



www.comptoir litteraire.com

André Durand présente

‘ ’Andromaque’ ’ (1667)

Tragédie en cinq actes et en vers de Jean RACINE

pour laquelle on trouve un résumé

puis successivement l'examen de :

les sources (page 3)

l'intérêt de l'action (page 7)

l'intérêt littéraire (page 14)

l'intérêt documentaire (page 21)

l'intérêt psychologique (page 23)

l'intérêt philosophique (page 32)

la destinée de l'œuvre (page 33)

l'étude de toutes les scènes (pages 39-94)

Bonne lecture !

RÉSUMÉ

Acte I

Scène 1 : Séparés par une tempête, le roi d'Argos, Oreste, et son ami, Pylade, se retrouvent à Buthrote, capitale de l'Épire, à la cour de Pyrrhus, «*le fils d'Achille et le vainqueur de Troie*». Oreste vient, au nom des Grecs qui sont inquiets de la survie d'un jeune prince ennemi, lui réclamer Astyanax, fils d'Hector et d'Andromaque, qu'elle a soustrait par ruse au carnage de la ville, tandis qu'elle est captive de Pyrrhus. Mais, comme il est épris d'elle, et qu'il lui offre même sa main et sa couronne, le roi tempore depuis un an (vers 969), délaisse sa fiancée, Hermione, qui attend les noces promises et pour lesquelles elle est venue de Sparte, la paix reposant en partie sur cette union. Comme Oreste aime passionnément Hermione, qui l'a cependant éconduit, il espère en secret que Pyrrhus refuse de livrer Astyanax, et laisse partir la princesse, qui pourrait alors accepter son amour.

Scène 2 : Pyrrhus repousse la requête d'Oreste.

Scène 3 : Devant son confident, Phoenix, Pyrrhus souhaite qu'Oreste remmène Hermione.

Scène 4 : Pyrrhus fait part à Andromaque de la menace qui pèse sur son fils, menace qui est une arme entre ses mains. Faisant état du refus qu'il a opposé à Oreste, il lui demande en échange d'accepter de l'épouser. Comme, bien qu'angoissée, elle oppose de la résistance, refuse même, il devient menaçant.

Acte II

Scène 1 : Devant sa confidente, Cléone, Hermione exprime son dépit à l'idée qu'Oreste va la voir humiliée. Cléone l'incite à bien recevoir le jeune prince, et à partir avec lui. Elle refuse, espérant que Pyrrhus lui reviendra.

Scène 2 : Oreste déclare son amour à Hermione, et lui annonce que Pyrrhus refuse de livrer Astyanax. Elle manifeste de la colère, ne cache pas qu'elle aime Pyrrhus, et qu'elle espère ne pas le perdre. Elle accepte toutefois qu'Oreste fasse une dernière tentative en demandant à son rival de choisir entre elle et Astyanax.

Scène 3 : Sûr de la réponse du roi, Oreste se réjouit.

Scène 4 : Contre toute attente, Pyrrhus se déclare prêt à livrer l'enfant, et à épouser Hermione. Fier de sa victoire sur lui-même, il se propose d'aller braver Andromaque. Lucidement, Phoenix le met en garde.

Acte III

Scène 1 : Oreste, désespéré, projette d'enlever Hermione. Pylade essaie de l'en dissuader, mais promet de l'aider, par amitié.

Scène 2 : Hermione, qui triomphe, fait souffrir Oreste.

Scène 3 : Elle laisse éclater sa joie devant sa confidente.

Scène 4 : Andromaque vient supplier Hermione de sauver Astyanax. La princesse grecque, qui rayonne de bonheur, et affiche le mépris le plus ironique envers la captive troyenne, la repousse.

Scène 5 : Confidente d'Andromaque, Céphise l'encourage à suivre les conseils d'Hermione en acceptant de rencontrer Pyrrhus.

Scène 6 : Andromaque supplie Pyrrhus de lui garder son fils.

Scène 7 : Pyrrhus, toujours épris d'Andromaque, lui offre de l'épouser et de sauver ainsi son enfant. Il essaie donc de la convaincre, et, renouvelant son ultimatum, déclare que, si elle refuse, tout est perdu.

Scène 8 : Andromaque décide d'aller se recueillir sur le tombeau d'Hector.

Acte IV

Scène 1 : Devant cette cruelle alternative, Andromaque semble céder : son intention est d'épouser Pyrrhus, d'obtenir ainsi sa protection pour l'enfant, et, aussitôt après, de se donner la mort. Céphise veillera sur Astyanax.

Scène 2 : Par son silence devant cette suprême injure (l'autel apprêté pour elle va recevoir Andromaque !), Hermione inquiète Cléone. Puis elle réclame Oreste.

Scène 3 : Folle de rage amoureuse, elle lui demande, comme preuve d'amour, de tuer Pyrrhus. Les hésitations d'Oreste attisent sa soif de vengeance.

Scène 4 : Vainement, Cléone tente de montrer à Hermione son imprudence.

Scène 5 : Avant son mariage avec Andromaque, Pyrrhus veut se justifier auprès d'Hermione en lui déclarant qu'il ne l'a jamais aimée. Elle lui crie sa propre passion, le menace.

Scène 6 : Phoenix prend peur, mais Pyrrhus ne bronche pas.

Acte V

Scène 1 : Hermione, attendant le résultat de l'action d'Oreste, toujours partagée entre l'amour et l'orgueil, se demande si elle veut ou non la mort de Pyrrhus.

Scène 2 : Cléone, en racontant à Hermione la cérémonie du mariage, excite sa colère.

Scène 3 : Oreste vient annoncer à Hermione que les Grecs ont tué l'amant infidèle, et attend sa récompense. Furieuse, elle laisse éclater sa douleur et son amour. Après de violentes imprécations contre lui, elle chasse l'homme qui a obéi, à la lettre, à ses injonctions.

Scène 4 : Oreste exhale son désarroi, et, quand Pylade lui annonce qu'Hermione s'est tuée sur le cadavre de Pyrrhus, qu'Andromaque veut qu'on venge ses deux époux, en proie à de sombres visions, il devient fou, et est emmené par Pylade.

Analyse

Sources

Avec "Andromaque", pour satisfaire les doctes, Racine revint au mythe, choisit un épisode célèbre de l'Antiquité auquel il dut les grandes lignes de son sujet. Mais il emprunta à des contemporains certains détails, certaines situations.

Ces sources antiques furent :

- L'"*Iliade*" d'Homère, où il parle à trois reprises d'Andromaque :

- au chant VI, elle fait ses adieux à Hector au moment où il va se battre contre Achille qui le tuera ; elle lui dit : «Hector, tu es pour moi mon père, ma mère vénérable, tu es aussi mon frère, tu es mon époux florissant de jeunesse.» ; le héros s'attendrit et prévoit l'esclavage d'Andromaque ; Racine s'en souvint au vers 262, et dans presque tout I, 4, puis au vers 1020 ;

- au chant XXII, Hector étant mort, Andromaque se désespère et se lamente sur le sort de l'orphelin qui reste désormais sans appui ; au chant XXIV, le vieux Priam, «*respecté d'Achille*» (vers 938), a ramené à Troie les restes défigurés d'Hector, et Andromaque regrette qu'il ne lui ait pas laissé en mourant quelque sage parole dont elle puisse se souvenir (Racine écrivit en marge de ce discours : «*Paroles divines d'Andromaque sur le corps d'Hector ; tout cela marque la jeunesse de l'un et de l'autre ; la séparation est plus douloureuse.*»).

Il faut remarquer qu'alors qu'aux vers 874-875, Andromaque déclare à Hermione :

*«Les Troyens en courroux menaçaient votre mère,
J'ai su de mon Hector lui procurer l'appui»,*

nulle part dans l'"*Iliade*" les Troyens ne menacent Hélène. On constate seulement qu'au chant III, quand Ménélas et Pâris (l'ancien et le nouveau mari d'Hélène) vont se battre en combat singulier, les Troyens murmurent : «Qu'elle s'en retourne sur ses nefs, et qu'elle ne nous laisse pas à nous et à

nos enfants, un souvenir affreux.» Enfin, au chant XXIV, Hélène regrette ainsi Hector : «Jamais, ô Hector, tu ne m'as dit une parole injurieuse ou sévère, et si l'un de mes frères ou de mes sœurs, ou ma belle-mère [...] me blâmait dans nos demeures, tu les reprenais et tu les apaisais par ta douceur et par tes paroles bienveillantes.»

- "*Les Troyennes*", tragédie d'Euripide où Andromaque est un personnage épisodique, simplement la veuve d'Hector et la mère d'Astyanax, dont on voit le désespoir lorsqu'on lui arrache celui-ci pour le jeter du haut des remparts de Troie ; le vers 193 d'"*Andromaque*" : «Achéens, pourquoi avez-vous tué cet enfant? de peur qu'il ne relève Troie tombée?» est un souvenir des vers 1156-1162 des "*Troyennes*".

- "*Andromaque*", autre tragédie d'Euripide où Andromaque, captive de Néoptolème, est en butte à l'hostilité de la femme de celui-ci, Hermione, qui l'accuse de l'avoir rendue stérile par ses sortilèges. Comme Andromaque a eu de Néoptolème un enfant, Molossos, elle menace de le tuer, et sa mère doit le cacher. Elle lui dit : «Ô mon fils, moi, ta mère, pour que tu ne meures pas chez Hadès ; pour toi, si tu échappes au destin, souviens-toi de ta mère et rappelle-toi dans quelles souffrances je suis morte.» (vers 414-416), ce qu'on retrouve au vers 1046 de la tragédie de Racine.

Hermione, profitant de l'éloignement de son mari, cherche à tuer cette rivale, qui s'est réfugiée dans un temple, asile inviolable. Pour l'obliger à se livrer, Hermione et son père, Ménélas, menacent la vie de son fils. Elle est sauvée par l'intervention du sage Pélée, le grand-père du roi. Craignant la réaction de son mari, Hermione veut se tuer. Arrive Oreste (son amoureux venu la chercher pour la ramener chez son père, et redemander sa main). Elle s'enfuit avec lui. On apprend alors que Néoptolème a été tué, à l'instigation d'Oreste, à Delphes, devant l'autel d'Apollon, à qui il était venu demander pardon de lui avoir reproché la mort de son père. La fin de la pièce est consacrée au récit (qui, en V, 3, fut imité librement par Racine qui en retint surtout les détails propres à renforcer la colère d'Hermione ; ainsi, le vers 1515 reprend les vers 1135-1136 de l'"*Andromaque*" d'Euripide : «Quand ils l'eurent enveloppé et encerclé de toutes parts, sans lui laisser le temps de respirer...») et à la déploration de cette mort.

Cette pièce discoureuse, les adversaires s'affrontant dans d'interminables démonstrations oratoires, fournit surtout à Racine l'idée de la jalousie et des emportements d'Hermione. Les différences sont radicales : ce n'est pas au fils d'Hector que l'Andromaque d'Euripide se dévoue, mais à celui de Néoptolème ; celui-ci ne l'a jamais suppliée de l'aimer, loin de là : il l'a utilisée puis rejetée ; et c'est parce qu'il a épousé Hermione qu'il est assassiné, et non parce qu'il la dédaigne.

- L'"*Énéide*" de Virgile, où :

- au chant II, on lit : «Pyrrhus traîne au pied même de l'autel Priam qui tremble et glisse dans le sang de son fils ; de la main gauche, Pyrrhus saisit la chevelure, de la droite il brandit son étincelante épée et la plonge dans le flanc du vieillard jusqu'à la garde.», ce qui se retrouve dans le vers 996 où il est montré «*Ensanglantant l'autel qu'il tenait embrassé*» ;

- au chant III, Andromaque est déjà cette veuve inconsolable, restée fidèle de cœur à Hector : «Andromaque offrait à la cendre d'Hector les mets accoutumés et les présents funèbres, et elle invoquait les mânes devant un cénotaphe de vert gazon et deux autels consacrés pour le pleurer toujours.» (ce que Racine reprit au vers 944) ; elle retrouve son époux en son fils : «Tels étaient ses yeux, ses mains, son visage» (ce que Racine reprit au vers 653). Tendre et tragique, elle garde sa dignité dans son exil et sa servitude. Le ton de mélancolie délicate et nuancée est déjà le même que chez Racine. On trouve aussi l'idée de la passion d'Oreste, meurtrier de Pyrrhus par amour pour la femme qu'on lui a ravie. Mais il est fait allusion au second mariage d'Andromaque dans des vers que Racine se garda de citer. Et Virgile ne dit mot d'Astyanax qui, pour la grande majorité des auteurs anciens, a été «précipité du haut des remparts, quand le sol de Troie fut tombé au pouvoir des Grecs» (Euripide, "*Andromaque*", vers 10-11). Il nous raconte, par la bouche d'Andromaque elle-même, que Pyrrhus, après avoir vigoureusement abusé de sa captive, et lui avoir fait un enfant, la donna à un autre de ses esclaves troyens, Hélénus, quand il épousa Hermione, l'enlevant à Oreste, à qui elle devait se marier. Enflammé d'amour, et rendu frénétique par les Furies qui poursuivaient en lui le

meurtrier de sa mère, Oreste, sans y être poussé par Hermione, égorga Pyrrhus devant l'autel de ses pères. Une partie du royaume revint alors à Hélénius (et à sa compagne, Andromaque) qui y reconstruisirent Troie en miniature, avec un beau cénotaphe pour Hector, que sa veuve pleurait toujours. Pourtant, avec audace, Racine, au début de sa première préface, cita dix-huit vers de ce chant III, en prétendant : «*Voilà, en peu de vers, tout le sujet de cette tragédie. Voilà le lieu de la scène, l'action qui s'y passe, les quatre principaux acteurs, et même leurs caractères. Excepté celui d'Hermione dont la jalousie et les emportements étaient assez marqués dans l'Andromaque d'Euripide.*»

- au chant IV, où Didon dit : «Celui-là qui fut mon premier époux, celui-là a remporté avec lui mon amour, qu'il le possède et le conserve dans le tombeau.» (vers 29-30), ce que Racine reprit au vers 866 ; où, parlant d'Énée qui l'a abandonnée, elle se demande : «Mes pleurs l'ont-ils fait gémir? A-t-il détourné les yeux? A-t-il, vaincu, versé des larmes ou a-t-il eu pitié de celle qui l'aime?», ce que Racine reprit au vers 1400.

- «*Les Troyennes*» de Sénèque, pièce qui ne fournit à Racine que quelques traits, que quelques détails d'expression, ce qui explique qu'il ne l'ait pas citée. Le vers 204 d'«*Andromaque*» est un souvenir des vers 740-742 de la pièce de Sénèque : «Cette ville en ruine, promise aux cendres, est-ce lui qui la réveillera? Ces mains relèveraient Troie? Troie n'a aucun espoir si elle n'en a que de ce genre.» Le vers 377 en est un autre : «J'aurais déjà suivi mon époux, si mon enfant ne me retenait. Il dompte mes sentiments et me défend de mourir. Il me force à demander encore quelque chose aux dieux : il a prolongé ma misère.» (vers 419 et suivants).

- «*Les Héroïdes*» d'Ovide, qui contiennent une belle lettre d'Hermione suppliant Oreste de venir la délivrer de sa vie avec Pyrrhus.

Ni ces emprunts, ni ces analogies ne sauraient diminuer l'originalité de Racine qui fit subir à ces sources antiques des transformations significatives, et, pour l'essentiel, inventa et conduisit lui-même l'action de sa tragédie où l'histoire qu'il nous présente est à peu près le contraire, dans les faits comme dans l'esprit, de celle que racontaient les Anciens dont il se réclamait. Sa pièce part de l'ultimatum des Grecs, se développe à travers la stratégie d'Oreste, de Pyrrhus et d'Hermione, et bute sur le refus d'Andromaque, toutes choses étrangères aux sources et même historiquement inconcevables. C'est seulement à partir du milieu de l'acte IV qu'il rejoignit la tradition, laquelle toutefois ignorait les revirements d'Hermione, qui animent toute cette dernière partie.

En revanche, si l'on se borne aux thèmes de l'oeuvre, la pièce reste proche de ses sources, et l'on peut mieux cerner ses innovations et leur raison d'être. Chez Racine comme chez Virgile, les événements se détachent sur le même arrière-plan : le culte d'Hector et de Troie, la fidélité morale de la malheureuse Andromaque, persécutée chez les trois auteurs. Quant à l'intrigue, elle a partout le même principe général : la violence passionnelle, qui fait de Pyrrhus le tyran ou le violeur de sa captive, d'Hermione, la persécutrice de sa rivale, d'Oreste le meurtrier de Pyrrhus. Mais on ne trouve nulle part, sauf pour Oreste, le ressort de la pièce de Racine : un amour admiratif, refusé, qui se retourne en violence, et qui aboutit au chantage de Pyrrhus, au dilemme d'Andromaque, au meurtre du roi, au revirement d'Hermione, à son suicide et à la folie d'Oreste. Ce thème, qui fonde toutes les relations actantielles de la tragédie, et qui entraîne les réactions constitutives de l'intrigue, n'a pas de source chez les Anciens.

En revanche, il était très fréquent dans le roman, la pastorale, la tragi-comédie puis la tragédie depuis le début du siècle. Aussi, bien plus que de Virgile et d'Euripide, l'intrigue d'«*Andromaque*» est inspirée de canevas modernes. Si, pour satisfaire les doctes, Racine avait choisi un épisode célèbre de l'Antiquité, ce fut pour séduire le public mondain qu'il le réorganisa complètement en se souvenant d'oeuvres qui lui inspirèrent le chantage de Pyrrhus, le dilemme d'Andromaque, l'exigence vengeresse d'Hermione et sa promesse non tenue. Ce sont :

- «*L'Hercule mourant*» (1646) de Rotrou où il trouva l'idée de quelques situations.

- "*Pertharite*" (1652), tragédie de Corneille, où l'usurpateur Grimoald est épris de sa captive, Rodelinde, femme du roi détrôné ; où Garibalde explique à Édüige, amante éconduite de Grimoald, qu'il ne tuera pas celui-ci comme elle le lui demande en se promettant à lui, car, lui dit-il, dès qu'elle sera vengée, son amour renaîtra, et elle détestera celui qui aurait eu l'imprudence de servir une réaction de haine passagère. On a là les éléments essentiels du drame de Racine, une situation fort semblable ; mais la perspective est toute différente : le personnage cornélien garde assez d'autonomie pour traduire son analyse critique en refus d'adhésion, tandis que le personnage racinien, malgré sa lucidité, ne peut qu'adhérer aveuglément à une passion qui exprime l'angoisse de son insuffisance, et l'espoir d'une reconnaissance salutaire ; et le dénouement est différent. On peut avancer l'hypothèse que le jeune dramaturge qu'était Racine ambitionna de se mesurer avec son glorieux devancier. Il était d'ailleurs habituel à l'époque qu'un auteur dramatique reprenne un sujet traité par d'autres avant lui. Or Racine obtint son premier grand succès en reprenant le sujet même qui valut son premier échec à son grand rival !

- Des romans précieux, comme celui, qui eut un immense succès, de l'Espagnol Montemayor, "*Diana*" (1558), où on voit une succession d'amours non réciproques ; comme ceux de Madeleine de Scudéry, dont les héros chevaleresques ont toutes les qualités dont Hermione, dans ses rêveries solitaires, pare l'objet de ses vœux.

- Maintes pièces de théâtre aujourd'hui oubliées, Racine ayant de la production dramatique de son siècle une connaissance étendue. Ainsi, si des critiques mal informés lui ont fait un mérite d'avoir imaginé l'odieux chantage auquel Pyrrhus soumet sa prisonnière, c'était au contraire une situation qui avait beaucoup servi : dans "*Aristotime*" de l'obscur Le Vert, dans le "*Thrasymbule*" de Montfleury, dans "*La mort de l'empereur Commode*" (1657) et "*Camma*" (1661) de Thomas Corneille. Dans cette dernière pièce, on trouvait aussi la chaîne des amours contrariées et ses cruels dilemmes, l'idée de l'ordre donné par Hermione à Oreste de tuer Pyrrhus, avec la promesse, à ce prix, de l'épouser. Le fameux «*Qui te l'a dit?*» d'Hermione (vers 1643) était presque un lieu commun de la tragédie : le même coup de théâtre se trouvait déjà dans "*Alcimédon*" de Du Ryer, "*Cléomène*" de Guérin de Bouscal, "*Josaphat*" de Magnon, "*Amalante*" de Quinault, "*Démétrius*" de Boyer. Racine pouvait avoir trouvé l'idée du projet que forme Andromaque de se tuer après avoir subi un mariage détesté dans "*Sidonie*" de Mairet, et, plus nettement, dans "*Sémiramis*" de Desfontaines. Dans l'obscur Sallebray il avait retenu ce vers : «*Je brûle par le feu que j'allumai dans Troie*», et ne l'avait pas méprisé puisqu'on le retrouve, en effet, sous cette forme : «*Brûlé de plus de feux que je n'en allumai*» (vers 320). Dans "*Pausanias*" de Quinault (1666), le héros éponyme est un chef des Grecs qui, fiancé à une princesse de sa nation, s'est épris d'une ennemie parce qu'il a «*jusque dans l'amour voulu chercher la gloire*», en bravant les interdits. Et cette situation piquante, aimer un(e) ennemi(e), avait été traitée aussi par plusieurs romanciers. Elle permettait de déployer dévouement et galanterie chevaleresques, ou bien de faire sonner un défi.

Avoir connu et utilisé des sources tant antiques que modernes, avoir utilisé des mécanismes déjà usés, n'empêcha pas Racine de concevoir avec "*Andromaque*" une œuvre originale. La principale transformation qu'il opéra concerne la place et la signification du personnage éponyme, et de son rapport avec Pyrrhus : au lieu d'être une vaincue réduite à l'état d'esclave qu'on viole puis qu'on rejette, elle garde chez lui une fierté de reine, est une grande dame qu'on supplie, dont la grandeur est surtout d'ordre spirituel. Et il fut supérieur à ses prédécesseurs par la précision de la composition dramatique, l'élégance du style, et ses connotations poétiques, surtout par la signification philosophique de comportements jusque-là un peu gratuits.

Intérêt de l'action

Avec "*Andromaque*", Racine donna une tragédie où on retrouve tous les éléments habituels du genre : un débat entre la Grèce victorieuse et ce qui reste de Troie, d'où les intérêts d'État et les devoirs de famille ne sont pas absents ; la rivalité d'une veuve de héros et d'une jeune princesse orgueilleuse ; l'opposition d'un roi fier et violent et d'un parfait amant longtemps éconduit. Mais, en fait, il y inaugura un nouveau type de tragédie, dont l'originalité tenait à un double refus : celui de la tragédie de Corneille, et celui de la tragédie romanesque et galante ; qui était marqué à la fois de plus de rigueur dramatique et de plus de poésie ; où la violence passionnelle de l'amour se greffe sur l'enjeu politique, et entraîne tout, comme une fatalité.

Il repoussa la conception de la tragédie que se faisait Corneille. Il est vrai que, dans "*Andromaque*", il lui reprit le «grand intérêt d'État» ; mais le drame de tous les personnages vient de ce que la politique réclame exactement le contraire de ce qu'ils veulent (Oreste, exigeant au nom des Grecs que Pyrrhus épouse la femme que lui-même adore, en est le symbole) ; de ce que le choix politique est en même temps le choix de la vengeance (en témoigne Pyrrhus qui menace Andromaque d'épouser Hermione, et d'abandonner ainsi son fils, Astyanax, qui est réclamé par les Grecs). Il est vrai aussi que les sentiments d'Hermione pour Pyrrhus, et ceux de Pyrrhus pour Andromaque peuvent s'élever jusqu'à un certain héroïsme, et ne sont pas éloignés, en leur naissance, de l'admiration éperdue que professaient les amoureux de Corneille, car celui-ci faisait très délibérément et très consciemment reposer ses pièces sur des passions «plus nobles et plus mâles que l'amour», qui était pour lui une passion maîtrisable, qu'on devait et qu'on finissait par pouvoir combiner avec (ou soumettre à) la politique et la liberté du moi.

Si on retrouve la situation chère à Corneille du choix impossible, si chacun des quatre protagonistes est soumis à un dilemme, "*Andromaque*" étant, selon Jacques Schérer, «la tragédie du dilemme par excellence», aucun (sauf Andromaque qui en vient à accepter d'épouser Pyrrhus pour se suicider ensuite) ne finit par choisir la postulation supérieure, celle qui, chez le vieux dramaturge, transcendait les deux termes de l'alternative, la force d'entraînement de la passion finissant toujours par être la plus forte.

Et, dans "*Andromaque*", le «grand intérêt d'État» est mis au second rang, une place prééminente étant accordée aux sentiments individuels et surtout à l'amour, auquel sont subordonnés les autres mouvements des personnages. L'instinct y tient un langage inusité incompatible avec les traditions de la morale héroïque. Les cornéliens firent un faux procès à Racine en lui reprochant ses héros qui sont tout occupés d'amour, car personne avant lui n'avait montré qu'il pouvait déboucher sur une scène irrémédiablement dévastée.

Cette conception de la passion irrésistible qu'il se faisait était issue de la tragédie galante, de la pastorale dramatique, du roman précieux, tous genres où on trouvait souvent le thème conventionnel de l'enchevêtrement d'amours sans réciprocité, de la chaîne des amours non réciproques : des amants aiment sans être aimés, sont aimés par celles qu'ils n'aiment pas. Racine la reprit dans toute sa rigueur : Oreste aime Hermione, qui ne l'aime pas ; Hermione aime Pyrrhus, qui ne l'aime pas ; Pyrrhus aime Andromaque, qui ne l'aime pas car elle ne pense qu'à Hector, qui est mort et quasiment divinisé, qui fixe toute la chaîne puisqu'il ne peut pas changer : elle lui sera donc absolument fidèle, jusqu'au moment inattendu où ce mort prendra la parole pour proposer une solution. Comme leur couple est clos, qu'Andromaque n'est pas une «belle inhumaine» susceptible de découvrir l'amour à la fin, et qu'Hermione et Pyrrhus sont trop enfermés dans leur passion respective pour être susceptibles de reporter leur amour sur qui les aime, cette chaîne ne peut être rompue. Ces personnages se refusent l'un à l'autre mais sont étroitement solidaires, comme les mécanismes d'une «machine infernale» où «chaque geste de l'un réagit immédiatement sur le sort de tous les autres.» (R. Picard).

En fait, le mécanisme de la pièce est plus subtil car, entre les personnages, existe une hiérarchie morale. Il faut constater que la fière Hermione a dédaigné Oreste pour Pyrrhus, qui lui est héroïquement supérieur, tandis que celui-ci a rencontré dans Andromaque une valeur supérieure, au

moment où se dévaluait la sienne. Cette hiérarchie morale ne peut être modifiée par la stratégie imaginée par Oreste et Hermione, même si, tout au long de l'intrigue, se produisent des oscillations des cœurs, des va-et-vient des personnages, des revirements psychologiques, Racine faisant se rencontrer des intérêts politiques inévitables et des intérêts amoureux irrésistibles, des conflits intérieurs insolubles et insurmontables, effectuant donc une synthèse par laquelle il créa une nouvelle forme d'intérêt tragique, tout en réalisant le mieux l'idéal de la tragédie classique.

En effet, "*Andromaque*", tragédie en cinq actes et 1 648 alexandrins, correspond bien à la définition de la tragédie qui voulait que, le sujet étant historique ou mythologique, on voie des personnages de rang noble mais impuissants, soumis au malheur par des forces supérieures (des dieux le plus souvent) qui les manipulent, l'enchaînement des événements et le dénouement nécessairement dramatique relevant d'une fatalité implacable, qui peut sembler injuste, inique et bien au-delà de l'endurance humaine. La tragédie touche donc le public par la terreur et la pitié. On ressent de la terreur devant le drame où les personnages sont plongés, devant la mécanique passionnelle implacable dans laquelle ils sont entraînés. On ressent de la pitié pour ces êtres lucides mais sans confiance en eux-mêmes.

