

## INFORMATION TO USERS

This was produced from a copy of a document sent to us for microfilming. While the most advanced technological means to photograph and reproduce this document have been used, the quality is heavily dependent upon the quality of the material submitted.

The following explanation of techniques is provided to help you understand markings or notations which may appear on this reproduction.

1. The sign or "target" for pages apparently lacking from the document photographed is "Missing Page(s)". If it was possible to obtain the missing page(s) or section, they are spliced into the film along with adjacent pages. This may have necessitated cutting through an image and duplicating adjacent pages to assure you of complete continuity.
2. When an image on the film is obliterated with a round black mark it is an indication that the film inspector noticed either blurred copy because of movement during exposure, or duplicate copy. Unless we meant to delete copyrighted materials that should not have been filmed, you will find a good image of the page in the adjacent frame.
3. When a map, drawing or chart, etc., is part of the material being photographed the photographer has followed a definite method in "sectioning" the material. It is customary to begin filming at the upper left hand corner of a large sheet and to continue from left to right in equal sections with small overlaps. If necessary, sectioning is continued again—beginning below the first row and continuing on until complete.
4. For any illustrations that cannot be reproduced satisfactorily by xerography, photographic prints can be purchased at additional cost and tipped into your xerographic copy. Requests can be made to our Dissertations Customer Services Department.
5. Some pages in any document may have indistinct print. In all cases we have filmed the best available copy.

University  
Microfilms  
International

300 N. ZEEB ROAD, ANN ARBOR, MI 48106  
18 BEDFORD ROW, LONDON WC1R 4EJ, ENGLAND

80-6465

PROPHÈTE, Jean  
LES PARA-PERSONNAGES DANS LES TRAGÉDIES DE RACINE.

The City University of New York, Ph.D., 1979

University  
Microfilms  
International

300 N. Zeeb Road, Ann Arbor, MI 48106

18 Bedford Row, London WC1R 4EJ, England

© Copyright 1979

by

JEAN PROPHÈTE

All Rights Reserved

© COPYRIGHT BY

JEAN PROPHETE

1979

LES PARA-PERSONNAGES DANS LES TRAGÉDIES DE RACINE

by

Jean Prophète

A dissertation submitted to the Graduate  
Faculty in French in partial fulfillment of the  
requirements for the degree of Doctor of  
Philosophy, the City University of New York.

1979

This manuscript has been read and accepted for the Graduate Faculty in French in satisfaction of the dissertation requirement for the degree of Doctor of Philosophy

Sept 5, 1979  
date

Jules Brody  
Chairman of Examining Committee

Sept 5, 1979  
date

Henri Peyre  
Executive Officer

Jules Brody  
Professor Jules Brody

Henri Peyre  
Professor Henri Peyre

Rosette Lamont  
Professor Rosette Lamont

Alex Szogyi  
Professor Alex Szogyi  
Supervisory Committee

The City University of New York

## Avant-Propos

Inspiré par l'enseignement combien précieux du professeur Jules Brody, soutenu dans mes efforts par les conseils généreux du professeur Henri Peyre, rassuré par l'enthousiasme et l'expertise des professeurs Rosette C. Lamont et Alex Szogyi, je m'en voudrais de ne pas leur exprimer ma très profonde gratitude.

Cette thèse doit sa réalisation à leur bienveillante assistance autant qu'aux excellentes qualités de leurs suggestions et de leurs jugements.

A tous ceux qui m'ont prêté leur concours, spécialement à Madame Leonore Kessler et à Marie-Ange Prophète, je dis encore un cordial merci.

## Table des Matières

	<u>Page</u>
Avant-Propos .....	iv
Introduction.....	1
La Thébàide .....	23
Alexandre Le Grand .....	36
Andromaque .....	45
Britannicus .....	58
Bérénice .....	75
Bajazet .....	83
Mithridate .....	96
Iphigénie En Aulide .....	108
Phèdre .....	123
Esther .....	139
Athalie .....	148
Conclusion .....	165
Bibliographie .....	192

## Introduction

La distribution des rôles dans la tragédie grecque se partageait entre trois acteurs: Le protagoniste, le deutéragoniste, et le tritagoniste, ainsi désignés selon leur ordre d'importance. Toutefois, ils pouvaient chacun tenir plus d'un rôle et partant, représenter plus d'un personnage par un simple changement de costumes. Il était courant de faire revivre sur la scène des personnages, qui, dans le contexte, selon la logique de l'intrigue, étaient déjà morts ou disparus. On personnifiait les dieux, on incarnait les abstractions. Parmi les neuf personnages de l'Alceste d'Euripide, figuraient Apollon et Thanatos (la mort).

Le théâtre latin n'est guère que le reflet du théâtre grec. Avec les mystères et les miracles, la littérature française du Moyen-Age exposait aux spectateurs l'histoire de leur foi et osait même leur présenter sous une forme palpable et vivante, les angoisses de leurs

fins dernières, les espérances et les terreurs de la mort et de l'autre vie. Aucune contrainte n'embarrassait les auteurs. Dès l'instant où un rôle s'avérait important, le personnage correspondant était physiquement exhibé sur la scène, même s'il appartenait à un temps révolu ou à un monde de mythes. Les notions de temps, de lieu et de vraisemblance se diluaient dans la nécessité de produire un spectacle total où tous les personnages, parties du drame, causes lointaines ou forces cachées, devaient être offerts à la vue du spectateur.

La représentation théâtrale consiste, selon la formule d'Henri Gouhier, à "rendre présent par des présences".(1) Dès lors, la présence physique de tout personnage jouant un rôle même lointain dans l'intrigue devrait en constituer la condition primordiale et indispensable. Il n'en est cependant pas toujours le cas. Deux tendances intimement liées à la fois historiques et thématiques expliquent et supportent cette dérogation. D'une part, il arrive souvent que la nature même du sujet et les exigences logiques de la pensée créatrice imposent à l'auteur l'obligation de priver le spectateur de la présence de certains personnages, tel Laïus dans Oedipe. D'autre part, la vision du monde contenue dans l'oeuvre d'art en général et dans le théâtre en particulier, sujette

à l'évolution et aux fluctuations de la pensée universelle, elle-même, reflet d'un monde en perpétuel devenir, change et épouse les différentes formes que prend cette pensée. Véhiculée, transmise au cours des âges par les théories philosophiques, scientifiques et littéraires, la connaissance humaine évolue du réel concret au réel abstrait et tend à la conceptualisation de plus en plus systématisée des phénomènes soumis à son observation et à sa faculté de transformation.

Par définition, spectacle et action, entreprise de "re-présentation" par excellence, le théâtre utilise pourtant des techniques et des procédés inaccessibles aux catégories sensorielles du visible et du palpable. Les figures de pensée et de style, l'absence, l'ellipse, l'allusion, la litote, le symbole, prennent du relief et l'obsession des métaphores paraît comme une des caractéristiques communes les plus fréquentes de la littérature moderne. Les théories littéraires du dix-septième siècle ont contribué à accentuer cette tendance au théâtre, et, souvent des personnages d'importance primordiale sont laissés en coulisse et ne sont connus qu'à travers les récits et les dialogues.

Nous nous arrêtons à l'examen de ce que dans les tragédies de Racine, nous appelons les "para-personnages",

c'est-à-dire, tous ces êtres relégués dans la coulisse, morts ou vivants dont la mémoire ou encore, l'existence en dehors du plateau affectent l'action aussi bien que les personnages présents sur la scène. Absents en permanence pendant toute la durée de la pièce, ils se révèlent au lecteur ou au spectateur par ce qu'en rapportent les personnages présents, agissant sur la scène et trahissant ainsi leurs craintes, leur espoir, leur amour, leur haine, leur terreur, leur ambition, leur foi, leur respect, leur désespoir, etc.

La parodie d'un vers célèbre de Lamartine, réalisée par la simple substitution d'un préfixe, met en évidence la dialectique du phénomène des para-personnages dans ses implications multiples: causes et conséquences.

Jean Giraudoux a, en effet, fait dire à un des ses personnages: "Un seul être vous manque et tout est repeuplé"(2), mettant ainsi l'accent sur la force de rappel, sur la mise en présence virtuelle que suppose le phénomène de l'absence. Malgré les apparences, Lamartine n'en disait pas moins: "...Tout est dépeuplé". Ce dépeuplement romantique, vide illusoire, désir de présence, demeure encore trop plein de souvenirs, de jouissances amères, d'agréables frustrations et de refus capricieux pour qu'on puisse le croire parfait et pur. Le dépeuplement lamartinien rejoint le repeuplement

giralducien en ce qu'ils évoquent tous les deux la présence d'un monde obsédant, obstinément collé à la mémoire, en ce qu'ils impliquent à la fois une lacune et une plénitude, un vide et un débordement.

Absences notables, présences invisibles, influences morales et religieuses, survivances psycho-sociologiques, sources de réflexions métaphysiques, tels sont les traits qui distinguent les para-personnages dans la littérature française, du Moyen-Age à nos jours.

Malgré l'éclat et la somptuosité des destins individuels dans la Chanson de Roland - Charlemagne, Roland, Olivier, Turpin - en dépit de cette force gigantesque dont les héros sont doués, on n'y sent pas moins le secours d'une puissance supérieure dissimulée. Le recours au merveilleux chrétien - intervention de l'archange Gabriel, les prodiges accompagnant le massacre de Roncevaux - rappelle expressément que les volontés et les forces des hommes ne sont pas seules en jeu. Long poème narratif destiné à la récitation publique, la Chanson de Roland est avant tout une oeuvre orale, un récit. Les personnages, acteurs de l'événement narré, ne saurait donc être présents, encore moins, visibles. Toutefois, dans sa structure interne, le récit n'exclut pas l'évocation d'influences sous-jacentes, de forces et d'éléments suggérés par des allusions qui,

précisément, les rendent notables et qui, nécessairement, supposent un choix, dans le sens où, comme le dit Guy Michaud: "Choisir, c'est privilégier des moments et des présences, mais en même temps des absences".(3) La conception technique des para-personnages ne relève donc pas exclusivement du théâtre ou des genres à caractère spectaculaire. Elle est un fait de la pensée et en traduit les secrètes obsessions. L'exaltation de la foi chrétienne par les prières dites avant chaque bataille dans la Chanson de Roland, les nombreuses évocations de Dieu et de ses miracles, font état d'une puissance supérieure, inaccessible aux hommes qui règle et contrôle leur existence. Elles font aussi revivre un passé chargé d'événements significatifs qui conditionnent en quelque sorte l'attitude des héros.(4) On remarque en outre que les femmes n'y jouent pratiquement aucun rôle. A la fin de l'oeuvre, Aude, la fiancée de Roland n'apparaît que pour mourir de douleur; Bramimonde, pour être convertie au christianisme. Cette conversion elle-même n'est rien qu'un témoignage de gratitude et de piété de la part de Charlemagne envers Dieu, ce Dieu invisible qui a exaucé ses prières et qui lui a accordé la victoire.

Dans l'oeuvre de Rabelais, les femmes ne sont pas moins absentes. Simples utilités, Gargamelle et Badebec

n'apparaissent que pour disparaître après avoir accouché. Vaste satire des moeurs et des institutions de son temps, l'oeuvre de Rabelais est riche de résonances et s'attaque à tous les champs d'activité: l'enseignement, la justice, l'Eglise, etc. Rien n'est épargné. Seulement, la puissance des institutions et des personnages critiqués limite l'auteur à des allusions prudentes qui voilent à peine le rôle et l'influence de l'actualité. Les sarcasmes de ses écrits à l'endroit du clergé et de certaines formes de la vie religieuse, ont induit certains critiques à découvrir en Rabelais un incroyant. Mais Lucien Febvre s'est soulevé contre cette thèse et a brillamment soutenu que l'écrivain n'a jamais cessé d'être chrétien. (5) Rabelais, en effet, prête à ses personnages des gestes et des paroles qu'on ne saurait expliquer si l'on refuse d'admettre qu'il croyait. On prie beaucoup dans l'oeuvre, en tous lieux et en tous temps, et, Dieu "prend en grâces" (6) ceux qui l'invoquent. Gargantua, Grandgousier et Pantagruel font souvent appel à la providence divine. "Adoncques retourne vers Grandgousier, lequel trouva à genous, teste nue, encliné en un petit coing de son cabinet, priant Dieu qu'il vouzist amollir la cholère de Pichohole..."; ce faisans, vous aurez la garde de Dieu, des anges et des saintz avecques vous, et n'y aura ny peste ny mal qui vous porte

nuyance". (7)

De ce qui précède ressort le rôle de ce personnage invisible, de ce Dieu "servateur" constamment invoqué comme une force suprême, mais discrètement révélé comme la source première et la fin ultime de l'action, cette force qui rend possibles les prouesses et les victoires des héros. La présence divine dans la Chanson de Roland aussi bien que dans l'oeuvre de Rabelais est perçue moins comme une technique littéraire que comme une exigence interne qui se veut pragmatique, une sorte de référence à un principe directeur, transcendant. Dans les deux cas, le para-personnage, c'est le Dieu chrétien, cet être tout puissant qui récompense les bons et punit les méchants.

Régie par une série de règles et de théories appelées à parfaire la codification de l'art d'écrire, la littérature du dix-septième siècle, notamment celle de l'ère classique conçoit des techniques de plus en plus complexes, de plus en plus élaborées. Les tendances aux suggestions, aux sous-entendus s'accroissent, les métaphores se multiplient, les courants de pensée se succèdent les uns plus subtils, plus profonds que les autres. La forme est choyée, privilégiée comme si l'on voulait en faire une vertu du fond. Le vrai classique écrit le professeur Henri Peyre "établit entre la matière et la manière

de son oeuvre une "adéquation" aussi parfaite que possible".(8) L'évocation de personnages importants mais absents de la scène devient donc courante dans le théâtre classique. Paul Bénichou constate que: "Le théâtre de Corneille est plein d'événements populaires: le peuple s'émeut pour Polyeucte, pour Héraclius, pour Nicomède, mais évidemment, il n'a pas sur la scène de représentant; il joue tout entier un rôle de lointain comparse".(9) Comparses ou non, les peuples éveillent tantôt l'idée de support indispensable aux entreprises légitimes des héros, tantôt l'idée de frein à leurs extravagances. Toujours est-il que ces foules absentes: peuples et armées, inspirent une sorte de frayeur rassurante et se dressent comme des spectres redoutables qu'il convient toujours de contenter ou de neutraliser.

Dans Le Cid, le rôle des Maures ne se borne qu'à faire rebondir l'action arrivée à un point de non retour. Ils ouvrent ainsi la voie au dénouement et forcent les protagonistes à révéler leurs motivations profondes et leurs vrais penchants. Le théâtre de Racine, comme nous le verrons, en fourmille d'exemples. Des raisons de commodité pratiques, pourrait-on-penser, l'exiguité de la scène classique empêchent d'y faire figurer des foules nombreuses et bruyantes. Mais à cela, il faut aussi ajouter une certaine

manière de voir le monde que Guy Michaud souligne ainsi: "Si donc la scène antique s'ouvrait largement sur le cosmos, la scène moderne joue le rôle d'un condensateur et d'un révélateur. Elle ne montre pas, mais elle laisse deviner un ordre stellaire, des drames et des forces mythiques". (10)

Toutefois, ces drames et ces forces ne proviennent pas toujours de l'action de ces groupes invisibles, para-personnages collectifs, armées et peuples; ils prennent souvent leur source dans la personne d'un individu, dieu ou homme, dont la puissance ou la mémoire, ou l'influence est d'un poids tel que l'opacité de la coulisse n'arrive pas isoler du plateau ni les silhouettes indécises, ni les ombres majestueuses. Polyeucte, Athalie, Esther, sont toutes, remplies de la présence invisible de Dieu; l'absence d'Amurat constitue une condition nécessaire à l'intrigue de Bajazet.

Dans la Religieuse de Diderot, c'est le père de Suzanne dont l'absence et le reniement seront à l'origine des drames horribles que souffrira sa fille. Sympathisant avec l'héroïne, le lecteur nourrit vivement l'espoir de voir surgir de l'anonymat ce personnage caché, ce père naturel seul capable de la délivrer. Il n'en sera rien; et, de déboires en déboires, le destin de Suzanne

s'accomplira inexorablement. Son père ne sortira jamais de l'ombre. La structure de La Religieuse, en outre, consiste en une suite d'hésitations et de tensions entre un présent énigmatique et un passé plein de révélations inavouables.

Plus qu'une simple technique littéraire ou qu'une nécessité logique de la pensée, la conception des parpersonnages répond à un besoin, à un idéal consciemment recherché, poursuivi avec acharnement par un nombre croissant d'écrivains à partir du dix-neuvième siècle. Dans la littérature du vingtième siècle, cette conception prendra les proportions d'une obsession chronique. Se mêlant à tous les genres, diffuse, variée, elle ne réfère pas toujours à un être physique, individu ou groupe apparemment isolé, elle correspond souvent à une idée, une sorte d'inconfort métaphysique, l'effort pascalien d'expliquer l'homme, de percer le mystère de l'existence et de saisir les fils du destin. Dans cette perspective, la problématique de l'absence s'inscrit dans le cadre de la conscience angoissée, tournée sur elle-même, en quête de significations, interrogeant tout ce qui lui échappe, tout ce qui lui est incertain, troublant, inexplicable.

La légère teinte paranoïaque, voire masochiste, le sentimentalisme morbide qui nuancent la poésie

romantique, témoignent chez les poètes de la poursuite toujours insatisfaite d'un idéal indéfini, comme ce célèbre "vague à l'âme" de Chateaubriand, exaspéré plus tard par le "Spleen" de Baudelaire et porté aux limites extrêmes par le "Silence" de Rimbaud et "la page blanche" de Mallarmé. Expression d'un idéal du vide, recherche d'une pureté parfaite, pureté-stérilité, attraction de la "béance", ou goût du néant; il y a dans tout cela, la vision d'un monde absent, peuplé d'êtres et de choses impossibles, espèce d'Olympe où, comme dans Phèdre, règnent ces dieux implacables qui ne sont autre chose que la personnification des limites humaines, ou encore les figures que prennent notre effroi et notre désarroi, le sentiment de notre déchéance inévitable devant les fatalités qui nous enserrant. Mais, malgré tout subsiste au milieu de ces réflexions angoissées, une mince lueur d'espoir, un désir blasé de survivre, de résister aux hostilités du destin et de clarifier les paradoxes impénétrables de l'existence.

Dans toute oeuvre humaine, il y a donc une préoccupation essentielle, un noyau souvent imperceptible, une force thématique - providence, fatalité, destin - qui assume la fonction principale et oriente dynamiquement l'oeuvre vers son dénouement. Dans le théâtre, cette

force est souvent incarnée par un personnage absent mythique ou réel, tel ce Godeau de Balzac. (11) Criblé de dettes, assailli par une horde de créanciers, le héros de la pièce, Mercadet attend Godeau, ultime et vague espoir de toute sa famille et de tous ces créanciers impatients. Au dénouement, Minard, le futur gendre de Mercadet viendra apprendre que Godeau est enfin arrivé et qu'il va épargner à son beau-père la honte de la banqueroute en lui fournissant les moyens de s'acquitter de ses dettes. Mais les péripéties sont telles que cette prétendue arrivée d'un personnage jamais présent sur la scène, reste douteuse, suspecte et apparemment chargée de significations voilées. Cependant, l'ambiance satirique de la pièce n'autorise pas à se prononcer nettement sur la portée métaphysique qui semble caractériser ce para-personnage. Il se peut bien que Godeau ne soit qu'un "deus ex machina" mitigé, c'est-à-dire une technique habile, presque une feinte de la part de l'auteur pour arriver au dénouement par un moyen artificiel, déguisé. Toujours est-il que, feinte ou non, l'existence lointaine réelle ou symbolique de Godeau crée une tension de plus en plus aigüe qui affecte, bon gré, mal gré, tous les personnages mis en scène, d'autant que tout au cours de l'intrigue revient comme un leitmotiv, cette petite phrase: "J'attends Godeau".

Le para-personnage devient un élément privilégié dans la littérature contemporaine. Il sera utilisé à tout propos, soit qu'il implique une certaine perspective esthétique, soit qu'il supporte ou qu'il inspire des réflexions philosophiques ou des considérations métaphysiques. La notion traditionnelle du personnage est mise en question: Les tenants du Nouveau Roman en préconisent la mort, (12) le remplaçant tantôt par le narrateur, tantôt par un simple signe grammatical, un pronom décharné, une syllabe insignifiante, tantôt par un être anonyme sans identité précise, créant ainsi ce qu'il convient d'appeler des "anti-personnages".

Concernant sa pièce: Les Chaises, Ionesco écrit: "Le thème de la pièce n'est pas le message ni les échecs dans la vie, ni le désastre moral des vieux, mais bien les chaises, c'est-à-dire l'absence de personnes, l'absence de l'empereur, l'absence de Dieu, l'absence de matière, l'irréalité du monde, le vide métaphysique; le thème de la pièce c'est le rien". (13) Dans sa pièce la plus populaire: En attendant Godot, Samuel Beckett se concentre sur un personnage qu'on attend et qui ne vient jamais et qui se nomme Godot, homonyme du Godeau de Balzac. Seulement quand le rideau tombe sur la pièce de Beckett, on attend encore Godot avec la certitude confuse qu'il ne

viendra jamais; tandis que dans Le Faiseur, on apprend avec non moins de confusion que Godeau est arrivé, quoique toujours invisible. L'absence du héros béckettien est une véritable damnation; il n'y a pas de salut possible. Ceux qui l'attendent, Didi et Gogo ne peuvent ni s'en aller, ni se pendre, ni vivre, ni mourir, ils sont simplement condamnés à attendre. Soulignant le caractère métaphysique de la pièce, Alfred Simon notera que: "Godot n'est pas God. Il est à la fois plus ou moins que lui. En tout cas, pas une essence. Il est la présence d'une absence plus que l'absence d'une présence. Et c'est dans ce trou vide de l'absence que l'existence humaine s'enfonce lentement sur la scène même du théâtre, devenu cul de sac de la condition humaine".(14) Les échantillons puisés çà et là dans la littérature française montrent l'évolution de la notion de para-personnage de plus en plus liée au phénomène de l'absence dans ce qu'il suppose à la fois de techniques littéraires et de quête métaphysique.

Nous saisissons dans les tragédies de Racine, une étape de cette évolution, un moment particulier qui réunit à des degrés divers, dans une vaste synthèse, les trois principales raisons d'être de la création et de l'utilisation des para-personnages: 1) processus naturel de la

pensée narrative, 2) techniques dramatiques élaborées, 3) sources de réflexions métaphysiques. L'oeuvre tragique de Racine s'y prête remarquablement. Les sujets ne sont pas des blocs homogènes distincts de ce qui précède. Ils sont toujours enrobés d'histoire, c'est-à-dire lourds d'un passé complexe, faits de subtils drames, de conflits étouffés, de tares héréditaires, de désirs coupables, d'inimitiés menaçantes, tout cela prêt à exploser avec le lever du rideau. Dès lors, la scène racinienne ne saurait contenir en un jour, en un lieu unique, comme le prescrit la règle classique des unités, ni les événements, ni les acteurs trop souvent encombrants de la préhistoire des pièces. Les tragédies raciniennes commencent toujours quand la crise qui couvait depuis longtemps éclate:

Nous voici donc, Hélas, à ce jour détestable.  
(La Thébaïde, I, i, 19)

On va donc assister au spectacle verbal, "langagier" des passions dans l'expression dernière de leurs antagonismes. Loin d'être une entrave imposée du dehors, les règles s'accordent avec le théâtre racinien confiné par nature, à un complexe spatio-temporel limité qui, forcément, exclut du plateau la présence physique, à plusieurs titres gênante, de certains personnages. Selon Roland Barthes: "Le

théâtre de Racine comprend trois lieux tragiques: la chambre, l'antichambre et l'extérieur. La chambre: reste de l'ancre mythique, c'est le lieu invisible et redoutable où la puissance est tapie. Chambre de Néron, palais d'Assuérus, saint des saints où loge le dieu juif; cet ancre a un substitut fréquent: l'exil du roi; menaçant parce qu'on ne sait jamais si le roi est vivant ou mort (Amurat, Mithridate, Thésée). Les personnages ne parlent de ce lieu indéfini qu'avec terreur... La fonction de la chambre royale est bien exprimée dans ces vers d'Esther:

Au fond de leur palais, leur majesté terrible  
Affecte à leurs sujets de se rendre invisible;  
Et la mort est le prix de tout audacieux  
Qui, sans être appelé, se présente à leurs yeux.  
(I,iii,193-196)

L'antichambre est un milieu de transition (la scène proprement dite)... L'antichambre est l'espace du langage: c'est là que l'homme tragique, perdu entre la lettre et le sens des choses parle ses raisons... Le troisième lieu tragique est en effet l'étendue de la non tragédie. Il contient trois espaces, celui de la mort, celui de la fuite, celui de l'événement... (15) Ainsi d'illustres ombres s'attardent sur la scène comme pour en marquer l'origine et la trame et pour en annoncer les conséquences inévitables. Absentes et invisibles pendant toute la durée de

la pièce, ces ombres ne sont pas moins imposantes; elles en constituent même une structure, dans le sens où l'entend Charles Mauron: "Une structure est en somme le résultat d'une histoire. Le passé semble-t-il cherche à revivre; il nous hante". (16) Enfin, l'évocation constante des dieux, des mythes et de tous ces êtres légendaires nés de l'imagination effrayée, en quête de protection et de signification, révèle les préoccupations et les angoisses de l'homme devant la fureur incontrôlable des forces du destin. Cette dernière justification du phénomène de l'absence et des para personnages dans le théâtre de Racine en fait ressortir la source profonde du tragique. Il convient donc de ranger ce théâtre parmi les imposants monuments de la tradition littéraire française, de cette tradition d'interrogations métaphysiques préservée depuis Pascal jusqu'à Ionesco, jusqu'à Beckett, etc. Cet aspect de la tragédie racinienne lui vaut en partie l'intérêt soutenu que lui consacrent les critiques modernes. Le titre du livre de Goldman: Le dieu caché est assez suggestif à ce propos.

C'est donc dans la triple perspective des techniques dramatiques, de la psychologie des personnages présents sur la scène et de la vision du monde suscitée par la pensée tragique que nous tenterons

d'examiner dans une analyse individuelle des onze tragédies de Racine, le statut, la fonction, le rôle et l'importance de ce que nous appelons: les parpersonnages.

Introduction: Notes

1. Henri Gouhier, L'Essence du Théâtre, Paris, Plon, 1943, p. 4.
2. Jean Giraudoux, La Guerre de Troie n'aura pas lieu, Paris, Editions Bernard Grasset, 1935, p. 32.
3. Guy Michaud, L'Oeuvre et ses techniques, Paris, Nizet, 1957, p.141.
4. La Chanson de Roland, Paris, Nouveaux Classiques Larousse, 1965, Tome II, Laisse 167, vers 2246-2258; Laisse 226, vers 3086-3120.
5. Lucien Febvre, Le Problème de l'Incroyance au Seizième Siècle. La Religion de Rabelais, Paris, A. Michel 1942.
6. Rabelais, Oeuvres Complètes, Gargantua, Paris, Editions Garnier Frères, 1962, Tome 1, Chap. XL, p. 152
7. Ibid, Chap. XXXII p. 121; Chap. XLV, p. 170.
8. Henri Peyre, Qu'est-ce-que le Classicisme? Paris, Nizet, 1965, p. 143.
9. Paul Bénichou, Morales du Grand Siècle, Paris, Gallimard, 1948, p. 107.
10. Guy Michaud, Op. cit. p. 186.
11. Honoré de Balzac, Oeuvres Complètes. Le Faiseur, Paris, Société des Etudes de Balzac, 1970.
12. Jean Ricardoux a brillamment soutenu cette thèse dans une conférence prononcée au Graduate Center, City University of New York, le 21 novembre 1978.
13. Geneviève Serreau, Histoire du Nouveau Théâtre, Paris, Gallimard, 1966, p. 45-46, Citation extraite de Lettre à Sylvain Dhomme in Spectacles, Juillet, 1956.
14. Alfred Simon, Dictionnaire du Théâtre Français Contemporain, Paris, Larousse, 1970, p. 92.

15. Roland Barthes, Sur Racine, Paris, Editions du Seuil, 1963, p. 17.
16. Charles Mauron, L'Inconscient dans l'oeuvre et dans la vie de Racine, Paris, Librairie José Corti, 1969, p. 19.

L'une des caractéristiques évidentes du théâtre de Racine est qu'il s'ouvre toujours sur un événement inévitable, au moment le plus intense de l'action, quand elle dépasse le seuil du réparable pour atteindre son point culminant: le commencement de la fin. Ce théâtre traîne ainsi les restes, les survivances complexes et corrompues d'un drame passé mais non révolu, une sorte de préhistoire dont le spectacle présent n'est que le prolongement logique.

C'est, toujours, l'explosion d'une crise longtemps en gestation. Mais parallèlement, se joue, persistante, presque insidieuse, une scène virtuelle, tacite, défilent en arrière plan des silhouettes embarrassantes, s'agitent en coulisse des forces occultes, des rémanences qui expliquent et complètent l'univers des êtres et des choses.

Ces forces émanent de ces êtres dont la personne physique n'apparaît jamais sur la scène, mais qui ne sont pas moins influents quant aux permissions, aux restrictions, aux inhibitions, aux craintes que leur existence

passée ou lointaine impose. Qu'ils soient morts depuis longtemps, qu'ils soient encore vivants, ou qu'ils n'existent que dans le cadre de certaines croyances religieuses ou morales, ces personnages sont évoqués dans chacune des tragédies avec une discrétion, à dessein mal contenue, qui souligne à la fois leur influence, leur importance, leur rôle par rapport à ceux qui évoluent sur la scène présents en chair et en os sous les yeux des spectateurs émus ou assoiffés d'illusions.

### La Thebaïde

Jocaste pressent dès la première scène, le sort de ses fils, Eteocle et Polynice voués tous les deux à une malédiction implacable due aux affinités héréditaires, aux gènes incestueux qu'ils portent en eux. Tarés, profondément marqués par les fautes de leurs parents, ils sont appelés à en essayer les pires conséquences, comme s'ils en étaient les principaux auteurs.

La race de Laïus les a rendus vulgaires,  
Tu peux voir sans frayeur les crimes de mes fils,  
Après ceux que le père et la mère ont commis.  
Tu ne t'étonnes pas si mes fils sont perfides,  
S'ils sont tous deux méchants et s'ils sont parricides;  
Tu sais qu'ils sont sortis d'un sang incestueux.

(I,i,28-33)

Quels crimes auraient commis leurs parents? Que représente la race de Laïus? Pourquoi ces crimes doivent-ils affecter si tragiquement l'existence d'Eteocle et de Polynice?

De qui tiennent-ils leur méchanceté et leur perfidie?...  
Parricides... Incestueux... Que cachent ces mots terribles?  
En quelques vers Jocaste répond à toutes ces questions  
rappelant ainsi une autre tragédie qu'elle a vécue dans le  
temps et dont elle devine déjà avec angoisse la répétition,  
sous une forme plus aigue, dans les dissensions qui op-  
posent ses deux fils.

