

MARIA DE FÁTIMA MELO FERNANDES DE PAULA

**TRAGIQUE ET TEMPORALITÉ CHEZ RACINE:
LES EXEMPLES D'ANDROMAQUE ET DE BAJAZET**

PORTO ALEGRE

DEZEMBRO DE 2000

UNIVERSIDADE FEDERAL DO RIO GRANDE DO SUL

**INSTITUTO DE LETRAS
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO
MESTRADO EM LETRAS**

**TRAGIQUE ET TEMPORALITÉ CHEZ RACINE:
LES EXEMPLES D'ANDROMAQUE ET DE BAJAZET**

MARIA DE FÁTIMA MELO FERNANDES DE PAULA

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Letras,
como parte dos requisitos para obtenção do título de Mestre em Letras,
Área de Concentração Literatura Francesa e Francófonas

ORIENTADOR: PROF. DR. MICHEL PETERSON

PORTO ALEGRE

DEZEMBRO DE 2000

Catálogo na publicação: Biblioteca Setorial de
Ciências Sociais e Humanidades

À ma mère, *in memoriam*.
À mon père, pour qui la vie est un don
et exige, en retour, le don.

AGRADECIMENTOS

Agradeço a meus pais, Cícero e Iracema, e a minha irmã, Maria do Carmo, personagens de valor inestimável, cujo apoio e amizade foram imprescindíveis para a realização deste trabalho.

Como o apoio financeiro também se faz necessário a todo trabalho acadêmico, agradeço também à CAPES, órgão brasileiro de fomento à pesquisa, pela sua contribuição ao longo de dois anos.

RÉSUMÉ

Nous traitons, dans ce travail, du statut tragique du temps dans deux oeuvres majeures de Jean Racine, à savoir *Andromaque* et *Bajazet*. Nous posons les questions suivantes: qu'est-ce qui fait le tragique d'*Andromaque*, qu'est-ce qui fonde le tragique dans *Bajazet*? Comment le temps intervient-il dans ces deux pièces, et les transforme en tragédies? Après avoir proposé un bref parcours théorique de la question du temps au théâtre, nous proposons une analyse des deux pièces en question.

RESUMO

Nosso trabalho trata do estatuto trágico do tempo nas obras maiores de Jean Racine, a saber *Andromaque* et *Bajazet*. O que engendra o trágico de *Andromaque*? O que funda o trágico em *Bajazet*? Como o tempo intervém nestas duas peças, transformando-as em tragédias? Após um breve percurso teórico sobre a questão do tempo no teatro, propomos uma análise dessas duas peças.

Le murmure du temps est l'essence de l'espace théâtral.
Hubert Blau, *L'art du théâtre*.

SOMMAIRE

Résumé	7
Resumo	8
 INTRODUCTION	 11
 CHAPITRE I. <i>ANDROMAQUE</i> , UN DRAME DU RECOMMENCEMENT	 25
La guerre de Troie aura lieu	28
Le lointain du lieu dans le lointain du temps	32
L'attente et le climax	34
La rime d'Oreste	37
Le tragique et la liberté	41
<i>Andromaque</i> , un drame du recommencement	42
Fidélité d' <i>Andromaque</i> et victoire d'Hector	45
Pyrrhus ou le refus impossible du Passé	56
Une mythologie de l'intérieur	59
La nuit de la répétition	61
Le dépassement de l'Être	67
 CHAPITRE II. LE TEMPS X L'INSTANT TRAGIQUE DANS <i>BAJAZET</i>	 70
L'unité de temps	72
Durée représentée et durée de la représentation	72
La crise tragique	74
Le jour terrible	75
La maturation tragique	76
L'au-delà de la crise	78
La hantise du temps	81
L'ambiguïté du temps	95
 EN GUISE DE CONCLUSION	 99
 BIBLIOGRAPHIE	 115

INTRODUCTION

Je mesure le temps, je le sais. Mais je ne mesure pas l'avenir qui n'est pas encore, je ne mesure pas le présent, car il n'a pas d'étendue, je ne mesure pas le passé, puisqu'il n'est plus. Qu'est-ce donc que je mesure?

Saint Augustin, *Confessions*.

Qu'est-ce donc que le temps?, se demande Saint Augustin, dans ses *Confessions*. Question hardie à laquelle il répond logiquement: "si rien ne passait, il n'y aurait pas de temps passé; [...] si rien n'arrivait, il n'y aurait pas de temps à venir; [...] si rien n'était, il n'y aurait pas de temps présent".¹ Il se pose la question de l'essence, mais il tient tout d'abord à affirmer son existence. On sait que le temps existe, personne ne peut nier que le temps existe. Dès que l'on parle du temps, on comprend aisément. Le temps, on sait ce que c'est. On s'en fait d'ailleurs une notion familière.

Mais il reste qu'il est difficile de le concevoir assez nettement pour exprimer l'idée qu'on s'en fait. Voilà pourquoi saint Augustin en vient à douter de l'existence du temps:

Comment donc, ces deux temps, le passé et l'avenir, sont-ils, puisque le passé n'est plus et que l'avenir n'est pas encore? Quant au présent, s'il était toujours présent, s'il n'allait pas rejoindre le passé, il ne serait pas du temps, il serait l'éternité. Donc, si le présent, pour être du temps, doit rejoindre le passé, comment pouvons-nous déclarer qu'il est aussi, lui qui ne peut être qu'en cessant d'être? Si bien que ce qui nous autorise à affirmer que le temps est, c'est qu'il tend à n'être plus.²

Le présent n'existe alors que dans cette mince intersection entre ce qui n'est plus et ce qui n'est pas encore. Le présent est un point. Et il se trouve que ce point est indivisible en fragments d'instant, car il n'a point d'étendue.

Pourtant, nous prenons conscience des intervalles de temps. Et nous les mesurons, tandis qu'ils passent, par la conscience que nous en prenons. C'est au moment où le temps passe qu'il est mesurable par la conscience qui s'en aperçoit. Car ni le passé ni l'avenir ne sont mesurables, dit encore Saint Augustin: "Quant au passé qui n'est plus, quant au futur qui n'est pas encore, qui peut les mesurer, à moins qu'on n'ose prétendre que le néant peut se mesurer?"³

¹ SAINT AUGUSTIN, *Confessions*. Paris: Garnier –Flammarion, 1964, p. 264.

² *Ibid.*, p. 264.

³ *Ibid.*, p. 266-267.

Tout en affirmant l'existence du passé et de l'avenir, Saint Augustin se demande où sont ces deux catégories du temps. Il en vient à affirmer que le passé et l'avenir n'existent qu'en tant que présent:

Lorsque nous faisons du passé des récits véritables, ce qui vient de notre mémoire, ce ne sont pas les choses elles-mêmes, qui ont cessé d'être, mais des termes conçus à partir des images des choses, lesquelles en traversant nos sens ont gravé dans notre esprit des sortes d'empreintes.⁴

Mon enfance, retirée dans un jardin secret, dans un passé qui n'est plus, je ne la trouve, quand je l'évoque, qu'au présent. C'est dans le présent que je conçois ses images, par un effet de la mémoire.

Et quant à l'avenir? Des événements qui ne sont pas encore, puis-je les faire sortir de ma mémoire? Mystérieux pressentiment de l'avenir, produit de mon attente... De quelque façon qu'il se produise, il demeure énigmatique:

[...] on ne peut voir que ce qui *est*. Or ce qui *est* déjà n'est pas futur, mais présent. Lorsqu'on déclare voir l'avenir, ce que l'on voit, ce ne sont pas les événements eux-mêmes, qui ne *sont* pas encore, autrement dit qui sont futurs, ce sont leurs causes ou peut-être les signes qui les annoncent et qui les uns et les autres existent déjà: ils ne sont pas futurs, mais déjà présents aux voyants et c'est grâce à eux que l'avenir est conçu par l'esprit et prédit.⁵

⁴ *Ibid.*, p. 268.

⁵ *Ibid.*, p. 268.

C'est à partir du présent, d'après les signes présents, qu'on peut prédire l'avenir. C'est donc dans les représentations de notre esprit que passé et avenir nous deviennent présents. Saint Augustin questionne ainsi la pertinence des termes *passé*, *présent* et *avenir*. Il suggère qu'on dise avec plus de justesse: le "présent du passé", le "présent du présent", et le "présent du futur", ces trois types de temps existant dans notre esprit, car "le présent du passé c'est la mémoire; le présent du présent c'est l'intuition directe; le présent de l'avenir, c'est l'attente".⁶

Il se trouve que ces réflexions de Saint Augustin introduisent directement au temps racinien. Les personnages tragiques ne sont jamais dans l'instant présent. Toujours en dehors du présent du présent, ils ne possèdent pas cette intuition qui guide. Ils sont comme égarés. Andromaque est ancrée par le souvenir du passé. Ce passé disparu, ce passé qui n'est plus, elle le rend présent par le pouvoir évocateur de la mémoire dans des tirades conçues à partir des images des choses vécues qui, en traversant ses sens, ont gravé dans son esprit des empreintes indélébiles. C'est dans le présent qu'elle voit ces images arrachées au passé, émergeant de sa mémoire.

En ce qui concerne le temps dans *Bajazet*, les choses se passent bien autrement. Tournés vers l'avenir, ou, selon les termes de saint Augustin, vers le présent de l'avenir, les personnages sont toujours en attente.

⁶ *Ibid*, p. 269.

Seulement, cette attente ne se justifie plus. Les événements ont déjà eu lieu. Roxane croit détenir encore le pouvoir et elle prétend pouvoir changer l'avenir. Elle croit voir le présent au moment où il est, alors que ce qu'elle voit en fait ce sont des images distordues d'un présent qui n'est plus. Si, dans *Bajazet*, les personnages se trouvent en attente – et l'on ne peut être en attente que du futur – c'est qu'ils ignorent que cet avenir ne sera jamais, car il s'est, en effet, déjà retiré dans le passé. Or, tout en croyant reconnaître les signes de l'avenir, ils en sont effectivement la proie, car ils le vivent dans un faux espoir. Cette tragédie se clôt dans la mort parce que tout est déjà réglé depuis le début.

C'est donc l'engrenage du temps qui a motivé le choix d'*Andromaque* et de *Bajazet* comme corpus de notre travail. Avec Jacques Schérer, nous considérons *Andromaque* comme une cérémonie qui, par une sorte de magie poétique, s'inscrit dans l'esthétique du temps. Le temps a en effet pour fonction d'ordonner la répétition en une cérémonie.⁷ C'est en tant que drame du recommencement d'une histoire que nous parlons ici d'une cérémonie de la répétition. Quant à *Bajazet*, il s'agit d'une tragédie du guet-apens où les personnages se heurtent sans répit, tournoient au milieu de trahisons et complots, exaspérés par leurs passions et pressés par le temps. Les expressions concernant le temps fourmillent dans *Bajazet*. Elles y sont en plus grand nombre que dans toute autre tragédie de Racine.

⁷ À ce sujet, voir SCHERER, Jacques. *Racine et/ou la cérémonie*. Paris:PUF, 1982, p. 197.

Bref, notre hypothèse est que le tragique racinien se fonde sur une esthétique du temps, celui-ci se constituant, pour ainsi dire, le personnage principal de ses tragédies, en traversant si bien les pièces profanes que les pièces religieuses. C'est donc moins le vocabulaire racinien du temps qui nous intéresse ici, que le terrain dramatique sur lequel naît le tragique.

Or, parler du temps chez Racine, oblige bien sûr à discuter, ne serait-ce que brièvement, de l'unité de temps – selon cette règle, les événements représentés par le drame doivent se dérouler dans une période limitée. Ce principe de limitation a trouvé sa place dans la structure interne du théâtre classique. Toute action se déroule évidemment dans le temps. L'auteur dramatique fait du temps une des catégories *a priori* de son oeuvre.

Les événements relatifs à l'action d'une pièce ne doivent pas dépasser une période de temps donnée. Le principe de limitation de la durée des événements remonte aux tragiques grecs. Cependant, le début du XVII^e siècle français accorde encore aux actions dramatiques une durée presque sans limites.

La période de 1630-1640 est une période où la limitation de la durée supposée des pièces n'est pas encore fixée. Il s'agit d'une période d'expérimentation où les auteurs majeurs, pour la plupart, proposent en alternance au public des pièces qui sont dans les vingt-quatre heures et donc, qui respectent l'unité de temps, et d'autres qui ne prennent pas en considération cette règle. Corneille en est un exemple, respectant parfois et

parfois méprisant la règle de l'unité de temps dans ses six premières pièces. Les auteurs des années 1630 ont du mal à concevoir une simplification de l'action afin d'obéir à l'unité de temps.

La plus grande partie des pièces de la première moitié du XVII^e siècle durent pourtant, effectivement, vingt-quatre heures ou presque, mais puisque la représentation de l'action ne dépasse pas les trois heures, il reste un excédent de temps assez important. Considérons que c'est alors l'époque où l'on cherche une égalité idéale entre temps réel et temps fictif. Chapelain estime à ce sujet:

[...]que les distinctions des actes où le théâtre se rend vide d'acteurs et où l'auditoire est entretenu de musique ou d'intermèdes, doivent tenir lieu du temps que l'on se peut imaginer à rabattre sur les vingt-quatre heures.⁸

Le temps des entractes est donc le lieu où l'on doit se débarrasser de tout excédent du temps.

Les dramaturges peuvent ainsi remplir les entractes par les durées et les événements qu'ils veulent, ces entractes servant à enlever de la scène des événements qui n'ont pas d'intérêt particulier, bien qu'ils soient nécessaires, ou qui se heurtent à la bienséance, ou qui soient tout au moins difficiles à représenter. Dans les pièces classiques, on obéit à l'unité de temps en distribuant dans les entractes une partie de l'action.

⁸ CHAPELAIN, *Lettre sur la règle des vingt-quatre heures*, s.d. apud SCHÉRER, Jacques. La dramaturgie classique en France. s.d, p. 119.

C'est ainsi qu' avant 1640, les pièces obéissant à la règle de l'unité de temps thématisent cette problématique par de constantes allusions au temps de l'action. La matière offerte au public est très abondante et l'action complexe rend pénible la tâche de la faire entrer dans cette limite étroite de temps. Un débat théorique s'engage en vue de l'établissement de nouvelles règles. L'époque classique tient alors pour invraisemblable toute pièce dont la représentation, ne durant que deux ou trois heures, couvre de très longs espaces temporels.

Or, déjà Aristote, dans sa *Poétique*, même s'il n'en parle que brièvement de la question du temps dans la tragédie, recommande expressément qu'elle "essaie autant que possible de se dérouler durant une seule révolution du soleil ou de ne guère s'en écarter"⁹. Beaucoup de discussions auront lieu au sujet de la véritable durée de cette "révolution du soleil". En reprenant juste la fin de la phrase d'Aristote, Corneille s'en servira pour argumenter:

[...] il y a des sujets si malaisés à renfermer en si peu de temps, que non seulement je leur accorderais les vingt-quatre heures entières, mais je me servirais même de la licence que donne ce philosophe de les excéder un peu, et les pousserais sans scrupule jusqu'à trente.¹⁰

C'est que Corneille, même s'il s'en doutait de sa valeur, n'avait pas

⁹ ARISTOTE, *Pratique*, 1990, V, p. 109 1449b.

¹⁰ CORNEILLE, *Troisième discours*, 1962, p. 74.

jusqu'ici, bien saisi la notion de vraisemblance, cependant essentielle pour la doctrine classique. Mais au beau milieu du XVII^e siècle (1657 précisément) d'Aubignac soutient que la vraisemblance “doit toujours [...] être la principale règle, et sans laquelle toutes les autres deviennent dérégées”.¹¹ Or, la vraisemblance, quand elle est appliquée au temps d'une pièce, implique que l'action représentée ne soit pas de beaucoup plus longue que la durée de la représentation. Tout en fournissant une théorie assez claire en ce qui concerne ces deux durées, d'Aubignac précise que le poème dramatique

a deux sortes de durée,... la durée véritable de la représentation... [et] celle de l'action représentée en tant qu'elle est considérée comme véritable, et qui contient tout ce temps qui serait nécessaire pour faire les choses exposées à la connaissance des spectateurs.¹²

Sa pensée va ainsi dans le même sens que celle de Corneille qui suggérera en 1660: “ne nous arrêtons point ni aux douze, ni aux vingt-quatre heures; mais resserrons l'action du poème dans la moindre durée qu'il nous sera possible, afin que sa représentation ressemble mieux et soit plus parfaite”.¹³

La contradiction entre une action chargée de matière – conception pré-classique – et la règle de resserrement du temps en vingt-quatre heures – exigence classique – ne se révèle qu'avec le *Cid*, plus précisément par la

¹¹ D' AUBIGNAC, *La Pratique du théâtre*, livre II, chapitre VII, s.d. *apud* SCHÉRER, *op. cit.*, p. 113

¹² *Ibid.*, p. 113.

¹³ CORNEILLE, *op. cit.*, p. 75. Dans son *Cours de littérature dramatique*, Schlegel définira à son tour l'unité de temps comme égalité entre les deux durées, temps fictif et temps réel.

querelle que cette pièce suscite, ce qui explique en partie son succès éclatant: le plus grand reproche qu'on lui adresse, c'est celui de receler en un seul jour trop d'incidents.

La limitation de la durée des événements apportés sur scène venant des tragiques grecs, il est donc naturel que Racine, traducteur d'Aristote, ait voulu s'en servir:

Il n'y a que le vraisemblable qui touche dans la tragédie. Et quelle vraisemblance y a-t-il qu'il arrive en un jour une multitude de choses qui pourraient à peine arriver en plusieurs semaines? Il y en a qui pensent que cette simplicité est une marque de peu d'invention. Ils ne songent pas qu'au contraire toute l'invention consiste à faire quelque chose de rien, et que tout ce grand nombre d'incidents a toujours été le refuge des poètes qui ne sentaient dans leur génie ni assez d'abondance ni assez de force pour attacher durant cinq actes leurs spectateurs par une action simple, soutenue de la violence des passions, de la beauté des sentiments et de l'élégance de l'expression.¹⁴

Quant à concilier vraisemblance et unité de temps, Corneille propose d'escamoter le problème, c'est-à-dire de ne pas donner de précisions concernant la durée de l'action:

Je me suis toujours repenti d'avoir fait dire au Roi, dans le *Cid*, qu'il voulait que Rodrigue se délassât une heure ou deux après la défaite des Maures avant que de combattre Don Sanche: je l'avais fait pour montrer que la pièce était dans les vingt-quatre heures.¹⁵

¹⁴ RACINE, *Préface de Bérénice*. In: Théâtre complet. Paris: Garnier, 1985.

¹⁵ CORNEILLE, *Discours de la tragédie*. In: Théâtre complet. tome I, p. 63.

