

Lorsqu'en 1960 Roland Barthes s'occupa de l'œuvre de Racine, dès le début il posa la question de l'actualité de l'écrivain français. Barthes constate «la richesse» des références critiques soulignant que l'œuvre de Racine est devenue «un véritable lieu commun de notre littérature, une sorte de degré zéro de l'objet critique, une place vide mais éternellement offerte à la signification»¹. C'est ainsi que le critique justifie toute tentative d'investigation sur l'œuvre du grand classique français.

Le fait est d'ailleurs démontré par le grand nombre — divers quant à l'orientation — des recherches de la dernière vingtaine d'années, nombre qui a augmenté cependant après la parution de la contribution ci-mentionnée. Les études sont: d'ordre sociologique (Lucien Goldmann), psychanalytiques (Charles Mauron), biographiques (Jean Pommier et Raymond Picard), psychologiques (Georges Poulet et Jean Starobinski), structuralistes (Roland Barthes), des analyses conçues dans l'esprit de la linguistique glossématique, usant de réductions graphiques (Steen Jansen), etc.².

Si l'on se rapporte à cette énumération, incomplète d'ailleurs, on a l'impression qu'un nouvel effort de synthèse ou d'analyse serait inutile. Peut-être!

«Le jeu» dont parle R. Barthes entre un terme fixe—l'œuvre — et un autre variable— le monde —, le temps qui consomment cette œuvre, cette «respiration infinie de la littérature dans le monde et dans l'histoire»³ justifie notre intention d'entreprendre une analyse du théâtre de Racine afin de mettre en évidence des aspects, des relations et des modalités nouvelles et — croyons-nous — intéressantes.

Dans notre recherche nous nous proposons d'étudier une des tragédies caractéristiques au génie racinien, *Andromaque*, qui a paru en 1667 et qui a consacré la réputation du dramaturge⁴.

La pièce met en mouvement un nombre réduit de personnages⁵, quatre, ce qui ne manque pas de signification pour le théâtre de Racine en général. Dans l'ordre de l'entrée en scène, ces personnages sont: Oreste, Pyrrhus, Andromaque, Hermione. A côté de ceux-ci il y a la série de confidents: Pylade, Phoenix, Céphise et Cléone. À la fin paraît un personnage collectif, qui ne donne pas de répliques: ce sont les Grecs d'Oreste.

Dès le début on distingue ces deux catégories de personnages dont les premiers sont principaux, avec un trajet tragique, engagés dans le conflit, avec des implications psychologiques, tandis que la seconde série représente

CONSTRUCTION, PERSONNAGES ET FONCTIONS DU TEMPS DANS L'ANDROMAQUE DE RACINE

A. Grünberg Matache

les personnages attachés aux héros par dévotion. Ces derniers écoutent, donnent des informations, donnent des conseils qui opposent leur «empirisme» au «dogmatisme du héros»⁶, provoquent des réactions sans qu'ils aient pourtant une structure tragique. Ces personnages établissent des relations seulement avec les personnages principaux dont ils sont le double⁷. Cette situation est caractéristique au théâtre de Racine dans son entier et au théâtre classique en général.

Dans *Andromaque*, les deux séries réalisent deux types de scènes essentiellement différentes, parce qu'il n'y a que des rencontres au niveau de la première série (type A) ou des rencontres entre un personnage appartenant à la première série et son correspondant de la série B. Les personnages appartenant à la seconde série (B) n'établissent pas de relations directes avec les personnages de la première série et leur présence n'entraîne pas de modifications dans le fond au niveau du personnage dont il est le double; donc une réduction, pour trouver le schéma, l'essentiel, peut se passer de ces personnages. Nous envisageons donc des scènes où l'on rencontre deux personnages de la première série dont le nombre ne dépasse jamais deux et des scènes où l'on rencontre un seul personnage de la série A et jamais moins d'un. Donc, les deux types de scènes sont A-A et A. Toute scène, n'importe laquelle, peut accepter un ou deux personnages de la série B.

La relation entre les scènes A et A-A est rigoureuse et conduit à un schéma fixe de composition, à un invariant, parce que si

Par accumulation
le moment A

$$\begin{array}{c} X \\ X + Y = XY \\ XY + YZ = Y \\ YZ \end{array}$$

La formule répétée trois fois dans le premier segment de la pièce :

Par exemple :

ORESTE
ORESTE - PYRRHUS
PYRRHUS
PYRRHUS - ANDROMAQUE

ou :

HERMIONE
HERMIONE - ORESTE
ORESTE
ORESTE - PYRRHUS

Par renversement
le moment BC

$$\begin{array}{c} XY \\ X \end{array}$$

La formule se répète deux fois pour le point de rupture et d'information.

Par exemple :

ANDROMAQUE - PYRRHUS
ANDROMAQUE

Non modifiée
le moment D

$$\begin{array}{c} X \\ XY \end{array}$$

La formule répétée quatre fois à la fin de la pièce

Par exemple

HERMIONE
HERMIONE - GRESTE

ou

PYRRHUS
PYRRHUS - ORESTE

Fig. 1

nous notons un personnage de cette série par X et l'autre par Y, la relation devient :

$$\begin{array}{c} X \\ XY \end{array} \text{ (I) figure no. 1}$$

On établit ainsi un noyau que nous pouvons découvrir dans tous les moments de la pièce, ce noyau étant le point de départ des variantes dont les sens sont définis par le développement de la pièce (v. fig. 1)⁸.

Ce schéma donc, d'une construction simple⁹, élémentaire — la construction sera démontrée comme une des sources de l'économie générale de la composition dramatique —, subit une certaine variation conditionnée par le mouvement général de l'action. Comme on peut voir sur la figure no. 2, la pièce a un échafaudage

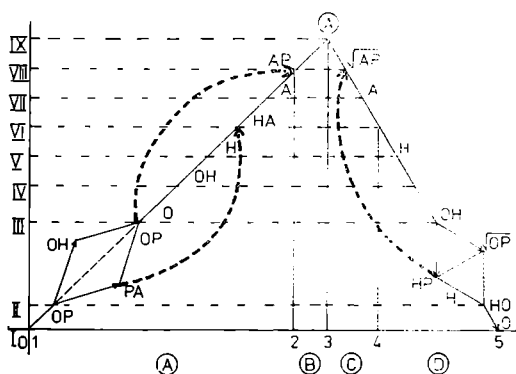


Fig. 2. — La structure générale de la pièce. Légende : O : Oreste ; A : Andromaque ; H : Hermione ; P : Pyrrhus.

en pyramide, caractéristique au théâtre classique. Le mouvement dramatique monte vers le sommet de la pyramide — le point de décision — et puis il finit par un dénouement tragique.

L'image prouve la «merveilleuse unité» dont parlait J. D. Hubert¹⁰. Le critique met en évidence ce qu'il considérait être «la seule règle technique»¹¹, c'est-à-dire «une sorte de cohérence intérieure, une logique profonde, qui donne à la pièce sa véritable structure»¹². En outre, pour mettre en évidence cette cohérence «il faudra nécessairement avoir recours à quelques réductions ou simplifications et négliger à dessein certains de ses aspects caractéristiques»¹³.

Cette cohérence intérieure dirige naturellement l'attention vers un mécanisme intérieur de la pièce, vers ce que Hatzfeld appelait «la raison intérieure» de l'œuvre. Le désir de mettre en évidence l'unité du texte de Racine forme l'objet de différentes investigations ou affirmations éparées, quelques-unes d'un prestige indiscutable. Steen Jansen, considérant le fait que la «situation» est l'unité fondamentale de l'œuvre dramatique et soutenant que dans *Andromaque* chaque situation correspond à une scène, aboutit à un système de «chaînes-intrigues», situations-scènes, un système bâti sur l'observation des successions ; délimitant les scènes présumées il établit une réduction graphique par laquelle il met en évidence les intrigues par des lignes (deux lignes différentes figurant deux intrigues différentes) et de la sorte il montre l'unité de l'action : «les ensembles forment un seul système-expression d'une action»¹⁴. Le même critique s'engage sur la voie de J. Scherer et considère qu'une intrigue suggère toutes les autres et «toutes les intrigues présupposent une seule intrigue». D'ailleurs, en considérant le système de la pièce et les relations entre les personnages, S. Jansen conclut qu'«Hermione porte le rôle capital de la pièce»¹⁵.

