRAPHIE DES OUVRAGES CONSULTES. . . . .	59

## INTRODUCTION

Tout est dit, et l'on vient trop tard depuis plus de sept mille ans qu'il y a des hommes et qui pensent. (La Bruyère 82)

Dans l'esprit de la vaste majorité, Racine marque incontestablement l'apogée du Classicisme. Il semble que cet auteur ait été depuis toujours l'objet d'études académiques limitées à la terrifiante explication de texte, prélude à l'ânonnement des redoutables règles d'unité et à l'inévitable dissertation bipolaire, leitmotiv des cauchemars de lycéens:

[Corneille] peint les hommes comme ils devraient être; [Racine] les peint tels qu'ils sont.

(La Bruyère 54)

Bien sûr la critique, et surtout celle du vingtième siècle, a su dépasser cet état larvaire et soumettre l'oeuvre racinienne à d'innombrables éclairages scrutateurs. De la pénombre on a fait surgir alternativement Racine le tendre, le cruel, le janséniste, l'orphelin, le poète des dieux, le pessimiste, l'arriviste, le névrosé, en une étrange confusion de l'homme et de l'oeuvre.

L'opacité et l'enchantement subsistent.

Plusieurs critiques ont jeté leur dévolu particulièrement sur l'aspect féminin du théâtre de Racine et tenté de le définir à partir de systèmes intéressants mais essentiellement limitatifs. A. Bonzon a la bonne grâce de souligner le caractère relatif de toute critique et le mal que nous avons à nous défaire de ses fantômes qui hantent ce sujet de choix depuis plus de trois siècles. Lucien Goldmann fait des analogies pertinentes entre la "vision tragique" de Pascal et le théâtre racinien où l'homme est abandonné du "dieu caché." Phèdre lui semble le mieux incarner cette position somme toute, plutôt janséniste. Charles Mauron établit une psychocritique de l'oeuvre en fonction de la vie de Racine, comme une suite de variations sur les mêmes angoisses. L' "homme isolé" de Lucien Goldmann devient chez Roland Barthes l' "homme enfermé" dont les techniques d'agression se soldent nécessairement en échec. Agacé semble-t-il par l'essai de Barthes, Raymond Picard l'accuse de ne pas rechercher la "vérité" dans l'oeuvre. Quelle vérité? la vérité selon Jean-Jacques Rousseau? Ces deux critiques s'opposent d'abord dans leur définition du langage par rapport au réel. Les Etudes sur le temps humain de Georges Poulet soulèvent la question du temps racinien face au temps classique des vingt-quatre heures, et de la servitude du passé chez le héros racinien. Dans un ordre d'idée différent mais complémentaire, comme nous tâcherons de voir, Jean Starobinski observe le rôle primordial accordé au regard dans la psychologie des personnages tragiques. L'étude d'Emy Batache-Watt s'attache surtout à examiner le comportement et les troubles

de la personnalité chez les héroïnes raciniennes, et s'achève par une conclusion très persuasive quant à la modernité de ce théâtre dans l'exploration intuitive des phénomènes humains tels que nous les voyons aujourd'hui.

La vitalité et la diversité de la critique nous prouvent sans cesse que Racine n'est en aucune façon relégué aux oubliettes de la littérature.

Je ne me propose certes pas de m'aventurer à chasser les fantômes familiers ou provocants de la critique, pas plus que je ne prétends déchiffrer le "véritable" sens du féminin racinien. Plus modestement je me propose d'isoler deux personnages fort différents par leur nature et leurs circonstances, Andromaque et Phèdre, afin de les suivre dans leur évolution inéluctable l'une vers la lumière, l'autre vers la nuit, dans un univers aliénant dans lequel les limites du Bien et du Mal sont souvent ambiguës. Nous nous efforcerons de considérer avec quelle rigueur--si classique--Racine use de la périphrase pour définir chaque héroïne au présent et pour l'expliquer selon ses antécédents. Nous observerons dans quelle mesure la sobriété du paysage dans ces deux pièces reflète symboliquement la richesse psychologique et comment un regard peut abolir toute logique temporelle. Enfin, le destin seul suffit-il à expliquer la libération d'une captive et la chute d'une reine?

Tout est dit. Peut-être. Salomon le pensait déjà. Cependant le texte littéraire, outre son caractère fictif, est une alternative au monde: il offre des possibilités imaginaires presque illimitées, très semblable en cela au kaléidoscope.

Nous savons qu'un kaléidoscope est ni plus ni moins un cylindre opaque contenant plusieurs miroirs qui reflètent des fragments de verre coloré. Les éléments ne varient pas, mais les figures diffèrent à l'infini selon la perspective de l'oeil qui les perçoit et les interprète au coeur de ce microcosme fragmenté. La "vérité" chère à Raymond Picard devient très problématique puisque notre perception est autant un "produit culturel qu'un outil de connaissance" (Dillard 65).

Andromaque. Phèdre. Les deux héroïnes donnent leur nom à la tragédie qu'elles dominent soit par leur présence, soit par leur absence. La légende et le mythe ne constituent pas seulement la toile de fond, ils imprègnent aussi l'action et rendent le climat tragique perceptible au spectateur. Ainsi la légende de Troie et l'ombre du Minotaure revivent avec une vigueur qui déborde leur classification dans un passé pseudo-historique, figé une fois pour toutes. Au-delà du fabuleux et de l'allégorique, à la lisière de l'imaginaire et du réel, le mythe prend valeur de réalité primitive et intemporelle, éveillant en nous la conscience d'une permanence humaine.

La "veuve d'Hector." La "fille de Minos et de Pasiphaé." Ces périphrases lourdes de signification définissent les deux personnages dans leur psychologie et leur contexte respectif. Si devant nous l'illusion du présent est recréée, nous sommes néanmoins rejetés dans un passé effervescent. Nous pénétrons dans des palais à l'atmosphère oppressante. Les regards fixent, épient, ou convoitent; ils deviennent l'extension de la parole, du silence, et de l'inexprimable. Au-dehors, le paysage est

à peine esquissé; l'extérieur n'a qu'une réalité lointaine. Au-dedans, la tension est extrême, nous sommes au coeur d'un univers opaque, agité par les passions, les désirs, les menaces. Les images obsessives se multiplient, suggérant des visions qui hantent les personnages, donnant l'impression de conflits latents, préparant le moment imminent de la crise. Le malaise est là, il est déjà trop tard. Dans le "tenebroso racinien" (Barthes 32) l'ombre et la lumière alternent, jetant une lueur vacillante sur les incertitudes et les contradictions intérieures qui font hésiter et qui tourmentent sans répit les héros angoissés. Andromaque et Phèdre, figées semble-t-il dans un passé où mythe et réalité se confondent, s'animent sous l'empire de leurs passions quand éclate le conflit.

La passion d'Andromaque, enracinée dans le passé, devient une force redoutable et libérera la captive troyenne. Dans les replis du coeur de Phèdre une passion occulte se love comme un monstre pernicieux à l'écoute des échos distants du passé, torturant, emprisonnant, isolant la reine grecque. Comment donc une même passion, l'amour, peut-elle libérer l'une et irrémédiablement perdre l'autre? Quelles sont les forces humaines ou divines qui s'acharnent à les persécuter? Quelles images, brillantes ou monstrueuses, ressurgissent des cendres ou bien de l'ombre? Coupables, innocentes, qui juge? Tel est l'enchantement délicieux et maléfique de la tragédie. Lois humaines et lois divines sont en conflit perpétuel, parfois même en collusion pour mieux déchirer leurs victimes. Il est vrai que la bienveillance ou la vengeance divines n'ont rien à voir avec

la justice et la morale humaines.

Acculées au bord du gouffre, au point de sombrer, Andromaque et Phèdre peuvent-elles exercer leur libre arbitre? Les choix sont restreints, voire illusoire; à la limite il y a l'ultime choix: la mort. La mort donne-t-elle au moins la paix dans ces univers clos voués au désastre des passions déréglées? L'Eros racinien ne sourit guère car l'ombre sinistre de Thanatos plane sur les mortels, sur ceux qui aiment follement d'un amour non partagé et qui veulent égaler la puissance des dieux en prétendant dominer ou changer le cours du destin. Heureux celui dont la passion ne mène pas à la destruction seulement parce qu'autour de lui des passions plus excessives encore viennent contrarier la pente funeste sur laquelle il s'engage.

Le sort de la "veuve d'Hector" est arrêté par des motifs humains; celui de la "fille de Minos et de Pasiphaé" par des motifs principalement divins. Qu'importe! Ne sont-elles pas circonscrites dans les limites d'une même fatalité (le fatum antique) qui s'accomplira à l'apex de la rupture? La morne existence d'Andromaque trouve un regain de vie lorsque la mort du roi Pyrrhus l'intronise reine d'Epire. Est-ce le "dieu caché" de Pascal qui veille sur les âmes d'élite? Après s'être débattue dans un monde sans grâce, sans espoir, Phèdre meurt dans la plus complète solitude, "ni tout à fait coupable, ni tout à fait innocente" (Racine, Phèdre 30). Quoi de plus tragique? ou de plus actuel?

## CHAPITRE I

LA VEUVE D'HECTOR.

LA FILLE DE MINOS ET DE PASIPHAË.

A myth is an emotion turned  
into an image. (Kronegger 164)

Les Précieux raffolaient de la périphrase et en abusaient "furieusement", si bien qu'à force de recherche plus ou moins érudite, on en arrivait à un langage hermétique souvent dénué de sens et même absurde.

Si d'ordinaire la périphrase est une circonlocution exprimant une idée ou désignant un objet de manière indirecte et imprécise, chez Racine son usage produit l'effet inverse. Avec une remarquable économie de mots, la périphrase évoque ici un passé, suggère des circonstances, définit le personnage, introduit un legs affectif, recrée un climat mythique ou légendaire et mieux, nous communique le frémissement de la tragédie. La "veuve d'Hector" définit Andromaque; la "fille de Minos et de Pasiphaë" explique Phèdre. Ainsi ces deux images ont acquis une valeur mythique.

La "veuve d'Hector" comme nous l'avons déjà noté, n'est

pas une vague figure de rhétorique référentielle. Cette expression définit Andromaque et en quelque sorte, l'immobilise dans son passé. A cette appellation s'ajoutent des variantes: "veuve inhumaine" (109), "veuve fidèle" (1590); pour les autres, elle est indissociable de la mémoire d'Hector. Son serment de fidélité à une ombre est à la fois "prison et asile" (Barthes 79), mais n'est jamais remis en question.

Ma flamme par Hector fut jadis allumée;

Avec lui dans la tombe elle s'est enfermée.

(865-6)

La passion ne s'est pas éteinte avec la mort du malheureux héros de Troie. Au contraire, Andromaque l'a sacralisée, elle entretient en elle sa lumière comme une chapelle ardente et se replie farouchement sur cet amour comblé. Que lui reste-t-il d'Hector et de Troie si ce n'est Astyanax, "d'Hector jeune et malheureux fils" (71)? Le "fils d'Hector." Cette autre périphrase complète la première et revient sans cesse dans le texte (205, 223, 272, 514, 901, 1088, 1104, 1219, 1453) ne laissant aucun doute quant à la valeur symbolique de l'enfant pour ceux qui l'entourent, le protègent ou le menacent. Fidèle à Hector, à Troie, à sa race, à son fils et à elle-même, Andromaque ne peut pas fléchir sous les pressions de Pyrrhus même si l'enjeu est Astyanax, pâle reflet d'Hector, dernier témoignage d'un amour parfait et d'une lignée glorieuse.