Le rôle des forces supérieures est bien marqué car celui qui met en branle l'action, Oreste, se demande «*qui peut savoir le destin qui m'amène ?*» (vers 25), constate : «*Tel est de mon amour l'aveuglement funeste*» (vers 481), la pièce atteignant d'emblée à la fascinante cruauté tragique. Puis, dans un cycle infernal, son action s'exerce sur Hermione, qui elle-même influe sur Pyrrhus, qui veut contraindre Andromaque, qui, étant partagée entre Hector et Astyanax, le premier la faisant aspirer à la mort et donc refuser la proposition de Pyrrhus, le second l'attachant à la vie et l'incitant à accepter la proposition, ce qui entraîne un retournement de Pyrrhus contre Hermione, dont la décision déclenche un enchaînement inéluctable qui mène à l'hécatombe finale.

Au XVIIe siècle, la tragédie, à la suite d'Aristote et de l'abbé d'Aubignac, théoricien français auteur d'une "*Pratique du théâtre*" (1657) et de "*Dissertations concernant le poème dramatique*" (1665), non seulement continua à être écrite en des alexandrins qui manifestaient le refus d'imiter la vraie vie, la volonté de solenniser la langue, mais fut soumise à des règles auxquelles Corneille se pliait difficilement, tandis que Racine sut s'y soumettre avec une habileté qui donne l'impression du naturel. Au regard de ces règles, "*Andromaque*" est une véritable tragédie. Non seulement elle conduit à un meurtre, à un suicide et à un délire, mais tous les protagonistes (sauf Andromaque, qui a déjà subi son malheur, et que menace une nouvelle catastrophe) sont à la poursuite d'une personne ou plutôt d'une raison d'être qui les refuse, et cherchent à s'en emparer par une violence qui se retourne contre eux. Cependant, le dénouement est un heureux revirement.

Racine se plia aux règles de la tragédie classique :

- La règle de l'unité d'action voulait que tous les événements de la pièce soient liés et nécessaires, de la scène d'exposition jusqu'au dénouement de la pièce ; qu'apparaisse évident le motif de la présence ou de la sortie des personnages ; que les actions secondaires contribuent à l'action principale. Ici, si les difficultés d'Hermione pourraient être considérées comme constituant une deuxième intrigue, sous-jacente à la première, elle est en fait intimement mêlée à celle-ci. L'attention, loin de se disperser, est concentrée sur un problème unique : Andromaque acceptera-t-elle ou refusera-t-elle d'épouser Pyrrhus ? De sa décision dépendent son destin et celui de son fils, mais aussi ceux de Pyrrhus, d'Hermione et d'Oreste. Du balancement de ses hésitations naissent toutes les péripéties de la pièce. Il n'y a rien dans tout cela qui sente l'artifice : on a l'impression que rien ne pouvait se passer autrement. Si Voltaire critiqua le manque d'unité de l'action, il avoua néanmoins son admiration en termes élogieux : «*Il y a manifestement deux intrigues dans "Andromaque" de Racine, celle d'Hermione aimée d'Oreste et dédaignée de Pyrrhus, celle d'Andromaque qui voudrait sauver son fils et être fidèle aux mânes d'Hector. Mais ces deux intérêts, ces deux plans sont si heureusement rejoints ensemble que, si la pièce n'était pas un peu affaiblie par quelques scènes de coquetterie et*

d'amour plus dignes de Térence que de Sophocle, elle serait la première tragédie du théâtre français.» (*Remarques sur le "Troisième discours du poème dramatique"*).

- La règle de l'unité de temps voulait, d'après Aristote, que l'action ne dépasse pas une «révolution de soleil», qu'elle coïncide le plus possible avec le temps du spectacle : on en avait fixé la durée maximale à vingt-quatre heures. Son respect dans la pièce est bien marqué aux vers 1123-1124 :

«J'ai moi-même, en un jour,
Sacrifié mon sang, ma haine et mon amour.»

et au vers 1213 : «*Cette nuit je vous sers, cette nuit je l'attaque.*»

Ce respect fut d'autant plus facile que la tragédie débute en pleine crise (même si le conflit entre Pyrrhus et Andromaque dure depuis un an [vers 969]) ; que l'ambassade d'Oreste oblige Pyrrhus et Andromaque à des décisions immédiates. Racine a été si peu gêné par la limite des vingt-quatre heures qu'il a parfois interrompu l'action par des «paliers», afin de ménager l'intérêt des spectateurs, et d'éviter la précipitation. Il fut même l'un des dramaturges qui se sont le plus approchés de l'idéal du théâtre classique qui voulait que le temps de l'action corresponde au temps de la représentation (c'est-à-dire environ trois heures). Mais le passé est tout de même évoqué : autrefois, eut lieu la guerre de Troie, «*dix ans de misère*» (vers 873) ; comme l'est aussi l'avenir : Astyanax est reconnu «*pour le roi des Troyens*» (vers 1512).

- La règle de l'unité de lieu voulait que toute l'action se déroule dans un même endroit. C'est bien le cas puisqu'il est indiqué que «*la scène est à Buthrote, ville d'Épire, dans une salle du palais de Pyrrhus*». En fait, si la pièce ne peut que se dérouler dans le palais, ce n'est peut-être pas dans la même salle. Mais, au vers 790, il y a élargissement du lieu par un décor hors palais. Et il fallait des récits de ce qui ailleurs s'est passé ; mais ils ne sont pas artificiels : la vision de Troie en flammes s'impose dans la mémoire d'Andromaque au moment où elle doit accepter Pyrrhus pour époux : «*Songe, songe, Céphise, à cette nuit cruelle...*» [vers 997]) ; on ne peut éviter le récit de la mort de Pyrrhus et du suicide d'Hermione. Mais il fallait aussi à l'époque ne pas montrer sur la scène les actions violentes, afin de se soumettre à...

- La règle du respect de la bienséance qui voulait que soit maintenu un certain protocole entre des personnages qui sont des grands de ce monde, même s'ils s'assassinent ; qui interdisait de choquer le spectateur par la présence de sang sur la scène, par le tableau de l'intimité physique. Boileau la résuma ainsi :

«Ce qu'on ne doit point voir, qu'un récit nous l'expose :
Les yeux en le voyant saisiront mieux la chose ;
Mais il est des objets que l'art judicieux
Doit offrir à l'oreille et reculer des yeux.» (*L'art poétique*).

Racine ne put se résoudre à nous présenter, comme Euripide, une Andromaque qui craint pour le fils qu'elle a eu de Néoptolème ; il expliqua dans sa seconde préface d'*Andromaque* : «*Andromaque ne connaît pas d'autre mari qu'Hector, ni d'autre fils qu'Astyanax. J'ai cru en cela me conformer à l'idée que nous avons maintenant de cette princesse. La plupart de ceux qui ont entendu parler d'Andromaque ne la connaissent guère que pour la veuve d'Hector et la mère d'Astyanax. On ne croit point qu'elle doive aimer ni un autre mari ni un autre fils.*»

Sa pièce comporte un assassinat et un suicide. Mais le spectateur ne voit pas couler le sang. Le récit provoque la terreur et la pitié, mais en évitant l'horreur qui ne convient pas à un «honnête homme» : Oreste raconte la mort de Pyrrhus, Pylade celle d'Hermione. Certes, la folie d'Oreste est dépeinte avec un réalisme assez brutal (V, 5), mais à aucun moment le dramaturge ne cède au mauvais goût : dans sa déchéance, Oreste reste grand, comme doit l'être un héros de tragédie.

- La règle de la nécessité de la vraisemblance. Elle est observée dans la pièce car chaque personnage prend place dans un conflit historiquement et psychologiquement vrai. Le reproche adressé à Racine d'avoir mélangé les genres en introduisant certaines scènes de dépit amoureux (III,

6) ou quelques répliques de roman précieux porte à faux puisqu'il a, de la sorte, respecté le caractère de ses personnages.

Avec "Andromaque", Racine administra la preuve qu'il était classique d'instinct, mais qu'il libéra aussi la tragédie de la servitude de cet ensemble d'attitudes, de gestes et de mots, auquel les contemporains avaient fini par lier le genre.

L'admirable simplicité et clarté d'ensemble et l'aisance du mouvement de la pièce masquent une habile construction.

L'acte I est marqué par l'intervention d'Oreste. Dès la première scène achevée, et l'exposition entièrement assumée par le dialogue entre lui et Pylade (I, 1), l'action débute par deux ultimatums : diplomatique (I, 2) et affectif (I, 4).

À l'acte II, Pyrrhus reprend la réponse négative qu'il avait opposée à Oreste, pour punir Andromaque de celle qu'elle avait faite à Pylade pendant l'entracte (II, 3, 4, 5). Cette péripétie bouleverse le plan d'Oreste qui se croyait maître d'une Hermione lassée des dédains du roi (II, 1, 2). Cet acte de renversement des alliances, durant lequel Oreste s'est cru accepté par Hermione, et pensa Pyrrhus capable d'oublier Andromaque, mène la crise à son paroxysme.

À l'acte III, Oreste projette d'enlever Hermione, quitte à assassiner son rival (III, 1). Se croyant triomphatrice assurée, elle affronte son soupirant (III, 2) et sa rivale (III, 4) avec une insolente étourderie qui jette Andromaque aux pieds de Pyrrhus (III, 6), lequel revient sur sa décision, et en remet, pour la durée de l'entracte à venir, la responsabilité entre les mains de sa captive (III, 7). L'action reflue alors vers le tombeau d'Hector (III, 8).

Coup de théâtre central, un «*miracle*» s'est produit pendant l'entracte ; c'est la résolution prise par Andromaque d'épouser Pyrrhus. Quand débute l'acte IV, son stratagème (accepter le mariage et se suicider dès après la cérémonie qui aura engagé la foi de Pyrrhus [IV, 1]) a retourné la situation. Hermione reprend alors l'initiative, et, dans sa colère, commande à Oreste le meurtre de l'amant infidèle (IV, 3). Ce nouvel ultimatum, suspendu durant une dernière et vaine entrevue d'Hermione et Pyrrhus (IV, 5), engage le dénouement, auquel Racine eut soin de nous préparer dès la première scène.

À l'acte V, la catastrophe, suspendue par les atteroiements d'Hermione (V, 1) puis les incertitudes d'Oreste (V, 2), voit s'enchaîner le récit du meurtre par le meurtrier, le désaveu d'Hermione (V, 3), son suicide et la folie d'Oreste (V, 5).

La courbe de l'action se dessine donc dans un plan que définissent deux axes. En «ordonnée», Andromaque hésite entre la fidélité due à l'époux, et celle due à son fils, dilemme qui s'inscrit dans l'univers intangible des valeurs, sur la verticale allant du touchant au sublime. En «abscisse», l'interdépendance des passions non réciproques des autres personnages précipite les faits en répercutant les conséquences de la moindre décision sur l'horizontale de l'intrigue qui marche vers son dénouement fatal. Car, du fait de l'implacabilité des enchaînements, on assiste à un jeu systématique de répercussions en échos (résultat de la chaîne des amours non réciproques). Une rigoureuse chronologie des faits s'impose, notamment au cinquième acte.

Il ne se passe matériellement rien entre l'exposition et le dénouement, tout tenant à des conflits d'âmes, à des rebondissements psychologiques, à tout un jeu de déguisements, de stratégies, d'affrontements violents ou de duels mouchetés, grâce au dynamisme romanesque des passions concurrentes, que le dramaturge poussa au paradoxe, faisant décidément fonctionner cette situation tragique sur un plan ludique.

Ainsi, Oreste rencontre Pyrrhus, qui refuse son ultimatum, puis Hermione, qui conclut : si Pyrrhus «y consent, je suis prête à vous suivre» (vers 590). Il exulte (vers 591-592). Il lui suffit de revoir Pyrrhus, qui, justement, arrive... pour annoncer qu'il «épouse» Hermione dès le lendemain. Pour que ce complet revirement soit encore plus frappant, son explication est rejetée dans la scène suivante. Puis c'est au tour d'Hermione d'exulter (vers 849-854)... un moment, car Pyrrhus revient aussitôt à Andromaque. Or, coup de théâtre central, qualifié de «*miracle*» (vers 1050), celle-ci, contre toute attente sinon toute vraisemblance, accepte de l'épouser avec l'intention de se suicider aussitôt.

Dans la chaîne des amours impossibles, trois groupes de termes opposés se repoussent et s'attirent à la fois : Oreste et Hermione, Hermione et Pyrrhus, Pyrrhus et Andromaque. Hermione et Pyrrhus sont les deux moyens dont Oreste et Andromaque sont les deux extrêmes. Le jeu du drame dans cette intrigue à incidences multiples est tout entier dans le va-et-vient de ces deux moyens termes, tantôt se rapprochant, tantôt s'éloignant de ces deux extrêmes. Tantôt, en effet, Pyrrhus, désespéré, se détourne d'Andromaque, et revient à Hermione, qui alors se hâte d'abandonner Oreste, et ainsi les deux extrêmes restent seuls, Andromaque dans sa joie, Oreste dans sa fureur ; tantôt, au contraire, l'espoir ramène Pyrrhus vers Andromaque, et Hermione, à son tour désespérée, ulcérée, se retourne vers Oreste. Il n'y a aucune intervention externe, aucune combinaison matérielle, aucune surprise. C'est une merveille d'art dramatique.

Racine commence sa pièce au moment où les passions longtemps contenues vont déchaîner leur fureur : depuis longtemps déjà, Oreste *«traîne de mers en mers sa chaîne et ses ennuis»* (vers 44), Pyrrhus s'empresse autour d'Andromaque, Hermione *«pleure en secret le mépris de ses charmes»* (vers 130). Brusquement, un fait nouveau survient, qui irrite les passions, rompt l'équilibre d'une situation déjà tendue, enclenche le cycle infernal de la chaîne à sens unique des amours insatisfaits sans autre issue que le sang, met en branle la roue du destin, et précipite les êtres vers une fin tragique : l'arrivée d'Oreste à la cour de Pyrrhus, le seul «obstacle», au sens cornélien du terme. Ce fait initial, qui va déclencher la crise, s'explique déjà par les caractères : l'ambassade des Grecs a été provoquée par la jalousie d'Hermione, sur laquelle Oreste veut agir (*«La fléchir, l'enlever, ou mourir à ses yeux»* [vers 100]). Devant ce fait initial, chaque héros réagit selon ses intérêts, ses sentiments, ses passions, et l'attitude de chacun se répercute à son tour sur les autres, d'où une chaîne de réactions psychologiques. Oreste, apprenant qu'Hermione reviendrait vers lui si elle était repoussée par Pyrrhus, subordonne son ambassade à ses propres intérêts, et, par son insolence, pousse Pyrrhus à refuser de livrer Astyanax. Aussitôt, le roi exploite la situation nouvelle : il exerce une pression sur Andromaque, qui est soumise, d'une part, à l'attrait de la mort que lui inspire le souvenir d'Hector, et, d'autre part, à l'attrait de la vie au nom d'Astyanax. Son hésitation entre ces deux forces provoque le revirement de Pyrrhus, le retournement du quadrille tragique. Pour obtenir l'appui de Pyrrhus, elle devra se montrer plus conciliante. Comme elle résiste encore, il passe de la galanterie à la menace, puis retourne vers Hermione. Cette dernière rayonne de bonheur. Mais Oreste est désespéré..., etc. Une lutte à mort est engagée, et, comme les ardeurs ont la même violence, personne ne cédera. Vers le quatrième acte, survient un moment d'indécision où plusieurs solutions demeurent possibles : Hermione condamne Pyrrhus, puis arrête le bras d'Oreste.

Mais, finalement, tous périssent, dans un dénouement qui est exceptionnellement riche en péripéties. Pyrrhus est assassiné en plein triomphe. Oreste, venu annoncer à sa belle le succès de l'entreprise qu'elle lui a commandée, se voit opposer le célèbre démenti :

*«Pourquoi l'assassiner? Qu'a-t-il fait? À quel titre?
Qui te l'a dit?»* (vers 1542-1543).

Andromaque, qui devait être la victime soit du meurtre de son fils livré aux Grecs, soit d'un mariage suivi d'un suicide, non seulement survit indemne, mais triomphe au-delà de toute espérance :

*«Aux ordres d'Andromaque ici tout est soumis,
Ils la traitent en reine.»* (vers 1587-1588).

Ce qui est remarquable dans ce dénouement, c'est que la victime désignée échappe à tous les malheurs prévus, par un coup de théâtre qui inverse le résultat de l'intrigue. Ce dénouement ne correspondait pas aux habitudes de Racine, mais plutôt à celles de Corneille. On peut même le rapprocher de ceux de *«Cinna»*, *«Rodogune»*, *«Héraclius»* et *«Nicomède»*.

Il est, au demeurant, conforme à la justice que survive celle qui incarnait la valeur et la fidèle permanence, celle qui échappait à la passion funeste, celle qui a la sympathie du public. Mais cela confirme aussi que l'auteur d'*«Andromaque»* n'assumait pas encore la tragédie jusqu'au bout, comme il le fera avec la mort de Britannicus, d'Atalide et Bajazet ou d'Hippolyte.

Tout part d'Andromaque pour revenir à elle qui n'a décidé que sa propre mort, le jeu des passions faisant toutefois d'elle la seule responsable de l'issue tragique où le couple Andromaque-Hector, représenté par Astyanax (toujours invisible et toujours présent) triomphe de Pyrrhus (*«Il expire...»*)

[vers 1495-1520]), d'Hermione («*Elle meurt?*» [vers 1604-1612]), d'Oreste («*Il perd le sentiment*» [vers 1645]).

La tragédie naît donc de ce que la passion fatale est incompatible avec la chaîne amoureuse, et l'action tragique naît du balancement entre les vaines espérances et les accès de clairvoyance de chacun : d'où le jeu permanent des paroles données et reprises, des espoirs presque réalisés qui s'écroulent, et des promesses intenables qui débouchent sur l'hécatombe finale, qui ne manque pas de romanesque : l'assassinat de Pyrrhus qui est ordonné par la jalousie, le suicide d'Hermione par désespoir d'amour, la plongée d'Oreste dans la folie par excès de malheur. Ce serait un dénouement de mélodrame s'il n'y avait le génie de Racine, et le prestige de ces héros légendaires qui baignent dans une lumière sacrée.

On remarque d'autre part que la pièce compte deux grandes scènes par acte, ce qui n'est pas trop pour quatre personnages principaux ; dans chaque acte, la première grande scène est consacrée à Oreste ou à Hermione, et la seconde à Pyrrhus ou à Andromaque. Ce parallélisme ne cesse qu'au cinquième acte, car Pyrrhus y meurt, et Andromaque n'y paraît pas.

L'essentiel de la pièce tient à des face-à-face entre deux personnages, à des confidences faites aux confidents, ou à des affrontements avec l'être aimé. On peut relever les grands dialogues qui se déroulent :

- entre Pyrrhus et Oreste : I, 2 ; II, 4.
- entre Andromaque et Pyrrhus : I, 41 ; III, 6 et 7, deux rencontres seulement, mais capitales.
- entre Andromaque et Hermione : III, 4, une seule rencontre, mais la «scène à faire».
- entre Hermione et Oreste : II, 2 ; III, 2 ; IV, 3 ; V, 3.
- entre Hermione et Pyrrhus : IV, 5, scène capitale, longtemps attendue.

Jacques Scherer («*La dramaturgie classique en France*») fit remarquer : «Chaque acte de la pièce se termine par une décision. Ces décisions ne mettent qu'en apparence le point final aux divers actes. Elles ne sont jamais des solutions, elles sont au contraire lourdes de conséquences ; issues de conflits, elles engendrent nécessairement d'autres conflits. Le spectateur, loin de considérer qu'un problème est réglé, ne peut que se demander quel sera le prochain problème.»

La tragédie a, à plusieurs reprises, des saveurs de comédie. En effet, d'emblée, la chaîne des amours impossibles a quelque chose de ridicule, de dérisoire, d'autant que les comportements et même les sentiments sont ballottés et inversés par les fluctuations qui la parcourent. Parfois, les déguisements des personnages sont trop poussés, et leur vanité est trop avantageuse, quand ils jouent à qui fera craquer l'autre. Le dénouement n'est pas sans rapport avec le mécanisme comique du trompeur trompé : Pyrrhus est assassiné au moment où il se joue insolemment de tout le monde, et les instigateurs du meurtre, Oreste et Hermione, au lieu du bonheur escompté, trouvent l'un la folie et l'autre le suicide, tandis que triomphe Andromaque, victime désignée.

En général, l'auteur d'une tragédie classique s'identifiait à ses héros, pour leur attribuer les paroles que commandait la vraisemblance. Mais celui d'«*Andromaque*» se désolidarisa parfois des siens pour se faire complice du public à leurs dépens (nous plaçant dans la position de spectateurs de comédie), et peut-être aussi parce qu'il ne voulut pas partager l'aveuglement d'une misère tragique à laquelle il ne s'identifiait pas encore autant qu'il allait le faire à partir de «*Britannicus*». Il nous invite à une distanciation ironique, la difficulté pour l'acteur étant alors d'adhérer à la fois à son personnage et au(x) rôle(s) qu'il se donne, tout en faisant percevoir au public les intentions distanciées que l'auteur introduisit dans son discours.

Racine se moqua de Pyrrhus :

- à travers certaines réparties d'Andromaque :

- «*Et quelle est cette peur dont le cœur est frappé, Seigneur? Quelque Troyen vous est-il échappé?*» (vers 267-268) ;
- «*Seigneur, que faites-vous, et que dira la Grèce? Faut-il qu'un si grand cœur montre tant de faiblesse? Voulez-vous qu'un dessein si beau, si généreux,*

Passe pour le transport d'un esprit amoureux?» (vers 297-300) ;

- «Retournez, retournez à la fille d'Hélène.» (vers 342) ;

- «Et que veux-tu que je lui dise encore?

Auteur de tous mes maux, crois-tu qu'il les ignore?» (vers 925-926) ;

- «Pardonne, cher Hector, à ma crédulité,

Je n'ai pu soupçonner ton ennemi d'un crime.» (vers 940-942) ;

- à travers ses propres propos de jaloux de comédie de boulevard :

«Tu l'as vu comme elle m'a traité.

Je pensais, en voyant sa tendresse alarmée,

Que son fils me la dût renvoyer désarmée.

J'allais voir le succès de ses embrassements.

Je n'ai trouvé que pleurs mêlés d'emportements.

Sa misère l'aigrit. Et toujours plus farouche

Cent fois le nom d'Hector est sorti de sa bouche.

Vainement à son fils j'assurais mon secours,

C'est Hector, disait-elle en l'embrassant toujours,

Voilà ses yeux, sa bouche, et déjà son audace,

C'est lui-même ; c'est toi, cher époux que j'embrasse.» (vers 644-654) ;

- à travers les remontrances que lui fait Phoenix en II, 5, et qui eurent pour conséquence qu'en 1719, comme le raconta l'abbé Du Bos, que «le parterre rit presque aussi haut qu'à une scène de comédie». Aussi, lors de sa prochaine capitulation, Pyrrhus commence par se débarrasser de ce témoin gênant : «*Va m'attendre, Phoenix*» (vers 947) - «*Phoenix, garde son fils*» (vers 1392).

Racine ironisa aussi sur l'aveuglement d'Hermione qui triomphe allègrement quand Pyrrhus revient vers elle :

«Il veut tout ce qu'il fait ; et s'il m'épouse, il m'aime.

Mais qu'Oreste à son gré m'impute ses douleurs.

N'avons-nous d'entretien que celui de ses pleurs?

Pyrrhus revient à nous. Hé bien, chère Cléone,

Conçois-tu les transports de l'heureuse Hermione?

Sais-tu quel est Pyrrhus? T'es-tu fait raconter

Le nombre de ses exploits... Mais qui les peut compter?

Intrépide, et partout suivi de la victoire,

Charmant, fidèle, enfin, rien ne manque à sa gloire.» (vers 846-854).

Hermione se moque du «*funeste langage*» d'Oreste (vers 505), de ces «*tristes discours*» (vers 519).

Racine souligna la rhétorique désuète et déplacée de ses compliments de celui-ci (on peut opposer l'emphase des vers 1147-1156 à la brièveté d'Hermione, et remarquer que les vers 1153-1154 sont une accumulation de termes contradictoires).

Mais l'ironie de l'auteur tragique est dérision, a un arrière-goût profondément amer.

Cette pièce est éminemment théâtrale, le jeune ambitieux qui l'écrivit étant particulièrement avide de plaire et de briller devant un public fin connaisseur de l'art de plaire et des stratégies relationnelles. Aussi exploita-t-il hardiment les possibilités théâtrales du sujet, aiguissant les péripéties, manipulant parfois ses personnages ou même se moquant d'eux, et faisant prévaloir les sollicitations du rôle sur le respect du caractère d'Oreste, Hermione et Pyrrhus. Toujours préoccupés de stratégies avantageuses, toujours vifs à réagir, ils ne cessent de faire spontanément du théâtre, et leurs relations sont éminemment concurrentielles. Ces êtres en crise cultivent le paraître, les séductions du jeu et du style ; ils ne cessent de se déguiser, de se pavaner, de séduire, piquer, berner ou affronter, d'élaborer tactiques et contre-offensives.

Ainsi, Pyrrhus et Hermione ne se rencontrent qu'une fois, à la fin de l'acte IV. La lettre du texte nous dit qu'il vient avouer la vérité devant celle qu'il trahit, et suggère que c'est pour soulager sa conscience (vers 1277-1280 et 1301-1308). Pourquoi pas, dans la mesure où il s'adresse à lui-même, et où Racine écrit ce passage en psychologue? Mais, si l'on replace dans le fonctionnement de la scène ces paroles calculées par un dramaturge et adressées à Hermione, on reconnaîtra qu'il s'agit surtout d'une provocation. C'est bien ainsi qu'elle les interprète.

Aussitôt après intervient une nouvelle rencontre où la manipulation des personnages par un dramaturge soucieux d'effets complaisants est particulièrement sensible (III, 6). Elle commence comme une scène de dépit amoureux, où l'on affecte de se dédaigner, comme le fait aussi Andromaque quand elle s'adresse à l'autre, à Hector, dans une comparaison dévalorisante (vers 940-942).

"*Andromaque*" est une oeuvre d'une grande richesse : tragique, d'une violence concentrée, elle est parfois épique, à travers les évocations de la guerre de Troie, souvent d'une galanterie romanesque, ou élégiaque à travers les souvenirs du bonheur d'Andromaque (vers 1014-1026), ou comique même par endroits. Et l'esprit classique, qui s'affirmait alors, y atteignait son point de perfection : rigueur et simplicité de la composition, mais aussi souci de la vraisemblance, profondeur psychologique, harmonie et pureté de la langue.

Intérêt littéraire

Le texte d'"*Andromaque*" montre des qualités qu'on peut essayer de déterminer en examinant successivement le lexique, la syntaxe, les styles, la versification.