Dans cet ordre d'idées, pour Lucien Goldmann le personnage principal c'est «le monde»¹⁶, et pour Roland Barthes, qui s'appuie sur les idées de Charles Mauron¹⁷, Pyrrhus se trouve «au centre de la pièce»¹⁸. Pour Charles Mauron «Pyrrhus représente certainement le personnage central, c'est-à-dire, du point de vue psychologique le moi»¹⁹, Pyrrhus apparaît donc comme le «pivot» de la tragédie racinienne. Pour Georges Poulet aussi «Pyrrhus est de tous les personnages de l'*Andromaque* le plus significatif»²⁰.

Si nous nous rapportons à ces points de vue, le tableau — si divers au moins quant à l'identification du pivot, du personnage principal — ne se limite pas aux thèses citées. De toute façon, on doit citer aussi l'hypothèse de A. Kibedi-Varga²¹ qui tâche d'établir un critérium analytique pour l'étude de la tragédie classique en général. Il nie les résultats obtenus par les règles rhétoriques et applique le modèle de V. Propp. Il remplace ces trois facteurs avec: la victime, le méchant, le héros et développe une idée nouvelle tout en faisant appel à la théorie de G. Brereton²².

Il réussit à établir le rôle le plus important pour la victime. «C'est elle qui provoque la crise, c'est souvent par respect pour elle que le héros s'oppose au méchant et finalement c'est souvent lui qui punit ce dernier...», la victime est toujours celui qui déclenche l'action et qui à la fin survit²³.

Il conclut: «C'est là le véritable personnage tragique puisque la tragédie ne consiste pas dans la mort du héros mais dans le silence qui suit la violence, dans le vide qui se fait autour du survivant». La victime «incarne (...) la catharsis». Le schéma structural qu'il oppose au schéma psychologique c'est: La victime c'est Thésée, Rodogune, Amurat ou Oreste. Dans l'*Andromaque*, Oreste est le personnage principal.

L'analyse que nous proposons réduit la composition de la pièce à l'image de la seconde figure que nous allons commenter.

Le premier moment de la pièce est cumulatif-conflictuel. Il est construit sur le même schéma, un schéma simple mais qui laisse deviner son double. La nature cumulative de la séquence explique ce phénomène. Le mouvement est cohérent et continu, Andromaque et Pyrrhus seuls ont un déplacement latéral, d'attente, ce qui suppose une tension grandissante, qui se dirige vers le point de rupture. Le facteur perturbant c'est Oreste. Il ouvre deux pistes possibles: une piste érotique et une autre politique²⁴, soumises dès le début à la première. Oreste domine quant à la quantité les premières quatorze scènes; il est présent dans sept

scènes (50%), tandis que les autres personnages apparaissent dans cinq scènes (35,7%) — Pyrrhus et Hermione, et dans trois scènes (21,5%) — Andromaque. Il domine la séquence même au niveau des répliques. Oreste débite vingt répliques dans les relations directes avec les autres personnages de la série A (33,9%) et 36 répliques par rapport au total (26,2%)²⁵. Généralement, cette situation est illustrée aussi par le nombre des vers: Oreste débite 126 vers en dialogues directs avec les personnages de la série A (29,6%) et 287 vers par rapport au nombre total (31,5%)²⁶.

Le trajet d'Oreste est important dans ce moment par ce qu'il engage. Oreste gâte les relations qui se trouvent dans un certain équilibre et, en même temps, il se soumet lui-même à un mouvement qui se déroule entre le maximum de possibilités, la formule idéale, heureuse par laquelle s'ouvre le losange et le renversement de cette solution située au point opposé du losange. Ce mouvement le mène à la crise.

Cet «amoureux de la triste figure»²⁷ représente pour la première partie de la pièce l'élément dynamique et perturbant.

Pyrrhus commence et achève le losange de la même manière qu'Oreste traversant, à son tour, avant le renversement, une scène-dialogue avec le personnage féminin auquel il est attaché à jamais. Oreste va vers Hermione, Pyrrhus va vers Andromaque.

Considérant Oreste et Pyrrhus, L. Goldmann affirme que «leur vie sera une permanente oscillation régie par les événements extérieurs et non par leur propre conscience»²⁸. Le pluriel «des événements extérieurs» peut être réduit à une seule relation: pour Pyrrhus, la réaction d'Andromaque, pour Oreste, l'attitude de Pyrrhus commandée à son tour, comme nous l'avons déjà vu, par celle d'Andromaque. Cette oscillation mérite une attention toute spéciale. Si L. Goldmann a raison lorsqu'il affirme que les paroles n'expriment pas les sens intérieurs et authentiques «de celui qui les prononce»²⁹, alors l'analyse doit être faite selon le sens et pas selon les paroles. Puisqu'ils sont des personnages classiques, ils sont tous marqués par un trait dominant³⁰ qui les caractérise: Oreste par l'amour pour Hermione, Hermione par l'amour pour Pyrrhus, Pyrrhus par l'amour pour Andromaque, Andromaque par la fidélité vis-à-vis d'Hector; cette dominante n'accepte pas d'exceptions. Les paroles ont des fonctions stratégiques, ce sont des manœuvres au service de la dominante et elles dissimulent plus d'une fois les vraies intentions. Lorsque Pyrrhus annonce sa décision d'épouser Hermione et Oreste voit se

réaliser ses intentions politiques, la réalité, l'essence, est toute autre. Pyrrhus pense à Andromaque et compte sur une certaine réaction, Oreste veut enlever Hermione. Dans le dialogue avec Oreste, Hermione présente des oscillations seulement au niveau de l'exprimable, parce que l'essence est toujours la même, et elle se trahit: «Mais, seigneur, cependant s'il épouse Andromaque?» Cela peut se voir chez Pyrrhus aussi qui parle à propos de son mariage avec Hermione, mais pense toujours à Andromaque: «crois-tu, si je l'épouse, qu'Andromaque en son cœur n'en sera pas jalouse?», ce qui fait que Phoenix remarque: «Quoi, toujours Andromaque occupe votre esprit». L'essence est toujours la même, la dominante n'accepte pas d'oscillations, le reste c'est de la stratégie! Donc, la permanente oscillation ne peut pas être considérée une caractéristique parce qu'elle n'est qu'une apparence.

Le chemin de Pyrrhus, dans cette séquence, se déplace de côté dans une manœuvre d'attente. C'est ainsi qu'Oreste gagne la liberté d'action. Hermione ne se trahit pas intégralement dans ces premières quatorze scènes. La fille d'Hélène et de Ménélas essaie d'être une Hélène elle aussi en déclenchant tout un mécanisme d'intrigues par lequel elle fait amener les Grecs en Égypte³¹. Mais, plus tard, lorsqu'elle deviendra un Ménélas, sa dimension tragique sera évidente. Maintenant elle évite habilement le conflit avec Oreste, jouit de la victoire ignorant orgueilleusement les prières d'Andromaque. Elle est sûre, hautaine et heureuse et ne fait pas partie de la famille des généreux.

La séquence que nous venons d'analyser est ouverte à plusieurs possibilités — entre la vie et la mort, «mais qui sait ce qu'il doit ordonner de mon sort / Et si je reviens chercher ou la vie ou la mort» (Oreste, Acte I, scène I), en passant par deux solutions fondamentalement opposées: a) Oreste s'en va avec Hermione et Pyrrhus reste avec Andromaque; b) Oreste part avec Astyanax et Pyrrhus reste avec Hermione — l'action avance tout en aggravant et en dévoilant le conflit; cette continuelle augmentation de la tension dramatique entraîne chaque personnage dans une situation critique.

Oreste ne pense pas à l'enlèvement, Pyrrhus tâche pour une dernière fois, d'éviter le refus, Andromaque implore la compréhension. Par contre, Hermione traverse la séquence en passant de l'inquiétude au calme, de l'incertitude à la certitude. Le mouvement se déroule dans un sens opposé.

Cette première position des personnages et leur dynamique atteint maintenant le point de rupture.

Nous considérons, pour plusieurs raisons, la scène Pyrrhus–Andromaque un point de rupture pour la composition dans son entier. Nous nous trouvons devant une scène d'exception. Dans toute la pièce c'est la seule scène où apparaissent quatre personnages et où tous ces quatre personnages parlent. Le type est AABB. Évidemment, les deux personnages de la série B ne parlent qu'à leur double de la série A, la règle ne tolérant aucune exception.