Certains ont voulu voir en Andromaque un parangon de l'amour maternel. Thierry Maulnier écrit: "Que serait Andromaque sans la maternité?" (Racine, Andromaque 134). Eh bien

sans la maternité, Andromaque serait encore et toujours la "veuve d'Hector!" Si en fait l'inquiétude maternelle était son souci exclusif, n'est-il pas évident qu'elle se serait déjà livrée à Pyrrhus afin d'assurer la sécurité de son fils, au lieu de s'exposer aux dangereuses sautes d'humeur et au chantage émotionnel pour préserver son intégrité et sa foi à Hector? Elle craint pour cet enfant parce qu'il représente le seul gage vivant de sa passion et de sa patrie. Ce sentiment est exprimé dans plusieurs vers:

Le seul bien qui me reste et d'Hector et de Troie.

(262)

Ce fils, ma seule joie et l'image d'Hector!

Ce fils, que de sa flamme il me laissa pour gage!

(1016-7)

C'est précisément la fidélité et l'amour-propre qui enrichissent le personnage au-delà de sa définition purement biologique. Contrairement à l'optique chrétienne et à celle de Thierry Maulnier, la maternité n'est pas ici la passion dominante. Il faut en outre tenir compte du fait qu'aux yeux des Classiques l'enfant en soi a peu d'importance. Il n'est considéré que dans la mesure où il est le produit d'une certaine continuité génétique et sociale. Il faudra attendre le dix-huitième siècle et le foisonnement d'ouvrages consacrés à l'éducation des enfants (principalement l'Emile de Jean-Jacques Rousseau), ou encore la floraison du drame sentimental, pour que les attitudes changent. Dans Andromaque, l'emphase portée sur l'amour maternel conférerait au plus un caractère mélo-drama-

tique à l'ensemble de la pièce. C'est cet élément que nous trouvons dans Zaïre de Voltaire, au moment des retrouvailles pathétiques d'un père mourant et de ses enfants (III.iii). Voilà de quoi faire verser plus de six larmes à Mme de Sévigné!

Racine nous place à un autre niveau. Il ne s'agit pas en menaçant la vie d'un enfant de déclencher un torrent de larmes faciles ni de faire appel aux émotions élémentaires, mais plutôt de ravager l'esprit plus que le coeur, de susciter des angoisses et de nous faire découvrir l'essence du tragique: le moment où il n'y a plus de choix, plus d'issue.

En fait, de cet amour maternel on ne voit presque que le mécanisme. Une fois par jour la captive va embrasser son fils. Il y a peu de joie dans cet échange entre la mère et l'enfant. C'est comme un rituel qu'elle accomplit en somnambule et qui lui donne l'occasion de pleurer le passé. Il se produit une étrange substitution de l'enfant au père et à l'époux défunt:

C'est lui-même, c'est toi, cher époux, que j'embrasse.

(654)

Cette présence continue à nourrir l'amour exclusif d'Andromaque pour Hector. L'enfant détient symboliquement le passé et l'avenir de Troie, mais il est sacrifié au présent. Une myriade de pathologies et d'obsessions convergent vers lui pour valoriser et menacer sa triste existence: l'inquiétude des Grecs qui craignent de voir renaître la race d'Hector; les manifestations ambiguës de l'amour maternel traumatisé; les exigences jalouses d'une rivale bafouée; les revirements imprévisibles d'un roi frustré dans l'expression de sa passion. Si Astyanax

est exécuté, la raison d'être d'Andromaque disparaît. La distanciation par la mort a sublimé sa passion mais le souvenir d'Hector peut encore la faire frémir quand elle évoque leur dernier entretien (III.viii.1018-1026). Depuis lors, la "veuve d'Hector" semble vivre au ralenti, en état prolongé de choc, indifférente à ce qui l'entoure,

Incapable toujours d'aimer et de haïr,  
 Sans joie et sans murmure elle semble obéir.

(1439-40)

Ce caractère d'absolu aiguise la tension dramatique et laisse entrevoir une issue qui ne peut être que fatale. La résistance que cette veuve inhumaine (109) et fidèle oppose à son puissant adversaire est sans doute ce qui la valorise aux yeux de celui-ci, ce qui exacerbe sa passion et maintient le climat volatile de la tragédie.

Avec la dévotion de Pénélope et la force d'une caryatide, la "veuve d'Hector" garde ses distances, tient en échec, délibère, manipule, et presque à son insu travaille à exhumer de sous ses cendres Troie omniprésente. Dans son subconscient elle s'est faite vestale d'Hector, de sa race, de Troie. Le feu, le sang, les cendres, ces images lui sont par trop familières; elles sont l'héritage mort-vivant d'un passé, visions de destruction qui l'habitent, litanies dans ses paroles et motifs de ses actes.

Comment Pyrrhus pourrait-il jamais vaincre la vertu dés-humanisée qui lie Andromaque à Hector et au passé? Condamnée à vivre, elle ne craint pas la mort qui lui tient compagnie,

qu'elle a apprivoisée depuis qu'Hector n'est plus, depuis que Troie n'est plus.

\* \* \*

Dès son entrée en scène, la "fille de Minos et de Pasiphaé" donne l'impression d'une ombre étiolée qui déjà glisse, morne et silencieuse, sur les dalles des morts. La lumière du jour l'éblouit, ses voiles légers lui pèsent, elle apparaît en rupture d'équilibre physique et psychique. A bout de forces et à bout de nerfs sous l'effet du jeûne et de l'insomnie (191-4), l'effondrement de Phèdre est en réalité le reflet de sa désintégration intérieure qui ira croissant jusqu'à réveiller les spectres de la malédiction jetée sur sa lignée.

Phèdre, atteinte d'un mal qu'elle s'obstine à taire

(45)

souffre secrètement le martyr. Dans les replis de son coeur elle dissimule une passion coupable pour le jeune Hippolyte, fils de Thésée. Elle en accuse la haine des dieux et son ascendance funeste:

O haine de Vénus! O fatale colère!

Dans quels égarements l'amour jeta ma mère!

(249-50)

Pourquoi la déesse de l'amour poursuit-elle la "fille de Minos et de Pasiphaé?" La légende nous raconte qu'à travers la descendance féminine Vénus se vengeait d'Hélios pour avoir dévoilé à Vulcain la caverne secrète où Vénus et Mars cachaient leurs

amours adultères (Patrick 65). Pasiphaé la fille du Soleil a déjà subi le courroux de la déesse; elle a dû cacher dans le Labyrinthe le monstrueux Minotaure, produit de son accouplement avec le Taureau Blanc de Crète. Le sort d'Ariane ne fut pas plus heureux puisque Thésée l'abandonna au retour de son aventure dans le Labyrinthe et lui préféra sa soeur Phèdre. L'innocente Ariane, de désespoir, se jeta à la mer du haut des rochers de Naxos.

Phèdre à son tour, descendante d'une race maudite, souffre les tourments d'une passion dénaturée. Vénus "à sa proie attachée" (306) ne suggère certainement pas l'image de la beauté et de l'amour mais plutôt celle d'une Némésis cruelle aux griffes de qui on ne peut se soustraire.

Phèdre donc brûle d'amour pour le fils de Thésée! Elle voudrait mourir de honte et de désespoir, mais la mort n'offre pas l'évasion ni ne marque la fin des angoisses car

Minos juge aux enfers tous les pâles humains.

(1280)

Ce serait tomber de Charybde en Scylla: libérée ici-bas de la fureur de Vénus, dans l'au-delà Phèdre devrait faire face à la loi patriarcale, au tribunal de Minos, ou pire encore, errer à jamais dans le néant et l'obscurité qui enveloppe les âmes égarées. Déchirée entre le désir et la culpabilité, affolée à l'idée du crime et du châtement, Phèdre a dû dissimuler longtemps son amour monstrueux dans le dédale de son coeur.

Certains éléments métonymiques se répètent et soulignent le conflit qui détruit ce personnage hybride. Dieux, monstres,

labyrinthe, secret, obscurité, soleil, clarté, horreur, tout cela nous rappelle fréquemment que des forces contraires s'acharment à disloquer la malheureuse femme. La nature de sa passion condamne à l'ombre et à l'avilissement la "fille de Pasiphaé" tandis que la "fille de Minos" consciente de sa faute, a soif de lumière et d'innocence. Tout comme jadis Minos avait enseveli dans le Labyrinthe la honte de Pasiphaé, Phèdre enferme en elle-même le monstrueux secret. Les frustrations, les rancœurs, les désirs réprimés l'ont lentement empoisonnée. Les remous de son inconscient débridé déferlent dans sa conscience inquiète, toujours prêts à dégorger l'objet d'horreur. Connais-toi toi-même conseillait Socrate. Phèdre est-elle seulement capable de comprendre tout à fait les mystères de son cœur? Prédestinée au malheur, victime de son hérédité, du châtement divin et de ses antécédents, prédisposée à la démesure, elle va succomber à une sorte de "fatalité intérieure" (Batache-Watt 230) plus implacable que les dieux vindictifs. C'est ce qui rendra tout effort de résistance inutile. Elle a lutté en vain contre ce sentiment sauvage qui exige la possession ou la destruction; elle a plaidé sa cause, elle a sacrifié aux autels de la divinité offensée:

Je lui bâtis un temple, et pris soin de l'orner.  
De victimes moi-même à toute heure entourée,  
Je cherchais dans leurs flancs ma raison égarée.

(280-2)

Elle a même éloigné Hippolyte de sa vue. Bien qu'elle la désavoue de mille façons, l'obsession ne la quitte plus.

L'enfer c'est de se sentir soi-même entraîné par soi, c'est prendre conscience de sa propre fatalité, devenir le prisonnier lucide. (Hoog 44)

Avec la lucidité naissent la honte, la terreur, le désir d'anéantissement. L'aveu en est le prélude. Enfin Phèdre avoue son "crime"; enfin Oenone lui donne un nom: Hippolyte (205). Ainsi Phèdre aime le fils de l'Amazone, de l'étrangère! Cette métaphore définit bien l'un des visages du jeune homme (celui qui précisément résistera toujours à Phèdre) et souligne l'autre terme du conflit. La reine s'est confiée à sa nourrice Oenone (I.iii); elle se déclare peu après à son beau-fils (II.v). L'éclatement du secret initie une suite de réactions dont l'effet se répercutera sur tous, et mettra en marche le mécanisme en attente du tragique. En plein jour et devant témoins, le tabou du silence est rompu. La parole a fait jaillir le crime de son confinement. Maintenant la "fille de Minos et de Pasiphaé" est coupable non seulement à ses yeux mais aussi devant les autres. La lumière s'est faite sur les ténèbres du secret: une fois de plus Hélios expose la faute. Phèdre s'engage dans la voie de Pasiphaé, insensiblement elle glisse vers l'abîme. Par sa faiblesse, par l'aveu, elle est devenue "un objet dégradé, dangereux, intouchable"(Mauron 76). A cause de son hérédité terrestre et solaire, elle fait simultanément l'expérience de la faute et du remords. Rejetée à l'obscurité de son labyrinthe intérieur, elle tentera vainement d'élaborer un plaidoyer afin de se disculper. En fait, elle ne fera qu'affirmer son crime.