Et il regrette, dans son *Deuxième Discours* d'avoir si naïvement voulu préciser l'heure et le temps dans cette pièce, car "cela n a servi qu'à avertir les spectateurs de la contrainte avec laquelle je l'y ai réduite. Si j'avais fait résoudre ce combat sans en désigner l'heure, peut-être n'y aurait-on pas pris garde".¹⁶

Corneille propose aux poètes d'être plus souples, en laissant couler la durée à l'imagination des auditeurs, sans jamais déterminer le temps qu'elle emporte. C'est donc ainsi qu'il écrit dans son *Troisième Discours*:

Lors même que rien n'est violenté dans un poème par la nécessité d'obéir à cette règle, qu'est-il besoin de remarquer à l'ouverture du théâtre que le soleil se lève, qu'il est midi au troisième acte, et qu'il se couche à la fin du dernier?¹⁷

Après le *Cid*, les auteurs ont pratiquement aboli les précisions naïves sur le temps. Ainsi, ce n'est que dans les coulisses qu'on entendra encore parler de l'unité de temps.

La solution classique, la vraie, consiste donc à simplifier l'action au point qu'elle entre à merveille dans un cadre de vingt-quatre heures ou moins. L'application stricte de la règle de l'unité de temps irait jusqu'à exiger une concordance totale entre la durée de la fiction et la durée de la représentation, ce que Schlegel théoriserait beaucoup plus tard.

¹⁶ *Ibid*, p. 63.

¹⁷ *Ibid*, p. 75-76.

C'est seulement en 1738 que l'abbé Nadal trouvera l'explication la plus convaincante:

Une raison bien naturelle a obligé les maîtres de l'art à resserrer la tragédie dans un court espace de temps; c'est qu'en effet c'est un poème où les passions doivent régner, et que les mouvements violents ne peuvent être d'une longue durée.¹⁸

Il ne s'agit donc plus de coïncidence entre temps réel de la représentation et temps fictif de l'action, comme le voulaient d'Aubignac et Corneille. L'unité de temps se trouve justifiée, non plus par la vraisemblance, mais par la nature de l'action. L'abbé Nadal conçoit la tragédie comme une crise, et il en vient à affirmer que si l'unité de temps y est respectée, c'est bien parce que la tragédie est une crise. L'unité de temps n'est pas seulement une règle qu'il faut appliquer de l'extérieur. Elle n'est plus une contrainte; c'est une nécessité.

Mairet avait pourtant, en quelque sorte, devancé l'abbé Nadal en présentant en 1635 sa *Sophonisbe*. Au delà du respect de l'unité de temps – que l'on trouve d'ailleurs dans beaucoup d'autres pièces de son temps – la *Sophonisbe* a cette particularité: celle de présenter pour la première fois l'étude d'une crise psychologique violente et rapide.

Si le *Cid* représente, sous certains points, une conception ancienne de l'action, le premier chef-d'oeuvre classique après la *Sophonisbe* de Mairet

¹⁸SCHERER, Jacques. *La dramaturgie classique en France*, p. 117. Paris: Éditeurs A. G. Nizet, s.d.

est *Cinna*, tant par la simplicité que par la rapidité de son action. Après *Cinna*, presque toutes les pièces de Corneille joindront la conception classique de l'unité de temps à une action conçue comme crise. Plus d'un quart de siècle après *Cinna*, les pièces de Racine relèveront de la même esthétique.

Conçue comme une crise, l'action ne peut dès lors souffrir sur le plan de sa durée fictive un excédent de temps pour sa représentation. La notion de crise surpasse celle de la vraisemblance.

La dramaturgie du XVII^e siècle propose avec l'Abbé d'Aubignac qu'on ouvre le théâtre le plus près possible de la crise:

le plus bel artifice est d'ouvrir le théâtre le plus près qu'il est possible de la catastrophe, afin d'employer moins de temps au négoce de la scène et d'avoir plus de liberté d'étendre les passions et les autres discours qui peuvent plaire.¹⁹

En ouvrant l'action près du dénouement, il suffit de remonter dans le temps à partir de la fin et de s'arrêter au maximum vingt-quatre heures plus tôt. Quant aux événements précédents, l'auteur peut toujours, s'il le souhaite, les présenter dans l'exposition. C'est ainsi qu'au resserrement de la durée de l'action correspond le développement de l'exposition. Il reste donc assez de place pour la représentation des passions.

¹⁹ *Ibid*, p. 118.

Cela dit, ce sont moins les règles et les préceptes concernant la structure temporelle des pièces de Racine ce qui nous intéressera ici, que le fond temporel de la crise tragique. L'étude du statut du temps dans le cadre tragique des pièces que nous étudierons nous permettra de voir à quel point l'unité de temps joue chez Racine un rôle fondamental, moins en tant que règle dramatique que comme problème métaphysique.

Grande est la puissance de la mémoire! Il y a un je ne sais quoi d’effrayant, ô mon Dieu, dans sa profonde et infinie multiplicité

Grande est cette puissance de la mémoire, prodigieusement grande, ô mon Dieu! C’est un sanctuaire d’une ampleur infinie.

Saint Augustin, *Confessions*.

“Le temps, dit Alain, se trouve être le personnage principal de toute tragédie composée”.¹ C’est pourquoi il importe de traiter la relation du temps avec le tragique en envisageant la signification de ce dernier à l’intérieur des paramètres du temps théâtral propre à Racine. Le passé y est souvent vénéré, d’où le fait, significatif, qu’*Andromaque* soit hantée par le souvenir. Quand nous, lecteurs ou spectateurs, puisons dans le réservoir de ses images – images arrachées à son passé –, nous sommes mis en présence de la violence. Violence intérieure qui la déchire, mais aussi violence spectaculaire de l’instant.

Dans *Andromaque*, quatre personnages à la fois tendres et violents se partagent l’espace et le temps scéniques. Pour *Andromaque*, la douleur de l’exil et de la captivité. La destruction d’un peuple. La haine. La violence. La guerre. Les cendres des cadavres. L’inoubliable guerre de Troie marquera à jamais les rescapés du carnage. Combien d’hommes valeureux

¹ *Système des Beaux-Arts*. Paris: Gallimard, 1991, p. 141.

y périrent engloutis par les flots terribles! Parmi eux, le divin Hector, qui a laissé Andromaque et son fils. À Andromaque revient par conséquent la douleur de la perte due à la guerre et à la mort. Pour elle, le souvenir persiste comme un défi à la temporalité.

À l'intérieur de ce tableau de passions dévastatrices, où toutes les lois sont renversées, perdure la mémoire. Phénomène extraordinaire pour rappeler le passé. Nous parlerons ici de ce temps remémoré et sans cesse reconstruit par des scènes dont la répétition accroît progressivement la dramaticité et la violence. Mystère de Mémoire... souvenirs du temps d'autrefois, mais de caractère atemporel, car les souvenirs envahissent tout, entrent en possession de l'avenir. La trajectoire de ce parcours infini est pourtant fort réduite, quoique son pouvoir de dilatation soit immense. Nous parcourrons ce temps du passé, temps abstrait de la mémoire, lequel coïncide avec le leitmotiv d'Andromaque; son apparition est accompagnée du retour de deux thèmes fondamentaux: *l'obsession du carnage*, qui l'éloigne de Pyrrhus, et la fidélité à l'amour et à la promesse; *fidélité au passé* au sein duquel Andromaque rejoindrait Hector.

Reprenons: *Andromaque* met en scène quatre personnages principaux, doublés de leurs confidents. C'est ce petit nombre précisément qui permet cette constellation, laquelle consent à ce microcosme scénique de régner sur le macrocosme théâtral. Sur scène, huit personnages donc, mais le noyau scénique de la pièce est bel et bien composé des quatre

personnages formant le quadrille tragique. Ceux-ci font vivre et palpiter tout un monde autour d'eux – ils font ressurgir des peuples, des flottes, des armées –, suscitent toute une aventure entre Troie et la Grèce au moment du renversement de Troie.

Ce temps intériorisé, vécu en tant que souvenir, revêt en quelque sorte un caractère obsessionnel: rejetant l'illusoire hors du temps présent, il multiplie à l'infini la densité du temps poétique. Quatre personnages: des êtres obsédés par le passé. Obsédés par leur origine. La violence inscrite à l'intérieur du temps fait passer le courant tragique dans la durée éternelle de l'instant. L'être – pensons au personnage d'Oreste – est conduit à se poser le problème de l'existence par rapport à son origine, mais par-dessus tout, par rapport à sa prolongation tragique, à sa répétition. Ce pourquoi, sans doute, Jacques Schérer propose la thèse selon laquelle le tragique racinien ne reposerait pas sur une fatalité.² Pourtant, nous croyons que la fatalité continue de se construire à travers l'oeuvre de Racine et ce, par le biais de l'intensité infinie du tragique de l'instant.

La guerre de Troie aura lieu

En toile de fond, la Grèce, la Thessalie, la Macédoine, l'immense mer Égée... et Troie, ville de cendres, parsemée de cadavres... Mais c'est à

² SCHÉRER, Jacques. *Racine et/ou la cérémonie*. Paris: PUF, 1982, p. 10.

l'intérieur du cube scénique, provoqué par la situation d'attente et d'incertitude, plutôt dramatique chez les personnages, par l'énigme aussi de l'événement agissant sur eux et qui décidera de leurs destinées, que se crée une puissante tension ou, pour paraphraser Étienne Souriau, une sorte de battement de coeur du monde³, qui doit trouver écho chez le spectateur et faire surgir en lui des sentiments d'effroi et de pitié⁴.

Alors qu' *Iphigénie* s'ouvre sur le dilemme d'Agamemnon, qui doit offrir au fer et aux flammes d'un bûcher sa fille Iphigénie s'il veut voir ramener vers Troie sa flottille, *Andromaque* commence après la déroute de Troie. Un événement terrible sépare les deux pièces. Agamemnon, favori des dieux, se trouve desarmé. Il faut apaiser la Déesse Artémis. Mais l'oracle ambigu renferme une énigme...

Ériphile, d'origine obscure – en vérité nommée Iphigénie – est une fille secrète du sang d'Hélène. Enlevée par Thésée, Hélène aura de lui une fille. Elle cachera ce fruit illégitime. Dans certains vers de cette pièce, où il est question du personnage d'Ériphile, nous voyons que cette soeur cachée d'Hermione est elle aussi associée aux Furies:

Sous un nom emprunté sa noire destinée
Et ses propres fureurs ici l'ont amenée
(*Iphigénie*, acte V, scène 6, v. 1757-1758).

³ Souriau, dans *Les deux cent mille situations dramatiques* (Paris:Flamarion,1950) parle des personnages principaux comme du noyau scénique de l'oeuvre, comme de ce qui, par l'effet de l'art, devient le centre et le coeur battant du monde qu'ils font surgir autour d'eux.

⁴ Deux côtés de la même médaille tragique, ces émotions constituent comme on le sait pour Aristote, les pôles de la tragédie.

Des noires prêtresses les deux soeurs. Le sacrifice d'Iphigénie est la condition pour que les vents soufflent favorablement, et les Grecs gagnent Troie... Fille d'Hélène et de Ménélas, Hermione est la figure archaïque et le gage de la société grecque. Sa fureur vengeresse produit à l'intérieur d'elle-même une Parque et une Furie.

Hélène est la femme pour qui les Grecs ont déclaré la guerre à Troie. Fille de Léda abusée par Zeus déguisé en cygne, courtisée par de nombreux prétendants, elle sera accordée en mariage à Ménélas, qui aura de surcroît le Trône de Sparte. Or, Hélène est vouée au rapt. Elle sera d'ailleurs enlevée par Pâris, lui-même attisé par des querelles entre les dieux survenant à la suite d'une provocation de la déesse Eris, qui, d'une pomme d'or portant l'inscription "À la plus belle" génère la discorde entre les déesses. C'est ainsi que, provoquée par la méchante Eris, la jalousie entraîne dans une dispute trois d'entre elles: Aphrodite, Héra et Pallas Athéna.

Pâris, excellent juge en beauté, doit porter son jugement: maudit Pâris, dont le malheureux jugement entraînera la ruine de Troie. Averti par un oracle que son fils causerait un jour la ruine de son pays, Priam, père d'Hector, et roi de Troie, l'avait éloigné de la ville. Fils de roi, Pâris menait pourtant une vie simple. Berger au Mont Ida, il gardait les troupeaux de son père. Tenté par l'offre d'Aphrodite, qui lui promettait que la plus belle

femme du monde lui appartiendrait, il lui donne la pomme d'or tant convoitée. Or, la plus belle femme est Hélène, la fille de Zeus et de Lédä. Aphrodite mène le berger à Sparte. Il y reçoit toutes les grâces de l'hospitalité que peut lui offrir dans sa maison le roi Ménélas. Ces lois sont très puissantes et des devoirs sacrés lient bien sûr l'hôte et son invité. En l'absence de Ménélas, Pâris trahit malheureusement sa confiance: en récompense des bienfaits reçus, il lui enlève sa femme.

Un serment soutient toutefois la cause du mari d'Hélène, si jamais un rival, par convoitise, lui faisait tort. Ménélas assemble tous les Grecs et leur fait part des événements. Ils acceptent de traverser la mer Egée pour réduire en cendres la magnifique Troie.

Du côté est de la Méditerranée, une grande ville domine, avec laquelle aucune autre ne saurait rivaliser en puissance et en richesse. Submergée, la ville de Troie conservera sa renommée, immortalisée par Homère... et Racine...

Par la magie de l'amplification du tragique, *Andromaque* offre une sorte de dédoublement de cette scène primitive, de ce récit primordial, bref de l'action, les tableaux de la guerre de Troie envahissant la mémoire des personnages. Nombreuses sont les allusions à l'*Iliade*: la colère d'Achille, les derniers adieux d'Andromaque et d'Hector, l'incendie des vaisseaux, la mort du divin Hector, la déroute de Troie, livrée aux flammes et au carnage, le supplice de Polyxène et la répartition des dépouilles de guerre.

La pièce se superposant constamment au poème épique, l'un et l'autre sont traversés par les mêmes thèmes: les feux de la guerre prêtent à la pièce de Racine un ultime reflet: l'Épire devient un second Ilion, où brûlent et souffrent, se consomment ou meurent par les ardeurs de la passion, les personnages tragiques. Aux cendres de Troie correspondent les cendres d'Hector douloureusement chantées par Andromaque; à la nuit fatidique du carnage, qui hante la veuve d'Hector, répond la *nuit éternelle* enveloppant de son nuage épais la conscience troublée d'Oreste; au meurtre du vieux Priam, "ensanglantant l'autel" comme une victime sacrificielle, correspond l'assassinat de Pyrrhus, qui, "tout sanglant", est allé tomber sur l'autel après avoir accompli tous les rites de sa promesse solennelle. La dernière tirade d'Oreste est un défilé des thèmes de la violence tragique. La passion, la nuit, le sang, la folie, le crime et le sacrifice. C'est pourquoi *Andromaque* se déroule dans un climat "déterminé par la prédominance des images nocturnes"⁵ Déchirée par les feux de la passion, éclairée des lueurs de la flamme et de la lumière, tout le jeu consiste en fait à assimiler les peines de l'amour à celles de la guerre.

Le lointain du lieu dans le lointain du temps

"La mémoire s'accroche aux lieux"⁶. Le souvenir se déployant à partir d'un point d'ancrage, nous devons, avant d'entrer dans le temps sacré

⁵ EIGELDINGER, M. *La mythologie solaire dans l'oeuvre de Racine*. Neuchatel, 1970, p.43

⁶ Pierre NORA, *apud*, Georges BANU. "La Mémoire, une mythologie de l'intérieur". In.: *L'art du théâtre*. Paris:CNRS, 1990, p. 38.

de la mémoire, réfléchir brièvement sur la constitution du lieu tragique dans *Andromaque*.

Racine est dramaturge et poète. Tout en obéissant aux règles de l'unité de lieu, il accomplit, par l'alchimie du verbe et la magie poétique de l'imaginaire, le miracle de la multiplication: "Pour que la répétition ou la ressemblance soit poétique et signifiante, il faudra parachever la construction de poésie en faisant échapper à leur inertie les cadres de l'espace et du temps"⁷. Le présent de l'action se situe dans un lieu unique, à savoir le Palais de Pyrrhus, à Buthrot. Mais il se joue également au passé et se situe ailleurs, dans un espace lointain et sacré. Troie, réduite à néant, est ce lieu aboli du non-être où se dressent des fantômes.

Le lieu tragique d'*Andromaque* semble s'organiser selon trois plans. Hector est le lieu affectif par excellence, et le coeur du souvenir d'Andromaque. Troie, dédoublement du lieu affectif où s'amplifie le souvenir, constitue l'espace imaginaire où l'on assiste à la transposition du tragique vénéré par la mémoire. Buthrot, le port obscur de la ville suspecte d'Épire, est le lieu physique où se déroule la répétition cérémoniale d'un "drame" resserré dans l'espace clos et exilé du palais racinien.

Troie... l'aboli bibelot évoqué par delà les lieux visibles. L'évocation du lieu y est d'autant plus poétique que la mémoire s'accroche à un espace vide. Cette Troie fumante et dévastée sort tout droit de l'*Enéide* de Virgile,

⁷ SCHÉREER, Jacques. *Racine et/ou la cérémonie*. Op. cit., p. 197.

ainsi que Racine le précise lui-même dans la préface de sa pièce. Ce paysage désolé fait son entrée dans *Andromaque*.

Troie, à travers le regard-témoin d'Andromaque, qui se déploie en souvenirs inépuisables, se double du regard-conscience de Pyrrhus, rongé de remords:

Je songe qu'elle était autrefois cette ville
Si superbe en remparts, en héros si fertile,
Maîtresse de l'Asie: et je regarde enfin
Quel fut le sort de Troie et quel est son destin
Je ne vois que des tours que la cendre a couvertes,
Un fleuve teint de sang, de campagnes désertes,
Un enfant dans les fers [...]
(acte I, scène 2, v. 197-203).

La tragédie de Racine renferme les obsessions de personnages tous plus ou moins visionnaires. Elle procède de l'empreinte ineffaçable d'une nuit éternelle dont la mémoire ne cesse de susciter l'aboli.

L'attente et le climax

Les critiques d'*Andromaque* s'accordent sur un point: la pièce "est caractérisée par le rôle primordial du passé, ou l'obsession du souvenir de la guerre de Troie"⁸ En procédant à une analyse du jeu des formes verbales chez Racine, Ratermanis souligne en effet clairement le poids du passé sur

⁸ RATERMANIS, J. B. *Essai sur les formes verbales dans les tragédies de Racine: étude stylistique*. Paris: Nizet, 1972, p. 40.

le présent, chaque personnage vivant toutefois cette relation à des degrés différents.