Dans la pièce, cette scène se divise en deux parties: une première séquence AABB et une seconde AAB (à cause du départ de Phoenix). Puisque, par rapport à la structure fondamentale, le nombre des personnages de la série B ne nous intéresse pas, les deux séquences forment une unité de type AAB, unité justifiée à plusieurs niveaux. L'ultimatum donné par Pyrrhus amène Andromaque devant la décision et tout le mouvement de la pièce en découle; jusqu'à ce moment-là, entre Pyrrhus et Andromaque existe un certain équilibre.

R. Barthes a établi que la relation essentielle dans le théâtre de Racine est celle d'autorité, confrontée avec l'amour et qui peut être réduite à la formule suivante:

A tout puissant sur B

A aime B, qui ne l'aime pas³².

La formule de Barthes n'est pas entièrement valable dans cette séquence. Cette exception semble se maintenir dans toute la pièce. L'équilibre relatif est exprimé par les différentes positions où les personnages sont parvenus. Pyrrhus a décidé de livrer l'enfant — ce qui prouve qu'il n'est pas tout puissant; de cette manière il reconnaît sa défaite. Il reste pourtant plus fort, mais malgré cela Andromaque refuse son amour. Dans ces conditions-là, chacun nourrit l'intention de faire l'autre changer de décision. Tous les deux s'adressent des menaces: «Allons aux Grecs livrer le fils d'Hector» — dit Pyrrhus; «Allons rejoindre mon époux» — dit Andromaque. En fin de compte, l'un d'eux va céder et ce sera Pyrrhus! Il fait marche-arrière, évidemment sans renoncer à son dessein; épouser Andromaque. Les répliques sont adressées aux confidents, mais leur écho doit parvenir à Pyrrhus et à Andromaque. L'équilibre se gâte. Pyrrhus chasse Phoenix, évitant de cette façon d'accomplir sa décision, il revient au dialogue direct. Après avoir cédé, il redevient autoritaire et met Andromaque dans la situation de choisir et de décider: «Je vous le dis, il faut périr ou régner». La dialectique des relations entre ces deux personnages n'accepte pas la simplification du schéma proposé par R. Barthes. «A» dépend toujours de la décision de

«B». Il menace, attend, offre mais ne peut pas agir sans tenir compte de la décision prise par B; c'est ainsi que l'équilibre est maintenu.

La situation s'exprime parfaitement dans le tableau des relations quantitatives. La scène est partagée de façon égale. Andromaque a une réplique de plus (52,6% par rapport à 47,4%) et Pyrrhus a neuf vers de plus (54,9% par rapport à 45,1%). Chacun domine d'une certaine manière cet équilibre relatif. Il est à observer que tandis qu'Andromaque a un ascendant au niveau de la réplique, Pyrrhus en a au niveau du vers.

De cette façon Andromaque parvient toute seule au sommet de la pyramide. Elle se trouve devant le moment de décision. Il semble que le départ de la héroïne pour le tombeau d'Hector: «Allons sur son tombeau consulter mon époux» aurait besoin d'encore une scène. Au fond, «les dés sont jetés». Andromaque, qui est entrée discrètement en scène occupant les espaces les plus modestes, évitant toujours le premier plan³³, y parvient pourtant. Les conflits de la pièce, la tension générale parviennent au niveau supérieur. C'est là et là seulement que Racine pousse Andromaque dans le premier plan. Il semble que le personnage doit choisir et, comme on sait, elle choisit la vie d'Astyanax, donc le mariage avec Pyrrhus. Ce fait peut être considéré comme une issue non-tragique, comme une option pour le compromis, comme une résolution de conjoncture.

Cette situation est commentée par L. Goldmann de cette manière: «Andromaque est tragique dans la mesure où elle refuse l'alternative, opposant au monde son refus volontaire de la vie, le choix librement accepté de la mort (...) elle n'est plus tragique cependant lorsqu'elle décide, avant de se tuer, d'accepter le mariage avec Pyrrhus»³⁴. La conclusion en est que: «La pièce est une tragédie qui, dans les deux derniers actes, s'oriente brusquement vers le drame»³⁵. Ce «brusquement» trouve sa place dans le trajet de la pièce sur la ligne qui joint le point de rupture au point d'information. R. Barthes, ainsi que les autres racinologues, l'interprètent de la même manière.

L'analyse que nous faisons nous conduit de nouveau à une apparence derrière laquelle se trouve — nous en sommes convaincus — une intéressante situation. C'est pourquoi on doit discuter l'option. Andromaque est confrontée avec un personnage de type spécial «Présent et absent à la fois, le Dieu à double visage, incarné par Hector et Astyanax»³⁶. La confrontation diffère elle aussi.

Andromaque est fidèle dans ces deux hypostases à son dieu. Ces deux héros, Hector et

Astyanax, forment une unité et ils sont ensemble, sa dominante. Mais l'unité n'en est qu'apparente. Au fond, ils se trouvent en opposition. Toute option pour l'un des deux nuit à l'autre. Cela est aussi une apparence. Hector avait formulé à sa mort deux vœux: «Je te laisse mon fils pour gage de ma foi» et ce qu'il appelait «heureux hymen». Donc, un de ses vœux se rapporte à la responsabilité vis-à-vis de l'enfant, tandis que l'autre se rapporte au devoir vis-à-vis de leur propre amour. La preuve de la fidélité quant au second vœux est de sauver Astyanax, c'est-à-dire elle est obligée d'accomplir une chose qui dépasse la première responsabilité. L'opposition elle-même est apparente. La preuve en est qu'Astyanax est sauvé: «montre au fils à quel point tu chérissais le père». Comme le Cid, il ne reste pas à Andromaque de choisir. Le Cid ne peut être aimé qu'à condition de défendre son honneur. Andromaque ne peut être fidèle qu'en défendant son fils. Même s'il y a des nuances, l'équation est la même.

Puisqu'il s'agit de «même Sang»³⁷, Andromaque respecte fidèlement les deux vœux; elle ne trahit qu'apparemment l'un d'eux. Le chemin vers le tombeau de son mari ne peut apporter rien de nouveau: elle consacre une réalité déjà imposée.

La tension tragique existe. La condition de l'héroïne est tragique. Elle respecte une fidélité qui lui est imposée du dehors et renonce à sa situation de femme, son âme se brise et, tout en annulant son propre état ontologique, elle «meurt».

R. Barthes parle d'une «fidélité incomplète»³⁸. Mais, en réalité, cette fidélité est totale, puisqu'Andromaque donne satisfaction — comme unique solution — au personnage «présent et absent à la fois». En se conformant au mécanisme elle ne nie pas la nature tragique et sa condition confirme sa mort et non pas son adaptation.

Andromaque, veuve d'Hector, dépourvue d'esprit vindicatif, étrangère à des ambitions politiques, «meurt» dans ce moment, mais pas avant une dernière réplique, avant d'avoir une scène à elle. Le héros classique ne disparaît jamais sans une «dernière réplique»³⁹.

Andromaque, présente dans les premières quatre séquences analysées, disparaît totalement dans la dernière. Elle ne peut plus reparaître, parce qu'elle n'existe plus. Dès maintenant elle devient un autre personnage. Il ne s'agit pas d'un suicide anticipé. Cela n'arrivera jamais. Une mort différente, une autre mort, va s'accomplir, une «émancipation par

rapport au mécanisme», une déviation de 180 degrés. À la fin, Pylade dit :

«Aux ordres d'Andromaque ici tout est soumis
Ils la traitent en reine et nous comme ennemie
Andromaque, elle même à Pyrrhus si rebelle
Lui rend tous les devoirs d'une VEUVE FIDÈLE (n.s.)
Commande qu'on LE VENGE»⁴⁰ (n.s.)

Par conséquent, Andromaque n'est plus la veuve d'Hector, elle devient la veuve de Pyrrhus, elle ne vit plus dans le passé, mais est engagée dans des vengences politiques présentes; elle reste cependant toujours fidèle, quoique l'objet de la fidélité soit modifié.

La dernière réplique d'Andromaque, la scène avec Céphise, constitue la quatrième séquence. C'est par elle qu'on communique la décision. Nous apprenons que la décision avait été communiquée par Pyrrhus aussi, parce que «tout s'apprête au temple et vous avez promis». On suppose une scène entre Andromaque et Pyrrhus mais cette scène manque dans la pièce⁴¹.