Le héros de cette autre tragédie, cette tragédie  
passée mais sous-jacente, se nomme Oedipe. Fils de Laïus,  
il tua son père et épousa sa mère dans l'ignorance totale  
des liens qui l'unissaient à sa victime et à son épouse.  
Instruit de ses forfaits, incapable désormais de supporter  
le poids de sa conscience, il s'exila de Thèbes. Deux  
fils: Etéocle et Polynice sont issus de ce mariage fati-  
dique. L'ombre néfaste de ce père et de cet époux domine  
toute la pièce et participe en quelque sorte aux moindres  
événements, dans les attitudes, et dans les actes. Oedipe  
n'est plus; mais sa présence est ressentie dans chaque  
démarche de ses enfants. Ainsi l'atteste Jocaste qui, mal-  
gré ses remords et ses pressentiments, en dépit de ses  
croyances aux adversités d'un destin fatal, ne cesse d'es-  
pérer et de s'épuiser en efforts pour réconcilier ses fils.  
Mais enfin, persuadée, à la fin du quatrième acte, de  
l'impuissance de ses efforts, lassée de ses propres

illusions, résignée, elle met fin à sa vie, subjuguée, harcelée par le sentiment de sa culpabilité et de celle d'Oedipe. Elle ne sait plus résister à l'entêtement et à l'hostilité de ses fils, et s'abandonne finalement à l'évidence de l'inévitable:

Ce trône fut toujours un dangereux abîme;  
La foudre l'environne aussi bien que le crime:  
Votre père et les rois qui vous ont devancés,  
Sitôt qu'ils y montaient, s'en sont vus renversés.  
(IV,iii,1155-1158)

Puisque tous mes efforts ne sauraient vous changer,  
Que tardez vous? allez vous perdre et me venger.  
Surpassez, s'il se peut, les crimes de vos pères.  
Montrez, en vous tuant, comme vous êtes frères:  
Le plus grand des forfaits vous a donné le jour,  
Il faut qu'un crime égal vous l'arrache à son tour  
Je ne condamne plus la fureur qui vous presse;  
Je n'ai plus pour mon sang ni pitié ni tendresse;  
Votre exemple m'apprend à ne le plus chérir;  
Et moi je vais, cruels, vous apprendre à mourir.  
(IV,iii,1181-1190)

Toutefois, Jocaste n'était pas seule à lutter contre le destin; Bien d'autres personnages lui prêtaient volontiers leur concours. Parmi eux, il y en a qui n'ont jamais paru sur la scène. On ne les connaît que par les récits et les dialogues qui font avancer l'action. Ils jouent souvent un rôle d'intermédiaires appelés soit à donner une force plus convaincante à l'intrigue, soit à révéler un obstacle supplémentaire ou un espoir insoupçonné, soit à accentuer le sentiment du tragique. Il est interdit par les règles de la bienséance que les violences physiques, les

événements décisifs, les tueries, les assassinats aient lieu sur la scène. Racine en remet le soin à des serviteurs éloignés, à des comparses, à des personnages de second ordre, même si ceux-ci n'en sont pas toujours les victimes désignés et encore moins les auteurs responsables. Ils représentent par contre, tout un monde dont l'absence sur le plateau prouve que la tragédie racinienne n'a besoin d'effets visibles que quand ils sont extrêmement nécessaires: "On ne peut prendre trop de précaution pour ne rien mettre sur le théâtre qui ne soit très nécessaire".(1) Le courage et le sens de l'honneur de Ménécée, fils de Créon, le désignent à Eteocle pour apporter le message de paix à Polynice:

Laissez, pour recevoir et pour donner ses lois  
Votre fils Ménécée, et j'en ai fait le choix.  
Comme il a de l'honneur autant que de courage,  
Ce choix aux ennemis ôtera tout ombrage,  
Et sa vertu suffit pour les rendre assurés.  
(I,i,177-181)

On ne saurait rester indifférent, et encore moins, nier ce que rapporte ici Eteocle. On partage volontiers avec lui l'illusion, sinon l'espoir d'une paix négociée due à l'ambassade de l'absent Ménécée qui doit revêtir une importance particulière; il a une mission à accomplir ailleurs, et nous avons hâte d'en connaître le résultat. De ce résultat dépend la suite des événements. Mais, le destin l'emportera sur la bonne foi et la volonté

concertées des hommes. Au moment où Jocaste se dépense à persuader Polynice et à l'amener à un accommodement avec son frère, un soldat anonyme vient annoncer une attaque contre l'armée de celui-ci. La résistance, apprenons nous, fut organisée autour d'un vaillant chef: Hippomédon. Cela se passe à la fin du deuxième acte. L'action a donc rebondi en dehors du plateau, dans ce lieu invisible au spectateur, dans cet espace extérieur offert à l'imagination du lecteur, dans ce théâtre absent conçu pour les exigences internes du théâtre présent. Hippomédon, certes, n'est qu'un nom comme tout autre. Son intervention se limite à un rôle simple qui consiste à soutenir l'intrigue, à marquer les hésitations, les obstacles, les contrariétés, la marche en quelque sorte inexorable du destin. Notre esprit est sollicité, beaucoup plus par l'événement dans la mesure où il est un obstacle au vœu de Jocaste, que par le personnage d'Hippomédon en soi. Ce sera, tout de suite après, au troisième acte, qu'Antigone viendra confirmer les vertus attribuées à Ménécée. Dans un geste inouï de courage et d'abnégation, celui-ci se suicide dans l'espoir de refouler, d'annuler l'irréparable et d'apaiser les dieux mécontents:

A cet instant fatal le dernier de vos princes  
L'honneur de notre sang, l'espoir de nos provinces  
Ménécée, en un mot, digne frère d'Hémon,

Et trop indigne aussi d'être fils de Créon,  
De l'amour du pays montrant son âme atteinte,  
Au milieu des deux camps s'est avancé sans crainte;  
Et, se faisant ouïr des Grecs et des Thébains:  
"Arrêtez, a-t-il dit, arrêtez inhumains!"  
Ces mots impérieux n'ont point trouvé d'obstacle.  
(III,iii,631-639)

"Apprenez a-t-il dit, l'arrêt des destinées,  
Par qui vous allez voir vos misères bornées.  
Je suis le dernier sang de vos rois descendu,  
Qui par ordre des dieux doit être répandu.  
Recevez donc ce sang que ma main va répandre;  
Et recevez la paix où vous n'osiez prétendre."  
Il se tait et se frappe en achevant ces mots;  
Et les Thébains, voyant expirer ce héros,  
Comme si leur salut devenait leur supplice,  
Regardent en tremblant ce noble sacrifice.  
(III,iii,643-652)

Le nom de Ménécée sombrera dans l'abîme de l'oubli. Son sacrifice se révélera vain. Son suicide, autre forme extérieure de rebondissement de l'action, rendra plus évidentes les forces irrésistibles du destin tragique. Tout doit succomber à cette haine biologique, foetale qui divise Eteocle et Polynice:

Elle est née avec nous; et sa noire fureur,  
Aussitôt que la vie entra dans notre coeur.  
Nous étions ennemis dès la plus tendre enfance;  
Que dis-je? nous l'étions avant notre naissance.  
Triste et fatal effet d'un sang incestueux!  
Pendant qu'un même sein nous renfermait tous deux,  
Dans les flancs de ma mère, une guerre intestine  
De nos divisions lui marqua l'origine.  
(IV,i,917-924)

En outre, tout un monde souterrain entretient cette inimitié et la nourrit jusqu'à l'explosion destructrice. Roland Barthes souligne l'affrontement de deux conceptions

politiques: "Polynice s'appuie sur le droit divin, Etéocle sur le suffrage universel".(2) Il dégage ainsi les valeurs sur lesquelles se greffe le conflit entre les deux frères et y voit surtout un "alibi". L'un et l'autre, en effet, tâchent de dé-centrer du sang de Laïus les causalités et les responsabilités. Quoiqu'il en soit, cette divergence apparente de vues ne constitue pas moins une raison suffisante pour alimenter, attiser sinon légitimer cette haine viscérale qui oppose Polynice à Etéocle. En tout cas, alibi ou non, le fait demeure que Polynice s'en remet aux oracles, évoque les dieux, quand Etéocle s'adresse et s'associe au peuple.

Il (Etéocle) a pour lui le peuple...  
(IV,iii,1166)

dit Jocaste à Polynice dans une tentative ultime visant à réconcilier ses fils.

"J'ai pour moi les dieux!" répond celui-ci. Le peuple et les dieux demeurent donc deux absents, deux alibis, deux ailleurs équivalents. Quant aux dieux, toute la scène II du deuxième acte montre l'importance qui leur est accordée. Ces êtres sans visages, sans corps, sans nom, la peuplent et la couvrent de leur ombre. Etres suprêmes, ils sont omniprésents et sont tenus pour responsables des malheurs d'Oedipe et de ses descendants. Plus que de simples

alibis, ces dieux si souvent évoqués, si souvent invoqués, symbolisent des forces implacables qui posent dans toute son acuité le problème du libre arbitre, de telle sorte que c'est Oedipe, porteur et transmetteur du sang de Laïus, qui semble être l'alibi, et ses descendants, des boucs émissaires.

En fait, puisque le contrôle du destin échappe aux hommes, les dieux en sont les seuls maîtres, les vraies forces secrètes, agissantes. Ainsi l'attestent les prières, les supplications, les imprécations des protagonistes. Antigone s'écrie:

O dieux, que vous a fait ce sang infortuné?  
Et pourquoi tout entier l'avez vous condamné?  
N'êtes vous pas contents de la mort de mon père?  
Tout notre sang doit il sentir votre colère?  
(II,ii,397-400)

Jocaste se plaint:

Le moindre des tourments que mon coeur a soufferts  
Egale tous les maux que l'on souffre aux enfers.  
Et toutefois, O dieux, un crime involontaire  
Devait il attirer toute votre colère?  
(III,ii,601-604)

Créon enfin voyant ses rêves s'effondrer avec la mort d'Antigone s'abandonne avec un mépris héroïque, une sorte d'indignation superbe à la cruelle volonté des dieux:

Je suis le dernier sang du malheureux Laïus:  
Perdez moi, dieux cruels, ou vous serez déçus.  
Reprenez, reprenez cet empire funeste;  
Vous m'ôtez Antigone, ôtez moi tout le reste;  
(IV,vi,1499-1503)

Ces puissances clandestines tolèrent dans leur voisinage, à huis-clos, dans ce para-théâtre du théâtre racinien, d'autres types de personnages invisibles, moins abstraits, moins dynamiques, mais non moins vivants, non moins concernés. Dès le premier acte on perçoit le tumulte des deux armées prêtes au combat. C'est Olympe, la confidente de Jocaste qui lui décrit le spectacle du champ de bataille où Etéocle et Polynice avec leurs armées s'apprêtent à la confrontation:

Du haut de la muraille  
Je les ai vus déjà tous rangés en bataille;  
Et pour vous avertir j'ai quitté les remparts;  
(I,i,8-10)

Ce champ de bataille, c'est l'espace extérieur où se jouent les scènes décisives où s'évanouissent les illusions, où des milliers de participants intéressés, anxieux, furieux, grondent, se rebellent et font progresser l'intrigue. En effet, ils constituent les instruments d'une menace permanente. A la tête de leurs armées, Polynice et Etéocle en viendront aux mains, ils engageront la bataille finale, en dépit des efforts multipliés de Jocaste et de tous les partisans de la paix. C'est donc à la fin de la pièce, sous les regards horrifiés de leurs soldats, de toutes ces gens du peuple, personnages simples et frustes, prêts aux jubilations de la victoire autant qu'aux détresses de la défaite, qu'ils vont s'entre-tuer. Créon

nous en fait le récit :

Ils ont choisi d'abord pour leur champ de bataille  
Un lieu près des deux camps, au pied de la muraille.  
C'est là que, reprenant leur première fureur,  
Ils commencent enfin ce combat plein d'horreur.  
(V,iii,1317-1320)

Le roi frappé d'un coup qui lui perce le flanc,  
Lui cède la victoire, et tombe dans son sang.  
Les deux camps aussitôt s'abandonnent en proie,  
Le nôtre à la douleur, et les Grecs à la joie;  
Et le peuple, alarmé du trépas de son roi,  
Sur le haut de ses tours témoigne son effroi.  
(V,iii,1351-1356)

Les Grecs et les Thébains se distinguent à peine  
des armées. Les rois tiennent leur existence de celle des  
peuples, même si Polynice s'acharne à croire que le pou-  
voir royal est octroyé par les dieux :

Est-ce au peuple, Madame, à se choisir un maître?  
Sitôt qu'il hait un roi, doit on cesser de l'être?  
Sa haine ou son amour, sont-ce les premiers droits  
Qui font monter au trône ou descendre les rois?  
Que le peuple à son gré nous craigne ou nous chérisse,  
Le sang nous met au trône, et non pas son caprice;  
(II,iii,475-480)

Entités massives et concrètes, invisibles mais évi-  
dentes, des peuples tiennent lieu d'alibis temporels et  
profanes, s'opposant aux dieux, alibis spirituels et sacrés.  
Entre les peuples, réalité externe, superficielle et les  
dieux, réalité interne, cachée, se mêle le sang de Laïus,  
réalité biologique, inéluctable. Trois niveaux du réel in-  
visible: politique (peuples), religieux (dieux), hérédi-  
taires (le sang de Laïus), se partagent les péripéties et

forment un contraste tripartite comme les angles d'un même triangle. Mais le tragique va toujours dans le sens du mystère, du caché, du religieux.

Malgré tout, vivant conformément aux valeurs établies par les traditions et veillant à ce que ces valeurs soient respectées, les peuples exercent sur l'action une certaine influence limitée soit à justifier l'agressivité des uns:

Eteocle à Jocaste:

Madame, il était temps que j'en usasse ainsi,  
Et je perdais ma gloire à demeurer ici.  
Le peuple, à qui la faim se faisait déjà craindre,  
Me reprochant déjà qu'il m'avait couronné,  
Et que j'occupais mal le rang qu'il m'a donné.  
Il le faut satisfaire, et, quoiqu'il en arrive,  
Thèbes dès aujourd'hui ne sera plus captive...  
(I,iii,57-64)

Créon à Eteocle:

Seigneur, votre sortie a mis tout en alarmes:  
Thèbes, qui croit vous perdre, est déjà tout en larmes;  
L'épouvante et l'horreur règnent de toutes parts;  
Et le peuple effrayé tremble sur ses remparts.  
(I,iv,167-170)

Soit à tempérer la rigueur des autres, à susciter tant soit peu leur attention et leur sympathie:

Polynice à Jocaste:

J'ai honte des horreurs où je me vois contraint;  
Et c'est injustement que le peuple me craint.  
Mais il faut en effet soulager ma patrie;  
De ses gémissements mon âme est attendrie.  
Trop de sang innocent se verse tous les jours:  
Il faut de ses malheurs que j'arrête le cours;

Et sans faire gémir ni Thèbes ni la Grèce,  
A l'auteur de mes maux il faut que je m'adresse.  
(IV,iii,1053-1060)

Forces virtuelles, armes potentielles, les peuples sont là, en coulisse comme une panoplie, disponibles à la pitié, à l'ambition, à la gloire, au mépris et à la crainte des uns et des autres. A côté des dieux et des rois, ils sont les dépositaires privilégiés des traditions, des croyances et des moeurs. L'inobservance à tort ou à raison de ces traditions aliènent aux rois et aux peuples les faveurs du destin.

Pour avoir involontairement péché contre les moeurs en commettant le parricide et l'inceste, Oedipe a entraîné dans le malheur avec lui tout ensemble, ses descendants et son peuple. Encore que les empressements de Polynice, d'Étéocle et de Créon, etc, puissent être interprétés comme de simples prétextes à leur ambition et à leur haine, elles ne demeurent pas moins le signe d'un certain scrupule, la recherche inquiète d'un soutien susceptible sinon de légitimer leurs convictions, du moins de les expliquer.

La Thébàide: Notes

1. Racine, Oeuvres Complètes, Paris, Editions du Seuil, 1962 (Préface de Mithridate), p. 205.
2. Roland Barthes, Sur Racine, Paris, Editions du Seuil, 1963, p. 71.

## Alexandre le Grand

"L'action se passe sur les bords de l'Hydaspe dans le camp de Taxile", ainsi que l'annonce l'auteur, ainsi que l'implique Porus:

Nos chefs et nos soldats, brûlant d'impatience,  
Font lire sur leur front une mâle assurance;  
Ils s'animent l'un l'autre; et nos moindres guerriers  
Se promettent déjà des moissons de lauriers.  
J'ai vu de rang en rang cette ardeur répandue  
Par des cris généreux éclater à ma vue.  
Ils se plaignent qu'au lieu d'éprouver leur grand coeur,  
L'oisiveté d'un camp consume leur vigueur.  
Laisserons nous languir tant d'illustres courages?  
(I, i, 125-133)

La scène se réduit à la dimension d'une tente, le quartier général de Taxile où défilent tour à tour Porus, Cleophile, Axiane, etc. En dehors de cette tente, les événements suivent leur cours, et, toute une foule de personnages sont évoqués; les uns longtemps disparus, les autres vivant en marge, mais tous disponibles soit en tant que forces de pression morale, soit en tant que ressources physiques dont les protagonistes se hâtent souvent de signaler l'existence tumultueuse et la proximité menaçante pour les

besoins de leurs causes respectives. Toutefois, dans Alexandre le Grand plus que dans toutes les autres tragédies raciniennes, ces grands disparus ainsi que cette foule absente de suiveurs vigilants que représente le peuple, semblent jouer un rôle amoindri, exercer une influence presque nulle sur le mouvement des âmes. L'amour de la paix, le souci d'épargner les pertes de vie cachent mal les vraies motivations de Taxile et constituent une bien pauvre excuse à sa trahison. D'un autre côté, l'agressivité et la témérité de Porus ne concernent que très peu la gloire ou l'honneur de son peuple. C'est le portrait à peine estompé d'un chevalier courtois égaré dans la littérature du dix-septième siècle. Il s'applique surtout à plaire à Axiane, à mériter son cœur, à être digne d'elle. Pour lui comme pour Taxile, la gloire du peuple n'est que chose secondaire, mieux, un alibi commode. Symboles de hautes considérations politiques, les peuples servent de toile de fond au drame d'intériorisation qui trahit de la part de Porus et de Taxile, un effort de soustraire le privé au public, le sacré au profane.

Reine d'une partie des Indes, Axiane cherche l'alliance de Porus et de Taxile, deux autres rois dans les Indes, en vue d'opposer un front uni et par contre plus redoutable à l'agression imminente du grand conquérant Alexandre.

Celui-ci avait fait captive une autre reine des Indes: Cléophile, soeur de Taxile. D'un côté, sans se douter de la passion qu'elle inspire aux deux rois indiens, Axiane leur pose froidement des conditions draconiennes en retour du don de ses charmes: combattre Alexandre, se mesurer à lui, retarder sa conquête même dans la certitude d'une défaite. Porus s'apprête avec un enthousiasme frénétique à réaliser ces conditions. Mais d'un autre côté, Cléophile, amoureuse d'Alexandre et aimée de lui, exhorte son frère Taxile à accepter les propositions de paix du grand conquérant et à se garder de s'engager dans une guerre inutile. Taxile, d'abord intraitable, cédera graduellement aux arguments de sa soeur:

Cléophile:

Mon frère, ouvrez les yeux pour connaître Alexandre:  
Voyez de toutes parts les trônes mis en cendres,  
Les peuples asservis, et les rois enchaînés;  
Et prévenez les maux qui les ont entraînés.

(I, i, 5-8)

Taxile:

Voulez vous que, frappé d'une crainte si basse,  
Je présente la tête au joug qui nous menace,  
Et que j'entende dire aux peuples indiens  
Que j'ai forgé moi-même et leurs fers et les miens?  
Quitterai-je Porus? Trahirai-je ces princes...

(I, i, 9-13)

Et voyez vous un seul qui, sans rien entreprendre,  
Se laisse terrasser au seul nom d'Alexandre...

(I, i, 17-18)

Et vous voulez, ma soeur, que Taxile aujourd'hui,  
Tout prêt à le combattre, implore son appui!  
(I,i,23-24)

Ensuite, les révélations foudroyantes de Cléophile  
attisant son amour propre, rendant futiles les risques  
qu'il aurait volontiers embrassés pour l'amour d'Axiane,  
l'amènent à plus de souplesse, le font hésiter:

Seigneur, il faut l'entendre;  
Nous ignorons encore ce que veut Alexandre:  
Peut-être est-ce la paix qu'il nous veut présenter.  
(I,ii,137-140)

Enfin, changeant son fusil d'épaules, il se fera l'allié  
d'Alexandre et s'évertuera à éviter la guerre à tout prix,  
non sans le secret espoir que Porus dans son fanatisme  
farouche y laissera sa peau et que, débarrassé d'un rival  
puissant, il pourra désormais tout seul s'offrir aux grâces  
d'Axiane:

Ah! n'espérez de moi que de sincères vœux,  
Madame; n'attendez ni menaces ni chaînes;  
Alexandre sait mieux ce qu'on doit à des reines.  
Souffrez que sa douceur vous oblige à garder  
Un trône que Porus devait moins hasarder;  
Et moi-même en aveugle on me verrait combattre  
La sacrilège main qui le voudrait abattre.  
(III,vi,773-778)

Mais Alexandre lui-même, condescendant, lui accorde  
ses faveurs, et tout puissant, dans son amour, dans sa clé-  
mence et dans sa générosité, assuré de sa supériorité, con-  
firme pour Cléophile les vœux secrets de Taxile:

Madame, à son amour je promets mon appui:

Ne puis-je rien pour moi quand je puis tout pour lui.  
(III,vi,847-848)

Quant à Porus, buté comme un personnage cornélien, rien apparemment, ni la défaite, ni même la mort ne semble le fléchir:

Il faut vaincre, et j'y cours, bien moins pour éviter  
Le titre de captif, que pour le mériter.  
Oui, madame, je vais, dans l'ardeur qui m'entraîne  
Victorieux ou mort, mériter votre chaîne;  
(II,v,647-650)

Au dénouement, c'est Taxile qui aura péri; et l'on verra Porus, empressé, avec autant d'ardeur qu'il la combattait, à accepter la paix offerte par Alexandre. C'est que la même volte-face s'est opérée chez Axiane dont la fureur et l'ini-mitié furent vaincues par la générosité de celui en qui elle ne voyait qu'un usurpateur:

Axiane:

Oui, madame, régnerez; et souffrez que moi-même  
J'admire le grand coeur d'un héros qui vous aime.  
(V,iv,1525-1526)

Porus:

Je me rends, je vous cède une pleine victoire:  
Vos vertus, je l'avoue, égalent votre gloire.  
Allez, seigneur, rangez l'univers sous vos lois;  
Il me verra moi-même appuyer vos exploits:  
Je vous suis; et je crois devoir tout entreprendre  
Pour lui donner un maître aussi grand qu'Alexandre.  
(V,iv,1533-1538)

Les peuples indiens dont Porus et Axiane s'acharnaient à sauvegarder la gloire et à préserver la renommée, de la

honte d'une défaite sans combat, n'entraient plus dans leurs préoccupations. Si les indiens, les peuples vaincus, Persans, Grecs, etc., et leurs chefs: Darius, Bessus, persistent à être agités dans le fond diaphane de la pièce, c'est qu'ils font mieux connaître et grandissent par le souvenir de leurs déboires, la crainte que le personnage d'Alexandre doit inspirer. Du même coup, tous ceux, qui comme Porus osent résister à un si redoutable guerrier, prennent figure de héros et lui volent en quelque sorte un peu de sa gloire. La constante évocation de ces grands chefs et de ces peuples vaincus n'est retenue que parce qu'elle donne du relief à la gloire d'Alexandre, à son génie et à son prestige. Les peuples et les chefs sont vite oubliés, éclipsés par la gigantesque stature de leur vainqueur et désormais par son statut d'amant. Leur absence, leur histoire ne nous intéressent que pour l'éclairage qu'elles jettent sur la puissance d'Alexandre. Les protagonistes eux-mêmes, malgré leurs bruyantes activités, en dépit de leurs passions éffrénées, ne servent qu'à parfaire l'image d'un chef omnipotent, mais qui se veut homme comme tous les humains et qui connaît leurs grandeurs, leurs faiblesses ainsi que leur sagesse. Tout dans cette pièce converge sur Alexandre. Certains contemporains de l'auteur ont voulu voir dans le prestigieux rayonnement du

personnage une éloge de Louis XIV; Racine lui-même affirme, dans un esprit différent de celui de ses contemporains, qu'"Il n'y a pas un vers dans la tragédie qui ne soit à la louange d'Alexandre; les invectives mêmes de Porus et d'Axiane sont autant d'éloges de la valeur de ce conquérant". (1)

Le rôle des protagonistes ne se réduit qu'à cela. Les personnages absents, tous ceux-là qui sont relégués en permanence derrière la coulisse jouent un rôle encore plus effacé. Toute l'intrigue se ressent de l'importance d'Alexandre. Dr. Bettina Knapp en fait une allusion judicieuse. Dans Alexandre le Grand, écrit-elle, il y a deux séries de doubles: d'une part Cléophile et son frère Taxile, et de l'autre Porus et Axiane. Leur rapport est déterminé dans une grande mesure par leur attitude à l'égard d'Alexandre. (2)

Le revirement final de Porus et d'Axiane: de leur intransigeance téméraire du début de la pièce à leur collaboration enthousiaste avec Alexandre sous l'excuse précaire qu'ils lui sont brusquement devenus reconnaissants de sa clémence, achève de prouver leur indifférence au salut et à la gloire des peuples indiens. Ceux-ci, à l'encontre de ce qui passe dans Bérénice, n'auront exercé aucune pression sur leurs décisions. Sous une forme mitigée au

dénouement, Porus et Axianne auront accepté avec joie, avec une sorte d'empressement mal contenu ce qu'ils avaient rejeté au début avec une promptitude rationnelle et calculée. Dès lors ce qu'on appelle la trahison de Taxile devient caduc, sa mort, vaine.

Et, tous ceux mentionnés au cours de la pièce : Les Indiens, les armées, les peuples grecs, persans, les grands rois vaincus : Bessus, Darius, etc., tous tombent dans l'oubli. Et, sortant de la représentation de la pièce, une image persiste dans l'esprit du spectateur : le portrait en pied d'Alexandre dans son auguste majesté. Celui-ci et Cléophile d'une part, Porus et Axiane d'autre part, vont désormais couler d'interminables jours de bonheur.

## Alexandre le Grand: Notes

1. Racine, Alexandre le Grand, Oeuvres Complètes, Paris, Editions du Seuil, 1962, p. 87 (deuxième préface).
2. Bettina L. Knapp, Jean Racine: Mythos and Renewal in Modern Theater, The University of Alabama Press, 1971, p. 51: "In Alexander the Great, there are two sets of doubles: Cleophilia and her brother Taxile, and Porus and Axiana. What determines their relationship to a great extent is the attitude they bear toward Alexander".

## Andromaque

La scène est à Buthrote, dans une salle du palais de Pyrrhus. Celui-ci aime Andromaque, veuve d'Hector, mère d'Astyanax et voudrait l'épouser. La mère et le fils après la défaite des Troyens sont captifs de Pyrrhus. Andromaque, fidèle à la mémoire d'Hector voudrait réserver toute sa vie et toute son énergie aux soins de leur fils unique. Mais les Grecs craignent qu'un jour Astyanax ne venge la mort de son père, et par conséquent, ils s'opposent sourdement à l'éventualité d'une telle alliance.

D'autre part, Hermione, fille d'Hélène et de Ménélas, fiancée et amoureuse de Pyrrhus se décide à l'épouser. Entre temps, Oreste, ambassadeur des Grecs, confie à son ami Pylade sa passion longtemps contenue pour Hermione. Mais il se voit assigner la tâche ingrate de hâter l'alliance de Pyrrhus et d'Hermione. Celui-ci hésite encore, déchiré entre son amour pour Andromaque et son devoir patriotique, entre sa passion et la raison d'état, entre les

pressions exercées par Hermione et l'indifférence sinon l'hostilité d'Andromaque. Mais incliné vers Andromaque, il promet, supplie et en fin de compte menace de livrer Astyanax à la fureur des Grecs.

Telles sont les données du premier acte. Elles tiennent lieu d'introduction, mais aussi de transition entre deux moments d'un même drame, entre deux séries d'événements dont l'une semble déterminer le développement et la portée de l'autre. Les acteurs eux-mêmes dépendent étroitement l'un de l'autre, même morts ou simplement absents. C'est ce qu'Odette de Mourgues a lumineusement noté: "Le passé se réfléchit sur le plan tragique avec un angle d'incidence très variable. Andromaque représente un cas extrême; la guerre de Troie obsède tous les personnages". (1) C'est d'abord Andromaque qui, tournée vers le passé, fait revivre la nuit désastreuse de la défaite troyenne et cherche la force de survivre dans le souvenir constamment régénéré des êtres et des lieux chers:

Dois-je les oublier, s'il ne s'en souvient plus?  
Dois-je oublier Hector privé de funérailles,  
Et traîné sans honneur autour de nos murailles?  
Dois-je oublier mon père à mes pieds renversé,  
Ensanglantant l'autel qu'il tenait embrassé?  
Songe, songe, Céphise, à cette nuit cruelle  
Qui fut pour tout un peuple une nuit éternelle;  
(III, viii, 992-998)

Pyrrhus lui-même ne peut s'empêcher d'associer sa douloureuse passion au rôle qu'il a joué dans la guerre de Troie :

Mais que vos yeux sur moi se sont bien exercés !  
Qu'ils m'ont vendu bien cher les pleurs qu'ils ont versés  
De combien de remords m'ont-ils rendu la proie !  
Vaincu, chargé de fers, de regrets consumé,  
Brulé de plus de feux que je n'en allumai,  
Tant de soins, tant de pleurs, tant d'ardeurs inquiètes...  
(I, iv, 315-320)

Oreste aussi n'a pas oublié la sanglante épopée, et dans un dernier soubresaut du désespoir, il propose à Hermione :

Prenons en signalant mon bras et votre nom,  
Vous, la place d'Hélène, et moi, d'Agamemnon;  
De Troie en ce pays réveillons les misères;  
Et qu'on parle de nous ainsi que de nos pères.  
(IV, iii, 1159-1162)

Coquette jusqu'à la cruauté, profondément blessée dans sa fierté, Hermione s'efforce de séduire Oreste en utilisant toute la puissance de ses charmes, et, le prenant au mot, feint de se livrer à lui tout en déplorant les attraits qu'elle n'a pas su hériter de sa mère :

Quoi ! sans qu'elle employât une seule prière,  
Ma mère en sa faveur arma la Grèce entière;  
Ses yeux pour leur querelle, en dix ans de combat,  
Virent périr vingt rois qu'ils ne connaissaient pas:  
Et moi, je ne prétends que la mort d'un parjure,  
Et je charge un amant du soin de mon injure;  
Il peut me conquérir à ce prix sans danger;  
Je me livre moi-même et ne puis me venger!  
(V, ii, 1477-1484)

Toute la pièce est construite sur les débris de la

guerre de Troie. Les personnages eux-mêmes en sont les vétérans. Les morts, les victimes, les peuples, les armées, y circulent comme des fantômes; une multitude d'êtres invisibles peuplent cette tragédie.

Mis à part les grands noms disparus, les célèbres parents affectionnés: Ulysse, Hécube, Cassandre, Priam, Achille, Agamemnon, Menélas, si souvent rappelés, destinés à maintenir vivantes les dissensions du passé, à les rendre en quelque sorte irréconciliables:

Oui, seigneur, lorsqu'au pied des murs fumants de Troie  
Les vainqueurs tout sanglants partagèrent leur proie,  
Le sort, dont les arrêts furent alors suivis,  
Fit tomber en mes mains Andromaque et son fils.  
Hécube près d'Ulysse acheva sa misère;  
Cassandre dans Argos a suivi votre père.  
Sur eux, sur leurs captifs, ai-je étendu mes droits?  
Ai-je enfin disposé du fruit de leurs exploits?  
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.

(I,ii,185-196)

A côté des Grecs timorés mais menaçants et des Troyens vaincus mais redoutés:

Madame, mes refus ont prévenu vos larmes.  
Tous les Grecs m'ont déjà menacé de leurs armes;

(I,iv,281-282)

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.