Le monde qu'on nous représente puise, on l'a vu, ses racines dans le passé lointain de la Guerre de Troie. Un an sépare le temps de jadis du présent de l'action de la pièce. Dans cette courte durée temporelle repose la distance séparant les deux générations constamment opposées. Par la vertu de la convention théâtrale, tout un passé avec ses généalogies – la généalogie des Atrides – et ses histoires compliquées, censées être accomplies dans un temps mythique, tout ce jeu que le spectateur accepte va devenir réel.

Ces vies appelées devant nous à l'existence vont défiler comme une procession sous notre regard-témoin. Nous assistons à une suite d'événements à partir du moment initial où on nous le représente. Vingt-quatre heures doivent tenir en deux heures et demie. Des limites étroites resserrent par conséquent la durée réelle. La durée de la pièce est, elle, prévue de manière fatidique. Tout se succède d'une manière inéluctable. L'action se développe dans un mouvement organisé et irréversible vers la fin.

À l'exception d'Oreste, tous les personnages se trouvent en Épire *en attente*, pourrait-on dire, depuis un an environ. La perte d'Astyanax a été différée d'un an:

Ah si du fils d'Hector la perte était jurée,

Pourquoi d'*un an entier* l'avons nous différée?
(acte I, scène 2, v. 205-206).

Oreste, lui, attend "depuis un an" la réponse d'Hermione:

Enfin je viens à vous, et je me vois réduit
À chercher dans vos yeux une mort qui me fuit.
Mon désespoir n'attend que leur indifférence:
Ils n'ont qu'à m'interdire un reste d'espérance,
Ils n'ont, pour avancer cette mort où je cours,
Qu'à me dire une fois ce qu'ils m'ont dit toujours.
Voilà, *depuis un an*, le seul soin qui m'anime.
(acte II, scène 2, v. 495-501)

Cette courte durée suffit à assurer la fissure entre les deux générations. Pour que parvienne à maturité la crise tragique déclenchée par l'arrivée d'Oreste, il faut compter six mois. Lors de sa rencontre fortuite avec son ami et confident, Oreste se réjouit: "Qui l'eût dit", s'écrie cet infortuné d'amour, échoué sans gloire dans ce petit port obscur:

Qu'après plus de six mois que je t'avais perdu,
À la cour de Pyrrhus tu me serais rendu?
(acte I, scène 1, v. 7-8)

Or, le lieu tragique n'est pas sans signification. Ce rivage funeste laisse déjà prévoir l'inévitable échec.

Très chargé affectivement et rempli par les démarches des personnages, le temps qui précède immédiatement l'action la précipite. La situation, devenue insupportable, l'action est saisie à son dénouement. Le jour qui s'ouvre, lourd et grave, ne sera pas un jour comme un autre: il est

marqué par son caractère irréversible. Nous sommes au plus près de la fin, à un moment de crise languissante, alors qu'il n'y a point de retour possible.

La tragédie s'ouvre sur l'arrivée d'Oreste, qui retrouve, après bien des ennuis⁹, son ami et confident. Comme l'écrit Schérer: "Le mouvement d'un personnage dans un lieu, et en particulier son arrivée sur le lieu de la scène, est souvent porteur d'une signification tragique"¹⁰. Apportant avec lui son aveuglement, le personnage, une fois entré dans le cercle tragique, provoque une situation intolérable. En fait, l'ensemble des personnages se trouve au centre d'une crise tragique dont la tragédie constitue le dernier développement.

La rime d'Oreste

Quos vult perdere Jupiter, dementat prius.
Sören Kierkegaard, *Ou bien... ou bien.*

Entendons la plainte d'Oreste: l'histoire de son malheur croise l'histoire de la tragédie. Le deuil sied à Oreste, dont les douleurs ne trouvent aucun secours. Sa fidélité est funeste, il traîne partout son mal d'amour et finit par s'égarer (acte I, scène 1, v. 41-66)

⁹ 9 Barthes écrit: "[...]transplanté hors de l'espace tragique, l'homme racinien s'ennuie; il parcourt tout espace réel comme une succession de chaînes [...] l'ennui est évidemment ici substitué de la mort; toutes les conduites qui suspendent le langage font cesser la vie". *Sur Racine*, p. 12.

¹⁰ Jacques SCHÉRER. *Racine et/ou la cérémonie*, p. 212.

C'est bien ce que confirme Pierre Guéguen lorsqu'il écrit: "De même que les musiciens signalent par un leitmotiv le retour d'un thème fondamental, la venue d'Oreste est toujours accompagnée par sa rime la plus chère, sa rime fatale: *funeste*"¹¹. Voilà bien ce double noir, ce "jumeau tragique", l'ombre ambulante de ce malmené d'Oreste.

Un amour contrarié fait son malheur. Ce raté d'amour a perdu la fiancé promise. La douleur du *tristis Orestis* est l'héritage de sa faute primitive. La malédiction divine pèse sur la sinistre Maison d'Atrée. Son mal se donne comme un effet de la volonté des dieux. C'est que cette maison, marquée d'un sceau funeste, tenait un de ses ancêtres, Tantale, pour responsable de ses malheurs. Or, le roi de Lydie, par suite d'un crime affreux ¹² s'attira un châtement terrible, qui punit aussi ses descendants.

Désormais, et malgré eux, en raison d'une malédiction divine, aucun membre de cette famille ne peut se soustraire au crime, dont la faute et l'expiation sont transmises de génération en génération, ainsi que le stipule la généalogie des Atrides.

Au coeur du climat tragique, le ton lourd et faible du premier mot d'Oreste, en proie à l'égarement, dénie son affirmation:

Oui, puisque je retrouve un ami si fidèle,
Ma fortune va prendre une face nouvelle
(acte I, scène 1, vers 1- 2).

¹¹ GUÉGUEN, Pierre. *Poésie de Racine*, Paris: Éd. du Rond Point, 1946, p.133.

¹² ayant tué Pélops, son fils unique, il l'offrit en banquet aux dieux

L'action débute par une contradiction: sitôt affirmé, aussitôt nié. Oreste se fait trop tôt de chétifs espoirs. Il vient chercher l'amour tout auprès des morts. L'Hadès côtoie l'Épire. Le décor funeste prépare le spectacle tragique. Le lieu racinien a un sens. Ce lieu funeste de passage, de rencontres et d'égarements où s'enferme l'action n'est autre que la cour de Pyrrhus, dans le pays suspect d'Épire. Dès l'ouverture de la scène, en se référant au Port de Buthrote, la déclaration d'Oreste:

Qui l'eût dit qu'un rivage à mes yeux si *funeste*
(v. 5)

annonce déjà le tragique qu'introduit le lieu nordique de la scène. La situation géographique du pays se prête bien à l'équivoque à cause de son voisinage avec l'Achéron, fleuve du Nord et fleuve des enfers, qui prend sa source en Épire. Virgile est le seul poète à situer avec clarté la géographie des Enfers. Pour arriver à ces lieux souterrains, on descend par un sentier qui mène au point où l'Achéron, *fleuve de l'affliction*, se joint au Cocyte, *fleuve des gémissements*. Or, le Cocyte, dont le nom à lui seul évoque les lamentations, est fleuve d'Épire, affluent de l'Achéron et l'un des quatre fleuves des Enfers.

Au reproche de Pylade, qui met en doute l'amitié d'Oreste – “vous me trompiez, Seigneur” –, résonne la réponse d'Oreste au deuxième hémistiche: “Je me trompais moi-même” (acte I, scène 1, v. 37). Les vers

suivants du récit d'Oreste servent à assurer "l'affluence de son passé dans le présent du drame. [...] Oreste se fait son propre historien"¹³ Oreste se heurte au fait, bien réel, qu'il ne peut pas se soustraire à la répétition du passé (acte I, scène 1, v. 85-86). Ce ressurgissement du passé, malgré le sujet, dans le présent de sa conscience:

Ou plutôt je sentis que je l'aimais toujours
(acte I, scène 1, v. 88)

révèle à l'être son impuissance fondamentale.

Reconnue comme actuelle, une identité s'établit entre Oreste et sa passion (acte I, scène 1, v. 99-100). Entré finalement dans l'action du drame, il expose à son confident sa crainte (v. 101). Transposition symbolique de l'espace correspondant à son resserrement, l'angoisse s'accroît (v. 102). L'être, de nouveau projeté dans le doute, se dote d'une triple temporalité:

Mon Hermione *encor* le *tient-elle* asservi?
Me *rendra-t-il*, Pylade, un bien qu'il *m'a ravi*?
(v. 103-104)

La seule certitude est dans l'accompli, c'est-à-dire, inévitablement, dans la perte de l'objet du désir.

¹³ J. B. RATERMANIS, op.cit., p. 42: trois moments se distinguent dans le *je* qui se raconte: le temps avant son arrivée en Grèce; le temps qu'il y est resté et pendant lequel il a recueilli des informations importantes qui le nourrissent d'un faux espoir; enfin, la dispute pour se faire

Le tragique et la liberté

D'anciens crimes ayant déchaîné la colère des Dieux, Oreste cède à sa passion funeste, entraîné par son destin tragique comme on répond à un appel. Ce don de tout son être fait de lui un possédé, qui sombrera finalement dans la folie, poursuivi par des visions terribles.

Dans la mesure où elle implique une nécessité, on ne saurait prétendre que la fatalité seule rend Oreste tragique, car “la fatalité est tragique malgré la nécessité”¹⁴. La certitude de l'inévitable, et l'apaisement qui en résulterait, supprimerait ainsi tout tragique. La fatalité renferme en même temps deux éléments: nécessité et transcendance. C'est en se posant comme transcendance que la fatalité garde une valeur tragique: “La relation qui correspond au mot transcendance implique une certaine différence d'ordre: si l'un des termes est la nécessité, l'autre est évidemment autre que la nécessité”¹⁵. Ainsi, ce n'est que par rapport à un être libre qu'il y a transcendance de la liberté. Sans liberté, pas de fatalité. Nous ne pouvons donc pas parler de tragique là où il n'y a pas de liberté: “le rayonnement tragique de la fatalité tient à sa transcendance et [...] cette transcendance

choisir comme l'ambassadeur devant venir en Épire (il confie à Pylade les intentions secrètes de son ambassade.

¹⁴ Henri GOUHIER. *Le théâtre et l'existence*. Paris: Vrin, 1987, p. 48.

¹⁵ Henri GOUHIER. *Le théâtre et l'existence*. P. 49

transcende une liberté”¹⁶. Oreste voulait certes une autre destinée. Il n’a pas pu échapper à l’envie du sort:

Mais admire avec moi le sort, dont la poursuite
Me fait courir alors au piège que j’évite
(acte I, scène 1, v. 65-66).

Il lui a fallu reconnaître qu’il est vain de vouloir lutter contre la force du destin:

Puisque après tant d’efforts ma résistance est vaine,
Je me livre en aveugle au destin qui m’entraîne
(acte I, scène 1, v. 97-98).

Sa passion funeste pour Hermione, ainsi que le résultat de la malédiction divine ont conjugué destin et volonté dans une convergence fatidique. Sa passion porte le sceau du tragique.

***Andromaque*, un drame¹⁷ du recommencement**

Recommencement: voilà un mot qui pourrait résumer la tragédie d’*Andromaque*, pièce qu’on ne peut jamais réduire au présent. Par sa fidélité à l’amour, Andromaque se nourrit de souvenirs. Elle ne vit le présent que dans la mémoire du passé, ce passé qui la hante d’une répétition incessante, d’un éternel retour.

¹⁶ Ibid ibidem, p. 49.

¹⁷ Nous prenons ici le mot *drame* dans son sens étymologique, qui signifie, en grec, “action”

Andromaque, pièce construite à l'aune du phénomène de la répétition, est le recommencement de l'histoire. Se réinscrivant à partir de personnages d'une deuxième génération, cette histoire n'en préserve alors que mieux le poids du passé. Les principaux personnages évoquent souvent leurs célèbres parents, dont ils continuent la lignée et suivent ou contredisent l'exemple. Pyrrhus est fils d'Achille, Oreste fils d'Agamemnon, Hermione fille d'Hélène et Andromaque est veuve d'Hector, lui-même fils de Priam. Cette prolongation d'une descendance célèbre est d'ailleurs source de maintes comparaisons. À la deuxième scène de l'acte I, quand l'Ambassadeur des Grecs explique au roi le but de sa mission et l'expectative de son peuple, il évoque au vers 146 de l'exorde la descendance de Pyrrhus, et, en lui dressant un parallèle flatteur (v.147-150) l'égale ironiquement au Père. Employant la même technique, Pyrrhus lui répond sur le même ton (v. 177-178). Astyanax est, à son tour, égalé à Hector (v. 162-164). Ici, la comparaison est si étroitement établie que, dans la personne du fils, le Père tend à envahir l'avenir.

Parmi toutes les tragédies de Racine, c'est dans *Andromaque* que la valorisation de la relation filiale atteint son apogée. Le passé pèse de son poids lourd sur chacun des personnages. La *veuve d'Hector* est définie par un temps passé, impliqué par son état même. Privé de son époux, son présent s'épuise, se *vide*. Puisqu'elle vit entièrement dans le révolu,

l'avenir d'Astyanax est lui aussi condamné à n'être qu'un prolongement régressif de l'histoire.

Cette vacuité du présent est cause d'un refuge incessant dans le passé, passé dont la puissance prodigieuse engendre le fantôme d'Hector. Extraordinaire phénomène mémoriel qui fait renaître des cendres. Triomphe de la vie sur la mort. Tel un Phénix, porteur d'une irréfutable volonté de survie, Hector veut vivre à la fois en lui et dans un autre. Envahissant entièrement la conscience d'Andromaque, il intervient effectivement à partir du quatrième acte, dans la conduite du drame:

Voilà ce qu'un époux m'a commandé lui-même
(acte IV, scène 1, v. 1098)

Le temps, dans *Andromaque*, est une cérémonie de la répétition, une sorte de culte du passé auquel on revient obsessionnellement. Le présent comporte une incessante "préservation du passé", il est "continuation du passé dans le présent"¹⁸ Le remords, le souvenir, le passé, les marques d'un destin ... Ce n'est qu'à partir des événements écoulés que le présent prend toute sa signification.

Par une inévitable fidélité, les personnages doivent se répéter dans ce qu'ils ont toujours été ou dans ce qu'ont été leurs parents. Astyanax est l'image vivante d'un être disparu (acte II, scène 5, v. 652-654). Leur

¹⁸ POULET, Georges. *Études sur le temps humain/1*. Paris: Presses Pocket, 1952, p. 149.

ressemblance ne met que plus en relief la dimension filiale de la tragédie. Qu’Astyanax soit un Hector plus jeune, cela est un élément significatif du drame. La ressemblance devient encore plus évidente quand le passé, représenté par le père, détermine, à la faveur d’un mouvement régressif dans l’histoire, jusqu’à l’avenir du fils. Les malheurs qu’Hector a causés trouveront écho dans les malheurs que son fils est censé provoquer: “Tel qu’ on a vu son père”, dit Oreste à Pyrrhus, en lui rappelant le jour de la descente d’Hector dans les ports grecs...

[...] embraser nos vaisseaux
Et, la flamme à la main, les suivre sur les eaux
(acte I., scène 2, v. 163-164).

Le fils, image du père, est répétition du passé. Il faut, par la mort du fils, éviter le recommencement de ce passé dans l’avenir.

Fidélité d’Andromaque et victoire symbolique d’Hector

Plus que tout autre personnage du drame, Andromaque appartient à l’ordre de la fidélité. C’est en elle qu’on sent plus lourdement, de par sa vacuité même, et de par le caractère obsessionnel de sa mémoire, l’angoisse du passé, thèse que défend d’ailleurs Roland Barthes:

“La fidélité d’Andromaque n’est plus que défensive; sans doute le poids du Sang existe encore, Hector

prolonge Troie; mais tous les ancêtres sont morts; la *fidélité* n'est plus ici que *mémoire*, oblation vertueuse de la vie au profit du souvenir".¹⁹

Au passé qu'elle vénère, Andromaque érige un monument. Et en l'honneur d'Hector, son époux et valeureux héros de Troie, elle élève un cénotaphe.

Ce tombeau vide est d'autant plus significatif qu'il symbolise au coeur de la légalité troyenne un vide juridique. Réduite à une pure valeur, elle ne peut s'affirmer que par les plaintes d'Andromaque dans son rappel incessant du passé (acte III, scène 6, v. 928-930; acte III, scène 8, v. 993-1004, 1014, 1018-1026 et 1045). Par l'évocation incessante de cette «nuit éternelle» (v. 997-998) Andromaque cherche pour ainsi dire à immobiliser le temps, à le figer dans cette nuit des temps troyens.

Qui n'entend pas Andromaque, hantée par la nuit terrible, tout comme Jocaste dans *La Thébaine*, perpétuer à jamais à Pyrrhus ce gémissement: "Que ne [m']as-tu laissé(e) dans [cette] nuit profonde!" (acte I, scène 1, v. 24)? Car Andromaque, par sa fidélité, désire la mort, invoque le mort, et c'est là que réside sa contradiction. Elle ne peut vivre ou mourir sans trahir son serment. La vie ou la mort deviennent ainsi pour elle des choix impossibles. *Captive du tombeau*, elle vit, par la mémoire, une vie souterraine. Le tombeau d'Hector est pour Andromaque "réfuge, réconfort,

¹⁹ BARTHES, *op. cit.*, p. 76 (c'est nous qui soulignons)

espoir, oracle aussi; par une sorte d'érotisme funèbre, elle veut l'habiter, s'y enfermer avec son fils, vivre dans la mort une sorte de ménage à trois²⁰:

Ainsi, tous trois, Seigneur, par vos soins réunis
(acte I, scène 4, v. 379)

La légalité d'Andromaque se heurte à un autre danger: le dilemme où la contraint Pyrrhus la met devant une impossibilité. Andromaque ne manquerait jamais à sa promesse. Elle n'a pas oublié son serment de fidélité:

Quoi donc? As-tu pensé qu'Andromaque infidèle
Pût trahir un époux qui croit revivre en elle;
Et que, de tant de morts réveillant la douleur,
Le soin de mon repos me fît troubler le leur?
(acte IV, scène 1, v. 1077-1080).

Mais la protection du fils était au coeur même de sa promesse...

Est-ce là cette ardeur tant promise à sa cendre?
Mais son fils périssait, il l'a fallu défendre
(acte IV, scène 1, v. 1081-1082)

Le jour de leurs adieux²¹ (acte III, scène 8, v. 1018-1028), Hector lui confie l'enfant. Engagée par une promesse d'amour et par les liens sacrés du mariage, ce serait trahir Hector – et par extension, Troie, Astyanax étant son dernier représentant – que de briser un serment d'autant plus sacré

²⁰ BARTHES. *op cit.* p. 75-76.