Le lexique :

On y distingue des mots de la langue du XVIIe siècle dont voici un relevé :

- «*aborder*» (vers 1276) : «introduction d'une personne auprès d'une autre», «arrivée».
- «*achever*» (vers 715) : «rendre complet».
- «*admirer*» (vers 1130) : «s'étonner de» (sens étymologique [latin «*mirari*»]).
- «*à main forte*» (vers 1586) : «à main armée», «en portant des armes».
- «*amant*» (vers 116, 126, 142) : «personne qui aime sans être nécessairement payée de retour», «soupirant» ou «prétendant agréé».
- «*amour*» qui pouvait être féminin (vers 462).
- «*appareil*» (vers 1639) : «ensemble d'éléments préparés pour obtenir un résultat».
- «*ardente*» (vers 1337) : «brûlante», «en flammes».
- «*arrêt de mon courroux*» (vers 1407) : «décision que m'a inspirée ma colère».
- «*cependant*» (vers 570, 1214) : «pendant ce temps» (sens étymologique).
- «*charme*» (vers 31, 254, 673) : «sortilège», «enchantement magique».
- «*cœur*» (vers 298, 787, 1239, 1411) : «courage».
- «*conduite*» (vers 1253) : «direction» (sens étymologique).
- «*content*» (vers 1620) : «contenant tout ce qu'il peut contenir».
- «*coup*» (vers 801, 836) : «action mauvaise, ou tout au moins action hardie».
- «*courage*» (vers 1497) : «cœur».
- «*couronner*» (vers 1165) : «mettre le comble à».
- «*démons*» (vers 1636) : «divinités», «esprits», «génies».
- «*déplaisir*» (vers 81) : «désespoir», «tristesse profonde», «angoisse».
- «*devant que*» (vers 1429) : «avant que» ; c'était déjà presque un archaïsme à l'époque de Racine.
- «*détester*» (vers 754) : «vouer aux puissances infernales».
- «*diadème*» (vers 1137) : «bandeau royal», «couronne royale».
- «*dissiper*» (vers 1410) : «se dissiper» ; au XVIIe siècle, l'emploi absolu se substituait souvent à l'emploi pronominal là où il serait de règle aujourd'hui.
- «*échauffer*» (vers 1002) : «stimuler».
- «*éclater*» (vers 1115) : «se couvrir d'éclat», «briller», «se signaler».
- «*égaré*» (vers 1606) : «qui a quasiment perdu la raison».
- «*embrasser*» (vers 1633) : «prendre dans ses bras» (sens étymologique).
- «*encore un coup*» (vers 1158, 1418) : «encore une fois» ; l'expression n'était pas familière au XVIIe siècle.
- «*en effet*» (vers 1150, 1355) : «réellement», «véritablement».

- «ennui» (vers 44, 256, 376, 524, 835, 1139, 1403) : «violent chagrin» (du latin «in odium» : «qui entraîne dans la haine»).
- «entendre» (vers 537, 702) : «comprendre».
- «environner» (vers 1593) : «encercler».
- «éperdu» (vers 729) : «qui est profondément troublé par la crainte ou par une passion quelconque.»
- «étudiée» (vers 1398) : «feint», «simulé».
- «évènement» (vers 1487) : «issue», «succès de quelque chose».
- «fable» (vers 770) : «sujet de moquerie».
- «fer» (vers 1034) : «épée».
- «fers» (vers 32, 1351) : «chaînes auxquelles étaient attachés les prisonniers» ;
- «flatter» (vers 658, 737, 871) : «tromper», «faire illusion», «faire plaisir», «remplir de satisfaction».
- «foi» (vers 437, 819, 1023, 1043, 1075, 1282, 1381, 1507) : «fidélité», «assurance donnée d'être fidèle à sa parole».
- «fortune» (vers 2, 829) : «sort», «destinée», «fatalité», «tout ce qui peut arriver de bien ou de mal à un être humain» (sens latin).
- «fureur» (vers 488, 709) : «folie» (sens étymologique).
- «furie» (vers 1537) : à la fois «acharnement inhumain» et «geste de folie».
- «garder» (vers 801) : «prendre garde que».
- «gêner» (vers 343, 1347) : «torturer» ; c'était déjà un archaïsme à l'époque de Racine.
- «gloire» (vers 413, 631, 634, 822) : «réputation», «honneur».
- «se hasarder» (vers 1062) : «se mettre en péril».
- «heureux» (vers 1502) : «favorisé par le sort».
- «horreur» (vers 1627) : «effroi presque physiologique» (sens étymologique).
- «hymen» (vers 80, 124, 667, 755, 806, 837, 965, 1025, 1109, 1241, 1371, 1433, 1487, 1504) ou «hyménée» (vers 1426) : «mariage».
- «innocence» (vers 1346) : «état de quelqu'un qui ne nuit pas» (sens étymologique).
- «s'intéresser pour quelqu'un» (vers 1404) : «prendre parti pour lui».
- «ménager» (vers 1646) : «mettre à profit».
- «modeste» (vers 1121) : «qui a de la modération».
- «objet» (vers 1609) : «ce qui se présente à la vue», «spectacle».
- «opprimer» (vers 1209) : «tuer».
- «parricide» (vers 1534, 1574) : «meurtre d'un père, d'une mère, d'un frère, d'une soeur, d'un enfant, d'un ami, d'un roi.»
- «passer» (vers 1613) : «dépasser».
- «perdre» (vers 1201) : «tuer».
- «perdre le sentiment» (vers 1645) : «s'évanouir», «perdre connaissance».
- «presse» (vers 1521) : «foule».
- «prétendre» (vers 1024) : «aspirer à» - (vers 1481) : «réclamer».
- «prévenir» (vers 1061) : «prémunir contre» - (vers 1201) : «agir avant».
- «prononcer» (vers 886) : «décider».
- «protester» (vers 708) : «promettre solennellement».
- «rangé» (vers 1109) : «soumis», «assujetti».
- «rendre justice» (vers 1485) : «faire justice».
- «retardement» (vers 1171) : «retard».
- «sans dessein» (vers 1396) : «sans but», «sans intention précise», «maladroite».
- «sans doute» (vers 818, 856) : «sans aucun doute».
- «séduire» (vers 783) : «détourner du droit chemin» (sens étymologique).
- «soin» (vers 195, 501, 767, 1252, 1457) : «souci grave», «effort qu'on fait pour obtenir ou éviter quelque chose».
- «succès» (vers 647, 765) : «résultat, favorable ou défavorable» (sens latin de «successus»).
- «trahir» (vers 1526) : «en parlant des choses, ne pas seconder, rendre vain, décevoir.»
- «transport» (vers 300, 719, 850, 1055, 1394, 1457, 1505) : «mouvement violent de l'âme».

Le lexique est limité (moins de deux mille mots). Il est même le moins original et le plus réduit de toutes les tragédies de Racine, sauf "Alexandre", surtout pour les substantifs, les adjectifs et les adverbes de manière. Cette limitation volontaire du champ sémantique est notamment due au fait que seule l'analyse des passions et des réactions affectives est développée. Le dramaturge exprima l'amour avec les mots de tout le monde, dans les formules les plus simples, d'où le reproche de fadeur qui fut adressé à des vers jugés trop doucereux. Il donna à Oreste et à Pyrrhus la langue des romans galants, des pastorales, des madrigaux écrits par les précieux, car, même s'il tenta de résister à ce goût, il était soumis à cette mode qui voulait que les amants n'abordent un «bel objet» qu'en tressant les plus ingénieuses guirlandes des plus belles fleurs de la rhétorique amoureuse.

On peut relever ces mots de la langue des précieux qu'on trouve dans la pièce :

- «*armes*» (vers 949) : «moyens d'une séduction considérée comme une agression» ; il est question des «*armes des yeux*» (vers 534), d'«*yeux, à la fin désarmés*» (vers 1151), les yeux étant censés, comme l'arc de Cupidon, de lancer des traits, des flèches, qui blessent les cœurs.
- «*chaînes*» (vers 44, 961) : «liens», «engagements».
- «*conquête*» (vers 1434) : «séduction».
- «*cruautés*» (vers 292) : «marques d'indifférence à l'égard d'une personne qui aime».
- «*cruel*» (vers 1356), «*cruelle*» (vers 141) : «personne qui ne répond pas aux avances de celle ou celui qui l'aime» ; Péguy considéra que ce mot est, dans la tragédie de Racine, «un véritable mot conducteur».
- «*esclave*» (vers 29) : «soumis aux exigences de l'amour».
- «*fers*» (vers 32, 1351) : «chaînes imposées à un prisonnier de l'amour».
- «*feu*» : «passion amoureuse» (vers 85, 95, 108, 251, 320, 348, 468, 553, 574, 576).
- «*flamme*» : «passion amoureuse» (vers 40, 629, 811, 865, 918, 1017).
- «*inhumaine*» : «femme insensible à l'amour» (vers 26, 109, 762).
- «*objet*» : «femme aimée» (vers 595).
- «*servir*» (vers 1145) : «être au service de la femme aimée».

Il faut remarquer la préciosité du vers 568 («*Venez dans tous les cœurs faire parler vos yeux.*») où il y a un véritable jeu de mots, une pointe.

Le vocabulaire politique, institutionnel et guerrier, le vocabulaire moral et religieux, la couleur locale sont, dans "Andromaque", bien plus réduits que dans les pièces qui suivirent.

En revanche, les mots fonctionnels sont sensiblement plus nombreux qu'ailleurs, ce qui s'explique (surtout pour les intensifs et pour les pronoms et adjectifs personnels, possessifs et démonstratifs) par l'intensité des passions, et la vivacité des relations entre les interlocuteurs.

On remarque la fréquence des mots «*mépris*», «*mépriser*», «*dédaigner*», qui, deux fois et demie plus élevée dans les quatre premières tragédies que dans les sept suivantes, culmine ici : 21 emplois contre une moyenne de 5,2 ailleurs. Et, Oreste, Hermione et Pyrrhus adressant leur hargne au traître qui refuse de les reconnaître, les mots «*ingrat*», «*infidèle*» et «*parjure*» apparaissent ici 38 fois contre une moyenne de 13,2 ailleurs.

Il faut signaler le jeu des noms propres à contenu dramatique ou psychologique, opposés ou accouplés : «*Grèce*» - «*Troie*» - «*Achille*» - «*Hector*», etc., qui se manifeste en particulier dans les vers 662-663 :

«*Elle est veuve d'Hector, et je suis fils d'Achille :*
Trop de haine sépare Andromaque et Pyrrhus.»

Racine donna à chacun de ses personnages le langage qui lui convient : Pylade parle tantôt en ambassadeur, tantôt en ami fidèle ; Pyrrhus en amoureux plus souvent qu'en roi ; Oreste en victime désignée par une fatalité dont l'amour n'est qu'une des multiples formes ; Hermione en princesse impérieuse et passionnée ; Andromaque en veuve et en mère affligée.

La syntaxe

On remarque des usages propres à la langue du XVIIe siècle :

- Des constructions latines subsistaient : «*tant de tourments soufferts*» (vers 31) - «*se sont bien exercés*» (vers 315) - «*mon sang prodigué*» (vers 494) - «*le prix d'un tyran opprimé*» (vers 1191).
- L'accord du participe employé comme verbe était admis : «*leurs vaisseaux brûlants*» (vers 842) - «*la veuve d'Hector pleurante*» (vers 860) - «*palais brûlants*» (vers 1000) - «*Pleurante après son char*» (vers 1329) - «*expirante à sa vue*» (vers 1334).
- Un verbe pouvait avoir deux compléments de nature différente.
- «*L'œil qu'il me voit*» (vers 463) pour «avec lequel il me voit» était une tournure habituelle au XVII^e siècle.
- On construisait avec la préposition «de» des verbes construits aujourd'hui avec la préposition «à» : «*forcer de*» (vers 443, 535) - «*consentir de*» (vers 1344) - «*se résoudre de*» (vers 1584), ou avec la préposition «par» : «*être combattu de*» (vers 1463).
- Le pronom personnel complément était placé devant le verbe : «*Il la viendra presser*» (vers 128) - «*on les veut brouiller*» (vers 139) - «*et lui montrez*» (vers 135) - «*je l'allais quitter*» (vers 812) - «*il vous faudrait peut-être / Prodigué*» (vers 1325).
- On trouve «*maître de soi*» (vers 1323), alors que nous dirions aujourd'hui : «maître de lui».
- Une construction avec l'auxiliaire «être» fut relevée par Littré chez Racine seulement : «*Quelque Troyen vous est-il échappé?*» (vers 268).
- Sont fréquentes les anacoluthes, ruptures dans la construction d'une phrase, que la langue d'aujourd'hui ne se permet plus :
 - «*Captive, toujours triste, importune à moi-même, Pouvez-vous souhaiter qu'Andromaque vous aime?*» (vers 301-302) ;
 - «*par ce conseil prudent et rigoureux, / C'est acheter la paix*» (vers 615-616) ;
 - «*et, toujours plus farouche, / Cent fois le nom d'Hector*» (vers 649-650) ;
 - «*Intrépide, et partout suivi de la victoire, Charmant, fidèle enfin, rien ne manque à sa gloire.*» (vers 853-854) ;
 - «*en lui laissant mon fils, c'est l'estimer assez.*» (vers 1112) ;
 - «*Rechercher une Grecque, amant d'une Troyenne*» (vers 1318) : «alors que vous êtes l'amant».
 - «*Je t'aimais inconstant, qu'aurais-je fait fidèle?*» (vers 1365), «si tu avais été fidèle», la beauté de cette ellipse ou anacoluthie ayant été souvent, à juste titre, soulignée ; cette forme ramassée exprime mieux que ne l'eût fait une longue phrase. et d'une manière beaucoup plus pathétique la douloureuse nostalgie que ressent Hermione.
 - «*sans changer de face / Il semblait que ma vue excitât son audace*» (vers 1501-1502) : «sans qu'il change de face».
 - «*Pourquoi l'assassiner? Qu'a-t-il fait? À quel titre? Qui te l'a dit?*» (vers 1542-1543)

Ces vers où frémit la colère d'Hermione furent commentés par Proust, qui montra que le charme qu'on a l'habitude de leur trouver vient précisément de ce que le lien habituel de la syntaxe est volontairement rompu. «*À quel titre?*» se rapporte, non pas à «*Qu'a-t-il fait?*» qui le précède immédiatement, mais à «*Pourquoi l'assassiner?*» Et «*Qui te l'a dit?*» se rapporte aussi à «*assassiner*». On peut, se rappelant un autre vers : «*Qui vous l'a dit, Seigneur, qu'il me méprise?*» (vers 550) supposer que «*Qui te l'a dit?*» est pour «*Qui te l'a dit, de l'assassiner?*». Ces zigzags de l'expression ne manquent pas d'obscurcir un peu le sens, et une grande actrice se montra plus soucieuse de la clarté du discours que de l'exactitude de la prosodie en disant carrément : «Pourquoi l'assassiner? À quel titre? Qu'a-t-il fait?».

Si le texte présente ces anacoluthes, d'une façon générale, les phrases que Racine mit dans la bouche des Grecs du temps d'Homère paraissent simples, voire banales. Elles sont toujours, pour ses auditeurs, vraisemblables. Cette simplicité qui, dans un autre contexte, paraîtrait sinon artificielle, au moins apprêtée, se dégage d'une structure de discours si richement tramée que le contraste fait briller de leur pure lumière ou de leur cruel éclat ces moments choisis.

Le dramaturge rejeta toute rhétorique, ayant compris que des périodes oratoires, des effets d'éloquence, détonneraient dans la bouche de ses héros, et pourraient même devenir ridicules.

Les styles

On trouve assez fréquemment chez Racine, qui répugna à l'enflure dont Corneille ne fut pas toujours exempt,

- des tournures familières : «*Que veux-tu?*» (vers 771) ;
- la brutalité en à-plat du style coupé (vers 1495, 1525, 1543, 1561-1563) ;
- des stichomythies (successions de courtes répliques, de longueur à peu près égale, n'excédant pas un vers, produisant un effet de rapidité, donnant du rythme au dialogue, chaque réplique étant comme une «botte» portée par un duelliste, et une parade de l'adversaire) : vers 237-238, 1038-1039, 1043, 1047 ;
- la nudité presque prosaïque de l'amertume ou de la violence (vers 538, 1157).

Mais cela jamais ne manque de dignité, et explique en partie le parfait naturel de son théâtre.

Et Racine sut aussi ménager :

- Des répétitions significatives :

- «*Dois-je les oublier [...] Dois-je oublier [...] Dois-je oublier*» (vers 992, 993, 995) ;
- «*Songe, songe, Céphise, à cette nuit cruelle
Qui fut pour tout un peuple une nuit éternelle...*» (vers 997-998) ;
- «*Songe aux cris des vainqueurs, songe aux cris des mourants,
Dans la flamme étouffés, sous le fer expirants.*» (vers 1003-1004) ;
- «*Figure-toi [...] Peins-toi*» (vers 999, 1005) ;
- «*Voilà comme Pyrrhus vint s'offrir à ma vue ;
Voilà par quels exploits il sut se couronner ;
Enfin voilà l'époux que tu me veux donner.*» (vers 1006-1008) ;
- «*Mener en conquérant sa nouvelle conquête*» (vers 1434) ;
- «*Percé de tant de coups, comment t'es-tu sauvé?
Tiens ! tiens ! Voilà le coup que je t'ai réservé.
Elle vient l'arracher au coup qui le menace?*» (vers 1631-1632, 1634).

- Des gradations : - «*La fléchir, l'enlever, ou mourir à ses yeux*» (vers 100) ;
- «*père, sceptre, alliés [...] il met tout à vos pieds*» (vers 1055) ;
- «*À Pyrrhus, à mon fils, à mon époux, à moi*» (vers 1096) ;
- «*mon sang, ma haine et mon amour*» (vers 1124) ;
- «*Vous ne donnez qu'un jour, qu'une heure, qu'un moment*» (vers 1208) ;
- «*Il me trahit, vous trompe, et nous méprise tous*» (vers 1224) ;
- «*Va, cours. Mais crains encor d'y trouver Hermione*» (vers 1386) ;
- «*parricide, assassin, sacrilège*» (vers 1574).

- Des antithèses : - «*filis d'Hector*» et «*maître*» (vers 272) ;
- «*Vous, pour porter des fers ; elle pour en donner.*» (vers 348) ;
- «*mort*» et «*immortel*» (vers 360) ;
- «*De mon sang prodigué sont devenus avarés*» (vers 494) ;
- «*je mets sur son front, / Au lieu de ma couronne, un éternel affront*» (vers 943-944) ;
- «*il faut ou périr ou régner*» (vers 968) ;
- «*Je meurs si je vous perds ; mais je meurs si j'attends*» (vers 972) ;
- «*soumis ou furieux*» (vers 975) ;
- «*Vous couronner [...] ou le perdre à vos yeux*» (vers 976) ;
- «*serments*»-«*parjures*», «*fuite*»-«*retour*», «*respects*»-«*injures*» (vers 1153-1154) ;
- «*Soyons ses ennemis, et non ses assassins*» (vers 1180) ;

- «*Est-il juste, après tout, qu'un conquérant s'abaisse / Sous la servile loi de garder sa promesse?*» (vers 1313-1314) ;
- «*Rechercher une Grecque, amant d'une Troyenne*» (vers 1318) ;
- «*Ta haine a pris plaisir à former ma misère*» (vers 1617).

- Des hypallages : «*triste amitié*» (vers 16) - «*yeux infortunés*» (vers 303-304) - «*bouche cruelle*» (vers 1366).
- Des alliances de mots : «*cruel secours*» (vers 19) - «*J'ai mendié la mort*» (vers 491) - «*Répand sur mes discours le venin qui la tue*» (vers 578) - «*heureuse cruauté*» (vers 643) - «*ses mânes en rougissent*» (vers 986) - «*échauffant le carnage*» (vers 1002) - «*innocent stratagème*» (vers 1097).
- Une litote : «*amitié*» (vers 903), mot qui traduit la délicatesse et l'émotion d'Andromaque.
- Des hyperboles : «*cent fois*» (vers 391, 650, 841, 1550).
- Des métaphores :
 - «*Tous mes pas vers vous sont autant de parjures*» (vers 486) : l'image manque de cohérence, mais a une élégante hardiesse ;
 - «*Il pense voir en pleurs dissiper cet orage*» (vers 1410) : l'«*orage*» produirait le liquide des «*pleurs*».
- Des personnifications : celle de Troie au vers 148 ; celle de l'«*Amour*» (vers 439, 604) personnification mythologique de l'amour.

L'apparent prosaïsme du texte est rehaussé par la beauté et la fluidité du texte, qui est empreint de cette insinuante ambiguïté qui est l'un des charmes de la pièce. Nous sommes loin d'un banal réalisme, car le dramaturge fit des exploits avec les moyens les plus ordinaires en apparence.

Les vers de la pièce les plus célèbres le sont parce qu'ils présentent quelque audace familière de langage jetée comme un pont hardi entre deux rives de douceur. On peut souligner ceux-ci :

- Le vers 44, «*Traîner de mers en mers ma chaîne et mes ennuis*», qui est remarquable par sa grande beauté, son pouvoir d'évocation.
- Les vers 301-302, qui montrent une Andromaque coquette, alors même qu'elle repousse Pyrrhus :

*«Captive, toujours triste, importune à moi-même,
Pouvez-vous souhaiter qu'Andromaque vous aime?»*
- Les vers 319-320 qui, pourtant tributaires de la mode galante, donnent à la déploration de Pyrrhus une grande force de suggestion :

*«Vaincu, chargé de fers, de regrets consumé,
Brûlé de plus de feux que je n'en allumai».*
- Les vers 851-854, où Hermione fait à Cléone un vibrant tableau de son aimé :

*«Sais-tu quel est Pyrrhus? T'es-tu fait raconter
Le nombre des exploits... Mais qui les peut compter?
Intrépide, et partout suivi de la victoire,
Charmant, fidèle enfin, rien ne manque à sa gloire.»*
- Les vers 1356-1386, où Hermione apostrophe Pyrrhus.
- Les vers 1473-1492, où Hermione manifeste avec véhémence son mépris pour Oreste.
- Les vers 1542-1543, qui font frémir l'effervescente colère d'Hermione.
- Le vers 1624, «*Réunissons trois cœurs qui n'ont pu s'accorder.*», cause le plaisir de la belle rencontre d'expressions dont la simplicité presque commune donne au sens une douce plénitude, de belles couleurs.

La scène (V, 5) où Oreste crie son désespoir et sombre dans la folie montre à quel degré d'impétuosité put atteindre la poésie tragique de Racine. Comme beaucoup d'auteurs avaient, avant lui, fait la peinture de la folie, il rendit celle d'Oreste avec une couleur antique, mais aussi avec une précision clinique qu'on trouve même dans les détails de l'hallucination :

«*Mais quelle épaisse nuit tout à coup m'environne?*» (vers 1625).
«*Pour qui sont ces serpents qui sifflent sur vos têtes?*» (vers 1682).

Par ailleurs, Racine donna à son texte toute une profondeur de champ historique à travers de de simples périphrases («*filis d'Achille*», «*filis d'Agamemnon*», «*fille d'Hélène*», «*veuve d'Hector*», «*la Troyenne*»...) ou de véritables tableaux, de remarquables hypotyposes (descriptions réalistes, animées et frappantes de la scène dont on veut donner une représentation imagée et comme vécue à l'instant de son expression), comme l'évocation de la nuit de carnage subie par Troie (vers 992-1008), le souvenir des dernières paroles d'Hector (vers 1018-1026). Il élaborait aussi un réseau de métaphores où il usa des registres du feu et de la flamme, de la nuit, du corps humain (les yeux, les bras, le cœur, le sang), combinant ces constantes de son style tragique. Dans l'obscurité qui enveloppe la raison d'Oreste, Hermione est métamorphosée en «*fille d'enfer*» (vers 1637).

On trouve aussi une rhétorique, naguère monotone, qui se diversifia selon les moments et les personnages. On constate une grandiloquence :

- affectée dans la rencontre entre le roi et l'ambassadeur,
- pathétique dans les souvenirs d'Andromaque,
- cinglante chez Hermione,
- insinuante ou dédaigneusement supérieure chez Pyrrhus,
- déplacée, poussée à l'excès et parfois au ridicule chez Oreste dans ses déclarations enflammées à Hermione (vers 481-504 et vers 1153-1154).

Comme les personnages développent souvent des stratégies flatteuses, une ambivalente et parfois frémissante duplicité est introduite dans l'énonciation par la galanterie, l'ironie, l'insinuation ou la dissimulation.

Mais, dans l'esthétique tempérée de Racine, ces élans sont équilibrés par une recherche paradoxale de la clarté la plus limpide.

Le vers

Si le lexique est réduit, il est brillamment utilisé (parfois un peu trop) pour de beaux effets poétiques, obtenus par :

- Les licences poétiques : les orthographes, telles que «*doi*» aux vers 688 et 1095, que «*voi*» aux vers 803, 1271 et 1375, qu'«*encor*» aux vers 948, 1368 et 1386, que «*craître*» au vers 1069.
- Les inversions qui permettent de placer tel mot à la rime :
 - «*Des périls les plus grands puissent être troublés*» (vers 96)
 - «*Le sort vous y voulut l'une et l'autre amener.*» (vers 347)
 - «*de sa gloire éblouie*» (vers 469)
 - «*De quelque part sur moi que je tourne les yeux*» (vers 775)
 - «*de mon fils l'amour est assez fort*» (vers 1039)
 - «*De mes lâches bontés mon courage est confus*» (vers 1239).

On peut signaler aussi, au vers 679, le rejet à la fin du vers du mot «*humiliés*» qui lui donne une signification très riche.

- Le jeu avec les césures et les enjambements : ;
 - aux vers 390-391, l'effacement de la césure au premier vers l'allonge, et l'enjambement le rend interminable ;
 - aux vers 851-854, la poésie de Racine perd un moment son ordonnance architecturale, montrant un «beau désordre» (enjambement, phase interrompue, coupes hardies) qui traduit un enthousiasme débordant ;
 - au vers 982, «*Trop de vertu pourrait vous rendre criminelle*», la coupe 4 / 8 met bien en valeur les mots «*vertu*» et «*criminelle*» ;

- au vers 1072, la césure est doublement suspensive : le verbe «voir», qui était faible dans la bouche de Céphise, prend ici une valeur mystérieuse ;
- le vers 1281 est fortement coupé, et l'enjambement avec le vers 1282 met en relief le caractère dramatique de l'aveu.
- au vers 1368, «*Ingrat, je doute encor si je ne t'aime pas*», la coupe classique est rompue ; ce que souhaite exprimer Hermione est mis en relief au début : «*ingrat*» ; alors que la mélancolie qu'elle voudrait cacher est musicalement traduite par les muettes finales qui font l'effet de points d'orgue : «*doute*», «*encor*».
- au vers 1544, on note le halètement que créent les coupes : 2 -2 - 2 - 3 - 3.

- Les anaphores : vers 987-991, 992-995, 1381, 1382, 1386.

- Les allitérations : «*mendié la mort*» (vers 491) - «*cours. Mais crains encor d'y trouver Hermione.*» (vers 1386) - «*Le perfide triomphe et se rit de ma rage*» (vers 1409) - «*Pour qui sont ces serpents qui sifflent sur vos têtes?*» (vers 1638).

- Les assonances : au vers 822, la multiplication des syllabes longues («*oi*», «*ou*», «*on*», «*ou*», «*ai*») donne l'illusion d'une mélancolie.

À la majesté des alexandrins, au raffinement des musiques qui assortissent leurs accords, à l'harmonie phonétique souvent remarquable, s'allie l'élégante simplicité d'une énonciation qui paraît généralement spontanée.

L'esthétique d'"*Andromaque*" est l'une des plus agréables des pièces de Racine, avec celles de "*Bérénice*", d'"*Iphigénie*" et de "*Phèdre*".

Intérêt documentaire

"*Andromaque*" est une évocation de la Grèce au lendemain de la guerre de Troie, mais aussi du monde aristocratique du XVIIe siècle.