Les cieux obscurcis couvrent la face du Soleil , et Vénus sourit. La chaîne de la malédiction n'est pas brisée. Le personnage tragique ne peut se soustraire ni à son sang, ni à son passé, ni à la fatalité.

D'après ce que nous venons d'étudier, nous voyons donc l'importance capitale de la périphrase dans la compréhension totale de ces deux héroïnes. Il ne s'agit pas d'un simple ornement stylistique correspondant à la définition sèche des rhétoriciens--il n'y a rien de superflu dans la logique et la sobriété classiques--en fait, au lieu d'emphase, on peut parler de litote. La "veuve d'Hector." La "fille de Minos et de Pasiphaé." En très peu de mots Racine suggère beaucoup. Ce qui faisait dire à Gide que le Classicisme tout entier tendait vers la litote.

## CHAPITRE II

## TOPOS ET PAYSAGE INTERIEUR: CORRESPONDANCES.

Les grands lieux tragiques sont des terres arides, resserrées entre la mer et le désert, l'ombre et le soleil portés à l'état d'absolu.

(Barthes 15)

Géographiquement, l'univers de la tragédie est remarquablement restreint et figé; a priori il n'y a pas d'évasion possible. Dans les pièces de Racine, les allusions au cadre et à la nature sont très rares et très sobres. Bernard Dort a parlé du "huit clos racinien" (Dort 3). Ce terme correspond parfaitement à la claustrophobie affective des personnages. Quelque palais où l'air est étouffant constitue généralement le cadre de l'action; à l'extérieur la mer tient lieu d'espace lointain, inaccessible et presque toujours menaçant. Les contrastes de lumière et d'ombre sont violents; rien n'évoque la demi-mesure ni l'ordinaire. Il s'agit en fait d'espace symbolique.

Le cadre dans lequel se meut Andromaque reflète les con-

traintes de sa condition. Au palais de Pyrrhus la reine captive coule des jours mélancoliques dont la seule diversion est le temps qu'elle passe auprès de son fils Astyanax. Au sortir de ses appartements, elle est parfois confrontée aux personnages qui contribuent à aviver la misère de sa terne existence en vase clos. Au-dehors il y a la mer et les navires grecs amarrés près du rivage.

Nos vaisseaux sont tout prêts, et le vent nous appelle.

Je sais de ce palais tous les détours obscurs:

Vous voyez que la mer en vient battre les murs.

(790-2)

L'habituel sécurisant est soudain perturbé par l'intrusion de forces venues d' "ailleurs" et c'est là le changement qui va provoquer l'alarme générale. Alors que d'un promontoire terrestre les Romantiques rêveront de voyage et d'éloignement en contemplant la mer, ici le voyage se fait à rebours, de l'horizon vers le rivage. La menace vient de l'extérieur pour occasionner dans le lieu fermé l'éclatement de tensions latentes. En déclenchant la crise par son arrivée, Oreste devient le profanateur d'une paix illusoire et le messenger de mauvais augures. Lui-même a courtisé sa propre destruction sur les océans. Il confie à son ami Pylade:

Tu vis mon désespoir; et tu m'as vu depuis

Traîner de mers en mers ma chaîne et mes ennuis.

(43-4)

Pressée par l'ultimatum de Pyrrhus ("il faut ou périr ou régner," 968) Andromaque doit faire face à son dilemme: épouser

le roi ou sacrifier son fils Astyanax. Il n'est plus temps d'esquiver. Pourtant Andromaque ne peut pas se résoudre à faire un choix qui semble inacceptable. Elle va donc "consulter" Hector sur son tombeau (III.viii) dans l'espoir qu'il lui inspirera une ligne de conduite à suivre. Fuite? réflexion? prise de conscience? Le tombeau d'Hector est le lieu de prédilection et l'écho concret du paysage intérieur désolé de la Troyenne. Il symbolise la fixation du passé, l'immobilité, la force et le réconfort dans le recueillement. C'est, au mode funèbre, le locus amoenus où la captive a le droit de revivre sa passion et où elle peut se laisser aller à être elle-même. Elle s'engage dans un dialogue entre les vivants et les morts. Peut-être n'est-ce qu'un monologue. Ce thème sera cher aux Romantiques (par exemple dans Hernani, Don Carlos est inspiré par sa visite au tombeau de Charlemagne, IV.ii).

Au retour du tombeau Andromaque est pensive. Elle a consulté les mânes de son époux; en réalité "elle n'écoute que sa propre conscience" (Batache-Watt 106). Céphise sa confidente se méprend sur son calme; elle ne sait pas encore qu'après avoir assuré la sécurité d'Astyanax, sa maîtresse se prépare à des noces de mort, l'union finale tant désirée avec Hector et avec ses aïeux. Epouser l'ennemi serait désavouer la foi conjugale et voir mourir Hector une seconde fois. La mort présente infiniment plus d'attraits que cette vie en sur-sis qui lui pèse. Dans cette scène (IV.i) et à cet instant, Andromaque a des accents cornéliens:

Je vais donc, puisqu'il faut que je me sacrifie

Assurer à Pyrrhus le reste de ma vie . . .  
 Mais aussitôt ma main, à moi seule funeste,  
 D'une infidèle vie abrégera le reste,  
 Et, sauvant ma vertu, rendra ce que je doi  
 A pyrrhus, à mon fils, à mon époux, à moi.

(1089-96)

A la vie elle préfère la mort, sa gloire préservée et sa passion intacte pour l'infortuné héros de Troie. Le tombeau devient le symbole tangible d'un souvenir, à la fois lieu de communion mystique, sépulture, paysage et climat. Il se tient au centre de l'univers tragique comme point de convergence de toutes les voies extérieures et des destinées de tous.

Le psychisme meurtri de la "veuve d'Hector" fait constamment surgir à fleur de conscience la vision du massacre de Troie. Deux ans plus tard, dans sa mémoire la patrie n'est plus que feu, sang et horreurs au lieu de l'habituelle vision héroïque des combats homériques. Seule l'issue, horrible visu, persiste, rappelée à son souvenir par des images pénibles: son époux ensanglanté traîné dans la poussière, Troie embrasée, le carnage, les cris, les flammes et la nuit, puis le long silence (III.viii). C'est pourquoi Andromaque souhaite un "lieu d'exil" (338) où cacher ses malheurs, une "île déserte" (878) où elle puisse pleurer avec son fils. Une île, un lieu choisi par le désir de se recroqueviller sur soi-même, de paralyser l'avenir, de se fermer à l'extérieur. Le lieu d'exil dont rêve Andromaque est une utopie douloureuse, un véritable non-lieu à la mesure du vide qu'elle ressent, un microcosme

où le temps s'est arrêté, du moins le temps de la conscience. Dans ce lieu métaphorique il n'est pas question d'un recommencement ni d'un retour à la vie, ni même d'une solitude poétique comme le suggéreront plus tard Paul et Virginie ou Robinson Crusoé. Tout au plus dans ce désir y-a-t-il un espoir de fusion avec la terre, une autre forme de captivité, un désir de mort. Pour Andromaque, le lieu d'exil imaginaire a l'attrait du tombeau d'Hector. Nous en sommes presque à la poétique des ruines amorcée par Diderot, précisée par Bernardin de Saint-Pierre et sacralisée par Chateaubriand. Le lieu privilégié souhaité est en fait un "lieu stupéfié" (Barthes 20) né de la peur de vivre et du sentiment d'un bonheur irrémédiablement perdu. Pour la captive, se représenter les douceurs d'un exil, d'une île déserte, c'est combler un instant le vide intérieur en y plantant un germe de mort. Ce repli par rapport au réel correspond à l'expression familière que nous employons pour questionner le choix d'un lieu indésirable selon l'optique d'autrui: "où va-t-il/elle donc s'enterrer?". En ce qui concerne Andromaque, c'est à prendre au sens littéral car l'île semble le mirage de l'absence; elle a symboliquement la fixité d'un tombeau.

\* \* \*

Bien des archéologues pensent encore qu'ils aideraient à comprendre la légende s'ils retrouvaient les plans

de Dédale. Mais si utiles que soient les recherches de faits, il n'y a pas de bonne archéologie historique sans archéologie psychologique. Toutes les oeuvres claires ont une marge d'ombre.

(Bachelard 159)

Numériquement et symboliquement parlant, les images du Labyrinthe, d'un dédale, de recoins, de détours, de cavernes sombres, sont celles qui reviennent le plus souvent dans Phèdre. Rien d'étonnant à cela puisque les mêmes visions obsessionnelles apparaissent au niveau de la psychologie.

Pour la "fille de Minos et de Pasiphaé", le Labyrinthe représente le domaine des terreurs, des ténèbres, l'ancre et la sépulture du Minotaure, et rappelle un passé monstrueux. Pour Phèdre amoureuse d'Hippolyte, le Labyrinthe devient un lieu nostalgique, convoité, l'objet d'un désir de purification et de renouvellement. Entre les deux, il y a l'espace et la disparité qui existent entre le réel et l'hallucination.

Dans le premier chapitre de cette étude nous avons effleuré la signification de ce lieu dans l'ascendance de Phèdre en tant que "symbole archaïque des entrailles maternelles" (Mauron 161), c'est-à-dire comme retour à la mère, à la peur de la faute et de l'inceste, ou encore comme "fantasme d'anéantissement" (Combet 432), c'est-à-dire comme volonté de mort. Le dédale est à la fois "labyrinthe des désirs" (Cervantes 70) et "labyrinthe des confusions" (Cervantes 514). Le monde de Phèdre est peuplé de divinités et de monstres inquiétants à

l'affût dans la pénombre et cependant, le fantastique n'en est pas moins "croyable" (dans le sens où l'entend Corneille). A travers les brumes légendaires se dessinent "les contours imprécis du mythe dont l'effet est puissant et qui s'adresse à ce que Jung appelle l'inconscient collectif, . . . de nos jours la psychologie" (Tobin 92). La signification du Labyrinthe bifurque dans le présent angoissé de Phèdre. La passion fébrile qui l'agite au moment de sa déclaration d'amour à Hippolyte oblitère toutes réticences d'ordre moral et lui prête un étrange pouvoir de suggestion (II.v). A partir de l'évocation rassurante de ses sentiments envers Thésée,

Oui, Prince, je languis, je brûle pour Thésée.