Encore sous l'empire de la décision prise, l'héroïne prouve le besoin d'homologuer la rupture principale par une rupture propre, rappelant son suicide. Elle annonce une mort qui se produira plus tard — ce qui d'une façon est dénué de sens — parce qu'elle est déjà accomplie!

C'est la dernière parole d'un personnage moribond. Mais sa décision est une information nouvelle et cette information-là doit être apprise par Hermione et puis par Oreste. Le trajet des éléments informationnels ne peut pas être éludé.

Donc la scène Andromaque-Céphise (type A) est suivie d'une scène supposée Andromaque-Pyrrhus (type AA) et suivie, à son tour, d'une scène d'Hermione elle aussi supposée (type A). Si la première scène doit être notée — car elle est déclarée —, la seconde se réalise au moment même de l'ouverture de la nouvelle séquence. Le rythme de la pièce, au moment du dénouement, ne peut plus être ralenti.

La première séquence doublait le schéma dans l'étape de l'accumulation du conflit. Cette fois-ci, la suite de points: rupture-décision et information forment un ensemble qui renverse le schéma sans l'annuler (v. la figure no. 1).

La dernière séquence est celle du dénouement. Les trajets des personnages se précipitent de façon tragique. Avant le moment de la rupture, Andromaque est repoussée par Hermione; à son tour, avant le moment final, Andromaque repousse Hermione en l'évitant. L'évitement ainsi que le repoussement donne libre champ d'agir au personnage. La séquence entière

répète continuellement les variantes du schéma, la relation la plus simple et la plus concentrée (v. fig. no. 1).

Le pressentiment des graves événements qui se produiront est annoncé au début par Cléone: «Ah, que je crains, madame, un calme si funeste». Dans cet espace — l'espace des résolutions funestes — domine Hermione. Au point de vue quantitatif, elle domine les relations au niveau de tous les paramètres: 40,9% (25) du total des répliques et 50% (15) du total des répliques des personnages principaux; 47% (252) du total des vers et 53,8% (163) du total des vers appartenant aux personnages de la série A; 66% (6) du total des scènes et 75% du total des scènes où apparaissent au moins deux personnages principaux.

Aucun personnage n'aboutit à un tel pourcentage. C'est ainsi que la nature tragique de ce personnage est mise en lumière. «La fille d'un Roi vengeur»⁴², Hermione agit. Elle fait obéir Oreste qui devient un simple instrument entre ses mains. Le personnage est toujours marqué par sa propre destinée.

Oreste subit un renversement semblable à celui du premier losange, mais qui se place d'une façon inverse par rapport au développement de la pièce, de son statut intégral. Cette fois-ci l'écroulement se réalise au moment proche de la fin, — tandis qu'au début c'était par un éloignement du point de départ.

Et, pour la seconde fois poussé violemment d'un pôle à l'autre, Oreste perd sa raison. Les Érinyes ne lui pardonnent plus. Il est une victime. Le vide l'entoure, dans son âme aussi il y a le vide. Quoi qu'agissant en instrument, il se réalise indirectement de telle manière qu'il revient au point du départ, à la piste abandonnée. Le sens politique de sa mission a été abandonné ou évoqué, dans la mesure où celui-ci était conforme à ses penchants érotiques. Et pourtant la relation politique s'impose à la fin. Pyrrhus est tué par les Grecs, au nom des Grecs, pour avoir désobéi à la fidélité vis-à-vis du passé, aux relations archaïques. Oreste a mis en mouvement tout un mécanisme agissant dans le sens voulu mais pas dans l'esprit voulu. En tuant Pyrrhus au nom du passé, les Grecs agrandissent le tragique d'Oreste, qui ne réussit pas, en tant qu'instrument non plus, à se réaliser entièrement. D'un autre point de vue, les Grecs deviennent l'instrument qui accomplit «la revanche troyenne»⁴³.

Au point de vue de la composition, nous devons accepter encore une scène qui manque. Il s'agit d'une scène qui manque formellement, mais qui, au fond, ne manque pas, parce que son contenu est narré. Il s'agit du conflit Oreste-Pyrrhus relaté par le premier. Une telle situa-

tion est tout à fait normale dans le théâtre classique.

Pyrrhus meurt, Hermione se suicide. Andromaque, la veuve d'Hector, disparaît. Oreste perd sa raison. La pièce reste ouverte à deux «apparitions» nouvelles. Astyanax regagne son individualité⁴⁴ et «la veuve de Pyrrhus» exerce ses nouvelles fonctions politiques et érotiques. C'est pourquoi nous allons placer le texte dans la typologie des pièces dont la composition est fermée. En opposition avec *Britannicus*, par exemple, dont la composition est ouverte, c'est-à-dire qu'une partie des conflits sont en train de se développer⁴⁵.

La figure indique les deux mouvements fondamentaux de la pièce où s'inscrivent encore trois points principaux de la composition. Sans aucun doute Andromaque prouve qu'elle occupe la position centrale. Ni le monde, ni Pyrrhus, ni Hermione, ni aucun autre personnage n'occupe le centre de la pièce et, puisque Wellek et Warren ont raison en affirmant que Racine a conçu ses tragédies autour d'un personnage central⁴⁶, celui-ci ne peut être qu'Andromaque⁴⁷.

De riches relations, capables de découvrir des sens nouveaux et de mettre en lumière les particularités de l'œuvre, nous offrent la même cohérence intérieure, mais considérée, cette fois-ci, au niveau des rapports entre les points et les côtés.

Cette optique ramène en discussion la théorie du «révirement» dont R. Barthes écrivait: «Le ressort de la tragédie spectacle est le même que celui de toute métaphysique providentielle: c'est le révirement. Changer toutes choses en leur contraire est à la fois la formule du pouvoir divin et la recette même de la tragédie»⁴⁸.

Au point de vue de la composition, le révérement s'exprime par des symétries et des projections — ce qui est mis en relief de manière convaincante dans la seconde figure.

Commenté, le schéma met aussi en évidence de telles relations. Délimitons sur l'horizontale 9 points de référence:

I. Nous rencontrons les deux hypostases d'Oreste: au commencement, Oreste en face de toutes les possibilités, plein encore d'espoir, malgré ses pressentiments, malgré sa mélancolie — saisie par Pylade aussi — et, à la fin, Oreste en face d'une variante unique, vaincu, fou, chassé par les Érinyes.

II—III. Les deux losanges sont équivalents: les points OP-OP et respectivement OH-OH sont opposés. On va d'une solution idéale à une autre solution malheureuse, rejetée par ceux-là mêmes qui la proposent, les deux autres points forment une diagonale qui se consomme

simultanément dans le premier losange — et successivement dans le second. Il y a une certaine circulation des répliques qu'on peut intégrer au même mécanisme. Ainsi, entre les points OH (du premier losange) et HP du second losange — points placés d'ailleurs symétriquement — il existe une réplique identique prononcée par Hermione et par Pyrrhus aussi:

H.: J'ai passé dans l'Épire où j'étais reléguée;
Mon père l'ordonnait; mais qui sait si depuis
Je n'ai point en secret partagé vos ennuis?

P.: Un autre vous dirait que, dans les champs
troyens
 Nos deux pères, sans nous, formèrent ces liens;
 Et que, sans consulter ni mon choix, ni le vôtre,
 Nous fûmes sans amour engagés l'un à l'autre.

C'est la même idée. Hermione la prononce pour se justifier vis-à-vis d'Oreste — sans le mettre en courroux —, elle est prononcée ensuite par Pyrrhus s'adressant à Hermione. La réplique qu'Hermione avait prononcée la première retourne à elle pour justifier Pyrrhus et non pas pour déclencher la haine d'Hermione.

IV. Sur le segment OP-O-OH-H, Oreste, hanté par l'idée d'enlever Hermione, la cherche, troublant ainsi l'équilibre de la situation: «Il faut que je l'enlève, ou bien que je périsse». Dans le segment H-OH, point symétrique à celui que nous venons de décrire, Hermione cherche Oreste tentant, elle aussi, à faire violence à la situation, parce qu'elle est dominée par l'idée du crime: «Mais si vous me vengez, vengez-moi dans une heure / Tous vos retards sont pour moi des refus. / Courez au temple. Il faut immoler <...> S'il ne meurt aujourd'hui, je puis l'aimer demain».

