

« Andromaque », « oeuvre de circonstance »...

Dominique Lafon

Number 68, 1993

Tragédie

URI: <https://id.erudit.org/iderudit/29266ac>

[See table of contents](#)

Publisher(s)

Cahiers de théâtre Jeu inc.

ISSN

0382-0335 (print)

1923-2578 (digital)

[Explore this journal](#)

Cite this article

Lafon, D. (1993). « Andromaque », « oeuvre de circonstance ».... *Jeu*, (68), 57–65.

«Andromaque», «œuvre de circonstance»...

Les œuvres classiques, et tout particulièrement les tragédies classiques, sont œuvres de mémoire, dans la mesure où, composantes obligées d'un certain type de bagage culturel, elles sont associées à de fastidieuses analyses scolaires dont on ne retient d'ordinaire que quelques définitions rudimentaires mises à l'épreuve d'inévitables sujets de dissertation et, dans le meilleur des cas, quelques vers, jadis ânonnés, mais dont l'éclat préserve, à lui seul, la trace d'une émotion confuse. Mais lorsque est retombée la sombre poussière des années de collège et qu'il nous faut, à l'annonce d'une représentation, renouer, croyons-nous, avec nos souvenirs pour les besoins d'un article de circonstance, c'est l'œuvre elle-même qui dérouté notre lecture et nous oblige à sortir des ornières du stéréotype de l'œuvre classique. C'est tout le catalogue des idées reçues qui, paradoxalement, nous semble périmé, sans qu'il nous soit possible de lui substituer quelques commodes maximes frappées au coin d'un autre stéréotype, celui de la modernité. Ainsi, la «relecture» d'*Andromaque* de Racine, fût-ce à l'occasion d'une mise en scène annoncée au programme de la saison du T.N.M., interdit qu'on la résume au modèle de la pièce classique qu'il conviendrait de dépoussiérer pour la rendre accessible au public d'aujourd'hui en mal de culture. S'il faut lire et mettre en scène *Andromaque*, c'est bien plutôt pour en être étonné, étonné au sens classique du terme, c'est-à-dire frappé de stupeur et de crainte devant l'impitoyable désordre qui l'organise.

Vase grec sur lequel sont représentés les adieux d'Hector et d'Andromaque (Martin von Wagner Museum).



Amoureuses circonstances

C'est bien le désordre qui préside, dès sa conception, à l'écriture d'*Andromaque*. Il suffit pour s'en convaincre de retracer, non sans un certain prurit de bonne élève, les circonstances de sa création qui obligent, là encore, à réviser les notices que les «petits classiques» intitulent depuis toujours «l'homme et l'œuvre». *Andromaque* est certes la consécration d'un jeune auteur, dont les deux premières pièces, *la Thébaine* et *Alexandre* surtout, avaient d'ores et déjà assuré la réputation. Mais la pièce, au-delà du succès, célèbre une liaison amoureuse autant qu'elle consomme une rupture amicale et professionnelle. *Andromaque* est écrite pour Marquise Du Parc, actrice de la troupe de Molière qui passe pour la circonstance à l'Hôtel de Bourgogne. La trahison est majeure dans la mesure où Molière perd là plus qu'un auteur qui, déjà un an auparavant, lui avait retiré

l'exclusivité des représentations d'*Alexandre* en l'offrant aux «grands comédiens»; Molière perd aussi et surtout une de ses meilleures actrices, celle qui venait de triompher dans le rôle d'Arsinoé. Ce détail en dit long sur l'emploi qu'imposait à la Du Parc un âge qui, sans être canonique, elle avait alors trente-quatre ans, ne la désignait pas moins à l'époque comme une femme mûre. Si l'on ajoute à ce portrait de la créatrice d'Andromaque le fait qu'elle s'illustrait surtout par un talent comique, on mesure le risque que prenait Racine. Boileau, l'ami Boileau, ne disait-il pas de la Du Parc qu'«elle était grande, bien faite» mais qu'«elle n'était pas bonne actrice» et que Racine «la faisait répéter comme une écolière»? Dans les coulisses d'*Andromaque* s'est joué un drame dont l'œuvre porte les traces.