(I,ii,200-204)

Hormis tout ce monde bruyant derrière les coulisses, prêt à faire irruption sur la scène, deux silhouettes se dessinent dans le fond du décor: celle d'Ashtyanax vivant, mais prisonnier dans quelque salle retirée du palais et celle de son père Hector tué par les Grecs, mais craint par ceux-ci, autant que vénéré par Andromaque dans la personne du fils:

Ce n'est pas les Troyens, c'est Hector qu'on poursuit.  
Oui, les Grecs sur le fils persécutent le père,  
Il a par trop de sang acheté leur colère.

(I,ii,224-226)

dit Oreste à Pyrrhus. Quant à Andromaque, suppliante dès son entrée en scène, elle implore:

Je passais jusqu'aux lieux où l'on garde mon fils  
Puisqu'une fois le jour vous souffrez que je voie  
Le seul bien qui me reste et d'Hector et de Troie,  
J'allais, seigneur, pleurer un moment avec lui:  
Je ne l'ai point encore embrassé aujourd'hui!

Pyrrhus:

Ah! madame, les Grecs, si j'en crois leurs alarmes,  
Vous donneront bientôt d'autres sujets de larmes.

Andromaque:

Et quelle est cette peur dont leur coeur est frappé,  
Seigneur? quelque Troyen vous est-il échappé?

(I,iv,260-268)

Madeleine Defrenne soutient que: "Toute l'intrigue d'Andromaque est commandée par deux personnages qu'on ne verra jamais et que l'héroïne nomme dès qu'elle entre en scène. Le drame naît à cause d'Hector et parce qu'il vit

et pour qu'il vive: entre eux, sont suspendues les oscillations tragiques".(2) Mais c'est surtout le drame d'Andromaque qui confond dans un même élan d'amour et d'abnégation le fils et le père. Elle doit choisir entre la fidélité aux mânes de son époux et le salut de son fils. Epoux, fils, fidélité conjugale, dévouement maternel; dichotomie qui, chez Andromaque a agacé la sagacité de bien des critiques. Thierry Maulnier affirme que: "Devant Hector, Astyanax lui-même compte peu... Il est l'image d'Hector, le fils d'Hector, la chair d'Hector perpétuée: "C'est lui-même, c'est toi, cher époux, que j'embrasse". Elle aime à peine Astyanax, elle n'aime qu'Hector".(3)

Pour Roland Barthes, le conflit d'Andromaque n'est pas "celui d'une épouse et d'une mère; il est celui qui naît de deux ordres contraires émanés d'une même source: Hector veut à la fois vivre comme mort et comme substitut, Hector lui a enjoint à la fois la fidélité à la tombe et le salut du fils parce que le fils c'est lui"... Et c'est parce qu'Andromaque n'est pas une mère, mais une amante que la tragédie est possible... Le tombeau d'Hector est pour Andromaque refuge, réconfort, 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 trois".(4)

Dr. B. Knapp dégage à travers leur dualité apparente l'identité du père et du fils dans l'esprit d'Andromaque. D'une part, le fait pour Andromaque de vouer toute sa vie à l'éducation de son fils implique l'amour naturel qu'une mère éprouve pour son enfant; d'autre part, Astyanax en tant que fruit de l'union de deux individus est considéré comme une force positive et productive: l'homme de l'avenir. (5) On ne saurait donc comprendre Andromaque sans faire appel à Hector et à Astyanax, sans éprouver le poids de ces héros absents.

Hermione et Oreste, Pyrrhus et les Grecs y sont intéressés à d'autres titres. Hermione n'a nul souci de la mémoire d'Hector; si Astyanax la gêne, c'est à cause de la sollicitude épanchée, de plus en plus exclusive dont semble être l'objet Andromaque, sa rivale de la part de Pyrrhus, son amant. L'existence du fils d'Andromaque devient dès lors un redoutable obstacle aux vœux d'Hermione:

Dans ses retardements si Pyrrhus persévère,  
A la mort du Troyen s'il ne veut consentir,  
Mon père avec les Grecs m'ordonne de partir.  
(II, i, 406-408)

Aux yeux de tous les Grecs rendons le criminel.  
J'ai déjà sur le fils attiré leur colère;  
Je veux qu'on vienne encore lui demander la mère.  
(II, i, 444-446)

Mais Pyrrhus épris d'Andromaque, se garde de faire exécuter

son fils. Lui aussi, il se sert d'Astyanax comme arme, comme instrument de chantage pour vaincre les résistances de la mère. Aveuglé par sa passion, il dédaigne les risques que ce jeu comporte pour sa vie et pour son avenir d'empereur. En tout cas, Astyanax reste au centre de la pièce, il en est l'enjeu invisible. Il effraie les Grecs qui voient en lui la résurrection possible d'Hector. Ceux-ci veillent et s'impatientent des hésitations de Pyrrhus. Du rôle des grecs et de la Grèce (deux termes fréquemment répétés) se dégage un trait particulier, une constante du théâtre racinien, c'est-à-dire cette sorte de tension continue entre le privé et le public. Absents de la scène, les Grecs et la Grèce demeurent une terrible force de pression trop légèrement négligée par Pyrrhus qui s'obstine à les exclure de ses calculs. C'est pourtant un monde exigeant, intransigeant qui représente une certaine réalité politique, réalité par laquelle les intérêts de la patrie confondus, ici, avec l'anneantissement de toute la race d'Hector et des Troyens sont placés par dessus tout, par dessus les sentiments, les passions, la vie même de l'empereur. Quant à Oreste, trahissant sa mission, il souhaite secrètement le salut d'Astyanax et par contre tous les avantages personnels que cela implique pour lui. Astyanax sauvé, Andromaque est conquise. Andromaque conquise,

Hermionne est délaissée, elle cédera aux attentions affectueuses, au désir incessamment refoulé d'Oreste. Tel est le calcul, tel est l'espoir, telle est la grande illusion de l'ambassadeur des Grecs:

Sauve tout ce qui reste et de Troie et d'Hector!  
Garde son fils, sa veuve, et mille autres encore,  
Epire: c'est assez qu'Hermione rendue  
Perde à jamais tes bords et ton prince de vue.  
(II,iii,599-602)

Si Astyanax et Hector malgré leur absence revêtent une telle importance pour les protagonistes, s'ils leur causent tant de déchirements, d'illusions et de désillusions, d'espoir et de désespoir, quel effet produisent-ils sur le spectateur ou le lecteur? Nous n'avons nulle envie de voir Astyanax. Il nous suffit de le considérer comme un symbole, un obstacle, mieux, le nerf vivant, le lien qui unit le passé et l'avenir dans un présent tragique. Certes, on s'émue, on se révolte même à l'idée qu'un enfant innocent puisse être l'objet de ce jeu macabre, que sa survie puisse être placée au milieu de ces déchirements, dans la dangereuse effervescence de passions déchaînées; mais le pire, c'est qu'il est le fils d'Hector, le héros vaincu de la guerre de Troie, le seul qui, vivant, eût pu contrecarrer les prétentions de Pyrrhus, eût pu changer le cours de l'intrigue. Racine écrira dans sa seconde préface: "Je doute que les larmes d'Andromaque eussent fait sur l'esprit

de mes spectateurs l'impression qu'elles y ont faites, si elles avaient coulé pour un autre fils que celui qu'elle avait d'Hector".(6) Les réminiscences, les descriptions, les récits éparpillés ça et là dans la pièce, issus de ses alliés aussi bien que de ses ennemis, renvoient d'Hector l'image d'un chef illustre, d'un guerrier courageux. Mais aussi et surtout celle d'un homme adulte, dans tout ce que le mot comporte de complexités, d'efforts, de luttes et de contradictions. Sa psychologie transparaît, on en saisit les traits dominants; à ce titre, il est plus sympathique qu'Astyanax. Si l'on s'inquiète du sort de ce dernier, c'est plus par pitié pour Andromaque que pour Astyanax lui-même. Qu'il existe, cela suffit; il est un enfant, un être dépourvu de responsabilité, l'objet d'un décor prohibé. De plus, le lien affectif entre personnage et spectateur se rompt de temps en temps dans le théâtre, et notre sensibilité se dissipe provisoirement pour nous laisser le temps d'apprécier, d'adopter une attitude purement intellectuelle devant l'oeuvre, devant l'art, cette création particulière de l'esprit. Selon ce que rapporte Madeleine Defrenne: Il semble bien que ce soit affaiblir l'intérêt dramatique que de faire voir Astyanax comme l'a tenté récemment un metteur en scène... Insatisfait, l'espoir du spectateur qui s'attend à voir paraître

cet enfant dont la vie est en jeu, reste l'un des noeuds qui l'attachent à l'intrigue".(7) La présence physique de l'enfant sur la scène n'intéresse nullement le spectateur; il lui suffit de le savoir vivant, quelque part tout proche, hors des limites du plateau. Ce qui l'inquiète: c'est de savoir si Astyanax sera sauvé; ce qu'il goûte: c'est de voir comment il sera sauvé. C'est ce que lui montrent dans leurs démêlés, à travers toutes les péripéties de la pièce, Andromaque, Pyrrhus, Hermione et Oreste.

Les dieux semblent être soigneusement cachés, leur évocation est due à des effets de style, tout au moins, au respect d'une certaine couleur locale. Le rôle proéminent qu'il joue dans Esther, Phèdre, et Athalie est ici discret, insoupçonné. On n'a pas l'impression qu'ils dirigent; ils sont comme le remarque Odette de Mourgues:

"complices des passions qui détruisent les personnages".(8)

Ni Andromaque, ni Pyrrhus, n'ont recouru aux dieux. Nulle prière, nulle invocation, nulle louange leur est adressée. L'évocation des dieux par Hermione n'est que l'expression pieuse, euphémique de sa jalousie, de sa fierté humiliée et surtout de sa vengeance préméditée:

Va profaner des dieux la majesté sacrée:  
Ces dieux, ces justes dieux n'auront pas oublié  
Que les mêmes serments avec moi t'ont lié.

(IV,v,1383-1384)

Oreste n'y fait allusion que deux fois. D'abord désin-  
volte:

Mais j'atteste les dieux,  
Témoins de la fureur de mes derniers adieux,  
Que j'ai couru partout où ma perte certaine  
Dégageait mes serments et finissait ma peine,  
J'ai mendié la mort chez des peuples cruels  
Qui n'apaisaient leurs dieux que du sang des mortels.  
(II,ii,487-492)

Ensuite précise et amère:

Je ne sais de tout temps quelle injuste puissance  
Laisse le crime en paix, et poursuit l'innocence  
De quelque part sur moi que je tourne les yeux,  
Je ne vois que malheurs qui condamnent les dieux.  
(III,i,773-776)

Dépité, frustré, il s'en retourne contre les  
dieux. Il n'y a aucune dévotion mystique dans la pièce.  
Les dieux ne sont ni loués ni adorés; les rares fois qu'ils  
sont évoqués, c'est pour être blâmés, conspués.

Andromaque: Notes

1. Odette de Mourgues, Autonomie de Racine, Paris, Editions José Corti, 1967, p. 36.
2. Madeleine Defrenne, Absence et Présence chez Racine, Revue de l'Université de Bruxelles, Décembre 1961-Avril 1962, p. 192.
3. Thierry Maulnier, Racine, Paris, Editions Gallimard, 1947, p. 224-225.
4. Roland Barthes, Sur Racine, Paris, Editions du Seuil, 1963, p. 80-81-82.
5. Bettina L. Knapp, Jean Racine, Mythos and Renewal in Modern Theater, The University of Alabama Press, 1971, p. 68.
6. Jean Racine, Andromaque, Oeuvres Complètes, Paris, Editions du Seuil, 1962, p. 105 (préface).

### Britannicus

Dès son entrée en scène, Agrippine confie à Albine ses pressentiments. Elle rappelle dans le même instant toutes les manoeuvres qu'elle avait entreprises pour usurper le trône au profit de son fils Néron et s'assurer ainsi sous cette doublure la permanence d'un pouvoir qui flatte ses ambitions et qui reste malgré tout, sa seule raison de vivre. Elle en est de plus en plus écartée; et c'est avec une rage impuissante qu'elle constate l'emprise de Néron sur ce pouvoir dont elle se voit progressivement exclue. Elle raconte avec une amère nostalgie les événements d'un passé récent, antécédents du drame présent. Elle fait ainsi revivre des ancêtres disparus et signale des personnages qu'on recherchera en vain sur la scène mais dont le rôle n'est pas moins évident. Analysant sa nouvelle situation avec sa confidente, se refusant à admettre les transformations psychologiques constatées chez son fils, elle délibère et se complait à des raisonnements favorables à ses

illusions. Tantôt elle compare le règne de Néron au début de celui d'Auguste:

Non, non, mon intérêt ne me rend point injuste:  
Il commence, il est vrai, par où finit Auguste;  
Mais crains que, l'avenir détruisant le passé,  
Il ne finisse ainsi qu'Auguste a commencé.  
(I,i,35-39)

Tantôt elle croit retrouver chez son fils les tares héréditaires de toute une génération de cruels ancêtres:

Il se déguise en vain: je lis sur son visage  
Des fiers Domitius l'humeur triste et sauvage;  
Il mêle avec l'orgueil qu'il a pris dans leur sang  
La fierté des Nérons qu'il puisa dans mon flanc.  
Toujours la tyrannie a d'heureuses prémices:  
De Rome, pour un temps, Caius fut les délices;  
(I,i,35-39)

Frustrée dans ses ambitions, elle se reproche amèrement la mort de Silanus, frère de Junie. Par ses manoeuvres, elle l'avait en effet éloigné d'Octavie devenue l'épouse de son fils Néron, au profit de qui, elle convoitait le trône.

Par moi seule éloigné de l'hymen d'Octavie  
Le frère de Junie abandonna la vie,  
Silanus sur qui Claude avait jeté les yeux  
Et qui comptait Auguste au rang de ses aïeux.  
(I,i,63-66)

Et, voilà en quelques vers, narrés par une Agrippine plus aigrie que repentante, les événements qui précèdent le drame que va provoquer sa mégalomanie. Il lui avait fallu associer Octavie, petite fille de Claude, à son fils pour parfaire le coup d'état et légitimer le règne de Néron.

Pour cela, elle avait éliminé le descendant de l'illustre empereur Auguste à qui Octavie était promise.

D'un trait, Agrippine rappelle les victimes de son ambition éffrénée. Certaines d'entre elles étaient les acteurs d'un drame dont la pièce actuelle semble être la conséquence tragique. D'autres vivent encore, recluses derrière la coulisse, frappées d'ostracisme, dédaignées mais jamais oubliées. Si on ne les craint pas, elles ne restent pas moins entravantes. Leur nom, leur existence même font souvent les frais des propos des personnages qui évoluent sur le plateau.

A peine parle-t-on de la triste Octavie.  
(I,i,83)

réplique Albine pour consoler Agrippine, lui prouvant ainsi que malgré tout, sa personnalité éclipse celle de la propre femme de l'empereur et que par conséquent, elle n'a pas tout-à-fait perdu son emprise sur son fils.

Octavie ne paraîtra jamais en scène, toutefois, elle est souvent évoquée, soit comme instrument indirect de consolation et d'encouragement, tel que l'a fait Albine; soit comme excuse, sorte de relique d'innocence, hantise de pureté à laquelle Néron attribuera ses tergiversations devant les pressions de Narcisse:

Narcisse:            Quoi donc! qui vous arrête,  
                      Seigneur,

Néron:

Tout: Octavie, Agrippine, Burrhus,  
Sénèque, Rome entière, et trois ans de vertu,  
Non que pour Octavie un reste de tendresse  
M'attache à son hymen et plaigne sa jeunesse:  
Mes yeux, depuis longtemps fatigués de ses soins,  
Rarement de ses pleurs daignent être témoins.  
(II,ii,461-466)

Dans l'ordre de prééance qu'observent les causes de ses inhibitions, Néron cite en première place Octavie, ensuite viennent Agrippine, Burrhus, etc... L'ironie est qu'Octavie en fait, représente le moindre de ses soucis. Son désir de la répudier est un droit légitime dans la mesure où depuis quatre ans elle s'est révélée impuissante à doter le trône d'un prince héritier:

Trop heureux, si bientôt la faveur d'un divorce  
Me soulageait d'un joug qu'on m'imposa par force!  
Le ciel même en secret semble la condamner:  
Ses vœux, depuis quatre ans, ont beau l'importuner;  
Les dieux ne montrent point que sa vertu les touche:  
D'aucun gage, Narcisse, ils n'honorent sa couche;  
L'empire vainement demande un héritier.  
(ii,ii,467-473)

Les arguments légaux (1) s'ajoutent aux excuses du coeur et apportent un appui supplémentaire à l'attitude méprisante de Néron vis-à-vis de son épouse. Hésitant entre Narcisse et Burrhus, entre ses instincts et son devoir, sa personnalité se développe, s'affirme, se manifeste dans le sens de ses instincts. Les habiles investigations de Narcisse y aideront. Celui-ci s'en prendra à l'écueil le plus terrifiant: Agrippine. Il taquinera ce que sa sagacité de

flagorneur impénitent a pu déceler de plus vulnérable  
chez son maître:

N'êtes vous pas, seigneur, votre maître et le sien?  
Vous verrons nous toujours trembler sous sa tutelle?  
Vivez; réglez pour vous, c'est trop régner pour elle.  
(II,ii,490-492)

Mais ce n'est pas sans peine que l'empereur se débarrassera  
de l'emprise de sa mère. Il l'avoue:

Eloigné de ses yeux, j'ordonne, je menace,  
J'écoute vos conseils, j'ose les approuver;  
Je m'excite contre elle, et tâche à la braver;  
Mais, je t'expose ici mon âme toute nue,  
Sitôt que mon malheur me ramène à sa vue,  
Soit que je n'ose encore démentir le pouvoir  
De ces yeux où j'ai lu si longtemps mon devoir;  
Soit qu'à tant de bienfaits ma mémoire fidèle  
Lui soumette en secret tout ce que je tiens d'elle;  
Mais enfin mes efforts ne me servent de rien;  
Mon génie étonné tremble devant le sien.  
(II,ii,496-506)

Le rôle du visible, celui des yeux est, ici, mis en relief;  
et comme l'indique le professeur Jules Brody, la présence  
d'Agrippine, ses yeux même en imposent aux velléités d'au-  
tonomie de l'empereur. Sa façon de le regarder lui semble  
insupportable... Aux yeux d'Agrippine, Néron retrouve  
la même menace, la même humiliation que ses propres regards  
font ressentir à ceux qui subissent son autorité. (2)

Agrippine est donc la seule femme, le seul personnage de  
la pièce qui inspire encore quelque crainte respectueuse  
à Néron. Devenu amoureux de Junie et par contre jaloux de  
Britannicus, l'empereur leur fera subir les humiliations

les plus grotesques. Quant à Octavie, on ne devine pas ce qu'elle a souffert; on le sait, malgré, et précisément à cause de son absence sur le plateau. Epouse infortunée de Néron, elle lui est totalement soumise; elle est même subjuguée par lui. C'est qu'elle n'a ni les yeux, ni les regards troublants d'Agrippine; donc aucune influence, aucun ascendant sur son époux. Elle est condamnée à mener une existence solitaire et tragique dans la coulisse. Systématiquement exploitée par les personnages présents, elle est utile à Agrippine, à Néron, autant qu'à Junie et à Britannicus, à Burrhus et même à Narcisse; chacun l'accommodant aux besoins de leurs causes respectives.

Agrippine, nous l'avons vu, s'est déjà servie d'elle dans la préhistoire de la pièce; sur la scène, elle brandira le statut matrimonial de son fils comme argument légal susceptible de fléchir le gardien austère des moeurs, le précepteur Burrhus en qui elle cherche désespérément un allié contre l'ambition de Néron:

Que dis-je? à son épouse on donne une rivale;  
On affranchit Néron de la foi conjugale:  
Digne emploi d'un ministre ennemi des flatteurs,  
Choisi pour mettre un frein à ses jeunes ardeurs,  
De les flatter lui-même, et nourrir dans son âme  
Le mépris de sa mère et l'oubli de sa femme.

(III,iii,815-820)

L'oubli de sa femme certes, mais pas tout-à-fait, car Octavie ne demeure pas moins pour ses intentions

secrètes et avouées, un facteur négatif, une entrave qui sollicite de sa part un certain effort de persuasion soit pour expliquer à Narcisse le motif de ses inhibitions:

Et ne connais-tu pas l'implacable Agrippine?  
Mon amour inquiet déjà se l' imagine  
Qui m'amène Octavie, et, d'un oeil enflammé  
Atteste les saints droits d'un noeud qu'elle a formé;  
(II,ii,483-486)

soit pour libérer Junie de ses scrupules:

Qu'Octavie à vos yeux ne fassent point d'ombrage  
Rome aussi bien que moi vous donne son suffrage  
Répudie Octavie et me fait dénouer  
Un hymen que le ciel ne veut point avouer.  
(II,iii,595-598)

soit pour l'intimider:

La soeur vous touche ici beaucoup moins que le frère;  
(II,iii,636)

Cependant, nullement intimidée, Junie réplique avec une froide politesse:

J'allais voir Octavie et non pas l'empereur.  
(II,iii,530)

Et, montrant qu'elle conserve à Octavie son amitié ainsi que sa compassion, elle repousse avec dignité les séductions de Néron:

Vous m'offrez tout d'un coup la place d'Octavie  
J'ose dire pourtant que je n'ai mérité  
Ni cet excès d'honneur ni cette indignité.  
(II,iii,608-610)

Mais plus ce rang sur moi répandrait de splendeur,  
Plus il me ferait honte, et mettrait en lumière  
Le crime d'en avoir dépouillé l'héritière.  
(II,iii,630-633)

Burrhus aussi se penche sur le cas d'Octavie, délaissée et bafouée. Il constate, impuissant, le changement alarmant qui s'opère dans le comportement et les habitudes de son disciple. Espérant que ce n'est qu'un caprice passager, il le lui reproche vertement et éprouve quelque difficulté à l'en excuser auprès d'Agrippine: Réprimandant Néron, il s'écrie:

Si vous daignez, seigneur, rappeler la mémoire  
Des vertus d'Octavie indignes de ce prix,  
Et de son chaste amour vainqueur de vos mépris;  
(III,i,784-786)

Apaisant Agrippine, il déclare sans conviction:

Le reste est un malheur qui n'est point sans ressource:  
Des larmes d'Octavie on peut tarir la source.  
(III,iii,827-828)

Quant à Britannicus, pris dans le jeu de Néron, dupe, maladroit dans l'expression de sa jalousie, il accable injustement Junie de récriminations, offensant ses vertus morales en lui rappelant avec tout ce que cela contient de dédain, les droits légitimes d'Octavie:

Que l'éclat d'un empire ait pu vous éblouir;  
Qu'au dépens de ma soeur vous en vouliez jouir.  
(III,vii,973-974)

Puéril dans sa naïveté, impétueux dans sa jalousie, il confiera à Agrippine:

Néron n'est pas encore tranquille possesseur  
De l'ingrate qu'il aime au mépris de ma soeur.  
(III,v,901-902)

Plus loin, profondément désespéré, jouant ses derniers atouts, n'ayant plus rien à perdre, il blâme l'empereur sans plus de retenue, avec une violence de langage qui exclut tout compromis:

Rome met-elle au nombre de vos droits  
Tout ce qu'a de cruel l'injustice et la force,  
Les emprisonnements, le rapt et le divorce?  
(III,viii,1046-1048)

Mais le traître Narcisse sait mieux caresser les bas instincts de Néron:

Vous seul, jusques ici contraire à vos désirs,  
N'osez par un divorce assurer vos plaisirs.  
(II,ii,481-482)

Il n'y a pas un personnage de la pièce qui ne fasse allusion dans un sens ou dans l'autre à l'épouse de Néron, cette femme seule abandonnée dans quelque appartement du palais, sans volonté, sans désir, sans passion, resignée aux cruelles fantaisies de son époux ainsi qu'à l'ambition féroce de sa belle-mère. De plus, la sympathie que semblent lui témoigner Junie et Britannicus n'est que pure convention. S'ils paraissent s'apitoyer sur le sort d'Octavie, ce n'est que par opportunisme, sorte de solidarité complice imposée par la logique de leur propre situation. La cruauté, le mépris de Néron à l'égard d'Octavie les auraient laissés indifférents s'il ne s'était avisé de jeter son dévolu sur Junie. Avec les avantages que lui

confère un pouvoir dictatorial, il emploie sans vergogne sa puissance répressive contre leur idylle et contre leurs vœux mutuels. La hâte avec laquelle Britannicus ajoute foi aux propos d'Agrippine qui croyait Néron assagi, revenu à de meilleurs sentiments est bien significative; il s'empresse donc d'inviter Junie à passer dans l'appartement d'Octavie pour célébrer leur bonheur retrouvé.

Allez belle Junie, et d'un esprit content  
Hâtez vous d'embrasser ma soeur qui vous attend.  
(V,ii,1569-1570)

L'illusion d'un dénouement heureux pour tout le monde provoque chez lui une profusion soudaine de joies, de générosités et même d'altruisme apparent dont les causes profondes, les vraies motivations ne nous échappent point. Agrippine, Junie et Britannicus ont à la fois trop à perdre et trop à gagner pour se préoccuper outre mesure du sort d'Octavie.

Albine nous paraît le seul personnage à exprimer pour elle une compassion désintéressée. Ayant un rôle secondaire dans la pièce, comme confidente d'Agrippine, son dévouement n'est pas extrême comme celui d'Oenone pour Phèdre; elle conserve toute sa lucidité ainsi que son sens de l'équité. Dans un vers au premier acte et dans un autre, au cinquième, elle indiquera avec une simplicité

bouleversante tout le tragique du destin d'Octavie. Aux deux occasions, au début et à la fin de la pièce, elle la nomme dans un soupir à peine étouffé, lui attribuant chaque fois le même qualificatif comme si le nom d'Octavie en était inséparable: "...la triste Octavie". (I,i,83;V,viii,1724) A cela l'ironie cynique de Néron fera un curieux contraste; il nargue:

Je le sais bien, madame, et n'ai pu sans envie  
Apprendre vos bontés pour l'heureuse Octavie.  
(II,iii,531-532)

Mais ici, ce n'est pas Octavie qu'il visait, c'est le frère, Britannicus lui-même, heureux d'être aimé de Junie. Quoiqu'il en soit, Néron n'est pas dupe, il sait aussi découvrir sous le vernis des propos et des actes généreux, les vraies motivations et les intérêts inavoués. Octavie, en fait, souffre seule. Elle n'affecte en aucune manière les héros, ni l'action. Si Racine avait besoin d'Astyanax, enjeu placé au centre d'Andromaque pour étoffer l'action et la sensibiliser, Octavie ne semble pas indispensable à l'action de Britannicus. Toutefois, épouse du super-héros de la pièce, il serait impensable qu'elle en soit totalement exclue. A cause de son statut par rapport à Néron, il fallait lui trouver un rôle, passif certes, mais d'une constance qui la rend presque visible sur la scène. On peut comprendre alors que Sarcey ait déploré

qu'"Octavie et Sénèque soient restés dans la coulisse".(3) Mais il y a plus: dans la galerie des femmes raciniennes, on s'étonne un peu d'apercevoir dans l'ombre, lointaine, la silhouette indécise d'Octavie si différente, si faible, si effacée, si mièvrément pâle derrière l'imposante pres-tance des Hermione, des Phèdre, des Roxane, etc. On n'y retrouve même pas la douceur et la tendresse trop souvent gauches des Monime et des Junie. Tout le monde parle d'Octavie; pourtant elle est muette; aucun message, aucun soupir, pas même un frisson de révolte ou de protestation ne lui est arraché. Nous ne connaissons son malheur que par ce qu'en disent les autres. Elle devrait être furieu- sement jalouse; on la devine résignée, neutre, presque in- humaine quoiqu'ait dit Racine: "Princesse d'une bonté et d'une vertu exemplaires".(4) Nous l'aurions préférée plus active, plus tumultueuse dans son isolement. Elle nous laisse perplexes; notre sympathie hésite entre la pitié et l'indifférence.

Mais, soit que l'auteur n'ait pas voulu encombrer l'action de trop de péripéties, soit que par respect des bienséances, il se soit gardé d'insister sur le thème de l'adultère, il a maintenu Octavie en coulisse et n'a uti- lisé son rôle que juste assez pour lui permettre de par- faire la peinture du monstre naissant.

En dehors du plateau, s'agitent aussi deux figures célèbres: Pallas et Sénèque. Le complot ourdi contre Néron doit sa conception aux agitations clandestines de Pallas, politicien astucieux et habile dont l'absence sur la scène représente un ingénieux effet dramatique qui renforce l'idée même de clandestinité et de conspiration. Sa maison est le centre de la conjuration:

Suivez moi chez Pallas, où je vais vous attendre.  
(I,iii,304)

Cependant de Néron je vais trouver la mère  
Chez Pallas, comme toi l'affranchi de mon père;  
Je vais la voir, l'aigrir, la suivre, et s'il se peut,  
M'engager sous son nom plus loin qu'elle ne veut.  
(I,iv,355-358)

Agrippine et Britannicus, dépités tous les deux, l'une de désillusions, l'autre de désespoir, se joignent à Pallas, l'auteur authentique du complot, le membre le plus intransigeant et par là le plus redouté. Agrippine en effet, est prête à se remettre en rang à côté de Néron si celui-ci se ravise et lui restitue les privilèges perdus. Quant à Britannicus, il ne tient qu'à Junie. Son implication dans le complot relève plus d'une rivalité sentimentale que politique. L'ennemi à abattre est donc Pallas. Néron le sait. N'ayant aucun lien spécial avec lui, il n'hésitera pas à l'éliminer. Il ordonne:

Pallas de ses conseils empoisonne ma mère;

Il séduit, chaque jour, Britannicus mon frère;  
Ils l'écourent lui seul: et qui suivrait leurs pas  
Les trouverait peut-être assemblés chez Pallas.  
C'en est trop, de tous deux il faut que je l'écarte  
Pour la dernière fois, qu'il s'éloigne, qu'il parte:  
Je le veux, je l'ordonne; et que la fin du jour  
Ne le retrouve plus dans Rome ou dans ma cour.  
(II,i,363-370)

Burrhus se charge de justifier cet ordre aux yeux d'Agrippine de plus en plus inquiète de l'attitude indépendante de Néron:

N'imputez qu'à Pallas un exil nécessaire:  
Son orgueil dès longtemps exigeait ce salaire:  
(III,iii,823-824)

Pallas éliminé, l'aspect politique de l'intrigue s'en ressent. Le clan rebelle se réduit à Agrippine et à Britannicus, laissant libre jeu aux fantaisies de plus en plus exclusives, de plus en plus cruelles de Néron.

Dans la seconde préface consacrée à la pièce, Racine a fourni des explications sur l'absence de Sénèque. Il écrit: "J'ai choisi Burrhus pour opposer un honnête homme à cette peste de cour; et je l'ai choisi plutôt que Sénèque. En voici la raison: ils étaient tous deux gouverneurs de la jeunesse de Néron, l'un pour les armes, l'autre pour les lettres; et ils étaient fameux, Burrhus pour son expérience dans les armes et pour la sévérité de ses moeurs, "militaribus curis et severitate morum"; Sénèque pour son éloquence et le tour agréable de son

esprit, "Seneca praeceptis eloquentia et comitate honesta". (5) Quoiqu'en ait dit Sarcey, la présence de Sénèque sur la scène serait superflue. Le dramaturge l'a compris; cela ne servirait pas son dessein qui consistait à montrer le processus de transformation d'un homme en monstre: une sorte de graduelle déshumanisation. Il est donc suffisant de savoir que Néron avait pour précepteur l'un des hommes les plus sages de son époque. Roland Barthes explicitera la raison pour laquelle Sénèque est resté en coulisse: "Comme conseiller vertueux, l'histoire suggérerait plutôt Sénèque. Racine a craint que l'intellectuel ne s'opposât pas suffisamment au cynique, il lui a substitué un militaire qui ne sait pas parler". (6) Toujours est-il que le nom de Sénèque est mentionné cinq fois dans la pièce: (7) trois fois par Agrippine, une fois par Néron, une fois par Burrhus, et, chaque fois, c'est pour regretter son absence et pour souligner son influence sur le caractère de Néron, influence lointaine, positive, voire heureuse mais dont les effets s'évanouissent peu à peu sous la pression des pulsions instinctives qui habitent le monstre naissant.