Est rappelée la prestigieuse guerre de Troie (vers 229-230, 283-287, 330-332, 1158-1162), et sont mis en scène les fils et les filles des grandes figures légendaires qui s'y sont illustrées : Andromaque est la veuve d'Hector, fils de Priam, roi de Troie ; Pyrrhus est le fils d'Achille, le grand héros des Grecs ; Hermione est la fille de Ménélas, roi de Sparte, et d'Hélène pour qui fut déclenchée la guerre ; Oreste est le fils d'Agamemnon, roi de Mycènes, chef des Grecs. Tous les quatre, brisés par le passé, tentent de survivre dans un monde encore sous le choc de la fureur des pères, Andromaque représentant le ressentiment d'un peuple vaincu envers son vainqueur oppresseur. Astyanax, seul descendant d'Hector, pourrait venger un jour son père mort, et sa cité détruite (Racine s'excusa d'avoir prolongé sa vie, pas tant pour le public que pour les doctes dont il craignait les critiques). Pyrrhus, tombé amoureux de sa captive, ne recule pas, en refusant d'accéder à la demande de l'ambassadeur de la Grèce entière, qui a les yeux tournés vers lui, devant le risque d'un conflit. Les trois Grecs, hantés par le souvenir prestigieux de la guerre de Troie, dont la pièce donne pourtant une image effroyable, démythifiante, sont animés d'élans héroïques, de nostalgies idéalistes.

À la Grèce, qui envoie Oreste en ambassade, est opposée l'Épire, région périphérique qui, dans l'Antiquité, selon Thucydide, passait pour peuplée de barbares. D'ailleurs, l'"*Odyssée*" y plaça l'oracle des morts, au-delà du monde des vivants, dans la vallée de l'Achéron, dont le nom correspond à celui du fleuve des Enfers. Et Hermione, qui annonce : «*Je demeure en Épire. / Je renonce à la Grèce, à Sparte, à son empire / À toute ma famille*» (vers 1561-1564), manifeste son mépris à l'égard de Pyrrhus en disant l'avoir cherché «*au fond de [ses] provinces*» (vers 1363).

Le monde montré devrait être primitif, mais il ne l'était déjà plus chez Homère dont Racine, qui avait été sensible à son charme, garda en effet quelques détails familiers, comme dans la dernière rencontre d'Andromaque et d'Hector (vers 1020-1026) où il souligna une simplicité qui mêle le sourire, les larmes et le silence ; où il voulut ressusciter des âmes proches encore de cette nature où la férocité et la générosité s'alliaient dans une grandeur sans artifice. Dans sa *"Première préface"*, il prétendit que ces *«personnages sont si fameux dans l'antiquité, que pour peu qu'on les connaisse, on verra fort bien que je les ai rendus tels que les anciens poètes nous les ont donnés. Aussi n'ai-je pas pensé qu'il ne fût permis de rien changer à leurs mœurs. Toute la liberté que j'ai prise, ç'a été d'adoucir un peu la férocité de Pyrrhus, que Sénèque, dans sa "Troade" [le véritable titre est "Troades", "Les Troyennes"], et Virgile, dans le second de l'"Énéide", ont poussée beaucoup plus loin que je n'ai cru le devoir faire.»*

En fait, si les personnages demeurent à peu près conformes à leurs modèles antiques, Racine n'ayant, comme les autres auteurs du XVIIe siècle, pas plus de sens historique que les Anciens, ils ont en fait les mœurs, les usages, les modes, les mondanités raffinées et le langage des aristocrates français de la seconde moitié du XVIIe siècle, en particulier les mondains et les courtisans de Louis XIV, car *"Andromaque"*, comme toute grande oeuvre, reflète la société à qui elle fut offerte, et qui se plut à s'y découvrir.

Et l'atmosphère morale qui règne dans le palais royal de Buthrote appartient davantage à la civilisation chrétienne qu'à la civilisation hellénique. À l'époque homérique, aucun amant délaissé, surtout de souche royale comme Oreste, ne se fût humilié aux pieds d'une femme infidèle ; aucun roi n'eût exprimé sa passion à son esclave en termes aussi brûlants que ceux dont use Pyrrhus. Au vers 454, Hermione reconnaît qu'elle n'a pas observé la règle de la discrétion, qui était essentielle pour la société galante du XVIIe siècle, tandis qu'aux vers 574-576 Oreste revendique sa transgression.

On a même pu dire que ces mendiants d'amour ont lu des romans précieux. Racine le nia dans sa première préface, mais avec ironie. En fait, une préciosité de bon ton était alors si naturelle qu'un auteur de tragédie eût choqué la vraisemblance s'il n'en avait pas doté ses personnages. Pour un spectateur de 1667, Pyrrhus et Oreste étaient conformes à la vérité humaine en parlant d'amour avec le vocabulaire et les tournures en usage à l'hôtel de Rambouillet. Ainsi, dans les romans précieux, Racine avait appris que la femme est souveraine, et que l'homme de bonne compagnie n'a été créé que pour mettre à ses pieds la part du monde dont il dispose. Aussi les intrigues amoureuses prennent-elles beaucoup de place. Mais, finalement, pour le roi d'Épire, les impératifs politiques, la raison d'État, passent avant les droits du cœur, comme pour le roi de France.

Alors que le Pyrrhus d'Euripide, se conformant au droit du vainqueur, s'imposa purement et simplement à sa captive, celui de Racine appartenait à une société beaucoup plus polie, le dramaturge ayant reconnu, dans sa première préface à la pièce, qu'il avait adouci sa *«férocité»*. Il appelle Andromaque *«Madame»*, ce qui est évidemment un anachronisme ; mais il s'exprime comme un contemporain de Racine en vertu de ce principe d'esthétique qui veut que la vérité doit être contrôlée et, quand il le faut, changée par la règle du respect des bienséances. Pourtant, on lui reprocha tout de même son chantage à l'égard d'Andromaque, car, au XVIIe siècle, on ne pouvait admettre qu'une reine captive soit une esclave comme les autres, d'autant plus qu'une telle situation rappelait celle d'Henriette d'Angleterre (fille du roi Charles Ier d'Angleterre et d'Écosse et de la reine Henriette de France, qui, du fait de la guerre civile, avait dû, déguisée en paysanne, fuir le pays pour rejoindre les réfugiés anglais à la cour de Louis XIV, dont elle était la cousine germaine) à qui la pièce, d'ailleurs, était dédiée.

Hermione et Pyrrhus avaient été fiancés dans les mêmes conditions que l'avaient été Louis XIV et Marie-Thérèse.

Les rapports entre Oreste et Pyrrhus rappellent davantage les récits qu'on a pu lire d'ambassades au XVIIe siècle que les rencontres entre ces chefs de tribus qu'étaient les souverains de l'époque homérique. En évoquant cette rencontre, Racine se représenta sans doute Louis XIV dans une séance d'apparat, échangeant des paroles avec un ambassadeur étranger.

Andromaque, qui conserve une intacte dignité de souveraine vaincue, mais non déchue, ne peut être confondue avec la concubine d'un chef de tribu épirote, ni même avec l'héroïne jadis chantée par

Euripide et Virgile : elle est une princesse chrétienne, enfermée dans un château royal, entourée d'égards, et qui sait trop bien ce que masquent tant d'apparences de respect. On voit, par l'habileté diplomatique qu'elle déploie en III, 6, qu'elle est une de ces grandes dames du XVIIe siècle, qu'elle a été nécessairement mêlée à toutes sortes d'intrigues, qu'elle sait donc ce que c'est que de dire quelque chose sans le dire, de s'engager sans s'engager. Henriette d'Angleterre, dans sa triste cour de Saint-Germain, a pu donner au dramaturge l'image de cette noblesse douloureuse, de ce veuvage d'une aristocrate exilée.

On a pu remarquer qu'au vers 585, Racine avait d'abord écrit : «*Au nom de Ménélas, allez lui faire entendre*», puis avait corrigé en écrivant : «*De la part de mon père*», insistant ainsi sur l'autorité paternelle pour bien rendre les mœurs du XVIIe siècle. On voit, en IV, 2, que sa condition de femme interdit à Hermione toute action personnelle parce qu'au XVIIe siècle, quel que fût leur courage personnel, les femmes devaient, par bienséance, faire appel aux hommes pour agir ; elles étaient d'ailleurs conscientes d'être souvent le cerveau des opérations, telles les belles Frondeuses, et elles en revendiquaient la gloire. Vue sous cet aspect, «*Andromaque*» est donc une pièce d'actualité.

Surtout, le temps que, dans sa grande période, Corneille avait peint, où pouvait s'exalter l'initiative de héros, était terminé. Dans la réalité du temps de Racine, les citoyens étaient assujettis au pouvoir absolu, et les consciences à un moralisme religieux. Et, dans la pièce, les protagonistes, comme les courtisans de Louis XIV, s'ils sont des enfants de rois, de reines, de héros (on répète : «*le fils d'Achille*», «*le fils d'Agamemnon*», «*la fille d'Hélène*»), sont travaillés par l'angoisse de leur impuissance en comparaison de leurs glorieux parents.

Dans l'«*Andromaque*» de Racine, il y a la Grèce classique d'Homère, d'Euripide, de Virgile, mais aussi le XVIIe siècle et Versailles.

Intérêt psychologique

Racine situait tout le drame d'«*Andromaque*» à l'intérieur des âmes. À la vérité selon les règles d'Aristote, à la vérité selon l'Histoire ou la légende, à la vérité selon les habitudes mondaines, il préféra la vérité profonde de la passion qui mène les êtres humains depuis des temps immémoriaux, et dont il savait jusqu'où elle peut conduire les gens que l'éducation a le mieux préservés.

Dans cette pièce, il introduisit un amour violent et meurtrier, une psychologie de l'amour qui étaient opposés à la théorie de l'amour courtois qui revivait dans les tragédies et les romans du temps. Il le signala dans sa préface en parlant de Pyrrhus : «*J'avoue qu'il n'est pas assez résigné à la volonté d'une maîtresse et que Céladon a mieux connu que lui le parfait amour. Mais que faire? Pyrrhus n'avait pas lu nos romans.*»

De fait, trois des personnages principaux de la pièce, vivant les souffrances de l'amour non partagé, n'ont dans leurs têtes que cette passion qui est un désir jaloux, avide, s'attachant à l'être aimé comme à une proie, passion où il n'est plus question de pouvoir, de dignité, de rang social, et qui se transforme en une agressivité violente à son égard sitôt qu'il fait mine de se dérober, l'équivalence de l'amour et de la haine étant au centre de la psychologie racinienne de l'amour. Même s'ils sont lucides, ils sont sans confiance en eux-mêmes, ne possèdent qu'«*une vertu capable de faiblesse*»,.

On peut examiner successivement ces trois personnages, pour les opposer à Andromaque.

Oreste

Il se croit la victime désignée par une fatalité, car, fils d'Agamemnon, il appartient à la race maudite des Atrides. Plongé d'emblée dans le tragique, il conseille à son ami, Pylade :

- «*Évite un malheureux, abandonne un coupable*» (vers 782)
- «*Excuse un malheureux qui perd tout ce qu'il aime,
Que tout le monde hait, et qui se hait lui-même.*» (vers 797-798).

Hermione lui reproche de lui avoir apporté «*le malheur qui [le] suit*» (vers 1556). Il se plaint :

«*Mon malheur passe mon espérance* :

Oui, je te loue, ô Ciel, de ta persévérance [...] Ta haine a pris plaisir à former ma misère» (vers 1617).

Enseveli dans la «*mélancolie*» (vers 17), figurant parmi les grands désespérés romantiques, il a le sentiment d'être condamné à souffrir, se sait vaincu d'avance :

*«Puisqu'après tant d'efforts ma résistance est vaine,
Je me livre en aveugle au destin qui m'entraîne.» (vers 97-98).*

Ce destin, c'est son fol amour pour Hermione qu'il poursuit sans succès, amour pour la femme que lui enlevait Pyrrhus qui est devenu une «*fureur*» plus forte que sa volonté (vers 47-48), une exigence absolue («*j'aime*», vers 99), un entraînement irrésistible, et un «*aveuglement funeste*» (vers 481-484). Le contraire même d'un héros cornélien, il avoue être «*las d'écouter la raison*» (vers 712). Il subit l'aliénation tragique, qui consiste à être travaillé par un manque essentiel, à être emporté par le désir de le combler, et à être conscient de l'impossibilité d'y parvenir, parce que celle qui pourrait le sauver de lui-même le rejette dans son insuffisance, dans sa déchéance, le nie dans son être, ne fait de lui qu'un instrument dont elle se sert au gré de ses intérêts. Le tragique pour lui est d'être conscient de cette manipulation (vers 756-770), et de ne pouvoir toutefois s'empêcher de s'y prêter.

Il n'a qu'un objectif : enlever Hermione, de gré ou de force. C'est pour satisfaire ce besoin égoïste qu'il a revêtu l'avantageuse livrée de l'ambassadeur et du justicier, venant, au nom de tous les Grecs, remettre dans le droit chemin «*le fils d'Achille et le vainqueur de Troie*» (vers 146), traître à sa patrie, à ses devoirs, à ses serments, amener en Grèce Astyanax pour éteindre les derniers feux de la guerre de Troie, dont il rappelle «*les misères*» (vers 1161), voulant «*qu'on parle de nous ainsi que de nos pères*» (vers 1162). D'où ce discours pompeux auquel Pyrrhus répond sur le même ton, chacun sachant, bien sûr, à quoi s'en tenir, comme le montre la passe finale (vers 239-246). Oreste, qui joue un double jeu, est heureux de l'échec de sa mission officielle, du rejet de l'ultimatum par le roi d'Épire, la trahison de sa mission étant particulièrement nette aux vers 597-602.

Mais cet idéaliste larmoyant, qui croit qu'il suffit de se dévouer et de se plaindre pour être aimable, dont l'amour est plus proche du rêve utopique que de l'ambition conquérante, séduit d'autant moins Hermione. Le discours chevaleresque et romanesque qu'il tient à sa «*divine princesse*» (vers 529) est désuet ; il ne rêve d'héroïsme qu'à contretemps (vers 1147-1163) ; son «*funeste langage*» (vers 505) et son attitude dolente de «*loser*» fataliste n'ont rien d'invitant. «*Il veut toujours se plaindre et ne mériter rien*», juge-t-elle (vers 1236), en se demandant si un jour il «*saura se faire aimer*» (vers 474). Il faut remarquer qu'en fait il renonce à la galanterie quand elle ne lui apporte pas le bénéfice escompté.

Il reste qu'aveuglé par ses sentiments, véritable jouet entre les mains de celle qu'il aime, il accepte d'assassiner le prince qu'il était chargé de convaincre, tout en se plaignant de la malédiction qui le frappe mais qui ne sera plus imméritée :

*«Je ne sais de tout temps quelle injuste puissance
Laisse le crime en paix, et poursuis l'innocence.
De quelque part sur moi que je tourne les yeux,
Je ne vois que malheurs qui condamnent les dieux.
Méritons leur courroux, justifions leur haine,
Et que le fruit du crime en précède la peine.» (vers 777-778).*

Après avoir commis son crime, il vient en chercher le salaire, la main d'Hermione. Mais cette dernière le chasse :

*«Voilà de ton amour le détestable fruit :
Tu m'apportais, cruel, le malheur qui te suit.» (vers 1555-1556).*

Il est alors en proie à une crise d'identité : «*suis-je Oreste enfin?*» (vers 1568). Bientôt, comme, faute de pouvoir échapper à son malheur, l'ultime solution (qui est encore une façon de le travestir en jouissance) est pour lui de l'assumer avec frénésie, avec un masochisme qui permet d'éprouver le malheur comme une vocation, sinon une véritable joie, un triomphe de l'amour-propre introverti, lorsqu'il apprend la mort d'Hermione, il maudit le Ciel de l'inéluctable enchaînement qui l'a fait passer

de la duplicité diplomatique à un projet d'enlèvement, à l'assassinat d'un rival trop heureux, à la malédiction de celle qu'il aime dont il cause indirectement le suicide :

*«Grâce aux dieux ! Mon malheur passe mon espérance.
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 parvenir.
Ta haine a pris plaisir à former ma misère ;
J'étais né pour servir d'exemple à ta colère,
Pour être au malheur un modèle accompli.
Hé bien ! je meurs content, et mon sort est rempli.»* (vers 1613-1620).

Amoureux pathétique, exploité puis bafoué, résigné après tant d'illusions et de défaites intérieures à laisser le champ libre à sa passion, recourant au masochisme pour transformer en jouissance son malheur irrémédiable, il sombre dans la folie (vers 1645) en nous laissant sur ces questions : est-il la victime d'une fatalité désastreuse, ou subit-il le désastre de son fatalisme qui lui permet d'échapper à la nécessité de la responsabilité ?

S'il est dépourvu de volonté et d'intelligence dans la conduite à tenir, s'il fluctue d'illusion en déconvenue avec l'attitude dolente et fataliste d'un illuminé qui voit des dieux et des signes partout, s'il est grand parleur sinon hâbleur, s'il illustre la funeste vanité des entreprises temporelles qui se retournent contre leur auteur, s'il fut, dans le théâtre de Racine, l'un des premiers exemples de cet abandon qui détend tous les liens de la conscience et de l'action, il fait preuve de lucidité sur lui-même. Et il montre à la fin une humanité déchirante. On a d'ailleurs pu considérer que Racine témoigna, pour le personnage, d'une singulière pitié car n'avait-il pas son âge, à peine trente ans, n'était-il pas mélancolique comme lui ?

Pyrrhus

Il est le héros tragique voulu par Aristote, ni tout à fait bon ni tout à fait méchant, guerrier brutal qui fut d'une férocité épique, figure légendaire du prince cruel et instable, dont les décisions autoritaires s'inversent au gré de son humeur. Mais Racine en fit aussi un galant romanesque, un parfait «cavalier» du XVII^e siècle, faible et naïf comme un enfant quand la lutte se déploie sur le terrain du cœur, incertain, coupable repentant et lucide sans pour autant corriger sa conduite.

Il a été séduit par «l'éclat victorieux» de la beauté de sa captive (vers 1291), par sa «fierté» (vers 455, 658-660, 914), parfois relevée de quelque «mépris» (vers 370 et 682). Cette dame majestueuse, cette reine prestigieuse, cette figure hautement morale qui incarne la fidélité malgré toutes les pressions, a suscité chez lui un amour d'ambitieuse admiration.

Dès son discours de l'acte I, où il refuse à Oreste de la lui livrer, où il déguise sa trahison en généreux mouvement de clémence et d'humanité envers la veuve et l'orphelin, nous est révélée toute la complexité de son caractère : il est à la fois orgueilleux, ironiquement dédaigneux, oublieux de la parole qu'il a donnée à sa fiancée, Hermione, prêt à trahir ses devoirs de souverain par amour pour sa captive. Après l'entrevue avec Oreste, il se retourne aussitôt vers elle pour monnayer son nouveau rôle de protecteur (vers 265-296). Ainsi, «le fils d'Achille et le vainqueur de Troie» (vers 146) pourrait lancer son pays dans une guerre contre les Grecs, ses alliés de la veille [I, 4], relever les murailles de la ville vaincue, et y couronner le fils d'Hector (vers 332), risquer de ce fait la mort ou la destitution. S'il se conduit en amoureux malheureux plus souvent qu'en roi, se plaignant même qu'Andromaque, sa victime, le torture («Ah ! que vous me gênez !» [vers 343]), il ne se montre généreux qu'aux moments où il croit pouvoir être aimé. Comme Oreste, il abandonne la galanterie quand elle ne lui apporte pas le bénéfice escompté, devenant au contraire méchant, son amour refusé se retournant en violence : il menace de livrer le fils d'Andromaque si elle ne consent pas à l'épouser. Elle dépend longtemps de ses caprices, du chantage sadique qu'exerce sur elle ce prince cruel et instable, dont les décisions autoritaires s'inversent au gré de son humeur.

Comme il échoue auprès d'elle, il change d'attitude à l'égard d'Oreste, lui déclare qu'il a réfléchi (vers 605-614), qu'il est redevenu sage, maître de lui, héroïque, admirable (vers 625-636). Il en arrive à le croire lui-même, tant il est ravi de retrouver un sens. En fait, il ne s'agit que d'un nouveau rôle, fort éphémère, pour éviter de perdre la face, et pour se venger d'Oreste avec éclat (II, 4), puis se pavaner aux yeux de Phoenix (II, 5).

De même, son attitude à l'égard d'Hermione n'est pas d'un honnête homme, puisque, après s'être dérobé aux promesses qu'il lui a faites, avec cynisme, il ne décide de l'épouser que pour se venger d'Andromaque dont il rappelle la conduite à son égard (vers 644-656 et 658-663), et pour «*l'arracher*» à Oreste (vers 737-740). Cependant, ce n'est pas à elle qu'il le dit, mais au rival que cette nouvelle désespère. C'est après l'avoir écrasé qu'il se sent redevenu Pyrrhus, fils d'Achille. Quand, nouveau retournement, il veut (toujours, du moins en partie, pour s'affirmer en s'opposant) épouser Andromaque, c'est à Hermione qu'il va l'annoncer.

Plus loin, blessé dans son orgueil, il répond aux sarcasmes d'Hermione (vers 1309-1340) avec une ironie féroce (vers 1341-1355), l'amour, quand il est violemment contrarié, devenant haine et cruauté. Enfin, il reste indifférent à ses supplications comme à ses menaces. Aussi le puissant roi est-il livré sans défense aux poignards d'Oreste et des Grecs animés par l'amoureuse bafouée (vers 1495-1520).

Pyrrhus, qui est victime du passage d'une époque héroïque à une époque moralisante, les exploits qui faisaient hier sa grandeur étant maintenant des crimes, non seulement selon sa victime (vers 992-1008) ou selon le ressentiment d'Hermione (vers 1333-1340), mais à ses propres yeux, est travaillé de «*remords*», condamne ce qu'il appelle maintenant des «*excès de rage*» (vers 197-213, 313-322 et 1341-1343). Héros en crise, sinon déchu, il cherche à être reconnu par l'être idéal qu'est Andromaque, à être sauvé de sa déchéance et consacré comme l'égal et le remplaçant d'Hector, cet intense besoin le conduisant à trahir son père, son passé, sa patrie, pour devenir le serviteur de sa captive, l'esclave de son esclave, au point de trouver «*du plaisir à [s]e perdre pour elle*» (vers 642).

Mais il ne peut se faire entendre qu'en torturant encore la veuve fidèle en qui l'époque moralisante trouve son parangon. Il se heurte non seulement à son refus mais à la loi ou du moins à ses propres engagements, que lui rappellent vigoureusement Hermione et les Grecs.

Et il a aussi une motivation plus immédiate : s'il veut épouser Andromaque, c'est pour dominer cette femme dont le dédain le fouette (vers 644, 651-652, 658-662, 669-683), pour s'imposer à elle malgré elle et malgré cet Hector qu'elle ne cesse d'invoquer devant lui (vers 652-654 et 940-946), et pour se donner le plaisir de bafouer Hermione, de défier la Grèce entière. Voilà le moyen de prouver à tous, et peut-être à lui-même qu'il demeure vraiment un héros. C'est dans le défi qu'il retrouve sa plénitude. Le récit du mariage que fait Oreste en témoigne :

«Pyrrhus m'a reconnu, mais sans changer de face :

Il semblait que ma vue excitât son audace,

Que tous les Grecs, bravés en leur ambassadeur,

Dussent de son hymen relever la splendeur.» (vers 1501-1504).

Pour couronner cette démonstration d'héroïsme, Pyrrhus défie même les dieux (vers 1314-1316 et 1381-1385). C'est à leur face, devant leur autel qu'il proclame Astyanax «*roi des Troyens*» (vers 1512). Quelle plus belle fin, pour un héros déchu, que d'être assassiné au sommet d'un tel défi, au lieu d'être le lendemain, victime de la ruse d'Andromaque, ou tout au moins face à sa morne hostilité (vers 1439-1440)? Alors que le monde héroïque s'est écroulé, Pyrrhus a gardé le sens du beau geste aristocratique, réduit à être un défi suicidaire.

Au XVII^e siècle, on le jugea trop brutal ; pour le prince de Condé, il parut «*trop violent et trop emporté*». Comme le constata Sainte-Beuve : «*On l'aurait voulu plus poli, plus galant, plus achevé.*» Dans la première préface d'«*Andromaque*» (1668), Racine le défendit contre ceux qui lui reprochaient de n'être pas un Céladon, en rappelant ironiquement que le roi d'Épire «*n'avait pas lu nos romans*». À nos yeux, il paraît violent, grand parleur sinon hâbleur mais sincère.

Hermione

Elle est, elle aussi, victime d'une malédiction héréditaire, puisqu'elle est, elle aussi, une Atride par son père, Ménélas, et qu'elle a pour mère Hélène, dont l'amour coupable pour Pâris a causé la guerre de Troie. Elle est, elle aussi, un personnage très complexe, plein de contradictions.

D'une part, faible jeune fille, et même enfant gâtée qui rejette ses responsabilités sur les autres (vers 470), et pousse loin la versatilité puérile, elle garde quelque chose de candide, montre une fraîcheur naïve, ne sait pas feindre. Être de passion, qui ne raisonne pas, se souvient, mais ne veut pas comprendre le présent, elle garde un fond de naïveté qui, à défaut de sympathie, lui vaut de la compassion. Passionnément spontanée, elle venait seulement d'apprendre tout l'intérêt d'un «*silence*» et d'un «*mystère*» (vers 457) que, toutefois, elle ne réussit pas à garder. Comme elle est touchante en II, 1, lorsqu'elle se confie à Cléone, implore son secours, évoque avec tendresse le souvenir des jours heureux où Pyrrhus répondait à son amour.

*«Si l'ingrat rentrait dans son devoir !
Si la foi dans son cœur retrouvait quelque place !
S'il venait à mes pieds me demander sa grâce !
Si sous mes lois, Amour, tu pouvais l'engager,
S'il voulait...»* (vers 436-440),

comme elle serait prête encore à l'accueillir encore ! Elle tente vainement de se persuader qu'elle le hait maintenant, et qu'elle peut aimer Oreste ! Quel enthousiasme juvénile et aveugle montre-t-elle en III, 3, lorsqu'elle croit avoir reconquis Pyrrhus :

*«Sais-tu quel est Pyrrhus? T'es-tu fait raconter
Le nombre des exploits... Mais qui les peut compter?
Intrépide, et partout suivi de la victoire,
Charmant, fidèle enfin, rien ne manque à sa gloire.»* (vers 851-854).

D'autre part, elle est une princesse hautaine, orgueilleuse et impérieuse, et par là antipathique. Elle se glorifie de sa mère (vers 1477-1484). Elle eut pour Pyrrhus un amour qui n'était que l'ambition de conquérir le vainqueur de Troie, s'est éprise de lui parce qu'elle a été «*de sa gloire éblouie*» (vers 464-469). Insoumise qui a l'incandescence et l'instabilité de la flamme qui la dévore, elle peut s'exprimer en héroïne cornélienne, déclarant : «*Il y va de ma gloire*» (vers 413), quand elle est blessée et terriblement en colère d'être délaissée par son fiancé, Pyrrhus, au profit d'Andromaque. Elle allègue sa «*gloire offensée*» (vers 1189) pour exiger d'Oreste la mort du roi. Or celui-ci, elle voulut, alors qu'elle était triomphante, le faire souffrir, se régaler de sa fureur impuissante et douloureuse (III, 2). Elle cherche à la provoquer ; il éclate en effet, la traite de «*cruelle*» (vers 825) ; mais il se contrôle aussitôt, et elle est bien déçue : elle «*attenda[t]*» mieux qu'«*un courroux si modeste* » (vers 833). C'est, surtout, pour cette princesse grecque une atroce humiliation que de se voir préférer une rivale, d'autant plus que celle-ci lui est inférieure par le rang, est même une captive troyenne, à l'égard de laquelle, en III, 4, alors qu'elle se croit toujours triomphante, elle se montre extrêmement cruelle. Son égocentrisme est tel qu'elle est incapable d'empathie même pour un cœur bafoué vivant un drame pareil au sien.