En effet, malgré son titre, la pièce n'accorde pas au personnage d'Andromaque un statut scénique héroïque. Il suffit pour s'en convaincre de se rappeler la présence scénique, le poids discursif qu'accorde Racine à Phèdre, personnage lui aussi conçu pour exalter le talent d'une autre de ses maîtresses, La Champmeslé. Par comparaison, l'examen d'*Andromaque* fait clairement apparaître la parcimonie d'un rôle qui n'accorde au personnage éponyme que sept des vingt-huit scènes que comporte la pièce, sept d'entre elles étant présentées successivement : scènes 4 à 8 de l'acte III, scène 1 de l'acte IV. La présence scénique d'Andromaque est donc conçue d'un bloc, et sans autonomie dans la mesure où elle est soumise à celle de sa suivante Céphise. Cette dernière caractéristique s'éclaire singulièrement d'une comparaison avec la présence scénique des autres personnages qui tous se séparent, au moins pour une scène, de leur confident; deux d'entre eux, Oreste et Hermione, accèdent même à la consécration du monologue. La conception paradoxale du rôle principal de la pièce relève ainsi pour une part d'une double contrainte : célébrer la femme et ménager l'artiste qui devait se mesurer aux plus célèbres acteurs tragiques de son temps.



Andromaque de Racine, mise en scène par André Brassard au Quat'Sous en 1974. Photo : André Cornellier.

Mais, au registre des circonstances externes de la pièce, on pourrait invoquer une autre explication pour éclairer un personnage qui, tout en ayant un très faible poids scénique, pèse de tout son poids sur le déroulement de l'intrigue : n'est-ce pas de la décision d'Andromaque que dépend, après tout, le destin de tous les protagonistes? Pourtant, Andromaque apparaît comme un personnage fuyant, tout entier occupé à traverser la scène pour se rendre «ailleurs» rencontrer ces créatures scéniquement ou fictivement absentes : son fils ou son défunt époux. Ce mouvement de fuite se décline explicitement dans les récurrences du dialogue :

- Me cherchiez-vous, Madame? [...]
- Je passais jusqu'aux lieux où l'on garde mon fils...
- Allons trouver Pyrrhus. Mais non, chère Céphise, Va le trouver pour moi...
- Allons sur son tombeau consulter mon époux...
- Mais tout s'apprête au temple, et vous avez promis.
- Oui je m'y trouverai... Mais allons voir mon fils. Céphise, allons le voir pour la dernière fois¹.

Figure maternelle et funèbre, Andromaque échappe donc à la confrontation comme au dilemme en se réfugiant dans l'au-delà scénique d'un tombeau vide de toute dépouille, puisque le corps d'Hector a été enseveli dans les murs de Troie². Elle échappe aussi, dans la version définitive de la pièce, au dénouement dont elle est cependant la seule «rescapée» et qui consacre son couronnement et sa victoire politique; désormais, et par une extraordinaire inversion des données initiales, c'est à elle, Troyenne, que revient le devoir de venger un Grec, exécuté par d'autres Grecs. Mère d'Astyanax, veuve d'Hector et de Pyrrhus, reine légitime du royaume d'Épire, elle transcende par sa seule existence tout l'héritage de la guerre de Troie dont elle résout tous les conflits. Dans une première version, celle de 1668, Andromaque revenait sur scène (sc. 3, V) pour prononcer une tirade qui n'était pas sans amoindrir la portée symbolique du personnage :

Je ne m'attendais pas que le ciel en colère
 Pût, sans perdre mon fils, accroître ma misère,
 Et gardât à mes yeux quelque spectacle encor
 Qui fit couler mes pleurs pour un autre qu'Hector.[...]
 Pyrrhus de mon Hector semble avoir pris la place.

Dès la seconde édition, Racine la supprima, laissant au personnage un destin syncrétique que Pylade expose en ces vers:

Andromaque elle-même à Pyrrhus si rebelle,
 Lui rend tous les devoirs d'une veuve fidèle,
 Commande qu'on le venge, et peut-être sur nous
 Veut venger Troie *encore* et son premier époux³.

1. Vers 258, 260, 1036-37, 1048, 1063-64, 1072.

2. C'est dans *l'Énéide* que Racine a trouvé le modèle de ce tombeau recomposé par Andromaque à la mémoire d'Hector.

3. Vers 1589 à 1592. C'est nous qui soulignons.

✱

Figure maternelle
 et funèbre,
 Andromaque
 échappe [...] à la confrontation
 comme au dilemme
 en se réfugiant dans
 l'au-delà scénique
 d'un tombeau vide
 de toute dépouille,
 puisque le corps
 d'Hector a été
 enseveli dans les
 murs de Troie.