Ni Rome, ni le sénat, ni même les dieux apparemment n'ont su juguler sa passion. Aucune force extérieure, aucune valeur ne saura l'arrêter dans ses exigences de

plus en plus impérieuses, de plus en plus exclusives, de plus en plus sinistres. Il accommode les dieux, le peuple à ses désirs et à ses intérêts:

Vous-même, consultez vos premières années  
Claudius à son fils les avait destinées;  
Mais c'était en un temps où de l'empire entier  
Il croyait quelque jour le nommer l'héritier.  
Les dieux ont prononcé. Loin de leur contredire,  
C'est à vous de passer du côté de l'empire.

(II,iii,583-588)

Rome aussi bien que moi vous donne son suffrage.

(II,iii,596)

En dépit de tout, une seule force, celle de sa passion, stimulée par les intrigues de Narcisse, cette force interne terriblement puissante, celle du destin, provisoirement inhibée par les pressions extérieures évidentes et apparentes, manifestes et voilées, cette seule force constamment remise, ajournée, le conduira à la catastrophe finale, au meurtre de Britannicus, à la naissance du monstre.

## Britannicus - Notes

1. Fustelle de Coulange, La Cite Antique, Paris, Librairie Hachette, 1919, p. 52.  
L'auteur rapporte que "Le mariage n'ayant été contracté que pour perpétuer la famille, il paraît juste qu'il pût être rompu si la femme était stérile. Le divorce dans ce cas a toujours été un droit chez les anciens".
2. Jules Brody, Studies in the Seventeenth-Century French Literature, "Les yeux de César - The Language of Vision in Britannicus", Edited by Jean-Jacques Demorest, p. 196: "This power is Agrippine, or, more exactly a way she has of looking at him that he finds unbearable... In the eyes of Agrippine, Néron reads the same threat of tyranny and humiliation which those whom he seeks to control read in his own".
3. Francisque Sarcey, Quarante Ans de Théâtre, Tome III, cité par Nouveaux Classiques Larousse Britannicus, notes p. 130.
4. Racine, Britannicus, deuxième préface.
5. Ibid.
6. Roland Barthes, Sur Racine, op. cit., p. 87
7. Racine, Britannicus, I,i,114;I,ii,147,184;II,ii,462; III,iii,846.

## Béré nice

L'une des conditions pressantes sur lesquelles repose le bonheur de Titus et de Béré nice est la disparition d'un homme, la mort de Vespasien, père de Titus. Au moment où le rideau se lève, cette condition vient d'être réalisée. Un premier obstacle est levé. La mort de Vespasien est vue ici comme un heureux événement pour les amoureux. Au fond de leur âme, ils ont secrètement cultivé un "votum mortis", ils ont attendu impatiemment et souhaité ardemment la mort du vieil empereur. Dans son enthousiasme précipité, Béré nice commence à se lasser de la lenteur de Titus; elle révèle en termes peu voilés le fond de sa pensée:

Votre deuil est fini, rien n'arrête vos pas.  
Vous êtes seul enfin, et ne me cherchez pas!  
(II,iii,565-566)

Vous regrettez un père: hélas! faibles douleurs!  
Et moi (ce souvenir me fait frémir encore)  
On voulait m'arracher de tout ce que j'adore;  
Moi dont vous connaissez le trouble et le tourment  
Quand vous ne me quittez que pour quelque moment,

Moi qui mourrais le jour qu'on voudrait m'interdire  
De vous... (II,iii,610-615)

Presque tous les héros de Racine ont ceci en commun :  
Ils sont placés dans une situation où ils n'ont plus le  
choix, où ils sont forcés malgré eux de nourrir secrète-  
ment les mêmes souhaits que Bérénice. Roxane, Bajazet,  
Xipharès, Pharnace, Phèdre, Hippolyte, Aricie, se res-  
semblent tous. A ce titre, ils sont des êtres humains  
dans ce que le terme comporte de plus bouleversant. La  
mort d'Amurat, de Mithridate et de Thésée aurait garanti  
leur délivrance et leur épanouissement. Les uns accueil-  
lent cette mort sans aucun scrupule, les autres avec un  
soulagement à peine dissimulé. Mais Titus ne pouvait pas  
tout-à-fait partager l'enthousiasme de Bérénice car il  
savait que Rome, le sénat et les tribuns se sont substitués  
à son père et devenaient pour leur bonheur et pour leur  
liberté des censeurs d'autant plus inflexibles qu'ils  
étaient protégés par l'anonymat du pluriel. S'il arrive,  
en tout cas, à être affligé de la mort de son père, ce  
n'est pas par quelque sentiment naturel de dévouement ou  
d'attachement filial, c'est plutôt par une sorte de nostal-  
gie de l'indépendance et de l'irresponsabilité, un intérêt  
profond révélé par un long soupir qui trahit à la fois le  
désir de maintenir le statut quo et cette subtile

pusillanimité de l'amant soucieux de ne point déplaire à l'être aimé. L'existence de Vespasien lui assurait jusque-là le confort de la perplexité vis-à-vis de Bérénice et lui permettait ainsi de jouir doucereusement, sans engagement, sans péril, des plaisirs d'une amitié amoureuse, voire de longues fiançailles sans issue. Il ne répond aux pressions de Bérénice que par un douloureux gémissement:

Plût aux cieux que mon père hélas vécût encore!  
Que je vivais heureux!

(II,iii,600-601)

Mais acculé à l'explication de ses réticences, il n'eut que deux mots: Rome...L'empire. Il a tout dit: D'autres forces prohibitives sont révélées, et leur sourde pression s'accroît, s'intensifie au point où leur invasion de la scène semble imminente. Sorte de préfiguration de tout le peuple, le citoyen romain Rutile apporte à Titus le message décisif; il fait retentir les échos d'une populace qui gronde, furieuse et menaçante:

Seigneur, tous les tribuns, les consuls, le sénat,  
Viennent vous demander au nom de tout l'état.  
Un grand peuple les suit, qui, plein d'impatience,  
Dans votre appartement attend votre présence.

(IV,viii,1241-1244)

Les traditions s'imposent à Titus; le sénat et le peuple romain veillent attentivement à ce que l'empereur s'y conforme. Rome ne tolère aucune reine étrangère, or, Bérénice

est reine de Palestine et, Titus empereur de Rome, est amoureux de Bérénice. Déchiré entre sa passion et le respect des traditions, Titus cédera à la volonté de Rome et abandonnera Bérénice moins par conviction patriotique que par peur. Vespasien décédé, il doit maintenant affronter le peuple anonyme, dépositaire des traditions. Si la colère du peuple et des tribuns a souffert dans le temps les despotismes les plus cruels ainsi que l'autorité anarchique d'empereurs cruels et féroces, elle ne pardonnera pas à Titus la violation de cette loi sacrée qui consisterait à placer sur le trône une reine étrangère:

Depuis ce temps, seigneur, Caligula, Néron,  
Monstres dont à regret je cite ici le nom,  
Et qui, ne conservant que la figure d'homme,  
Foulèrent à leurs pieds toutes les lois de Rome,  
Ont craint cette loi seule et n'ont point à nos yeux  
Allumé le flambeau d'un hymen odieux.

(II, ii, 397-402)

Titus, quoiqu'il lui en coûte, se gardera d'enfreindre cette loi. Il succombe aux pressions extérieures, à toutes ces forces contraires à ses désirs, hostiles à son bonheur.

On a parlé de lui comme on parle d'un personnage de Corneille; il n'en est rien. Il n'a pas le sens du devoir, il n'en a que les frayeurs. Il ne craint pas le "qu'en dira-t-on"; il a peur du "qu'en fera-t-on". Il n'est ni superbe, ni arrogant; il est simple et trouble. Il n'est

Il n'est ni très brave ni très lâche, ni trop fort ni trop faible. Il n'est pas un surhomme; il est, comme tous les hommes, à peine un homme, c'est-à-dire: un être humain moyen en dépit de ses titres et de sa fonction, un être plein de désirs proscrits, conscient de ses faiblesses et de ses limitations. Il est à la fois une psychologie et une physiologie qui veut vivre, qui tient à survivre. Madame Knapp y découvrira "un héros sartrien dont la personnalité se développe au cours du drame, se crée et se fait authentique".(1) Elle ajoute pourtant un luxe de détails historiques et sociologiques qui semblent plutôt s'appliquer à cet autre type de héros désigné par le vocable: "salaud" dans la terminologie sartrienne. La perspicace ingéniosité de Roland Barthes soutiendra que "Titus délibère sur une peur, non sur un devoir: Rome n'est pour lui qu'une opinion publique qui le terrifie sans cesse il évoque en tremblant le qu'en dira-t-on anonyme... Bérénice est l'histoire d'une répudiation que Titus n'ose pas assumer".(2)

Toutes ces remarques comportent un trait commun. Judicieuses, inexactes, superficielles ou profondes, elles tiennent compte d'un élément essentiel à notre propos, de ce que Barthes appelle "l'espace extérieur". Elles montrent Titus aux prises avec un environnement influent, dominé par

un monde de contraintes, par une sorte de dictature sournoise de l'opinion.

Et ces noms, ces respects, ces applaudissements  
Deviennent pour Titus autant d'engagements.  
(V,ii,1273-1274)

Effrayé, Titus s'abandonne aux exigences de Rome. Incapable de choisir il pense au suicide:

Et je ne réponds pas que ma main à vos yeux  
N'ensanglante à la fin nos funestes adieux.  
(V,vi,1421-1422)

Sincérité, feintes, chantage, on ne sait. Titus lui-même l'ignore. Toutefois cette menace d'auto-destruction entraîne les principaux personnages à composer leur attitude sur celle de l'empereur voué lui-même au respect des valeurs et des traditions de Rome. Entre temps, le spectateur, sceptique, insatisfait, s'attend encore à quelque revirement, à un événement qui remettrait tout en question. Rien ne se produit; le dénouement le surprend. Lacunaire, il est comme une pseudo-fin qui semble devoir déboucher sur un drame infini dans la nuit des temps à venir, dans le silence et la durée. Mais cela ajoute un grain de plus au sentiment de terreur et de pitié qu'inspire le destin des protagonistes. Le dénouement nous laisse sur notre soif avec un goût d'inachevé, d'impossible et d'inexorable.

Trois passions farouches, qui n'ont connu que des

luttres sporadiques, sans réel sentiment de révolte contre un monde extérieur opprimant et une morale répressive paralysante, se sont brusquement apaisées. Titus, Bérénice, Antiochus, assagis, deviennent froids, indifférents, sombrent avec leur lot de misères dans la résignation fataliste et mèneront désormais une existence pour d'autres, une existence impersonnelle, absurde. Rome invisible, Rome puissante, Rome, masque sévère du destin, triomphe. Son ordre règne sur l'univers: "invitus invitam".

Bérénice: Notes

1. Bettina Knapp, Jean Racine Myths and Renewal in Modern Theater, University of Alabama, 1971, p. 112.  
"He is also a Sartrean hero who not only develops during the course of the drama, but in so doing creates himself".
2. Roland Barthes, Sur Racine, Paris, Editions du Seuil, 1963, p. 98

## Bajazet

Le sultan Amurat parti en guerre, délègue son pouvoir à Roxane qui l'exerce d'une manière absolue dans les limites du sérail, lieu fermé où se développe toute l'intrigue. Selon Roland Barthes, "le sérail est un lieu cérémoniel et mortel...c'est parce qu'Amurat est un regard invisible que le sérail est un milieu panique; c'est un monde qui ne peut recevoir de clarté nulle part et qui se sait pourtant soumis à une certitude extérieure qui le terrorise. Le sérail ne sait jamais où est Amurat".(1) Dès le premier acte, les nouvelles reçues de Babylone réjouissent le grand vizir Acomat. Celui-ci va profiter de l'absence du sultan, de ses revers sur le champ de bataille, pour ourdir un complot en se servant des meilleures ressources disponibles, des complices les mieux placés: Roxane, Bajazet, Atalide. Le récit d'Osmin esquisse pour l'imagination du spectateur, comme pour faire démarrer l'intrigue, l'image lointaine mais immense du champ de



complot qui a lieu sur la scène et les événements auxquels est lié le sort du sultan. L'absence de celui-ci, engagé dans un combat incertain, offre à Acomat, politicien retors dont la disgrâce est imminente, l'occasion d'organiser un coup d'état en faveur de Bajazet prisonnier dans le palais et condamné à mort par ordre du sultan, son propre frère. Entre temps, Roxane à qui Amurat avait confié le pouvoir en son absence s'éprend passionnément de Bajazet. Se ménageant les avantages que comporte une telle passion pour la réussite du coup, Acomat s'évertue de son mieux à l'encourager, et à l'attiser:

J'entretiens la sultane, et, cachant mon dessein,  
Lui montrai d'Amurat le retour incertain,  
Les murmures du camp, la fortune des armes;  
Je plaignis Bajazet, je lui vantai ses charmes.  
(I, i, 135-138)

S'adressant toujours à son confident Osmin, il achève l'initiation du spectateur à l'intrigue en rapportant les raisons qui lui semblent assurer le succès du complot: le coup de foudre de Roxane, l'ordre d'Amurat, les charmes de Bajazet. En outre, Bajazet aime Atalide et en est aimé secrètement. Roxane, ignorant leur idylle, se sert d'Atalide pour communiquer avec Bajazet. Atalide à son tour est convoitée par Acomat qui, dominant la situation et l'orientant à son gré, se réserve une garantie supplémentaire en épousant, le cas échéant, Atalide, princesse de sang royal.

Mais, la vraie force qui mène les événements, ce n'est pas tellement l'action du vizir, ce n'est pas seulement la passion de Roxane ni la perplexité de Bajazet, ni encore la maladresse accidentelle d'Atalide. C'est cette force absente mais centrale, le spectre farouche d'Amurat. Il est énergie, à la fois source de lumière et d'ombre, à la fois espoir de vie et danger de mort.

Cette ombre sera toutefois, de temps en temps éclipsée par l'intensité de la passion qui tourmente Roxane ainsi que par l'atmosphère de péril imminent que crée cette passion aux prises avec les dissimulations d'Atalide et les hésitations de Bajazet. Du début de l'acte I jusqu'à la fin de l'acte III, Acomat demeure le seul personnage qui n'ait jamais perdu de vue, ni complètement oublié l'adversaire principal:

Déjà, sur un vaisseau dans le port préparé  
Chargeant de mon débris les reliques plus chères,  
Je méditais ma fuite aux terres étrangères.  
(III,ii,872-874)

Politicien rusé, opposé à un puissant rival, Acomat juge les événements à travers le prisme exigü de ses intérêts politiques. Toutes ses activités, toutes ses attitudes sont strictement motivées par son ambition politique. A son âge, dit-il, l'amour ne saurait l'émouvoir; s'il en montre quelque signe ce n'est que pour voiler ses vraies visées:

Voudrais-tu qu'à mon âge  
 Je fisse de l'amour le vil apprentissage,  
 Qu'un coeur qu'ont endurci la fatigue et les ans  
 Suivît d'un vain plaisir les conseils imprudents?  
 C'est par d'autres attraits qu'elle plaît à ma vue;  
 J'aime en elle le sang dont elle est descendue.  
 Par elle, Bajazet, en m'approchant de lui,  
 Me va contre lui-même assurer un appui.  
 (I, i, 177-184)

On s'explique dès lors, que nullement touché par les tumultes sourds qui bouleversent l'âme de Roxane, celle de Bajazet et d'Atalide, il soit le seul à se préoccuper de l'ennemi potentiel, le seul à observer sans relâche les fluctuations d'une situation explosive dont dépend la réussite ou l'échec du complot.

Pourtant, Roxane, d'une part, Bajazet et Atalide, de l'autre, semblent agir comme si Amurat avait cessé d'être une menace, comme s'il n'existait plus. Chacun de ces personnages, tourné en soi, ne tient finalement compte que de ce que leur dictent leur sentiment et leur passion; le salut immédiat de Bajazet ne tient qu'à leur habileté à cacher aux yeux de Roxane et d'Atalide les sentiments qu'ils éprouvent l'un pour l'autre; ils en arrivent à oublier l'ordre impitoyable, la terrible condamnation qui plane sur leur tête. Provisoirement, inconsciemment presque, le sultan est écarté de leurs réflexions. Roxane, humiliée dans sa fierté, aurait fait périr Bajazet même si le sultan ne le lui avait pas ordonné. Elle ne paraît

plus que comme une extension visible mais plus ou moins indépendante du bras d'Amurat. Atalide et Bajazet, brûlants de vie et d'amour, partagés entre le choix d'un compromis déshonorant et leur propre survivance, s'obstinent à voir en Roxane le seul instrument de leur perte ainsi que de leur salut. Amurat est d'emblée, passé au second plan dans leur esprit.

Par Orcan, le sultan fera parvenir une deuxième fois l'ordre d'exécuter son frère. Roxane n'en fera rien. Sa décision finale résulte moins de la volonté d'Amurat — même pas de l'inflexibilité apparente de Bajazet — que de la découverte, dans une lettre de celui-ci à Atalide, de la trahison dont elle se croit victime. Les jeux sont faits; Roxane ne peut pas supporter le ridicule dont elle est couverte. Elle ne tolérera plus d'hésitations de la part de Bajazet. Celui-ci doit l'épouser ou périr, tel est le marché que les moeurs barbares de Roxane lui ont d'ailleurs toujours inspiré et que sa fierté offensée va mettre en exécution.

Mais avez-vous prévu, si vous ne m'épousez,  
Les périls plus certains où vous vous exposez?  
Songez-vous que, sans moi, tout vous devient contraire?  
Que c'est à moi surtout qu'il importe de plaire?  
Songez-vous que je tiens les portes du palais;  
Que je puis vous l'ouvrir ou fermer pour jamais;  
Que j'ai sur votre vie un empire suprême:  
Que vous ne respirez qu'autant que je vous aime?  
Et, sans ce même amour qu'offensent vos refus,

Songez-vous, en un mot que vous ne seriez plus?  
(II,i,503-512)

L'ordre d'Amurat renouvelé, reste pourtant précis et rigoureux: faire périr Bajazet. Roxane l'a défié. A cet ordre catégorique, elle a substitué son ultimatum, assumant à elle seule le salut ou la mort de Bajazet.

A la fin de l'acte III, l'ombre du sultan réurgit sur la scène. Zatime apprend l'arrivée d'Orcan avec un second ordre d'Amurat. Roxane, comme revenue à la réalité, ressent brusquement l'urgence d'une décision rapide:

Il n'en faut pas douter, le sultan inquiet,  
Une seconde fois condamne Bajazet  
On ne peut sur ses jours sans moi rien entreprendre:  
Tout m'obéit ici. Mais dois-je le défendre?  
Quel est mon empereur? Bajazet? Amurat?  
J'ai trahi l'un; mais l'autre est peut-être un ingrat,  
Le temps presse, Que faire en ce doute funeste?  
(III,viii,1111,1117)

Le temps presse certes, mais il lui en reste assez pour arracher à Bajazet un consentement formel. L'ordre d'Amurat, sa nouvelle fortune dans les armes, son approche imminente, même la lettre compromettante de Bajazet n'ont su dissiper les illusions de Roxane; elle est encore disposée à le sauver moyennant la soumission du prince à ses vœux.

Ma rivale est ici, suis moi sans différer;  
Dans la main 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.  
(V,iv,1543-1547)

Mais Bajazet s'y refuse. Il n'a plus aucune raison de vivre, aucune raison de feindre, aucune raison d'hésiter; Atalide n'est plus, elle est par les soins jaloux de Roxane remise aux muets, para-personnages collectifs, extensions invisibles du bras d'Amurat. Il oppose aux dernières démarches de Roxane un refus catégorique, sans réticence, et à dessein offensant, qui le perdra parce qu'il a choisi de se perdre:

Je ne l'accepterais que pour vous en punir.  
Que pour faire éclater aux yeux de tout l'empire  
L'horreur et le mépris que cette offre m'inspire.  
(V,iv,1548-1550)

Un seul mot, deux syllabes, tombées des lèvres de Roxane, comme un lourd silence, mettront fin à la vie de Bajazet: "Sortez"(V,iv,1564). La mort de Bajazet est totalement assumée par Roxane. Dès lors, Amurat paraît comme un pâle complice. Sa responsabilité est atténuée, bernée. C'est ce qu'implique le commentaire de L. Goldmann: "Lorsqu'elle (Roxane) abandonne Bajazet, elle le fait en partie pour des motifs éthiques, pour punir celui qui l'avait trompée. Son bras est entre autres, l'instrument de la justice divine, et pour réaliser cette vengeance qui est en même temps une sanction, elle ira jusqu'à se perdre consciemment elle-même.

Elle le sait et elle le dit à la troisième scène du premier acte:

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...

(I,iii,320-322)

Malgré tout, Goldmann lui-même en conviendrait, l'idée, la possibilité même de se perdre suppose une cause, un motif, un danger connu. Ainsi les calculs de Roxane ne peuvent pas exclure tout à fait le spectre d'Amurat. Il est toujours là, plus ou moins présent dans toutes les péripéties, dans toutes les préoccupations, à l'origine de toutes les démarches. Aussi ne pardonnera-t-il pas à Roxane d'avoir subordonné à ses intérêts personnels, la mission qu'il lui avait confiée. Osmin révélera au dénouement, une autre mission secrète qu'Amurat avait chargé Orcan de mettre en exécution:

Et le sultan l'avait chargé secrètement  
De lui sacrifier l'amante après l'amant  
(V,xi,1679-1680)

Le spectateur ressent continuellement la présence abstraite et pesante d'Amurat mêlée de près ou de loin à tous les contours dramatiques de la pièce. Absent, il est contrainte, crainte, menace, sanction.

Dans la coulisse, surgissent sporadiquement, à côté d'Amurat, selon les besoins de l'intrigue, les silhouettes estompées d'une multitude d'esclaves, vaporeuses, colorées

de peuples divers et d'armées, moins nébuleuses de messagers et d'hommes de main, exécuteurs des basses oeuvres, tel Orcan dont la fonction dramatique consiste précisément à compenser l'absence d'Amurat, à véhiculer ses décisions et ses actes, à le sensibiliser en quelque sorte.

Quand à Ibrahim, il n'est mentionné que pour ajouter un trait de plus au portrait d'Amurat, despote ombrageux qui ne tolère aucun rival et dont le souci majeur est d'éliminer tous ceux qui sont susceptibles de lui nuire dans son pouvoir. Frère de Bajazet, donc frère ennemi, Ibrahim fut méprisé, dédaigné. Sa faiblesse mentale fut son salut:

L'imbecile Ibrahim, sans craindre sa naissance,  
Traîne, exempt de péril, une éternelle enfance:  
Indigne également de vivre et de mourir,  
On l'abandonne aux mains qui daignent le nourrir,  
L'autre trop redoutable, et trop digne d'envie,  
Voit sans cesse Amurat armé contre sa vie.

(I, i, 109-114)

La nécessité de parfaire le portrait du sultan, de mettre en lumière sa psychologie, de soutenir ainsi l'intérêt dramatique, celle aussi, de situer Amurat dans le cadre des moeurs et des coutumes barbares du sérail, de respecter les exigences critiques relatives à la couleur locale et à la vraisemblance, le souci, enfin, de la vérité historique, expliquent la mention faite de certains personnages absents dont le rôle consiste à mettre en relief, à accentuer l'at-

mosphère propre au milieu turc. C'est donc un milieu féroce, sauvage, sans dieu, ou la loi morale est toujours celle du plus fort, celle du chef. C'est dans ce cadre que certains ancêtres disparus: Roxelane, Soliman, Osman, sont aperçus dans le fond préhistorique de la pièce. Source des contraintes et des sanctions, le sultan, fort d'une autorité absolue, dispose à son gré des traditions et des valeurs, aussitôt qu'elles l'entravent dans ses désirs et dans ses passions:

Mais l'amour ne suit point ces lois imaginaires;  
Et sans vous rappeler des exemples vulgaires,  
Soliman (vous savez qu'entre tous vos aïeux  
Dont l'univers a craint le bras victorieux,  
Nul n'éleva si haut la grandeur ottomane,)  
Ce Soliman jeta les yeux sur Roxelane.  
Malgré tout son orgueil, ce monarque si fier,  
A son trône, à son lit daigna l'associer,  
Sans qu'elle eût d'autres droits au rang d'impératrice,  
Qu'un peu d'attraits peut-être, et beaucoup d'artifice.  
(ii,i,461-470)

Argument historique, précédent qui donne l'avantage à Roxane sur les prétextes dilatoires de Bajazet. Mais au même instant, le spectateur est placé d'emblée dans l'atmosphère du milieu. Nous n'accordons pas de crédit aux vertus morales de Bajazet; comme tous les autres personnages de la pièce, présents ou absents, il subordonne ses vertus à sa passion, il est donc comme tous les autres, forcément affecté par le fond sociologique du drame. Il est triplement victime: victime de l'ambition d'Amurat, de la jalousie de Roxane et

et surtout de sa propre faiblesse, de sa propre passion. Goldmann écrira: "Bajazet bon d'intention mais coupable dans la réalité reste ambigu jusque dans sa faute puisqu'il n'agit pas mais laisse naître simplement les malentendus". (2) Comparé à Amurat, il est mièvre, digne de pitié, certes, mais gauche, retiré, presque apathique au point que, malgré sa présence physique sur la scène, le dynamisme trépidant du sultan absent tend à l'éclipser.

Mais au delà de ce dynamisme, une seule force transcende la puissance d'Amurat, des armées et des peuples: celle du destin, de ce destin aveugle, inexorable, qui aura raison de l'obstination de Roxane, des calculs d'Acomat, des dissimulations d'Atalide et de Bajazet. Dieu imperceptible, cruel, cette force soigneusement déguisée par le talent du dramaturge ne se révèle qu'après de longues réflexions et suscite de la part du lecteur ou du spectateur terrorisé un sentiment d'amertume et de résignation. C'est qu'il s'est surpris d'une part, vouant sa sympathie à la fois à Roxane, Bajazet et Atalide, d'autre part étouffant en lui une sorte d'admiration honteuse pour le dynamisme d'un chef, certes odieux mais qui défend son autorité, d'un sultan dont les crimes et la rudesse des moeurs ne devaient inspirer qu'horreur et répulsion.

Bajazet: Notes

1. Roland Barthes, Sur Racine, Paris, Editions du Seuil, 1963, p. 100.
2. L. Goldmann, Le dieu cache', Paris, Gallimard, 1967, p. 391.
3. L. Goldmann, op. cit. p. 391.

## Mithridate

"Il n'y a guère d'actions éclatantes dans la vie de Mithridate qui n'ait trouvé place dans ma tragédie" écrit Racine dans la préface de la pièce. Il ajoute plus loin: "On ne peut prendre trop de précaution pour ne rien mettre sur le théâtre qui ne soit très nécessaire. "Il faut donc conclure que toutes les actions éclatantes de la vie de Mithridate y sont représentées, celles, bien entendu, qui sont susceptibles de nous donner une idée juste de son caractère et de sa condition tragique". Racine nous avertit encore, qu'il veut présenter "le désespoir d'un prince qui ne cherchait qu'à périr". Dès lors tous les mouvements de la pièce, exprès ou tacites, manifestes ou discrets, concourent à ce but. La tragédie de Mithridate est, en effet, construite sur deux structures distinctes, deux histoires, deux intrigues concomitantes, ou, pour parler comme L. Goldmann: "deux thèmes: l'un historique, lutte contre l'empire et l'autre individuel, amour pour Monime". (1) Ces deux thèmes

fusionnent dans la personne de Mithridate pour réaliser l'unité du sujet: l'étude de la condition tragique de l'homme à travers la chute fatale d'un prince. La conscience de Mithridate aux prises avec son goût habituel de conquête, avec le souvenir stimulant de ses prouesses héroïques, le sentiment profond d'une autorité indiscutable, tout cela s'insurge contre la constatation amère de la ruine inévitable d'une carrière qui lui était jusque-là, comme une seconde nature. De la gloire, de la puissance de Mithridate, de cette gloire et de cette puissance acquises aux champs de bataille, contre les Romains, contre ces armées et ces peuples conquis, ne subsistent que des survivances usées, pâlies qui deviendront reluisantes, retentissantes par les récits et les reminiscences des protagonistes.

L'accueil fait à la nouvelle de la mort de Mithridate par ses fils ne reflète rien de ce qu'en pareille circonstance devrait souffrir la piété filiale. Tous les deux se sont empressés de dévoiler leurs projets d'individus libres et de chefs souverains, contents, soulagés de retrouver leur liberté d'action longtemps entravée par la présence d'un père, d'un roi dont l'autorité écrasait dans l'oeuf leurs moindres velléités d'indépendance. Frères ennemis, Xipharès et Pharnace convoitent tous les deux la pudique et

discrète Monime, future épouse réservée de droit à Mithridate. De plus, Xipharès fidèle au roi, infidèle au père, a l'avantage d'être aimé et de répondre aux vœux de Monime tandis que Pharnace caressant un projet d'alliance avec Rome, l'ennemi commun, infidèle au roi autant qu'au père n'a aucun espoir de jouir des gracieuses tendresses de Monime.

A la scène IV de l'acte I, la nouvelle est démentie, Phoedime annonce le retour de Mithridate. Tous les projets s'écroulent, tout doit être révisé ou caché, le roi va paraître. Affaibli, vieilli, en difficulté militaire et politique, il va être forcé douloureusement de reconnaître son lent dépérissement, et de s'y résigner. Le drame présent fera résurgir les riantes gloires du passé ainsi que les ombres grimaçantes de l'avenir. Selon Goldmann, c'est l'histoire qui remplira la fonction des dieux. (2) Les premiers mots de Xipharès à son entrée en scène constituent un exposé historique et supposent que la pièce avait commencé bien avant le lever du rideau. Il s'agit pourtant d'une histoire récente, d'une pièce dont les principaux acteurs, Mithridate, Pompée, entourés de leurs armées respectives et d'un certain nombre de chefs anonymes étaient engagés dans un terrible combat.