²¹ Dans *L'Illiade*, Homère peint cette scène au Chant VI, vers 394-496.

qu'il a été juré face à la mort. Pour préserver sa fidélité, Andromaque choisit le sacrifice et confie à Céphise son fils:

Je confie à tes soins mon unique trésor
(acte IV, scène 1, v. 1103)

De l'espoir des Troyens seule dépositaire
Songe à combien de rois tu deviens nécessaire
(v. 1105-1106)

Sauver le fils revient par conséquent à préserver le Passé. Il faut que ce fils soit nourri dans la mémoire d'une race glorieuse:

Fais connaître à mon fils les héros de sa race;
Autant que tu pourras, conduis-le sur leur trace.
Dis-lui par quels exploits leurs noms ont éclaté

[...]
Parle-lui tous les jours des vertus de son père
(acte IV, scène 1, v. 1113-1115 et v.1117).

Ne pensant qu'au salut de l'enfant, Andromaque consent au mariage avec Pyrrhus:

Mais son fils périssait; il l'a fallu défendre,
Pyrrhus en m'épousant s'en déclare l'appui;
(acte IV, scène 1, v. 1082-1083).

Sauver l'enfant est la seule manière de racheter le passé:

Je sais quel est Pyrrhus. Violent, mais sincère,
Céphise, il fera plus qu'il n'a promis de faire.
(acte IV, scène 1, v. 1085-1086)

En agissant dans l'intérêt du fils, Andromaque obéit au commandement d'Hector: (acte IV, scène 1, v. 1098). Elle se donnera ensuite la mort, (v. 1093-1094) laquelle se revêt d'une signification sacrificielle (v.1089) celle-ci dépassant l'être même d'Andromaque (acte IV, scène 1, v. 1095-1096).

Quoi qu'en disent certains critiques, jamais Andromaque ne renie le passé: "Andromaque ne connaît point d'autre mari qu'Hector, dit Racine [...]. On ne croit point qu'elle doive aimer *ni un autre mari*, ni un autre fils"²² Cette aura de fidélité dont il a voulu combler son personnage était très chère à Racine. Et il s'en doute bien que, s'il n'en était pas ainsi, Andromaque n'aurait-elle pas pu provoquer dans l'âme du spectateur l'effet qu'elle y produit.

Pour qu'il s'accorde à la théorie d'Aristote en ce qui concerne le personnage tragique et soit conforme à la dramaturgie de Racine, en déclenchant la pitié du spectateur, il faut qu'au centre des sentiments qui s'agitent dans le coeur d'Andromaque se trouve toujours ce bien-aimé Hector. Autrement elle ne serait pas censée provoquer la pitié du spectateur. En fait, on l'entend dire dans sa célèbre tirade:

Ma flamme par Hector fut jadis allumée
Avec lui dans la tombe elle s'est enfermée
(acte III, scène 4, v. 865-866).

²² Seconde Préface à *Andromaque*, p. 132.

La vertu d' Andromaque s'enveloppe ainsi d'une *aura* religieuse. Andromaque ne cherche pas à s'enfermer dans une obstination purement morale. Le spectateur en est averti à la dernière scène de l'Acte III, par les mots de Céphise: "Trop de vertu pourrait vous rendre criminelle" (v. 982) Il y a une signification religieuse au coeur du sacrifice d'Andromaque, qui la fait accéder au rang de personnage tragique.

Gardiennne amoureuse du passé, Andromaque l'amputerait si elle continuait à vivre. Il faut donc qu'elle s'immole en son nom. Elle consent à sacrifier "[son] sang, [sa] haine et [son] amour"(acte IV, scène 3, v. 1124). Pour accomplir la triade tragique, elle sacrifiera sa mémoire. Mais tout ne sera pas consommé. Le sang d'Hector va revivre dans ce fils. Andromaque a conscience de la responsabilité qui lui incombe. Sa responsabilité engage tout un monde. Ce fils d'Hector est "l'espoir des Troyens"(acte IV, scène 1, v. 1105). Il faut que l'enfant vive pour que l'espoir revive. C'est là la résurrection symbolique d'Hector.

Le peuple troyen appelait le fils d'Hector, tout petit qu'il était, Astyanax, roi de la ville²³. C'était le désir du Père que ce fils lui succède à sa mort²⁴. Astyanax n'est pas seulement le reste d'Hector. Représentant d'un passé, il en est le gage de sa perpétuité. Astyanax représente la postérité du Père. Il faut reconnaître à Astyanax sa double fonction de

²³ Cf. à Homère *L'Illiade*.Chant VI, v. 402-404.

²⁴ Dans *L'Illiade*, il adresse cette prière à Zeus et à tous les dieux: "Zeus et autres dieux, accordez-moi que cet enfant, mon fils, devienne, comme moi, illustre parmi les Troyens, ainsi que moi plein de force, et règne avec autorité sur Ilion"(Chant VI, v. 475-478).

détenteur d'un passé et d'une promesse d'avenir. Astyanax est le lieu de rencontre des temporalités.

Même si notre lecture mène par conséquent à une autre voie que celle de Barthes, nous pouvons maintenant le reprendre et affirmer avec lui qu'en se donnant la mort pour le salut du fils, "Andromaque se fait [...] médiatrice entre la mort et la vie: la mort accouche de la vie; le Sang n'est pas seulement force constrictive, véhicule d'un épuisement; il est aussi liquide germinatif, viabilité, avenir"²⁵. Andromaque consent à mourir. Elle ira rejoindre son passé chéri (acte IV, sc 1, v. 1099). Mais la semence qu'Hector a laissé donnera ses fruits. Astyanax sera conduit sur la route du Père (acte IV, scène 1, v. 1113-117). L'Avenir est la voie royale qui reconduira au passé.

Dans l'édition de 1668 d'*Andromaque*, Racine publie des *variantes* pour le début de la troisième scène de l'Acte V, c'est-à-dire, l'épisode qui prend place après le meurtre de Pyrrhus. Dégagé de sa mission auprès d'Hermione, Oreste allait lui en rendre compte. Il amenait Andromaque avec lui, de nouveau captive et deux fois veuve:

1Je ne m'attendais pas que le ciel en colère
 Pût, sans perdre mon fils, accroître ma misère,
 Et gardât à mes yeux quelque spectacle encor
 Qui fît couler mes pleurs pour un autre qu'Hector.
 5Vous avez trouvé seule une sanglante voie
 De *suspendre* en mon coeur le souvenir de Troie.

²⁵ *Op. cit.*, p. 77.

Plus barbare aujourd'hui qu'Achille et que son fils,
 Vous me faites pleurer mes plus grands ennemis;
 Et, ce que n'avaient pu promesse ni menace,
10Pyrrhus de mon Hector *semble* avoir pris la place.
 Je n'ai que trop, Madame, éprouvé son courroux;
 J'aurais plus de sujet de m'en plaindre que vous.
 Pour dernière rigueur ton amitié cruelle,
 Pyrrhus, à mon époux me *rendait* infidèle.
15Je t'en allais punir. Mais le ciel m'est témoin
 Que je ne poussais pas ma vengeance si loin;
 Et sans verser ton sang ni causer tant d'alarmes,
 Il ne t'en eût coûté peut-être que des larmes²⁶.

Andromaque pleure, certes, le meurtre de Pyrrhus. Elle en est saisie d'horreur. Ce roi n'accordait-il pas après tout, la vie sauve à Astyanax? Cependant, la mort de Pyrrhus ne revêt pas le caractère obsessionnel qui caractérise son premier veuvage.

Comparons d'ailleurs la différence de ton avec la réaction provoquée par le ravage de Troie. Dans cette scène grandiose d'apparente soumission et humilité, nous voyons s'élever, comme une prière, la plainte majestueuse d'Andromaque:

J'ai vu mon père mort et nos murs embrasés;
 J'ai vu trancher les jours de ma famille entière,
 Et mon époux sanglant traîné sur la poussière,
 Son fils, seul avec moi, réservé pour les fers.
 Mais que ne peut un fils? Je respire, je sers.
 J'ai fait plus: je me suis quelquefois consolée
 Qu'ici, plutôt qu'ailleurs, le sort m'eût exilée;
 Qu'heureux dans son malheur, le fils de tant de rois,
 Puisqu'il devait servir, fût tombé sous vos lois.
 J'ai cru que sa prison deviendrait son asile.
 Jadis Priam soumis fut respecté d'Achille;

²⁶ *Théâtre complet*, p. 815 (C'est nous qui soulignons. Pour des raisons de clarté, nous avons attribué de numéros aux variantes de Racine).

J'attendais de son fils encor plus de bonté.
 Pardonne, cher Hector, à ma crédulité.
 Je n'ai pu soupçonner ton ennemi d'un crime;
 Malgré lui-même enfin je l'ai cru magnanime.
 Ah! s'il l'était assez pour nous laisser du moins
 Au tombeau qu'à ta cendre ont élevé mes soins,
 Et que, finissant là sa haine et nos misères,
 Il ne séparât point des dépouilles si chères!
 (acteIII, scène 6, v. 928-946).

Ces vers ne traduisent-ils pas la plainte d'une mère suppliante pour qui le fils est le seul bien et l'unique espoir? La répétition du verbe voir y est particulièrement intériorisé: "La répétition de *voir* à elle seule révèle l'importance que le personnage donne à cette 'citation de témoin'. Ce voir n'est pas entièrement une vue sensorielle, mais un 'vécu', ou mieux, à mi-chemin entre 'voir' et 'vivre'"²⁷. Le double *j'ai vu* accroît le sens de la violence. Les substantifs *père, famille, époux*, désignant des liens du sang, approfondissent le sens du tragique.

Andromaque n'a jamais cessé de pleurer la mort de son premier époux. Tandis que celle de Pyrrhus, dont il est question au quatrième vers de la variante, la forme verbale utilisée, un passé simple, n'implique pas la prolongation de l'action dans le présent. Quant au souvenir de Troie, qui hante toujours cette veuve amoureuse, le spectacle du meurtre violent de Pyrrhus dans le temple a le pouvoir de le suspendre. *Suspendre*, mais non pas supprimer. Le souvenir d'Hector ne peut être oublié.

Au vers suivant, en se référant à Pyrrhus, Andromaque ne le nomme même pas. Elle le désigne par sa lignée (v. 7, variante), ce qui, tout en maintenant l'évocation du passé de haine, produit un effet d'éloignement. Achille et son fils sont toujours considérés comme ses "plus grands ennemis" (v. 8, variante). Ils l'ont privé de tout: époux, Père (Père signifiant ici passé), Patrie.

Au vers 10 de la variante: "Pyrrhus de *mon* Hector *semble* avoir pris la place", le verbe utilisé, *semble*, risque de conduire à une erreur d'interprétation. Il n'affirme point ce qu'apparemment il soutient. L'adjectif possessif *mon*, lié au nom d'Hector, révèle la force toujours vivante de cette affection.

Aux vers 13-14 de la variante que nous avons citée, Andromaque se plaint à Hermione de n'avoir que trop éprouvé le courroux de Pyrrhus:

Pour dernière rigueur ton amitié cruelle,
Pyrrhus, à mon époux me *rendait* infidèle.

La forme verbale employée, l'imparfait, rejette pourtant l'action dans l'irréel. Andromaque, nous le savons, allait se donner en sacrifice aussitôt après la cérémonie du mariage. Le serment solennel de Pyrrhus l'engagera au fils d'une troyenne

²⁷ Léo SPITZER. *Études de style*: précédé de Leo Spitzer et la lecture stylistique de Jean Starobinski. Paris: Gallimard, p. 242.

*Je vais, en recevant sa foi sur les autels,
l'engager à mon fils par des noeuds immortels.
(acte IV, scène 1, v. 1091-1092)*

Andromaque ne songerait donc ensuite qu'à préserver sa vertu. Cette mère ne pense en effet qu'à sauver son enfant, en guise d'accomplissement de sa promesse de fidélité. Aucun royaume ne tente Andromaque, surtout au prix qu'on le lui offre:

Seigneur, tant de grandeurs ne nous touchent plus guère;
Je les lui promettais tant qu'a vécu son père.
[...]
À de moindres faveurs des malheureux prétendent,
Seigneur: c'est un exil que mes pleurs vous demandent
(acte I, scène 4, v. 333-334 et v. 337-338).

Lorsqu'elle accepte la couronne nuptiale, c'est la couronne du sacrifice qu'Andromaque porte sur son front. Cette couronne mortuaire préfigure sa mort, elle est le symbole d'un sacrifice accepté. Mais les Grecs ont tué Pyrrhus. Astyanax ne compte que sur les soins de sa mère pour le protéger. Andromaque n'ayant pas à accomplir de fait son mariage avec Pyrrhus, elle accepte de régner, pour le salut du fils et la victoire d'Hector. Le père survit dans le fils. Miracle de la perpétuité. Mystère de la mémoire.

*Si d'un heureux hymen la mémoire t'est chère,
Montre au fils à quel point tu chérissais le père
(acte III, scène 8, v. 1025-1026).*

Amante fidèle du passé, Andromaque finit par le racheter. Son *souvenir* prête donc effectivement à sa vie une signification religieuse. Prêtresse du passé, Andromaque est l'image d'une *Pietà* éplorée après le crucifiement de Troie.

Pyrrhus ou le refus impossible du passé

Parmi les personnages d'*Andromaque*, c'est Pyrrhus qui fournit la preuve frappante de l'impossibilité où se trouve l'homme de se dérober à la répétition du passé dans le temps. L'homme ne peut pas échapper à sa mémoire. C'est se heurter à l'illusion que de vouloir saisir dans la passion un temps sans engagement. Une conscience, celle de la Grèce, ne peut lui permettre d'être un autre que le continuateur belliqueux, héros soumis et prisonnier d'un temps révolu (acte II, scène 5, v. 627-632). S'il avait lieu, son mariage avec Hermione rétablirait, de par la soumission aux lois et la confirmation d'une éternelle haine, la paix avec les Grecs. Phoenix lui en loue, mais trop tôt. Pyrrhus sait que la fausse confirmation de ses vœux ne contient que du dépit. Elle ne peut être définitive. Ce héros tient pour nul un passé qu'il renie. Incapable de penser à lui-même et indifférent à tout un passé de gloire (acte V, scène 2, v. 1452), il désavoue maintes fois l'accompli (acte I, scène 2, v. 219-220; acte I, scène 4, v. 281-288 et v.

325-332) et, tout en ayant conscience de la gravité de son choix (acte III, scène 7, v. 961-964), il le maintient. Le passé ancré dans la haine n'apporte d'ailleurs que des souvenirs mortels (acte III, scène 6, v. 928-930; acte III, scène 8, v. 993-1004). Conduisant Andromaque jusqu'à l'autel, il veut détruire le monument immobile de la mémoire. Pyrrhus amoureux refute le passé, pour briser sa répétition. Céphise fait le récit de ses projets, les seuls qui occupent désormais ce roi fou d'amour (acte V, scène 2, v.1433-1436 et v. 1449-1457). Il assume entièrement la paternité du fils d'Hector:

Je voue à votre fils une amitié de père;
J'en atteste les dieux, je le jure à sa mère.
Pour tous mes ennemis je déclare les siens,
Et je le reconnais pour le roi des Troyens
(acte V, scène 3, v. 1509-1512).

Ce pourquoi Barthes affirme:

alors que par un mouvement inverse, représentante de l'ancienne légalité, Andromaque *remontait* sans cesse d'Astyanax à Hector, Pyrrhus *descend* de lui-même à Astyanax: au père de la nature, il oppose un père de l'adoption.²⁸

Voulant anéantir le souvenir d'Hector, Pyrrhus se sert d'Astyanax pour son chantage: Comme le souligne Barthes, "contre le passé il utilise les armes

²⁸ R. Barthes. *Sur Racine*, p. 79-80.

du passé”²⁹. Mais son affirmation est partielle. Andromaque ne prend pas congé de l’ancienne Légalité. Si elle accepte, effectivement, de régner (acte V, scène 5, v. 1587) c’est par souci de l’avenir d’Astyanax, seul détenteur du Passé troyen.

Le vers 1586 du récit de Pylade rend compte de la situation de soumission des grecs en Épire. En fait, cette veuve fidèle et obstinée

Veut venger Troie encore et son premier époux
(acte V, scène 5, v. 1592).

Dans sa passion pour la troyenne, Pyrrhus l’élève à la catégorie de reine (acte V, scène 3, v. 1505-1508). Or, ce geste absolu prend une dimension énorme dans la perspective des Grecs. Contre le passé glorieux de la Grèce, il dresse son propre passé de gloire. Pyrrhus, refus du passé, renie jusqu’à son histoire. Cependant, il est impossible à l’homme de se soustraire à la répétition du passé dans le présent. L’être ne saurait résister “à la double pesée d’une opinion et d’une conscience qui ne veulent voir dans l’être qu’on est, que le prisonnier et l’exécuteur du passé”³⁰ Refusant le Passé, Pyrrhus finit par se nier lui-même. Un Grec ne peut pas épouser une Troyenne. On ne transgresse pas impunément un tel interdit.

Achille a tué Hector. Pyrrhus hérite donc de la faute du père. Pyrrhus a tué Priam. Sur un lieu sacré il s’est attaqué au roi et à la vieille. Cet

²⁹ *Ibid.*, p.80.

³⁰ Georges POULET. *Op. cit.*, p. 152.

acte de profanation appelle un châtement. Les dieux sont vengeurs. Le destin de Pyrrhus s'est attaché par le sang au destin de Priam.

Pyrrhus, le roi d'Épire, sera victime d'un complot politique. L'amour est l'instrument de la vengeance divine: visé par Hermione, tendu entre le double sentiment de l'amour et de la haine, il sera victime de sa jalousie. Par l'effet d'une rétroaction, l'Épire devient un second Ilion (acte II, scène 2, v. 564). Pyrrhus ensanglanté s'offrira à l'autel. Au sang versé répond le sang versé. La faute réclame son expiation. L'homme ne peut pas se dérober à la souveraineté du passé. Pyrrhus est la preuve de l'impossible refus du *passé-agissant*.

Achille tue Hector. Pyrrhus détruit Troie. Mais le souvenir d'Andromaque ne peut être détruit. Le souvenir vainc la mort et c'est ce qui réintroduit la vie à l'intérieur même d'une mort revivifiée par le souvenir. Le souvenir traverse le temps. Par là, il dépasse la mort et il est garant d'immortalité.