C'est ce rôle de femme intraitable — Pylade dit «inhumaine» —, prête à abandonner son fils⁴ plutôt que de consommer une union imposée, rôle tout à la fois de deuil, de fuite et de consécration ultime, que Racine conçoit pour une maîtresse sensiblement plus âgée que lui. Que l'on se rappelle qu'il perdit sa mère à deux ans et que la mort de son père, l'année suivante, le laissa orphelin, et voilà que la glose psychanalytique vient au secours d'une réécriture de «l'homme et l'œuvre». Sans vouloir s'aventurer sur cette périlleuse voie, on peut néanmoins affirmer que le paradoxe du personnage repose pour une part sur le fait qu'il s'agit moins d'un personnage sublime que d'un personnage sublimé. La sublimation de l'écriture dans les modalités de l'absence, de la fuite, de l'évanescence se trouvant catalysée par des circonstances amoureuses et peut-être aussi par certains manques affectifs de l'enfance.

Circonstances mythologiques

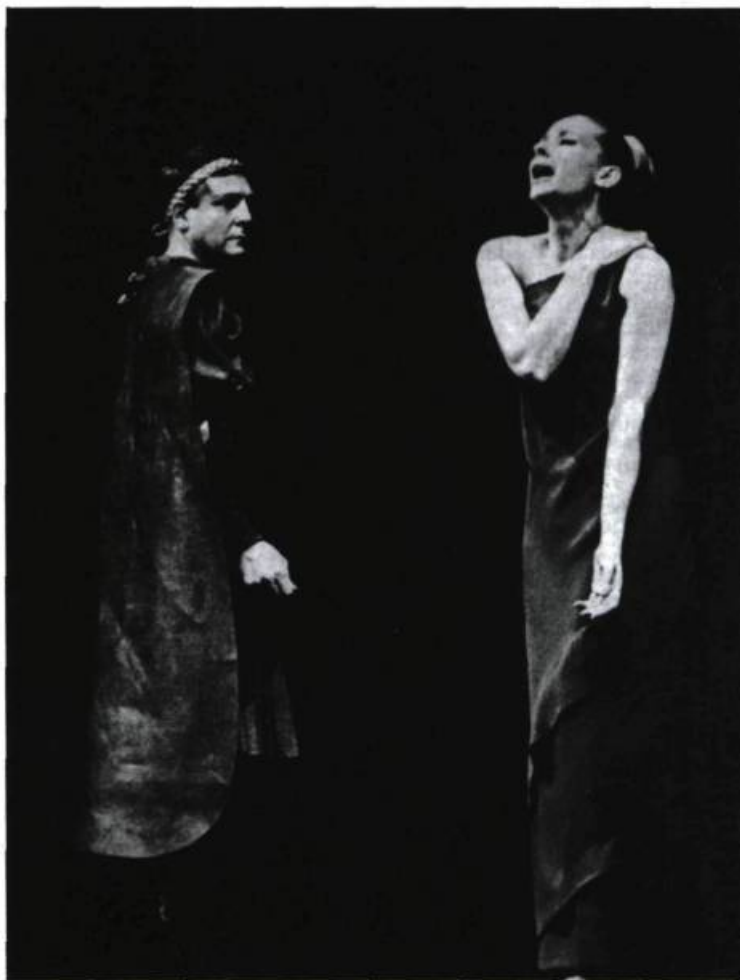
La sublimation du personnage d'Andromaque apparaît d'ailleurs explicitement dans les justifications qu'énonce Racine dans la seconde préface pour rendre compte de la sélection qu'il a effectuée sur le fonds mythologique et littéraire qu'il revendique *comme source*, à savoir Euripide, Virgile⁵.