On nous faisait, Arbate, un fidèle rapport.  
 Rome en effet triomphe, et Mithridate est mort.  
 Les Romains vers l'Euphrate, ont attaqué mon père  
 Et trompé dans la nuit sa prudence ordinaire.  
 Après un long combat, tout son camp dispersé  
 Dans la foule des morts, en fuyant, l'a laissé;  
 Et j'ai su qu'un soldat dans les mains de Pompée  
 Avec son diadème a remis son épée.  
 Ainsi ce roi, qui seul a, depuis quarante ans,  
 Lasse tout ce que Rome eut de chefs importants,  
 Et qui, dans l'Orient, balançant la fortune,  
 Vengeait de tous les rois la querelle commune...  
 (I,i,1-12)

Voilà donc résumé brièvement tout un passé d'exploits  
 qui exaltent les farouches vertus de Mithridate tout en si-  
 gnalant les ennemis auxquels il a dû s'affronter: les  
 Romains et leurs chefs, Pompée et ses troupes ainsi que tous  
 ces rois de l'Orient dont le rappel s'avère utile au sujet  
 de la tragédie dans la mesure où il rehausse le prestige du  
 héros. Tous ces ennemis absents, tous ces revers représen-  
 tent les forces immédiates, secondaires de ce qu'il faut  
 appeler la conspiration du destin tragique, car elles pro-  
 voquent chez Mithridate l'éclosion d'un phénomène d'intros-  
 pection par lequel il commence à reconnaître sa vulnérabi-  
 lité, sa finitude, sa condition donc de mortel. Ce  
 phénomène atteindra un sommet tragique quand il aura décou-  
 vert la double trahison de ses fils et surtout, quand il  
 aura arraché à la naïveté surprise de Monime l'aveu ingénu  
 de sa flamme pour Xipharès. Après une année d'absence,  
 Mithridate revient doublement préoccupé par des soucis sen-

timentaux et par ses défaites militaires. (II,iii) Il s'enquiert d'abord de la nature des relations qui se sont développées entre Xipharès, Monime et Pharnace, ensuite, il s'emploie au troisième acte à exposer un projet audacieux d'agression contre les Romains. Cet exposé est agrémenté d'une sorte d'autobiographie superbe où il fait revivre toutes les victimes de sa gloire et de son prestige en perte de puissance, devenus de plus en plus désuets. Daces, Pannoniens, la fière Germanie, l'Espagne, la Grèce, les Gaulois, etc., peuples et lieux célèbres, témoins muets de son héroïsme font les frais de ce long récit qui se veut persuasif en exaltant le patriotisme distrait de ses fils, invités tous les deux à prendre la relève. (3) Mais, au drame de l'ennemi des Romains et du chef vaincu, se superpose, celui du vieillard amoureux, jaloux, humilié dans sa fierté de père et de roi et dans son droit d'aînesse, par des fils qui ont osé convoiter l'épouse qu'il s'était réservée.

Compte tenu du dénouement de la pièce où la fierté du chef l'emporte sur l'amour-propre du père, ce double aspect du personnage n'est pas assez intimement lié. Il y a là une juxtaposition de sentiments plutôt qu'une fusion dialectique dans la psychologie du héros principal. Et, cela nuit à l'unité du sujet.

Outre cette digression qui suggère un effacement

provisoire des para-personnages par rapport à Mithridate, notre intérêt se disperse et notre attention est souvent sollicitée ailleurs. Tantôt nous nous penchons sur le sort de Monime dont la tendresse et l'ingénuité tendent à accaparer notre sympathie. Nous découvrons alors ses ancêtres, sa formation hellénique ainsi que les événements qui l'ont conduite à Nymphée:

Je crois que je vous suis connue.  
Ephèse est mon pays; mais je suis descendue  
D'aïeux, ou rois, seigneur, ou héros, qu'autrefois  
Leur vertu, chez les Grecs, mit au dessus des rois.  
Mithridate me vit; Ephèse, et l'Ionie,  
A son heureux empire était alors unie:  
Ce fut pour ma famille une suprême loi:  
Il fallut obéir. Esclave couronnée,  
Je partis pour l'hymen ou j'étais destinée.  
(I,iii,247-256)

Et les Romains vainqueurs, pour première victime,  
Prirent Philopoemen, le père de Monime.  
Sous ce titre funeste il se vit immoler;  
(I,iii,263-266)

Vous-même d'un autre oeil me verriez-vous, madame,  
Si ces Grecs vos aïeux revivaient dans votre âme?  
(II,iv,571-572)

Tantôt nous nous tournons vers Xipharès dont le dévouement filial nous paraît d'autant plus méritoire, d'autant plus ambigu qu'il s'est d'une part, imposé un choix pénible contre sa mère en faveur de son père, et que d'autre part, il est devenu l'amant sinon le ravisseur de l'épouse du père:

Juge de mes douleurs, quand des bruits trop certains

M'annoncèrent du roi l'amour et les desseins,  
 Quand je sus qu'à son lit Monime réservée  
 Avait pris avec toi, le chemin de Nymphée!  
 Hélas! ce fut encore dans ce temps odieux  
 Qu'aux offres des Romains ma mère ouvrit les yeux:  
 Ou pour venger sa foi par cet hymen trompée,  
 Ou ménageant pour moi la faveur de Pompée,  
 Elle trahit mon père, et rendit aux Romains  
 La place et les trésors confiés en ses mains.  
 Que devins-je au récit du crime de ma mère!  
 Je ne regardai plus mon rival dans mon père;  
 J'oubliai mon amour par le sien traversé:  
 Je n'eus devant les yeux que mon père offensé.  
 J'attaquai les Romains; et ma mère éperdue  
 Me vit, en reprenant cette place rendue,  
 A mille coups mortels contre eux me dévouer,  
 Et chercher, en mourant, à la désavouer.

(I, i, 57-74)

Le père de Monime, la mère de Xipharès, deux para-  
 personnages dont les traits fugitifs contribuent dans le  
 drame à déterminer la situation exacte des protagonistes  
 les uns par rapport aux autres. A part ces deux individus,  
 il n'y a que des foules absentes, para-personnages collec-  
 tifs qui jouent un rôle prépondérant par rapport aux para-  
 personnages individuels et qui affectent l'action de tout  
 le poids de leur influence. Ce sont surtout les Romains,  
 les peuples divers, les armées, foules impatientes dont la  
 présence lointaine mais bruyante communique la sensation  
 presque étouffante d'une débacle imminente. Le rapport  
 d'Arcas suppose dans le jeu du personnage une frayeur telle  
 que nous croyons déjà percevoir tout près, le tumulte et  
 les cris des soldats de Pharnace et des Romains:

Seigneur, tout est perdu. Les rebelles, Pharnace,  
Les Romains, sont en foule autour de cette place.

Des Romains le rivage est chargé,  
Et bientôt dans ces murs vous êtes assiégés.  
(IV, vii, 1447-1550)

Quant aux dieux, ils sont presque inexistants, et  
comme le pense Lucien Goldmann: "Ils sont absorbés dans  
l'immanence et rendus inutiles par la présence du héros au  
monde, c'est l'histoire qui remplira leur fonction". (4)  
Pourtant, figure antipathique et détestable, Pharnace de-  
meure le seul personnage lucide qui ait su déceler la main  
des dieux, les capricieuses exigences du destin derrière les  
malheurs de Mithridate:

Vous seul, seigneur, vous seul, après quarante années,  
Pouvez encor lutter contre les destinées.  
(III, i, 879-880)

Ainsi, Goldmann lui-même concédera: "qu'incidemment les  
dieux sont liés à la présence de la communauté et qu'il sera  
difficile aux soldats de Mithridate de vaincre l'ennemi à  
Rome même, où ses dieux lui seront favorables:

Sera-t-il moins terrible, et le vaincront-ils mieux  
Dans le sein de sa ville, à l'aspect de ses dieux?  
(III, i, 889-890)

Si les dieux sont invoqués ici et là dans la pièce, si Monime  
leur voue sa gratitude de lui avoir permis de dissimuler  
provisoirement ses vrais sentiments à l'égard de Xipharès:

Les dieux m'ont secourue: et mon coeur affermi

N'a rien dit, ou du moins n'a parlé qu'à demi.  
(II,ii,409-410)

Si Mithridate lui-même, malgré tout, voit en eux les maîtres de son destin:

Si le ciel de mon sort me laisse disposer  
Oui, je respire, Arbate, et ma joie est extrême:  
(II,iii,510-511)

C'est que Racine n'a pas voulu mettre à jour leur puissance, il a tenu à leur attribuer une influence discrète, presque inopérante. Il y a réussi: car, le spectateur ne ressent qu'à peine leur action. La seule force qui capte immédiatement notre attention, la seule puissance invisible, absente, liée à tous les revirements de l'intrigue, qui domine la scène et dont dépend l'action est Rome. Puissance ennemie, symbole de tous les déboires que souffrent les protagonistes, prétexte et cause de la déchéance de Mithridate, Rome, son peuple, ses dieux, ses généraux et ses soldats encadrent la pièce, du début:

Rome en effet triomphe et Mithridate est mort  
(I,i,2)

jusqu'à la fin:

Tôt ou tard il faudra que Pharnace périsse:  
Fiez-vous aux Romains du soin de son supplice  
(V,v,1691-1692)

Pourtant aucun chef, aucun soldat romain ne paraît sur la scène malgré l'insistance de l'auteur sur l'importance des rapports entre la vie de Mithridate et l'histoire romaine:

"Il n'y a guère de nom plus connu que celui de Mithridate: sa vie et sa mort font une partie considérable de l'histoire romaine". (6)

La pièce se développe entre deux morts, la mort feinte de Mithridate et sa mort réelle, deux moments séparés d'un espace et d'un temps remplis de péripéties, de lourdes menaces et d'influences complexes ainsi que de toutes ces forces visibles et invisibles qui hantent et animent l'univers du drame. Les péripéties souvent d'origine externe, rapportées sur le plateau aux instants critiques, sont appelées à faire progresser l'action, facilitant, justifiant le passage d'une situation à une autre. Se succèdent ainsi, espoir, désespoir, dévouement filial, crainte, respect, ambitions, trahisons, dissimulation, illusions, désillusions, joies, tristesse, résignations, colère, rage, désirs impossibles, culpabilités innocentes, toute une multitude de sentiments confus, d'attitudes empressées et de volte-faces violentes. Mais au milieu de tout cela, Rome s'insinue avec une sornioiserie feutrée à travers toute la pièce comme une énergie biologique, comme une rémanence entretenue, quelle que soit la perspective envisagée: intrigue amoureuse ou drame historique. Michael Edwards écrira; L'héroïsme de Mithridate s'exprime par son opposition à Rome. Racine fait

essentiellement de la puissance romaine non pas la matière d'une thèse sur la politique de l'antiquité ou sur celle de Louis XIV, mais une métaphore du mal, du désordre, de la discorde, de la destruction. L'attitude des personnages envers Rome détermine leur admission au monde des héros ou leur exclusion. Les Romains représentent pour Mithridate, comme pour Xipharès et même pour Monime, le défi héroïque: ils appellent de sa part un engagement total qu'il doit soutenir jusqu'au bout, sous peine de se détruire lui-même, de se renier, de "démentir... tout le cours de sa vie".(7)

Mithridate: Notes

1. Lucien Goldman, Le dieu caché, Paris, Gallimard, 1967, p. 397.
2. Ibid, p. 397.
3. Jean Racine, Mithridate, (III,i, 755-863).
4. Lucien Goldman, op. cit., p. 396.
5. Ibid, p. 307.
6. Jean Racine, Mithridate, préface, p. 204.
7. Michael Edwards, La Tragédie Racinienne, Paris, Pensée Universelle, 1973, p. 210.

## Iphigénie en Aulide

Vous armez contre Troie une puissance vaine,  
Si, dans un sacrifice auguste et solennel,  
    Une fille du sang d'Hélène,  
De Diane, en ces lieux, n'ensanglante l'autel.  
Pour obtenir les vents que le ciel vous dénie,  
    Sacrifiez Iphigénie!

(I,i,57-62)

Ces vers touchent au coeur du sujet. Ils explicitent à la fois le dilemme d'Agamemnon, père d'Iphigénie, et la volonté des dieux. Cette volonté a été transmise avant le lever du rideau par l'intermédiaire de Calchas, oracle divin, censeur sévère et messenger privilégié. La pièce s'ouvre sur un ultimatum. Toute la flotte grecque est immobilisée loin des rivages de Troie. Les vents ont cessé de souffler. Les dieux, dans leur omnipotence ont proposé un marché à Agamemnon, le forçant à choisir entre l'amour de sa fille et l'amour de sa patrie. Les vents favorables ne seront accordés à la flotte grecque qu'au prix du sacrifice d'Iphigénie.

Ainsi que le notait Giraudoux, écrit Madeleine De-

frenne, "les objets ne jouent pas de rôle véritable dans le théâtre racinien: la seule tragédie où intervient un élément matériel est Iphigénie et cette intervention y est négative. En effet, si la cause véritable du drame, est l'ambition d'Agamemnon, tandis que la crise est nouée par la prophétie de Calchas, si l'intérêt tragique réside dans le sort d'Iphigénie, dans les angoisses du père, de la mère, du fiancé, rien n'arriverait, cependant, sans l'absence de vent qui retient au port la flotte grecque".(1)

On n'est en tout cas séparé du dénouement que par une suite de péripéties artificielles inspirées par les hésitations, et par la douleur du père obligé à immoler sa propre fille. L'atmosphère tragique baignait déjà la pré-histoire de la pièce. Mais cette atmosphère était créée par une erreur. Agamemnon, étant trompé de bonne foi, reste pour nous une figure tragique jusqu'au dernier acte. La révélation finale de Calchas véhiculée sur la scène par Ulysse relachera notre tension vis-à-vis d'Agamemnon et de sa fille. Eriphile, l'autre Iphigénie désignée par les dieux, demeure le seul personnage tragique de la pièce. L'intervention, au dénouement, d'un "deus ex machina" en a malgré tout atténué le sentiment du tragique si soigneusement entretenu au cours de l'intrigue. Giraudoux réduira l'aspect tragique de la pièce au point d'y voir: "l'une

de ces conflagrations hebdomadaires qui surgissent dans les familles passionnées".(2) Barthes dira "qu'il y a dans Iphigénie un singulier prosaïsme des rapports humains parce que précisément ces rapports sont familiaux au sens moderne du mot; prosaïsme d'expression, parfois qui n'est pas sans rappeler le ton des bourgeoises querelles de la comédie moliéresque".(3) Lucien Goldmann y découvrira: "deux univers: l'univers providentiel d'Agamemnon, Iphigénie, Achille, Clytemnestre et Ulysse, et l'univers tragique d'Eriphile".(4) Racine lui-même, explique cette faiblesse du dénouement par le souci de ne pas sombrer dans le merveilleux et l'invraisemblable: "Quelle apparence encore de dénouer ma tragédie par le secours d'une déesse et d'une machine et par une métamorphose qui pourrait bien trouver quelque créance du temps d'Euripide, mais qui serait trop absurde et trop incroyable parmi nous".(5) Selon le texte d'Euripide, Diane avait sauvé Iphigénie en la remplaçant par une biche sur le lieu du sacrifice. Racine la remplace tout simplement par Eriphile. A ce propos, Jacques Schéer écrit: "il (le dénouement) n'est amené que par l'inspiration miraculeuse que les dieux envoient au dernier moment à Calchas pour lui révéler que c'est Eriphile et non Iphigénie qu'il faut sacrifier. L'invraisemblance est simplement déplacée et rendue moins visible".(6) Ces divers points de vue

critiques ainsi que le malaise évident de Racine concernant le caractère tragique de la pièce, accentue le problème posé par l'influence des dieux, forces occultes sous-tendues à l'action et à la psychologie des protagonistes.

Refus, révolte, raidissement, tel fut l'état d'esprit d'Agamemnon quand il reçut le message de Calchas:

Surpris, comme tu peux penser,  
Je sentis dans mon corps tout mon sang se glacer.  
Je demeurai sans voix, et n'en repris l'usage  
Que par mille sanglots qui se firent passage.  
Je condamnai les dieux, et, sans plus rien ouïr,  
Fis vœu, sur leurs autels, de leur désobéir.

(I,i,63-68)

Déchiré entre son statut de roi et sa qualité de père, obligé, malgré tout de se soumettre à la volonté des dieux, conscient, trop conscient de la limite de ses forces, sa résistance fléchit, il capitule:

Si ma fille une fois met le pied dans l'Aulide,  
Elle est morte: Calchas qui l'attend en ces lieux,  
Fera taire nos pleurs, fera parler les dieux;  
Et la religion, contre nous irritée,  
Par les timides Grecs sera seule écoutée  
Ceux-mêmes dont ma gloire aigrit l'ambition  
Réveilleront leur brigue et leur prétention,  
M'arracheront peut-être un pouvoir qui les blesse...  
Va, dis-je, sauve-la de ma propre faiblesse.  
Mais surtout ne va point, par un zèle indiscret,  
Découvrir à ses yeux mon funeste secret.

(I,i,134-144)

Frappe dans son amour et dans ses espérances les plus chères, Achille qui devait bientôt épouser Iphigénie, écume de rage, blasphème, se fait iconoclaste, ravale les

dieux, les déprécie, les humanise en quelque sorte:

L'honneur parle, il suffit: ce sont là nos oracles.  
Les dieux sont de nos jours les maîtres souverains;  
Mais, seigneur, notre gloire est dans nos propres mains.  
Pourquoi nous tourmenter de leurs ordres suprêmes?  
Ne songeons qu'à nous rendre immortels comme eux-mêmes;  
Et, laissant faire au sort, courons où la valeur  
Nous promet un destin aussi grand que le leur.  
(I,ii,258-264)

Croyez du moins, croyez que, tant que je respire,  
Les dieux auront en vain ordonné son trépas:  
Cet oracle est plus sûr que celui de Calchas.  
(III,vii,1082-1084)

Compatissant, mais inflexible, Ulysse s'efforcera  
de vaincre les hésitations d'Agamemnon, en exaltant la  
gloire et la défense de la Grèce mais aussi en prêchant non  
pas l'obéissance empressée, mais la soumission résignée à  
l'exigence cruelle des dieux:

Tandis qu'à nos vaisseaux la mer toujours fermée  
Trouble toute la Grèce et consume l'armée;  
Tandis que, pour fléchir l'inclémence des dieux,  
Il faut du sang peut-être, et du plus précieux,  
Achille seul, Achille à son amour s'applique!  
(I,ii,185-189)

Mais Clytemnestre, profondément humaine, choisira  
l'homme contre les dieux. Se refusant à livrer sa fille à  
leur justice, elle cherchera l'appui d'Achille:

C'est vous que nous cherchions sur ce funeste bord;  
Et, votre nom, seigneur l'a conduite à la mort.  
Ira-t-elle, des dieux implorant la justice,  
Embrasser les autels parés pour son supplice?  
Elle n'a que vous seul: vous êtes en ces lieux  
Son père, son époux, son asile, ses dieux.  
(III,v,935-940)

Conciliante, soumise, résignée, Iphigénie se dépense vainement à apaiser les uns et les autres, elle reçoit et accepte docilement le verdict des dieux:

Au nom des dieux  
Madame, retenez un amant furieux.  
(III,v,1059-1060)

Vous voyez de quel oeil, et comme indifférente,  
J'ai reçu de ma mort la nouvelle sanglante:  
Je n'en ai point pâli...  
(III,v,1033-1035)

D'un autre côté, Eriphile amoureuse d'Achille, jalouse d'Iphigénie, se réjouit secrètement du sacrifice exigé par les dieux et s'impatiente. Elle épie tous ceux qui manifestent quelque penchant à retarder ou à empêcher l'exécution. Elle s'apprête même à les dénoncer:

Je ne sais qui m'arrête et retient mon courroux,  
Que, par un prompt avis de tout ce qui se passe,  
Je ne coure des dieux divulguer la menace,  
Et publier partout les complots criminels  
Qu'on fait ici contre eux et contre leurs autels.  
(IV,i,1128-1132)

Rentrons. Et pour troubler un hymen odieux  
Consultons les fureurs qu'autorisent les dieux.  
(IV,i,1143-1144)

Les dieux, en effet, interviennent constamment dans la vie des hommes et leur imposent des lois, des traditions qui souvent contrarient leurs désirs et leurs besoins les plus légitimes, les plus impérieux. Le sacrifice d'Iphigénie apparaît jusque-là comme un marché injuste, une sorte de contrat léonin au profit des dieux. Le père, la mère,

le futur époux se voient ravir l'objet de leur affection sans qu'il leur soit laissé d'autre choix que le refus stérile et la révolte désespérée. Dire non aux dieux, ils le savent, entraîne des conséquences bien plus graves. Contraints de reconnaître leur impuissance, forcés de choisir entre deux maux, il ne leur reste plus qu'à se perdre ou à protester pieusement contre l'injustice et la cruauté des dieux.

Selon Michel Butor: "Les tragédies raciniennes sont marquées par la haine du divin et un goût à peine déguisé pour le blasphème".(7) Cependant cette haine s'évanouit dans Iphigénie au dénouement, qui révèle plutôt des dieux bons, justes et providentiels. "Si les dieux interviennent dans la vie des hommes, c'est à la manière du dieu chrétien, pour les aider et mener leurs entreprises à bonne fin. Les hommes, conformes eux aussi à l'image chrétienne de l'homme déchu, sont aveugles, mais leur aveuglement réside dans le fait qu'ils n'ont pas confiance dans la providence divine, qu'ils interprètent mal et prennent pour une menace les oracles qui leur annoncent la protection de cette providence, et qu'au lieu de s'unir dans la soumission et l'amour des dieux, ils s'opposent les uns aux autres, se révoltent et veulent se rendre indépendants de la divinité, ou même s'égaliser à elle... A l'apparence tragique s'est

substituée la vérité chrétienne". (8) On assiste donc ici à un glissement progressif, une sorte de déplacement qui se produit dans l'attribution et dans la provenance de ces dieux qui remplissent la pièce de leur présence invisible. D'abord dieux païens, cruels et injustes, ils deviendront justes et providentiels comme le Dieu chrétien. Quoiqu'il en soit, ces dieux ne représentent pas moins une morale, un ensemble de valeurs et de principes qui régissent la vie des personnages, une force contraignante de permission et de répression. Mais c'est aussi une force sacrée située quelque part dans un univers inaccessible aux profanes, une force dont la manifestation la plus évidente est perçue dans la personne d'un intermédiaire initié, un oracle lui-même invisible au spectateur.

Calchas doit veiller à ce que la volonté des dieux soit exécutée à la lettre. Même absent du plateau, son rôle connu d'intermédiaire entre les hommes et ces forces surnaturelles que sont les dieux, compense l'excès de merveilleux dont la pièce aurait pu être encombrée. Son absence en conservera le caractère sacré; elle fait naître dans l'imagination du spectateur une sorte de curiosité à laquelle se mêle un vague sentiment de terreur faite à la fois de respect, de vénération et de résignation. Personnage d'une importance capitale pour l'action, interprète

indéniable des messages divins, c'est à lui de répondre aux hommes de l'injustice ou de la justice des dieux. Trop près de ceux-ci, il sera maintenu pendant toute la durée de la pièce dans les coulisses. Le spectateur ne le connaît, comme il connaît les dieux, que par ce qu'en rapportent les personnages présents, par le respect, la crainte, l'indignation et la révolte qu'il leur inspire. Son nom est mentionné trente-huit fois par Agamemnon, six fois par Achille, six fois par Ulysse, six fois par Clytemnestre, quatre fois par Iphigénie, deux fois par Eriphile, deux fois par Arcas, deux fois par Doris et une fois par Eurybate. Tous les propos, même irrévérencieux, servent à mettre en évidence sa puissance et son importance. Intransigeant, implacable, Calchas n'est pas un simple messager neutre et passif; il est un prêtre fervent, un oracle zélé, un fanatique intraitable, déterminé à faire respecter à tout prix la volonté des dieux:

Calchas, par tous les Grecs consulté chaque jour;  
Leur a prédit des vents l'infaillible retour.  
A ses prédictions si l'effet est contraire,  
Pensez vous que Calchas continue à se taire;  
Que ses plaintes, qu'en vain vous voudrez apaiser,  
Laissent mentir les dieux sans vous en accuser?  
(I,iii,287-292)

Mais Calchas est ici, Calchas si renommé,  
Qui des secrets des dieux fut toujours informé.  
Le ciel souvent lui parle: instruit par un tel maître  
Il sait tout ce qui fut et tout ce qui doit être.  
(II,i,455-458)

Je saurai, s'il le faut, victime obéissante  
Tendre au fer de Calchas une tête innocente...  
(IV,iii,1181-1182)

Entre les deux partis Calchas s'est avancé,  
L'oeil farouche, l'air sombre et le poil hérissé,  
Terrible, et plein du dieu qui l'agitait sans doute...  
(V,vi,1743-1745)

Ainsi parle Calchas. Tout le camp immobile  
L'écoute avec frayeur et regarde Eriphile...  
(V,vi,1761-1762)

Tout est là: le mandataire des dieux, son intransi-  
geance, son autorité, sa renommée, sa loyauté, sa puissance  
et son influence. "Calchas est un personnage important:  
toujours absent et toujours menaçant, à l'image du dieu  
racinien; rien, ni mariage, ni meurtre, ni guerre ne peut  
se faire sans lui".(9)

Outre les dieux et Calchas, se meut dans les coulisses tout un monde dont l'activité et l'existence ajoutent à l'atmosphère mystico-tragique de la pièce, une majesté soutenue par les grands noms de la guerre de Troie: Hélène, Priam, Paris, Ménélas. A l'origine des malheurs d'Iphigénie et de sa famille, illustres héros de la préhistoire de la pièce, ils représentent le cadre humain par où sont déclenchées les péripéties qui leur ont valu l'aigreur amère et le reniement d'Achille. La libération d'Hélène ne vaut pas pour Achille l'immolation d'Iphigénie. Ni les dieux, ni Calchas, ni le peuple, ni Agamemnon ne sauraient le convaincre. Au dernier période de sa passion indignée, il se place

au dessus des dieux, des lois, des traditions et du peuple.  
Furieux, il subordonne tout à son bonheur en danger; et  
dès lors, il ne s'intéresse plus au sort de la Grèce, ni  
d'Hélène, ni de Ménélas:

Et quel fut le dessein qui nous assembla tous?  
Ne courons-nous pas rendre Hélène à son époux...  
(IV,vi,1387-1388)

Votre fille me plut, je prétendis lui plaire;  
Elle est de mes serments seule depositaire;  
Content de son hymen, vaisseaux, armées, soldats,  
Ma foi lui promit tout, et rien à Ménélas.  
Qu'il poursuive, s'il veut son épouse enlevée;  
Qu'il cherche une victoire à mon sang réservée:  
Je ne connais Priam, Hélène, ni Pâris;  
Je voulais votre fille, et ne pars qu'à ce prix.  
(IV.vi,1393-1400)

D'autres figures: Pélée, le père d'Achille,  
Patrocle, son inséparable ami ne paraîtront jamais sur la  
scène. Racine aurait pu se passer de les mentionner, s'il  
ne cédait au souci évident de ne pas trop s'éloigner des  
sources. Leur existence, voire leur absence n'ajoute et  
n'enlève rien à la compréhension de l'intrigue, encore  
moins à la valeur créatrice de l'oeuvre. Le seul personna-  
ge absent, disparu ou mort dont le témoignage eût pu chan-  
ger le cours de l'action est le père de Doris. Il détenait  
le secret de l'identité d'Eriphile et aurait pu dès le  
début de la pièce sinon éviter le quiproquo qui a failli  
être fatal à la fille d'Agamemnon, du moins porter à plus  
de prudence et à plus de discernement, l'interprète

des dieux:

Je n'ai de tout mon sort que cette connaissance;  
Et ton père, du reste infortuné témoin,  
Ne me permit jamais de pénétrer plus loin.  
Hélas! dans cette Troie où j'étais attendue,  
Ma gloire, disait-il, m'allait être rendue;  
J'allais, en reprenant et mon nom et mon rang,  
Des plus grands rois en moi reconnaître le sang.  
(II,i,438-444)

L'évocation du père de Doris, son rôle dans la pièce relève d'une technique dramatique par laquelle l'auteur nous prépare au dénouement et en atténue du même coup l'aspect invraisemblable.

Par ailleurs, avec Calchas, Ulysse, une foule anonyme composée du peuple et des armées veille sur les traditions politiques et religieuses, et; force d'appoint toujours disponible aux plus habiles instigations, elle est prête à s'ébranler au premier appel. Le peuple a ses préjugés et ses croyances. Pour lui, la puissance des dieux et de l'oracle l'emporte sur celle des rois. C'est, d'autre part, pour le bien de la collectivité que les dieux commandent le sacrifice d'Iphigénie; dès lors, cette foule invisible surveille de loin ce qui se fait en son nom ou contre lui et ses clameurs, son impatience tumultueuse contribuent à prolonger les tergiversations des protagonistes non sans terroriser le spectateur:

Et qui sait ce qu'aux Grecs, frustrés de leur victime,

Peut permettre un courroux qu'ils croiront légitime?  
Gardez-vous de réduire un peuple furieux,  
Seigneur, à prononcer entre vous et les dieux.  
(I,iii,293-296)

Venez, madame, suivez moi:  
Ne craignez ni les cris ni la foule impuissante  
D'un peuple qui se presse autour de cette tente.  
(V,ii,1516-1518)

D'un peuple impatient vous entendez la voix...  
(V,iii,1663)

Le dénouement est enfin proche, Ulysse viendra annoncer les dernières révélations de Calchas; la situation est renversée. C'est Eriphile qui doit être immolée. Par une inspiration miraculeuse, Calchas a réinterprété dans le recueillement des dernières minutes, le message des dieux et a ainsi découvert en Eriphile la vraie Iphigénie désignée au sacrifice expiatoire. Le mystère qui l'entourait est mis à jour. Son père et sa mère sont identifiés, sa filiation héréditaire est tracée. Marquée par le sang, fille de Thésée et d'Hélène, Eriphile ne saura échapper à son destin. Ce sont les parents que visaient les dieux dans la personne de la fille. Si les hommes commettent des erreurs ou de fausses interprétations, c'est là encore un effet de ce qu'il faudrait peut-être appeler le sadisme des dieux; car, ce sont eux qui forgent les destins; omnipotents, sondant les coeurs et les reins, ils ne se trompent jamais:

Le dieu qui maintenant vous parle par ma voix  
M'explique son oracle, et m'instruit de son choix.

Un autre sang d'Hélène, une autre Iphigénie  
Sur ce bord immolée y doit laisser sa vie.  
Thésée avec Hélène uni secrètement  
Fit succéder l'hymen à son enlèvement;  
Une fille en sortit que sa mère a celée;  
Du nom d'Iphigénie elle fut appelée.  
(V,vi,1747-1754)

Entre temps, le peuple est toujours là, menaçant,  
perdu dans le brouillard de l'anonymat, vague et discret  
comme ce pronom indéfini par lequel Arcas le désigne:

On se menace, on court, l'air gémit, le fer brille.  
(V,v,1705)

Selon le rapport d'Ulysse, la victime désignée,  
la fille d'Agamemnon sauvée, l'ordre assuré, le peuple se  
confond avec l'armée, devient un corps organisé, une ins-  
titution moderne. On n'a plus l'impression de cette  
multitude hétéroclite, anarchique; on se représente nette-  
ment, au contraire, la réorganisation spontanée d'une  
populace apaisée:

Mais, puisque Troie enfin est le prix de sa mort,  
L'armée à haute voix se déclare contre elle,  
Et prononce à Calchas sa sentence mortelle.  
(V,vi,1768-1770)

## Iphigénie: Notes

1. Madeleine Defrenne, "Absence et Présence chez Racine", Revue de L'Université de Bruxelles, December 1961 - April 1968.
2. J. Giraudoux, Racine, Paris, Grasset, 1930, p. 39.
3. Roland Barthes, Sur Racine, Paris, Editions du Seuil, 1963, p. 114.
4. Lucien Goldmann, Le dieu caché, Paris, Gallimard, 1967, p. 403.
5. J. Racine, Oeuvres Complètes, Iphigénie (Préface) Paris, Editions du Seuil, 1962, p. 225.
6. Jacques Schérer, La Dramaturgie Classique en France, Paris, Librairie Nizet, 1966, p. 380.
7. Michel Butor, "Racine et les Dieux", Répertoire, Paris, Editions de Minuit, 1959.
8. Lucien Goldmann, op. cit., p. 408, p. 411.
9. Roland Barthes, op. cit., p. 111

## Phèdre

Responsable involontaire de tous les maux dont la famille royale de Trézène est affligée, le personnage principal, le héros tragique est désigné, en quelque sorte, dénoncé dès la première scène:

Cet heureux temps n'est plus. Tout a changé de face,  
Depuis que sur ces bords les dieux ont envoyé  
La fille de Minos et de Pasiphaé.