Une mythologie de l'intérieur

“Le théâtre tient de la chose remémorée”³¹, écrit superbement Georges Banu. Le souvenir d'Andromaque se déploie à partir de ce point d'ancrage qui est l'image d'Hector, et déborde vers ce lieu sacré au bord de la mer Egée. Un lieu: Troie, submergé dans la nuit fatidique du

³¹ Georges Banu. *L'art du théâtre*, p. 35.

carnage. Une grande affection: Hector. Tout cela renforcé par les liens du sang. Le champ du présent étant presque épuisé – seul reste le fils – l’objet remémoré revient, comme une obsession, un retour du refoulé. Une relation se noue entre l’objet matériel et l’objet fantasmatique, celui-ci appartenant pour ainsi dire au règne du rêve. Le fils est la représentation charnelle de son image obsessionnelle

Voilà ses yeux, sa bouche, et déjà son audace;
C’est lui-même, c’est toi, cher époux, que j’embrasse.
(acte II, scène 5, v. 653-654)

Par un étonnant pouvoir de dilatation, le souvenir brise les limites de la temporalité. Le passé envahit l’avenir et est envahit par l’avenir. Instant intemporel que celui de la rencontre entre des êtres d’ombre et des êtres de chair.

La nuit est le climat mythique de la tragédie d’*Andromaque*. De la “pénombre des souvenirs”³² s’élève la splendeur du spectacle que nous présente Andromaque quand nous pénétrons à l’intérieur de ses images. C’est en quelque sorte par la métonymie que nous parvient son passé. Mais l’évocation des éléments épars causent chez nous un fort impact affectif par le réveil des émotions qui conviennent à la tragédie. Le spectateur est invité à reconstituer, à l’intérieur de son propre imaginaire,

³² L’expression est de Georges BANU.

l'intégralité du passé d'Andromaque. L'image affective met donc en marche les mécanismes d'une mémoire culturelle.

À partir des éléments singuliers que le plateau présente comme dissociés, l'espace du théâtre se charge des pouvoirs du mythe. Les *résidus d'évènements* qui constituent les restes du passé d'Andromaque sont de *seconde main*. Ces sceaux de mémoire ont été élaborés, reconstruits, parachevés pour fabriquer sa mythologie. Mythologie nourrie du souvenir et du rêve, nourrie de l'intérieur.

La nuit de la tragédie. La nuit de la mémoire. Fixée dans le passé des évènements obsessionnellement remémorés, celle-ci nous délivre du mouvement d'écoulement du temps, devenu abstrait. Nous sortons de l'histoire pour pénétrer la mythologie. Mythologie de l'intérieur.

La nuit de la répétition

Andromaque, "réflexion poétique sur la deuxième génération"³³ pose le problème de la *faute tragique*, et propose une sorte de régression dans l'histoire. La faute héréditaire d'Oreste pose la question de l'existence de l'homme par rapport à la descendance de l'être, mais orientée de façon angoissante vers le passé.

³³ J. Schérer. *Racine et/ou la cérémonie*. p.189.

Une fois le Mal transmis à l'homme par hérédité, il ne peut désormais que se propager en lui, car il n'y a point d'issue pour le mal. Dieu ne peut dès lors créer que ce qui se poursuit "et qui continue précisément un passé où le mal s'est introduit"³⁴. De l'acte de création découle une continuité: "la création continuée du monde implique la création d'un être qui se prolonge en arrière"³⁵ dans son histoire. Oreste est membre de la maison d'Atrée, marquée du sceau funeste. Le mal plonge ses racines dans le crime de Tantale, crime dont le caractère inexpiable marquera pour toujours ses descendants. Héritier de la faute de ses ancêtres, le passé d'Oreste porte l'empreinte de l'irréversibilité. "Même Dieu ne peut pas faire que le passé n'existe pas, et que dès lors le mal ne continue pas d'exister et de se répéter"³⁶. En paraphrasant Poulet, on pourrait dire que tout le drame d'Oreste se présente comme l'intrusion d'une faute fatale, transmise par un *passé cause-efficiente* dans un présent qui cherche avec acharnement à se libérer de son influence maléfique et n'arrive pourtant pas à s'en dégager.

Le passé – souvenir d'Hector – a envahi toute la mémoire d'Andromaque. Pour rejoindre ce passé, elle aurait déjà dû se donner la mort. "Mais il [lui] reste un fils"(acte IV, scène 3, v. 867). Astyanax, reste de son passé, la relie au présent. Seul espoir d'un avenir, il la replonge, par

³⁴ G. Poulet. *Études sur le temps humain*/1, p. 149.

³⁵ *Ibid ibidem* p. 149.

³⁶ *Ibid ibidem* p.149.

l'image dont il est le reflet, dans ce passé. Elle veut sauver Astyanax, ne serait-ce que pour préserver la mémoire chérie de son époux. Ce que vit Andromaque n'est en fait que la répétition répétition remémorée du passé. Le temps présent se nourrissant continuellement du vécu, une histoire se raconte elle-même incessamment, puisque *Andromaque* est un drame du recommencement, et que le temps est ici bel et bien comme nous l'avons vu, une cérémonie de la répétition. Lourd de sa mythologie, le passé constitue la volonté transcendante qui transforme en tragédie l'histoire des amants. Hector est cet être invisible et présent qui, tel le Dieu d'*Athalie*, en grand acteur de la pièce, préside à son dénouement.

Dans une tragédie où il y a beaucoup de morts, le passé finit toujours par renaître. Le temps est l'élément conducteur du courant tragique. Il est aussi ce qui emprunte à la transcendance tragique sa signification. Par la folie, ce n'est pas uniquement l'instant culminant de l'égarément qui est tragique, mais toute l'existence d'Oreste, depuis le moment originel de sa faute. L'instant tragique prend effectivement la mesure de l'éternel. Savoir ce que je viens de faire me permet de rejouer la scène originelle de mes ancêtres. Le passé immédiat rejoint le passé lointain, et imprègne le présent.

La faute est au centre de la pensée tragique d'Oreste. Elle est exprimée par des mots comme *punir*, *misère*, *colère des Dieux*, qui l'actualisent à travers l'apparition des Erinnyes. Dès le début de la pièce, sa

pensée apparaît imprégnée de l'obsession de la mort. Son langage jaillit des sentiments qui en découlent: *ennui, funeste, fatal, fureur...* “La mort n’arrive pas seulement à la fin: elle donne à chaque instant sa densité dramatique”³⁷. Le meurtre psychique du *tristis Orestis* s’accomplit à chaque instant. Sa folie est une sorte d’ “évolution destructrice”.

Alain affirme avec propriété que “les passions sont la matière, et le temps la forme, de toute tragédie”³⁸. Le temps dans *Andromaque* est une médiation poétique qui produit l’effet tragique. Le temps passé est source du tragique: le remords de Pyrrhus, la douleur d’Andromaque, la faute d’Oreste. Celle-ci puise ses racines dans un passé lointain, le temps des premiers ancêtres. Le tragique d’Oreste repose sur la notion de *culpabilité héréditaire*. Au milieu de son égarement, Oreste se pose la question “Qui suis-je?” La réponse se trouve dans les regards affreux d’Hermione désincarnée: “Dieux! quels affreux regards elle jette sur moi!”(acte V, scène 5, v. 1635). Ce spectre vengeur se dirige vers lui avec son appareil infernal: “Quels démons, quels serpents traîne-t-elle après soi?”(v. 1636). Détachée de sa condition humaine, cette déesse infernale lui envoie des regards accusateurs, qui le ramènent en arrière, dans le passé de sa conscience. Une telle *conscience-regard* le renvoie jusqu’à son essence. “Il revoit et prévoit”³⁹. On peut alors dire, avec Alain:

³⁷ GOUHIER, Henri. *Le théâtre et l’existence*, p. 89.

³⁸ ALAIN. *Système des beaux-arts*. Paris: Gallimard, 1953.

³⁹ J. Starobinski. *L’œil vivant*. Paris: Gallimard, 1961, p. 77.

Lorsqu'un être humain cruellement frappé revient par la pensée sur le cours d'un évènement funeste, il se trouve en même temps averti et tout à fait impuissant; il refait le chemin, et il aperçoit la catastrophe; il l'aperçoit, mais il sait bien en même temps qu'elle sera, puisqu'elle fut⁴⁰

L'évènement funeste a déjà été décidé, puisqu'il s'agit du passé, mais Oreste le voit encore dans l'avenir. L'homme n'a pas de prise sur son destin: "l'avenir ne peut pas être changé" et cela est dû au "souvenir, éclairé par des sentiments vifs"⁴¹.

Une fois le regard tourné vers l'arrière, le signe devient présage. Le tragique d'Oreste réside bien dans cette conception de *l'avenir passé*⁴² qu'une divinité méchante lui aurait fourni: "Sa prévoyance ne diffère point de sa mémoire. Elle est de même nature: [la fatalité] située à l'intérieur de l'âme les forces déterminantes"⁴³.

Il n'est pas de lumière plus intense et plus cruelle que celle projetée par le sentiment du moi en l'âme des personnages raciniens. La conscience réflexive qui leur découvre leur être propre, leur révèle non pas seulement l'être qu'ils sont, mais l'espèce de continuité ou de progression dans le temps qui les a fait devenir de plus en plus ce qu'ils sont. La lucidité particulière qu'ils apportent à cette connaissance, s'étend aussi loin que va leur passé"⁴⁴.

⁴⁰ ALAIN. *Propos d'un normand*

⁴¹ *Ibid ibidem.*

⁴² L'expression est d'Alain.

⁴³ POULET, G. *Études sur le temps humain/1*. Paris: Presses pocket, p. 155.

⁴⁴ POULET, G. op. Cit.. p.157.

C'est bien dans les ténèbres originelles qu'Oreste retrouve son principe premier. Ainsi, "la conscience tragique se trouve-t-elle ici investie du pouvoir de se contempler dans tout le champ de sa durée: elle s'y reconnaît monstrueusement ressemblante"⁴⁵. Mais il se trouve aussi pour Oreste que le passé immédiat s'effondre

Est-ce Pyrrhus qui meurt, et suis-je Oreste enfin?
(acte V, scène 4, v. 1568)

et rejoint, par la conscience terrifiante de sa faute, un passé beaucoup plus éloigné, antérieur à la vie même du personnage. La conscience du moi chez Oreste retrouve ainsi la faute originelle qui atteint, par une hérédité cruelle, la race des Atrées et son histoire maudite. Dans cette maison de carnage resteront pour toujours à gémir et à crier les enfants de *Thieste*, trucidés et servis en banquet par Atrée. La faute attire la faute, l'expiation et la souffrance ne suffisent pas à l'absoudre. On entendra toujours dans cette maison le chœur des Erinnyes qui jamais ne se rassasient du sang des humains. Elles y surgissent, terribles, vision par laquelle la prescience se heurte à la mémoire quand l'instant fragile de l'irréversibilité coïncide avec la fatalité.

⁴⁵ POULET, G. *op. cit.* p. 157.

Andromaque et Oreste “appartiennent aux franges mystérieuses de la nuit où les frontières entre la vie et la mort deviennent indistinctes”⁴⁶. Si Hermione et Pyrrhus trouvent la mort à la fin de la tragédie, Andromaque et Oreste “vivent dans la familiarité avec la mort et parlent un langage *d’outré-tombe*”⁴⁷. Vivant dans la hantise du passé, se nourrissant du souvenir d’Hector, Andromaque est captive de *la nuit du tombeau*. Irrémédiablement attachée au passé, elle communique avec les mânes des morts, est “captive du tombeau d’Hector davantage que de Pyrrhus”⁴⁸. Le destin funeste d’Oreste est monté par les dieux. Cette mère implacable qui l’entraînera irrésistiblement à la fin, voilà le signe du transcendant. Oreste est l’ultime rejeton d’une famille maudite dont l’histoire a été inscrite dans le ciel avant d’être vécue sur la terre.

Le dépassement de l’Être

L’univers d’*Andromaque* dépasse en fin de compte le monde matériel des corps. Il pénètre dans l’univers spiritualisé des âmes et des dieux: croire à l’existence d’Andromaque et d’Oreste sur la scène, c’est croire à l’existence du monde spirituel de l’oeuvre à l’intérieur duquel

⁴⁶ Marc EIGELDINGER. *La mythologie solaire dans l’oeuvre de Racine* p. 45-46.

⁴⁷ *Ibid ibidem*, p.46.

⁴⁸ *Ibid ibidem*, p. 46.

Oreste subit son déchirement et son anéantissement, où sa folie est tragique.

Chez Racine, Andromaque existe avec son amour et sa fidélité inébranlables pour Hector, lesquels la situent inévitablement à l'intérieur du conflit insoluble et la placent du côté du mort et de la mort. Peut-être pourrions-nous dire qu'il y a deux mouvements du tragique dans *Andromaque*: la folie d'Oreste représenterait alors la victoire du destin sur la liberté, tandis que pour Andromaque, ce serait plutôt la victoire de la liberté sur le destin qui importerait.

Andromaque se clôt sur des tableaux invisibles et pour cela même, encore plus tragiques (acte V, scène 5, v. 1625-1640). Oreste veut percer de coups le fantôme qui hante son remords. Cette lutte ne devient que plus pathétique par le déchaînement effréné de la jalousie suscitée par un mort. Une vision sinistre envahit Oreste, dont l'angoisse croît jusqu'à l'horreur. Elle approche. Elle s'avance pas à pas vers lui. Elle est là. Son remords, sa peur, son angoisse, sa fureur, tout est là aussi. Tout est irrémédiablement présent devant cette présence de l'invisible. Sombé dans l'inconscience, le corps cède, anéanti, devant l'impossibilité de suivre l'esprit. Violence extraordinaire. État de dépassement de l'Être. La folie d'Oreste, plus tragique que la mort elle-même, le rejette hors de lui. Marque de désintégration et d'anéantissement. État de dépassement de la poésie, par la représentation d'images sinistres de la mythologie. L'évocation d'un

invisible transcendant. Le tragique d’Oreste surgit du destin. Oreste blâme le divin et brave les puissances surnaturelles. La folie d’Oreste signifie une transcendance, sa faute étant le signe d’une conspiration divine.

Le dénouement d’*Andromaque* n’est point encore la fin de l’oeuvre. Elle est plutôt son *point central*, “où l’accomplissement du langage coïncide avec sa disparition, où [...] tout est parole, mais où la parole n’est plus elle-même que l’apparence de ce qui a disparu, est l’imaginaire, l’incessant et l’interminable”⁴⁹. Des mots complices du néant, dirait Mallarmé. Ce néant, “plénitude invisible du monde”⁵⁰, “vide qui ne se fait pas voir, [...] est présence lumineuse, fissure par où s’épanouit l’invisibilité”⁵¹.

⁴⁹ BLANCHOT, Maurice. *L’espace littéraire*. Gallimard, 1955.

⁵⁰ L’expression est de Joubert *apud* BLANCHOT, Maurice. *Le livre à venir*. Paris: Gallimard, 1957, p. 74.

⁵¹ *Ibid ibidem.*, p. 74.

CHAPITRE II

LE TEMPS X L'INSTANT TRAGIQUE DANS *BAJAZET*

Tant de jours douloureux, tant d'inquiètes nuits,
Mes brigues, mes complots, ma trahison fatale,
N'aurais-je tout tenté que pour une rivale?

Bajazet, acte III, scène 7, v. 1072-1074.

Après tant de bonté, de soins, d'ardeurs extrêmes,
Tu ne saurais jamais prononcer que tu m'aimes!

Bajazet, acte IV, scène 5, v. 1305-1306.

Ciel, aurais-tu permis que mon funeste amour
Exposât mon amant tant de fois en un jour?

Bajazet, acte V, scène 1, v. 1431-1432.

Bajazet est une tragédie originale de Racine, car l'histoire en est moderne. L'anecdote est du XVII^e siècle. Dans cette pièce, le dramaturge remplace la distance dans le temps par la distance dans l'espace. Il justifie ainsi son choix de l'histoire: "L'éloignement des pays répare en quelque sorte la trop grande proximité des temps: car le peuple ne met guère de différence entre ce qui est, si j'ose ainsi parler, à mille ans de lui, et ce qui en est à mille lieues"¹. Et il continue dans sa préface: "Nous avons si peu de commerce avec les princes et les autres personnes qui vivent dans le sérail que nous les considérons, pour ainsi dire, comme des gens qui vivent dans un autre siècle que le nôtre"².

L'expression du temps nous a très particulièrement intéressée dans *Bajazet*, où il faut que l'on sente, d'une manière pressante, la marche des instants. "Cette avance du temps qui, sans tenir compte de nos désirs ni de nos craintes, les accomplit enfin, est sans doute ce qui tient le tragique en place"³. Dans cette tragédie où la durée est centrée sur l'instant, on ne peut pas dissocier le tragique de la problématique du temps.

¹ RACINE, Jean. Seconde Préface de *Bajazet*. In *Théâtre Complet*. Paris: Classiques Garnier, 1980, p. 382

² *Ibid ibidem*, p. 382.

³ ALAIN. *Système des beaux-arts*. Paris: Gallimard, 1953, p. 142.

L'unité de temps

Comment, enfin, la fable pourrait-elle imiter la vie qui est l'existence dans le temps – si elle ignorait le temps?

Aristote, *Poétique*.

Au sujet de la règle de l'unité de temps dans la tragédie, Aristote dit, comme nous l'avons vu dans l'introduction, qu'elle doit "autant que possible [...] se dérouler durant une seule révolution du soleil ou de ne guère s'en écarter"⁴. Racine, lui, ne se sent nullement contraint par les règles. Il suit les préceptes des Anciens, si bien que "les règles idéales de la tragédie, telles qu'on les trouve dans l'infailible Aristote, sont là pour le servir"⁵

Durée représentée et durée de la représentation

La durée représentée, dans la fable de *Bajazet*, s'accorde parfaitement bien à la durée de la représentation. Racine n'utilise pas souvent l'entracte. Il y recourt à deux reprises, mais ce qui s'y passe n'est

⁴ ARISTOTE. *Poétique*. Chap. V 1449 b 13

⁵ MAULNIER, Thierry. *Racine*. Paris: Gallimard Coll. Folio/Essais, 1936, p. 82.

significatif ni quant à l'ordre du temps, ni en ce qui concerne l'action. Dans le deuxième entracte, Roxane et Bajazet se réconcilient. Au troisième entracte, Bajazet répond à une lettre qu'il a reçue d'Atalide⁶.

Bornée à un seul jour, il faut que la tragédie se déroule dans un lieu unique. Il n'est en effet pas convenable de prodiguer les lieux, là où il faut être avare du temps. Comme l'écrit Thierry Maulnier, le changement de lieu "ouvre la cage de ces êtres déjà enchaînés à leur sort, il renouvelle l'air qu'ils respirent, cet air chargé déjà des meurtres prochains et des suprêmes résolutions"⁷.