Comme, dans le jeu que jouent les personnages, il faut toujours cacher le dédain dont on est l'objet, ne jamais avouer ses torts ni ses motivations contestables, éluder les questions gênantes, contre-attaquer hardiment, se donner toujours le beau rôle, quand Oreste l'accuse de trahison, Hermione prétend que c'est son «*père*» et «*un devoir austère*» qui l'ont «*reléguée*» chez Pyrrhus (vers 522-523, 582-584, 819-822, 881-882). Elle avoue ailleurs que c'est fort inexact (vers 406-408, 1357-1360), mais ce prétexte a l'avantage d'être à la fois très honorable et insolent faux, c'est-à-dire de fonctionner comme une provocation inattaquable, irritant doublement la rage impuissante de l'accusateur.

En proie à un désir intense, elle est folle d'une jalousie qui la rend impitoyable non seulement pour sa rivale mais pour l'être aimé infidèle. Et cette jalousie exacerbée est, pour elle, un cruel supplice, d'autant plus qu'elle est victime de sa lucidité, de son imagination et de son orgueil. Ainsi, dans son

long monologue de V, 1, où elle scrute impitoyablement son cœur, elle est experte à discerner toutes ses raisons de souffrir, toutes les nuances de ses douleurs.

Elle pense que, si Pyrrhus la délaisse, c'est non seulement, comme il le dit, parce que «*d'un autre œil l'éclat victorieux*» l'a emporté sur «*le pouvoir de [ses] yeux*» (vers 1291-1292), mais parce qu'elle a commis l'erreur de lui montrer qu'elle était conquise. Elle comprend qu'il faut «*contre un amant qui plaît*» affecter de la «*fierté*», pour tenir son désir en haleine. Elle regrette :

«Hélas ! pour mon malheur, je l'ai trop écouté.

Je n'ai point du silence affecté le mystère.» (vers 456-457).

Elle essaie, mais trop tard, de rattraper cette erreur stratégique en affectant l'indifférence (vers 125-128).

Mais, si elle est capable de glaciale autorité, elle s'abaisse aussi par amour, et perd toute dignité face à celui qui la méprise, d'une façon non plus odieuse mais déchirante. Déjà, aux vers 427-432, elle a avoué sa faiblesse à Cléone. Plus loin, entre les reproches et les menaces, elle se laisse aller à supplier Pyrrhus :

«Mais, Seigneur, s'il le faut, si le Ciel en colère

Réserve à d'autres yeux la gloire de vous plaire,

Achez votre hymen, j'y consens. Mais du moins

Ne forcez pas mes yeux d'en être les témoins.

Pour la dernière fois je vous parle peut-être :

Différez-le d'un jour ; demain vous serez maître.» (vers 1369-1374).

Quand elle l'aura vainement imploré, comment pourra-t-elle le lui pardonner?

Ce qui est un des aspects de l'ironie tragique de Racine, cet amour égocentrique, expression de l'amour de soi, se retourne en haine et en cruauté quand il est repoussé. Elle s'exclame : «*Ah ! je l'ai trop aimé, pour ne le point haïr !*» (vers 416). Elle apostrophe violemment Pyrrhus :

«Vous veniez de mon front observer la pâleur

Pour aller dans ses bras rire de ma douleur.

Pleurante après son char vous voulez qu'on me voie ;

Mais, Seigneur, en un jour ce serait trop de joie.» (vers 1327-1330).

En IV, 2, quand elle est définitivement abandonnée, son silence inquiète Cléone, sa suivante, et, de fait, il est lourd de menaces. Dans son monologue de V, 1, elle décide :

«Qu'il périsse ! aussi bien il ne vit plus pour nous.

Le perfide triomphe et se rit de ma rage.» (vers 1408-1409).

Son orgueil blessé et son attente trahie métamorphosent son amour en une haine démente, une fureur dont la victime semble bien être, par-delà les innocents broyés et le coupable visé, sa personne même que le dilemme de l'amour et de la haine prive de raisons et de faculté de survivre.

Elle convoque Oreste, et le somme d'assassiner Pyrrhus, le raffinement suprême consistant à faire souffrir ou à perdre l'un par l'autre l'être aimé et la rivale. Elle veut faire souffrir autant qu'elle a souffert. Comme l'autre hésite, elle se complaît dans l'idée de frapper elle-même Pyrrhus (vers 1243). Elle y revient alors même qu'Oreste s'est résigné à obéir, et s'abandonne à un véritable délire :

«Quel plaisir de venger moi-même mon injure,

De retirer mon bras teint du sang du parjure !» de sang (vers 1261-1262).

Si Pyrrhus doit périr de la main d'Oreste, qu'il sache du moins d'où vient le coup :

«Ma vengeance est perdue

S'il ignore en mourant que c'est moi qui le tue.» (vers 1265-1270).

Mais voici Pyrrhus ; tout est remis en question par sa seule présence :

«Ah ! cours après Oreste ; et dis-lui, ma Cléone,

Qu'il entreprenne rien sans revoir Hermione.» (vers 1273-1274).

Il a beau se montrer cynique, puis, en réponse aux sarcasmes de son amante, ironique et cruel, indifférent enfin à ses supplications comme à ses menaces, le cœur d'Hermione demeure partagé. Doit-elle se rendre à l'évidence ou espérer encore contre toute espérance? doit-elle frapper ou

pardonne? Elle l'ignore jusqu'au bout, hésite jusqu'au dernier moment, en proie aux impulsions contradictoires de la passion, se sentant perdue :

«Où suis-je? Qu'ai-je fait? Que dois-je faire encore? [...]

Ah ! ne puis-je savoir si j'aime ou si je hais?» (vers 1393-1396),

ce cri révélateur la peignant tout entière, et annonçant également Roxane ou Phèdre.

De cette sorte d'hypnose, l'irréparable une fois accompli vient la tirer brutalement : Pyrrhus est mort comme elle l'a voulu. Alors, par une suprême illusion, elle est toute amour pour celui qu'elle a fait périr, et sa haine se retourne contre le malheureux Oreste qu'elle accable de ses reproches avec une féroce ironie sardonique : «*Pourquoi l'assassiner? Qu'a-t-il fait? À quel titre?*

Qui te l'a dit?» (vers 1542-1543)

«Ah ! fallait-il en croire une amante insensée?

Ne devais-tu pas lire au fond de ma pensée?

Et ne voyais-tu pas, dans mes emportements,

Que mon cœur démentait ma bouche à tous moments?» (vers 1545-1548).

En fait, ses fureurs ne manquant pas de cohérence, elle ne ment pas : elle est une autre à présent, ne se reconnaît plus dans la femme qui a ordonné à Oreste l'acte dont maintenant elle lui fait un crime.

Comme, faute de pouvoir échapper à son malheur, l'ultime solution (qui est encore une façon de le travestir en jouissance) est pour elle de l'assumer avec frénésie (vers 1485-1492), elle va jusqu'à l'autodestruction, au suicide (vers 1604-1612).

Au XVIII^e siècle, Hermione, jugée trop directe, choquait un peu. Mais sa jeunesse, sa passion et ses malheurs lui valaient quelque indulgence.

En 1883, Paul de Saint-Victor lui trouva «les nerfs, l'exaltation l'impétuosité déchaînée d'une femme de Shakespeare.» («*Les deux masques*»), tandis que, pour Jules Lemaître, en 1908, elle a «une certaine candeur violente de créature encore intacte, une hardiesse à tout dire qui sent la fille de roi et l'enfant trop adulée, toute pleine à la fois d'illusions et d'orgueil ; elle est passionnée, mais n'est pas tendre, l'expérience amoureuse lui manquant. Et ainsi elle garde, au milieu de sa démence d'amour, son caractère de vierge, de grande fille hautaine et mal élevée – absoute de son crime par son ingénuité quand même, et par son atroce souffrance.» («*Racine*”).

Aujourd'hui, on la trouve très moderne.

Oreste, Hermione, Pyrrhus aspirent à la reconnaissance, à la gloire, à l'amour, au bonheur, mais sont le nœud de tensions contradictoires.

Enfants diminués, ils rêvent de dominer et notamment de rejouer le rôle prestigieux de leurs père et mère. Pyrrhus et Oreste se révoltent contre un personnage qui les domine, contre un «Père» symbolique. Mais ils sont punis pour leur tentative «*parricide*» et «*sacrilège*» (vers 1534 et 1574).

En amour, ils font preuve du même aveuglement, étant trop enflammés dans leur passion respective pour être susceptibles de s'intéresser à qui les aime. Ils ont beau savoir que leur sentiment n'est point partagé, il est plus fort que la raison, et ils espèrent toujours. Épris d'un idéal inaccessible, ils ne cessent de découvrir une réalité différente de celle qu'ils attendaient, de se heurter à des rejets.

Alors que même leur moi est autre qu'ils ne le sentent, ce n'est que dans les moments les plus difficiles que cette crise d'identité atteint leur conscience, affleurant fréquemment dans leur hantise du dédain. Dès que possible, ils essaient de ne pas penser à la condition angoissante où ils sont tombés. Pour essayer d'y échapper, ils élaborent des stratégies qui font l'intrigue de la pièce. Tantôt, ils cherchent à remédier à leur insuffisance en se faisant aimer, en se faisant reconnaître par celui qui incarne la valeur à leurs yeux, en étant admirés en vrais héros ; tantôt à la compenser par des «divertissements», qui se révèlent vains, mais éminemment théâtraux. En effet, ils se mettent en scène, prennent des déguisements et des airs avantageux, se livrent à des coups d'éclat à la face des rivaux, pour masquer l'impuissance qui les frappe. Nous sommes invités à apprécier leurs stratégies d'un oeil complice ; et l'auteur lui-même, renforçant cette orientation, force leurs attitudes jusqu'à en faire parfois des personnages de comédie. Mais ces illusions compensatrices ne sauraient suffire, et,

finalement, aucun ne pouvant se réaliser, l'avenir qu'ils ont choisi leur est refusé par le destin, et ils sont condamnés à la transgression meurtrière et suicidaire.

Finalement, on se rend compte que Racine nous montre moins des personnages trop sensibles, punis parce qu'ils n'arrivent pas à résister à l'assaut des passions, que des orgueilleux châtiés à cause de leur besoin insatiable d'admiration, de leur vision égoïste du monde. Ils manquent de grandeur d'âme, de noblesse, sont des exemples qu'on n'a guère envie d'imiter.

S'oppose à eux Andromaque qui, Racine ayant introduit une hiérarchie entre ses personnages, est la seule figure vraiment valeureuse, parée de toutes les qualités, bien que, parmi les grandes figures de son théâtre, elle a le rôle le plus court (228 vers), ses temps de parole et de présence n'étant que 14 et 21%, tandis qu'elle n'apparaît que dans sept scènes sur vingt-huit, et est absente des actes II et V. En effet, la proportion d'activité concrète des personnages est inverse de leur élévation dans la hiérarchie des valeurs : Oreste et Hermione dominent l'intrigue par leur temps de présence et de parole (25 et 48% pour Oreste, 24 et 44% pour Hermione), comme par leurs quatre rencontres, alors qu'Oreste et Pyrrhus ou Pyrrhus et Andromaque ne se rencontrent que deux fois, Pyrrhus et Hermione une seule fois.

Fille d'Éétion, roi de Cilicie (région de la Troade, voisine de Troie), qui, avec ses fils, avait été tué par Achille longtemps avant la prise de Troie, elle conserve, quoique captive, la majesté d'une souveraine droite et sincère, d'autant plus qu'elle fut aussi la bru du roi de Troie, Priam, l'épouse d'Hector (qui a péri sous les coups d'Achille, père de Pyrrhus) ; que, triste, elle est hantée par le souvenir des Troyens disparus.

Seul personnage dont l'amour a été partagé, dont la force, son adhésion à elle-même, procèdent du fait qu'elle a été reconnue, aimée, unie avec bonheur à Hector. Et, jeune veuve fidèle et chaste, affligée et inconsolable, elle évoque avec tendresse son souvenir (III, 4 et 8), a recours à lui dans sa détresse : «*Allons sur son tombeau consulter mon époux.*» (vers 1048). Si, dans la pièce, dramatiquement, tout est enclenché par l'arrivée d'Oreste, moralement, tout dépend de la décision d'Andromaque, ou plutôt d'Hector qui, maintenant, représente pour elle l'attrait de la mort :

*«Ma flamme par Hector fut jadis allumée,
Avec lui dans la tombe elle s'est enfermée.»* (vers 865-866).

Peu lui importe de mourir puisque ainsi elle le rejoindra (vers 1099).

Elle est en même temps une mère dévouée, vibrante d'affection, suppliante et brisée, qui semble incarner l'amour maternel. À Pyrrhus, qui lui demande galamment :

*«Me cherchez-vous, Madame?
Un espoir si charmant me serait-il permis?»*,

elle rétorque avec dédain :

*«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 d'aujourd'hui.»* (vers 258-263),

se permettant aussi une question ironique et même insolente :

*«Et quelle est cette peur dont le cœur est frappé,
Seigneur? Quelque Troyen vous est-il échappé?»* (vers 267-268).

Et elle peut asséner à Hermione : «*Mais il me reste un fils. Vous saurez quelque jour,
Madame, pour un fils jusqu'où va notre amour.*» (vers 867-868).

Elle est prise dans un dilemme où elle doit choisir entre deux décisions dont chacune est conforme à un devoir différent, et qui mènent toutes les deux à une catastrophe. Autant amante que mère, elle est déchirée entre sa tendresse maternelle et sa tendresse conjugale, qui se confondent car, en Astyanax, elle chérit avant tout le souvenir d'Hector :

*«Quoi? Céphise, j'irai voir expirer encor
Ce fils, ma seule joie, et l'image d'Hector !»* (vers 1015-1016).

Les oscillations de Pyrrhus la contraignent à une habile stratégie, ses paroles devant correspondre à celles de son partenaire, alors que l'enjeu est capital, la marge fort étroite. Mais elle est habile :

- aux vers 275-280, elle fait se succéder les prières et les piques ;
- en III, 5, elle nous prouve qu'elle sait user de diplomatie, sa supplique étant un subtil dosage d'habileté et de pathétique.

À certains moments, n'ayant pas du tout le souci de lui plaire, elle n'évite pas de le froisser, le bafoue, la vexation qu'elle lui fait subir causant d'ailleurs les vives péripéties de II, 4, de III, 1 et 2, et de III, 4. Ainsi, d'un air supérieur, elle le dissuade, au nom de sa gloire, de s'intéresser à une «*captive, toujours triste, importune à [elle]-même*» (vers 297-310). Elle lui lance : «*Retournez, retournez à la fille d'Hélène*» (vers 342), alors que ce qu'il y a de plus irritant pour un homme qui fait la cour de trop près à une femme est de s'entendre dire : «Non, mon cher, allez donc retrouver votre femme !» Surtout, en veuve fidèle, elle évoque à plusieurs reprises, avec une insistance maladroite, assurément aussi consciente qu'involontaire, le souvenir d'Hector (vers 336, 357, 361, 940), la véritable raison de ces invocations étant d'exciter Pyrrhus par ces comparaisons désavantageuses dont il se plaint d'ailleurs :

«*Tu l'as vu, comme elle m'a traité. [...]*

«*Cent fois le nom d'Hector est sorti de sa bouche.*» (vers 643-654).

À d'autres moments, si, dans son tréfonds, elle ressent une haine inextinguible pour l'homme dont la vue s'associe à tous ses plus cruels souvenirs («*Dois-je oublier...*» [vers 993-996]), si elle se dit qu'Hector n'aura pas Pyrrhus pour successeur, elle dialogue, joue théâtralement avec lui. Comme il est très désireux de séduire et très sensible aux refus, pour flatter et irriter alternativement son ambition amoureuse, elle ne lui dit pas qu'elle l'aime, ni même qu'elle est sensible à son amour, mais elle avoue qu'elle l'estime. Elle se dit qu'il est coupable envers elle, mais non dans sa nature. Et, qu'entre tous les Grecs ses vainqueurs, c'est lui qui lui semble le meilleur vainqueur (vers 911-916, 1083-1086).

On reconnaît là le génie de Racine, et son intuition infaillible lorsqu'il s'agit de l'âme féminine en particulier : cet ennemi qui la torture, elle n'éprouve pour lui ni horreur ni mépris ; elle le comprend, mesure sa faiblesse et sa grandeur, et sent tout le pouvoir qu'elle a sur lui.

Mais, si elle est passionnément sollicitée par son vainqueur, elle demeure rebelle à ses avances avec une noblesse tragique. Aussi a-t-on pu voir en elle une héroïne consciente de sa tâche, aussi inaccessible au mal que certains héros cornéliens, et prête comme eux à aller jusqu'au bout de son effort, et faire d'elle un modèle de veuve fidèle et de mère héroïque. Sa fidélité funèbre et sa maternité déchirée la conduisent à sa décision de se donner la mort. En mourant, sans trahir la mémoire d'Hector, elle sauvera son fils ; car elle a foi dans la parole de Pyrrhus :

«*Je sais quel est Pyrrhus. Violent mais sincère,*

«*Céphise, il fera plus qu'il n'a promis de faire.*» (vers 1085-1086).

Cependant, si elle ne décide que sa propre mort, le jeu des passions fait toutefois d'elle la seule responsable de la mort de Pyrrhus, car elle triomphe de lui qui est assassiné (vers 1495-1520), d'Hermione qui se suicide (vers 1604-1612), d'Oreste qui sombre dans la folie (vers 1645). Elle seule demeure, comme si sa fidélité à ses deux époux défunts devait être récompensée. N'ayant pas eu à trahir Hector, elle peut servir la mémoire de Pyrrhus en «*veuve fidèle*» (vers 1590), lui rendant des honneurs qui font penser qu'elle devait éprouver pour lui des sentiments qu'elle n'osait peut-être pas s'avouer. Elle assume sa royauté avec un à-propos remarquable. Cependant, voulant «*venger Troie [...]* et son premier époux» (vers 1592), elle reste ce qu'elle était au début de la tragédie, dont elle garde l'unité.

Représentant une résignation et un don de soi presque évangéliques, un stoïcisme qu'on pourrait qualifier de chrétien, Andromaque est radicalement supérieure aux autres personnages, d'une supériorité d'ordre moral, sinon spirituel, tandis qu'ils se débattent sur le plan temporel. Et la supériorité insurmontable de cet être idéal, veuve et mère persécutée, dont tous les malheurs viennent de l'extérieur, la torturant sans pouvoir la dénaturer, introduit l'antinomie tragique.

Cependant, l'habile stratégie d'Andromaque dans sa relation avec Pyrrhus fut discutée au XIXe siècle. On se demanda si elle n'est pas une femme qui, jetée par Racine dans une situation où il lui faut tromper et séduire, comprend l'influence de ses charmes, la puissance de sa beauté ; qui s'en sert pour, jouant son rôle face à son vainqueur (ne trouve-t-on pas ici le thème, cher à la littérature galante, du vainqueur vaincu par sa captive?), se défendre et protéger son fils ; qui pleure en sachant que les larmes aiguisent sa beauté, excitent l'émotion de l'amoureux, et retardent l'instant fatal où il livrerait Astyanax au bourreau. Cette grande dame consciente de son prestige et de sa séduction (vers 859-860 et 914), maîtresse de son geste, de son style et de leurs effets, aurait découvert en elle les minauderies instinctives qui apaisent et leurrent un homme. On parla donc de sa «coquetterie», et on débattit longtemps de ce problème. Lisez-donc le texte, disaient les uns : elle ne cesse d'utiliser dédains et reproches, entremêlés de pleurs et de prières, pour mieux exciter Pyrrhus. Il est impossible, dogmatisaient les autres, que la veuve fidèle ait de telles intentions. Ce n'est que «la coquetterie de la vertu», la réaction féminine d'une mère qui doit sauver son fils, proposaient les conciliateurs. On pourrait même se contenter de parler de finesse féminine, au nom d'une parfaite fidélité conjugale.

Dans "*Andromaque*", Racine montra donc la vision profonde et lucide qu'il avait de la passion, sonda le cœur humain dans toute sa complexité et ses faiblesses, explora la douloureuse proximité entre l'amour et la haine. Il mit la rigueur la plus rationnelle au service de l'expression des débordements passionnels qui, sous les conventions pompeuses et la forme caduque, révèlent une violence, une hardiesse, que le réalisme des romanciers a rarement dépassées. La première qualité de la pièce est dans ce dévoilement, dans ces éclairs jetés sur les abîmes de la misère humaine. Si l'amour met en jeu toute l'ambition, toutes les ressources matérielles, toute l'intelligence et toute la sensibilité de ses victimes, comme ça allait être toujours le cas chez Racine, la passion n'est point partagée. Par un jeu cruel de la fatalité, l'obstacle, le plus souvent, est l'être aimé lui-même. Il y a là plus qu'un hasard : la passion, aveugle et fatale, semble aboutir nécessairement à une impasse.

Intérêt philosophique

Pour Aristote, la tragédie, en provoquant la catharsis, grâce à laquelle l'âme du spectateur serait purifiée de ses passions excessives, a une vocation didactique, c'est-à-dire qu'elle vise à enseigner une vérité morale ou métaphysique au public.

Ainsi, dans "*Andromaque*", Racine, avec ses personnages, mit à nu notre propre cœur, nous proposa une vérité qui nous concerne.

Il fit de l'amour un thème essentiel. Il le montra sous différentes formes : l'affection maternelle, la fidélité conjugale, le désir éperdu, ou l'amitié attentive. Il joua de plusieurs registres : la tendresse, l'élan, la timidité, la sincérité, la jalousie surtout qui manifeste la manière dont la passion amoureuse est vécue : dans la solitude soupçonneuse, car chacun n'atteint de l'autre que l'image fantasmée qu'il s'en fait ; et dans la rivalité, car le rejet dont il est l'objet accumule dans le cœur aimant une haine qui par essence et logique ne peut porter sur l'être aimé et trouve donc dans l'image tout aussi fantasmée d'un rival, heureux et abhorré, un exutoire.

Il eut cet aphorisme subtil : «*Il faut se croire aimé pour se croire infidèle*» (vers 1350).

S'il reprit le thème de la chaîne des amours contrariés, où l'on repousse qui nous aime et où l'on aime qui nous refuse, c'est que, comme les moralistes de son temps, il pensait que, dans la mesure où l'amour est ambition de conquête, celui qui m'aime déjà ne me motive plus, tandis que celui qui me dédaigne ne m'en attire que davantage. Pour Molière d'Essertines, dans "*Polyxène*" (1632), «les désirs regardent toujours ce que nous ne possédons pas», et «la possession ôte le goût de ce que nous avons désiré auparavant». Toutefois, le refus de la demande d'amour et son inversion en haine vengeresse ne s'expliquent pas seulement par la vérité psychologique et l'intérêt dramaturgique de ce mécanisme : ils procèdent aussi du fait que les personnages, comme s'ils relevaient de visions, voire

d'époques différentes, ou s'ils figuraient des instances distinctes de notre personnalité, ne sont pas de même nature, ce qui les range dans un ordre hiérarchisé que l'amour cherche en vain à transgresser.

Racine démystifia encore l'amour, par sa peinture sans complaisance de la passion néfaste, infernale même, qui rend aveugle, injuste, oublieux. Il montra, toujours comme les moralistes de son temps, que l'amour, qui a pour principe l'amour de soi, le besoin absolu de se faire reconnaître, est une ambition de s'imposer à la liberté d'autrui (et si possible d'un être supérieur) ; que cette ambition est avivée par toute résistance, et exaspérée par le refus, qu'elle perçoit comme un insupportable dédain. Il fit apparaître les désastreuses conséquences de la passion, la haine (toute une psychologie de l'amour sort du vers 416 : «*Ah ! je l'ai trop aimé pour ne le point haïr.*» ; du vers 540 : «*Je vous haïrais trop - Vous m'en aimeriez plus.*») qui, chez lui, est plus proche de l'amour que l'indifférence, est décuplée par le pouvoir que possèdent des personnages de rang princier, déclenche des violences latentes : violence verbale, violence imaginée (l'enlèvement d'Hermione par Oreste), violence bien réelle, de l'assassinat de Pyrrhus au massacre du peuple de Troie pour la beauté d'une femme. La mort ne cesse ainsi de planer sur le texte, mort dans la nuit, nuit du tombeau, présence fantomatique des ombres, menaces de mort, stratégie de suicide, appel du néant enfin, dont la folie résume les manifestations variées, de la fureur ivre de carnage à la fureur ivre d'orgueil, de l'illusion à l'hallucination pour que s'épanouisse dans ce néant ombreux la sensation que le destin a tout organisé, aveuglant chaque personnage dans son amour, sa jalousie, sa haine, sa violence et sa folie jusqu'à le faire lui-même s'anéantir.

Ce qui fait d'"*Andromaque*" une oeuvre véritablement tragique, c'est qu'on y assiste à une inversion historique des valeurs. Le héros Pyrrhus, frustré de sa valeur constitutive, et surplombé par une nouvelle raison d'être qui lui est opposée (elle s'incarne en ceux qu'il a cherché à détruire) et inaccessible, puisqu'elle est d'un ordre radicalement différent, sinon contraire, voit ses exploits devenus des crimes, et a un besoin absolu d'être reconnu et sauvé par sa victime devenue l'incarnation de la valeur. C'est à cet ordre supérieur que se heurtent aussi les passions d'Hermione et d'Oreste, assassins d'un roi devant l'autel.

Surtout, dans cette pièce comme dans tout son théâtre, Racine montra que, pour le personnage tragique, le bonheur positif est impossible, puisqu'il ne pourra jamais s'unir à l'idéal, qui est sa raison d'être ; la seule jouissance qui lui soit accessible est donc celle que donne l'exercice du mal, la quête de compensations poussées jusqu'au sadisme et au masochisme. Remarquons qu'ainsi la morale est sauvée : les passionnés reçoivent leur châtement, et le janséniste Nicole eut donc tort de voir, dans tout auteur dramatique, «*un empoisonneur public, non des corps, mais des âmes des fidèles.*» Pourtant, on décèle déjà dans "*Andromaque*" la plainte orgueilleuse du janséniste inquiet qu'était Racine : au vers 778, Oreste pousse un cri de révolte contre les dieux, pensant que, comme ils se comportent de manière cruelle avec les mortels, mieux vaut justifier leur courroux.

Destinée de l'oeuvre

"Andromaque" fut créée le 17 novembre 1667, dans l'appartement de la reine, devant Leurs Majestés et l'élite de la cour, par la troupe de l'Hôtel de Bourgogne. Marquise Du Parc, comédienne pour laquelle Racine, qui l'avait enlevée à Molière, et avec laquelle il avait une liaison, avait écrit la pièce, qui avait un «port d'impératrice», aimait se «déhancher», «faire bien des façons» (selon Molière, dans '*L'impromptu de Versailles*'), tint le rôle d'Andromaque. Floridor, qui avait soixante et un ans mais passait pour le meilleur acteur de son temps, joua Pyrrhus. Montfleury fut, selon le journaliste Robinet, un «Oreste frénétique» au point qu'à cause, disait-on, des efforts déployés dans ce rôle plein «de transport et de courroux», à force de hurler, cet homme, qui avait soixante-sept et un ventre énorme, qu'il maintenait dans un cercle de fer, le fit éclater au cours de la représentation du 31 décembre 1667, et en mourut ! Mademoiselle des Œillets, qui avait quarante-six ans, n'avait jamais été belle, mais excellait dans les personnages tragiques, fut Hermione.

La pièce valut au jeune dramaturge de vingt-huit ans un triomphe presque aussi éclatant que celui du "Cid", trente ans plus tôt, et qui se confirma le lendemain, les mêmes acteurs donnant une représentation publique à l'Hôtel de Bourgogne.