(634)

le ton change pour idéaliser les exploits d'un Thésée purifié. Puis vient la fluide substitution d'Hippolyte à Thésée, de Phèdre à Ariane et enfin, la reconstruction imaginaire de la descente au Labyrinthe. Le désir érotique s'épanouit dans une atmosphère de délire onirique dans lequel transparaissent les angoisses, les contradictions et le besoin de purification qui écartèlent le personnage. A mesure qu'elle sonde et articule la profondeur de sa passion, Phèdre s'avance dans un autre dédale: celui du langage. Les mots ambigus, les détours de rhétorique, suscitent habilement la vision d'un amour s'offrant en mentor à l'innocence, un amour absolu qui ignore les périls et méprise les conséquences. La "mise en abyme" est amenée par la fragmentation de la perspective temporelle et spatiale. Il y a et transfère d'identité et "éclipse de la réalité"

(Knapp 175). A un autre niveau, ailleurs et dans un autre temps, Phèdre recrée le cadre de l'aventure des autres, toute à sa frénésie d'entraîner Hippolyte à sa suite et de lui faire découvrir les mystères et les profondeurs abyssales d'une passion sans retour. C'est l'invitation à peine voilée au voyage, à l'initiation:

C'est moi, prince, c'est moi dont l'utile secours  
 Vous eût du Labyrinthe enseigné les détours . . .  
 Compagne du péril qu'il vous fallait chercher,  
 Moi-même devant vous j'aurais voulu marcher;  
 Et Phèdre au Labyrinthe avec vous descendue  
 Se serait avec vous retrouvée, ou perdue.

(655-62)

Au risque de faire une analogie anachronique, la longue tirade de Phèdre évoque une quête fantastique "à la recherche du temps perdu", une régression dans un passé épuré, idéalisé, à l'éveil d'un premier amour. C'est la descente aux Enfers, l'ultime test de l'amour et la préfiguration de l'échec. L'antithèse dans le vers 662 (retrouvée / perdue) trahit derrière le farouche désir d'aventure, la conscience lucide d'une impossibilité foncière de se retrouver le long d'un chemin qui ne mène nulle part.

Il convient bien sûr de rattacher le thème de la forêt à celui du Labyrinthe comme variante mytho-poétique. La forêt est le labyrinthe naturel des frayeurs d'enfant ou des terreurs d'adulte, elle est le cadre mystérieux dans la plupart des contes d'origine nordique ou celtique. La forêt, c'est le

dédale où l'on se perd, le domaine des sourdes mutations, de l'obscurité, de l'extraordinaire, du primitif et du sauvage, peuplé d'esprits maléfiques (trolls, korrigans, korils, etc.). Dans les romans médiévaux la forêt représente aussi le bout du monde et la porte du mystère. Pour Hippolyte, la forêt est l'environnement naturel que le chaste éphèbe dévoué à Artémis fait retentir de ses cris dans l'excitation de la chasse (133) et où il se trouve instinctivement à l'écoute de la nature. Dans la fureur jalouse et affabulatrice de Phèdre, "le fond des forêts" (1236) recèle les amours d'Hippolyte et d'Aricie en les soustrayant aux regards, en se faisant complice, en gardant le secret.

De même que le palais de Pyrrhus dans Andromaque, le palais de Trézène est un lieu hermétique où fermentent les tensions et où se niche la fatalité dans l'attente d'événements qui la déclencheront.

Enfin et surtout il y a la mer, que Racine n'avait jamais vue nous dit-on (Niderst 103), mais qui paraît le fasciner. Les vagues lèchent et battent les murs du palais et sur le rivage, le jeune Hippolyte grisé de liberté, d'espace et de lumière, il y a quelques jours seulement faisait "voler un char" (130) et rendait docile "un coursier indompté" (132). Sur la plage, cet espace étroit et variable entre la terre ferme et la mer changeante, l'innocent Hippolyte semble parodier la course du soleil avant sa plongée à la mer, comme un demi-dieu jouant à mi-chemin entre la vie et la mort. Dans Phèdre comme dans Andromaque, la mer présente une menace immi-

nente, elle est le plus souvent associée à la mort. Ainsi, c'est sur des bords peu accueillants qu' Ariane fut abandonnée (253-4) et trouva la mort en se précipitant à la mer. Oenone répudiée par Phèdre perd sa seule raison d'être et choisit le même sort en se jetant dans l'océan (1466). Le port de Trézène reçoit les vaisseaux de Thésée dont le retour fortuit accélère le cours de la fatalité. Neptune fait surgir des flots le monstre marin responsable de la fin tragique d'Hippolyte. Dans le langage poétique, la mer devient le domaine de la mobilité, de l'incertain, du funeste. C'est un élément extérieur qui contribue à l'amplification de la tragédie. A la lisière de la forêt et de la mer s'étend une marge d'ombre.

Finalement les lieux de la tragédie racinienne représentent essentiellement une nature primitive, organisée par les divinités et hostile aux humains, mais parfaitement en accord avec l'atmosphère tragique et la "fatalité intérieure" des personnages. Il n'est pas jusqu'à la lumière du jour et aux ombres de la nuit qui ne soient sacralisées et qui ne mettent en évidence les actes, les paroles et les silences des mortels, à l'état d'absolu.

## CHAPITRE III

## JEU VISUEL ET JEU TEMPOREL.

Il ne semble pas qu'il y ait à première vue de points communs entre le monde du visuel et du temporel. Pourtant l'un et l'autre vont s'impliquer et s'harmoniser dans Andromaque et dans Phèdre, donnant à ces deux pièces un mouvement de va-et-vient continu et diffus ainsi que des perspectives variées sur la tragédie.

Simplifions quelque peu en notant que dans Andromaque l'élément dramatique provient d'un enchevêtrement indénuable de passions sans réciprocité. L'amour y prend un caractère d'ironie douloureuse qui pourrait tourner au comique en d'autres circonstances. On croit avoir devant soi une de ces fresques égyptiennes où chaque personnage regarde le profil d'un autre qui en regarde un suivant, lequel est regardé par un autre encore. Ici, une telle position traduit la solitude infinie, les élans ignorés, les déclarations bafouées et l'extrême frustration de ces amants malheureux de ne pouvoir posséder l'objet de leurs désirs. Les yeux des uns se reportent sur le passé, ceux des autres se fixent sur un présent qui les fuit,

ou encore contemplant un avenir douteux. Il y a un manque total de synchronisation entre le temps des autres et les aspirations de chaque personnage.

Ainsi, le regard d'Andromaque est un regard-conscience, détaché du concret et tourné principalement vers l'intérieur. Il fait vibrer dans sa mémoire des cordes encore trop sensibles qui produisent des sons écorchés et soulèvent des images d'horreur.

Dois-je oublier Hector privé de funérailles,  
Et traîné sans honneur autour de nos murailles?

(993-4)

La captive revoit sans cesse

. . . . Pyrrhus, les yeux étincelants . . .  
Sur tous mes frères morts se faisant un passage,  
Et, de sang tout couvert, échauffant le carnage.

(999-1002)

Que lui reste-t-il à présent?

Un enfant malheureux, qui ne sait point encor  
Que Pyrrhus est son maître, et qu'il est fils d'Hector!

(271-2)

Ce regard insoutenable, ce regard-miroir, est la condamnation tacite de Pyrrhus et le triomphe spirituel de la captive troyenne sur son vainqueur: il fixe, immobilise, désorganise; "il s'agit d'introduire dans l'autre le désordre, de le défaire" (Barthes 43). C'est bien ce qu'Andromaque accomplit. Elle trouble l'âme du roi d'Epire à tel point que le bourreau souffre autant que sa victime, et qu'il n'est plus libre d'agir rationnellement même après délibération lucide. Que fait-elle en réalité?



Ce charme mélancolique n'a pas en vue la coquetterie futile mais il réussit quand même à produire sa domination subtile. Les yeux et les larmes de la belle captive ont pleins pouvoirs sur l'opresseur. Si seulement elle fléchissait, si seulement elle voulait rompre avec le passé et faire face au réel! La passion du roi saurait alors lui ouvrir tout un futur, si seulement elle lui accordait un regard moins sévère:

Animé d'un regard, je puis tout entreprendre:

Votre Ilion encore peut sortir de sa cendre.

(329-30)

Est-ce uniquement une vertu inhumaine qui permet à la Troyenne de résister aux pressions de Pyrrhus? ou le manque de vertu (fortitudo) qui fait succomber le roi d'Epire? Pas du tout. C'est une question de présence. L'amour d'Andromaque s'adresse à un souvenir, à une ombre, à une absence. Celui de Pyrrhus par contre est visible, tangible, présent, et se porte sur un être de chair. Si nous acceptons le postulat de R. Barthes à savoir que "aimer, c'est voir" (22), qu'il s'agit d'un phénomène d'optique plus que de réflexion, il faut alors admettre que la fascination pour l'autre mène à un déséquilibre dans le rapport des forces en présence. Ceci est démontré précisément dans le cas du roi et de sa captive; il y a renversement de pouvoir au niveau affectif, par le truchement des yeux. Andromaque se dérobe au regard qui la convoite; elle refuse silencieusement à son adversaire la rémission des crimes du passé, l'assouvissement des sens et l'apaisement de l'âme. L'objet convoité ne se donne pas; il se "prête" à la vue.

Pour tous les mal aimés de Racine, "voir est un acte pathétique et imparfait" (Starobinski 73) qui a le goût doux-amer de la poursuite et de l'échec subséquent.

Lorsqu'Andromaque regarde son fils Astyanax nous avons noté qu'elle ne le voit pas vraiment dans sa réalité d'individu. Que dit-elle en fait?

Le seul bien qui me reste et d'Hector et de Troie  
(262)

Il m'aurait tenu lieu d'un père et d'un époux.  
(279)

Ce fils, ma seule joie et l'image d'Hector!  
(1016)

Il semble que la fonction première de ce petit être sans joie (que l'on ne connaît d'ailleurs que par dires puisque selon les lois du théâtre de l'époque les enfants ne paraissaient pas sur scène) soit de nourrir la passion malade de sa mère pour ce qui fut et pour ce qui peut-être sera. Andromaque voit en lui le gage d'amour, la fin d'une noble lignée, le dernier espoir de Troie, le tout dans une confusion de sentiments et une certaine ambiguïté qui ne tient pas tant compte des besoins de l'enfant que de ceux de la mère. La maternité exaltée? En vérité, il faut chercher ailleurs les vrais motifs d'Andromaque. Elle adore les reliques d'un passé qu'Astyanax détient symboliquement; elle métamorphose tout ce qu'elle regarde, y compris son fils, selon ses désirs.

Il y a donc une confluence évidente et symbolique des temps et du regard. N'est-ce pas cette notion que l'on retrouve dans

le personnage légendaire de Méduse dont le regard changeait en pierre tout ce qu'il touchait? Andromaque aussi en quelque sorte pétrifiée ce qu'elle regarde.

\* \* \*

Quiconque regarde avec désir  
a déjà commis adultère en  
son coeur. (Mathias 5.27)

Le thème du regard et la fluidité des temps expliquent, condamnent et absolvent Phèdre. Nous sommes propulsés dans un univers mythique dans lequel les dieux et les monstres entretiennent des relations de mauvais voisinage avec les mortels. Le niveau divin est recréé au niveau humain, le passé revient hanter le présent et jeter sur le futur des lueurs d'incertitude. On sent la vigilance sévère du maître sur sa chose.

Phèdre a reçu le legs de la vengeance divine par la branche maternelle. Les dieux continuent à exercer leur justice arbitraire sur la descendance de ceux qu'ils poursuivent de leurs foudres et de leurs flèches. Les erreurs des mortels, qu'elles soient ou non induites par les Olympiens, ne restent pas impunies. Et pourtant le séjour des dieux n'est pas un lieu de perfection. Jupiter lui-même n'aime-t-il pas se métamorphoser pour assouvir ses passions éphémères et faire de la terre sa "litière"? Quoi de plus mesquin que cette vendetta de Vénus qui s'acharne sur l'élément féminin de la lignée d'Hélios? Le monde divin de l'Antiquité exsude la poésie de l'imparfait.