Au resserrement de l'action dans la tragédie de Racine, correspond donc le resserrement du temps. La rapidité décisive de l'action, sa course effrénée vers la fin, s'explique par ceci: quand le rideau se lève, Bajazet est déjà condamné. C'est le retard d'Osmin, apportant des informations vieilles déjà de quelques mois, qui va permettre le développement de la tragédie. Plusieurs faux revirements s'ensuivent dans *Bajazet*. Roxane et Bajazet paraissent se brouiller et se réconcilier sans qu'aucune décision ne soit effectivement prise jusqu'à la condamnation et la mort du Prince.

⁶ Au début de l'Acte IV, Zaïre dira à sa maîtresse:
 "J'ai rendu votre lettre, et j'ai pris sa réponse.
 Madame, vous verrez ce qu'elle vous annonce"
 (scène 1, v.1133-1134).

⁷ MAULNIER, Thierry. *Racine*, 1936, p. 96.

Rendus au “fétichisme de la parole”⁸, les personnages n’agissent pas. Ils savent qu’il y a très peu de temps pour agir, et ils ne font rien. Ici, la parole seule exerce son pouvoir, car elle “règne sur le théâtre, quand elle avoue et qu’elle ment, quand elle trompe ou menace, quand elle porte en elle l’invective, la tendresse ou la simulation, quand elle manifeste, déchaîne ou précipite le mouvement des sentiments, seule action véritable”⁹.

La crise tragique

La dimension temporelle de la fable de *Bajazet* rencontre parfaitement bien les impératifs des règles de la tragédie classique. Racine ne néglige d’aucune manière le conseil de l’abbé d’Aubignac:

Le plus bel artifice est d’ouvrir le théâtre le plus près possible de la catastrophe, afin d’employer moins de temps au négoce de la scène et d’avoir plus de liberté d’étendre les passions et les autres discours qui peuvent plaire”¹⁰.

Racine situe l’action au moment où la crise est à son paroxysme, quand un

⁸ terme utilisé par Jacques Scherer dans son *Racine et/ou la cérémonie*

⁹ MAULNIER, Thierry. *Racine*, p. 86.

¹⁰ D’AUBIGNAC. *Pratique du Théâtre*. Livre II. Ch. VII, p. 125 *apud* SCHERER, Jacques. *La Dramaturgie Classique en France*, Paris: Nizet, s.d., p. 118.

incident se produit, et brusque la suite des événements, en les dénouant promptement. Les personnages raciniens se trouvent dans une situation si pressante au début de la tragédie, que la catastrophe ne sait guère se faire attendre. La vraisemblance elle-même impose une courte durée de temps. Roxane ne pourrait soutenir plus que quelques heures la frénésie de sa passion: “Une telle dépense humaine ne peut être prolongée; les êtres ne restent pas indéfiniment dans leur paroxysme. Dans un air aussi chargé d’électricité et d’angoisse, on ne peut retarder l’orage décisif”¹¹

Le jour terrible

Le choix du jour où se déroulera l’action tragique ne doit pas être dissocié de la question de l’unité de temps ni de la vraisemblance. Corneille en parle d’ailleurs dans ses *Discours*: “c’est un grand ornement pour un poème que le choix d’un jour illustre et attendu depuis quelque temps”¹² Pour être remarquable, il faut que ce jour soit attendu depuis des mois. Or, cette attente, cette tension, si elle annonce un jour illustre chez Corneille, annonce un jour terrible chez Racine. Au début de *La Thébaïde*, Jocaste prophétise:

¹¹ MAULNIER, Thierry. *Racine*. Paris: Gallimard, 1936, p. 95.

¹² CORNEILLE. *Op cit.* P. 77.

Nous voici donc , hélas! à *ce jour détestable*
 Dont la seule frayeur nous rendait misérables
 (acte I, scène 1, v. 19-20).

Dans *Bajazet*, nous trouvons un vers équivalent, mais seulement au deuxième acte:

Prince, *l'heure fatale* est enfin arrivée
 Qu'à votre liberté le ciel a réservée.
 (acte II, scène 1, v. 421-422).

Le jour sur lequel s'ouvre la tragédie de *Bajazet* est exceptionnel parce que c'est celui où arrive la nouvelle du camp militaire.

La maturation tragique

L'action tragique dans *Bajazet* – comme d'ailleurs dans plusieurs autres pièces de Racine – a commencé six mois avant le jour tragique auquel nous assistons. Roxane délaissée s'écriera:

Depuis *six mois* entiers j'ai cru que nuit et jour,
 Ardente, elle veillait au soin de mon amour
 (acte IV, scène 4, v.1211-1212).

Et au plus complet égarement:

Et c'est moi, qui, du sien ministre trop fidèle,
 Semble depuis *six mois* ne veiller que pour elle
 (acte IV, scène 4, v. 1213-1214).

Si nous nous reportons à *Andromaque*, nous entendrons, tout au début de la tragédie, au vers 7, Oreste s'adresser sous ces mots à Pylade:

Qu'après plus de *six mois* que je t'avais perdu;

dans *Esther*, le vers 9 contient cette allusion aux six mois de maturation de la crise tragique:

Depuis plus de *six mois* que je te fais chercher.

Le troisième vers de *La Thébaïde* renferme cette plainte de Jocaste:

Mes yeux depuis *six mois* étaient ouverts aux larmes
 Et le sommeil les ferme en de telles alarmes?

Et Agrippine dit au vers 1198 de *Britannicus*:

En avez-vous *six mois* paru reconnaissant.

Il faut donc compter six mois pour que parvienne à maturité la crise tragique déclenchée par un événement funeste. Quand l'action commence,

la crise est déjà établie. Le mouvement des personnages sur scène ne peut que conduire à la catastrophe inévitable.

L'au-delà de la crise

Dans *Bajazet*, la crise tragique est tellement avancée, qu'on pourrait même dire que nous sommes d'emblée plongés dans un au-delà de la crise. L'action débute sur un moment d'après-coup. En parlant d'un combat qui a déjà eu lieu, Acomat utilise donc paradoxalement le présent:

Ce combat doit, dit-on, fixer nos destinées;
(acte I, scène 2, v. 221).

Mais lui-même vaticine tout de suite::

Le ciel en *a déjà réglé* l'événement.
(acte I, scène 2, v. 223).

En parlant du temps racinien, Georges Poulet fait la réflexion suivante:

Extrême pointe d'un passé finissant [...] le moment racinien est un point, mais dans le sens où l'on dit: C'est ici, en ce point, qu'a eu lieu le drame. Point de rencontre fatal de la ligne qui vient du passé et de celle qui vient du futur¹³.

¹³ POULET, G. *Études sur le temps humain/1* Paris: Éd. du Rocher, Presses Pocket 7B, 1989, p. 154.

Si ces propos s'appliquent fort bien à plusieurs tragédies de Racine – dans *Britannicus* le jour de la tragédie se situe entre deux nuits du crime, c'est-à-dire, entre l'enlèvement de Junie et le meurtre de Britannicus – ce n'est pourtant pas vrai pour *Bajazet*, où l'heure fatale est peut-être déjà passée, puisque le combat a déjà eu lieu.

C'est lors de la campagne de Perse que les décisions ont été prises, c'est-à-dire hors du lieu de la scène tragique. Dans le sérail, Roxane s'imagine, mais à tort, avoir le pouvoir de gérer la vie: "Le Sérail ne sait jamais où est Amurat, parce que le temps extérieur n'a pas la même vitesse que le temps tragique"¹⁴. Il est impossible de diminuer la frénésie des acteurs et de l'accorder à la marche ralentie des messagers du Sultan, car

la tragédie crée sa propre nécessité, plus rigoureuse et plus précipitée que l'enchaînement réel des faits, si hâtive, si impatiente de la mort qu'elle règle en une heure le sort des batailles, soulève et apaise en quelques minutes la révolte d'un camp¹⁵.

Plusieurs éléments déclenchent la tragédie dans *Bajazet*: le retard de communication apportée par Osmin est aggravé par -----une fausse information. Et pourtant, dès le début de la tragédie, il avait dit au grand vizir:

¹⁴ BARTHES, R. *Sur Racine*. Paris: Éd. du Seuil: Coll. Points 97, 1979, p. 94.

[...] malgré ma diligence,
 Un long chemin sépare et le camp et Byzance;
 Mille obstacles divers m'ont même traversé,
 Et je puis ignorer tout ce qui s'est passé.
 (acte I, scène 1, v. 25-28).

C'est que "le monde interpose les obstacles, les portes fermées, les distances, les messages, et cette suprême résistance humaine à la fatalité qui s'appelle le temps perdu"¹⁶. En fait, le Sultan est vainqueur. Mais Osmin l'ignorait. Roxane en est avertie, mais trop tard. Désespérée, elle en fait part à Atalide:

Amurat est heureux: la fortune est changée,
 Madame, et sous ses lois Babylone est rangée
 (acte IV, scène 3, v. 1169-1170).

Dans ce moment d'après de la crise tragique, la seule réalité est l'urgence de la situation. Tout est suspendu à un événement politique et extérieur au lieu de la scène: l'issue du combat. Cet événement extérieur à la scène, mais qui conditionne absolument toute la pièce, s'est pourtant déjà produit. L'information n'arrive à Byzance que tardivement. C'est de ce point de vue là que nous pouvons affirmer que la tragédie commence trop tard. Or

¹⁵ MAULNIER, Thierry. *Racine*. Paris: Gallimard; Folio/Essais 98, 1988, p. 97

¹⁶ MAULNIER, Thierry. *Racine*. 1988, p. 97.

tous les éléments de l'action sont réunis dès le début du drame dans les âmes des acteurs et s'y développent

inexorablement. Mais voici que cette nécessité naturelle, qu'imite la nécessité du drame, paraît à Racine lâche et lente, et que la tragédie doit à ses yeux l'emporter en rapidité sur les lois trop paresseuses qui enchaînent les effets aux causes et les actes aux sentiments. Dans la catastrophe même à laquelle elle tend, la tragédie de Racine doit trouver de nouvelles raisons de précipitation, et comme son vertige. Racine invente donc une nécessité supérieure encore à la nécessité des causes réelles par la foudroyante proximité des conséquences¹⁷.

La hantise du temps

Bajazet déborde d'éléments qui marquent la hantise du temps. À

l'acte I, scène 3, Roxane dit:

*Enfin, belle Atalide,
Il faut de nos destins que Bajazet décide
Pour la dernière fois je le vais consulter
(v. 257-259).*

Ce à quoi Atalide répond:

*Est-il temps d'en douter,
Madame? Hâtez-vous d'achever votre ouvrage.
Vous avez du vizir entendu le langage;
Bajazet vous est cher: savez-vous si demain
Sa liberté, ses jours, seront en votre main?*

¹⁷ MAULNIER, Thierry. *Racine*. Paris: Gallimard; Folio/Essais 98, 1988, p. 97

Peut-être *en ce moment* Amurat en furie
 S'approche pour trancher une si belle vie.
 Et pourquoi de son coeur doutez-vous *aujourd'hui*?
 (v.260-267).

Les personnages font souvent allusion au temps dans cette pièce. Atalide sait que le temps presse et conseille Roxane de se hâter. Le temps dans *Bajazet* a comme une tendance au resserrement. C'est ainsi que nous entendons la Sultane dire, quelques vers plus loin:

Malgré tout mon amour, si, *dans cette journée*
 Il ne m'attache à lui par un juste hyménée;
 S'il ose m'alléguer une odieuse loi;
Quand je fais tout pour lui, s'il ne fait tout pour moi;
Dès le même moment, sans songer si je l'aime,
 Sans consulter *enfin* si je me perds moi-même,
 J'abandonne l'ingrat [...]
 (acte I, scène 3, v.317-323).

De l'expression "dans cette journée" on passe à "dès le même moment", puis l'on avance vers "enfin". On est à bout de souffle dans cette marche vers le dénouement.

Cette hantise du temps, partout présente dans la pièce, est remarquable au vers 399 (acte I, scène 4) quand Atalide, tout en voulant attendre Bajazet à son passage, pour le prévenir du danger qu'il est en train de courir, dit à sa confidente:

D'un mot ou d'un regard je puis le secourir.

Il ne faut pas gaspiller le temps, mais profiter de celui qui reste. Un mot, cela met du temps à dire, tandis qu'un regard peut tout dire en un rien de temps.

Il importe de noter la longue série de fausses conclusions¹⁸ qui se succèdent dans la pièce. C'est ainsi qu'après avoir appris, au cours d'une longue entrevue avec la Sultane (acte I, scène 3), les conditions qu'elle prétend imposer à Bajazet (v. 317-324), Atalide se trouve dans le plus grand désarroi. Cette fois, Roxane parlera sans intermédiaire à son amant. Atalide dira à sa confidente:

Zaïre, c'en est fait, Atalide est perdue!
(acte I, scène 4, v. 334).

Ce premier *c'en est fait*, constitue une première fausse conclusion.

Au cours d'une entrevue avec le Prince, dans une scène qui s'étend sur presque 150 vers (acte II, scène 1), qui commence par une proposition de mariage:

Prince, l'heure fatale est enfin arrivée
Qu' à votre liberté le ciel a réservée
(v. 421-422)

¹⁸ On en a fait allusion à cette longue série de fausses conclusions, par moyen d'une communication verbale faite au Séminaire sur *Le tragique au XVIII^e siècle*, à l'Université de Paris IV, en 1991.

et qui prend par la suite le ton de la menace:

*Songez-vous que je tiens les portes du palais?
Que je puis vous l'ouvrir ou fermer pour jamais;
(v. 507-508);*

Irritée par la froideur de Bajazet, Roxane le renvoie. Deuxième fausse conclusion de la pièce. C'est ainsi qu'elle s'adresse au vizir dans une scène qui ne dure que cinq vers:

*Acomat, c'en est fait.
Vous pouvez retourner, je n'ai rien à vous dire.
Du sultan Amurat je reconnais l'empire:
Sortez. Que le sérail soit désormais fermé;
Et que tout rentre ici dans l'ordre accoutumé.
(acte II, scène 2, v. 568-572).*

À la scène suivante – qui concerne la proposition de la Sultane – Bajazet fait part au vizir de sa décision, tout en sachant les conséquences néfastes qu'elle entraîne:

*Mais c'en est fait, vous dis-je; il n'y faut plus penser
(acte II, scène 3, v. 584).*

À l'acte III, scène 3, après avoir entendu le faux récit d'Acomat (dont l'essentiel est fourni dans les vers 881 à 888), Atalide se plaint à sa confidente:

Tu vois que *c'en est fait*, ils se vont épouser
(v. 904).

À la scène 4 du même acte, Bajazet, qui ne s'avère pas un grand connaisseur du coeur des femmes, dit à Atalide, en ce qui a trait à son mariage avec une autre:

C'en est fait, j'ai parlé, vous êtes obéie
(v. 941).

Atalide, qui est dans le plus grand malheur, se plaint d'être délaissée. Elle le confie à Bajazet (v. 966-974) qui n'a pourtant, en se réconciliant avec Roxane, qu'obéi aux demandes pressantes d'Atalide, laquelle avait même menacé de se donner la mort, si jamais il consentait de mourir. Il n'aime pas Roxane. Il ne fallait donc pas croire le récit d'Acomat. Le malentendu dissipé, Atalide ne pourra pas l'empêcher de courir vers la Sultane pour la désabuser. À l'acte III, scène 6, Roxane est toute étonnée de la froideur de Bajazet (v.1033-1042). Puis, laissée à son malheur, elle se plaint amèrement:

Tant de jours douloureux, tant d'inquiètes nuits;
Mes brigues, mes complots, ma trahison fatale,
N'aurai-je tout tenté que pour une rivale?
(acte III, scène 7, v. 1072-1074)

Et, avertie de l'arrivée d'Orcan:

Quel malheur *imprévu* vient *encor* me confondre?
(acte III, scène 8, v. 1109),

elle sait qu'il faut vite agir:

Le temps presse. Que faire en ce doute funeste?
Allons, *employons bien le moment qui nous reste*
(v. 1117-1118);

pourtant, elle ne fait rien. À l'ouverture de l'acte IV, Atalide se trouve, elle aussi, effrayée de cette présence odieuse:

En ce moment fatal que je crains sa venue!"
(v. 1125).

D'où sa confession à Zaire:

C'était fait, mon bonheur *surpassait* mon attente;
J'étais aimée, heureuse; et Roxane contente
(v. 1153-1154);

Parmi les fausses conclusions, la seule d'ailleurs qui a un contenu positif, se rapporte au passé.

Un revirement est annoncé à l'acte IV, scène 3, qui enlève toute espoir en l'avenir:

Roxane

Amurat est heureux: *la fortune est changée*,
Madame, et sous ses lois Babylone est rangée.

Atalide

Hé quoi, Madame? Osmin...

Roxane

Était mal averti,

Et depuis son départ cet esclave est parti

C'en est fait

Atalide

Quel revers!

(v. 1169-1173)

Les fausses informations apportées par Osmin impliquent donc encore une fausse conclusion. Mais voilà que bientôt le Sultan franchira le lieu du tragique:

Roxane

Pour comble de disgrâces,

Le Sultan, qui l'envoie, est parti sur ses traces.

Atalide

Quoi? les Persans armés ne l'arrêtent donc pas?

Roxane

Non, Madame: *vers nous il revient à grand pas.*

(v. 1174-1176)

Roxane décide donc d'obéir au Sultan. Une porte s'ouvre inévitablement du côté de la mort:

Il est tard de vouloir s'opposer au vainqueur

(v. 1179).

Roxane sait que le temps presse:

D'ailleurs, l'ordre, l'esclave, et le vizir me presse.
 Il faut prendre parti [...]
 (acte IV, scène 4, v. 1234-1235);

elle n'arrive toutefois jamais à prendre une décision. Elle finit par se tromper elle-même, puisqu'elle croit avoir encore le temps:

Je saurai bien toujours retrouver le moment
 De punir, s'il le faut, la rivale et l'amant:
 (v. 1243-1244),

Roxane emploie le futur. Mais la tragédie ne comporte pas de futur. L'avenir dans *Bajazet* ne mène qu'à la mort.

Selon notre analyse, le vers fatal de Roxane est en effet prononcé dès l'Acte IV, Scène 4, et non pas à l'Acte V, Scène 4, comme on croit souvent. C'est son

Je veux tout ignorer
 (v. 1250)

qui pose toute la problématique du comportement de Roxane, et qui va entraîner définitivement à la catastrophe. Du moment où elle prend le parti de ne pas agir promptement alors que chaque minute est comptée, que déjà elle condamne Bajazet. Roxane diffère quant à elle indéfiniment son choix. Par omission, la catastrophe est engagée.