Les premiers spectateurs apprécièrent l'efficacité pathétique de la pièce, où ils virent une véritable rénovation de la tragédie ; ils admirèrent le chant funèbre et les lamentations d'Andromaque, l'escrime théâtrale qu'elle livre à Pyrrhus, la fureur finale d'Oreste. Mais ils préférèrent Pyrrhus qui est le personnage le plus galant et le plus brillant.

Cependant, reconnaître à la pièce trop de qualités risquait de contrister un Corneille sexagénaire à qui l'on savait gré d'avoir charmé durant tant d'années, qui était exaspéré par ce qui semblait annoncer qu'il serait bientôt égalé, voire dépassé, alors qu'il venait de subir l'échec d'"Attila". Et, comme ce succès suscitait des jalousies, une vive controverse fut lancée. La Cour soutint Racine, mais la vieille garde de la critique, fidèle à Corneille, éleva un barrage contre Racine

Il y eut donc une querelle d'"Andromaque" comme il y avait eu une querelle du "Cid", la pièce allant être celle de Racine qui fut l'objet du plus grand nombre de commentaires. On se demanda si elle respectait bien les règles, car il ne suffisait pas qu'elle plût, encore fallait-il plaire selon la bonne formule. On attribua aussi son succès au talent des acteurs, et, après la mort de Montfleury, on prétendit que la pièce venait de perdre le plus grand de ses attraits. On critiquait principalement la galanterie de Pyrrhus, contraire à la vérité historique et à la dignité de la tragédie ; alors qu'il était «violent et farouche», ici, il «fait le doux».

Perdoux de Subigny fit jouer, par la troupe de Molière (qui était brouillé avec Racine depuis les représentations d'"Alexandre", et furieux qu'il lui ait ensuite enlevé Mlle du Parc), au Théâtre du Palais-Royal, une comédie en trois actes, "*La folle querelle ou La critique d'"Andromaque"*", qui était une parodie où les partisans de Racine étaient présentés comme des sots et même comme des fripons. Elle tint l'affiche pendant vingt-sept représentations entre le 18 mai 1668 et la fin de l'année. Presque en même temps, le texte parut en librairie, avec une préface qui était un réquisitoire vétilleux contre les prétendus défauts littéraires et moraux de la pièce, auxquels étaient opposés les talents supérieurs de Corneille :

- On prétendait que Racine était en contradiction avec Aristote. Mais il opposa aux cornéliens épris de perfection héroïque qu'Aristote voulait que les héros de la tragédie ne soient «*ni tout à fait bons, ni tout à fait méchants*».
- On trouvait que Pyrrhus trop brutal pour un personnage de son rang ; que son attitude à l'égard d'Hermione n'est pas d'un honnête homme, puisqu'il se dérobe aux promesses qu'il a formulées ; que le personnage ne répond pas à la règle de la classification des genres, car, alors que Corneille avait affirmé que l'amour est «une passion trop chargée de faiblesse» pour constituer le ressort d'une oeuvre tragique, «l'amour est l'âme de toutes les actions de Pyrrhus, aussi bien que de la pièce, en dépit de ceux qui tiennent cela indigne des grands caractères» ; que ses «faiblesses [...] sont de pures lâchetés.» ; que le ton conviendrait à un roman, et détonne dans une tragédie.
- On reprochait le fait qu'Oreste tutoie Pylade, qui le vouvoie alors qu'il est roi lui-même ; le fait que Pyrrhus vienne au-devant d'un ambassadeur.
- On ne pouvait accepter la survivance d'Astyanax. Mais, dans sa préface de 1676, Racine allait rappeler que, dans la tradition poétique française, il était destiné, à «*être le fondateur de notre monarchie*».
- En de nombreux endroits, on releva des tournures lourdes ou ambiguës, remarque qui ne manquait pas de fondement, et dont Racine tint compte.

Un autre partisan de Corneille, Saint-Évremond, fut plus objectif. En 1668, dans une lettre à M. de Lionne, il salua les beautés de la tragédie, mais hésita à se prononcer entre Racine et son grand aîné : «À peine ai-je eu le loisir de jeter les yeux sur "*Andromaque*" et sur "*Attila*" [tragédie de Corneille jouée le 4 mars 1667 par la troupe de Molière] ; cependant, il me paraît qu'"*Andromaque*" a bien l'air des belles choses ; il ne s'en faut presque rien qu'il y ait du grand. Ceux qui n'entreront pas assez dans les choses l'admireront ; ceux qui veulent des beautés pleines y chercheront je ne sais quoi d'attrayant qui les empêchera d'être tout à fait contents. Vous avez raison de dire que la pièce est

déchirée par la mort de Montfleury, car elle a besoin de grands comédiens qui remplissent par l'action ce qui lui manque ; mais, à tout prendre, c'est une belle pièce, et qui est fort au-dessus du médiocre, quoique un peu au-dessous du grand.» Dans une autre lettre, il jugea que «ce qui doit être tendre n'y est que doux», que «ce qui doit exciter de la pitié ne donne que de la tendresse», et conclut : «On peut aller plus loin dans les passions.» Finalement, pour lui, il fallait mettre Racine bien «après Corneille». Il instaura la mode du fameux parallèle Corneille-Racine, comme s'il était impossible de les admirer l'un et l'autre sans préférer à tout prix l'un à l'autre.

Mme de Sévigné (qui était «folle de Corneille» et plaça toujours l'héroïsme cornélien bien au-dessus de la passion racinienne) estimait qu'en versant «plus de six larmes» (lettre du 12 août 1671), elle avait fait un suffisant éloge, encore qu'elle les dût plus à la troupe qu'à la pièce.

En 1676, huit ans après la première d'«*Andromaque*», le pamphlétaire Barbier d'Aucour continua de s'en moquer dans «*Apollon, vendeur de Mithridate*» :

«La racine s'ouvrant une nouvelle voie
Alla signaler ses vertus
Sur les débris pompeux de la fameuse Troie,
Et fit un grand sot de Pyrrhus,
D'Andromaque une pauvre bête
Qui ne sait où porter son cœur,
Ni même où donner de la tête,
D'Oreste, roi d'Argos, un simple ambassadeur,
Qui n'agit toutefois avec le roi Pylade
Que comme un argoulet [homme de rien],
Et loin de le traiter comme son camarade,
Le traite de maître à valet.»

Le texte, dédié à «*Madame*», c'est-à-dire Henriette d'Angleterre, épouse de «*Monsieur*», le frère du roi, modèle accompli de la «jeune cour» ennemie de toute austérité, fut probablement publié dans la seconde quinzaine de janvier 1668, avec un privilège du 21 ou du 28 décembre 1667, pour cinq ans. Dans la préface, qui était polémique, Racine passa beaucoup de temps à ferrailer avec les critiques, s'efforça de répondre à ses détracteurs, dont les uns trouvaient Pyrrhus trop tendre, les autres trop cruel ; il ne répondit qu'aux seconds.

À ceux qui attribuaient le succès de sa tragédie au jeu des comédiens ou à la préciosité de ses personnages, il se contenta de lancer de mordantes épigrammes, comme celle-ci :

«*La vraisemblance est choquée en ta pièce.
Si l'on en croit et d'Olonne et Créqui :*
*Créqui dit que Pyrrhus aime trop sa maîtresse ;
D'Olonne, qu'Andromaque aime trop son mari.*»

Le premier était un homosexuel notoire, le second un célèbre cocu !

Mais, à partir de la seconde édition de ses oeuvres, en 1673, il fit des corrections visiblement inspirées par Subligny : manière élégante de reconnaître, avec Boileau, «l'utilité des ennemis» ; le texte du dénouement fut remanié (Andromaque, qui, initialement, venait sur scène proclamer sa fidélité à Pyrrhus, n'y paraît plus ; un récit était substitué). En 1674, une nouvelle édition fut accompagnée d'une seconde préface où Racine indiqua ses sources, et justifia la psychologie de ses personnages.

Une troisième édition fut donnée en 1676, avec d'autres variantes dont certaines ont de l'importance.

En 1678, parut une édition néerlandaise.

On sait, par le «*Mémoire*» de Mahelot, qu'en 1680, le décor témoigna d'une hantise marine : une colonnade blanche se profilait contre une mer couverte de vaisseaux.

Le succès ne se démentant pas, de 1680 à 1700, la pièce fut jouée cent onze fois ; dans cette période, par le nombre de représentations à la Comédie-Française, elle vint au second rang des pièces de Racine.

Vers 1685, Baillet, dans ses "*Jugements des savants*", écrit : «C'est maintenant de toutes ses pièces [de Racine] celle que la Cour et le public revoient le plus volontiers, de sorte que les connaisseurs semblent lui donner le prix sur toutes les autres.» En 1688, Mme de Maintenon la fit apprendre aux jeunes filles de Saint-Cyr, et Mme de Caylus rapporta même dans ses "*Souvenirs*" qu'elle écrivit alors à Racine : «Nos petites filles viennent de jouer "*Andromaque*", et l'ont si bien jouée qu'elles ne la joueront plus.»

Au XVIII^e siècle, si la pièce occupa le troisième rang parmi celles de Racine jouées à la Comédie-Française, le souci des règles classiques paralysait encore le jugement des critiques. Ainsi, Voltaire (dans ses "*Remarques sur le Troisième Discours du poème dramatique*") critiqua le manque d'unité d'action, le mélange des genres, la préciosité ; il avoua néanmoins son admiration en termes élogieux : «Il y a manifestement deux intrigues dans l'"*Andromaque*" de Racine, celle d'Hermione aimée d'Oreste et dédaignée de Pyrrhus, celle d'Andromaque qui voudrait sauver son fils et être fidèle aux mânes d'Hector. Mais ces deux intérêts, ces deux plans sont si heureusement rejoints ensemble que, si la pièce n'était pas un peu affaiblie par quelques scènes de coquetterie et d'amour plus dignes de Térence que de Sophocle, elle serait la première tragédie du théâtre français.»

Le neveu de Corneille, Fontenelle, ne tint pas compte des règles, considéra qu'il n'est pas besoin de s'en soucier pour séduire le public, particulièrement le public féminin. Dans sa "*Vie de Corneille*", il écrivit à propos d'"*Andromaque*" : «Voilà ce qu'il fallait aux femmes dont le jugement a tant d'autorité au théâtre. Ainsi furent-elles toutes charmées.»

Prenant le point de vue du metteur en scène, Diderot se demanda, dans son "*Paradoxe sur le comédien*", s'il suffit d'une actrice au caractère passionné pour jouer le rôle capital d'Hermione : «La sensibilité étant, en effet, compagne de la douleur et de la faiblesse, dites-moi si une créature douce, faible et sensible, est bien propre à concevoir et à rendre [...] les transports jaloux d'Hermione, les fureurs de Camille [...] le délire et les remords de Phèdre, l'orgueil tyrannique d'Agrippine, la violence de Clytemnestre? Abandonnez votre éternelle pleureuse à quelques-uns de nos rôles élégiaques, et ne l'en tirez pas». Il pensait que, pour représenter à la scène une de ces «tigresses», il faut une actrice chevronnée, au jeu calculé. Il ajoutait que c'est un hasard exceptionnel «s'il s'est trouvé une actrice de dix-sept ans [Mlle Raucourt, qui débuta en 1772] capable du rôle [...] d'Hermione, c'est un prodige qu'on ne reverra plus.»

Mais le rôle d'Hermione avait été tenu auparavant par une grande comédienne, Mlle Clairon, qui soulignait par son jeu que l'orgueilleuse princesse devenait à la fin très humble.

Le XIX^e siècle, le siècle des révolutions littéraires, se montra sensible à la nouveauté d'"*Andromaque*". Chateaubriand, dans "*Le génie du christianisme*" (II, 11, 6), vit, dans cette tragédie, un drame chrétien : «Les sentiments les plus touchants de l'*Andromaque* de Racine émanent pour la plupart d'un poète chrétien [...] Cette humilité que le christianisme a répandue dans les sentiments perce à travers tout le rôle moderne d'Andromaque.»

Selon Mme de Staël, Talma, grand tragédien du début du XIX^e siècle, joua le rôle d'Oreste en inspirant «une pitié que le génie même de Racine n'a pu prévoir tout entière» ("*De l'Allemagne*", II, chapitre XXVII).

Geoffroy, dans son "*Cours de littérature dramatique*" (1819-1820), vit dans la pièce une peinture du XVII^e siècle : «Andromaque n'a de naturel que sa tendresse pour son fils ; le reste est le résultat de l'éducation, des mœurs et du ton de la société la plus raffinée.»

Sainte-Beuve, voulant, dans ses "*Portraits littéraires*", définir la nouveauté de la pièce avec précision, jugea que les attaques que subit Racine à sa création étaient «une conséquence du système de Corneille, qui faisait ses héros tout d'une pièce, bons ou mauvais de pied en cap ; à quoi Racine répondait fort judicieusement en invoquant Aristote (première préface d'"*Andromaque*"). J'insiste sur ce point, parce que la grande innovation de Racine et sa plus incontestable originalité dramatique consistent précisément dans cette réduction des personnages héroïques à des proportions plus humaines, plus naturelles, et dans cette analyse délicate des plus secrètes nuances du sentiment et de la passion. Ce qui distingue Racine, avant tout, dans la composition du style, comme dans celle du drame, c'est la suite logique, la liaison ininterrompue des idées et des sentiments ; c'est que chez lui

tout est rempli sans vide et motivé sans réplique, et que jamais il n'y a lieu d'être surpris de ces changements brusques, de ces retours sans intermédiaire, de ces volte-faces subites, dont Corneille a fait souvent abus dans le jeu de ses caractères et dans la marche de ses drames. Nous sommes pourtant loin de reconnaître que, même en ceci, tout l'avantage au théâtre soit du côté de Racine ; mais, lorsqu'il parut, toute la nouveauté était pour lui, et la nouveauté la mieux accommodée au goût d'une Cour où se mêlaient tant de faiblesses, où rien ne brillait qu'en nuances, et dont, pour tout dire, la chronique amoureuse, ouverte par une La Vallière, devait se clore par une Maintenon.»

Stendhal prit intérêt à "*Andromaque*" et, dans "*Racine et Shakespeare*" (1823), reconnut à l'auteur le sens de la vérité. «Racine a donné aux marquis de la cour de Louis XIV une peinture des passions, tempérée par l'extrême dignité qui était alors de mode, et qui faisait qu'un duc de 1670, même dans les épanchements les plus tendres de l'amour paternel, ne manquait jamais d'appeler son fils : Monsieur [...] C'est pour cela que le Pylade d'"*Andromaque*" dit toujours à Oreste : "*Seigneur*"; et cependant quelle amitié que celle d'Oreste et de Pylade !» Mais Stendhal était de son temps et, comme Hugo, il ne dissimula par son mépris pour la tragédie, celle de Racine en particulier.

En 1838, Musset, dans "*De la tragédie ; À propos des débuts de Mademoiselle Rachel*", affirma : «Pour ce qui regarde [...] les gens qui croient voir une affaire de mode dans le retour du public à l'ancienne tragédie, disons, sans hésiter, qu'ils se trompent. Il est bien vrai qu'on va voir "*Andromaque*" parce que Mlle Rachel joue Hermione et non pour autre chose, de même qu'il est vrai que Racine écrivit "*Iphigénie*" pour la Champmeslé, et non pour une autre.» Constatant qu'on pleure à "*Andromaque*", il s'intéressa au problème de l'interprétation, étudia la manière dont Rachel disait le vers 1244 : «*Je percerai le cœur que je n'ai pu toucher*», et reprit à son compte une remarque faite par Diderot après avoir entendu une autre jeune actrice, mais pour en tirer une conséquence différente : «L'accent qu'elle donne à ce vers, qui n'est pas bien remarquable [...] est une chose incompréhensible dans une si jeune fille ; car ce qui va au cœur vient du cœur, ceux qui en manquent peuvent seuls le contester ; et où a-t-elle appris le secret d'une émotion si forte et si juste? Ni leçons, ni conseils, ni études, ne peuvent rien produire de semblable. Qu'une femme de trente ans, exaltée et connaissant l'amour, pût trouver un accent pareil dans un moment d'inspiration, il faudrait encore s'étonner ; mais que répondre quand l'artiste a seize ans?» Il pensait qu'écrite pour un espace étroit et proche du public la tragédie de Racine s'adapte mal à un plateau plus large et distant.

Les acteurs préférèrent Oreste qui est un héros romantique. Mais *Andromaque*, qui était de plus en plus idéalisée, devint un mythe ou un pur symbole, comme on le constate dans "*Le cygne*" des "*Fleurs du mal*" de Baudelaire où, s'adressant à elle, il évoqua «l'immense majesté de [ses] douleurs de veuve»

À la fin du siècle, avec l'éclectisme et la liberté d'esprit qui lui étaient propres, Émile Faguet, dans "*Études et portraits littéraires, 1881-1895*" parla d'"*Andromaque*" comme d'une comédie précieuse et d'un drame romantique : «"*Andromaque*", c'est la vie elle-même et par conséquent c'est une comédie. C'est une comédie qui finit mal ; la tragédie ne sera jamais autre chose, pour Racine, jusqu'à "*Phèdre*". Retournez la théorie de Corneille, vous avez la théorie d'"*Andromaque*" ; les grands intérêts de l'humanité au second rang et les sentiments individuels et surtout l'amour au premier. Aucun classique ne s'y est trompé. Boileau, Jean-Baptiste Rousseau, Voltaire sont chagrinés de ce qu'*Andromaque* contient de comique.» Il vit une «infinie mélancolie du souvenir» et de «l'espérance» chez *Andromaque*, qu'il qualifia de «doux fantôme qui habite deux tombes, celle de l'époux perdu et, d'avance, la sienne».

La pièce fut, en 1894, la première jouée au Québec par des professionnels, Mounet-Sully, le plus grand acteur tragique de l'époque, et Jane Harding, membre de la Comédie-Française, qui se produisirent à Montréal.

En 1903, Sarah Bernhardt eut l'idée de jouer "*Andromaque*" à la Porte Saint-Martin «dans le vrai décor et avec des costumes vrais». Mais Anatole France fit remarquer que «l'époque de la guerre de Troie était préhistorique, c'est-à-dire de la pierre polie et du bronze».

La même année, la pièce fut jouée à la Comédie-Française par Julia Bartet.

En 1907-1908, Antoine, directeur du théâtre de l'Odéon, fit jouer la pièce telle qu'elle le fut au XVIIe siècle : décor, costumes et spectateurs sur la scène.

Depuis, il n'y eut plus de réserves. La pièce, qui tint le premier rang parmi celles de Racine jouées à la Comédie-Française, reçut l'hommage de tout le monde : écrivains, critiques, comédiens.

Le 8 janvier 1932, dans son "*Journal*", André Gide se demanda si "*Andromaque*" n'était pas l'un des chefs-d'oeuvre d'un temps révolu : « Certes, c'est avec un indicible ravissement que je viens de relire "*Andromaque*", mais, dans ce nouvel état qu'habite aujourd'hui ma pensée [il se croyait alors communiste], ces jeux exquis ne trouveront plus raison d'être. C'est ce que je me répète sans cesse, et que l'âge où purent fleurir la littérature et les arts est passé. Du moins j'entrevois une littérature et une poésie différentes, d'autres permissions, d'autres invites d'enthousiasme et de ferveur, des chemins nouveaux [...] mais je doute si mon coeur est assez jeune encore pour y bondir. »

Dans son "*Journal*", sous la rubrique "*Amants*", François Mauriac observa que les passions des personnages les plongent dans l'intemporel : « Leur fureur amoureuse ignore l'avenir ; il n'y a pas d'avenir pour la passion, l'image de ce présent éternel qu'est l'enfer. Hermione et Phèdre se consomment au milieu d'un désert ; comme ces feux qui font fuir les fauves, leur douleur chasse les événements : il ne leur arrivera aucune aventure. Elles n'ont lieu ni d'espérer ni de craindre quoi que ce soit [...] Hors Hippolyte et Pyrrhus, personne n'a le pouvoir de les faire pleurer ou rire. »

En 1937, la pièce fut jouée à la Comédie-Française par Véra Korène et Maurice Escande.

En 1941, le rôle d'Andromaque fut tenu par Marie Ventura.

En 1948, Marcel Aymé, dans "*Uranus*", avec humour, prêta une parodie d'"*Andromaque*" à un tenancier de bar.

En 1952, dans ses "*Témoignages sur le théâtre*", Louis Jouvet souligna la richesse inépuisable de la pièce : « On peut sans effort faire une pièce avec "*La rabouilleuse*" ou "*Le colonel Chabert*", mais "*Andromaque*" ou "*Électre*" peuvent sans effort fournir deux cents romans. »

Le 12 avril 1960, la pièce fut présentée à la télévision française

Elle est aujourd'hui, et de loin, l'oeuvre de Racine la plus étudiée dans l'enseignement secondaire depuis plusieurs décennies, en partie peut-être parce que sa dimension concurrentielle et ludique la rend abordable dès le collège.

Pour les critiques contemporains, bien des questions ont perdu de leur importance : observation des règles, respect de l'Histoire, emprunts faits par Racine à ses devanciers, rapports de l'oeuvre et du siècle qu'elle reflète...

Ces dernières années, la pièce, l'une des plus admirées, qui demeure, avec "*Phèdre*", la plus jouée de toutes les pièces de Racine, et même la plus jouée de toutes les tragédies et tragi-comédies françaises après "*Le Cid*", en particulier à la Comédie-Française, connaît des mises en scènes novatrices.

En 1974, à Montréal, au Théâtre de Quat'sous, André Brassard établit sur la scène un ring de boxe autour duquel les comédiens demeureraient constamment, pour monter à leur tour sur le ring pour un véritable round verbal !

En 1987, à Montréal, la jeune troupe Acte 3 proposa une étonnante "*Andromaque*", dans une piscine désaffectée où flottait une atmosphère de fin du monde

En 1994, au Théâtre du Nouveau Monde de Montréal, Lorraine Pintal, s'inspirant de ce que Racine avait fait pour les demoiselles de Saint-Cyr, conçut une "*Andromaque*" dont la distribution entièrement féminine réunissait huit exilées recluses à la suite de la guerre de Troie, qui se recueillaient autour d'une histoire dont elles voulaient exorciser l'horreur. Mais cette production plus austère que rigoureuse, plus froide que tragique, plus hermétique qu'éclairante, exigea beaucoup d'efforts des spectateurs à reconnaître les personnages, au détriment de la compréhension des enjeux.

En 2006, à Montréal, au Théâtre La Chapelle, Simon Boudreault donna "*Andromak*", spectacle par lequel il souhaitait remettre la tragédie classique au goût du jour, restituer "*Andromaque*" dans sa vivacité originelle par une plongée dans la langue forte et imagée de Racine. Il n'hésita pas à revoir la structure de la tragédie en comblant les non-dits, notamment en créant un prologue, en retranchant de nombreuses scènes (notamment celles où les maîtres se confient à leurs confidentes) et en puisant d'autres chez Homère, Euripide, Virgile et Shakespeare, ce qui constituait le texte dit par un narrateur, sorte de coryphée qui, en mettant la tragédie dans le contexte de la guerre de Troie,

imposait dès le départ une distance difficile à abolir par la suite, tout cela afin que le spectateur puisse se mettre à la place des quatre personnages, comprendre leurs motivations, réaliser qu'aucun des protagonistes n'a pleinement raison ou pleinement tort. La richesse des alexandrins fut conservée, le travail sur la musicalité du texte étant l'aspect le plus intéressant de cette adaptation : des répliques étaient déplacées ou répétées, des personnages se coupaient la parole ou parlaient en même temps, et des scènes furent soutenues par une impressionnante musique en direct. De grands masques, imposants symboles mortuaires, qui faisaient apparaître des figures de la guerre de Troie, et des éclairages magnifiques, animaient par moments l'espace dépouillé. Malgré ces louables efforts et malgré la conviction des créateurs impliqués, le spectacle, sans relief ni artifices, demeura long et sans aspérités, inspira trop souvent l'ennui. À mille lieues de toute catharsis, la tragédie s'enlisa.

En 2007, à Paris, le Britannique Declan Donnellan transposa la tragédie grecque dans les années 40. Pour lui, le thème central est la relation parents-enfants, et la difficile existence de générations écrasées par l'héritage trop lourd de leurs ancêtres. Il n'avait pas tort. Mais fallait-il rendre omniprésent Astyanax, en «ado» attardé qui ne quitte ni les jupons de sa mère ni son «Big Jim» en plastique? faire d'Hermione une furie caricaturale et agaçante? transformer cette tragédie sublime en une farce qui dilue la poésie des alexandrins et déclenche souvent les rires du public?

En 2010, à la Comédie-Française, où "*Andromaque*" est habituellement un de ces grands classiques, à notre époque, décolorés, devint, grâce à Muriel Mayette, un beau spectacle moderne, où le tragique fut restitué avec une fière humilité, sans pompe ni grosse caisse, sans les vandalismes à la mode. Sous un ciel attique, une majestueuse colonnade et d'amples voilages changeaient au gré des lumières et des souffles apolliniens, rien ne dérangeait dans leurs drapés frémissants la statuaire et la fresque. Et même les «fureurs d'Oreste» furent expédiées sans excès de serpents qui sifflent sur nos têtes. On put les regretter un peu, mais pas trop ! Car le parti pris fut de déployer, dans sa grâce limpide, la langue racinienne, svelte, déliée, de vocabulaire réduit mais de riche syntaxe. Et de servir, sans désarticuler l'alexandrin, la musicalité d'un des plus beaux quintettes de la poésie française. Pour cette rare ambition, il fallait aux acteurs de la noblesse et des timbres clairs pour une diction exemplaire.

En 2011, à Montréal, à L'espace Go, Serge Denoncourt donna "*Projet Andromaque*", production inventive et surprenante, qui releva le pari de la sobriété, semblant la répétition de la pièce dont le texte fut intégralement respecté : il n'y avait pas de décor, mais l'éclairage habillait parfois la scène ; quatre tables étaient bougées continuellement tantôt jointes, tantôt séparées ; les comédiens, en costumes contemporains, restaient constamment présents, l'interaction visuelle entre ceux censément absents et ceux en train de jouer paraissant accentuer les enjeux amoureux, traduire l'inextricable imbrication de ce quatuor malheureux ; ils étaient entourés de tous côtés par les spectateurs ; Astyanax était suggéré par une poussette.

Ces spectacles prouvent la parfaite modernité de cette œuvre intemporelle.

Étude de la pièce, scène par scène

Acte I, scène 1

Notes

- Vers 1 : «*Oui*» est un début brusque, auquel Racine recourut souvent, au début d'une pièce : «*Oui, c'est Agamemnon, c'est ton roi qui t'éveille*» ("*Iphigénie*") - «*Oui, je viens dans son temple adorer l'Éternel*» ("*Athalie*"), ou au début d'un acte : «*Oui, Madame, à loisir, vous pourrez vous défendre*» ("*Britannicus*", acte IV) - «*Oui, madame, Néron, qui l'aurait pu penser*» ("*Britannicus*", acte V) - «*Oui, Seigneur, nous partions...*» ("*Iphigénie*", acte III). L'unique pièce de Corneille qui débute de la même façon est justement "*Pertharite*" dont Racine a pu s'inspirer pour "*Andromaque*" : «*Oui, l'honneur qu'il me rend...*».

«*un ami si fidèle*» : L'amitié d'Oreste et de Pylade est restée proverbiale. Selon la légende, Oreste fit épouser à Pylade sa sœur, Électre.

- Vers 2 : «*fortune*» : Le mot est important dans la bouche d'Oreste car il a son sens latin de «sort», «destinée», «tout ce qui peut arriver de bien ou de mal à un homme» ('*Dictionnaire de l'Académie*', 1694).

- Vers 4 : «*rejoindre*» : «réunir».