V. Hermione est en pleine victoire. Elle est fière, confiante, heureuse, mais, par rapport à la symétrie où «chaque chose tourne vers son contraire», Hermione se retrouve déchue, vaincue, malheureuse.

VI. Hermione, en repoussant Andromaque, la pousse vers Pyrrhus. À ce moment correspond le segment A-H du final de la scène Andromaque-Céphise. Cette fois-ci Andromaque repousse Hermione en l'évitant, mais lui ouvrant ainsi la voie de la vengeance.

VII. Andromaque se trouve devant les points de rupture qui la mènent vers la décision et en même temps vers le dénouement.

VIII. Il y a deux scènes Pyrrhus—Andromaque. Une scène existe réellement — une autre est supposée. Dans la première scène, Pyrrhus est vaincu par Andromaque mais il lui donne un ultimatum; dans la deuxième,

Pyrrhus est vainqueur mais c'est Andromaque qui impose sa décision.

IX. Andromaque devant la décision. Elle est seule. C'est le seul point qui n'a pas une symétrie, parce qu'il se trouve sur l'axe même. C'est la mort et la naissance d'Andromaque et, par conséquent, la mort et la naissance d'Ashtanax aussi.

Une telle tragédie émeut par sa construction harmonieuse, aux symétries et parallélismes pleins de significations, par sa simplicité⁴⁹ et sa cohérence. Ce n'est pas par hasard qu'on parle de la construction géométrique du développement du conflit tragique dans les limites rigoureuses «d'une démonstration mathématique».

La concentration du conflit, avant le dénouement, et l'engagement d'un nombre réduit de personnages dans toute la construction sont mis en évidence aussi par toute une série de relations quantitatives. Ces relations justifient la conviction scientifique de Condorcet: «éclairer les sciences morales par le flambeau de l'algèbre». En effet, mesurer ce n'est pas déclasser la qualité, ce n'est pas la mépriser mais c'est essayer de surprendre la qualité sous la forme de la quantité.

L'échafaudage tout entier s'appuie sur le mouvement des quatre personnages de la série A. Ils occupent 82,1% du nombre total des vers et 73,7% du total des répliques⁵⁰.

La réduction géométrique qui nous a été imposée nous a conduit aussi à une certaine hiérarchie des personnages. À mesure que la pièce avance vers le point de décision, le nombre des personnages augmente, mais au point de rupture il n'en reste que deux: Pyrrhus et Andromaque; au point culminant de la pièce il ne reste qu'Andromaque seule. Dans la décision, le personnage se trouve seul, il vit intensément le conflit psychologique.

E. R. Curtius affirmait: «Cette forme classique du drame, née de la Renaissance et de l'Humanisme est anthropocentrique. Elle sépare l'Homme du Cosmos et des forces religieuses l'imaginant dans la *sublime isolation* de l'espace moral (n.s.). Les personnages tragiques de Racine [...] sont obligés à prendre des décisions. La réalité avec laquelle ils ont à faire est le libre jeu des forces de l'âme humaine. La grandeur et les limites de la tragédie classique résident dans le fait que la tragédie est bornée au domaine du psychologique. Le cercle de cette loi sévère n'est jamais dépassé. Le héros tragique en est écrasé»⁵¹.

Cette loi agit maintenant sur Andromaque qui se trouve dans une «sublime isolation», occupant 100% du nombre des vers; elle décide

et devient une autre. Il est très intéressant d'observer qu'Andromaque est le seul personnage qui ne change pas de position quant à la quantité rapportée aux deux paramètres — vers et réplique — ce qui définit aussi sa condition particulière vis-à-vis de soi-même et de l'action de la pièce.

Si nous considérons le nombre des vers et des répliques prononcés par les personnages de la série A, par rapport au nombre total des vers et des répliques de la pièce, nous constatons qu'il augmente d'environ 3% au niveau des vers — pour Oreste, Pyrrhus et Hermione, tandis qu'Andromaque est égale — la différence étant 0,5% — mais cela n'a aucune signification⁵².

La nature de Pyrrhus est aussi soutenue par certaines relations quantitatives. Lui aussi est un personnage libéré⁵³. Son oscillation apparente ne nie pas sa dominante. Pyrrhus «ne doute pas des pressentiments». En partant de cette dimension — il ne se trahit pas dans de longs monologues ou discussions avec Phoenix. Les changements sont dus à une certaine stratégie qui ne le détourne pas de la dominante. Par conséquent, elle le détache nettement des autres — alors qu'on discute la relation directe entre les personnages de la série A et leur présence en son entier.

De 324 vers — Pyrrhus, Oreste, Andromaque et Hermione en prononcent 254 (78,3%)⁵⁴ et des 41 répliques 26 sont du même type (63,4%)⁵⁵.

L'abaissement de la différence — si nous considérons le paramètre réplique — ne modifie pas l'aspect du problème. Au-delà de la construction et de l'hiérarchie des personnages, le volume et la qualité de certaines relations quantitatives nous servent à expliquer la soudure des personnages.

Les personnages de la série A établissent directement cinq relations: Pyrrhus—Andromaque, Oreste—Hermione, Oreste—Pyrrhus, Hermione—Andromaque, Hermione—Pyrrhus. Ces relations tiennent à la nature du conflit⁵⁶. Leur nature et leur hiérarchie ne tiennent pas à la quantité générale des répliques ou des vers ou bien au nombre total des scènes occupées par les personnages. Nous faisons appel cette fois-ci à la formule de Mihai Dinu, commentée par Solomon Marcus⁵⁷, qui réussit à concrétiser le degré de soudure conformément à l'expression:

$$A_{ij} = n_{ij} - \frac{n_i n_j}{N} \quad ^{58}$$

Cette relation mathématique met en évidence une hiérarchie particulièrement intéressante:

| | |
|---------------------|---------|
| Pyrrhus—Andromaque | = 0,75 |
| Oreste—Hermione | = 0,71 |
| Oreste—Pyrrhus | = -1,53 |
| Hermione—Andromaque | = -2 |
| Hermione—Pyrrhus | = -2,50 |

C'est ainsi que Pyrrhus—Andromaque, qui établissent par leur passé un antagonisme total — se retrouvent avec le plus haut coefficient de soudure. Ces deux personnages se trouvent isolés aux points de rupture et d'information — entre lesquels se trouve l'acte de décision d'Andromaque. Mais si nous jugeons par segments, le début est dominé par la relation Oreste—Pyrrhus, tandis que la fin est dominée par la relation Oreste—Hermione.

Tout en introduisant cet aspect dans la discussion, nous nous trouvons en face d'un autre problème particulièrement intéressant, dont l'analyse nous offrira les éléments nécessaires pour mieux comprendre la nature des personnages, la nature de leurs relations et d'ici là une coordination fondamentale de la pièce. Il s'agit d'un autre paramètre qui organise la pièce et place les personnages — c'est l'élément temps. La pièce entre dans la famille de la formule résolution (dans le sens de l'esthétique de Lehmann⁵⁹), son développement étant déterminé par une certaine relation avec les événements passés.

Le temps qui s'est écoulé avant le lever du rideau aboutit au présent tragique de la pièce, chargé de significations, d'expérience, d'événements, de sentiments et dévoile enfin les dimensions qui définissent les personnages.

Ce passé, tantôt diffus, tantôt très précis, met en mouvement un mécanisme par lequel et vis-à-vis duquel se développe la tension tragique de la pièce. Les personnages doivent se définir par rapport à ce passé et la pièce est le dernier acte d'un long déroulement du temps.

La formule résolutoire — qui existait déjà dans la tragédie antique du type Œdipe de Sophocle — accepte le moment racinien aussi, pour être attesté dans la période moderne dans les drames d'Ibsen⁶⁰.

Chaque personnage a son passé, chaque relation entre les personnages découle d'un ancien trajet.

«Le passé redevient présent»⁶¹ et R. Barthes retient son organisation comme un souvenir et la hypotypose comme figure rhétorique correspondante.

Il ne s'agit pas seulement de son existence, mais de ce que Gabriel Marcel appelait «l'é-

mergence du passé <...> le surgissement du passé»⁶².

À ce mécanisme obéit toute la série A — mais l'attitude vis-à-vis et dans l'intérieur de celui-ci est différente. Oreste, fils d'Agamemnon, avait tué Clythemnestre en instrument — soit d'Apollon (Eschile), soit d'Électre (Sophocle, Euripide), une fois hors de l'action des Érinnyes, il aime et souffre à cause d'Hermione.