Quelques vers après, la Sultane, ayant lu la lettre de Bajazet, ne peut plus ignorer ses amours cachés. Les plaintes de Roxane rappellent celles

d'Hermione et de Phèdre dans les tragédies *d'Andromaque* et de *Phèdre* respectivement. Hermione, aussi bien que la jalouse Roxane, aurait pu s'exprimer dans ces vers:

Après tant de bonté, de soins, d'ardeurs extrêmes,
Tu ne saurais jamais prononcer que tu m'aimes!
 (acte IV, scène 5, v. 1305-1306).

Une Phèdre coupable aurait pu elle aussi emprunter ces mots à une Sultane qui n'a pas moins connu la trahison et les complots:

Tu pleures, malheureuse! Ah! *tu devais pleurer*
Lorsque, d'un vain désir à ta perte poussée,
Tu conçus de le voir la première pensée
 (v. 1308-1310).

Acomat, lorsqu'il voit les hésitations de la Sultane, prononce ces vers qui résument à peu près la problématique du temps gâché dans *Bajazet*:

Que faites-vous, Madame? *en quels retardements*
D'un jour si précieux perdez-vous les moments?
 (acte IV, scène 6, v. 1331-1332).

Pourtant, ce même Acomat, dit, à la scène suivante, ce qui est quand même étonnant, considérant les lois impératives du temps tragique:

nous avons du temps
 (acte IV, scène 7, v. 1411).

Peut-être est-ce parce qu'Acomat, de même que son confident Osmin, sont les seuls personnages non-tragiques de la pièce.

Mais revenons à Atalide qui, au début de l'Acte V, méconnaissant toujours le sort de son amant, s'accuse elle-même:

Ciel, *aurais-tu permis* que mon funeste amour
Exposât mon amant *tant de fois en un jour?*
 (acte V, scène 1, v. 1431-1432);

et soupçonne Roxane:

Quels desseins *maintenant occupent* sa pensée?
 Sur qui *sera d'abord* sa vengeance *exercée?*
 Quel sang *pourra suffire* à son ressentiment?
 Ah! Bajazet *est mort*, ou *meurt en ce moment*
 (v. 1445-1448).

La confusion d'Atalide se révèle, comme nous le voyons dans ces vers, par le mélange des temporalités. Cette amante ne sait vers où tourner son regard. Futur, passé et présent tout est comme réuni dans une foudroyante proximité.

Après le monologue d'Atalide, la scène suivante ne contient que trois vers, dont le dernier est un hémistiche, et se clôt par un ordre de Roxane.

À la scène 3 de ce dernier acte, tout est par conséquent en place pour la vengeance:

Oui, *tout est prêt*, Zatime;
 Orcan et les muets attendent leur victime.
 (v. 1453-1454).

Après s'être décidée pour la mort de Bajazet, Roxane lui confie, dans un dernier tête-à-tête avec le Prince:

Les moments sont trop chers pour les perdre en paroles
 (acte V, scène 4, v. 1470).

Ce vers est un vers clé de l'action tragique dans *Bajazet*. Si dans *Bérénice* toute l'action est en paroles, dans ce lieu en vase clos qu'est le Sérail, la parole est action. Elle est "la prise même et le tranchant des êtres sur les êtres, leur unique moyen de se joindre et de se meurtrir, l'instrument des ordres irrévocables, des messages funestes, des trahisons"¹⁹. *Bajazet* comporte en quelque sorte un excédent de parole. Le temps y est dépensé en pure rhétorique. C'est pourquoi on peut dire que *Bajazet* est une tragédie du temps gâché.

La condition imposée à Bajazet:

Pour la dernière fois, veux-tu vivre et régner?
 (acte V, scène 4, v. 1540)

¹⁹ MAULNIER, T. *op cit*, p. 87.

signe le conflit tragique de la pièce. L'intrigue politique y est doublée d'une intrigue amoureuse.

Or, tout de suite dans la même scène, une crise se produit à l'intérieur même de la crise originelle. Autrement dit, à l'intérieur de la crise politique, nous assistons à une crise du temps.

J'ai l'ordre d'Amurat et je puis t'y soustraire
 Mais *tu n'as qu'un moment*
 (acte V, scène 4, v. 1541-1542).

Si Bajazet ne met pas à son profit le seul moment qui lui reste, il va se perdre.

Quant à la proposition que fait à Bajazet Roxane de régner, elle lui impose tout court une condition de cruauté raffinée:

Ma rivale est ici: suis-moi *sans différer*;
 Dans les mains des muets *viens la voir expirer*:
 Et, libre d'un amour à ta gloire funeste,
Viens m'engager ta foi: le temps fera le reste.
 Ta grâce est à ce prix, si tu veux l'obtenir
 (acte V, scène 4, v. 1543-1547).

La réponse de Bajazet, qui préfère sa propre mort à celle de son aimée, (v. 1559-1560) éxaspère la Sultane. La scène culmine avec la sentence de

Roxane, le moment décisif du “Sortez”, moment à partir duquel il devient impossible d’arrêter le compte-à-rebours.

Les mots de la Sultane, qui ouvrent la scène suivante, ne laissent aucune place au doute:

*Pour la dernière fois, perfide, tu m’as vue,
Et tu vas rencontrer la peine qui t’es due
(acte V, scène 5, v. 1565-1566).*

La scène 4 du cinquième acte constitue le point culminant de *Bajazet*. Elle revêt d’autant plus d’importance qu’elle reprend le mouvement temporel de la pièce. Un événement est engagé, qui peut entraîner des conséquences inévitables si l’on n’agit point ²⁰. Plutôt que d’agir, Roxane n’intervient pas et laisse partir Bajazet ²¹.

Un sentiment d’urgence traverse toute cette tragédie de Racine, dont le modèle temporel est avant tout celui d’un engrenage à arrêter. Un des éléments de cette urgence, c’est ce thème récurrent dans *Bajazet*, le fait que le temps presse. Si Roxane ne fait pas rapidement usage de ce pouvoir éphémère que lui a conféré Amurat sur la vie de Bajazet – nous savons que

²⁰ Roxane l’avait dit à la scène précédente:

“tout est prêt Zatime;
Orcan et les muets attendent leur victime”
(v. 1453-1454).

²¹ “Je puis le retenir. Mais s’il sort, il est mort”
(acte V, scène 3, v. 1456).

déjà le Sultan revient à grands pas (v. 1176) – tout sera bientôt compromis et Bajazet périra. Le présent rejoindra le temps de la pièce.

La supplication d'Atalide, à la scène suivante, rappelle, par le ton, celle d'Andromaque à Hermione dans la tragédie *Andromaque*. Mais si, pour Andromaque, elle provoque un revirement de l'action – c'est à partir de ce moment-là que tout doit changer pour notre héroïne – dans *Bajazet*, tout changement devient impossible. Le Prince est déjà mort. La prière d'Atalide a lieu trop tard. Encore une fois l'événement a déjà eu lieu. Tout est déjà réglé. Il ne manque que l'information concernant cet événement. De ce point de vue, la prière d'Atalide (acte V, scène 6), reprend elle aussi, le fonctionnement du temps dans *Bajazet*. Encore une fois, on ne tient pas compte du présent au moment où il est. C'est ce présent qui se dérobe qui forme le tragique de *Bajazet*. Il ne s'agit jamais ici de l'instant présent, car le tragique fuit le présent. Ce n'est pas par hasard que la dernière scène de la pièce s'ouvre sur l'expression emblématique de la pièce:

Enfin, c'en est donc fait
(acte V, scène 12, v. 1721).

Le rideau se ferme sur la mort de cette triade tragique: Roxane, Bajazet, Atalide. Au dernier moment de la catastrophe, à l'instant suprême des derniers événements, la mort fait son entrée triomphale, rapportant la

endre des héros. “Tout au long du drame elle reste inaccessible à des héros qui pourraient chercher auprès d’elle une chance étrangère, une médiation ou un refuge”²².

L’ambigüité du temps

Le temps est particulièrement ambigu dans *Bajazet*. Il semble y avoir deux mouvements. L’un est du côté d’Acomat, personnage non-tragique, et qui peut donc échapper au cercle infernal. À l’acte IV, scène 7, il dit à Osmin:

D’amis et de soldats une troupe hardie
Aux portes du palais attend notre sortie;
La Sultane d’ailleurs se fie à mes discours:
Nourri dans le sérail, j’en connais les détours;
(v. 1421-1424) ;

l’autre se situe du côté d’Amurat.

Au vers 1411, de la même scène, les mots proférés par Acomat:

nous avons du temps

²² MAULNIER, T. *op. cit.* p. 88-89.

sont tout à fait contraires aux exigences de la tragédie et du tragique, ainsi que ceux de l'avant-dernière scène de l'acte V, quand il attribue au temps une valeur positive:

Et moi, pour ne point perdre *un temps si salutaire*
(v. 1717).

Or, le temps dans la tragédie n'est jamais salutaire. On ne peut pas avoir le sentiment d'y gagner du temps, ce pourquoi il n'y a nul répit dans le temps racinien.

Amurat, personnage invisible qui guette le Sérail, suscite un sentiment d'urgence, provoque l'angoisse du temps qui presse, mais dont les personnages ne font aucun usage. Pris de panique par ce pouvoir extérieur, la terreur les paralyse. Le Sérail est assujéti par un pouvoir invisible et la présence invisible d'Amurat est signe d'une transcendance, dans la mesure où il prend, dans *Bajazet*, la place de Dieu.

Ce lieu clos, où les personnages s'agitent sans agir, ne peut s'ouvrir que sur la mort. Atalide ne l'ignore pas, qui sait que le temps leur est parcimonieusement compté:

*Bajazet vous est cher: savez-vous si demain
Sa liberté, ses jours, seront en votre main?
Peut-être en ce moment Amurat en furie
S'approche pour trancher une si belle vie*

(acte I, scène 3, v. 263-266).

Zatime, porte-parole du bon sens, note très justement:

Bajazet, il est vrai, trop indigne de vivre,
Aux mains de ces cruels mérite qu'on le livre;
Mais, tout ingrat qu'il est, croyez-vous aujourd'hui
Qu'Amurat ne soit pas plus à craindre que lui?

(acte IV, scène 5, v. 1285-1288).

Roxane elle-même, réduite à ses attermolements, n'utilise jamais effectivement son pouvoir. Celui qui lui est délégué, sans cesse renvoyé à demain, la rend à la fois sujet et objet de sa situation tragique. Anne Ubersfeld a d'ailleurs très exactement remarqué la problématique du temps gâché dans *Bajazet*: "le nombre des indicateurs temporels dans ce *Bajazet* où personne ne fait rien donne le sentiment d'un temps arrêté"²³. Ces personnages laissés à leurs destins et qui n'ont point d'initiative pour agir, ressemblent plutôt à des pantins. Agir, ici, c'est empêcher l'accomplissement d'une fatalité.

Roxane a la liberté de choisir. Son pouvoir éphémère lui a conféré, mais cela pour une seule journée – ce qui elle semble ignorer – le titre de maîtresse des destinées. Ce que Roxane ne comprend pas, c'est qu'il faut agir au plus vite. Condamnés d'avance, ces êtres

²³ UBERSFELD, A. *Lire le théâtre*, p. 205.

ne sont libres que d'employer toutes leurs forces à la catastrophe inévitable. Ils ne connaissent pas le loisir, ils ne savent pas rester un instant en deçà de l'extrême limite et de l'extrême tension de leur frénésie, et c'est à peine s'ils respirent²⁴.

Racine assouplit ainsi l'action principale débarrassée de toute intrigue ou action incidente. L'action principale, concentrée, joint intrigue politique et intrigue amoureuse au bénéfice de l'unité de temps. Racine le dit dans sa Préface à *Mithridate*:

On ne peut prendre trop de précaution pour ne rien mettre sur le théâtre qui ne soit très nécessaire, et les plus belles scènes sont en danger d'ennuyer, du moment qu'on les peut séparer de l'action et qu'elles l'interrompent au lieu de la conduire vers sa fin²⁵.

²⁴ MAULNIER, T. *op. cit.* p. 93.

²⁵ RACINE, Jean. *Théâtre Complet*, p. 448.

EN GUISE DE CONCLUSION

Andromaque n'existe que par la remémoration du passé ou, pour reprendre la terminologie augustinienne, dans le "présent du passé", par l'inter-médiation de la mémoire qui se gonfle de souvenirs. Le passé d'Andromaque, touffu de l'opulence de son histoire vécue et de l'Histoire, est revêtu de poésie tragique:

Andromaque est un drame où les êtres n'existent que dans la mesure où ils 'représentent' des êtres qui n'existent plus mais qui, du fond de leur passé, doivent 'se retrouver', 'revivre' et se faire 'reconnaître' en des êtres présents¹.

C'est ainsi qu'Astyanax, du sang d'Hector, représente toute la lignée de troyens, est le double du père. Voici comment, au sujet d'Astyanax, Oreste interpelle Pyrrhus:

Et qui sait ce qu'un jour ce fils peut entreprendre?
 Peut-être dans nos ports nous le verrons descendre,
Tel qu'on a vu son père embraser nos vaisseaux,
 Et, la flamme à la main, les suivre sur les eaux
 (acte I, scène 2, v. 161-164).

Pyrrhus est étonné que la Grèce victorieuse craigne un enfant:

¹POULET, Georges. *Études sur le temps humain*/1, p. 152.

On craint qu'avec Hector Troie un jour ne renaisse
 Son fils peut me ravir le jour que je lui laisse.
 Seigneur, tant de prudence entraîne trop de soin:
 Je ne sais point prévoir les malheurs de si loin.
 Je songe quelle était autrefois cette ville,
 Si superbe en remparts, en héros si fertile,
 Maîtresse de l'Asie; et je regarde enfin
 Quel fut le sort de Troie , et quel est son destin.
 Je ne vois que des tours que la cendre a couvertes,
 Un fleuve teint de sang, des campagnes désertes,
Un enfant dans les fers; et je ne puis songer
 Que Troie en cet état aspire à se venger
 (acte I, scène 2, v. 193-204).

Au vers 136 de la scène précédente, Pylade nous donnait à voir une image tout au moins surprenante de la Grèce toute entière conjurée contre un nourrisson. Que ce soit à cause de leur peur ou de leur haine par Hector, il veulent détruire tout ce qui reste.

Mais jamais Andromaque ne pourrait consentir à la mort d'Astyanax:

Quoi? Céphise, j'irai voir expirer encor
 Ce fils, ma seule joie et l'image d'Hector
 (acte III, scène 8, v. 1015-1016)

Ce fils, qu'Hector lui laissa pour gage de leurs amours, ne peut mourir sous peine d'entraîner avec lui tout espoir pour Troie:

Et je puis voir répandre un sang si précieux?
 Et je laisse avec lui périr tous ses aïeux?
 (acte III, scène 8, v. 1027-1028),

cette mère amoureuse ne peut nullement permettre que le passé sombre dans la nuit. Arrachée aux images de son passé, Andromaque est en attente, par une sorte de contamination de l'avenir. Elle se promet donc de racheter de son propre sang la vie du fils (acte IV, scène 1, v. 1089-1096).

Attachée à une durée antérieure – Troie, Hector – le moment racinien touche aussi l'avenir. “Extrême pointe d'un passé finissant, d'un futur [...] [le moment racinien] est comme étouffé entre deux murailles d'événements qui se rejoignent, qui déjà se touchent”² . Ainsi que le montre Poulet, la dynamique de l'antériorité/après-coup traverse en fait toute l'oeuvre dramatique de Racine.

Cette condition tragique de l'homme sans Dieu, se révèle tout aussi bien dans *Bajazet* que dans *Athalie*. Mais dans *Athalie* c'est Dieu qui mène l'action. La reine dira à la scène 6 de l'Acte V:

Impitoyable Dieu, *toi seul as tout conduit*
(acte V, scène 6, v. 1774).

²POULET, Georges. *Études sur le temps humain/1*. Paris: Éd. du Rocher, 1989, p. 154.

N'empêche que Racine nous permet d'entrevoir le passé d'Achab et des rois de Judée, tout comme l'avenir du peuple élu.

Le personnage d'Athalie se positionne, par rapport au temps, d'une façon diamétralement opposée à Joad, et cela durant toute la pièce. Car Athalie – ce qui contrarie sans doute ses habitudes – ne fait que perdre du temps. Mathan, angoissé de ce changement de la reine, le remarque assez bien. Il dit à Nabal:

*Ce n'est plus cette reine éclairée, intrépide,
Élevée au-dessus de son sexe timide,
Qui d'abord accablait ses ennemis surpris
Et d'un instant perdu connaissait tout le prix*
(acte III, scène 3, v. 871-874).

Et quelques vers ensuite:

*J'ai trouvé son courroux chancelant, incertain,
Et déjà remettant sa vengeance à demain*
(acte III, scène 3, v. 885-886).

Josabet, la femme du grand prêtre, tout en sachant que "l'orage se déclare" (v. 1044), et que "le péril presse" (v. 1052), lui demande de retarder sur les événements:

Réservez cet enfant pour un temps plus heureux
(acte III, scène 6, v. 1053).

Mais Joad est d'un avis tout à fait contraire:

*Montrons Éliacin; et, loin de le cacher,
Que du bandeau royal sa tête soit ornée
(acte III, scène 6, v.1094-1095).*

Tandis qu'Athalie remet toujours au lendemain ses décisions, Joad prétend même anticiper les faits:

*Je veux même avancer l'heure déterminée,
Avant que de Mathan le complot soit formé
(acte III, scène 6, v. 1096-1097).*

Athalie avait envoyé Abner négocier avec le grand prêtre le salut du peuple de Dieu. La vieille reine va donc pour la dernière fois vers le Temple, mais aussitôt qu'elle franchit le seuil, Joad s'écrie:

*Grand Dieu, voici ton heure, on t'amène ta proie
(acte V, scène 3, v. 1668).*

Il s'adresse alors à un des centeniers:

*Allez, sage Ismaël, ne perdez point de temps
(acte V, scène 3, v. 1673).*

Et ordonne ensuite à un lévite:

Vous, dès que cette reine, ivre d'un fol orgueil,

*De la porte du temple aura passé le seuil,
 Qu'elle ne pourra plus retourner en arrière,
 Prenez soin qu'à l'instant la trompette guerrière
 Dans le camp ennemi jette un subit effroi.
 Appelez tout le peuple au secours de son roi:
 Et faites retentir jusques à son oreille
 De Joas conservé l'étonnante merveille
 (acte V, scène 3, v. 1681-1688).*

À l'indécision et aux atermoiements d'Athalie, correspond l'empressement bien calculé de Joad. L'action de la pièce prend ainsi un rythme qui jamais ne se ralentit. Et puisque, dans *Athalie*, c'est Dieu qui conduit l'action, c'est Lui qui commande les desseins d'Athalie et ceux de Joad en faisant coïncider l'hésitation de l'un et la précision de l'autre:

Joad en avançant l'heure de la vengeance, Athalie en perdant des moments précieux, permettent l'éclosion, au sein même de la durée humaine, d'une heure divine où se manifeste enfin la volonté éternelle, – la promesse du Messie. C'est pour cette raison que la reine, en pénétrant dans le temple, quitte une fois pour toutes la durée humaine, le temps historique où elle parvenait toujours à dominer, pour entrer dans le domaine de l'Éternel, où sa perte devient irrévocable³.