- Vers 5 : «*l'*» : Le pronom personnel neutre annonçait souvent, au XVIIe siècle, une proposition subordonnée qui allait suivre.

- Vers 11 : «*Depuis le jour fatal que*» : La langue classique utilisait ces formes : «au moment que», «du côté que».

- Vers 12 : «*écarta nos vaisseaux*» : «sépara» le vaisseau d'Oreste et celui de Pylade. Ainsi est recréée l'atmosphère des lendemains de la guerre de Troie.

- Vers 16 : «*triste amitié*» : Hypallage ; en fait, l'amitié s'attriste du «*nouveau danger*»

- Vers 17 : «*mélancolie*» : Le sens du mot était au XVIIe siècle beaucoup plus fort qu'aujourd'hui : «On regardait la mélancolie comme capable de produire les affections, les maladies hypocondriaques» (Littré). On a ici, où apparut déjà le sens de «tristesse», avec nuance de désespoir, de «tempérament dépressif», un des deux emplois du mot dans tout le théâtre de Racine, l'autre se trouvant dans "*Bérénice*" où Antiochus se plaint :

«*Mais enfin, succombant à ma mélancolie,*

Mon désespoir tourna mes pas vers l'Italie.» (vers 239-240).

- Vers 18 : «*Où*» : Le mot s'employait très fréquemment dans les phrases où nous employons un relatif accompagné d'une préposition («dans laquelle»). Il pouvait se rapporter à des personnes ou, comme ici, à des choses.

- Vers 19 : «*cruel secours*» : Alliance de mots précise et hardie.

- Vers 23 : «*pompeux appareil*» : «*Appareil*» signifiant «déploiement de préparatifs», l'expression désigne la magnificence attachée aux fonctions d'ambassadeur.

- Vers 26 : «*une inhumaine*» : Terme de la langue des précieux fort à la mode à l'époque et que Racine utilisa fréquemment, qui désigne une femme insensible à l'amour.

- Vers 27 : «*il*» désigne le destin et non l'amour.

«*ordonner de*» : «décider au sujet de».

- Vers 28 : «*Et si je*» : Au XVIIe siècle, un verbe pouvait avoir deux compléments de nature différente. Cette construction, plus rare de nos jours, n'a jamais cessé d'être employée.

- Vers 29 : «*esclave*» : Autre terme de la langue des précieux.

- Vers 31 : «*charme*» : «sortilège», «enchantement magique».

«*tant de tourments soufferts*» : construction latine du participe passé, très fréquente au XVIIe siècle.

- Vers 32 : «*fers*» : Ce qui sert à enchaîner, à emprisonner un prisonnier ; métaphore usuelle de la langue galante pour désigner la domination subie par la personne amoureuse.

- Vers 33 : «*Sparte*» : C'est la ville de Grèce dont Ménélas, le père d'Hermione, était le roi.

- Vers 34 : «*Épire*» : Royaume de Pyrrhus.

- Vers 35 : «*poussé tant de vœux*» : «exhalé», «exprimé avec force». Le mot s'emploie dans ce sens avec des compléments divers : «injure», «désir», «prière» (Molière, dans "*Tartuffe*", écrit : «l'ardeur dont au ciel il poussait sa prière»). On dirait aujourd'hui : «formé des vœux».

- Vers 36 : «*enfin*» : Ce mot, qui répond à un geste, marque davantage ici une transition qu'une conclusion.

- Vers 38 : «*n'accable point*» : Une variante fut : «*n'insulte point*».

- Vers 40 : «*flamme*» : Mot du vocabulaire précieux qui désigne la passion amoureuse.

- Vers 42 : «*vengeur de sa famille*» : En participant au siège et à la destruction de Troie, Pyrrhus vengea Ménélas du rapt d'Hélène, mère d'Hermione, par Pâris. Oreste l'appellera «*vainqueur de Troie*» au vers 146. Dans l'"*Andromaque*" d'Euripide, Oreste accuse Ménélas de perfidie pour avoir, en dépit de la promesse qu'il lui avait faite, marié sa fille à Pyrrhus.

- Vers 44 : «de mer en mer» serait plus acceptable, une seule mer étant parcourue chaque fois.

«*chaîne*» : Le mot exprime la même idée que «*fers*».

«ennuis» : Le mot avait un sens plus fort qu'aujourd'hui, celui de «violent chagrin» (du latin «in odium» : «qui entraîne dans la haine»).

- Vers 46 : «*déplorable*» : «Digne de compassion».

- Vers 47 : «*fureur*» : «Sorte de folie sacrée». «Se dit aussi des violents mouvements de l'âme, qui la mettent hors de son assiette ordinaire » (*"Dictionnaire"* de Furetière, 1690).

- Vers 49 : «*alarmes*» : Le sens premier était celui de «cri pour appeler aux armes» (étymologie : «À l'arme !»). D'où les sens : «trouble produit par la guerre» - «trouble subit», sens que le mot a ici.

- Vers 50 : «*charmes*» : voir vers 31.

- Vers 51 : «*épris*» : «Entraîné par une passion violente», pas seulement, comme aujourd'hui, par l'amour.

- Vers 52 : Une variante fut : «*Voulut en l'oubliant venger tous ses mépris.*» Subligny critiqua le mot «*venger*» qu'il considérait comme un contre-sens.

- Vers 54 : «*transports*» : «Mouvements violents de l'âme».

- Vers 55 : «*Détestant*» : «Maudissant» (sens étymologique).

- Vers 57 : «*comme*» : Adverbe qui, au XVIIe siècle, s'employait pour «comment».

- Vers 58 : «*dans*» : Au XVIIe siècle, il n'y avait pas de règle pour indiquer la destination ; on disait aussi bien : «aux Gaules», «dans l'Espagne».

- Vers 59 : «*d'abord*» : «Dès mon arrivée».

- Vers 61 : «*la gloire*» : «L'honneur» (sens cornélien).

- Vers 62 : «*soins*» : «efforts», «mal qu'on se donne pour obtenir ou éviter quelque chose» (sens latin de «*successus*» : «résultat, favorable ou défavorable»).

«*mémoire*» : Ce mot s'explique parce qu'Oreste se place par la pensée au moment où il aura accompli des exploits, où il pourra s'y reporter par le souvenir. Subligny critiqua le mot, qui est pourtant juste : n'est-ce pas en occupant sa mémoire de pensées plus graves qu'Oreste en chassera Hermione?

- Vers 65 : «*admire*» : «considère avec surprise, avec étonnement, une chose qui est extraordinaire en quelque manière que ce soit» (*"Dictionnaire de l'Académie"*, 1694).

«*le sort dont la poursuite*» : C'est, en fait, le sort qui poursuit Oreste. Subligny critiqua âprement ces deux vers ; il aurait voulu «persécution» au lieu de «poursuite»

- Vers 66 : Racine avait d'abord écrit : «*Me fait courir moi-même au piège que j'évite*». Pour Subligny, «*moi-même*» était une cheville. On pourrait aussi préférer «que je cherche à éviter», «que je voudrais éviter».

- Vers 70 : «*en sa cour*» : Racine, comme tous les écrivains de son temps, employait «en» à la place de «à».

- Vers 74 : «*l'ingénieux Ulysse*» : L'Ulysse aux mille tours de l'"*Iliade*" et de l'"*Odyssée*" d'Homère.

- Vers 80 : «*hymen*» : Mariage.

«*si longtemps négligé*» : Le participe passé passif, joint à un nom, jouait souvent le rôle d'un substantif verbal, imité de la construction latine ; on dirait aujourd'hui : «se plaint de la négligence qu'on montre à l'égard de ce mariage».

- Vers 81 : «*déplaisirs*» : «désespoir», «tristesse profonde», «angoisse».

«où» : Voir note pour le vers 18.

- Vers 84 : «*la seule vengeance*» : La place de l'adjectif qualificatif est réglée par l'euphonie ; au XVIIe siècle, on préférait souvent le placer avant le nom.

- Vers 85 : «*feux*» : «amour» (métaphore du langage galant).

Virgile, dans l'"*Énéide*", écrivit : «Je reconnais les traces d'une ancienne flamme».

- Vers 87-88 : Ces deux vers répondent aux vers 54 et 56.

- Vers 89 : «*je brigue le suffrage*» : «Je sollicite le vote (des Grecs pour qu'ils me nomment ambassadeur)».

- Vers 94 : «*ma princesse*» : C'est toujours le langage galant.

- Vers 95 : «*feux redoublés*» : Le participe équivaut à une proposition causale : «puisqu'ils sont redoublés».

- Vers 96 : Il y a une inversion : les «*feux*» ne peuvent être «*troublés*» par «*des périls*» «*plus grands*».

- Vers 98 : Il y eut une variante : «*Je me livre en aveugle au transport...*».

- Vers 100 : Dans la gradation «*La fléchir, l'enlever, ou mourir à ses yeux*», le rythme est le même que dans le vers 848 du «*Cid*» de Corneille : «Le poursuivre, le perdre et mourir après lui.»
- Vers 108 : «*ses feux ont éclaté*» : L'Image manque de cohérence ; il faut entendre «*éclater*» au sens de «se manifester d'une manière qu'il frappe les yeux, les esprits.» (Littré).
- Vers 109 : «*inhumaine*» : Voir note pour le vers 26.
- Vers 113 : «*il lui cache*» : Cette précision est en apparence sans importance ; mais elle prépare, en fait, l'arrivée d'Andromaque à la scène 4.

Racine avait d'abord écrit : «*Il lui cache son fils, il menace sa tête*» ; il changea le texte pour éviter l'équivoque du possessif «*sa*».

- Vers 116 : «*amant*» : Le mot avait toujours, dans les tragédies, le sens de «personne qui aime sans être nécessairement payée de retour», «soupirant» ou de «prétendant agréé».
- Vers 122 : «*punir*» : Racine avait d'abord écrit «*perdre*». Subligny avait suggéré la correction qui supprima une équivoque possible, et renforça l'expression du caractère paradoxal de la situation.
- Vers 124 : «*hymen*» : Voir note pour le vers 80.

«*charmes sans pouvoir*» : Racine avait d'abord écrit : «*et ses yeux sans pouvoir*». Subligny avait justement critiqué : «De quel œil une personne peut voir... ses yeux? Voilà une étrange expression.»

- Vers 126 : «*amant*» : Voir note pour la page 116.
- Vers 127 : «*fléchir sa rigueur*» : Racine avait d'abord écrit : «*apaiser sa rigueur*» (celle d'Hermione) ; Subligny trouva «*apaiser*» impropre, mais, aux XVIIe et XVIIIe siècles, «*fléchir*» était banal.
- Vers 128 : «*Il la viendra presser*» : Dans la langue du XVIIe siècle, le pronom personnel complément pouvait se placer devant le verbe (au vers 139, on trouve les deux constructions).
- Vers 132 : Il faut noter la discrète franchise de Pylade.
- Vers 135 : «*et lui montrez*» : Autre antéposition du pronom personnel complément.
- Vers 137 : «*Loin de leur accorder*» : «Loin qu'il leur accorde». Contrairement à l'usage actuel, le sujet de la proposition infinitive et celui de la principale ne sont pas les mêmes.
- Vers 138 : «*irriter*» : «exciter», «rendre plus vif».
- Vers 139 : «*on les veut brouiller*» : Autre antéposition du pronom personnel complément.
- Vers 141 : «*Il vient*» : Subligny estima que Pyrrhus manque de dignité en allant au devant d'un ambassadeur, au lieu de l'attendre.

«*la cruelle*» : Hyperbole courante dans le langage précieux.

- Vers 142 : «*amant*» : Voir note pour le vers 116.

Intérêt de l'action

Cette scène, où, après une longue séparation, Oreste retrouve son ami, Pylade, est une scène d'exposition, où, dans les récits qu'ils font, Racine nous présente d'une façon naturelle les faits nécessaires à la compréhension du drame qui va suivre, nous donne des renseignements sur la situation générale en Grèce à la suite de la guerre de Troie (l'historique des événements permet de comprendre ce qu'elle a de trouble), et sur les rapports des personnages entre eux ; nous indique nettement les nœuds essentiels de l'action.

L'ambassade d'Oreste n'étant pour lui qu'un prétexte pour s'approcher d'Hermione, et contraindre Pyrrhus à prendre une décision, son arrivée ne peut que déclencher un drame. Et le dénouement est annoncé sans que le spectateur s'en doute : Oreste, poursuivi par la mort (vers 20), est sans cesse en danger (vers 24, 28, 48).

La scène peut se subdiviser ainsi :

- la joie des retrouvailles (vers 1-24) ;
- l'aveu par Oreste de sa passion non éteinte pour Hermione (vers 25-64) ;
- l'évocation de sa mission (vers 65-84) ;
- la révélation de son véritable but (vers 85-104) ;
- l'exposé de la situation par Pylade (vers 105-142).

Dès la fin de cette scène d'exposition, il y a une pause, comme nous en trouverons souvent dans la pièce. Oreste se calme et s'apprête à recevoir Pyrrhus, mais il a quelque espoir dans la diplomatie de Pylade auprès d'Hermione. Néanmoins, le principe du marché est posé (vers 110), et l'on pressent que le répit sera de courte durée (vers 111-112, 139). La scène ouvre directement sur la crise car, après les vers 99 et 100 : «*J'aime ; je viens chercher Hermione en ces lieux,*

La fléchir, l'enlever, ou mourir à ses yeux»,

qui marquent la résolution désespérée à laquelle est arrivé Oreste, les conseils donnés par Pylade et, en particulier, le vers 130 : «*Elle pleure en secret le mépris de ses charmes*», sont de nature à seconder les désirs et les desseins secrets de l'ambassadeur.

On admire l'art de la préparation chez Racine, qui affirmait que, dans la tragédie, il faut «*faire quelque chose de rien*», car, au nom de la vraisemblance, il refusait les situations extraordinaires et l'abondance des péripéties.

Intérêt littéraire

Le vers 44, «*Traîner de mers en mers ma chaîne et mes ennuis*», qui prolonge l'hémistiche précédent (il y a un enjambement significatif) est remarquable par sa grande beauté, son pouvoir d'évocation.

On a pu observer que, dans les vingt-cinq premiers vers de la pièce, la plupart des verbes marquant l'action ont pour sujet des forces étrangères à la volonté des héros : «*ma fortune*», «*son courroux*», «*un rivage*», «*le ciel*» (deux fois), «*la fureur des eaux*», «*le destin*» (deux fois) et, enfin et surtout, «*l'amour*». Cela indique qu'Oreste et Pylade se sentent dominés par des forces extérieures.

Intérêt psychologique

Oreste et Pylade forment un de ces couples chargés de représenter la forme la plus haute de l'amitié, comme Nisus et Euryale ou Achille et Patrocle. On sait que le thème de l'amitié, de Platon à Montaigne, en passant par Sénèque, a fourni la matière de beaucoup de dissertations philosophiques. La Fontaine, dans sa fable, «*Les deux amis*» (VIII, 11), affirma :

«Qu'un ami véritable est une douce chose !
Il cherche vos besoins au fond de votre cœur ;
Il vous épargne la pudeur
De les lui découvrir vous-même ;
Un songe, un rien, tout lui fait peur
Quand il s'agit de ce qu'il aime.»

Pylade, étant roi lui aussi, est plus qu'un confident : nous n'avons pas en lui un simple dédoublement du personnage principal. Il faut remarquer qu'il vouvoie Oreste, qui le tutoie ; Subligny critiqua cette différence de ton, mais elle s'explique par le fait qu'il y a une différence de rang entre les deux hommes (Oreste était son suzerain, comme l'indique bien le mot «*Seigneur*» employé au vers 21), et que l'optique de la tragédie exige la présence d'un comparse. Sa présence à Buthrote explique qu'il soit davantage au courant de la situation. Il apparaît comme le type de l'ami fidèle, étant uni à Oreste depuis longtemps, étant inquiet pour lui, lui montrant un dévouement inlassable, cherchant à le guérir de sa passion irrésistible, mais étant prêt aussi à l'aider à l'assouvir. Les conseils qu'il lui donne sont finalement de nature à seconder ses désirs et ses desseins secrets, d'autant plus que vers 130 est clair. Au vers 140, il lui dicte ce qu'il faut faire, lui donne ce curieux conseil, véritable principe de la conduite à tenir face à Pyrrhus : «*Pressez, demandez tout, pour ne rien obtenir.*» C'est que celui qui vient d'être frustré de ce qui lui donnait sens ne sait plus que faire, n'ayant plus de principe qui l'oriente ; sa tentation est alors, pour s'affirmer, de s'appliquer à faire le contraire de ce qu'on veut lui imposer.

Les grands traits du caractère d'Oreste sont esquissés. Il se montre sous le jour, conforme à l'optique précieuse, d'un amoureux malheureux qui est mélancolique, s'inscrivant en tête de la lignée des grands désespérés romantiques, ayant, comme le lui dit Pylade,

«cette mélancolie

Où j'ai vu si longtemps votre âme ensevelie.» (vers 17-18).

Mais il prêt à marquer sa soumission à l'être aimé (vers 133-34), Hermione, qui lui avait été promise par Ménélas, et qui fut ensuite accordée à Pyrrhus. Il se rend parfaitement compte de sa passion, dont il évoque la naissance et ses vains efforts pour s'en guérir, car il ne peut rien faire pour échapper à son destin, à une fatalité implacable qu'il évoque plusieurs fois :

- «Hélas ! qui peut savoir le destin qui m'amène?» (vers 25) ;

- «Mais qui sait ce qu'il doit ordonner de mon sort

Et si je viens chercher ou la vie ou la mort?» (vers 27-28) ;

- «Je me trompais moi-même.» (vers 37) ;

- «Puisqu'après tant d'efforts ma résistance est vaine,

Je me livre en aveugle au destin qui m'entraîne» (vers 97-98), vers qui exprime bien l'idée antique de la fatalité, et qui fait déjà penser aux héros romantiques qui se laisseront conduire par une force supérieure à leur volonté ; ce vers aurait d'ailleurs pu se trouver dans la bouche d'Hernani, le héros de Victor Hugo.

Il fut l'un des premiers exemples de cet abandon qui détend tous les liens de la conscience et de l'action.

Hermione, étant présentée par un tiers, Pylade, qui n'est pas intéressé directement à l'affaire, l'idée que nous nous faisons d'elle est objective. Insensible aux avances d'Oreste, elle prodigue tous ses soins à Pyrrhus, et, bien qu'ils sont inopérants, elle conserve un espoir, car le roi ne cesse de balancer entre elle et Andromaque. Elle nous apparaît déjà hautaine et orgueilleuse dans sa dignité (vers 126), puisqu'elle feint de ne pas se rendre compte de la situation, qu'elle ne veut pas s'avouer l'inutilité de sa conduite, et qu'elle ne s'est confiée qu'à Pylade ; mais elle est aussi sensible et véritablement éprise, car elle «pleure en secret le mépris de ses charmes» (vers 130).

D'Andromaque nous observons également la dignité, mais une dignité sans orgueil et, de la sorte, beaucoup plus émouvante.

De Pyrrhus, nous entrevoyons l'instabilité, le désordre intérieur, qui est révélé par le récit de Pylade des vers 105 au vers 122 : il ne montre qu'indifférence à l'égard d'Hermione, ses retours vers elle n'étant que feints, et passion pour Andromaque, multipliant les efforts pour la conquérir ou pour l'épouvanter, étant partagé entre l'amour et la colère.

Acte I, scène 2

Notes

- Vers 144 : Racine avait d'abord écrit : «Souffrez que je me flatte en secret de leur choix.» Subligny commenta : «Cet "en secret" est un beau galimatias.» «En secret» s'opposait au «tous les Grecs» du vers précédent, emprunté à Sénèque («Les Troyennes», vers 627-528).

- Vers 146 : Avec ces noms opposés, «Achille»-«Troie» commence le jeu des noms propres à contenu dramatique ou psychologique que nous retrouverons.

- Vers 148 : Subligny aurait voulu la transposition des deux verbes. Racine ne l'écouta pas et fit bien : Troie est personnifiée, ce qui est conforme à l'esprit de la tragédie, et Hector, en tombant, ne meurt pas tout à fait : il vit dans le cœur d'Andromaque.

- Vers 153 : La préposition «de» pouvait remplacer toutes les autres au XVIIe siècle.

- Vers 155 : «quel fut Hector» : valeur qualitative.

- Vers 159 : «malheureux» : double sens : Astyanax est pitoyable, mais il attire le malheur.

- Vers 161 : Voir Sénèque, dans «Les Troyennes», (vers 530-534 et 551-552) : «Une demi-confiance en une paix incertaine retiendra toujours les Grecs, toujours la crainte les obligera à jeter les regards en arrière et leur interdira de déposer les armes, tant que le fils donnera du courage aux Phrygiens vaincus».

- Vers 164 : Allusion aux chants XV et XVI de l'"Iliade".

- Vers 167 : «*Et que*» : Au XVIIe siècle, le même verbe pouvait avoir deux compléments de construction différente.
- Vers 173 : «*est trop inquiétée*» («*agitée*») marque un état permanent, alors que «*s'inquiète*» aurait marqué un état passager.
- Vers 174 : «*soins*» : «*Préoccupations*», «*soucis graves*».
- Vers 178 : «*fil d'Agamemnon*» répond au «*fil d'Achille*» d'Oreste (vers 146).
- Vers 181 : «*à qui prétend-on*» : Le pronom impersonnel marque la hauteur méprisante de Pyrrhus.
- Vers 183 : «*Et seul de tous les Grecs*» : Cette construction très libre était très fréquente chez Racine pour mettre en valeur un mot important.
- Vers 184 : «*ordonner de*» : «*Décider de*».
- Vers 186 : «*partagèrent leur proie*» : Il s'agit du tirage au sort des Troyennes qui deviendront les esclaves des vainqueurs :
- Vers 187 : «*Le sort*» : Au sens propre : tirage au sort.
- Vers 189 : «*Hécube*» : Elle était l'épouse de Priam, le roi de Troie.
- Vers 190 : «*Cassandra*» : Fille de Priam, elle était célèbre par ses prophéties que personne n'écoutait jamais.
- Vers 193 : C'est un souvenir des "*Troyennes*" d'Euripide : «*Achéens, pourquoi avez-vous tué cet enfant? de peur qu'il ne relève Troie tombée?*» (vers 1156-1162).
- Vers 195 : «*soin*» : «*Souci grave*».
- Vers 197 : «*quelle*» : valeur qualitative.
- Vers 200 : Il faut noter les oppositions de temps : «*fut*» - «*est*» ; de substantifs : «*sort*» - «*destin*».
- Vers 204 : C'est un souvenir des "*Troyennes*" de Sénèque : «*Cette ville en ruine, promise aux cendres, est-ce lui qui la réveillera? Ces mains relèveraient Troie? Troie n'a aucun espoir si elle n'en a que de ce genre.*» (vers 740-742).
- Vers 207 : «*n'a-t-on pu l'immoler*» : Construction latine des verbes marquant la possibilité, ou l'obligation ; l'indicatif a une valeur de conditionnel : «*n'aurait-on pu?*»
- Vers 209 : «*la vieillesse et l'enfance*» : L'emploi de mots abstraits donne plus de noblesse à l'image ; l'émotion demeure sans que soit violée la règle du respect des bienséances.
- Vers 213 : «*courroux aux vaincus*» : Au XVIIe siècle (au Québec encore aujourd'hui), l'emploi de «*à*» au lieu de «*contre*» était fréquent.
- Vers 216 : «*à loisir*» : «*tranquillement*» et non plus «*sous le coup de la colère*», «*maintenant que je puis réfléchir à ce que je fais*».
- Vers 220 : C'est un souvenir des "*Troyennes*" de Sénèque : «*Quoi que ce quoi qui puisse survivre des ruines de Troie, laissons-le subsister. Il a été assez cher payé, et au-delà...*» (vers 286-288).
- Vers 222 : Le sort d'Astyanax fut différent selon les différents récits de la défaite de Troie. Tantôt, il est mis à mort par Néoptolème, fils d'Achille, qui le jette du haut d'une tour de la ville ; par Ulysse qui le tue, après une décision collective des chefs grecs. Tantôt, il survit, étant dans un cas le captif de Néoptolème, et suivant sa mère en Épire ; dans un autre, fondant, selon Tite-Live, une nouvelle Troie avec son cousin Ascagne, le fils d'Énée ; ou, selon Ronsard, dans "*La Franciade*" (1572), fondant, après avoir été miraculeusement sauvé par Jupiter, sous le nom de Francus, le royaume de France.
- Vers 225 : «*persécutent*» : «*poursuivent*» (sens étymologique).
- Vers 234 : Allusion à la colère d'Achille, qui s'était retiré sous sa tente avec ses Myrmidons parce qu'Agamemnon lui avait enlevé sa captive, Briséis. Achille était alors dans son droit. Et Pyrrhus considère qu'il est frustré comme l'avait été son père.
- Vers 240 : «*s'opposeront*» : «*S'interposeront*».
- Vers 243 : «*accorder*» : «*Mettre d'accord*».
- Vers 246 : «*sang qui vous unit*» : Les frères Atrides, Agamemnon et Ménélas, avaient épousé les deux sœurs, Clytemnestre et Hélène, filles de Tyndare. Oreste (fils d'Agamemnon) et Hermione (fille de Ménélas) étaient donc doublement cousins germains.
- Vers 247 : «*je ne vous retiens plus*» : Il faut noter la hauteur du ton.

Intérêt de l'action

La scène débute par un ultimatum diplomatique. La Grèce, mécontente d'apprendre qu'Andromaque autrefois trompa Ulysse, et put sauver le fils d'Hector, a décidé de réclamer au roi d'Épire le jeune Astyanax. Oreste s'est fait élire ambassadeur afin de revoir Hermione qu'il pensait jadis épouser, et qu'il aime toujours. Il rencontre Pyrrhus.

La scène se subdivise en deux parties :

- La demande d'Oreste et le refus raisonné de Pyrrhus (vers 143-220) :
 1. éloges d'Oreste (vers 143-150) ;
 2. reproches, rappel des dangers encourus et des dangers possibles (vers 150-172) ;
 3. ironie de Pyrrhus (vers 172-180) ;
 4. rappel de ses droits (vers 180-192) ;
 5. inanité des craintes de la Grèce (vers 192-204) ;
 6. impossibilité de commettre ce qui maintenant ne serait plus qu'un crime (vers 204-220).
- Leur entêtement, symptôme de leur passion (vers 220-247) :
 1. acharnement d'Oreste à poursuivre Hector (vers 221-228) ;
 2. refus délibéré de Pyrrhus de céder (vers 228-238) ;
 3. évocation d'Hermione (vers 238-247).

Dès avant l'entrée en scène d'Andromaque, les personnages se sont jetés dans une impasse. Par son refus, Pyrrhus signe sa propre condamnation. Chacun des interlocuteurs sait, bien sûr, à quoi s'en tenir, comme le montre la passe finale (vers 239-246). Mais ils ne cherchent pas à se démasquer, car chacun compte bien tirer un bénéfice décisif du mensonge de l'autre. La tragédie pourrait donc s'achever ici. On n'en comprend que mieux la nécessité de ménager des pauses.

Intérêt littéraire

Le vers 214 montre bien le procédé utilisé par Racine pour arriver à la concision et à l'élégance du style.

On remarque la stichomythie des vers 237-238.

Intérêt documentaire

La scène donne un aperçu sur la diplomatie au XVIIe siècle, même si cette entrevue peut sembler bien peu protocolaire, l'ambassadeur à peine arrivé rencontrant déjà le souverain, et exigeant de lui une réponse immédiate. Mais ce sont là des détails dont la négligence s'explique par l'optique du théâtre.