(I,i,34-36)

Hippolyte par ces mots, présentait déjà que le destin tragique allait s'accomplir. La mythologie enseigne que Pasiphaé, fille du Soleil, avait dévoilé les amours de Vénus et de Mars. Elle en sera punie ainsi que toute sa génération. Elle aura donné naissance à un monstre: Le Minotaure. Ariane, sa fille, sera abandonnée par Thésée après l'avoir conduit hors du Labyrinthe. Et, Phèdre à son tour, ne sera pas épargnée, son sort étant fixé dès sa naissance. Elle est maudite par les dieux qui poursuivent en elle la faute de Pasiphaé. Tous ceux, Thésée, Hippolyte, Oenone, Aricie, qui pour leur malheur échangent avec elle

un lien quelconque auront souffert par ricochet, presque par contagion, des éclaboussures de son destin. Phèdre est donc au centre de la pièce; elle en est aussi le centre. Elle représente l'instrument de la vengeance des dieux, de ces dieux qui peuplent la tragédie de leur absence et qui l'imprègnent de cette ambiance particulière, faite de mystères, de frayeurs et de ressentiments. Singulière ambiance où, dissimulés dans la conscience des personnages, ces dieux incitent et placent les hommes au centre d'événements dont ils n'ont aucun contrôle et dont pourtant ils semblent encore détenir le pouvoir d'en orienter le cours. Ingénieux paradoxe par lequel l'art de Racine éblouit notre imagination et attribue à Phèdre un étrange sentiment de culpabilité qui fait qu'elle se croit coupable dans le même instant où elle se sait victime innocente des dieux. A ce point de vue, son comportement ne résulte que d'un ensemble de réactions intimes préconçues contre des stimuli étrangers mais qu'elle porte pourtant dans son sang. Ce sang ne lui appartient pas en propre; c'est celui de Pasiphaé que les dieux font couler dans ses veines. Le personnage principal devient dès lors flou, invisible: C'est la divinité ou les diverses formes qu'elle prend:

Je reconnus Vénus et ses feux redoutables;  
D'un sang qu'elle poursuit tourments inévitables!  
(I,iii,277-278)

Ce n'est plus une ardeur dans mes veines cachée:  
C'est Vénus toute entière à sa proie attachée.  
(I,iii,305-306)

Les dieux m'en sont témoins, ces dieux qui dans  
mon flanc  
Ont allumé le feu fatal à tout mon sang;  
Ces dieux qui se sont fait une gloire cruelle  
De séduire le coeur d'une faible mortelle  
(II,v,679-682)

L'époux, le beau-fils, la confidente, la rivale  
seront entraînés dans les voies tracées pour eux par le  
fatum de Phèdre. Mais à leur tour, ils sont aussi les  
instruments des malheurs de Phèdre et ont été eux-mêmes  
forgés par les dieux à cette fin. Ce n'est donc pas par  
hasard que Phèdre a dévoilé sa passion à Hippolyte, que  
celui-ci, interdit d'abord, libéré ensuite, a déclaré son  
amour à Aricie, que la mort de Thésée s'est révélée fausse  
nouvelle et qu'Oenone a injustement accusé Hippolyte aux  
yeux de son père. Toute l'intrigue suppose l'action sous-  
jacente de forces occultes qui font que malgré la pureté  
de leurs intentions, les personnages concourent à une déba-  
cle de plus en plus irréversible au fur et à mesure qu'on  
approche de la fin.

Toutefois, à part Oenone, mauvais génie mais de  
bonne foi, confidente zélée et audacieuse, circonstance  
aggravante dans la vie de Phèdre, Thésée, Hippolyte et  
Aricie sont tout particulièrement désignés par leur condi-

tion, leur statut, leur origine pour être des victimes privilégiées de la fureur des dieux. Protégé jusque là par les dieux qui lui ont permis de sortir des "cavernes sombres" du Labyrinthe, Thésée a été naïvement dupé par Oenone. De plus, Neptune que sa colère invoquera aura hâtivement exaucé sa prière et causera ainsi la perte sans rémission d'Hippolyte dont l'innocence sera découverte plus tard...trop tard. D'ou l'ambiguïté sinon l'hostilité masquée des relations entre Thésée et ces dieux tout puissants qui, affectant de le protéger, l'accablent et l'affligent des misères les plus pénibles. Aussi n'hésitera-t-il pas à les blâmer et à les mépriser:

Je hais jusques aux soins dont m'honorent les dieux;  
 Et je m'en vais pleurer leurs faveurs meurtrières,  
 Sans plus les fatiguer d'inutiles prières.  
 Quoiqu'ils fissent pour moi, leur funeste bonté  
 Ne me saurait payer ce qu'ils m'ont ôté.  
 (V,iii,1612-1616)

C'est dans le sens le plus familier du terme que nous avons parlé des relations entre Thésée et les dieux. Ceux-ci semblent tellement proches, tellement palpables: Vénus, Neptune, tous les hauts lieux de la mythologie deviennent presque visibles, presque réels:

J'ai demandé Thésée aux peuples de ces bords  
 Où l'on voit l'Achéron se perdre chez les morts;  
 J'ai visité l'Elide, et laissant le Ténare,  
 Passé jusqu'à la mer qui vit tomber Icare.  
 (I,i,11-14)

A mi-chemin entre le mythe et la réalité, Thésée ne reste pas moins une force d'autant plus influente que sa triple qualité de roi, d'époux et de père de famille fait de lui un outil de choix dont se servent les dieux pour façonner le destin de Phèdre. A ce titre, il reste utile jusqu'au dénouement, il sera ensuite mis au rancart, usé et abusé par les dieux. La prééminence de son rôle est due aussi à un passé glorieux chargé d'exploits autant que de forfaits sur lesquels se fonde sa renommée. Ce passé, ainsi que l'attestent les personnages qui l'entourent, inspire à la fois, le respect, la crainte, la terreur et met en présence toutes ces illustres figures disparues, invisibles, auxquelles il a manifesté son amour, sa haine et son ingratitude, avec lesquelles il a partagé ses déboires et joui de ses vices. Il a étouffé les monstres, puni les brigands; il a séduit et abandonné Hélène, Périclès, Ariane:

Tu sais combien mon âme, attentive à ta voix,  
S'échauffait au récit de ses nobles exploits,  
Quand tu me dépeignais ce héros intrépide  
Consolant les mortels de l'absence d'Alcide,  
Les monstres étouffés et les brigands punis,  
Procuste, Cercyon, et Scirron, et Sinnis,  
Et les os dispersés du géant d'Epidaure,  
Et la Crête fumant du sang du Minotaure.  
Mais quand tu récitais des faits moins glorieux,  
Sa foi partout offerte et reçue en cent lieux;  
Hélène à ses parents dans Sparte dérobée;  
Salamine témoin des pleurs de Périclès;  
Tant d'autres, dont les noms lui sont même échappés,  
Trop crédules esprits que sa flamme a trompés:

Ariane aux rochers contant ses injustices,  
Phèdre enlevée enfin sous de meilleurs auspices;  
(I,i,75-90)

Bien d'autres ombres célèbres hantent les souvenirs des protagonistes. Mi-dieux, mi-hommes, ces ombres, dans leur ambiguïté vaporeuse, ajoutent à l'ambiance de mystère qui baigne la pièce toute entière et rehaussent le prestige des héros tragiques qui évoluent sur la scène. Elles leur confèrent un peu de leur caractère soit par des rapports de filiation consanguine, soit par de simples relations mondaines ou politiques, relations d'amitié ou d'inimitié qui ont jadis marqué leur passé et dont leur vie présente est encore profondément affectée. Hippolyte ne tient-il pas de sa mère son orgueil, ses talents de guerrier, et même ses faiblesses?

C'est peu qu'avec son lait une mère amazone,  
M'ait fait sucer encore cet orgueil qui t'étonne  
(I,i,69-70)

Quels courages Vénus n'a-t-elle point domptés?  
Vous-même, où seriez-vous, vous qui la combattez,  
Si toujours Antiope à ses lois opposée,  
D'une pudique ardeur n'eût brûlé pour Thésée?  
(I,i,123-126)

Fils d'Antiope, Hippolyte, comme Phèdre, porte les gènes de sa mère, et cédant comme elle aux flèches de Vénus, il tombe amoureux d'Aricie.

Mais sa passion serait légitime, voire banale si Aricie n'était pas la soeur des Pallantides, ces fils de

Pallas que le père d'Hippolyte avait massacrés. Morts, les frères d'Aricie nuisent à son bonheur; leurs mânes traversent la scène de temps en temps et se placent toujours entre elle et Hippolyte comme des obstacles agrandis par la sévère prudence et la haine ombrageuse de Thésée:

Reste du sang d'un roi, noble fils de la terre,  
Je suis seule échappée aux fureurs de la guerre.  
J'ai perdu, dans la fleur de leur jeune saison,  
Six frères... Quel espoir d'une illustre maison!  
Le fer moissonna tout; et la terre humectée  
But à regret le sang des neveux d'Erechthée.  
Tu sais, depuis leur mort, quelle sévère loi  
Défend à tous les Grecs de soupirer pour moi:  
On craint que de la soeur les flammes téméraires  
Ne raniment un jour la cendre de ses frères.

(II, i, 421-430)

Mais le bruit de la mort de Thésée applanira les difficultés, et donnera lieu au libre épanouissement des sentiments, à l'échange des aveux, à la libération de la parole. L'amour chez Aricie comme d'ailleurs chez tous les héros de la pièce, l'emporte sur les ressentiments. Les générosités succédant aux coquetteries enfantines, à la pudeur désarmée, commandée par la décence, ainsi qu'aux résistances imposées par la fierté familiale, rejettent les six frères tous ensemble dans l'oubli. Ils sont désormais terriblement morts. Leur souvenir devient caduc. Hippolyte a parlé, Aricie a cédé:

Songez que je vous parle une langue étrangère;  
Et ne rejetez par des vœux mal exprimés,

Qu'Hippolyte sans vous n'aurait jamais formés.  
(II,ii,558-560)

J'accepte tous les dons que vous me voulez faire.  
Mais cet empire enfin si grand, si glorieux,  
N'est pas de vos présents le plus cher à mes yeux.  
(II,iii,574-576)

Le retour de Thésée n'a pas su rétablir au profit des Pallantides le prestige de l'absence. Un autre drame préoccupait les esprits: la passion avouée de Phèdre pour le fils de son époux. Oenone s'empressera d'accuser Hippolyte pour protéger sa maîtresse. Et, selon le jugement même de Thésée, ce crime le rend plus coupable que ses prétentions à l'égard d'Aricie. Hippolyte lui-même voulant pieusement dissuader son père et protester honnêtement contre une telle accusation se hâte de confesser:

Je confesse à vos pieds ma véritable offense:  
J'aime, j'aime, il est vrai, malgré votre défense.  
Aricie à ses lois tient mes vœux asservis;  
La fille de Pallante a vaincu votre fils.  
(IV,ii,1121-1124)

A quoi Thésée sceptique, hargneux et méfiant réplique:

Tu l'aimes? ciel! Mais non, l'artifice est grossier  
Tu te feins criminel pour te justifier  
(IV,ii,1127-1128)

La douleur morale et la colère du père absorbent les déceptions et les craintes du roi. Les préoccupations politiques le cèdent aux agitations des sentiments et des passions. C'est pourquoi le fils de Phèdre laissé dans les coulisses, candidat éventuel à la succession de Thésée, rival potentiel

d'Hippolyte ne présente qu'un intérêt limité. Chacun des protagonistes, profondément engagé dans le drame de leur amour, de leur fierté, et de leur culpabilité, ne l'évoque que comme argument dans les discours qui s'efforcent d'être persuasifs. Avouant son amour à Aricie, Hippolyte lui confie:

Du choix d'un successeur Athènes incertaine  
Parle de vous, me nomme, et le fils de la reine.  
(II,ii,485-486)

Manifestant les témoignages d'une générosité extraordinaire, d'une bienveillance suspecte, il suggère sa renonciation au trône et offre à Aricie le concours de sa complicité au détriment de son demi-frère:

Mais si pour concurrent je n'avais que mon frère,  
Madame, j'ai sur lui de véritables droits  
Que je saurais sauver du caprice des lois.  
Un frein plus légitime arrête mon audace:  
Je vous cède, ou plutôt je vous rends une place,  
Un spectre que jadis vos aïeux ont reçu  
De ce fameux mortel que la Terre a conçu.  
(II,ii,490-496)

Prince sans influence, sans ambition, ce frère d'Hippolyte n'a rien de la révolte velléitaire ni de l'indignation impuissante de Britannicus. Il est peint comme une faible proie, une sorte de jouisseur facile à contenter:

Trézène m'obéit. Les campagnes de Crête  
Offrent au fils de Phèdre une riche retraite  
L'Attique est votre bien. Je pars, et vais pour vous

Réunir tous les vœux partagés entre nous.  
(II,ii,505-508)

A l'encontre d'Agrippine, Phèdre ne manifeste pas cette soif irrésistible du pouvoir ni pour elle ni pour son fils. Troublée jusqu'à l'amnésie à la vue d'Hippolyte, c'est sa confidente qui lui soufflera les premières idées d'un dialogue qui va désormais torturer sa conscience sans répit, ouvertement jusqu'à sa mort. L'aveu d'Hippolyte à Aricie et celui de Phèdre à Hippolyte comportent une analogie frappante dans leur technique d'approche. Les deux cachent un sentiment de culpabilité, les deux révèlent une faiblesse, les deux cherchent une excuse, les deux ont recours au fils de Phèdre. C'est en plaidant pour son fils, en feignant sans malice de rechercher la protection d'Hippolyte que Phèdre lui adressera ses premiers mots, lourds déjà de cet aveu fatal qui résonne comme si la reine avait trouvé en Hippolyte un autre beau-père pour son enfant. Mais Phèdre n'est au fond, ni une femme ambitieuse comme Agrippine, ni une mère dévouée comme Andromaque, encore moins une épouse fidèle. Elle n'est qu'une femme simple, droguée de désirs interdits.

Phèdre: J'oublie en le voyant ce que je viens lui dire  
Oenone: Souvenez-vous d'un fils qui n'espère qu'en vous  
(II,v,582-583)

Phèdre à Hippolyte:

Je vous viens pour un fils expliquer mes alarmes  
Mon fils n'a plus de père; et le jour n'est pas loin  
Qui de ma mort encor doit le rendre témoin  
Déjà mille ennemis attaquent son enfance  
Vous seul pouvez contre eux embrasser sa défense.  
(II,v,586-590)

Phèdre passera progressivement de la situation politique aux sentiments d'Hippolyte à son égard. Mais le récit de Thèramène sur les événements qui se passent dans les coulisses contredit les propos de la reine et ne semble nullement justifier son inquiétude vis-à-vis de son fils.

Au contraire, c'est sur Hippolyte que plane le danger:

Mais Athènes, seigneur, s'est déjà déclarée.  
Ses chefs ont pris les voix de toutes ses tribus.  
Votre frère l'emporte et Phèdre a le dessus.  
(II,vi,722-724)

Un héraut chargé des volontés d'Athènes  
De l'état en ses mains vient remettre les rênes  
Son fils est roi, seigneur.  
(II,vi,726-728)

L'existence du fils de Phèdre ainsi que cette situation politique sous-jacente ne sont que des ressorts dramatiques plus formels qu'événementiels appelés à faire progresser l'action selon une technique de dissuasion provisoire qui consiste à susciter l'illusion d'une intrigue complexe, et par là, plus proche de la vie et du vraisemblable. Le sujet s'accommode aisément des péripéties et des digressions apparentes, l'obsession

de Phèdre demeure constante; sa passion pour Hippolyte, ses remords à l'égard de son époux, la vision introspective de son destin investissent tout son être. Dès le troisième acte, le fils de Phèdre est écarté, oublié, la politique ne joue plus aucun rôle. Les remous psychologiques remplissent les trois derniers actes. Thésée lui-même n'a jamais fait la moindre allusion à ce demi-frère d'Hippolyte, son propre beau-fils. C'est certes le roi qui revient et qui paraît sur la scène au troisième acte, mais c'est le père offensé, l'époux trompé que le drame bouleverse. La politique ne le concerne pas comme cela fut le cas pour Mithridate. Blessé profondément dans sa fierté de père et d'époux, il dédaigne le fils de Phèdre, celui-ci n'étant impliqué que dans les activités d'un ordre qui ne sollicitait plus son attention. Si la présence d'Amurat manque à notre curiosité, si l'on s'apitoie sur la situation d'Octavie et sur le sort incertain d'Astyanax, le fils de Phèdre nous laisse froids. Et, s'il faut s'en tenir au long récit de Thérèmène vers la fin de la pièce, les chevaux et les monstres prennent plus de relief aux yeux du spectateur que ce fils méprisé de Phèdre. Ils sont plus étroitement associés au destin et à la vie des protagonistes, notamment Hippolyte.

Sa main sur ses chevaux laissait flotter les rênes.  
Ses superbes coursiers, qu'on voyait autrefois  
Pleins d'une ardeur si noble obéir à sa voix,  
L'oeil morne maintenant et la tête baissée  
Semblaient se conformer à sa triste pensée...  
(V,vi,1502-1506)

L'onde approche, se brise, et vomit à nos yeux,  
Parmi les flots d'écume, un monstre furieux.  
Son front large est armé de cornes menaçantes;  
Tout son corps est couvert d'écailles jaunissantes;  
Indomptable taureau, dragon impétueux,  
Sa croupe se recourbe en replis tortueux.  
Ses longs mugissements font trembler le rivage...  
(V,vi,1515-1521)

D'autres êtres légendaires, soit victimes des prouesses de Thésée, soit faisant eux-mêmes des victimes, désignés souvent par le mot: monstres, jouent un rôle essentiel dans la puissance poétique et symbolique de la pièce. Ce mot se répète dix-neuf fois (1) et s'applique souvent, avec une ambiguïté calculée, aux héros eux-mêmes, assaillis par la conscience confuse de leur innocence et le sentiment résigné de leur culpabilité.

Quant aux peuples, aux armées, ils ne servent que de décor et d'encadrement à l'action. Leur influence est presque nulle. Notre imagination est engagée ailleurs, notre attention se concentre sur un drame qui met en jeu la puissance et la cruauté des dieux, la psychologie, la liberté et le destin des héros. Ce décor absent, constamment décrit dans ses multiples aspects, fréquemment évoqué, trop vaste pour être exposé à la vue, exaspère l'atmosphère

de terreur et de mystère en y mêlant la sensation vague du merveilleux et de l'invraisemblable. Un étrange univers est perçu à travers les dialogues et les récits: "ces vouîtes, ces murs", les forêts dans lesquelles erre Hippolyte, les cavernes où Thésée s'était égaré, la grève où Neptune fait surgir cet abominable monstre et presse d'aiguillons les chevaux emballés, la mer, le pays de la Grèce, enfin, de nombreuses et somptueuses images d'une nature à la fois généreuse et hostile, toute peuplée de monstrueuses créatures, de légendes et de divinités. On distingue à peine les mythes de la réalité. La fable fait corps avec l'histoire, elle pénètre, modèle l'âme des héros, sacralise leurs émotions sans les déshumaniser. Leurs attitudes, leurs paroles, leurs silences, leurs élans découvrent à chaque instant la main des dieux espiègles. Un puissant souffle mythologique enveloppe toute la pièce et impose à notre sympathie terrorisée, à notre admiration subjuguée, la vision contemplative ainsi que la préhension intellectuelle de tout un monde invisible. La parole dans Phèdre ainsi que le silence, concrétisent les mythes, sensibilisent les para-personnages. C'est l'une des tragédies de Racine où sont combinées avec un art consommé, toute la poésie et toute la problématique de l'absence. Ainsi le confirme l'opinion d'Alain Niderst:

"Nous devons croire en voyant la pièce que l'auteur est un poète grec, persuadé que l'univers est peuplé de monstres et de dieux et d'hommes à demi-mythiques. C'est un monde riche, solaire, avec les forêts, les rivages, le cadavre fumant du Minotaure. Mais dans cette lumière une inflexible cruauté. Des dieux qui haïssent l'humanité se devinent dans tous ces gestes, dans toutes ces passions qui sont à la fois criminelles et sacrées. Phèdre est avant tout un poème mythologique, une tentative inouïe pour représenter fidèlement l'univers et les croyances et la vie intérieure des primitifs".(2)

Phèdre: Notes

1. Jean Racine, Oeuvres Complètes, Phèdre, Paris, Editions du Seuil, 1962, Voir les vers suivants: 79,99,520,649,701,703,884,938,948,963,970,1045,1046,1444,1446,1516,1522,1529,1531.
2. Alain Niderst, Les Tragédies de Racine, Diversité et Unité, Paris, Editions Nizet, 1975, p. 137

## Esther

Les traditions, l'hérédité, les gloires et les misères de la race juive, la Providence, tout un passé chargé d'événements et d'acteurs invisibles, constituent les bases historiques et thématiques de la pièce ainsi que les données essentielles qui permettent de pénétrer la psychologie des protagonistes. Le Dieu d'Israël domine toutes les scènes. L'enjeu est la survivance de la race juive, le dilemme tragique, le mensonge d'Esther. Mensonge par omission sur lequel repose tout l'espoir du peuple juif, peuple captif. A l'instigation d'un ministre ombrageux, Aman, ce peuple avait été condamné à être exterminé par Assuérus, roi de Perse. Mais, à son insu, le roi avait épousé la juive Esther dont il a fait la reine de Perse. Nièce et fille adoptive de Mardochée, leader clandestin du peuple juif, Esther s'est gardée de révéler son identité à Assuérus :

On m'élevait alors, solitaire et cachée,

Sous les yeux vigilants du sage Mardochée:  
 La mort m'avait ravi les auteurs de mes jours;  
 Mais lui, voyant en moi la fille de son frère,  
 Me tint lieu, chère Elise, et de père et de mère  
 Du triste état des juifs jour et nuit agité,  
 Il me tira du sein de mon obscurité;  
 Et sur mes faibles mains fondant leur délivrance,  
 Il me fit d'un empire accepter l'espérance.  
 A ses desseins secrets, tremblante, j'obéis:  
 Je vins; mais je cachai ma race et mon pays.  
 (I,i,43-54)

Le roi jusqu'à ce jour, ignore qui je suis:  
 Celui par qui le ciel règle ma destinée  
 Sur ce secret encore tient ma langue enchaînée  
 (I,i,90-92)

Elle agit complètement sous la dictée de cet oncle à qui elle voue une obéissance absolue. Et c'est encore Mardochée qui, invoquant le salut du peuple juif et la foi en Dieu, la déterminera à dévoiler au roi son origine ethnique:

Allez, osez au roi déclarer qui vous êtes  
 (I,iii,190)

Quoi! lorsque vous voyez périr votre patrie,  
 Pour quelque chose, Esther vous comptez votre vie!  
 Dieu parle, et d'un mortel vous craignez le courroux!  
 (I,iii,205-207)

La pièce se développe entre deux pôles. D'un côté la puissance divine et le salut du peuple juif, de l'autre, l'action du diable symbolisée par l'ambition d'Aman et sa haine gratuite contre Mardochée et contre le peuple juif tout entier. Entre ces deux pôles, Assuérus, roi tout puissant, s'achemine peu-à-peu non sans quelques risques pour les deux parties, vers la connaissance des faits qui lui

sont jusque-là soigneusement cachés. Toujours est-il que l'amour du roi pour Esther, son désir de récompenser celui qui avait sauvé sa vie révèlent chez lui une certaine disposition favorable, un sens de la justice et de la reconnaissance qui le rendent sympathique et qui font de lui comme une sorte d'exécuteur inconscient de la volonté divine:

Un moment a changé ce courage inflexible  
Le lion rugissant est un agneau paisible.  
Dieu, notre Dieu sans doute a versé dans son coeur  
Cet esprit de douceur.

(II, ix, 723-726)

Le succès d'Esther sur toutes les filles de Parthes, de Suze, d'Egypte et de Scythie ainsi que sur Vasthi, la concubine repudiée d'Assuérus, dissimule à peine l'action de Dieu. La passion du roi pour Esther n'a rien du sauvage désir de Néron pour Junie, elle prend la forme d'une inspiration divine. Ainsi Assuérus, instrument de la providence, paraît aimer en Esther non pas cette femme charnelle, mais cet être spirituel que Dieu lui a choisi comme épouse. A son insu, il avait été guidé dans son choix par le Dieu tout puissant, maître des vies et des destins. "Il n'a ni plus ni moins de liberté dans sa préférence que, mettons, Adam".(1) Ce ne sont pas les yeux d'Esther ni sa présence physique qui charment Assuérus, c'est plutôt la grâce mystérieuse dont elle est auréolée, ce sont les attraits



Que dis-je? Votre vie, Esther, est-elle à vous?  
N'est-elle pas au sang dont vous êtes issue?  
N'est-elle pas à Dieu dont vous l'avez reçue?  
Et qui sait, lorsqu'au trône il conduisit vos pas,  
Si pour sauver son peuple il ne vous gardait pas?  
Songez-y bien: ce Dieu ne vous a point choisie  
Pour être un vain spectacle au peuple de l'Asie.  
(I,iii,208-214)

Au troisième acte, c'est au roi qu'il adresse ses  
prières, mais par pure forme. Avec la disparition d'Aman,  
le peuple juif était déjà hors de danger:

Roi, qu'a jamais le ciel prenne soin de vos jours!  
Le péril des juifs presse et veut un prompt secours.  
(III,viii,1194-1195)

Tous les personnages évoquent sans cesse cette  
foule absente d'êtres infortunés, ce peuple traqué mais  
protégé par un Dieu tout puissant dont la présence invis-  
ible détermine et règle la vie et le destin des protagonis-  
tes ainsi que le développement de l'intrigue.

Pièce spécialement conçue pour les jeunes demoisel-  
les de St. Cyr, Esther est forcément dominée par une  
atmosphère de piété religieuse, par la présence de "tout ce  
qui pouvait contribuer à les rendre capables de servir  
Dieu". (2) Ce Dieu est, ici, le juge intègre du jugement  
dernier, c'est le Dieu juste qui récompense les bons et  
punit les méchants:

Dieu fait triompher l'innocence:

(II,ix,1200-1201)

Il a vu contre nous les méchants s'assembler,  
Et notre sang prêt à couler.  
Comme l'eau sur la terre ils allaient le répandre:  
Du haut du ciel sa voix s'est fait entendre;  
L'homme superbe est renversé,  
Ses propres flèches l'ont percé.

(III,ix,1203-1207)

Ce n'est pas comme les dieux païens, cette puissante aveugle, voire cruelle et injuste qui laisse s'accomplir les destins sans tenir compte des mérites de l'innocence ou des fautes de la culpabilité. C'est un Dieu protecteur qui se range aux côtés des faibles et des justes pour le triomphe de l'équité. Il est donc l'ennemi du diable, incarné par Aman "personnage scandaleux"(3) dont la haine pour Mardochée ne se fonde sur aucune motivation apparente, ni de race, ni de fonction. C'est une haine pure, noétique, qui ne peut donc lui être inspirée que par un amour-propre exacerbé pour rien, ou par une vanité gratuite, sorte de vertige du moi qui détruit en lui le moindre vestige d'intelligence réfléchie, le moindre sens de la justice ou du bien. C'est pourquoi il incarne le diable par rapport aux autres personnages:

Je sais que, descendu de ce sang malheureux.  
Une éternelle haine a dû m'armer contre eux;  
Qu'ils firent d'Amalec un indigne carnage;  
Que, jusqu'aux vils troupeaux, tout éprouva leur rage;  
Qu'un déplorable reste à peine fut sauvé.  
Mais, crois-moi, dans le rang où je suis élevé,  
Mon âme, à ma grandeur toute entière attachée,  
Des intérêts du sang est faiblement touchée.  
Mardochée est coupable; et que fait-il de plus?

(II,i,483-491)

Il s'en prend à Mardochée et à tout le peuple juif sans qu'il ait jamais été menacé ni par l'un ni par l'autre. Dans la mesure où il personnifie l'injustice et le mal, le personnage d'Aman prend la signification d'un symbole, celui du diable caché:

Dieux impuissants, dieux sourds, tous ceux qui vous  
implorant

Ne seront jamais entendus.  
Que les démons, et ceux qui les adorent,  
Soient à jamais détruits et confondus!

(II,ix,767-770)

Quant au peuple juif, solitaire et terrorisé, il attend le verdict du roi dans l'ombre d'une clandestinité dynamique basée sur une foi robuste jamais prise en défaut. Assuérus prêt à exterminer les Juifs sous la pression de son ministre Aman, en étaient entourés sans le savoir. Son épouse, juive, son sauveur Mardochée juif, toutes les filles de Sion qui forment le chœur, toutes ces Israélites qui, par leurs chants, par leurs prières, remplissaient la pièce de la présence divine, tous ces ressortissants du peuple juif lui cachèrent longtemps leur véritable identité:

Esther, seigneur, eut un juif pour son père  
De vos ordres sanglants, vous savez la rigueur  
(III,iv,1033-1034)

Cependant mon amour pour notre nation  
A rempli ce palais de filles de Sion.  
(I,i,101-102)

Assuérus était comme victime d'une colossale conspiration du

silence, un mensonge par omission volontaire, prudente, mensonge confortable qui se serait indéfiniment perpétué si l'imminence du danger d'extermination totale de la race juive n'avait obligé Mardochée et Esther à choisir, à risquer la vérité, si les circonstances miraculeuses n'avaient déjà gagné l'âme du roi à la cause de la justice et au service du Dieu d'Israël. Ainsi est sauvé ce peuple de figurants, cette multitude angoissée qui attend derrière les coulisses.

Malgré l'activité fébrile des personnages présents sur la scène, en dépit de notre effroi ou de notre intérêt pour les personnages invisibles, notre attention ne cesse pas moins d'être constamment sollicitée par l'ombre majestueuse du Dieu d'Israël qui semble coordonner les moindres gestes des protagonistes. Il y a certes dans Esther toute une forêt de symboles à explorer, mais ils ne se ramènent tous qu'à ces deux grandes silhouettes: Dieu et le peuple juif qui, par leur majesté absorbent d'autres petites tâches et en diminuent l'importance dans ce décor diaphane du parathéâtre attendant à la tragédie d'Esther.

Esther: Notes

1. J.D. Hubert, Essai d'exégèse racinienne (Les secrets témoins), Paris, Librairie Nizet, 1956, p. 224.
2. Jean Racine, Oeuvres Complètes, Esther, Paris, Editions du Seuil, 1962, Préface, p. 265.
3. Roland Barthes, Sur Racine, Paris, Editions du Seuil, 1963, p. 122.

## Athalie

"Voici une partie des événements qui devancèrent cette grande action".(1) annonce Racine dans la préface d'Athalie, tenant à ce que "ceux à qui l'histoire de l'ancien Testament ne sera pas assez présente, n'en soient point arrêtés en lisant cette tragédie".(2) Il fait donc état de toute la préhistoire de la pièce, entourant lumineusement chacun des personnages, des précédents historiques et des facteurs héréditaires qui semblent déterminer leur comportement dans le développement de l'action. Racine a dû prendre certaines précautions pour prévenir les critiques de ses contemporains et pour satisfaire aux goûts et aux exigences littéraires de l'époque concernant l'exactitude des sources d'inspiration et le problème de la couleur locale. Mais cela n'a point entravé sa liberté de création, et ce sont plutôt les règles qui semblent s'être conformées à son talent.

En tout cas, nous confinant au texte, nous mettrons

volontiers de côté le luxe de détails prodigués dans la préface, et nous nous appliquerons à l'examen du rôle et de l'importance des personnages qui dans la pièce, brillent par leur absence. Ces personnages pèsent de tout leur poids, ils éclairent et explicitent l'attitude et le destin des héros présents, par leur influence persistante d'ordre religieux ou héréditaire.