La "fille de Minos et de Pasiphaé" apparaît sur scène effondrée, agitée, mourante. Comme le remarquait Giraudoux à propos du théâtre de Racine, une fois entrés en scène, ces personnages coupent tous les ponts derrière eux et se condamnent dès la première parole. Ceci est particulièrement bien observé en ce qui concerne Phèdre. Roland Barthes évoque le climat:

Silencieuse, Phèdre n'arrive ni à vivre ni à mourir:  
seule la parole va dénouer cette mort immobile et  
rendre au monde son mouvement. (116)

Nous avons vu dans quelles conditions se fait l'aveu. Mais comment est née cette passion obsédante? D'une fascination, d'un attrait visuel irrésistible dès que Phèdre a posé les yeux sur le jeune Hippolyte. Cette scène s'inscrit dans le passé mais le souvenir en est encore vivace:

Je le vis, je rougis, je pâlis à sa vue;  
Un trouble s'éleva dans mon âme éperdue;  
Mes yeux ne voyaient plus, je ne pouvais parler;  
Je sentis tout mon corps et transir et brûler.  
Je reconnus Vénus et ses feux redoutables.

(273-7)

Il n'y a pas évolution, pas même naissance, mais explosion de l'amour, ce que nous appelons familièrement le "coup de foudre". Cet émoi soudain et violent se traduit par des troubles physiques très marqués et les mots manquent à Phèdre. A la vue du bel éphèbe, elle réagit comme une très jeune fille surprise par l'amour. A mon avis une telle réaction dément le

portrait conventionnel et peu flatteur de la douarière en proie au "démon de midi" que l'on s'est trop longtemps plu à présenter (Balzac, Jean Pommier, Maurice Descotes, ainsi que la plupart des interprétations au théâtre). Il faut se souvenir que Thésée était déjà un héros aguerri au moment de l'aventure du Labyrinthe et qu'il avait un fils, Hippolyte, né de l'amazone Antiope, tandis que Phèdre était alors une très jeune fille. L'argument des deux côtés est invérifiable bien sûr. Toutefois, en femme avertie, Phèdre reconnaît aussitôt le caractère fatidique de son ardeur amoureuse. La passion née spontanément crée un climat équivoque.

Il est intéressant de noter au passage que l'étymologie du mot passion (du verbe latin patire) associe cette émotion à la souffrance. Il ne s'agira jamais d'une faute consommée ni même consentie. Au contraire, Phèdre ne cesse de lutter contre la tentation et les assauts de Vénus. L'"Eros prédateur" (Barthes 23) la tourmente jusqu'à épuisement. Contrairement à l'adage, le temps ne guérit pas ses souffrances, il les exacerbe. Hippolyte présent la fait brûler. Absent, il lui apparaît dans tout ce qu'elle perçoit, elle le recrée ailleurs en projetant sa subjectivité dans la vision:

Mes yeux le retrouvaient dans les traits de son père.

(290)

Enfin, incapable d'apaiser Vénus, incapable de maîtriser son agitation, puisque "aimer, c'est voir" (Barthes 22), la décision la plus naturelle à prendre dans l'esprit de Phèdre, est d'éloigner loin de sa vue l'objet du désir afin de rompre le

pouvoir du regard qui convoite.

La passion de Phèdre connaît une trêve aussi brève qu'illusoire car le sort l'amène à Trézène et la remet en présence de son "superbe ennemi" (272). Le temps n'a pas émoussé l'attrait ni effacé la honte qui émane de qui regarde mais aussi de qui est regardé. Le contact par le regard devient la matérialisation du trouble charnel qui n'ose s'exprimer par un geste physique, et le "pressentiment d'une malédiction" (Starobinski 75).

Quoi qu'elle fasse, sur le plan humain ou divin, Phèdre ne peut échapper au garrot du temps qui l'emprisonne et la prédestine au désastre. Quand elle se déclare fiévreusement à son beau-fils (II.v), cet aveu aussitôt regretté constitue une régression de la conscience et "une humiliation totale du moi par le désir" (Mauron 76). Dans un moment d'hallucination, la "fille de Minos et de Pasiphaé" échafaude un lieu et un temps idéals d'où sont exclus la réalité et la temporalité. Elle éclipse le réel afin de s'acheminer en rêve et avec Hippolyte vers un refuge qu'elle sait illusoire et précaire, vers le Labyrinthe. Le souvenir d'Ariane abandonnée s'efface; la réalité d'un Thésée miles gloriosus dont les aventures gaillardes ont terni les exploits héroïques, est reléguée dans un brouillard qui estompe des contours trop précis. Il y a quelque chose d'émouvant dans cette reconstruction imaginaire, lourde de sensualité et avide d'innocence, par laquelle le désir exalté tente de faire fusionner la vision, la possession et le don de soi.

Hippolyte écoute, Hippolyte regarde. Sa honte n'a d'égale que sa révolusion: à ses yeux, Phèdre est un monstre odieux que l'horrible aveu fait sortir de son antre. Regardé par elle, le jeune homme se sent dégradé, souillé:

Je ne puis sans horreur me regarder moi-même.

(716)

Son épée que cette femme a touchée est contaminée par le contact de la main impure. Symboliquement cet attouchement, bien qu'il s'applique à l'objet, revêt une signification particulièrement bouleversante pour Hippolyte le vierge. Simultanément, Phèdre réalise l'étendue de son "crime" et lit sa condamnation dans les yeux du fils de Thésée et de l'Amazone. Revenue à soi, elle s'affole; avec la raison s'éveille l'amour-propre et le sens de son impudeur:

Je m'abhorre encor plus que tu ne me détestes.

(678)

Désormais elle est figée dans son rôle d'objet monstrueux digne d'inspirer l'horreur et la pitié, un objet de nausée enlisé dans son en-soi, pétrifié, sans avenir.

Par son humiliante déclaration Phèdre pense avoir violé la candeur sauvage de ce beau-fils orgueilleux qui méprise Vénus. Dans l'optique de la "fille de Minos et de Pasiphaé", Hippolyte est le chaste adolescent qui se meut en plein soleil, qui fait voler son char sur le rivage et retentir la forêt de ses cris alors qu'elle, dans son palais-prison où la lumière ne filtre qu'à regret, s'étirole comme une larve dans son cocon étouffant. Regarder Hippolyte c'est toucher un objet défendu.

Quand elle suit des yeux son char "fuyant dans la carrière" (178), Phèdre se dissimule à l'orée de la forêt comme une bête à l'affût. Elle ne se sent pas le droit d'aller plus avant et donc elle se réserve l'espace d'un retrait.

Le regard supplante le geste théâtral chez Racine, il devient l'acte par excellence . . . le qui-vive douloureux d'une convoitise. (Starobinski 19)

En effet, c'est bien un qui-vive douloureux que ce regard solitaire de voyeur en position constante de recul. L'épouse de Thésée, soeur d'Ariane, belle-mère d'Hippolyte, fille de Minos et de Pasiphaé, ne réussit plus à vivre son présent car son passé l'écrase, il détruit ou dénature tout élan. Bien qu'elle le désire, elle ne pourra jamais partager l'univers d'Hippolyte, mais elle peut le détruire.

Le retour de Thésée la ramène temporairement dans son bon sens. Coupable après l'aveu, elle craint l'accusation d'Hippolyte et se méprend sur ses intentions:

Dans ses yeux insolents je vois ma perte écrite.

(910)

Il y a un tragique "malentendu du regard" (Mauron 108). En prenant en mains le salut physique de sa maîtresse, Oenone va succomber aussi à ce malentendu et précipiter l'instant de la catastrophe.

Entre temps, un élément nouveau fait surface. Nous avons vu comment Hippolyte, horrifié par l'aveu de Phèdre, accuse du regard avant même que de la parole. Mais lui-même est-il tout à fait innocent? Vénus, trop longtemps ignorée, se manifeste .

et réussit à faire tomber la garde de cet orgueilleux voué à Artémis. Depuis quelques jours le jeune homme est agité de sentiments nouveaux qu'il ressent comme un malaise. Il a abandonné ses mâles occupations pour s'adonner à la douce mélancolie de l'amour (133-6). Le superbe Hippolyte aime Aricie, descendante d'une race ennemie. Dans Hippolyte portecouronne d'Euripide et Phaedra de Sénèque, le jeune homme ne succombe pas à l'amour, ce qui met l'accent sur l'opposition entre Vénus et Artémis et de ce fait minimise le tragique humain. En le faisant aimer Aricie, Racine introduit Hippolyte dans le monde des héros imparfaits et enrichit le sens du tragique.

Quand elle apprend cet amour partagé, les forces obscures tapies dans les replis du coeur de Phèdre se déchaînent:

Hippolyte est sensible et ne sent rien pour moi!

(1203)

Le dépit, l'envie, la jalousie effacent un instant le sentiment de sa propre culpabilité pour la projeter sur autrui. Puisque Hippolyte n'est plus innocent, elle s'octroie le droit de le condamner par son silence. De victime elle passe à son tour à l'état de Furie persécutrice. Phèdre va prendre sa revanche selon la forme de justice arbitraire dont les dieux ont usé à son égard. Mais que d'amertume, que de fiel dans l'évocation du bonheur idyllique qu'elle attribue aux jeunes amants! Son regard intérieur soulève des images et distille un poison qui va se diffuser dans tout son être.

Ils s'aiment! Par quel charme ont-ils trompé mes yeux?

Comment se sont-ils vus? Depuis quand? Dans quels  
 lieux?

(1231-2)

Elle se sent trahie, exclue. Les désirs réprimés, les rancœurs, les frustrations, font surface dans ces deux vers pitoyables qui résument admirablement les données du tragique dans Phèdre à savoir: les caprices du destin, la mystique du regard, le flou temporel et la dualité du lieu. L'image de la forêt, du char et des chevaux qui symbolisaient l'inaccessibilité d'Hippolyte se dissipe pour faire place à la vision insupportable du tigre "soumis, apprivoisé" (1223) par l'amour. Phèdre ne veut plus voir le bonheur des autres qui rend plus aiguë sa propre misère. Elle agira désormais par omission mais elle ne luttera plus guère. Que peut-elle d'ailleurs? "Ils s'aimeront toujours" (1252).

Les dangereux remous du subconscient déferlent dans la conscience troublée de la "fille de Minos et de Pasiphaé" et font revivre le monstre qui sommeillait dans le dédale de son coeur. Les dieux et les créatures allégoriques exhumées du passé sortent de leur pénombre pour reprendre en charge la destinée en suspens des humains et pour les persécuter jusqu'à une fin tragique. Ainsi le monstre marin qui se jette sur Hippolyte rappelle étrangement le redoutable Minotaure:

Indomptable taureau, dragon impétueux.

(1519)

Il y a par conséquent glissement des fantasmes intérieurs à leur apparition concrète, du conscient à l'inconscient, du présent au passé. Le temps public n'existe pas dans Phèdre

car le temps de la conscience s'y substitue. Le regard n'est pas simple perception physique mais également vision, c'est-à-dire traduction subjective d'une perception réelle ou imaginaire. De ce fait, jeu temporel et jeu visuel se fondent dans un même univers métaphorisé.