Avant d'entrer en scène, Oreste avait parcouru un grand continent de douleur: «Traîner de mers en mers / Ma chaîne et mes ennuis». Ce long chemin de la douleur commence avec les fiançailles d'Hermione «mes premiers soupirs»...

Dès ce moment nous n'avons pas de données claires. La catastrophe efface les étapes antérieures et quant aux événements, presque rien du drame des Atrides ne parvient jusqu'à nous. Il reste pourtant comme une constante, comme une permanence, la marque de son propre destin, celui d'instrument auquel Hermione aussi fait allusion.

Par rapport à ce passé, Oreste a une position constante. Il est toujours lié à des données anciennes et essaie de transformer en présent et en futur les hypostases qui précèdent la catastrophe. Son amour pour Hermione, amour qui nourrit son chemin de douleur et qui, à son tour, se nourrit de ses souffrances, s'impose implacablement dès le début comme dominante. Cette solution possible s'avère impossible et devient source de tragisme.

Sous ces auspices, il devient la force turbulente qui gâche cet équilibre apparent et met les relations en crise.

Hermione est la fille de Ménélas et d'Hélène, donc elle est doublement engagée dans le conflit troyen. Pour elle, le passé signifie une époque d'harmonie et de joie, l'époque où ses parents l'avaient fiancée à Pyrrhus. Liée à ce passé, elle parcourt une dernière étape, après l'apparition d'Andromaque, une étape pleine d'incertitude. Son chagrin naît de l'amour et de l'orgueil. Il y a en même temps une inquiétude qui découle de l'incertitude et de l'ambiguïté de la situation. Elle déclenchera donc le mécanisme qui poussera Oreste, un mécanisme qui doit agir pour le passé et dont elle aussi va déclencher le dénouement. Elle sera la victime de ses propres intrigues.

Fidèle aux fiançailles avec Pyrrhus, fidèle au passé, elle voulait être une Hélène (acte V, scène II) et elle voulait se venger comme Ménélas. Personnage tragique, inconciliable, Hermione connaît l'art de la dissimulation et, chose naturelle pour sa nature tragique, son art devient clair et limpide devant le malheur absolu et irréversible qui la mène à la mort.

Pyrrhus, fils d'Achille, — qui avait tué Hector —, cruel guerrier lui aussi, à la fin de la guerre troyenne, fiancé d'Hermione et amoureux passionné d'Andromaque, présente une autre attitude vis-à-vis du passé, tout à fait différente par rapport aux positions déjà citées, positions qui, hors les données particulières, spécifiques, ont une note essentiellement commune.

Le passé de Pyrrhus est aussi plein de «tant de soins», «tant de pleurs» [...] et quoiqu'il essaie de différer la rétrospective «une autre fois je t'ouvrirai mon âme», les informations suffisent parce que Andromaque ou Oreste et vers la fin de la pièce, Hermione, font revivre ce passé.

Ce passé est refusé. Pyrrhus — remarquent R. Barthes et Ch. Mauron — s'en affranchit. Il veut faire de l'Épire une nouvelle Troie, il veut assurer l'avenir d'Astyanax, tient tête aux Grecs, les représentants du passé, aime Andromaque, nie ses fiançailles avec Hermione. Affranchi, regardant vers l'avenir, il meurt, mais il n'est pas tué par Oreste, son châtement n'est pas d'ordre érotique, mais par les Grecs, par conséquent, un châtement d'ordre politique; l'instrument en est donc le passé qu'il avait repoussé. C'est un héros «qui croit pouvoir s'affranchir du passé»⁶³.

Mais sa mort ne modifie pas le sens et ne nie même pas la signification de l'affranchissement. Nous avons déjà parlé à propos de sa conséquence tragique; mais l'ambiguïté de certains gestes, la sinuosité de certains comportements⁶⁴ ne signifient pas qu'il s'éloigne de son trajet, qu'il abandonne la dominante, et cela même quand il s'agit de ses succès et de son bonheur.

Par rapport à ces trois attitudes — la position d'Andromaque est particulière. L'épouse d'Hector, la troyenne directement liée à la guerre entre les Grecs et les Troyens, pensant toujours à l'époque d'or qui avait précédé la guerre, mais ayant aussi dans la mémoire l'image de la «nuit cruelle», elle traverse, après la défaite, captive, toujours triste, le chemin du malheur.

Selon L. Goldmann, Andromaque s'intègre dans «le monde», mais elle se trouve en conflit avec ce monde pour avoir perdu son époux bien-aimé, Hector, représenté dans le monde vivant par Astyanax.

Ainsi, placée entre une transcendance, Hector, et une immanence, Astyanax, elle essaie de les équilibrer et les harmoniser même à l'encontre de la réalité.

Sa fidélité envers le passé, sa fidélité envers son époux ne signifie pas seulement le souvenir du passé, mais aussi un retour total à ce passé.

Elle n'a aucune perspective vers l'avenir, elle n'a pas d'ambitions politiques ou d'intentions vindicatives.

Le représentant d'Hector, Astyanax, n'a pas une consistance différente, parce qu'il est une autre hypostase d'Hector, c'est-à-dire une image du passé, l'expression de la consanguinité⁶⁵. Ainsi donc, il se place sur une position diamétralement opposée à celle de Pyrrhus. La position de ces deux personnages — telle qu'elle est représentée dans la figure no. 3 —, est opposée, ces personnages se trouvant aux extrémités de la figure⁶⁶. Leur

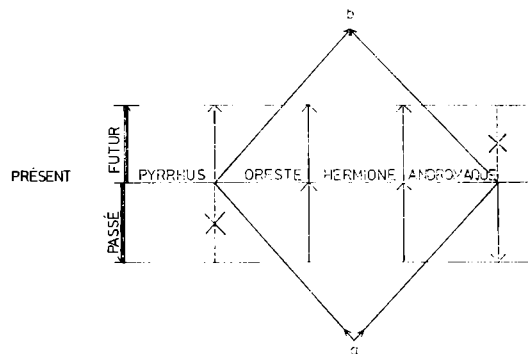


Fig. 3. — Position des personnages par rapport au temps: a) antagonisme dans le passé; b) rencontre par la seconde hypostase d'Andromaque.

liaison, la liaison des extrémités, est aussi la plus puissante. La liaison entre les personnages qui occupent la position centrale, par exemple celle entre Oreste et Hermione est de second ordre. Le degré de soudure baisse à mesure qu'on considère les relations entre les extrémités et le centre. La figure indique l'ordre 1—2, 3—4, 1—3, mais la dernière relation possible manque, la relation 2—4.

C'est ainsi que se présente la première image d'Andromaque et par cette image sont mises en évidence les relations avec les autres personnages. Mais Andromaque se manifestera quelquefois d'une autre manière, dont les relations ne se laissent dévoiler qu'à peine.

Le trajet d'Andromaque représente la clef de voûte de la pièce — d'autant plus qu'elle est, comme nous l'avons vu, le personnage central dont la destinée engage son attitude vis-à-vis du passé.

Le passé, ce mélange de bonheur et de malheur qui porte l'empreinte d'Hector, est la dominante du personnage, il représente pour Andromaque l'absolu.

Entre ces deux images se place l'acte de décision. Cet acte semble éluder l'absolu et par conséquent il est une solution non tragique.

Nous avons essayé de démontrer que, au fond, la décision était incluse dans le mécanisme du passé, dans le mécanisme de l'absolu. Il y a une relation dialectique par laquelle le passé engendre sa propre négation, et sa négation est la modalité par laquelle il est confirmé⁶⁷. Au fond, la condition tragique d'Andromaque est déterminée par cette unité dialectique.

La relation entre Hector et Astyanax est contradictoire et l'héroïne cache cette contradiction aussi longtemps qu'elle accepte la synonymie des deux termes. Toute déviation d'Astyanax, déviation possible, peut provoquer un changement de niveau, c'est-à-dire transformer la contradiction dans un conflit dont le fils seul pourrait être vainqueur, confirmant ainsi sa fidélité vis-à-vis de son père.

Donc, la source tragique se trouve dans le personnage, dans sa construction intime. Or, cette source tragique réside dans l'attitude vis-à-vis du passé, vis-à-vis de l'absolu.