Si dans Euripide *Andromaque*, esclave de Pyrrhus, doit aussi se défendre des intrigues d'Hermione, les circonstances de cette rivalité sont singulièrement différentes de celles que présente Racine. Il s'agit d'une querelle de sérail qui oppose l'épouse légitime, une Hermione stérile, à l'esclave qui a donné au roi un fils, Molossus. Lors d'une absence de Pyrrhus, Hermione, qui attribue sa stérilité au pouvoir maléfique d'Andromaque, tente en vain de tuer cette dernière, réfugiée au pied d'un autel. Hermione, impuissante, est enlevée par son ancien fiancé, Oreste, qui se rend à Delphes pour tuer Pyrrhus.

4. Cette situation quelque peu baroque fit les beaux jours des adversaires de Racine, dont Subligny qui, dans *la Folle Querelle ou la Critique d'Andromaque*, se gausse par la bouche de La Vicomtesse de «la bonne foy de cette pauvre veuve, quand elle fait son testament et qu'elle confie Astyanax à sa suivante avant que de se tuer». Acte III, scène 9.

5. Pour une étude approfondie des sources, il faut lire la remarquable étude de Roy C. Knight, *Racine et la Grèce*, Nizet, Paris, 1974, en particulier le chapitre XXIII, p. 266 et suivantes, dont sont extraites ces précisions.

Jean Desailly (Pyrrhus) et Geneviève Page (Hermione) dans *Andromaque* de Racine, présentée au Théâtre de France en 1962. Photo : Pic, tirée de l'édition des *Classiques Illustrés* Hatier, 1967, p. 70.




 [...] il est
 remarquable que
 tous les personnages
 de la pièce ne soient
 que les héritiers
 de l'héroïsme
 de leurs parents.
 Fils d'Achille,
 fils d'Agamemnon,
 fille d'Hélène,
 ils n'ont pour titre
 de gloire que
 leur filiation [...].



On mesure le travail de Racine qui a fusionné deux intrigues parallèles en une seule par une épuration de la fable. Plaçant les deux personnages féminins sur le même plan, il situe tous les protagonistes dans le même temps et le même lieu et crée du même coup la séquence passionnelle si souvent décrite : «Oreste aime Hermione qui aime Pyrrhus qui aime Andromaque qui se veut fidèle au souvenir d'Hector...» Cette description psychologique oblitère quelque peu l'impitoyable linéarité du schéma qui place les quatre protagonistes (P) sur un même axe et dont une transcription plus formelle fait apparaître l'impossible dynamique :

P1 → P2 → P3 → P4 → [P]

Il devient alors évident que l'orientation du schéma situationnel, en d'autres mots la résolution de l'intrigue, implique un personnage à jamais absent [P] auquel il n'est fait référence que par des marques discursives ou des objets hors scène, tels le tombeau ou Astyanax. C'est par cette fusion des statuts scénique et extra-scénique que s'opère la dialectique du passionnel et du symbolique (faut-il rappeler ici que le tombeau est vide?), c'est elle qui permet l'incohérence, la confusion des personnages, confusion qu'aurait interdit le respect des sources antiques.

Le troisième livre de l'*Enéide* présente une Andromaque apaisée, mariée à un prince troyen et régnant avec lui sur Béthrote depuis la mort de Pyrrhus. La transcendance du personnage, sa vocation funéraire, ne sont donc réalisées qu'au prix d'un travestissement des circonstances légendaires qui contraint Racine à inventer de toutes pièces, subterfuge de la subversion, l'improbable salut d'Astyanax, remplacé, lors du carnage qui accompagne la chute de Troie, par un autre enfant. S'il fallait tromper la ruse d'Ulysse pour, dit Racine dans la seconde préface, satisfaire à l'image la plus propre à émouvoir le public du XVII^e siècle, il se devait aussi de prendre la référence à son propre piège pour cautionner de tout le poids du mythe l'irrégularité radicale de sa tragédie.

La réécriture des circonstances mythiques, en effet, ne s'exerce pas que sur le seul personnage d'Andromaque. Oreste, plus qu'elle encore, est dépossédé de tout destin tragique. Si Jules Lemaitre a pu affirmer que l'Oreste de Racine n'a pas encore réalisé la malédiction des Atrides, qu'il n'a pas, avant son ambassade en Épire, sacrifié sa mère à la vengeance de son père, c'est que le texte racinien est, sur ce point, plus qu'allusif. Les critiques opposent d'ordinaire à cette affirmation deux allusions plus que fugitives : la première aux Scythes (v. 503), référence à la Tauride où, selon la légende, Apollon l'aurait envoyé expier son crime; la seconde tient au «sans relâche» contenu dans les vers suivants qui évoqueraient les Erinyes des *Choéphores* d'Eschyle :

Oui, je te loue, ô ciel, de ta persévérance.
 Appliqué sans relâche au soin de me punir,
 Au comble des douleurs tu m'as fait parvenir⁶.