Dès la première scène, deux camps se dressent l'un contre l'autre deux camps longtemps divisés par une inimitié irréconciliable s'apprêtent à un affrontement terrible dont l'issue doit être l'anéantissement total de l'un ou de l'autre. D'un côté, le grand prêtre Joad, sa femme Josabeth, Joas le roi de Juda, Zacharie, Salomith, Abner et toute la suite des prêtres et des lévites, tous défenseurs du "Dieu universel"; de l'autre côté, Athalie, "fille sanguinaire de Jézabel", le prêtre défroqué Mathan, les confidents Nabal, Agar, tous rangés sous l'égide du dieu païen Baal". Dans son état profane, écrit R. Barthes, la division racinienne opposait le je au on, la liberté à son entour, une respiration à un étouffement; dans son état religieux, le schisme oppose deux objets finis; il met face à face des doubles (et non plus l'un contre le tous): deux divinités (Javeh et Baal), deux prêtres (Mathan et Joad):

Qu'est-il besoin, Nabal, qu'à tes yeux je rappelle  
De Joad et de moi la fameuse querelle  
(III,iii,927-928)

deux rois (Athalie et Joas), deux pères (Athalie et Joad):

Joas:

Quel père  
Je quitterais et pour...

Athalie: Hé bien?

Joas: Pour quelle mère!  
(II,vii,700)

et deux Temples:

Enfin, au dieu nouveau qu'elle avait introduit,  
Par les mains d'Athalie un temple fut construit  
(III,iii,945-946)

Le conflit n'a plus ici la forme d'un investissement mais d'un affrontement".(3) A l'instigation impatiente, empressée de Mathan, Athalie se prépare à écraser le camp rival. Ainsi débute la pièce qui, comme toutes les tragédies de Racine s'ouvre au moment final, à la conclusion inéluctable de vieilles rivalités séculaires, arrivées à un point de non retour. Cette scène est donc forcément étoffée de réminiscences et peuplée de personnages disparus ou simplement invisibles. Parmi ces personnages, il y en a dont l'influence reste constante et déterminante, d'autres ne jouent que des rôles de figurants dans tel événement passé et n'affectent ni le comportement des protagonistes ni l'action de la pièce.

De même que Phèdre au niveau des sens tenait de Pasiphaé, Athalie, au niveau des valeurs acquises, est nourrie des mêmes croyances, accuse les mêmes moeurs que sa mère Jézabel:

Et que de Jézabel la fille sanguinaire  
Ne vienne attaquer Dieu jusqu'en son sanctuaire.

De même qu' Astyanax, Joas incarne la menace vivante d'un père redoutable, illustre, de toute une famille disparue, de toute une secte subjuguée:

Déplorable héritier de ces rois triomphants,  
Ochosias restait seul avec ses enfants;  
Par les traits de Jéhu je vis percer le père;  
Vous avez vu les fils massacrés par la mère.  
(I, i, 149-152)

Doutez-vous qu'Athalie au premier bruit semé  
Qu'un fils d'Ochosias est ici renfermé,  
De ses fiers étrangers assemblant les cohortes,  
N'environne le temple et n'en brise les portes?  
(I, ii, 217-220)

L'existence de Joas maintient vivant un passé chargé de crimes et de hauts faits, hanté par les descendants de David et de Salomon et par les figures plus récemment disparues de Joram, Jéhu, Jézabel, Ochosias et ses épigones. Elle implique aussi la présence lointaine, la vie tourmentée de tous ces prêtres et ces lévites, du peuple d'Israël et de toutes ces armées prêtes à s'affronter, créant ainsi pour la scène visible un arrière plan encombré, menaçant, une toile de fond extrêmement agitée qui s'impose à l'imagination

du spectateur. La découverte par Athalie de ce fils d'Ochosias miraculeusement sauvé et caché par Josabeth sous le nom d'Eliacin, ce fils soigneusement entretenu dans la foi juive par le grand prêtre, constitue la constante à laquelle se réfèrent les événements passés, présents et futurs. A ce titre, Joas tient lieu de personnage central, du héros qui anime et intensifie les passions antagonistes. Il est situé entre les deux camps, il en est l'enjeu, le butin convoité. Mais, il n'est pas sans responsabilité comme Astyanax, ni timide comme Hippolyte, ni résigné comme Iphigénie, il choisit:

Je promets d'observer ce que la loi m'ordonne.  
Mon Dieu, punissez-moi si je vous abandonne.  
(IV,iii,1411-1412)

Chacun des camps, glorifiant constamment leurs morts et exaltant sans cesse leur dieu, il était naturel que Joas fût enclin à choisir selon les enseignements assidus du grand prêtre.

Hormis les illustres ancêtres d'Athalie et de Joas, objets intarissables des dialogues, sources inépuisables de l'inspiration des protagonistes, mis à part les armées, les peuples Tyriens, et le peuple juif, les prêtres, les lévites et toute cette foule anonyme rangée dans la coulisse, un personnage unique, Dieu, règle les mouvements de tous les autres. Il oriente l'action, dirige les événements,

guide les héros, bénit les "bonnes actions", punit les mauvaises, accorde les victoires et inflige les défaites. Tout ce qui se passe sur la scène est l'effet de sa volonté et de sa grâce. Et, il a fallu l'extraordinaire talent de Racine pour conserver aux héros un peu de vie, pour laisser couler dans leurs veines le plasma humain, pour exposer sur la scène non des marionnettes mais des êtres humains bouillonnant de désirs, de passions, de crainte, d'amour, de dévouement, de haine, se débattant avec leurs habitudes, leurs préférences, leurs gestes, leurs défauts, comme s'ils étaient totalement libres et indépendants de cette force occulte qui a déjà tracé pour eux l'itinéraire de leurs destinées. Force occulte, force invisible, le Dieu tout puissant des juifs joue un rôle manifeste, remarquable, prépondérant. Sainte-Beuve souligne: "Le grand personnage ou plutôt l'unique, c'est Dieu... cette unité, cette omnipotence du personnage éternel, bien loin d'anéantir le drame et de le réduire à un hymne continu, devient l'action dramatique elle-même". (4) Chaque acte, chaque scène fait ressortir la puissance de cet être sans corps, de ce pur esprit sur lequel reposent la foi ardente et l'espérance du camp de Joad, mais aussi contre lequel s'acharne la haine du camp d'Athalie. Le premier vers de la pièce lui est consacré, le met en

présence:

Oui, je viens dans son temple adorer l'Eternel;  
Ce vers le situe, l'introduit comme guide, arbitre suprême,  
détenteur des décisions ultimes, malgré les agitations des  
uns et des autres. Mais c'est encore Abner, l'un des  
principaux officiers des rois de Juda attaché au camp de  
Joas, qui s'inquiète déjà des changements observés dans  
l'enthousiasme du peuple, ainsi que des agissements de  
Mathan et d'Athalie, tous les deux voués à l'adoration du  
dieu païen Baal. Le fléchissement de sa foi le rend plus  
humain à nos yeux et implique dans le même instant l'ac-  
tion invisible de Dieu, tout en préservant pour nous l'il-  
lusion d'une dynamique humaine authentique et indépendante:

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:  
Les prêtres ne pouvaient suffire aux sacrifices.  
L'audace d'une femme, arrêtant ce concours,  
En des jours ténébreux a changé ces beaux jours.  
D'adorateurs zélés à peine un petit nombre  
Ose des premiers temps nous retracer quelque ombre.  
Le reste pour son Dieu montre un oubli fatal;  
Ou même, s'empressant aux autels de Baal,  
Se fait initier à ses honteux mystères.

(I, i, 5-19)

Mathan de nos autels infâme déserteur...

(I, i, 40-42)

Ce lévite à Baal prête son ministère;  
Ce temple l'importune, et son impiété  
Voudrait anéantir le Dieu qu'il a quitté...  
(I,i,40-42)

Enfin, depuis deux jours, la superbe Athalie  
Dans un sombre chagrin paraît ensevelie.  
Je l'observais hier, et je voyais ses yeux  
Lancer sur le lieu saint des regards furieux:  
Comme si dans le fond de ce vaste édifice,  
Dieu cachait un vengeur armé pour son supplice.  
(I,i,51-56)

Dans les propos d'Abner se dessinent nettement deux puissances qui se dressent l'une contre l'autre: Le Dieu de l'univers et Baal. Mais tandis que Joad met l'accent sur l'existence et sur la présence du Dieu de l'univers, tout en exaltant la foi branlante d'Abner:

Celui qui met un frein à la fureur des flots  
Sait aussi des méchants arrêter les complots  
Soumis avec respect à sa volonté sainte,  
Je crains Dieu, cher Abner, et n'ai point d'autre  
crainte.  
(I,i,61-64)

Les défenseurs de Baal n'affichent qu'un zèle opportuniste.  
La conversion de Mathan n'est qu'un alibi à ses ambitions personnelles:

Ami peux-tu penser que d'un zèle frivole  
Je me laisse aveugler pour une vaine idole,  
Pour un fragile bois, que malgré mon secours  
Les vers sur son autel consomment tous les jours?  
Le ministre du Dieu qu'en ce temple on adore,  
Peut-être que Mathan le servirait encore,  
Si l'amour des grandeurs, la soif de commander,  
Avec son joug étroit pouvait s'accommoder.  
(III,iii,919-926)

Il n'attribue aucun pouvoir à Baal, et ne voue aucun respect au culte qu'il feint d'embrasser. De plus, c'est avec une nostalgie teintée de contrition qu'il évoque Jéhovah. Dès lors, le rôle, l'influence et l'existence même du dieu païen ne constituent plus dans la pièce qu'un prétexte à l'épanouissement des passions laïques, le symbole de la résistance humaine à la puissance divine. Baal est réduit, il incarne le mauvais génie d'Athalie, unique personnage de la pièce qui lui témoigne encore une foi sincère:

J'allais prier Baal de veiller sur ma vie  
Et chercher du repos au pied de ses autels  
(II,v,524-525)

Mais Athalie n'est qu'une faible passion humaine; la supérieure puissance de Dieu fait chanceler sa foi en Baal... sa foi en elle-même. Troublée par ce fameux songe, avertissement divin, et par la vue d'Eliacin, elle concède:

Dans le temple des juifs un instinct m'a poussée,  
Et d'apaiser leur Dieu j'ai conçu la pensée;  
J'ai cru que des présents calmeraient son courroux,  
Que ce Dieu, quelque'il soit en deviendrait plus doux.  
Pontife de Baal, excusez ma faiblesse.  
(II,v,527-531)

J'ai mon Dieu que je sers, vous servirez le vôtre;  
Ce sont deux puissants dieux.  
(II,vii,684-685)

Quant à Nabal, le confident de Mathan, il affirme

nettement:

Je ne sers ni Baal, ni le dieu d'Israël.  
(III,iii,918)

Le récit d'Abner (I,i,1-20) décrit toute la foule qui suit Athalie comme une multitude effrayée qui va aux autels de Baal plus par crainte que par conviction. Baal, Athalie, Mathan ne représentent tous ensemble, qu'un contre-poids précaire à la puissance du Dieu d'Israël, force spirituelle d'attraction sur laquelle, bon gré, mal gré, tous les personnages se concentrent, source lointaine et régulatrice de toutes les péripéties du drame:

Impitoyable Dieu, toi seul as tout conduit  
(V,vi,1774)

Cette force est perçue aux moindres détours de l'intrigue. Joad l'exalte, Eliacin l'adore, Josabeth, Zacharie la prient, les lévites, les filles d'Israël, le choeur la glorifient, Athalie la craint et Mathan s'efforce en vain de la déprécier:

Du Dieu que j'ai quitté l'importune mémoire  
Jette encore en mon âme un reste de terreur.  
(III,iii,956-957)

La conscience de Mathan supporte péniblement sa trahison. Le Dieu d'Israël reste présent dans sa mémoire et il n'arrive pas, même au prix des pires attentats à s'en débarrasser. Michael Edwards remarque: "Comme dans Esther, il s'agit essentiellement de l'être et du néant. La folie

non sans grandeur de Mathan est de vouloir anéantir Dieu. Athalie cherche à "abolir", c'est-à-dire à réduire à néant les honneurs de Dieu. (IV, 789) Tous deux désirent

Que de son nom, que de sa gloire  
Il ne reste plus de mémoire;  
(v, 1483-1484)

Mais c'est Dieu lui-même qui anéantit "les morts qu'il ne connaît plus" (1380), qui par son réveil fait disparaître les "pêcheurs" (v, 1141) et qui dissipe l'armée d'Athalie comme une fumée (vv, 1747-1748)". (5) Protagonistes, personnages secondaires, confidentes, comparses, tous ressentent l'omniprésence du Dieu d'Israël. Spectateur ou lecteur, nous saisissons sur le vif les effets évidents de sa volonté ainsi que l'influence prédominante qu'il exerce sur l'action. Joad, le grand prêtre, l'invoque constamment, soit pour stimuler la foi défaillante d'Abner:

Celui qui met un frein à la fureur des flots...  
(I, i, 61)

soit pour instruire Eliacin de la lourde tâche qui l'attend sous son nom retrouvé de Joas, héritier légitime des rois de Juda et pour lui prodiguer des conseils salutaires comme il ne cesse de le faire. Il convient de souligner ici, qu'à ces conseils ne manquait pas une légère pointe de pessimisme fataliste dû au souvenir des drames d'un passé récent et aux tares héréditaires que suppose la filiation

de Joas. Le passé le révolte autant que l'avenir l'inquiète. Grand prêtre, précepteur fidèle aux traditions de la religion de David, oracle implacable comme Calchas, il s'en remet à Dieu, quoiqu'il doive arriver. Sa mission doit être accomplie jusqu'au bout:

O mon fils, de ce nom j'ose encore vous nommer  
Souffrez cette tendresse et pardonnez aux larmes  
Que m'arrachent pour vous de trop justes alarmes.  
Loin du trône nourri, de ce fatal honneur,  
Hélas! vous ignorez le charme empoisonneur;  
De l'absolu pouvoir vous ignorez l'ivresse,  
Et de lâches flatteurs la voix enchanteresse...  
(IV,iii,1384-1390)

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.  
(I,ii,283-286)

Joad invoque encore le Dieu d'Israël soit pour ranimer le courage de Josabeth et dissiper son désespoir:

Vos larmes, Josabeth, n'ont rien de criminel;  
Mais Dieu veut qu'on espère en son soin paternel.  
(I,i,265-266)

soit pour lui demander le secours de sa puissance au moment décisif de l'affrontement final:

Grand Dieu! voici ton heure, on t'amène ta proie!  
(V,iii,1668)

soit pour stimuler l'ardeur des prêtres, des lévites et de tous ceux qui sont rangés à ses côtés prêts à s'opposer à l'offensive d'Athalie.

Lévites saints, prêtres de notre Dieu  
Partout sans vous montrer environnez ce lieu;  
(V,iv,1689-1690)

soit pour humilier Athalie prise au piège, et se venger  
ainsi de tous les crimes qu'elle a commis sur la race de  
David:

Tes yeux cherchent en vain, tu ne peux échapper,  
Et Dieu de toutes parts a su t'envelopper.  
Ce Dieu que tu bravais en nos mains t'a livrée:  
Rends-lui compte du sang dont tu t'es enivrée.  
(V,v,1733-1736)

Athalie elle-même évoquera le Dieu de David, mais  
c'est pour appeler sa malédiction sur la race des rois de  
Judée et pour exprimer une consolation amère, toute humaine,  
toute laïque, renforçant ainsi les prophéties de Joad et  
aggravant sans s'en douter les craintes de Josabeth:

Voici ce qu'en mourant lui souhaite sa mère:  
Que dis-je, souhaiter? je me flatte, j'espère  
Qu'indocile à ton joug, fatigué de ta loi,  
Fidèle au sang d'Achab, qu'il a reçu de moi,  
Conforme à son aïeul, à son père semblable,  
On verra de David l'héritier détestable  
Abolir tes honneurs, profaner ton autel,  
Et venger Athalie, Achab et Jézabel.  
(V,vi,1783-1790)

Elle s'avoue vaincue et reconnaît la puissance du  
Dieu des juifs, maître suprême de toutes choses, souverain  
ordonnateur des actions humaines:

Dieu des juifs, tu l'emportes!  
Oui, c'est Joas; je cherche en vain à me tromper;  
Je reconnais l'endroit où je le fis frapper;  
Je vois d'Ochosias et le port et le geste;  
Tout me retrace enfin un sang que je déteste.

David, David triomphe; Achab seul est détruit.  
Impitoyable Dieu, toi seul as tout conduit!  
C'est toi qui, me flattant d'une vengeance aisée,  
M'as vingt fois en un jour a moi-même opposée:  
(V,vi,1768-1776)

Charles Mauron mettra l'accent sur la dualité dont est formée la personnalité de Joas: "Cette faiblesse, cette quasi inexistence du moi pris entre les deux pôles d'une structure obsessionnelle, nous la trouvons marquée d'une façon frappante dans la secrète dualité d'Eliacin. Il descend de David mais aussi des coupables rois de Judée. Héritairement, il est double: saint d'une part, criminel de l'autre". (6) A l'appui, il cite la dernière réplique d'Athalie, il insiste particulièrement sur les implications héréditaires de cette réplique et fait ressortir l'influence du prophète Joad comme fondement d'un surmoi érigé pour Eliacin. Mais précisément, Joas accepte ce surmoi comme étant les attributs du Dieu de David, c'est-à-dire cette inspiration sacrée, comme une sorte de gène bénéfique qui lui a été transmise par les ancêtres du roi David, cette force invisible qui le rend capable de résister aux assauts et aux pulsions du ça venu de la branche des rois de Judée. Comme nous l'avons indiqué, la dernière réplique d'Athalie ne saurait être que la réaction d'une femme ambitieuse, troublée, frustrée dans ses rêves, vaincue, amère, désespérée. Lasse, abattue, n'a-t-elle pas sou-

piré:

Impitoyable Dieu, toi seul as tout conduit...

En dépit des pulsions du ça, des déchirements du moi, des échecs et des triomphes du surmoi, tout ce qui arrive dans cette tragédie est dû à la volonté mixte, obscure, d'un Dieu impitoyable, caché, réduisant ainsi toutes les actions humaines, conscientes ou inconscientes à ce qu'il convient d'appeler ici, le déterminisme métaphysique. La thèse de Mauron, bien entendu, exclut une telle notion.

Josabeth, Joas, Abner, Mathan, Athalie, Joad, ainsi que le choeur avec le leitmotiv de ses longues litanies, de ses chants et de ses prières évoquent Dieu à toutes les occasions. Ils contribuent tous à donner une atmosphère sacrée, une odeur d'encens à la pièce et à rendre présente quoiqu'invisible cette image auguste du Dieu d'Israël. Toutefois ces personnages ne manquent pas de vie: ils ne ressemblent pas moins à des êtres humains qui se croient libres et qui, pressentant le paradoxe de leur condition, se rendent compte de temps en temps des limites et par là, de la vanité de cette liberté. J.B. Ratermanis, d'accord avec Raymond Picard écrit: "Le seul personnage vraiment agissant de la pièce, a-t-on dit, était Dieu.

Les autres n'étant que des instruments plus ou moins soumis ou révoltés de sa volonté, ce qui ne les empêche pas de se croire libres dans le choix des actes et de se débattre ainsi dans un drame humain".(7) C'est donc là, à n'en pas douter, l'un des traits les plus manifestes du talent de Racine; il sait préserver dans l'homme le résidu humain tout en le peignant tel qu'il est avec ses grandeurs et ses misères au milieu de forces qui le dépassent et qui souvent s'opposent à ses projets les plus intimes, les plus chers.

Athalie: Notes

1. Jean Racine, Athalie, Oeuvres Complètes, Préface, Paris, Editions du Seuil, 1962, p. 283.
2. Ibid. p. 283.
3. Roland Barthes, Sur Racine, Paris, Editions du Seuil, 1963, p. 127-128.
4. E. Maymal, Citation extraite de l'introduction de Athalie dans Le Théâtre de Racine, tome II, Collection Les Grands Ecrivains de la France, Paris, Librairie Hachette, Imprimerie Brodard et Taupin, 1948, p. 267.
5. Michael Edwards, La Tragédie Racinienne, Paris, Editions Pensée Universelle, 1972, p. 317.
6. Charles Mauron, L'Inconscient dans l'Oeuvre et la Vie de Racine, Paris, Librairie José Corti, 1969, p. 294.
7. J.B. Ratermanis, Essai sur les formes verbales dans les Tragédies de Racine, Paris, Nizet, 1972, p. 362.

## Conclusion

Les pages qui précèdent se sont efforcées de dégager les rapports de forces qui, dans les tragédies de Racine, associent le passé au présent, l'invisible au visible, l'abstrait au concret, l'humain au divin, l'être au néant.

Sur la scène, des personnages se rencontrent, s'assemblent, se soutiennent, se poursuivent, bref, participent à une action dont les moments successifs les dirigent de plus en plus vers une catastrophe inévitable, tout en déterminant leur situation exacte par rapport aux personnages absents, forces irrésistibles qui, par leur nature et par leur provenance, contribuent à intensifier, à sensibiliser le sentiment du tragique.

Il nous reste maintenant à établir une typologie des para-personnages en les groupant selon leurs similitudes fonctionnelles et à dépouiller ainsi les tragédies raciniennes du vernis des attitudes spectaculaires, de leurs écorces

de métaphores séduisantes, de leurs superstructures manifestes, pour en découvrir les structures fondamentales livrées à notre intelligence par les confidences et par les indiscretions du langage.

Nous en distinguons quatre types. Le premier comprend les individus: rois, généraux, reines, époux, frères, oracles, etc., dont le rôle consiste, soit à modérer les passions en jeu, soit à les exciter, en tout cas, toujours à montrer la vanité des volontés humaines opposées aux forces occultes du destin. Ces individus interviennent dans les tragédies comme des obstacles passagers, plus ou moins efficaces, placés sur cette pente qui conduit, inexorablement, en dépit des meilleures dispositions de la sagesse ou de la méchanceté des hommes, vers la débacle pressentie. Mais aussi sur le plan théorique et formel, ils constituent des ressorts dramatiques. Ils ont alors pour fonction de faire rebondir l'action, d'en assurer l'évolution et le progrès en facilitant d'une part le passage d'une situation à une autre et d'autre part en amplifiant et en précisant graduellement les contours psychologiques des héros présents. Dans cette catégorie, il convient de ranger: Ménécée, Hippomédon, Darius, Bessus, (La Thébàide), Astyanax, Pallas, Sénèque, (Britannicus), Amurat, Osman, Ibrahim, Orcan, (Bajazet),

Calchas, Patrocle, Pompée et le père de Doris qui, seul connaissait l'identité d'Eriphile, (Iphigénie), le fils de Phèdre, Péribée, Ariane, Procuste, Cercyon, Scirron, Sinis, le Minotaure, (Phèdre), la concubine Vasthi ainsi que les filles anonymes de Parthes, de Suze, d'Egypte et de Scythe délaissées par Assuérus (Esther).

Le deuxième type réunit les personnages absents, morts ou vivants dont les affinités héréditaires, morales ou religieuses avec les protagonistes, les rendent tributaires et solidairement responsables des fautes et des tares de leurs ancêtres. Les influences du passé sur le présent s'affirment dans leurs moindres gestes, dans leurs paroles ainsi que dans leurs silences. Des ombres austères semblent secrètement inspirer toutes leurs démarches. Tendances, complexes, habitudes, souvenirs, sentiments et passions, espoir, rêves, angoisses, autant d'héritages inconscients, autant de traits qui révèlent entre les personnages présents et les grands noms du passé des relations si étroites que l'absence des uns arrive à se confondre avec la conscience des autres dans une sorte de continuité où la notion de responsabilité devient une qualité transmise plutôt qu'un attribut personnel authentique. Les héros présents ne sont presque toujours que les victimes choisies d'un drame auquel ils participent bon gré, mal gré et dont

les auteurs proches ou lointains se nomment: Laïus, Oedipe (La Thébàide), Hector, Astyanax, Hécube, Priam, Ménélas, Héléne, Ulysse, Achille, Cassandre, (Andromaque), Silanus, Domitius, Auguste, Caïus, Claude, (Britannicus), Vespasien, (Bérénice), Philopoemen, père de Monime, la mère de Xipharès, (Mithridate), Atrée, Pélée, Ménélas, Nestor, Thésée, Héléne, Paris, Patrocle, Priam, (Iphigénie), Pasiphaé, Minos, Antiope, l'amazone, mère d'Hippolyte, les Pallantides, frères d'Aricie, (Phèdre), Jézabel, Ochosias, Joram, Jéhu, Achab, David, Obed, Amnon, (Athalie).

Le troisième type est formé d'ensembles homogènes qui remplissent la fonction de groupes de pression plus ou moins puissants. Certains ne figurent dans les récits ou dans les dialogues que comme prétextes servant à légitimer les actes des protagonistes; d'autres, érigés en institutions, dépositaires des traditions, des croyances et des valeurs, représentent l'opinion publique dans tout ce qu'elle a de contraire aux intérêts privés. Sources de sanctions, de châtements autant que de récompenses, ces institutions causent chez les héros des inhibitions de toutes sortes et leur inspirent, le cas échéant, crainte, révolte, respect, dévouement, haine, etc., toute cette gamme de sentiments nés des rapports nécessaires qui régissent les sociétés humaines. Ce sont d'abord, les peu-

ples: Indiens, Persans, Grecs, Troyens, Daces, Pannoniens, Romains, Byzance, peuples d'Espagne, de la Gaule, de la Germanie, etc. Ensuite, se profilent d'autres groupes systématiquement institutionnalisés: les armées, les janissaires, les muets, les esclaves, les oracles, les tribuns, le sénat, les eunuques, les prêtres, les lévites, les messagers, etc.

Le quatrième type est constitué d'êtres immatériels, idées, mythes, légendes, valeurs et croyances qui engendrent, orientent les actes et les événements, subordonnant ainsi la volonté des hommes aux forces qui déterminent leur sort et auxquelles ils s'opposent en vain. De cette tension ainsi créée entre les héros et ces puissances occultes naît le sentiment du tragique. La base fondamentale des tragédies de Racine apparaît dans l'opposition entre la notion de libre arbitre et celles de providence, prédestination, fatalité et destin. On y assiste, en effet, à une lutte continue entre les protagonistes et ces puissances supérieures que représentent les dieux païens: Vénus, Mars, Neptune ainsi que le Dieu d'Israël et le Dieu chrétien. Plus abstrait que les trois types précédents, le quatrième n'est pas moins ressenti comme la force motrice essentielle de l'action tragique en ce qu'il pose le problème de la condition humaine dans ce qu'il a de plus troublant, c'est-

à-dire dans ce qui concerne le sens de l'existence et de la liberté humaines.

Mais quel que soit le type considéré, le parpersonnage ne représente qu'un cas particulier d'absence dans la tragédie racinienne: l'absence permanente. C'est donc l'ensemble de ces personnages dont nous venons de souligner le rôle, la fonction et l'importance et qui n'ont jamais paru sur la scène.

Cependant, d'autres cas d'absence ne sont pas moins remarquables en ce qu'ils permettent de saisir tous les détails de "l'architecture" racinienne et d'avoir une meilleure compréhension de l'oeuvre. Nous en distinguons deux: l'absence temporaire et l'absence transparente.

L'absence temporaire concerne les personnages qui n'apparaissent sur la scène qu'à un moment précis de l'action, au moment où leur présence s'avère indispensable au progrès de l'intrigue. Ils sont autrement retenus en coulisse pendant que se déroulent les événements et les débats qui pourtant les intéressent. Racine exploite cette technique avec un art consommé. Les entrées en scène et les sorties des personnages s'effectuent selon un rythme qui, tout en reflétant le progrès de l'action, met l'accent sur les moindres nuances susceptibles de sou-

ligner avec plus de concision les traits psychologiques des héros et de faire ressortir avec plus de relief les situations tragiques. Comme l'a remarqué Madeleine Defrenne: "Parmi les onze tragédies de Racine, quatre se nouent à la faveur d'une absence: Andromaque, Bajazet, Mithridate, Phèdre".(1) Les deux dernières sont marquées par l'absence temporaire de Mithridate et de Thésée, tous les deux portés disparus ou morts; deux personnages, pères et rois, qui, par leurs droits, par leurs titres et par leurs actes tenaient en bride les passions d'autres personnages subordonnés, auxquels leur présence, voire leur existence imposait l'inaction et le silence. Mithridate n'apparaît qu'au deuxième acte et Thésée, au troisième; mais leurs vertus et leurs défauts, leurs victoires et leurs défaites, leurs goûts et leurs répugnances, leurs sentiments, leurs colères, leurs puissances, et leurs faiblesses, jusqu'à leur portrait physique les ont précédés sur la scène, par ce qu'en disent les protagonistes et les confidents. Il en est de même d'Alexandre le Grand qui ne fait son entrée en scène qu'au troisième acte. Les premiers actes des tragédies de Racine consistent en exposés et dialogues dont le but évident est d'introduire le sujet mais aussi dans le même instant de familiariser le spectateur et

le lecteur avec les principaux caractères. "Avant même que Bajazet ait paru sur la scène, souligne le professeur Brody, Acomat, Atalide et Roxane nous ont déjà assez appris de lui pour nous permettre de nous l'imaginer dans son état normal comme l'incarnation du mutisme".(2) Cette remarque du professeur Brody sur Bajazet conviendrait à toutes les pièces de Racine. Selon P. Touchard: "L'atmosphère tragique existe, en définitive, dès que je (le spectateur) me sens sujet dans l'action qui se joue".(3) C'est-à-dire, au moment où s'établit un courant de sympathie et de communion, né de ce mélange de crainte et de pitié que nous éprouvons pour les héros. Racine nous plonge dans cette atmosphère dès le lever de rideau. L'un des multiples moyens qu'il emploie, consiste d'après Guy Michaud, à "ménager l'entrée du héros" consiste d'après Guy Michaud, à "ménager l'entrée du héros conformément à ce que Raymond Bayes a nommé la loi d'accentuation: soit par le titre (Andromaque est déjà une orientation et une mise en garde), soit le plus souvent par l'entrée à retardement qui, après une préparation psychologique plus ou moins longue (Andromaque, Phèdre, Mithridate...) rend le héros particulièrement intéressant".(4) En outre, les jeux de scène, les apparitions savamment alternées des héros sur le plateau, les fuites calculées, les lettres, les messages oraux, les conseils des confidents et des nourrices, les songes, les dissimu-

lations, sont autant de procédés dramatiques par lesquels Racine a su répartir avec science, un équilibre harmonieux entre l'absence et la présence, entre le visible et l'invisible. C'est encore une note du professeur Brody qui dégage toute une poésie de l'absence dans cette fameuse scène où Néron, caché derrière un rideau, contraint Junie à feindre sinon le mépris du moins l'indifférence à l'égard de Britannicus: "Dans la scène vi de l'acte II, Néron devient la force cachée, invisible. Le langage, la psychologie et l'action fusionnent pour produire un effet à la fois dramatique et poétique. La présence insoupçonnée de Néron sur la scène ajoutera de puissantes résonances aux mots de Junie et de Britannicus. Le dernier avertissement de Néron à Junie préfigure la cruelle ironie de la scène qui suit:

Madame, en le voyant, songez que je vous voi.  
(690)

Dominée par la surveillance dissimulée de Néron, elle est incapable d'avoir d'autres pensées:

Vous êtes en des lieux tout pleins de sa puissance:  
Ces murs mêmes, seigneur, peuvent avoir des yeux;  
Et jamais l'empereur n'est absent de ces lieux.  
(712-714)

Pour Britannicus ce n'est qu'une remarque politique, pour Junie c'est une horrible réalité, pour nous c'est de la poésie".(5) Mais la dissimulation de Néron s'apparente

aux procédés de farce souvent utilisés dans les comédies de Molière. Il en est de même des quiproquos: "Eliacin-Joas", "Eriphile-Iphigénie", et "Esther-la juive". Toutefois, une certaine atmosphère de terreur leur enlève le caractère ridicule, leur confère une valeur de révélations tragiques et une charge émotionnelle surprenante. Incertaine et effrayée de la réaction d'Assuérus, Esther se gardait bien de lui dévoiler son appartenance juive; Eliacin et Eriphile, tous les deux, ignoraient leur vraie identité. Ces quiproquos ne produisent donc aucun effet comique. J.C. Lapp soutient fort à propos que la plupart des procédés dramatiques sont en eux-mêmes complètement neutres; leur effet comique, tragique ou mélodramatique dépend de l'atmosphère dans laquelle ils se produisent. (6) Complices de l'auteur et de tous les personnages qui savent, nous attendons anxieusement le moment des révélations, nous en sommes simplement terrorisés. Le quiproquo appliqué à la tragédie n'est donc plus qu'un cas spécial d'absence temporaire.