La pression de Pyrrhus, l'apparition d'Oreste, l'attitude d'Hermione aiguissent la contradiction intime, la transforment en conflit irréductible et Andromaque doit homologuer une décision qui était tout à fait naturelle.

Poussé par le point de rupture vers le moment de la décision et du choix, le mécanisme déchire l'âme de l'héroïne. Elle annonce son suicide qui, quoique ne se consommant pas en réalité, se réalise pourtant par la disparition du personnage et par l'apparition d'un autre. La nouvelle Andromaque dont on parle à la fin

de la pièce, offre une vision nouvelle sur le passé. La veuve de Pyrrhus considère le passé de la même manière que le roi de l'Épire.

Pour toute conclusion:

Notre recherche analytique ne poursuit que quelques aspects des multiples implications qui se dégagent de la pièce de Racine. L'unité de la pièce, le type de composition, la dialectique du mécanisme intérieur, les trajets et les stratégies des personnages, les mouvements des conflits ou l'identification des termes de composition représentent les questions que nous avons adressées au texte.

Andromaque, pièce représentative pour la technique de Racine et même pour le théâtre classique, dévoile généreusement des vérités que notre analyse a tâché de fixer.

On obtient l'image d'une construction de type «fermé», avec une géométrie précise et une hiérarchie sûre des personnages et des conflits. La pyramide de la construction place au sommet la figure d'Andromaque, au-dessus de laquelle se place son chemin tragique.

Vue comme une tragédie «résolutoire», la pièce, bâtie dans un canevas d'une extrême simplicité, est soumise au facteur temps.

Comme toute analyse, l'acte de la recherche propose une «ouverture», un élargissement de l'interprétation du texte, suppose des correctifs et des confirmations et engage de possibles implications pour le théâtre de Racine et pour le théâtre classique en général.

¹ R. BARTHES, *Sur Racine*, Paris, 1963, p. 11.

² La bibliographie des travaux critiques sur l'œuvre de Racine s'est considérablement enrichie au cours de ces dernières décennies. Je cite à cette occasion quelques travaux qui ont été d'ailleurs un point d'appui et de référence pour notre recherche. Évidemment, il s'agit d'une sélection qui se rapporte à la dernière vingtaine d'années. PETER FRANCE, *Racine's Rhetoric*, Oxford, 1965; L. GOLDMANN, *Le Dieu caché*, Paris, 1955; J. D. HUBERT, *Essai d'exégèse racinienne*, Paris, 1956; STEEN JANSEN, *Analyse d'Andromaque*, in *Revue Romane*, 1968, no. 12; idem, *Sur les rôles des personnages dans Andromaque*, in *Orbis litterarum*, XII, 1967, no. 1-4; CH. MAURIC, *L'Inconscient dans l'œuvre et la vie de Racine*, Aix-en-Provence, 1957; GEORGES POULET, *Études sur le temps humain*, Paris, 1949; RAYMOND PICARD, *La Carrière de Jean Racine*, Paris, 1956; J. POMMIER, *Aspects de Racine*, Paris, 1954; ELLIOT RAVEL, *Mythe et légende dans le théâtre de Racine*, in *Lettres modernes*, Minard, Paris, 1969; EUGÈNE VINAVER, *Racine et la poésie tragique*, Paris, 1951; R. BARTHES, *Sur Racine*, Paris, 1963.

³ R. BARTHES, *op. cit.*, p. 11.

⁴ Nous avons consulté l'édition française: RACINE, *Théâtre*, 2 vol. Les meilleurs auteurs classiques, Paris, Flammarion, (s.a.) et l'édition roumaine; RACINE, *Teatru*, ESPLA, Bucarest, 1959.

⁵ JACQUES SCHERER, dans sa *Dramaturgie classique en France*, Paris (s.a.), fait une classification selon le nombre des personnages. L'appendice II note que les huit personnages de l'*Andromaque* représentent un chiffre moyen. Les douze pièces analysées se répartissent, quant aux personnages, de la façon suivante:

- 1 à 12 personnages
- 4 à 7 personnages
- 3 à 8 personnages
- 2 à 9 personnages
- 1 à 10 personnages
- 1 à 12 personnages

Il est à remarquer la situation particulière de cette répartition et le fait qu'*Andromaque* dispose d'un nombre égal de personnages masculins et féminins. C'est une position moyenne, preuve d'équilibre, attestée aussi par le nombre des vers qu'elle contient: 1 648 vers, ce qui la place parmi les pièces de longueur moyenne (sixième place).

⁶ La nature des personnages est analysée par R. BARTHES, *op. cit.*, p. 61. La relation est retenue aussi par B. Tomașevski dans *Teoria literaturii poetice*, Bucarest, 1973, p. 304.

⁷ PIERRE LARTHOMAS, dans *Le langage dramatique*, Paris, 1972, considère que l'attitude des personnages principaux par rapport aux personnages secondaires

va jusqu'à l'oubli. Il cite le cas d'Hermione qui: «de toute évidence oublie la présence de sa suivante».

⁸ Voilà un exemple: Oreste, Oreste – Pyrrhus ou Pyrrhus, Pyrrhus – Andromaque.

⁹ Se rapportant à cette simplicité, Pierre Robert affirme à juste raison: «il recherchera cette simplicité qui n'est pas pour lui une preuve de la stérilité d'invention, qui est, au contraire, une marque de la force du génie». (*La poétique de Racine*, Paris, 1891, p. 74). L'idée de la simplicité est fréquemment soulignée. Pour cette caractéristique ainsi que pour l'économie des épisodes, voir B. TOMAȘESKI, *Teoria literaturii poetice*, Bucarest, 1973, p. 307.

¹⁰ J. D. HUBERT, *Essais d'exégèse racinienne*, Paris, 1956, p. 76.

¹¹ *Ibidem*.

¹² *Ibidem*, p. 11.

¹³ *Ibidem*, p. 20.

¹⁴ STEEN JANSEN, *L'Unité d'action dans Andromaque et dans Lorenzaccio*, en *Revue Romane*, Copenhague III, fasc. 1–2, 1968, p. 6–29.

¹⁵ Idem, *Sur les rôles des personnages dans Andromaque*, in *Orbis literarum*, vol. XII, no. 1–4, 1967.

¹⁶ LUCIEN GOLDMANN, *Le Dieu caché*, Paris, 1955.

¹⁷ R. BARTHES, *op. cit.*, p. 84: «à qui je dois beaucoup pour cette analyse d'*Andromaque*».

¹⁸ *Ibidem*.

¹⁹ CHARLES MAURON, *op. cit.*, p. 55.

²⁰ G. POULET, *Études sur le temps humain*, vol. II, Paris, 1949, p. 105.

²¹ A. KIBÉDI-VARGA, *La Perspective tragique. Éléments pour une analyse formelle de la tragédie classique* in *Revue d'histoire littéraire de la France*, sept.–déc. 1970, no. 5–6.

²² G. BRÉRET, *Principles of Tragedy*, London, 1968.

²³ A. KIBÉDI-VARGA, *op. cit.*, p. 926.

²⁴ Quant aux sens et aux implications de l'élément politique, voir L. DUBÉCH, «*Racine-politique*», Paris, 1926.

²⁵ À ce point de vue, Pyrrhus et Hermione ont 15 répliques: Pyrrhus (25,4%) et 29 répliques, Hermione (21,1%) et 26 (18,6%) par rapport au nombre total des répliques. Andromaque n'établit des relations qu'avec Pyrrhus et Hermione. Elle a, dans ce moment, 9 répliques avec eux (15,2%) et 10 répliques au total (7,2%).

²⁶ La situation quantitative au niveau des vers offre une exception. Dans des relations directes, Pyrrhus a 155 vers (34%), ce qui le place avant Oreste. Mais par rapport au nombre total de vers, de la première séquence de 14 scènes, l'ordre se rétablit: Oreste 31,5%, Pyrrhus 24,5% (224 vers), Hermione 16,8% (153 vers) et Andromaque 8,7% (80 vers).

²⁷ PAUL V. RUBOV, *Jean Racine*, en *Orbis literarum*, 1967, 1–4.

²⁸ L. GOLDMANN, *op. cit.*, p. 356.

²⁹ *Ibidem*.

³⁰ Le drame classique (celui de Racine par exemple) applique cette caractéristique plate aux personnages principaux. La caractérisation plate (qui se superpose d'habitude à celle statique) présente une seule caractéristique du personnage, considérée dominante. R. WELLEK et A. WARREN, *Teoria literaturii*, Bucarest, 1967, p. 290.