Ce sont là les traces parcimonieuses d'un destin héroïque que célèbre le cycle de l'*Orestie*,

6. Vers 1614-1616, acte V, scène 5.

traces que vient contredire cet aveu d'Oreste au moment où il s'apprête à enlever Hermione contre son gré : « Mon innocence enfin commence à me peser », (v. 774), de même que l'horreur du « parricide », (v. 1574), horreur qui le saisit alors qu'il vient de tuer Pyrrhus. La chronologie fictive de *l'Orestie* est trop imprécise quant au nombre d'années qui séparent *Agamemnon* et *les Choéphores* pour permettre de juger si *Andromaque* en respecte les données. Cependant, il est manifeste que les tribulations d'Oreste avant son arrivée à Bethrote sont tout entières soumises aux aléas de sa relation avec Hermione⁷. En fait, le destin d'Oreste ne s'inscrit, chez Racine, que dans les fluctuations d'un sentiment amoureux dont il ne peut se défaire et auquel est soumise sa volonté comme son ambition. C'est pour revoir Hermione qu'il s'est porté volontaire comme ambassadeur des Grecs, mission qu'il sacrifie au premier geste d'Hermione, jusqu'à la trahison ultime, jusqu'au meurtre fratricide.

Andromaque ne ressortit donc pas des modalités de l'écriture tragique classique qui se caractérise par une appropriation des schémas mythiques mis au service d'une idéologie, comme chez Corneille, ou d'une morale, comme dans les œuvres ultérieures de Racine. À ce titre, il est remarquable que tous les personnages de la pièce ne soient que les héritiers de l'héroïsme de leurs parents. Fils d'Achille, fils d'Agamemnon, fille d'Hélène, ils n'ont pour titre de gloire que leur filiation, filiation incommode qu'ils se reprochent mutuellement et n'invoquent que pour mieux justifier leur propre faiblesse. Au conflit collectif, national, qui a consacré l'héroïsme de leur géniteur, succède une pitoyable lutte amoureuse, *féroce*ment individuelle, qui leur fait sacrifier leur devoir, le respect de leurs engagements publics ou privés. Dans cette perspective, *Andromaque* constitue une infraction flagrante au code tragique, infraction que toutes ses circonstances internes réitérent⁸.

Le désordre amoureux, mise en scène circonstanciée

Le découpage scénique qui consacre Oreste comme agent structurant de la pièce, agent de la crise initiale comme du dénouement, consacre du même coup une double caractérisation des personnages, la soumission involontaire à l'autre et le désordre radical qu'elle engendre. En effet, si Oreste vient réclamer Astyanax, ce n'est pas, comme il le croit, pour satisfaire les Grecs, mais à la demande d'Hermione qui a provoqué leur colère :

Aux yeux de tous les Grecs rendons-le criminel
J'ai déjà sur le fils arrêté leur colère⁹.

7. On se rappelle que la guerre de Troie est finie depuis un an (acte I, scène 2), qu'Oreste n'a pas vu Pylade depuis six mois, six mois qu'il a employés à tenter d'oublier Hermione, à « traîner de mers en mers [sa] chaîne et [ses] ennuis » (acte I, scène 1). Telles sont les données de l'exposition.

8. Faut-il voir dans cette désagrégation, cet oubli radical du sens de l'État, « le triomphe imaginaire de la passion féodale que la monarchie tente d'évacuer dans le réel »? Cette interprétation de Jean-Marie Apostolides dans *le Prince sacrifié, Théâtre et politique au temps de Louis XIV*, les Éditions de Minuit, 1985, tente, me semble-t-il, de combler l'écart que constitue *Andromaque* par rapport à la production classique. Non sans faire le sacrifice de l'incohérence des personnages magnifiée par l'incohérence d'un dénouement résolument absurde au regard de la « vengeance lignagère ». Loin de « reprendre ses droits », cette vengeance est au contraire détournée de son objet. La dynamique passionnelle de toute la pièce consistant soit à séduire l'ennemi héréditaire, voire à le venger, soit à annuler ou à refuser les alliances claniques.