Un autre cas spécial résulte des confidences de Néron à Narcisse concernant la gêne que lui inspire la présence de sa mère, et par contre, le sentiment d'autorité et l'assurance qu'il éprouve en son absence:

Eloigné de ses yeux, j'ordonne, je menace,  
J'écoute vos conseils, j'ose les approuver;

Je m'excite contre elle, et tâche à la braver;  
 Mais je t'expose ici, mon âme toute nue  
 Sitôt que mon malheur me ramène à sa vue,  
 Soit que je n'ose encore démentir le pouvoir  
 De ces yeux où j'ai lu si longtemps mon devoir,  
 Soit qu'à tant de bienfaits ma mémoire fidèle  
 Lui soumette en secret tout ce que je tiens d'elle,  
 Mais enfin mes efforts ne me servent de rien:  
 Mon génie étonné tremble devant le sien.  
 Et c'est pour m'affranchir de cette dépendance,  
 Que je la fuis partout, que même je l'offense  
 Et que, de temps en temps, j'irrite ses ennuis,  
 Afin qu'elle m'évite autant que je la fuis.  
 (II,ii,496-510)

Le professeur Lapp n'ignore certainement pas qu'en parlant  
 des effets de la présence physique des personnages raciniens  
 sur la scène, il analyse implicitement les effets de leur  
 absence: Monime, écrit-il, est consciente du pouvoir de  
 la présence de son amant sur sa passion:

Je me sens arrêter par un plaisir funeste  
 Plus je vous parle, et plus trop faible que je suis,  
 Je cherche à prolonger le péril que je fuis.  
 (II,vi,740-743)

Puisqu'en l'absence de Xipharès, elle arrive à contrôler sa  
 passion, en sa présence, elle peut être amenée à se trahir:

Je sais qu'en vous voyant, un tendre souvenir  
 Peut m'arracher du cœur quelque indigne soupir  
 (II,vi,729-730)

De même dans Athalie, Josabeth craint qu'en voyant Eliacin  
 elle pourrait être portée involontairement à révéler son  
 amour:

Autant que je le puis, j'évite sa présence,  
 De peur qu'en le voyant, quelque trouble indiscret

Ne fasse avec mes pleurs échapper mon secret.  
(I,ii,192-194)

Cette attitude pratique, "anti-idealiste" se manifeste aussi à travers les moyens employés par Phèdre pour cacher son amour coupable:

Je respirais, Oenone; et, depuis son absence,  
Mes jours moins agités coulaient dans l'innocence.  
(I,iii,297-298)

Traitée comme technique dramatique, la notion d'absence temporaire a déjà été l'objet d'études plus approfondies et d'analyses plus fécondes, notamment, celles de Jacques Schérer: La Dramaturgie Classique en France. Les impératifs de l'Exposition, les Liaisons de scènes, la Règle des unités, la fonction des Confidents et des Monologues, les Dénouements invisibles constituent autant de facteurs signalés par Schérer, autant de procédés susceptibles de mettre en évidence ce que nous appelons: l'absence temporaire.

Autrement digne d'intérêt, ce que nous désignons par le vocable choisi d'absence transparente. C'est le cas où un personnage physiquement présent sur la scène arrache devant le spectateur le masque de convenances qui cache aux autres personnages de la pièce ses désirs inavoués et les traits profonds de sa personnalité; c'est le cas où le moi isolé de sa présence au monde se divise entre deux forces

qui se heurtent constamment, celle du surmoi et celle du ça, c'est le cas où le héros par l'effet de ses instincts et de ses frustrations, laisse transparaître ce fond secret de ses préférences intimes et découvre en un personnage unique, un autre personnage tour à tour présent et absent.

Apartés, exclamations, soupirs étouffés, silences éloquents ainsi que ces dialogues narcissiques et ces introspections sonores que forment les monologues, tout cela réunit, énumère les différents signes et les techniques subtiles et variées par lesquels le langage révèle le double que les personnages de premier plan portent en eux. "Hippolyte, Thésée, Aricie, Théràmène paraissent seulement en scène pour provoquer des pauses, des soupirs et des rebondissements dans le psaume d'un lent office dit par la voix du désespoir pur, adressé seulement à l'absence, à un Thésée absent, à un Hippolyte absent, à une Vénus absente. Les interventions de ces personnages presque insignifiants et inopportuns, apportant à Phèdre des tentations, des refus, des illusions, et des scrupules qu'elle pourrait trouver dans les seules contradictions de son âme, restent si extérieures au débat fondamental qu'on peut par quelque jeu, les imaginer abolies, et, - tant Phèdre à la différence de Bérénice et de Roxane, qui ne parlent qu'à Titus, à

Bajazet, ne parle qu'à elle-même - dégager de la tragédie un appel et une interrogation de cinq actes qui ne sollicitent pas plus de réponses que la méditation de Narcisse ou la méditation d'Hérodiade". (8)

Simultanément, lucide et confuse, bouleversée par ce conflit interne qui oppose son moi à son surmoi, Phèdre confesse à Oenone:

Dans le trouble où je suis, je ne puis rien pour moi.  
(III, v, 912)

Charles Mauron voit dans cette disjonction du moi, dans cette déchirure schizophrénique, le thème baudelairien du bourreau et de la victime: "Elle entre dans le jour de la conscience, fait elle-même son aveu, touche jusqu'à la satisfaction, ne recule qu'avec lenteur vers la nuit et jouit masochiquement de sa torture". (9) Cette double image de l'héroïne la rend d'autant plus tragique, d'autant plus sympathique qu'elle nous paraît harcelée par deux exigences de son être: sa passion et ses remords, le ça et le moi que le surmoi juge sans pouvoir condamner tout-à-fait ni l'un, ni l'autre. Quand Phèdre parle, c'est la pureté lucide qui parle et qui s'adresse à la culpabilité: passion pour Hippolyte, et à la culpabilité: infidélité à Thésée. Elle symbolise donc l'horreur de la faute au sein même de la faute:

Eh bien! connais donc Phèdre et toute sa fureur:  
 J'aime! Ne pense pas qu'au moment que je t'aime,  
 Innocente à mes yeux je m'approuve moi-même,  
 Ni que du fol amour qui trouble ma raison  
 Ma lâche complaisance ait nourri le poison.  
 Objet infortuné des vengeances célestes,  
 Je m'abhorre encore plus que tu ne me détestes.  
 (II,v,672-678)

On a remarqué que Phèdre résulte de deux types opposés de personnages raciniens, les passionnés et les vertueux, les égarés et les lucides, Hermione et Junie, Roxane et Monime. C'est un peu trop schématiser et trop simplifier la psychologie de ces personnages. Leur caractère est aussi complexe que celui de Phèdre, aussi divisé, aussi déchiré; seulement, leur conflit interne est un peu moins évident, les deux personnages qu'abrite leur personnalité en état de crise, les deux tendances, leurs passions et leurs vertus ne sont pas en équilibre; l'un éclipse l'autre, ils sont l'un et l'autre, tour à tour absents et présents. La déchirure de Phèdre est constante, du premier acte au dernier; celle des autres personnages est sporadique, parce que d'une part, l'espoir luit pour eux de temps en temps, et, de l'autre, ils ne souffrent pas de ce profond et persistant sentiment de culpabilité. Il en est de même d'Agrippine, d'Oreste, d'Axiane, de Titus, etc. Selon Roland Barthes: "La division est l'état normal du héros racinien; il ne retrouve son unité que dans

les moments extatiques, précisément et paradoxalement quand il est hors de soi: la colère solidifie délicieusement ce moi déchiré... Divisé, l'être racinien est en quelque sorte déporté loin de son passé personnel, vers un passé extérieur qu'il n'a pas fait. Son mal c'est d'être infidèle à lui-même et trop fidèle à l'autre. On pourrait dire qu'il fixe sur lui-même la scission qu'il n'a pas le courage d'imposer à son partenaire: soudée à son bourreau, la victime se détache en partie d'elle-même. C'est pourquoi la division lui permet de vivre: elle est le prix payé pour se maintenir: le schisme est ici l'expression ambiguë du mal et du remède". (10) Comme Phèdre, certains héros et héroïnes, emportés par la fureur de leurs passions, succombent aux pulsions du ça, et démasquent ainsi, malgré les exaltations du surmoi, les secrets intimes du moi profond. D'autres, comme Néron, Narcisse, Mithridate, calculateurs cyniques, savent, au besoin, dissimuler soigneusement leurs intentions et leurs penchants. Eux aussi, ils sont mûs par les exigences irrésistibles du ça; ils s'y complaisent même quelquefois en recouvrant leurs attitudes des parures les plus sublimes du surmoi.

Avec la présence physique en scène de personnages, tour à tour apaisés, enthousiastes, bouleversés, tumultueux, tristes, tendres, violents, c'est donc aussi le

spectacle d'une triple absence - permanente, temporaire et transparente - que nous offrent les onze tragédies de Racine. Mais encore, ce phénomène de l'absence se ressent jusqu'au niveau du style, grâce aux innombrables ressources d'un langage qui épouse les contours et les nuances les plus fines de la pensée tragique. Quelle puissance, en effet, l'ellipse ajoute-t-elle à l'expression dans cette supplication et ce reproche d'Hermione :

Je t'aimais inconstant, qu'aurais-je fait fidèle?  
(IV,v,1365)

Et, combien est suggestive troublante et révélatrice, cette litote du dernier vers cité dans ce passage où Iphigénie exprime sa déception de voir son zèle et son amour filial récompensés par une condamnation à mort :

Si pourtant ce respect, si cette obéissance  
Paraît digne à vos yeux d'une autre récompense;  
Si d'une mère en pleurs vous plaignez les ennuis,  
J'ose vous dire ici qu'en l'état où je suis  
Peut-être assez d'honneurs environnaient ma vie  
Pour ne pas souhaiter qu'elle me fût ravie...  
(IV,iv,1185-1190)

"Ne pas souhaiter..." l'expression paraît faible, mais cette pudeur même, après ces protestations d'obéissance en laisse entendre au coeur d'un père plus qu'elle n'en dit.

Il suffit parfois d'une réticence pour désigner ce qui reste inexprimé. C'est par une modération affectée qu'Oreste s'arrête en deux fois dans un même passage d'Andro-

maque. Hermione vient de lui avouer qu'elle aime Pyrrhus. Sur le coup, il étouffe sa jalousie et son amour-propre pour mieux cacher son projet d'enlèvement:

Ah! que vous saviez bien, curelle... Mais, madame  
Chacun peut à son choix, disposer de son âme.  
La vôtre était à vous. J'espérais... Mais enfin  
Vous l'avez pu donner sans me faire un larcin.  
(III,ii,825-828)

C' est ici, avec toute la délicatesse et toute la décence du sous-entendu qu'Aricie tente de persuader Thésée de la scandaleuse calomnie dont Hippolyte est victime, tout en se gardant de violer le secret que ce prince a exigé d'elle, ni de mettre au jour la turpitude de Phèdre:

Prenez garde, seigneur, vos invincibles mains  
Ont de monstres sans nombre affranchi les humains;  
Mais tout n'est pas détruit, et vous en laissez vivre  
Un... Votre fils, seigneur, me défend de poursuivre.  
Instruite du respect qu'il veut vous conserver,  
Je l'affligerais trop si j'osais achever.  
J'imite sa pudeur et fuis votre présence  
Pour n'être pas forcée à rompre le silence.  
(V,iii,1443-1450)

Sous le titre évocateur: Effet de sourdine dans le style classique, Léo Spitzer étudie les qualités du style racinien en y relevant l'aspect discret, pudique, caché, toutes ces marques proches du phénomène de l'absence: cet hermétisme paradoxal, cette clarté éblouissante, cette simplicité bouleversante qui font dire à Spitzer que: "Racine nous reste (aux Français et à tout le monde de la littérature) éternellement proche parce qu'il reste éternellement éloigné"

de nous". (11)

De plus, l'obsession de l'absence se retrouve encore au niveau même du vocabulaire racinien, dans la fréquence de certains mots qui trahissent une sorte d'attraction répulsive pour le visible, pour le présent et par conséquent, la quête du passé et l'attirance de l'absent. Dans une sorte de recensement lexical, Bryant C. Freeman relève dans l'oeuvre de Racine, les mots qui, selon le titre de l'ouvrage, doivent prouver "La concordance du théâtre et des poésies de Jean Racine". (12)

Les substantifs, adjectifs, mots dérivés, verbes et leurs différentes formes y sont comptés comme suit:

Absence: 26 fois

Absent: 8 fois

Présence: 48 fois

Présent (désignant le temps et l'espace): 53 fois

Présenter: 41 fois

Passé: (substantif ou verbe pris dans son acception temporelle): 49 fois

Oeil: 53 fois

Yeux: 493 fois

Vue: 1023 fois

Visible: 4 fois

Invisible: 5 fois

Celer: 7 fois

Cacher: 93 fois

Secret: (substantif ou adjectif): 144 fois

Secrètement: 3 fois

De telles données pourraient être prolongées, mais nous nous limitons à ces vocables qui, pour le moment suffisent à notre propos. Il convient toutefois de ne pas se méprendre sur le résultat de cette petite enquête. L'apparente et massive supériorité numérique des mots relatifs à la présence et au visible sur ceux qui se rapportent à l'absence et à l'invisible, diminue considérablement quand ces mots sont placés dans le contexte. Ils sont souvent accompagnés de quelques particules ou d'un signe quelconque de négation. Ils expriment alors soit le désir de voir l'invisible, l'angoisse nostalgique des temps révolus, soit la fuite du présent insupportable, le désir de ne pas voir le visible. Il s'agit, selon la formule de Paul Ricoeur, de tenir compte du jeu du sens entre la phrase et le mot: "La dépendance de la signification de mot à la signification de phrase, écrit-il devient plus manifeste encore, lorsque cessant de considérer le mot isolé, on en vient à son fonctionnement effectif, actuel, dans le discours". (13) Le thème, l'idée même de l'absence, insinuante, est localisée à tous les niveaux du théâtre de Racine, tant à celui

du langage qu'à celui du spectacle.

Mais, en dépit de l'autonomie dont se réclament les metteurs en scène, aujourd'hui, ils se tiennent pour obligés de respecter l'esprit directeur des pièces dont ils organisent la représentation. L'aspect "spectacle" du théâtre, leur accorde, certes, certaines libertés de création, mais, à moins qu'ils ne soient à la fois auteurs et metteurs en scène ou qu'ils veuillent se lancer dans une de ces aventureuses démarches expérimentales, (tel fut le cas de ce metteur en scène qui a tenté de présenter Astyanax sur le plateau), ils sont tenus de maintenir les para-personnages dans l'ombre où les a voulu laisser l'oeuvre écrite. Selon André Veinstein, la fonction de la mise en scène se réduit à: "préparer et à employer le personnel et le matériel de la scène en vue de réaliser la représentation d'une oeuvre dramatique".(14) Le metteur en scène est donc à l'auteur ce que le musicien interprète est au musicien compositeur. Par ses intuitions, son talent, sa touche personnelle, il peut mettre ici ou là, l'accent sur tel personnage présent plutôt que tel autre, faisant ainsi découvrir un aspect insoupçonné de l'oeuvre ou un trait particulier longtemps inaperçu; mais, il se garde d'ajouter sur la scène les rôles que le dramaturge aurait expressément voulu conserver en coulisse. Cela

n'est acceptable que pour le metteur en scène qui entreprend l'adaptation cinématographique d'une oeuvre conçue pour le théâtre. C'est que la nature, les règles et les techniques du cinéma lui permettent de se promener librement dans le temps et dans l'espace. Il peut ainsi ressusciter les morts, actualiser le passé, rendre simultanément ou successivement visibles des lieux opposés, multiplier les angles, faire palpiter des foules immenses aux yeux des spectateurs et enfin, méconnaître, détruire en quelque sorte la notion même de para-personnage.

Les critiques eux-mêmes, jouissant par nature d'une plus grande liberté d'interprétation, ne s'intéressent qu'indirectement aux para-personnages tels que nous les avons définis. Soit qu'ils appartiennent à telle école, partageant les mêmes influences de pensée et les mêmes postulats théoriques, soit que leurs spécialités ou leurs goûts les confinent à tel aspect de l'oeuvre, ils sont pour la plupart, fascinés par les gestes, les paroles, les silences, la psychologie des personnages présents. A part l'article de Madeleine Defrenne et une thèse récente de Marie Beth Nelson (15) sur les absents dans les tragédies de Racine, aucune étude magistrale, à notre connaissance, n'a été publiée sur le sujet. Des quatre types de para-personnages que nous avons distingués au début de ce

chapitre, celui que forment les dieux, est le seul qui semble avoir unanimement capté l'attention et stimuler l'intérêt des critiques. C'est que ces dieux, forces invincibles, puissances immatérielles, reflet fugitif du destin préfigurent le mystère de la condition humaine. Quelle que soit leur orientation: de Boileau à Lanson, d'Anatole France, de Thierry Maulnier à Raymond Picard, de Goldmann à Charles Mauron, à Roland Barthes, critiques universitaires, historiques, biographiques, sociologiques, psychocritiques, etc., tous se penchent avec un intérêt varié mais vif sur les dieux cachés. Quant aux trois autres types, ils n'interviennent dans les ouvrages et dans les essais qu'en fonction de la position doctrinale, des intuitions et des goûts propres à chaque regard critique. Quand Thierry Maulnier s'attarde sur l'illustre tête disparue de l'époux d'Andromaque et sur la pâle silhouette d'Astyanax, Roland Barthes observe, entre autres, les peuples, les armées, les eunuques; quand Roy C. Knight contemple la Grèce dans l'oeuvre de Racine, René Jasinski s'efforce d'y retrouver des références aux réalités du siècle; quand Goldmann y voit "l'idéologie d'une noblesse de robe écartée peu-à-peu du pouvoir", (16) Charles Mauron découvre la vie inconsciente du dramaturge. Les uns s'appliquent à repérer, à travers les

silences et les ombres de l'oeuvre, les traits caractéristiques de l'individu-auteur, c'est-à-dire: Port-Royal et les fêtes de Versailles, tragiques grecs et bienséances du temps, voire quelque subconscient oedipien ou quelque subtilité de courtisan; les autres recherchent les grands thèmes de la philosophie ainsi que les secrets de la psychologie, du langage et de l'art. Certains, forts de leur érudition, s'adonnent à une investigation minutieuse et savante des ressources, des influences, des sources et de tout le matériel intellectuel qui soutiennent dans les tragédies raciniennes l'existence absente des para-personnages; d'autres se confinent à l'espace du texte, et même, au niveau du mot, à ce que Maurice Delcroix appelle: "l'instant textuel, pour signifier ce que le langage lui donne à la fois de précision et de fugacité". (17)

Conclusion: Notes

1. Madeleine Defrenne, "Absence et Présence chez Racine", Revue de l'Université de Bruxelles, Décembre, 1961-Avril 1962, p. 192.
2. Jules Brody, "Bajazet or the Tragedy of Roxane", The Romanic Review, December 1969, p. 277.  
"Although Bajazet has yet to make his first appearance, we have already heard enough from Acomat, Atalide and Roxane to visualize him in his standard posture as the embodiment of muteness".
3. P. A. Touchard - Dyonisos, Paris, Aubier, 1938, p.32.
4. Guy Michaud, L'Oeuvre et ses Techniques, Paris, Mizet, 1957, p. 190.
5. Jules Brody, "Les yeux de César - The language of vision in Britannicus", Studies in Seventeenth-Century French Literature, Edited by Jean-Jacques Demorest.  
"In II, vi, Néron materially becomes this unseen, allseeing force. Here, before the spectator very eyes, language, psychology, and action fuse to make dramatic poetry. The unsuspected presence of Neron on the stage will add powerful resonances to words of Junie and Britannicus. Neron's final warning to Junie pre-figures the cruel irony of the scene that is to follow:  
Madame, en le voyant, songez que je vous vois  
(690)  
Pinned under Néron's glance, she will be able to think of nothing else:  
Vous êtes en des lieux tout pleins de sa puissance  
Ces murs mêmes, Seigneur, peuvent avoir des yeux;  
Et jamais l'empereur n'est absent de ces lieux.  
(712-714)  
To Britannicus this is but political comment; to Junie it is a horrible reality, to us it is poetry".
6. J.C. Lapp, Aspects of Racinian Tragedy, University of Toronto Press, 1964, p. 135. "Most dramatic devices, the reader will agree, are in themselves completely neutral; their effect, comic, tragic, melodramatic, depends on the nature of the atmospheric structure in which they occur".

7. Ibid, p. 148. "Monime is aware of the power of presence; the longer she remains with her lover, the weaker is her resolve:

Je me sens arrêter par un plaisir funeste  
Plus je vous parle, et plus, trop faible que je  
suis,  
Je cherche à prolonger le péril que je fais.  
(II,vi,740-743)

Just as his absence will calm her ardour, his presence may startle her into betraying her passion:

Je sais qu'en vous voyant, un tendre souvenir  
Peut m'arracher du coeur quelque indigne soupir  
(II,vi,729-730)

Similarly in Athalie, Josabeth fears that seeing Eliacin, she might involuntarily reveal her love:

Autant que je le puis, j'évite sa présence,  
De peur qu'en le voyant, quelque trouble indiscret  
Ne fasse avec mes pleurs échapper mon secret.  
(I,ii,192-194)

This anti-idealistic attitude toward passion shows also in the steps Phedre takes to escape her guilty love; she has Hippolyte banished. Once he is gone from Athens, she breathes freely again:

Je respirais, Oenone; et depuis son absence,  
Mes jours moins agités coulaient dans l'innocence.  
(I,iii,297-298)

8. Thierry Maulnier, Lecture de Phèdre, cité par Eugène Vinaver, Racine et la poésie tragique, Paris, Editions Nizet, 1963, p. 212.
9. Charles Mauron, L'inconscient dans l'oeuvre et dans la vie de Racine, Paris, José Corti, 1969, p. 145.
10. Roland Barthes, Sur Racine, Paris, Editions du Seuil, 1963, p. 47.
11. Léo Spitzer, Etudes de Style, Paris, Gallimard, 1970, p. 208.
12. Bryant C. Freeman, Concordance du théâtre et des poésies de Jean Racine.
13. Paul Ricoeur, La Métaphore Vive, Paris, Editions du Seuil, 1975, p. 165.

14. André Veinstein, La mise en scène théâtrale et sa condition esthétique, Paris, Flammarion, 1955, p. 141.
15. Madeleine Defrenne, op. cit., Marie Beth Nelson, The absents in Racine's tragedies, R. Tobin, California, Santa Barbara.
16. Pierre Brunel, Histoire de la littérature française, Paris, Bordas, 1972, p. 723.
17. Maurice Delcroix, Le sacré dans les tragédies profanes de Racine, Paris, Nizet, 1970, p. 10

## Bibliographie

L'édition des Oeuvres Complètes de Racine que nous avons utilisée est celle publiée par les Editions du Seuil, Paris, 1962 (L'Intégrale), introduite par la lumineuse préface de Pierre Clarac.

Nous avons également consulté les éditions suivantes:

Racine, Théâtre, collection "Les grands écrivains de la France" Paris, Librairie Hachette, 1948, 2 vols.

Nouveaux classiques Larousse, Paris, Larousse, 1965.

Racine, Jean-Baptiste. Oeuvres Complètes, Présentation, notes et commentaires par Raymond Picard, "La Pléiade" Paris, Gallimard, 1950-1952.

La liste qui suit comprend les ouvrages et articles de critique proprement racinienne, ainsi que des oeuvres diverses à caractère général dont certains aspects ont paru utiles à notre sujet. Nous l'avons, toutefois, établie selon l'ordre qui nous a semblé le plus simple et le plus commode, c'est-à-dire, l'ordre alphabétique:

Adam, Antoine Histoire de la littérature française au

- XVIIeme siècle, Paris, Editions  
mondiales, 1968.
- Balzac, Honoré de. Oeuvres Complètes, Le Faiseur, Paris,  
Ed. Société des études de Balzac, 1970.
- Barthes, Roland Sur Racine, Paris, Editions du Seuil,  
1963.
- Baudelaire, Charles Les Fleurs du Mal, "Livre de poche",  
Paris, Gallimard et Librairie généra-  
le française, 1964.
- Beckett, Samuel En attendant Godot, Paris, Editions  
de Minuit, 1952.
- \_\_\_\_\_ Comédies et Actes divers, Paris,  
Editions de Minuit, 1966.
- \_\_\_\_\_ Comment c'est, Paris, Editions de  
Minuit, 1961.
- Bénichou, Paul Morales du grand siècle, Paris, Galli-  
mard, 1948.
- Bonnefoi, Claude Entretiens avec Eugène Ionesco,  
Paris, Editions Pierre Belfond, 1966
- Brody, Jules "Les yeux de César. The language of  
vision in Britannicus", Reprinted  
from Studies in Seventeenth Century  
French Literature, presented to  
Morris Bishop, edited by Jean-Jacques  
Demorest.
- \_\_\_\_\_ "Bajazet or the tragedy of Roxane",  
The Romantic Review, Volume LX,  
Décembre 1969.
- Brunel, Pierre et  
Ivonne Belenger,  
Daniel Couty,  
Philippe Sellier,  
Michel Truffet Histoire de la littérature française,  
Paris, Bordas, 1972.

- Butor, Michel "Racine et les dieux", Répertoire  
Paris, Editions de Minuit, 1959.
- Chateaubriand, François Oeuvres romanesques et voyages,  
René vicomte de Texte établi, présenté et annoté  
par Maurice Regard, "La Pléiade"  
Paris, Gallimard, 1969, 2 vols.
- Claudé, Paul Oeuvres en prose, Conversation sur  
Racine, "La Pléiade", Paris, Galli-  
mard, 1965.
- Corneille, Pierre Théâtre choisi, Le Cid, Oedipe,  
Paris, Garnier Frères, 1961.
- Coulanges, Fustelle de La cité antique, Paris, Hachette,  
1919.
- Defrenne, Madeleine "Absence et Présence chez Racine"  
Revue de l'Université de Bruxelles,  
Décembre 1961-Avril 1962.
- Delcroix, Maurice Le sacré dans les tragédies profanes  
de Racine, Paris, Nizet, 1970.
- Diderot, Denis La Religieuse, Paris, Gallimard et  
Librairie générale française, 1966.
- Edwards, Michael La Tragédie racinienne, Paris,  
Pensée Universelle, 1973.
- Euripide The Complete Greek Tragedies,  
Alcestis, translated by Richmond  
Lattimore, edited by David Greene  
and Lattimore, University of  
Chicago Press, 1960.
- Febvre, Lucien Le Problème de l'incroyance au  
XVIème siècle, La Religion de  
Rabelais, Paris, A. Michel, 1942.
- Freeman C. Bryant  
et Allen Batson Concordance du théâtre et des  
poésies de Jean Racine, Ithaca,  
New York, Cornell University Press,  
1968.

- Giraudoux, Jean La guerre de Troie n'aura pas lieu, Paris, Grasset, 1935.
- 
- Goldmann, Lucien Le dieu caché. Etude sur la vision tragique dans les Pensées de Pascal et dans le théâtre de Racine, Paris Gallimard, 1967.
- Gouhier, Henri L'Essence du théâtre, Paris, Plon 1943.
- Hubert, J.D. Essai d'exégèse racinienne. Les secrets témoins, Paris, Nizet, 1956.
- Ionesco, Eugène Les Chaises, Paris, Gallimard, 1954.
- 
- Jasinski, René Vers le vrai Racine, Paris, Colin, 1958.
- Knapp, Bettina Jean Racine, Mythos and Renewal in Modern Theater, The University of Alabama Press, 1971.
- Knight, Roy C. Racine et la Grèce, Paris, Boivin, 1950.
- Lamartine, Alphonse de Recueils Poétiques, Paris, Garnier Frères, 1966.
- Lapp, J.C. Aspects of Racinian Tragedy, University of Toronto Press, 1964.
- Mallarmé, Stéphane Oeuvres Complètes, Textes établis et annotés par Henri Mondor et Jean Aubry, "La Pléiade", Paris, Gallimard, 1945.
- Maulnier, Thierry Racine, Paris, Gallimard, 1947.

- Mauron, Charles L'Inconscient dans l'oeuvre et dans la vie de Racine, José Corti, 1969.
- Michaud, Guy L'Oeuvre et ses techniques, Paris, Nizet, 1957.
- Mourgues, Odette de Autonomie de Racine, Paris, José Corti, 1967.
- Niderst, Alain Les Tragédies de Racine. Diversité et Unité, Paris, Nizet, 1975.
- Nouveaux Classiques Larousse Chanson de Roland, Paris, Larousse, 1965.
- Peyre, Henri Qu'est-ce que le Classicisme? Paris, Nizet, 1965.
- Picard, Raymond Carrière de Jean Racine, Paris, Gallimard, 1961.
- Rabelais, François Oeuvres Complètes, Edition de P. Jourda, Paris, Garnier Frères, 1962.
- Ratermanis, J.B. Essai sur les formes verbales dans les tragédies de Racine, Paris, Nizet, 1972.
- Richard, Jean-Pierre L'Univers imaginaire de Mallarmé, Paris, Editions du Seuil, 1961.
- Ricoeur, Paul La Métaphore vive, Paris, Editions du Seuil, 1975.
- Rimbaud, Arthur Oeuvres Complètes, "La Pléiade", Paris, Gallimard, 1963.
- Robbe Grillet, Alain La Maison de rendez-vous, Paris Editions de Minuit, 1965.
- Sainte-Beuve Oeuvres Complètes, "La Pléiade", Paris, Gallimard, 1956.
- Sarraute, Nathalie Tropismes, Paris, Editions de Minuit, 1957

- Sché<sup>er</sup>er, Jacques La Dramaturgie classique en France, Paris, Nizet, 1966.
- Serreau, Geneviève Histoire du nouveau théâtre, Paris, Gallimard, 1966.
- Simon, Alfred Dictionnaire du théâtre français contemporain, Paris, Larousse, 1970.
- Sophocle The Complete Greek Tragedies. Oedipus the King, translated by David Greene, edited by David Greene and Lattimore, University of Chicago Press, 1960.
- Spitzer, Léo Etudes de style, Paris, Gallimard, 1970.
- Starobinski, Jean Racine et la poétique du regard. L'oeil vivant, Paris, Gallimard, 1961.
- Touchard, P.A. Dyonisos, Paris, Aubier, 1938.
- Veinstein, André La mise en scène théâtrale et sa condition esthétique, Paris, Flammarion, 1955.
- Vinaver, Eugène Racine et la poésie tragique, Paris, Nizet, 1963.