³¹ Au début du premier acte, Hermione s'exprime ainsi:

«J'ai déjà sur le fils attiré leur colère
Je veux qu'on vienne encore lui demander la mère».

³² R. BARTHES, *op. cit.*, p. 34.

³³ J. SCHERER remarquait la technique de Racine quant à l'apparition du héros principal: «...la seconde, plus subtile, consiste à ménager les apparitions du héros, à ne le faire paraître que rarement» (*op. cit.*, p. 22).

Le fait est signalé aussi par E. RENAN (*Sur Corneille, Racine et Bossuet*). À propos d'Andromaque nous citons encore Scherer: «Qu'il a bien fait de ne pas prodiguer Andromaque. Elle apparaît comme l'idéal de la pièce» (*La Dramaturgie classique en France*, p. 29).

³⁴ L. GOLDMANN, *op. cit.*, p. 358.

³⁵ *Ibidem*.

³⁶ *Ibidem* p. 354.

³⁷ R. BARTHES, *op. cit.*, p. 81.

³⁸ *Ibidem*, p. 83.

³⁹ R. Barthes compare le héros classique avec le héros kirkegaardien (*op. cit.*, p. 42).

⁴⁰ À remarquer la présence constante de la fidélité. L'héroïne change d'objet mais, dans son intimité, l'acte garde son caractère de permanence.

⁴¹ Une supposition à propos de cette scène se trouve aussi dans l'article cité de S. Jansen paru dans *Revue Romane*.

⁴² R. BARTHES, *op. cit.*, p. 80. Il est étonnant que de nombreux critiques et historiens littéraires caractérisent Hermione seulement comme la fille d'Hélène, parce que cela appauvrit substantiellement sa nature humaine.

⁴³ J. D. HUBERT, *op. cit.*, p. 78 sqq.

⁴⁴ Cette remarque est soulignée aussi par R. BARTHES (*op. cit.*).

⁴⁵ Nous aurons l'occasion d'y revenir dans un autre contexte.

⁴⁶ R. WELLEK et A. WARREN, *op. cit.*, p. 180.

⁴⁷ Des auteurs consultés nous ne retenons que Pierre Robert qui soutient, entre autres, qu'Andromaque est «le point central», *op. cit.*, p. 86.

⁴⁸ R. BARTHES, *op. cit.*, p. 50–51.

⁴⁹ Dans la préface de Bérénice, décrivant sa construction, Racine écrivait: «Mais ce qui me plaît davantage, c'est que je le trouvais extrêmement simple. Il y avait longtemps que je voulais essayer si je pourrais faire une tragédie avec cette simplicité d'action qui a été si fort du goût des anciens, car c'est un des premiers préceptes qu'ils nous ont laissés: „Que ce que vous ferez, dit Horace, soit toujours simple“». RACINE, *Théâtre*, Tome premier, Paris, (s.a.) p. 328.

⁵⁰ Le pourcentage supérieur au niveau des vers est dû à la qualité des personnages, qualité accentuée par la différence entre les paramètres.

⁵¹ E. R. CURTIUS, *Literatură europeană și evul mediu latin*, Bucarest, 1970, p. 170.

⁵² La situation est la suivante: Oreste 25,3% (des vers), 21,7% (des répliques); Pyrrhus 18,9% (des vers), 16,5% (des répliques); Hermione 23,8% (des vers), 20,5% (des répliques), et Andromaque 13,8% (des vers), 13,5% (des répliques).

⁵³ R. BARTHES, *op. cit.*, p. 84: «Sa justesse vient de sa libération profonde».

⁵⁴ Cette relation est de 50% pour Oreste (217/432), 56,2% pour Hermione (228/405) et 50,8% pour Andromaque (120/236).

⁵⁵ La même relation existe entre les autres personnages: pour Oreste 61,1% (33/54), pour Hermione 58,8% (40/51) et pour Andromaque 57,5% (19/33).

⁵⁶ Oreste et Andromaque n'ont pas des relations directes, leur conflit non plus n'est pas direct. Le chemin direct, la relation politique est abandonnée par Oreste dès le début; lorsque cette piste politique est retrouvée, c'est grâce aux Grecs et non pas à Oreste; cette piste engage la future veuve de Pyrrhus et non pas la veuve d'Hector.

⁵⁷ SOLOMON MARCUS, *Poetica matematică*, Bucarest, 1970, p. 273.

⁵⁸ Où N = la nombre total de scènes, N_i = le total de scènes où paraît le personnage X et N_{ij} = le nombre total de scènes où paraissent les deux personnages.

⁵⁹ Cf. T. VIANU, *Estetica*, Bucarest, 1968, p. 390.

⁶⁰ Ce n'est pas par hasard qu'on a comparé *Andromaque* au théâtre d'Ibsen, comparaison plus que séduisante. Ainsi ELIOT RAVEL, dans *Mythe et légende*... parle de «la hantise par le passé des personnages», qu'il considère «préibsenienne». À remarquer que la distinction proposée entre Andromaque «hantée par le passé» et Hermione «obsédée par l'avenir» n'est qu'apparente. Si l'on analyse l'idée du critique, on s'aperçoit qu'Hermione aussi est hantée par le passé, que l'obsession de l'avenir n'est autre chose que la prolongation du passé, c'est-à-dire la liaison avec Pyrrhus, une répétition des conditions d'Hélène.

⁶¹ R. BARTHES, *op. cit.*, p. 29.

⁶² *Entretiens sur le temps*, Paris, 1967, intervention de Gabriel Marcel. Sur les fonctions du temps chez Racine discute largement GEORGES POULET *op. cit.* Dans le VI^e chapitre de son œuvre *Étude sur le temps humain*, il donne des conclusions très intéressantes sur l'œuvre de Racine en général et sur *Andromaque* spécialement. Le drame racinien lui semble être déterminé par l'action d'un passé fatal, d'un passé déterminant, d'un passé cause efficiente dans un présent qui cherche désespérément à s'en rendre indépendant» (p. 106). Georges Poulet croit que le sujet «de presque chaque tragédie de Racine consiste dans la répétition et en la continuation inéluctable du passé dans le présent» (p. 107). *Andromaque* lui semble «par excellence le drame du recommencement» (p. 108). La pièce est envisagée comme une immense et complexe répétition «d'un drame plus ancien» (p. 108) et c'est pourquoi il l'appelle «un drame qui se joue pour la seconde fois»; nous y ajoutons que ce serait pour la dernière fois, que les con-

flits sont épuisés (...) que le procès a pris fin et sans un recours possible. Nous croyons que G. Poulet a raison lorsqu'il considère qu'«aucune œuvre n'a exprimé plus complètement la puissance de la durée» (p. 108). Cette vérité n'est qu'un énoncé parce qu'on ne sait pas encore comment, quand, à quel niveau et par quel mécanisme elle se réalise.

⁶³ G. POULET, *op. cit.*, p. 108.

⁶⁴ Phoenix remarquait: «De son fils, qu'il cache, il menace la tête / Et fait couler des pleurs, qu'aussitôt il arrête».

⁶⁵ B. Tomaševski considère Astyanax un «personnage thématique», mais c'est une erreur à notre avis, de croire qu'Andromaque est préoccupée uniquement du sort d'Astyanax (cf. *op. cit.*, p. 304).

⁶⁶ EUGÈNE VINAVER, dans *Racine et la poésie tragique* citant l'ouvrage de PAUL JANET *Les Passions et les caractères dans la littérature au XVII^e siècle*, Paris 1888, reconsidère le système de relations entre les quatre personnages — «ce quadrille» — et lui donne «la forme d'une proposition arithmétique». Ils considèrent tous les deux, que Pyrrhus et Hermione sont les moyens, dont Oreste et Andromaque sont les deux extrêmes. Ce point de vue est limité parce qu'il ne poursuit que le trajet de l'amour: Oreste aime Hermione, Hermione aime Pyrrhus, Pyrrhus aime Andromaque; le sens inverse n'est pas utile à l'analyse dans ce moment. Pour Eugène Vinaver «cette savante construction n'est racinienne que par son équilibre. Elle s'inspire d'un procédé banal, celui de l'utilisation dramatique d'une chaîne de passions» (p. 51).

⁶⁷ Cf. R. BARTHES aussi, *op. cit.*, p. 81–86.