9. Vers 445, acte I, scène 2.



Les circonstances de l'intrigue ne sauraient être imputées au compte d'une fatalité externe, qu'elle soit mythique ou historique. Seule la dynamique passionnelle, strictement individualisée, justifie les comportements erratiques qui multiplient les revirements.



Cela ne saura empêcher Hermione de lui reprocher plus tard son ambassade, préfigurant le célèbre revirement du dénouement, le «Qui te l'a dit?», qui lui fait maudire Oreste d'avoir commis le meurtre auquel elle l'a contraint. Venu réclamer Astyanax, Oreste va à l'encontre de ses intérêts amoureux, puisque obtenir Astyanax, c'est aussi renoncer à Hermione. Il ne s'agit pas, à proprement parler, d'un dilemme qui confronterait devoir politique et exigence passionnelle, mais d'une situation paradoxale qui impose au personnage d'exiger pour ne pas obtenir ou comme le dit Pylade, de «presse[r], demande[r] tout, pour ne rien obtenir¹⁰».

Ce schéma paradoxal organise toute la conception des personnages principaux et se substitue à la donnée tragique du *fatum*. Les circonstances de l'intrigue ne sauraient être imputées au compte d'une fatalité externe, qu'elle soit mythique ou historique. Seule la dynamique passionnelle, strictement individualisée, justifie les comportements erratiques qui multiplient les revirements. Dans cette perspective, *Andromaque* apparaît comme la première tragédie de la péripétie intériorisée, du changement d'avis à vue, du mensonge à l'autre comme de la mauvaise foi. Ce qui ne va pas sans quelque péril. L'incohérence du personnage ne saurait être un ressort tragique. Les contemporains ne s'y sont pas trompés, qui jugèrent comique la scène 5 de l'acte II, scène au cours de laquelle Pyrrhus, tout en se félicitant d'avoir décidé de rendre Astyanax, ne songe qu'à retourner voir Andromaque pour jouir de sa «victoire», n'hésitant pas à évoquer, absurdement, l'espoir d'une Andromaque jalouse :

Crois-tu, si je l'épouse,
Qu'Andromaque en son cœur n'en sera pas jalouse¹¹?

À l'acte III, c'est toute la scène 6 qui exhibe le désordre amoureux dans un jeu d'apartés et de fausses sorties qui n'est pas sans évoquer les conventions de la scène de dépit amoureux, intermède obligé des comédies : Pyrrhus cherchant Hermione rencontre Andromaque, feint de ne pas la voir, esquisse deux fausses sorties avant que de renvoyer Phœnix. Alors que ce témoin gênant de son inconstance est sorti, il peut, dans une tirade qui est presque un monologue, revenir sur sa décision et exercer encore, dans les mêmes termes qu'à la fin de l'acte I, le chantage à l'amour maternel. Il y a là une mise en scène de la péripétie qui est, en fait, une mise en scène du désordre amoureux que les fureurs d'Hermione et la folie d'Oreste réitéreront à l'acte V. Mais cette mise en scène se fait aux dépens de la noblesse ou de l'élévation morale de personnages dont on comprend que Racine ait jugé bon de les déposséder de leurs attributs mythologiques. Il n'est pas jusqu'à la violence qui ne soit annexée à la passion. Car la haine n'est, dans la pièce, que l'autre face de l'amour, et si Hermione se résout au meurtre, ce n'est qu'à la condition que Pyrrhus sache d'où vient le coup qui lui est porté. Faire exécuter c'est, pour Pyrrhus comme pour Hermione, dire que l'on aime, pour contraindre l'autre à une reconnaissance trop longtemps refusée.

La violence du dénouement, marqué aussi par la transfiguration du couple Hermione-Pyrrhus, ne saurait faire oublier ce que certaines scènes aux limites du comique et de

10. Vers 140, acte I, scène 1.

11. Vers 669-670.

l'incohérence exhibaient, à savoir l'indignité des personnages, tout entiers voués à l'assouvissement de leur désir. Cette indignité est patente chez Pyrrhus menaçant de tuer un enfant, même si Racine a eu soin de justifier cette sauvagerie par une des rares références à la guerre de Troie. Lors du sac de Troie, ne fut-il pas l'exécuteur des basses œuvres grecques, celui qui «accablant [...] la vieillesse et l'enfance», mit à mort Priam et Polyxène¹²? Patente encore chez Hermione qui a recours elle aussi au chantage sentimental pour obtenir d'Oreste qu'il exécute Pyrrhus; patente aussi l'indignité d'Oreste qui sacrifie son devoir et, qui plus est, ses convictions aux désirs d'Hermione.