## CHAPITRE IV

## DESTIN HUMAIN ET DESTIN DIVIN.

Comme l'a très bien observé Bettina Knapp, les personnages tragiques de Racine sont sans cesse en quête d'harmonie intérieure (179). Il y a cependant un gouffre entre leurs aspirations et leurs limitations (Kronegger 167). Bien qu'ils veuillent sortir de leur emprisonnement physique et moral, la passion les fait succomber et ils retombent sous la férule du destin.

Andromaque présente un cas particulier. Elle est l'une des rares gagnantes dans le terrible jeu du hasard et de la destinée. A première vue il semblerait qu'elle soit la moins privilégiée. Captive en Epire, ayant perdu patrie et famille, victime du triste sort de Troie, n'ayant plus qu'un fils dont la vie est menacée, elle est sans influence si ce n'est celle de ses yeux et de ses larmes. Pourtant, les passions destructives des autres personnages vont lui procurer un "anti-destin" et l'élever au pouvoir. Est-ce à dire qu'Andromaque n'est pas une passionnée? Nullement. Comme nous l'avons observé précé-

demment, sa passion à la fois physique et spirituelle se reporte sur un souvenir douloureusement préservé au fond de son coeur. Est-ce à dire que les dieux sont absents? Non plus. Ils sont bien là mais ils n'interviennent pas directement dans les affaires humaines (à l'inverse de leur active participation dans Phèdre); impassibles, ils observent les gesticulations et les folies des mortels. Ne serait-ce pour Oreste qui se croit persécuté et la cible d'une vague malédiction, les dieux d'Epire restent clairs.

Il s'agit donc plutôt d'un destin activé au niveau humain, forgé par les actions et les travers humains. Le manque d'harmonie générale est causé par les personnages qui, rejetés par l'objet de leur passion, réagissent violemment à leurs émotions. Ils vivent et agissent d'après leur affectivité sans accorder beaucoup à la raison. Par contre Andromaque dont la passion pour Hector a été partagée et comblée, est capable d'évaluer la situation plus clairement que tout autre. Pendant que les autres s'épuisent à se détruire croyant la détruire, elle se fait évasive, elle s'entoure de sa toile arachnéenne, souple, ténue, invisible, protectrice. Elle ne commet que l'erreur d'aller implorer la clémence de son arrogante rivale Hermione (III.v), c'est-à-dire l'erreur de s'occuper directement de son sort. En situation d'attente Andromaque est beaucoup plus efficace.

Pyrhus l'aime, Andromaque lui résiste. Pour ce guerrier qui a largement contribué à mettre Troie à feu et à sang, le siège d'un coeur a les attraits d'une forteresse qu'il faut

faire capituler :

Me faudra-t-il combattre encor vos cruautés?

(292)

Le langage de l'amour trouve chez lui pour s'exprimer les mots de la guerre :

Vaincu, chargé de fers, de regrets consumé,

Brûlé de plus de feux que je n'en allumai . . .

(319-20)

La polysémie est évidente.

Parce qu'il désire sa réticente captive le "fils d'Achille et le vainqueur de Troie" (146) est tour à tour humble, ombrageux, maladroit, menaçant, repentant. Andromaque lui oppose un front lisse et des yeux baignés de larmes dans lesquels il se perd et découvre le remords. Il se sent coupable du triste sort de la veuve d'Hector et il ne sait comment faire réparation. Le "barbare" qui brûla Troie à son tour brûle d'une passion sans espoir.

Pourtant, la position d'Andromaque est précaire parce que les passionnés de la tragédie ont des réactions imprévisibles, mais par sa seule résistance elle commandera le devenir des autres. Par phénomène de réciprocité, l'action des autres va changer le sien. L'enchaînement tragique s'ammorce avec l'arrivée d'Oreste, de loin le personnage le plus pathétique de la pièce. Il est ambassadeur des Grecs bien que sa mission cède devant les exigences de sa passion pour Hermione, la fiancée "officielle" de Pyrrhus. Notons au passage l'extraordinaire manquement d'Oreste et de Pyrrhus aux devoirs d'état lorsque

l'amour parle. Oreste va devenir la chose d'Hermione, passivement, mélancoliquement; il s'asservira à toutes les demandes de la jeune fille en toute connaissance de mal. Dès le début il se place en situation d'échec. Il se laisse entraîner tant par la volonté des humains que par celle, présumée, des dieux. Il est immergé dans la tragédie, il s'offre en victime:

Je me livre en aveugle au destin qui m'entraîne.

(98)

Oreste préfigure merveilleusement les héros maudits du Romantisme tels que Werther et Hernani par exemple. Peu à peu il perd sa lucidité pour s'engager dans la voie unique de l'instinct; il perd enfin contact avec le monde et sombre dans la folie. Il a réintégré l'univers mythique, fantastique et primitif au bord duquel il hésitait depuis toujours et dans lequel Hermione est devenue par effet de mimétisme un composite entre Gorgone et Erinnye:

Dieu! Quels affreux regards elle jette sur moi!

Quels démons, quels serpents traîne-t-elle après soi?

Hé bien! filles d'enfer, vos mains sont-elles prêtes?

Pour qui sont ces serpents qui sifflent sur vos têtes?

(1635-8)

Le glas a sonné pour tous les rejetés. Le temps de l'ultime châtement des oppresseurs et du triomphe d'Andromaque est là. Elle qui vivait dans son passé niait l'avenir, voit sa fortune changée par les revirements fortuits de l'action. La passion "raisonnable" d'Andromaque l'élève au-delà des passions désordonnées des autres personnages. Ce sont les humains et non les

dieux qui ont modifié le cours des événements. Sans la folle jalousie d'Hermione, sans la générosité irascible de Pyrrhus, sans l'avilissement d'Oreste, et sans la supériorité tranquille de la veuve d'Hector, le destin de Troie serait demeuré enseveli à jamais. Cette résurrection nous est suggérée par des images de feu et de cendres tout au long du texte (164, 201, 286, 320, 330, 358, 944, 1045, 1081, etc.). Ceci ne manque pas d'évoquer le spectre de Troie, de ses héros et de ses morts se relevant du néant. Pyrrhus lui-même donne à Andromaque l'espoir d'un renouveau :

Votre Iliou peut encore sortir de sa cendre.

(330)

Le meurtre du roi constitue le coup de théâtre purement circonstanciel qui va renverser la destinée des vivants et sortir les morts de l'oubli. L'autel du mariage devient l'autel d'un sacrifice consenti au nom de Troie. Andromaque la captive, apparemment sans choix et sans avenir, grâce à ses convictions, à sa fidélité au passé et à l'exercice judicieux de son libre arbitre, prend des dimensions cornéliennes à l'instant où elle s'élève au-dessus d'un univers agité par les dernières pulsations de la passion. S'éveillant à la vie, à la réalité, elle s'apprête à assumer un destin glorieux :

Andromaque, au travers de mille cris de joie,

Porte jusqu'aux autels le souvenir de Troie.

(1437-8)

Iliou, le Phénix de l'Asie Mineure et du monde antique, se relève de ses cendres. Comme le grand oiseau mythique, Troie renaît

plus vigoureuse que jamais pour prendre son essor dans la lumière vers un futur qui promet d'effacer les ruines du passé. La race d'Hector revit en Astyanax. Mieux encore, les cruels vainqueurs qui firent le malheur de Troie et leurs descendants sont châtiés. Pyrrhus, bourreau d'Ilion et fils d'Achille (le meurtrier d'Hector), périt aux mains des Grecs. Hermione, fille d'Hélène (cause du conflit entre Troie et les Grecs), se suicide. Oreste, fils d'Agamemnon (le chef grec du siège de Troie), sombre dans la folie. L'ordre logique est renversé puisqu'une troyenne devient reine d'une cité grecque. Tout ceci est amené par une suite de malédictions, partie intégrale de la passion.

Restituée à elle-même, délivrée de ses tristes fantômes, Andromaque enfin est prête à l'action. Une aurore nouvelle se lève sur Ilion. Andromaque a bien servi ses morts. Le "dieu caché" sourit peut-être sur cet univers manichéen.

\* \* \*

Si la destinée d'Andromaque repose essentiellement sur des conjectures temporelles, celle de Phèdre est plus complexe et projette ses ramifications à partir de multiples origines. La différence majeure entre ces deux destins est le degré du tragique. Andromaque nous inspire parfois la pitié mais nous sommes sensibles aussi à sa force sereine et nous avons conscience du fait que sa situation est fonction de variantes. Il n'en est pas ainsi pour Phèdre. Dès l'abord elle nous est

présentée négativement:

Une femme mourante et qui cherche à mourir.

(44)

"Mourante," c'est-à-dire minée physiquement, en sursis de vie. "Et qui cherche à mourir," c'est-à-dire un être qui se laisse glisser vers l'anéantissement sans espoir ni combat, ou sur le point de précipiter l'issue de ses jours. D'une manière ou d'une autre, il y a évidence d'abattement physique et psychique ainsi que dévalorisation de l'existence.

Quelles forces irrésistibles trament sa perte?

Les dieux implacables sont en embuscade. Vénus courroucée a instillé dans ce coeur mortel un amour monstrueux. Phèdre à son tour, comme sa mère Pasiphaé et sa soeur Ariane, subit les feux et les tourments d'une passion dévorante. Son hérédité chargée la prédispose à la chute tout en lui donnant une conscience torturée. Trop faible pour se rebeller efficacement, la "fille de Minos et de Pasiphaé" prédestinée au clair-obscur et persécutée vers l'ombre, ne peut pas endiguer la progression désastreuse du destin. De la première scène à la dernière elle n'en finit pas de traîner sa faute et de s'éteindre.

Erreur, faute, crime, péché? Tout est question d'optique. Si seule la persécution des dieux la suivait, on serait obligé d'admettre la notion de fatalité et de plaindre les tourments de Phèdre. Si l'hérédité expliquait exclusivement sa passion illégitime, on pourrait au moins l'excuser. Si elle se laissait entraîner dans une voie criminelle sous l'influence de tendances naturelles, on serait tenté de l'accuser de faiblesse coupable.

Phèdre échappe aux catégorisations simplistes et radicales. Souvenons-nous que Racine l'a voulue "ni tout à fait coupable ni tout à fait innocente." (Racine, Phèdre 30)

Pourtant il ne faut pas perdre de vue le fait que le désir d'innocence est l'autre face du "crime" chez Phèdre. Ce désir primordial et sincère ne rend que plus douloureux le sentiment de sa culpabilité et de son humanité. Une fois seulement un cri lui échappe qui consent à l'idée de la faute de fait:

Hélas! du crime affreux dont la honte me suit  
Jamais mon triste coeur n'a recueilli le fruit.

(291-2)

Selon l'éthique chrétienne, l'intention née au niveau de la pensée suffit à la condamner puisque le péché d'intention est punissable au même titre que le péché de commission. Phèdre incarne l'idée platonique de la division de la chair et de l'âme, l'une et l'autre se recherchant et s'opposant en un antagonisme perpétuel, évidence déchirante de la misère de l'être humain dans sa quête héroïque de spiritualité en dépit de son imperfection innée.