On ne peut démêler l'unité d'action de celles de temps et de lieu.

L'emploi du mot Éternel, très fréquent dans *Athalie*, apparaît dès l'ouverture de la pièce:

³ HUBERT, J. D. *Essai d'exégèse racinienne*: Bérénice, Bajazet, Athalie. Paris: Nizet, 1986, p. 76.

Oui, je viens dans son temple adorer l'Éternel⁴
(v. 1)

Seule la promesse de Dieu peut échapper à l'esclavage du temps. Ainsi, le mot *Éternel* désigne l'atemporalité. L'atemporalité divine et la temporalité humaine sont les seuls adversaires en présence dans cette pièce où Dieu conduit toute action.

Il n'est pas étonnant que dans ce contexte, Abner regrette le passé religieux de Jérusalem en le comparant à son présent impie:

*Que les temps sont changés! Sitôt que de ce jour
La trompette sacrée annonçait le retour,
Du temple, orné partout de festons magnifiques,
Le peuple saint en foule inondait les portiques;
Et tous, devant l'autel avec ordre introduits,
De leurs champs dans leurs mains portant les nouveaux
[fruits,
Au Dieu de l'univers consacraient ces prémices
(acte I, scène 1, v. 5-11).*

Et ensuite:

*D'adorateurs zélés à peine un petit nombre
Ose des premiers temps nous retracer quelque ombre
(acte I, scène 1, v. 15-16).*

⁴ Le Seigneur.

Il explique par l'afaiblissement du royaume du Sud, le refroidissement de la foi du peuple:

Hé! que puis-je au milieu de ce peuple abattu?
Benjamin est sans force, et Juda sans vertu.
Le jour qui de leurs rois vit éteindre la race
Éteignit tout le feu de leur antique audace
(acte I, scène 1, v. 93-96).

Joad conteste le pessimisme d'Abner:

Et *quel temps fut jamais* si fertile en miracles?
Quand Dieu par plus d'effets montra-t-il son pouvoir?
[...]
Faut-il, Abner, faut-il vous rappeler le cours
Des prodiges fameux accomplis *en nos jours*?
Des tyrans d'Israël les célèbres disgrâces,
Et Dieu trouvé fidèle en toutes ses menaces
(acte I, scène 1, v. 104-105 et v. 109-112).

Il rappelle la fidélité et la nature immuable de Dieu:

Reconnaissez, Abner, à ces traits éclatants,
Un Dieu tel aujourd'hui qu'il fut dans tous les temps.
Il sait, *quand il lui plaît*, faire éclater sa gloire,
Et son peuple *est toujours présent* à sa mémoire
(acte I, scène 1, v. 125-128).

Riche en termes chronologiques, ce passage révèle peut-être un paradoxe, à savoir que l'action divine, sans se confondre avec le temps, se révèle dans le temps. Le chœur reprend d'ailleurs cette idée:

*Tout l'univers est plein de sa magnificence.
 Qu'on adore ce Dieu, qu'on l'invoque à jamais!
 Son empire a des temps précédé la naissance,
 Chantons, publions ses bienfaits*
 [...]
*Son nom ne périra jamais.
 Le jour annonce au jour sa gloire et sa puissance*
 (acte I, scène 4, v. 311-314 et v. 317-318).

La promesse d'un Sauveur se manifeste comme une fertilité. Les prémices de la nature sont consacrées à Dieu:

*Et tous, devant l'autel avec ordre introduits,
 De leurs champs dans leurs mains portant les nouveaux
 [fruits,
 Au Dieu de l'univers consacraient ces prémices*
 (v. 9-11).

L'offrande des premiers fruits rappelle, par analogie, l'offrande des cadeaux par les Rois Mages, la nuit de la naissance du petit Jésus. La fertilité de la nature (le temporel), semble ainsi se rattacher au mystère de l'incarnation (le spirituel), analogie qu'on voit se répéter dans le souhait de Joad:

Cieux, répandez votre rosée,

Et que la terre enfante son Sauveur!
(acte III, scène 7, v. 1173-1174).

Plusieurs images de la sécheresse connotent un état d'aridité spirituelle:

Le ciel même peut-il réparer *les ruines*
De cet arbre séché jusque dans ses racines?
(acte I, scène 1, v. 139-140).

Et encore:

Grand Dieu, *si tu prévois qu'indigne de sa race,*
Il doive de David abandonner la trace,
Qu'il soit comme le fruit en naissant arraché,
Ou qu'un souffle ennemi dans sa fleur a séché
(acte I, scène 2, v. 283-286).

Ces vers semblent se rattacher à la problématique posée tout au début de *La Thébaïde*:

Ô toi, Soleil, ô toi qui rends le jour au monde,
Que ne l'as-tu laissé dans une nuit profonde!
(v. 23-24).

Tout comme pour *La Thébaïde*, la tragédie d' *Athalie* pose le problème de l'existence en ce qui concerne la continuation de l'être.

Comme l'écrit Georges Poulet:

[...]il n'y a, une fois l'existence du mal acquise, et l'indignité de la créature reconnue, point d'autre solution possible pour Dieu, que de cesser de créer, ou

que de créer alors quelque chose qui se continue, et qui continue précisément un passé où le mal s'est introduit³

Avant le péché de nos premiers pères, Dieu ne créait que des êtres purs. Après la chute, la création de l'homme implique une continuation de l'être qui se prolonge en arrière, jusqu'à son passé corrompu.

Dans l'univers racinien, le présent ne se rattache pas seulement à l'instant, "il est préservation du passé et continuation du passé dans le présent"⁴. Une telle continuation prend bien sûr une signification des plus tragiques: il est possible que nous soyons un jour abandonnés à la nuit du néant. Car Dieu lui-même "ne peut pas faire que le passé n'existe pas, et que dès lors le mal ne continue pas d'exister et de se répéter"⁵. Ces affirmations ne s'avèrent que trop vraies si l'on considère presque chaque tragédie de Racine, mais elles ne correspondent absolument pas au statut du temps tel qu'on l'a vu dans *Bajazet*. Poulet ne contemple d'ailleurs pas dans son étude cette pièce de Racine.

Sans doute est-ce dans cette perspective que l'on peut comprendre la haine obstinée d'Athalie, laquelle est "héritée". Elle veut que Joas en hérite à son tour, et profère devant lui sa malédiction (v. 1783-1790).

³ POULET, Georges. *Études sur le temps humain/1*. Paris: Éd. du Rocher, 1989, p. 149.

⁴ *Ibid ibidem*, p.149.

⁵ *Ibid ibidem*, p. 149.

Joas essayera de toutes ses forces de se libérer de l'imprécation
d'Athalie:

Dieu, qui *voyez* mon trouble et mon affliction,
Détournez loin de moi sa malédiction,
Et *ne souffrez jamais* qu'elle soit accomplie.
Faites que Joas meure avant qu'il vous oublie
(acte V, scène 7, v. 1797-1800).

Il finit cependant par se détourner de Dieu, conformément à la profécie de
Joad:

Comment en un plomb vil l'or pur s'est-il changé?
Quel est dans le lieu saint ce pontife égorgé?
Pleure, Jérusalem, pleure, cité perfide,
Des prophètes divins malheureuse homicide.
De son amour pour toi ton Dieu s'est dépouillé.
Ton encens à ses yeux est un encens souillé
(acte III, scène 7, v. 1142-1147).

Et, quelques vers après:

Jérusalem, objet de ma douleur,
Quelle main en ce jour t'a ravi tous tes charmes?
Qui changera mes yeux en deux sources de larmes
Pour pleurer ton malheur?
(acte III, scène 7, v. 1153-1156).

Une fois de plus, une affirmation de Georges Poulet vient éclairer la dynamique de ce détournement: “tout le drame racinien se présente comme l’intrusion d’un passé fatal, d’un passé déterminant, d’un passé cause-efficiente, dans un présent qui cherche désespérément à s’en rendre indépendant”⁶. Le présent, une fois de plus, n’a pas pu se libérer du passé.

En ce qui concerne *Bajazet*, le temps, source de la poésie et du tragique est par conséquent l’âme de cette tragédie. La poésie enfante l’instant. Elle ne veut que l’instant. Bachelard, tout en synthétisant l’idée métaphysique contenue dans *Siloë* de M. Roupnel, la traduit comme suit: “le temps n’a qu’une réalité, celle de l’instant”⁷. Pour Bachelard, l’instant, dans une sorte de tragique isolement, reste suspendu entre deux néants, car “le temps limité à l’instant nous isole non seulement des autres mais de nous-mêmes”⁸. Selon M. Roupnel, nous n’avons conscience que du présent. Ainsi, l’instant qui vient de nous échapper reste englouti dans une mort immense. De même que les personnages tragiques n’ont jamais conscience du présent au moment où il s’offre à eux, on pourrait avancer que dans *Bajazet*, l’instant enfante la mort. Cette série d’instant précieux sont autant d’instant perdus qui poussent vers le destin. Chose certaine, le

⁶POULET, Georges. *Études sur le temps humain/1*. Paris: Éd. du Rocher, 1989, p. 150.

⁷BACHELARD, Gaston. *L’intuition de l’instant*. Paris: Éd. Stock, 1992, p. 13.

⁸*Ibid ibidem*, p. 13.

temps, dans *Bajazet*, est une réalité resserrée sur l'instant. Le temps fatal est ici le Dieu suprême. Il contient sa part d'inexorable. Le tragique nie et se nourrit de la liberté. Voilà comment ces deux forces se font opposition: le sentiment de l'urgence dans *Bajazet* est annulé par la fuite du présent. Le tragique de *Bajazet* est exprimé par cette volonté qui reste sans pouvoir. C'est que "toute tragédie se joue parmi des hommes libres ou qui se croient tels, même dans un monde que gouverne le destin"⁹.

Si nous adoptons les catégories temporelles décrites par Saint Augustin, quelle modalité du temps se trouve privilégiée dans *Bajazet*? En effet, il ne s'agit pas du "présent du passé". En ce qui concerne la temporalité, *Bajazet* ne se fonde pas comme *Andromaque* sur un passé disparu, rendu présent par le phénomène amplificateur de la mémoire. Il ne s'agit pas du "présent du présent". Bien que les personnages aient le sentiment d'être conscients de l'urgence du temps, cela n'arrive qu'en apparence car en fait, chaque instant leur échappe. Dépourvus d'intuition, ils ne saisissent pas l'instant au moment où il est. Ce qui engendre le tragique, comme nous l'avons vu, c'est la fuite du présent. Il ne s'agit pas non plus du "présent de l'avenir", malgré la continuelle attitude d'attente des personnages. Tout étant déjà réglé, la tragédie débute par un faux

⁹ GOUHIER, Henri. *Le théâtre et l'existence*. Paris: Librairie Philosophique J. Vrin, 1987, p. 57.

événement. C'est le retard d'Osmin, apportant des fausses informations, qui va permettre le développement de la tragédie.

Au lever du rideau, la mort de Bajazet et de Roxane a déjà été prononcée. Dans *Bajazet*, la partie est déjà perdue au moment où elle s'engage. Dans cette tragédie singulière, aucun événement ne manque à l'histoire si ce n'est l'information d'un événement passé. Ce retard systématique, qu'on remarque tout au long de la pièce, place parfois le spectateur devant un phénomène étonnant: il voit se produire la conséquence d'un fait dont il n'a pas encore entendu l'annonce. Stratégie surprenante de Racine, qui accomplit parfaitement bien dans *Bajazet* les règles de la tragédie classique.

BIBLIOGRAPHIE

OEUVRES DE JEAN RACINE

Théâtre Complet. Paris: Garnier, 1985.

Principes de la tragédie en marge de la Poétique d'Aristote. Paris: Nizet, 1978.

ÉTUDES CONSACRÉES À JEAN RACINE

BARTHES, Roland. *Sur Racine*. Paris: Seuil (Coll. Points 97) 1979.

BATTESTI, Jean-Pierre et CHAUVET, Jean-Charles. *Tout Racine*. Paris: Larousse, 1999.

DELCROIX, Maurice. *Le sacré dans les tragedies profanes de Racine : essai sur la signification du dieu mythologique et de la fatalité dans La Thébaïde, Andromaque, Iphigénie et Phèdre*. Paris : A.-G. Nizet, 1970.

EIGELDINGER, Marc. *La mythologie solaire dans l'oeuvre de Racine*. Neuchatel : Faculté des Lettres Neuchatel et Librairie Droz Genève, 1970.

GUÉGUEN, Pierre. *Poésie de Racine*. Paris : Éd. du Rond Point, 1946.

HUBERT, J. D. *Essai d'exégèse racinienne : Bérénice, Bajazet et Athalie*. Paris : Librairie Nizet, 1986.

MAULNIER, Thierry. *Racine*. Paris : Gallimard (Coll. Folio/Essais, 98), 1988.

POULET, Georges. « Notes sur le temps racinien » . In. : *Études sur le temps humain/1*. Paris : du Rocher, 1989.

SCHERER, Jacques. *Racine et/ou la cérémonie*. Paris : PUF, 1982.

CRITIQUE ET THÉORIE

ALAIN. *Système des beaux-arts*. Paris: Gallimard (Coll. Tel n° 74) 1991.

ARISTOTE. *Poétique*. Coll. dirigée par Michel Simonin, trad. Michel Magnien. Paris: Le livre de poche classique 6734, 1990.

- BACHELARD, Gaston. *La dialectique de la durée*. Paris: Quadrige/PUF n°104, 1993.
- _____. *L'intuition de l'instant*. Série « Philosophie » dirigée par Jean-François Colosimo. Paris : Stock, 1992.
- _____. *La poétique de l'espace*. Paris : PUF, 1957
- BANU, Georges. *L'Art du Théâtre*. Paris : CNRS, 1990, p. 38.
- BLANCHOT, Maurice. *L'espace littéraire*. Paris : Gallimard (Coll. Folio/Essais, 89), 1989.
- _____. *Le livre à venir*. Paris : Gallimard, 1957.
- BOILEAU. *L'art poétique*. Paris : Librairie Larousse, (Coll. Classiques Larousse), 1986.
- CHEVALIER, Jean et GHEERBRANT, Alain. *Dictionnaire des Symboles : mythes, rêves, coutumes, gestes, formes, figures, couleurs, nombres*. Paris : Éd. Robert Laffont et Jupiter (Coll. Bouquins) 1984.
- CORNEILLE, Pierre. *Théâtre Complet*, t. I et II. Paris : Gallimard, « Bibliothèque de la Pléiade », 1962.
- DOMINGUES, Ivan. *O fio e a trama : reflexões sobre o tempo e a história*. São Paulo : Iluminuras ; Belo Horizonte : Éd. UFMG, 1996.
- ELIADE, M. *Aspects du Mythe*. Paris : Gallimard, 1963.
- _____. *Le sacré et le profane*. Paris : Gallimard, 1965.
- FOUCAULT, Michel. *Histoire de la folie à l'âge classique*. Paris : Gallimard, 1966.
- GOLDSCHMIDT, Victor. *Temps physique et temps tragique chez Aristote*. Commentaire sur le Quatrième livre de la *Physique* (10-14) et sur la *Poétique*. Paris : Vrin, 1992.
- GOUHIER, Henri. *Le théâtre et l'existence*. Essais d'Art et de Philosophie. Paris : Vrin, 1987.
- _____. *L'oeuvre théâtrale*. Paris : Éd. D'Aujourd'hui, 1978.
- GRAVES, Robert. *Les mythes grecs*. Paris : Fayard, 1967.
- GRIMAL, Pierre. *Dicionário da Mitologia Grega e Romana*. Trad. Victor Jabouille. Rio de Janeiro : DIFEL, 1993 (2^a ed.).
- GUSDORF, Georges. *Mythe et métaphysique*. Paris : Flammarion, 1984.
- HOMÈRE. *L'Iliade*. Paris : Garnier Flammarion, 1965.
- KIERKEGAARD, Soeren. « Le reflet du tragique ancien sur le moderne » In. : *Ou bien... ou bien...* traduit du danois par F. et

- O. PRIOR et M. H. GUIGNOT. Introduction de F. BRANDT. Paris : Gallimard, (Coll. NRF) 1973.
- LESKY, Albin. *A tragédia grega*. São Paulo: Perspectiva, 1976.
- MEUNIER, Mario. *La légende dorée des dieux et des héros*. Paris: Albin Michel, 1986.
- NIETZSCHE, F. *La naissance de la tragédie*. Paris : Denoel, 1964.
- NOTES DU SÉMINAIRE *Le tragique au XVII^e siècle*. Dir. par le Prof. Philippe Sellier à l'Université de la Sorbonne Nouvelle, 1991.
- RATERMANIS, J. B. *Essai sur les formes verbales dans les tragédies de Racine: étude stylistique*. Paris: Nizet, 1972, p. 40.
- RICHARD, J. P. *Poésie et profondeur*. Paris : Seuil (Coll. Points, 71), 1976.
- RIFFATERRE, Michel. *Essais de Stylistique Structurale*. Paris : Flammarion, 1971.
- ROSSET, C. *La philosophie tragique*. Paris : PUF, 1960.
- SAINT AUGUSTIN. *Les Confessions*. Trad. Préface et Notes par J. Trabucco. Paris: Garnier Flammarion, 1964.
- SCHERER, Jacques. *La dramaturgie classique en France*. Paris: A. G. Nizet, 1970.
- _____. *Racine et/ou la cérémonie*. Paris: PUF, 1982.+
- SOLIS, D. *Poésis – sobre las relaciones entre Filosofía y Poesía desde el alma trágica*. Madrid: Taurus, 1981.
- SOURIAU, Étienne. *Les deux cent mille situations dramatiques*. Paris: Flammarion, 1950.
- STAROBINSKI, Jean. *L'oeil vivant*. Paris: Gallimard, 1967.
- TRUCHET, Jacques. *La tragédie classique en France*. Paris: PUF (Coll. Littératures Modernes) 1989.
- UBERSFELD, Anne. *Lire le theatre*. Paris: Éd. Sociales (Coll. Essentiel, 11) 1989.
- VARGA, K. *Rhétorique et littérature*. Paris : Didier, 1970.
- VERNANT, Jean-Paul & VIDAL-NAQUET, Pierre. *Mythe et tragédie en Grèce ancienne*. Paris: La Découverte, 1977.
- _____. *Mythe et tragédie II*. Paris: La Découverte, 1986.