Gouache de Fesch-Whirsker représentant les comédiens Lekain et M^{me} Vestris jouant *Andromaque* de Racine (Bibliothèque de la Comédie-Française). Photo : Jeanbor (Archives Photob.), tirée de l'ouvrage de Daniel Couty et Alain Rey, *le Théâtre*, Bordas, 1980, p. 158.

Mais il y a plus que ces égarements que peuvent sublimer les excès du désespoir. En filigrane, la pièce évoque ou suggère des motivations qui relèvent de l'humanité «ordinaire», pour ne pas dire de l'humaine médiocrité. Ainsi Hermione, reprochant à Pyrrhus sa «trahison», rappelle à Cléone les «bontés» qu'elle lui a accordées et «dont il perd la mémoire». Tout anachronisme lexical mis à part, il n'en demeure pas moins que ces «bontés» ont été dispensées et apparemment reçues, alors que Pyrrhus était déjà épris de sa captive ramenée de Troie avant l'arrivée d'Hermione. Les vers 1290-1295 de la scène 5 de l'acte IV sont, sur ce point, sans équivoque :

Et quoique d'un autre œil l'éclat victorieux
Eût déjà prévenu le pouvoir de vos yeux,
Je ne m'arrêtai point à cette ardeur nouvelle :
Je voulus m'obstiner à vous être fidèle,
Je vous reçus en reine [...]

C'est pourquoi Pylade pouvait affirmer dès la scène 1 de l'acte I :

Hermione elle-même a vu plus de cent fois
Cet amant irrité revenir sous ces lois.
Et de ses vœux troublés lui rapportant l'hommage
Soupirer à ses pieds moins d'amour que de rage¹³.

12. Vers 209-210, acte I, scène 3. Cette barbarie est d'autant plus significative qu'elle fait de Pyrrhus un fils indigne de son père. Achille, ému par la douleur de Priam, lui avait restitué la dépouille d'Hector; toujours selon la légende, Achille aurait été passionnément amoureux de Polyxène. Voir Roy C. Knight, *op. cit.*, p. 113-115. Racine prend d'ailleurs soin de justifier le caractère de son héros dans la seconde préface : «Pyrrhus n'avait pas lu nos romans; il était violent de son naturel, et tous les héros ne sont pas faits pour être des Céladons.»

13. Vers 115-118.

L'amour n'est pas, là non plus, un sentiment honorable. Ainsi est-ce par amour légitime ou par provocation qu'Andromaque elle-même n'hésite pas à en appeler à son époux, à s'adresser à lui devant Pyrrhus, exacerbant tout à la fois l'impuissance de celui-ci comme son propre refus? C'est dire que Racine, peintre de la passion, est aussi, dans cette pièce plus que dans aucune de ses œuvres ultérieures, un contempteur de la passion, mais un contempteur moins critique que fasciné. Alors que *Phèdre* ou *Britannicus* sacrifieront tout à la fois à la morale et à l'optimisme en présentant conjointement des figures positives de l'amour partagé et des héros prédestinés au malheur de la passion unilatérale, ce sont tous les personnages qu'*Andromaque* sacrifie sur l'autel du désordre passionnel où vient s'abîmer jusqu'à la notion de héros.

Telles sont les circonstances, externes et internes, d'une œuvre que de contemporaines circonstances, en l'occurrence la programmation du T.N.M., nous obligent plus à lire qu'à relire, plus à voir qu'à revoir... non sans un certain malaise. Un malaise qui naît du démenti que cette œuvre inflige aux idées reçues — ou apprises — concernant l'ordonnance de la tragédie classique comme aux conceptions romantiques — ou romanesques — qui s'attachent d'ordinaire aux topos amoureux. Moderne, Andromaque? Peut-on dire que le vertige est moderne ou qu'il échappe, par définition à tout repère? Au public d'en juger... ◆