La vengeance divine et les lois de l'hérédité façonnent la destinée de Phèdre et représentent en même temps les circonstances atténuantes de son crime. Racine s'est ingénié à dessein à "flétrir l'image des dieux" (Naneix 81). Invisibles et omniprésents, ils s'acharnent sur leur victime et engagent le concours des autres personnages pour arriver à leurs fins. Il n'y a ni justice ni moralité, seulement le destin. A l'in-

verse de Prométhée, Phèdre ne tente pas de se révolter contre les décrets divins. Elle lutte contre son amour coupable mais en son for intérieur elle a accepté le destin. Puisqu'elle porte en elle les conditions de son malheur (la fatalité intérieure), puisqu'elle descend d'une race maudite et puisque Vénus s'est jurée de la perdre, la liberté et la responsabilité de Phèdre s'en trouvent limitées d'autant. Si on écarte les dieux, le fatum, les tares (selon la classification systématique de Taine), pour mettre en relief la conscience humaine de Phèdre, à quoi se restreint son libre arbitre? A parler, à se taire, à se suicider. Voilà les options. Elle les "choisit" toutes. Mais justement ne faut-il pas problématiser la notion même de choix que la passion malade et la liberté psychologique réduite de Phèdre dénaturent nécessairement?

En forçant les vanes du silence et de la conscience de sa maîtresse, Oenone laisse couler le flot de la confidence (I.iii). Le mal que Phèdre s'obstinait à taire a pris sur les lèvres d'Oenone le nom d'Hippolyte. La brèche ouverte par la parole jette une lumière crue sur l'objet de la passion et définit enfin le crime. Ce qui est dit et exposé au grand jour devient réalité. La deuxième brèche du silence est l'aveu à Hippolyte. A la culpabilité s'ajoutent le sentiment de la dégradation morale et l'angoisse des répercussions possibles. Hélas, l'erreur est commise:

J'ai dit ce que jamais on ne devait entendre.

(742)

La parole condamne Phèdre mais ses silences sont encore plus dangereux parce qu'ils vont affecter la destinée des autres.

En laissant accuser son beau-fils elle précipite l'éclosion de la fatalité. La trop fidèle Oenone se jette à la mer; Hippolyte maudit par un Thésée atteint de cécité psychologique est immolé par l'entremise de Neptune. Au moment de la mort, le crime--car à présent Phèdre a commis un crime capital--est avoué. Selon sa prédiction, elle n'en meurt que plus coupable (241-2).

La Phèdre de Sénèque se coupe les cheveux et jette cette triste dépouille sur le corps inerte d'Hippolyte avant de se transpercer le coeur. Ainsi, même si la passion n'a pu être partagée de leur vivant, la mort leur confère un destin commun. Nous n'avons pas cet optimisme poétique chez Racine. Phèdre meurt dans l'obscurité et dans la solitude absolue, sans recevoir de quiconque le moindre geste de pitié, sans pardon. Elle se suicide parce qu'il n'y a plus rien. La mort la libère de l'emprise de Vénus et des forces qui l'emprisonnaient en elle-même, mais ce n'est ni une délivrance ni une évasion puisqu'il va falloir maintenant faire face au père, au juge:

Minos juge aux enfers tous les pâles humains.

(1280)

Que son âme doive errer à jamais dans le néant, au moins les monstres sont rejetés à leur nuit et le monde apaisé s'éclaircit enfin:

Et la mort, à mes yeux déroband la clarté,  
Rend au jour qu'ils souillaient, toute sa pureté.

(1643-4)

Si elle s'accuse durement à la tombée de sa nuit, c'est parce

qu'elle mesure l'étendue de son crime. Le retour symbolique des monstres sur terre a marqué la brève victoire du passé sur le futur, la continuité du Mal et le rugissement brutal des passions dans un coeur faible qui succombe à leurs turbulences, en-deçà de l'humain et du conscient.

La mort de Phèdre est suivie d'un calme et d'une lenteur lugubres que l'on ressent physiquement comme un frisson dans la dernière scène. Tout rentre dans l'ordre antique: les dieux offensés sont vengés et les misérables mortels sont à nouveau abandonnés à leur pitoyable condition. C'est la catharsis.

A cause de ses obsessions et de sa fin, à cause de ses erreurs et de ses sentiments de culpabilité, à cause de son impudeur et de son besoin de pureté, le personnage complexe de Phèdre demeure fuyant autant que fascinant. On ne sait à partir de quel système éthique la considérer. Qu'elle soit coupable ou non peu importe car il faudrait croire à la validité d'un tribunal littéraire pour juger un être de fiction. Il s'agit plutôt de trouver des analogies entre la logique poétique et les critères qui nous sont familiers. Phèdre poursuivie puis abandonnée des dieux tombe sous les coups de la fatalité; quoi qu'elle fasse la voie est sans issue et elle ne fait que retarder le moment où doit nécessairement s'accomplir sa destinée. En élargissant le cadre mythique au monde chrétien, on peut dire également que la prédestination janséniste ressemble étrangement au fatum antique. Sans la Providence, sans la grâce, sans un signe pour la guider, Dieu laisse

l'âme flottante. Phèdre se débat, se compromet et opte pour le suicide. Il n'y a pas de salut pour celui qui n'est pas élu.

C'est peut-être là le caractère indéfinissable de Phèdre qui nous charme, nous attache et nous échappe. Pas tout à fait inscrite dans le mythe, pas tout à fait à sa place dans l'univers chrétien, victime d'une passion de chair, désirant l'amour et l'innocence, elle est douée de spiritualité plus qu'aucune des héroïnes de Racine. N'est-ce pas justement le résultat de sa nature terrestre et céleste?

L'univers divin ressemble beaucoup à celui de l'inconscient: le principe de contradiction y est ignoré. (Mauron 131)

Cette perspective est une ouverture à la compréhension de Phèdre. Comme les désirs, chaque dieu se satisfait aux dépens de Phèdre. Les vautours antiques sont repus tandis que le poison filtre lentement dans les veines de la "fille de Minos et de Pasiphaé": s'il n'y a pas de rédemption dans la mort, au moins peut-elle en goûter l'amère volupté.

## CONCLUSION

Racine est le seul qui ait réussi  
à faire converger sur lui tous les  
langages nouveaux du siècle.

(Barthes 10)

Qu'est-ce qui assure la survie d'un texte? N'est-ce pas justement sa valeur mythique, cette rare qualité entre le réel et l'imaginaire? Qu'on les dépouille de leur "costume d'époque" et la plupart des textes recèlent quelque intérêt universel. Le tour de force de Racine est d'avoir réalisé la pérennité en costume d'époque dans Andromaque et Phèdre. Dans ce cas il n'y a pas simplement survie, il y a immortalité.

Apposés au mythe, les mots transparents du siècle classique revêtent pour nous une opacité nouvelle et deviennent langage poétique donc symbolique. Notre optique moderne applique de nouvelles significations à l'oeuvre littéraire mais l'effet n'est pas à sens unique car les ressources du passé, si lointain soit-il, agissent conformément sur notre présent. Hier et aujourd'hui sont tributaires l'un de l'autre et déjà nous permettent de jeter sur demain le coup d'oeil des dieux.

De par la nature de son art, le critique s'entête trop à

prouver. A partir d'un thème, d'une arrière-pensée, d'une obsession, il se confine dans une voie étroite et ardue, prisonnier de ses propres limites, afin de pouvoir planter son fanion en fin de parcours. On ne réinvente pas Racine, on le revisite. Depuis plus de trois siècles son oeuvre est le point de convergence et de divergence de multiples points de vue, "champ de bataille privilégié de la critique qu'elle jonche de ses morts" (Dobrovsky 76).

Mon intention n'a pas été de livrer une autre bataille, d'occir deux ou trois opinions, puis de mettre un point final sur le Grand Livre Blanc. J'ai préféré suivre mon inclination en choisissant d'évaluer les deux destins contraires de deux héroïnes raciniennes en tâchant de les expliquer par le biais de leur patrimoine affectif, par leurs circonstances et celles des autres, par le flux et le reflux temporel et la pesanteur des regards, ainsi que par le climat oppressant et impalpable de la tragédie. L'univers tragique, fermé et fragile, nous incite à entrer mais ne se livre jamais complètement. Qu'importe! Le dynamisme de la quête vaut bien tous les absolus.

Dix ans séparent Andromaque (1667) de Phèdre (1677). Entre ces deux tragédies il y a l'espace entre la terre et le ciel. Les allégories du Phénix et du Minotaure peuvent mieux exprimer la distanciation. L'optimisme humain relatif qui illumine le dénouement d'Andromaque a fait place à l'inquiétude métaphysique qui assombrit la fin de Phèdre. C'est l'ébauche de l'univers kafkaesque, angoissant, fermé, qui aliène

l'homme moderne. Andromaque personnifie un retour à la vie et à la lumière; Phèdre incarne la descente vers l'abîme et la mort en rémission. Cependant, malgré ses faiblesses et ses crimes, la Grecque est infiniment plus pathétique que la vertueuse Troyenne tant il est vrai que du point de vue esthétique

Il n'est point de serpent, ni de monstre odieux,  
Qui par l'art imité, ne puisse plaire aux yeux.

(Boileau 68)

Pourquoi avons-nous le sentiment que la vie de Phèdre est plus riche que ne le sera jamais celle d'Andromaque? Même si nous ne savions rien de Racine, en comparant ces deux personnages féminins qu'une décade sépare de leur création respective, nous pourrions inférer le processus de maturation de l'auteur et sa vision modifiée de la condition humaine à travers le texte. De l'ébauche féminine au féminin épanoui, le dramaturge devient l'homme qui a aimé et qui a souffert. Pourquoi Racine a-t-il abandonné le théâtre après le coup de maître qu'est Phèdre? Au siècle classique où il ne seyait pas de se projeter dans l'oeuvre, où le personnel devait s'incliner devant l'universel, Racine était-il conscient de s'être livré indirectement? N'est-ce pas faire marche arrière et se "ranger" que de faire sa paix avec Port-Royal, de devenir historiographe du roi et d'écrire Esther et Athalie, deux pièces de commande? Était-ce la fin de l'école buissonnière pour Racine?

Bien que ces conjectures soient vaines, à la lecture d'Andromaque et de Phèdre, ces questions surgissent naturelle-

ment car il nous paraît difficile de penser que le créateur d'un personnage aussi humain, aussi riche et aussi passionné que Phèdre, puisse se tourner vers des sujets religieux où son originalité et son intensité créatrice ne trouvent décidément pas leur diapason. Et puis, avouons donc que notre petit côté archéologue et gazetier reste insatisfait.

Puisque nous ne pouvons pas nous lancer dans des raisonnements spécieux quant aux motifs et aux intentions d'un homme du dix-septième siècle, au moins pouvons-nous apprécier les effets de son théâtre. J'entends par là lecture et représentation comme expérience totale de l'enchantement racinien. Certains critiques ne voient dans ces tragédies qu'un objet de curiosité intellectuelle destiné à une élite. Alain Niderst nie la valeur du spectacle :

Ce théâtre dont la langue et les références culturelles sont déjà si éloignées de nous, ne peut que difficilement vivre aux yeux du public. Il résiste mieux à la lecture.

(Niderst 125)

Lire et voir sont deux expériences complémentaires. Lire, c'est projeter un peu de soi dans le texte; voir, c'est recevoir en sus l'interprétation d'autrui. Que ce soit dans l'air confiné de la Comédie Française ou en plein air dans un amphithéâtre provençal, la tragédie exerce sa séduction. Idéalement, le cadre de la représentation devrait fusionner harmonieusement avec le langage théâtral, le temps poétique et le climat tragique. Jacques Berque nous affirme cependant que pour l'homme

moderne comme pour l'être de fiction, il n'y a plus de lieux privilégiés:

Il n'y a plus d'île sur notre planète: ni la découverte, ni l'imagination, ni l'utopie ne peuvent se localiser. . . Nous respirons la mondialité. (130)

Pourtant certaines topographies terrestres ont une valeur rythmique capable de refléter une atmosphère plutôt que de s'offrir en espace circonscrit par quatre dimensions. Pour voir Andromaque ou Phèdre, le site gréco-romain d'Ampurias en Catalogne a les conditions et les pulsations du lieu tragique idéal. Les vagues se brisent en rouleaux contre les murettes d'un chemin rocailleux bordé d'ifs et de statues conduisant aux ruines de la cité. La luminosité éblouit et l'ombre s'oppose en contraste violent. On a l'impression d'étroitesse géographique et de sauvagerie indéfinissable, très en rapport avec le système de correspondances que nous avons dégagé de ces tragédies. Notre regard embrasse tout. Ce que les yeux perçoivent rappelle des échos lointains et assourdis, au-delà de ce moment étriqué dans l'espace et le temps, hic et nunc. Si l'on joue encore Phaedra sur la scène improvisée de quelque village grec, pourquoi s'en tenir à la lecture seule de Phèdre? Par son caractère hiératique et séculier, le mythe se prête aussi bien au spectacle qu'à la lecture. On peut même avancer que le lieu du spectacle confère une cinquième dimension à la tragédie, objective le mythe et en fait "une image et une émotion." (Kronegger 164)

Comme Andromaque et Phèdre, nous apportons au topos du spectacle le bagage de nos antécédents, notre propre paysage intérieur, nos perceptions et nos désirs, et le sens de notre finalité. Le théâtre harmonise ces éléments devant nos yeux. Le spectateur moderne, épris de sa mythologie scientifique et perdu dans la zone d'ombre de son inconscient, aspire paradoxalement à l'exil d'une "île déserte" ou à l'innocence après la chute. En quoi sommes-nous si différents des héroïnes de Racine? Pourtant, nous ressemblons le plus souvent aux clochards de Beckett qui attendent sous un arbre chétif que Godot arrive, que la vie se manifeste, tout en s'usant dans leur nostalgie stérile.

Je ne peux pas souscrire aux vues d'Alain Niderst pour ce qui est de la carence visuelle du théâtre racinien. Si nous revenons quelque peu en arrière, l'incipit du genre s'adressait précisément à ceux qui ne savaient pas lire mais qui, dans les amphithéâtres ou devant les parvis des cathédrales, pouvaient associer la magie des mythes ou des mystères à la spiritualité du lieu. Le jeu des acteurs, le décor, les masques et les costumes ne faisaient que renforcer le plaisir des yeux.

A première vue, l'univers de la tragédie et le nôtre peuvent paraître deux espaces antithétiques. Toutefois, ils parviennent à se rejoindre symboliquement lorsque se manifeste notre besoin d'évasion hors du quotidien terrestre (soit l'espace limitatif de notre humanité) vers l'imaginaire mythique (soit l'espace infini de notre spiritualité). Se scléroser dans la filiation terrienne, c'est accepter l'immobilité et

peut-être l'aliénation kafkaesque.

La catharsis après la représentation? Pourquoi pas!

L'illusion dramatique nous ouvre un monde spéculaire et prismatique, à la fois miroir et transparence, c'est-à-dire possibilité et non réalité. Un je-ne-sais-quoi continue à échapper. Le texte reste entier tandis que les significations que nous lui donnons prolifèrent et demeurent essentiellement variables, "allusives" et non pas "assertives". (Barthes 11)

Ecrire, c'est ébranler le sens du monde, y disposer une interrogation indirecte, à laquelle l'écrivain, par un dernier suspens, s'abstient de répondre.

(Barthes 11)

## OUVRAGES CONSULTÉS

- Bachelard, Gaston. La terre et les rêveries du repos. Paris: Corti, 1969.
- Backès, Jean-Louis. Racine. Paris: Seuil, 1981.
- Barnwell, Harry. Form and Meaning: Aesthetic Coherence in 17th Century Drama. Amersham: Avebury, 1982.
- . The Tragic Drama of Corneille and Racine. Oxford: Clarendon, 1982.
- Barthes, Roland. Sur Racine. Paris: Seuil, 1963.
- Batache-Watt, Emy. Profil des héroïnes raciniennes. Paris: Klincksieck, 1976.
- Bénichou, Paul. Morales du grand siècle. Paris: Gallimard, 1948.
- Berque, Jacques. L'Orient second. Paris: Gallimard, 1970.
- Blum, Marcelle. Le thème symbolique dans le théâtre de Racine. Paris: Nizet, 1962.
- Boileau. L'art poétique. Paris: Bordas, 1966.
- Bonzon, A. La nouvelle critique et Racine. Paris: Nizet, 1970.
- Butler, Philip. Classicisme et baroque dans l'oeuvre de Racine. Paris: Nizet, 1959.
- . Racine. London: Heinemann, 1974.
- Cahen, J. G. Le vocabulaire de Racine. Paris: Droz, 1946.

- Cervantes, Miguel de. Don Quijote de la Mancha. Madrid: Alhambra, 1983.
- Combet, Louis. Cervantes ou les incertitudes du désir. Lyon: P.U., 1983.
- Cook, Albert. French Tragedy: The Power of Enactment. Athens, Ohio: Ohio UP, 1981.
- Dedeyan, Charles. Racine et sa Phèdre. Paris: Société d'Édition d'Enseignement Supérieur, 1978.
- Descotes, Maurice. Les grands rôles du théâtre de Jean Racine. Paris: PUF, 1957.
- Dillard, Annie. "Is Art All There Is?" Harper's Magazine. Aug. 1980: 63-66.
- Dort, Bernard. "Huit clos racinien." Théâtre public. Paris: Seuil, 1967.
- Doubrovsky, Serge. Pourquoi la nouvelle critique? Paris: MDF, 1966.
- Elliot, Revel. Mythe et légende dans le théâtre de Racine. Paris: Lettres Modernes, 1969.
- Euripides. Works. London: A.S. Way, 1912. 4 vols.
- Ginestier, Paul. Valeurs actuelles du théâtre classique. Paris: Bordas, 1975.
- Goldmann, Lucien. Le dieu caché. Paris: Gallimard, 1959.
- Hoog, Armand. Littérature en Silésie. Paris: Grasset, 1944.
- Jasinski, René. Vers le vrai Racine. Paris: Colin, 1958.
- Knapp, Bettina. Jean Racine: Mythos and Renewal in Modern Theater. Tuscaloosa: U of Alabama P, 1971.

- Kronegger, Marlies. "Tragic Justice Based on Myth." French Literature Series 3 (1976): 164-167.
- La Bruyère. Les caractères. Paris: Garnier-Flammarion, 1965.
- Lapp, John. Aspects of Racinian Tragedy. Toronto: UP, 1956.
- Le Hir, Jean. "Puissance et prestige du passé dans Andromaque de Racine." Etudes classiques 33 (1965): 401-411.
- Lemaître, Jules. Jean Racine. Paris: Calmann-Lévy, 1933.
- Maulnier, Thierry. Racine. Paris: Redier, 1935.
- Mauriac, François. La vie de Jean Racine. Paris: Plon, 1928.
- Mauron, Charles. L'inconscient dans l'oeuvre et la vie de Racine. Paris: Corti, 1969.
- . Phèdre. Paris: Corti, 1978.
- Naneix, Louis-Léonard. Phèdre l'incomprise. Paris: Pensée Universelle, 1977.
- Niderst, Alain. Les tragédies de Racine. Paris: Nizet, 1975.
- . Racine et la tragédie classique. Paris: PUF, 1978.
- Orcibal, Jean. La genèse d'"Esther" et d'"Athalie". Paris: Vrin, 1950.
- Patrick, Richard. Greek Mythology. London: Octopus, 1972.
- Picard, Raymond. La carrière de Jean Racine. Paris: Gallimard, 1961.
- . Nouvelle critique ou nouvelle imposture? Paris: Pauvert, 1965.
- Pommier, Jean. Aspects de Racine. Paris: Nizet, 1954.
- Poulet, Georges. Etudes sur le temps humain. Paris: Plon, 1950.
- Racine, Jean. Andromaque. Paris: Larousse, 1959.

- . Phèdre. Paris: Larousse, 1971.
- Sainte-Beuve. Trois portraits littéraires. Oxford: Clarendon, 1908.
- Seneca. Tragedies. London: F.J. Miller, 1917. 2 vols.
- Starobinski, Jean. L'oeil vivant. Paris: Gallimard, 1961.
- . "Racine et la poétique du regard." Nouvelle Revue Française 5 (1957): 246-263.
- Tobin, Ronald. "Myth Criticism and the 17th Century." L'esprit créateur (1976): 18-24
- Weber, Jean Paul. Neocritique et paléocritique ou contre Picard. Paris: Pauvert, 1966.
- Weinberg, Bernard. The Art of Jean Racine. Chicago: Chicago UP, 1963.

ANDROMAQUE ET PHEDRE: CORRESPONDANCES  
ENTRE L'HEROIQUE ET LE MONSTRUEUX

by

YVETTE ALICE YOUNG

Licence ès Lettres, Rennes University, 1966

---

AN ABSTRACT OF A MASTER'S THESIS

submitted in partial fulfillment of the

requirements for the degree

MASTER OF ARTS

Department of Modern Languages

KANSAS STATE UNIVERSITY

Manhattan, Kansas

1986

Raison et passion constituent les deux termes antithétiques les plus fréquemment reconnus dans l'oeuvre de Racine. Mais si nous considérons avec un peu de recul ce lieu commun de la critique, tout un système sous-jacent de correspondances, de confluences et de divergences apparaît.

C'est en comparant les destins à première vue opposés d'Andromaque et de Phèdre que certaines similarités internes et externes sont mises en évidence. Des zones d'ombre couvrent tant les actes raisonnables que les actes passionnés. Les héroïnes sont moins définies par leur nom propre que par une sorte de patronymie métaphorique. Nous devinons en outre une étroite relation entre les lieux tragiques et le paysage intérieur des personnages, entre le visuel et le temporel. Toutefois, la fatalité s'accomplit le long de vecteurs diamétralement opposés; les dieux imposent leur volonté aux mortels qui tentent de se créer un anti-destin afin de résister.

Les circonstances tragiques sont désormais posées; il n'y a pas d'évasion possible hors des brumes qui flottent sur la conscience et qui s'aventurent dans l'inconscient. L'univers racinien est le domaine des grands frimas et des angoisses profondes. Miroir du Grand Siècle ou de notre temps?