Il faut constater plutôt que, malgré les positions prises à l'avance par Oreste, il conserve une parfaite courtoisie (vers 144, 146, 147). Mais il y a de l'ironie dans la réplique de Pyrrhus : on peut à cet égard comparer les vers 173-180 aux vers 143-150.

Très grand seigneur, le duc de Créqui se moqua de la manière dont Oreste remplit sa mission diplomatique. Or, pendant qu'il dirigeait son ambassade à Rome, il s'était attiré l'inimitié des Romains, par suite de ses hauteurs ; on alla même jusqu'à tirer sur son carrosse. Aux critiques du noble personnage, le spirituel Racine répondit par cette épigramme :

*« Créqui prétend qu'Oreste est un pauvre homme
Qui soutient mal le rang d'ambassadeur ;
Et Créqui de ce rang connaît bien la splendeur :
Si quelqu'un l'entend mieux, je l'irai dire à Rome. »*

La scène donne aussi un aperçu sur l'Histoire. Il faut savoir que, malgré les apparences, en refusant de céder aux Grecs, Pyrrhus ne trahissait pas. En effet, l'alliance des divers peuples n'était valable que pour la durée de la guerre de Troie, et jusqu'à ce que Ménélas eût vengé son honneur, et repris Hélène. La guerre terminée, chacun avait droit à sa liberté.

Intérêt psychologique

Dans cette scène, Racine nous révèle un Oreste habile diplomate et un Pyrrhus au caractère noble.

Oreste fait preuve d'un grand art de la diplomatie dans sa requête. Elle est admirablement composée. Il commence par dispenser à Pyrrhus des éloges flatteurs, afin de se concilier ses grâces. Mais ce préambule est bref. Puis, avec la vigueur que peut se permettre un député de la Grèce entière, Oreste développe de sévères reproches, rappelle par de saisissantes images les dangers qu'Hector fit courir aux Grecs, les malheurs qu'il leur a infligés, et les risques qu'il peut y avoir à laisser vivre le successeur d'un tel foudre de guerre, car, de même que Pyrrhus conserve toute la gloire et toute l'ardeur qu'avait Achille, il est probable qu'Astyanax retrouve l'ardeur de son père, Hector, et veuille en reconquérir toute la gloire.

D'autre part, Oreste s'ingénie à montrer le danger que Pyrrhus court directement, et la façon dont, en assumant sa propre sécurité, il assurera aussi celle de toute la Grèce. Il y a là, offerte à Pyrrhus, la perspective d'un grand rôle à jouer.

L'allusion qu'Oreste fait à Hermione est intéressante car, si elle est une menace, elle est aussi un piège destiné à sonder les intentions de Pyrrhus, en même temps qu'elle révèle l'obsession de l'ambassadeur.

Pyrrhus montre un esprit raisonnable et la noblesse de son caractère. Dans sa réponse, il affecte d'abord une ironie mordante à l'égard des craintes de la Grèce, et de la démarche d'Oreste, laissant percer qu'il en devine le motif exact. Mais, comme tous les héros de tragédies au XVII^e siècle, c'est un habile dialecticien, et il répond aux arguments d'Oreste par des arguments non moins valables. Il rappelle ses droits imprescriptibles de conquérant sur les captifs que le sort lui a désignés. Ensuite, à travers un tableau de la ruine de Troie et du sort de ses survivants, il insiste sur l'inanité des craintes de la Grèce. Enfin, avec beaucoup de noblesse, il montre qu'il ne peut commettre ce qui se justifiait dans la colère du combat, mais ne serait plus maintenant, le calme revenu, qu'un crime odieux : la mise à mort d'Astyanax.

Ainsi, Pyrrhus nous apparaît ici comme un cœur généreux, puisqu'il repousse la demande d'Oreste. Mais, jeune, il est irritable, et le refus qu'il assène Oreste est hautain et violent. On sent que, pour qu'il soit prêt à accepter la guerre pour un tel motif, il faut qu'une passion le domine.

Cependant, il demeure prudent, et, lorsque Oreste évoque Hermione, il ne se déclare pas, montrant qu'il saura «*peut-être accorder quelque jour les soins de [sa] grandeur et ceux de [son] amour*», déclaration qui traduit l'éternelle hésitation du personnage.

Pyrrhus se révèle donc indépendant de caractère, et humain, et on ne peut nier que cet «*enfant rebelle*» de la Grèce soit sympathique.

Acte I, scène 3

Notes

Vers 250 : «*On dit*» : Quelle indifférence dans ces mots !

- Vers 251 : «*feu*» : «Passion amoureuse».

- Vers 254 : «*charmés*» : «Sous le coup d'un enchantement magique».

- Vers 256 : «*ennui*» : «Violent chagrin».

- Vers 258 : «*Andromaque paraît*» : Ces deux mots, par l'émotion contenue qu'ils manifestent, créent l'atmosphère de la scène suivante.

Dans cette courte scène, la réplique lassée de Pyrrhus, qui contraste avec ce qu'il vient de dire à Oreste, nous montre clairement qu'il n'aime plus Hermione. D'autre part, la hâte qu'il a de renvoyer son «*gouverneur*», Phoenix, lorsque paraît Andromaque prouve la force de son attachement à celle qui n'est qu'une captive mais qu'il accueille comme une égale.

Acte I, scène 4

Notes

- Au vers 262, et dans presque toute la scène, Racine se souvient d'Homère car, dans l'"*Iliade*" (chant VI, vers 429), Andromaque disait à Hector : «Hector, tu es pour moi mon père, ma mère vénérable, tu es aussi mon frère, tu es mon époux florissant de jeunesse.»
- Vers 268 : «*Quelque Troyen vous est-il échappé?*» : Cette construction avec l'auxiliaire être fut relevée par Littré chez Racine seulement.
- Vers 272 : Il faut noter l'antithèse «*filis d'Hector*» et «*maître*».
- Vers 276 : «*mon intérêt*» : «L'intérêt que je lui porte», «l'importance qu'il a pour moi».
- Vers 278 : «*essuyât*» : Cet imparfait du subjonctif marquant le conditionnel était admis au XVIIe siècle.
- Vers 279 : «*un père*» : Andromaque était la fille d'Éétion, roi de Cilicie qui avait été tué par Achille, comme Hector. Mais on peut croire qu'elle pense plutôt ici à son beau-père, Priam.
- Vers 289 : «*où*» : «Où» remplaçant «lequel» précédé d'une préposition était jugé plus élégant par le grammairien Vaugelas.
- Vers 291 : «*pressé*» : «Poursuivi», «attaqué sans relâche» (Littré).
- Vers 292 : «*cruautés*» : Mot de la langue précieuse qui désignait les marques d'indifférence à l'égard d'une personne qui aime.
- Vers 298 : «*cœur*» : «courage» (sens étymologique).
- Vers 299-300 : Voltaire les a rapprochés de ceux de Corneille dans "*Pertharite*" :
«On publierait de toi que les yeux d'une femme
Plus que ta propre gloire auraient touché ton âme,
On dirait qu'un héros, si grand, si renommé,
Ne serait qu'un tyran s'il n'avait point aimé.» (vers 671-674).
- Vers 307 : «*la rigueur*» : «la sévérité» des multiples peuples qui composaient la Grèce antique.
- Vers 308 : «*payer*» : Le mot est très dur ; en retirant la gratuité au geste de Pyrrhus, Andromaque lui ôte toute grandeur.
- Vers 313 : «*la Phrygie*» : C'est le pays du nord-ouest de l'Asie Mineure (ou de l'actuelle Turquie) où se trouvait la ville de Troie.
- Vers 315 : «*se sont bien exercés*» : Construction latine du verbe «exercer», comme dans «exercer sa colère».
- Vers 320 : On peut trouver ce jeu sur le double sens de «*feux*» subtilement merveilleux ou fâcheusement recherché. On l'a rapproché d'un vers de "*La Troade*" de Sallebray (1640) : «Je brûle par le feu que j'allumai dans Troie.» Déjà, dans "*Les Éthiopiennes*", roman du Grec Héliodore (que Racine, dit-on, avait adoré dans son adolescence), le cœur du père de Chariclée est brûlé d'un feu plus violent que celui du bûcher auquel où il la conduit.
- Vers 321 : «*ardeurs*» : Le pluriel des mots abstraits n'était pas habituel au XVIIe siècle ; il marquait surtout la répétition.
- Vers 329 : «*Animé d'un regard*» : «Par un regard» ; cet emploi de «*de*» après un passif était fréquent au XVIIe siècle.
- Vers 330 : «*Votre Ilion*» : C'était le nom grec de Troie. Il faut noter la valeur affective de l'adjectif possessif.
- Vers 334 : À rapprocher du vers 326 : «*et je lui sers de père*».
- Vers 343 : «*vous me gênez*» : «vous me mettez à la torture» (latin «gehenna»), sens fort qui était déjà vieilli dans la deuxième moitié du XVIIe siècle.
- Vers 345 : «*on*» : le mot n'a plus ici le sens méprisant du vers 181 : il marque que Pyrrhus n'a pas souscrit aux promesses qui avaient été faites en son nom.

- Vers 348 : C'est un vers cornélien bâti sur l'antithèse «porter» - «donner», jouant sur le double sens de «fers» : les fers matériels imposés aux prisonniers et aux esclaves, et les fers psychologiques que s'imposent les amoureux.
- Vers 352 : Ce vers, qui forme un chiasme avec le vers 358, souligne le trouble de Pyrrhus.
- Vers 354 : «Y», dans son acception de pronom, s'employait avec une liberté absolue dans l'ancienne langue, et son usage s'en maintient encore dans l'usage populaire.
- Vers 356 : «services» : Le mot appartient ici au langage précieux.
- Vers 360 : On y remarque l'antithèse «mort»- «immortel», qui exprime le dédain d'Andromaque.
- Vers 366 : Pour Subligny, ce vers manque de clarté. Il faut comprendre : «La simple indifférence ne pourrait plus satisfaire dorénavant mes vœux».
- Vers 372 : On peut y voir un souvenir de "Pertharite" de Corneille :

«Puisqu'on me méprise
Je deviendrai tyran de qui me tyrannise ;
Et ne souffrirai plus qu'une indigne fierté
Se joue impunément de mon trop de bonté.» (vers 727-730).
- Vers 376 : «ennuis» : Le mot avait un sens plus fort qu'aujourd'hui, celui de «violents chagrins» (du latin «in odium» : «qui entraîne dans la haine»).
- Vers 377 : C'est un souvenir des "Troyennes" de Sénèque : «J'aurais déjà suivi mon époux, si mon enfant ne me retenait. Il dompte mes sentiments et me défend de mourir. Il me force à demander encore quelque chose aux dieux : il a prolongé ma misère.» (vers 419 et suivants).
- Vers 381 : «en le voyant» : «Quand vous le verrez». Cette construction du participe présent n'est plus admise aujourd'hui.
- Vers 383 : «nos destins» : Pyrrhus considère que son sort et celui d'Andromaque sont inséparables.

Intérêt de l'action

La scène, où l'action débute par un ultimatum affectif, se déroule ainsi :

1. Pyrrhus informe Andromaque de la gravité de la situation, et elle invoque l'innocence d'Astyanax qui est un soutien pour elle (vers 258-280).
2. Il lui demande d'accepter son cœur, mais elle objecte qu'il y perdra son honneur, et qu'elle est peu digne d'être aimée (vers 280-310).
3. Pour réparer ses torts antérieurs, il assure sa captive de sa protection totale ; il va même jusqu'à lui promettre de venger Troie, et de couronner plus tard son fils. Mais elle ne demande que l'oubli (vers 310-341).
4. Pyrrhus donne des preuves de son dédain pour Hermione, tandis qu'Andromaque expose toutes les raisons qu'ils ont de s'accorder (vers 342-362).
5. Le roi croit habile de menacer sa captive de céder à la requête des Grecs, mais elle semble accepter cette éventualité comme une fin à ses tourments (vers 363-384).

Intérêt littéraire

On peut en particulier remarquer :

- Le vers 259 où la tendresse hésitante se joint à la douleur résignée.
- Dans les vers 301-302 qui montrent, en recourant à une anacoluthie, une Andromaque coquette, alors même qu'elle repousse Pyrrhus : «*Captive, toujours triste, importune à moi-même, Pouvez-vous souhaiter qu'Andromaque vous aime?*», l'amplification ternaire exprime une angoisse presque hallucinée, module le désarroi.
- Aux vers 303-304 : «yeux infortunés» est une hypallage. Racine écrit d'abord :

«*Que feriez-vous, hélas ! d'un cœur infortuné
Qu'à des pleurs éternels vous avez condamné?*».

Subligny, dans sa préface de "La folle querelle", remarqua : «Les pleurs sont l'office des yeux, comme les soupirs celui du cœur, mais le cœur ne pleure pas.»

- Au vers 309, l'écriture de Racine étant la fois concise et figurée, elle va ici jusqu'à un hermétisme qui fait hésiter sur l'interprétation.

- Les vers 319-321, bien que tributaires de la mode galante, donnent beaucoup de force de suggestion à la déploration de Pyrrhus, dans une phrase laissée en suspens :

*« Vaincu, chargé de fers, de regrets consumé,
Brûlé de plus de feux que je n'en allumai,
Tant de soins, tant de pleurs, tant d'ardeurs inquiètes... ».*

Le second vers exprime non pas une flamme banale, mais les regrets cuisants qui torturent le conquérant, et le dégoût qu'il éprouve pour son passé glorieux. En effet, ces «*feux*» qui le brûlent trouvent leur origine et même leur cause dans les incendies de Troie qui avaient éclairé ses crimes, source de ses remords présents : ils se rapportent donc à un passé réel dont ils révèlent même le sens moral. C'est de ce point de vue surtout qu'on peut dire que la guerre de Troie recommence, grâce à l'amour, dans l'âme de Pyrrhus. Ainsi, un mot aussi galvaudé par la préciosité que le mot «*feux*» reprit, sous la plume de Racine, un sens foisonnant.

Intérêt psychologique

Pyrrhus nous apparaît d'abord comme un amoureux précieux, que son extrême jeunesse met en position d'infériorité devant Andromaque vers laquelle, après l'entrevue avec Oreste, il se retourne aussitôt pour monnayer son nouveau rôle de protecteur (vers 265-296). Dans les vers 281-296, il apparaît chevaleresque. Ce «*madame*» dans sa bouche est évidemment un anachronisme ; mais il s'exprime comme un contemporain de Racine en vertu de ce principe d'esthétique qui veut que la vérité doit être contrôlée et, quand il le faut, changée par la règle du respect des bienséances. Aussi Racine eut-il beau prétendre dans sa "*Préface*" qu'il n'a «*pas lu nos romans*» (ce serait en particulier "*L'Astrée*" d'Honoré d'Urfé où était représenté le type de l'amoureux précieux : Céladon), nous le trouvons encore beaucoup trop Céladon. Certains de ses propos sont particulièrement précieux : les vers 315-322 et 347-354. Or, pour les contemporains, il semblait trop brutal. Il se trouva des gens qui se plainquirent qu'il s'emporte contre Andromaque, et qu'il veuille épouser cette captive à quelque prix que ce fût.

Il a l'instabilité et les emportements de la jeunesse. Le vers 311 le montre impatient, le vers 322 véhément. Un tel être spontané, généreux, foncièrement sincère, n'a rien d'un calculateur. Aussi comprend-on qu'il passe de la galanterie à la menace. Subligny prétendit qu'il y avait incompatibilité entre ces deux attitudes, mais il est dominé par la passion, d'où ces contrastes un peu heurtés, où la rudesse du primitif s'oppose à la galanterie un peu fade du soupirant.

L'argument final d'Andromaque a porté, et Pyrrhus préfère clore là le débat, la laisser aller voir son fils et réfléchir. Il n'est pas prêt lui-même à exécuter sa menace.

Andromaque adopte différentes attitudes, se montre aigrie, amère, ironique, craintive, maladroite.

Sa première réplique (vers 260-264) peint admirablement son caractère. À Pyrrhus, qui lui demande, non sans la mièvrerie d'un galant précieux :

« Me cherchiez-vous, Madame ?

Un espoir si charmant me serait-il permis ? »,

elle rétorque avec dédain :

« 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 d'aujourd'hui. » (vers 258-263),

se permettant aussi une question ironique et même insolente :

« Et quelle est cette peur dont le cœur est frappé,

Seigneur ? Quelque Troyen vous est-il échappé ? » (vers 267-268).

Si, dès les vers 275 et suivants, elle passe à la supplique, elle change encore d'attitude, donnant un conseil d'un air supérieur (vers 297 et suivants), faisant se succéder les prières, les piques et les pleurs.

Elle est d'abord simplement épouse et mère aimante, prête, pour son enfant, à sacrifier sa liberté, sa vie, mais non son honneur qui lui commande de rester fidèle à la mémoire d'Hector. Elle n'est point touchée par l'offre de Pyrrhus, car elle ne voit en lui que le fils d'Achille, l'auteur de tous ses maux. Elle se moque de lui :

«*Et quelle est cette peur dont le cœur est frappé,
Seigneur? Quelque Troyen vous est-il échappé?»* (vers 267-268),
«*Seigneur, que faites-vous, et que dira la Grèce?
Faut-il qu'un si grand cœur montre tant de faiblesse?
Voulez-vous qu'un dessein si beau, si généreux,
Passe pour le transport d'un esprit amoureux?»* (vers 297-300),
«*Retournez, retournez à la fille d'Hélène.*» (vers 342).

Obsédée par les images du passé et par le souvenir d'Hector (vers 280 en particulier), elle développe un discours habile, méthodique, pour exposer sa résolution de mourir elle-même et de voir mourir son fils, plutôt que de céder aux avances de Pyrrhus.

Mais elle est néanmoins très femme dans sa conduite envers lui. Servie à la fois par ses malheurs et par la perspicacité naturelle à la femme, cette prisonnière qui ne s'avoue pas vaincue, au vers 268, use d'une cruelle ironie, tergiverse. Sans se départir de sa dignité un peu hautaine (vers 270-272, 297-300, 333), qui lui fait donner à Pyrrhus (vers 305-30) une leçon de générosité désintéressée qu'on pourrait qualifier de cornélienne, elle a l'art de colorer ses refus de prétextes adroits : l'honneur de Pyrrhus, l'indignité de sa captive, et elle a soin de toujours dresser l'image de son époux entre elle et Pyrrhus (vers 262, 272, 277, 279, 334, 336, 340, 357, 358, 359-362, 378). On peut considérer qu'à partir du vers 297, elle fait preuve de ce qu'on a appelé une coquetterie vertueuse ; c'est que, jetée par Racine dans une situation où il lui faut tromper et séduire, elle comprend l'influence de ses charmes, la puissance de sa beauté, le pouvoir des larmes sur certains hommes, s'en servant pour se défendre et pour protéger son fils, pleurant en sachant que les larmes aiguisent sa beauté, excitent l'amour de Pyrrhus, et retardent l'instant fatal où il livrerait Astyanax au bourreau. On peut, au contraire, la trouver entièrement sincère. Coquette ou non, elle se montre habile (vers 297-310), et, par surcroît d'habileté, volontairement maladroite (vers 333-342) en raison d'ailleurs de l'outrecuidance de Pyrrhus (vers 326-332).

L'amour de la veuve fidèle lui permet certes de s'adresser à Hector ; mais la véritable raison de ces invocations (vers 336, 357, 361) est d'exciter Pyrrhus par ces comparaisons désavantageuses.

Finalement, résignée à son sort, elle ne demande, pour elle et pour son fils, rien que le silence et l'oubli, et cette résignation semble aller jusqu'à l'acceptation de la mort d'Astyanax. Mais cette résignation n'est qu'apparente, et enveloppe un argument susceptible de fléchir Pyrrhus.

Situation à la fin de l'acte I

Il s'est terminé sur une décision. Jacques Scherer (*'La dramaturgie classique en France'*) fit remarquer : «Chaque acte de la pièce se termine par une décision. Ces décisions ne mettent qu'en apparence le point final aux divers actes. Elles ne sont jamais des solutions, elles sont au contraire lourdes de conséquences ; issues de conflits, elles engendrent nécessairement d'autres conflits. Le spectateur, loin de considérer qu'un problème est réglé, ne peut que se demander quel sera le prochain problème.»

Acte II, scène 1

Notes

- Vers 386 : «*Je lui veux bien*» : On peut noter le ton de consentement désabusé d'Hermione : c'est plus de l'accablement que de la hauteur.
- Vers 389 : «*funeste*» : Même aux yeux de Cléone, les événements sont dominés par le destin et la mort (latin «funus»).

- Vers 390-391 : L'effacement de la césure au premier vers l'allonge, et l'enjambement le rend interminable.
- Vers 391 : Alors que Pylade, plus objectif, avait dit : «*Quelquefois elle appelle Oreste à son secours*» (vers 132), Cléone, avec l'exagération de la suivante, dit «*cent fois*».
- Vers 392 : La «*constance*» est précisément la qualité qui manque le plus à Pyrrhus.
- Vers 394 : «*rude*» : pénible à supporter.
- Vers 397 : «*fière*» : Littré définit le mot («qui a un orgueil se montrant dans la contenance, dans les paroles») et cite le vers.
- Vers 401 : «*ces indignes alarmes*» : «Ces alarmes qui sont indignes de vous».
- Vers 403 : Le verbe «croire», avec le sens dubitatif qu'il a ici dans une phrase interrogative, entraîne le subjonctif à valeur hypothétique («pourrait venir»).
- Vers 405 : «*un père*» : L'indéfini est plus fort que le possessif «votre». La volonté paternelle, en soi, a une valeur universellement reconnue.
- Vers 406 : «*retardements*» : «Action de rendre tardif» (Littré). Le mot est plus précis que «retard», qui marque un fait et non une intention.
- Vers 407 : «*Troyen*» : L'emploi du nom propre d'origine pour le nom du personnage est un témoignage de mépris, souvent utilisé dans la tragédie.
- Vers 410 : «*Pyrrhus a commencé*» : Le refus de Pyrrhus à Oreste est une déclaration de guerre.
- Vers 413 : «*gloire*» : «réputation», «honneur». C'est un des mots-clés de la psychologie cornélienne.
- Vers 416 : Toute une psychologie de l'amour sort de ce vers.
- Vers 419 : «*m'assurer*» : «Me rendre plus sûre de moi-même», «m'affermir».
- Vers 422 : «*en*» : Chez tous les auteurs du XVIIe siècle, on trouve le pronom «en» se rapportant, selon l'usage de l'ancienne langue, à des personnes, et remplaçant un pronom personnel de la première ou de la deuxième personne avec «de».
- Vers 423 : «*Aimer une captive*» : Cléone essaie d'éveiller l'orgueil d'Hermione : quel mépris dans ce mot qui, dans la bouche d'Andromaque, attendrissait : «*Captive, toujours triste...*» (vers 301).
- Vers 427 : «*irriter*» : «réveiller» (du latin «irritare»).
- Vers 428 : «*en l'état où je suis*» : Andromaque déjà avait employé ces mots (vers 376).
- Vers 432 : Émile Faguet y vit un de ces mots plaisants dont, selon lui, l'acte II est plein.
- Vers 434 : «*son indigne conquête*» : «N'envions plus à Andromaque sa conquête de Pyrrhus» et non la conquête de Pyrrhus.
- Vers 436 : Ce pourrait être un souvenir de «*Sertorius*» de Corneille :

«Vous savez à quel point mon courage est blessé,
Mais s'il se dédisait d'un outrage forcé,
S'il chassait Émilie et me rendait ma place,
J'aurais peine, Seigneur, à lui refuser grâce.» (vers 267-270).
- Vers 437 : «*foi*» : «fidélité».
- Vers 439 : «*Amour*» : La personnification mythologique de l'amour.
- Vers 443 : «*forçant de*» : Construction admise jusqu'au XVIIIe siècle ; nous dirions : «forcer à».
«*nœud*» : «mariage».
- Vers 449 : Andromaque avait demandé à Pyrrhus :

«*Quels charmes ont pour vous des yeux infortunés
Qu'à des pleurs éternels vous avez condamnés?*» (vers 303-304).
- Vers 455 : Racine avait d'abord écrit : «*Pourquoi tant de froideur? Pourquoi cette fierté?*».
- Vers 457 : Hermione reconnaît qu'elle n'a pas observé la règle de la discrétion, qui était essentielle pour la société galante du XVIIe siècle, qu'on voit bien illustrée dans «*La princesse de Clèves*» de Mme de La Fayette, où est menée de si délicate manière la scène du portrait qui permet à Mme de Clèves et à M. de Nemours de s'apercevoir mutuellement de leur amour.
- Vers 462 : «*une amour*» : «Amour» s'employait souvent au féminin singulier ; on en trouve encore un exemple chez Musset : «une amour ignorée».
Ce vers, ainsi que le vers 443, annonce les vers 1311-1312.
- Vers 463 : «*l'œil qu'il me voit*» : «Avec lequel il me voit» ; tournure habituelle au XVIIe siècle.

- Vers 468 : «*feux [...] ardents*» : «Sentiments passionnés». Image précieuse.

Intérêt de l'action

Le début de l'acte II termine l'exposition. Le vers 408 propose encore une solution possible : le retour d'Hermione en Grèce.

Hermione n'a pas paru au premier acte parce qu'il fallait tenir à l'écart cet autre protagoniste, important certes, mais dont les difficultés constituent comme une deuxième intrigue, sous-jacente à la première cependant et, surtout, intimement mêlée à celle-ci. D'autre part, nous avons vu Oreste espérer beaucoup de cette entrevue. Racine ménagea donc un suspens en nous montrant assez tard le véritable état du cœur d'Hermione.

La scène se déroule ainsi :

1. Hermione éprouve de la honte à accueillir enfin celui qu'elle a longtemps repoussé (vers 385-404).
2. Elle est soumise à des fluctuations, trouvant, malgré le rappel des réalités, autant de raisons de s'incruster à la cour de Pyrrhus (vers 405-470).
3. Cependant, elle prend cette décision finale : elle verra Oreste (vers 471-476).

Intérêt littéraire

Dans les deux tirades d'Hermione, la composition est à la fois logique et sentimentale. Ainsi, dans la première (vers 427-448), nous notons :

- l'introduction (vers 427-428) qui pose le problème, et annonce l'objet ;
- la manifestation de la lucidité d'Hermione qui voit ce qu'il faudrait faire (vers 429-438) ;
- les illusions d'Hermione (vers 436-440) ;
- la conclusion, logique mais haineuse (vers 441-448).

Le vers 432 est admirable, et cependant très simple ; sa beauté vient de la profonde vérité psychologique et de la force de l'émotion.

Intérêt psychologique

Cléone a la lucidité cruelle de la confidente (vers 391-392 ; 409-412) et l'irritante simplicité de ceux qui ne sont pas directement intéressés à une affaire. Comme Ménélas, elle se substitue à la volonté défaillante d'Hermione. Cette espèce de supériorité dans l'initiative l'autorise, autant que sa qualité de confidente, à user d'un langage parfois familier (vers 411). Elle intercède pour Oreste, dont la présence est l'annonce d'une solution heureuse. Elle pousse Hermione à devancer Pyrrhus auprès de l'ambassadeur afin de le mettre dans une mauvaise position. Elle a aussi le mépris d'une humble pour une humiliée, manifestant, au vers 423, une brutalité presque chirurgicale. D'autre part, elle n'a pas de l'amour la même conception qu'Hermione.

Hermione a ici un rôle purement passif, ce qui n'est pas conforme à son véritable caractère.

Mais elle apparaît bien comme une jeune princesse grecque hautaine qui s'est éprise du roi d'Épire avant de le connaître, parce qu'elle a été «*de sa gloire éblouie*» (vers 464-469). Elle a fait de lui le prince charmant de ses rêves, son amour étant ambition de conquérir le vainqueur de Troie.

Elle garde quelque chose de jeune et de candide, montre une fraîcheur naïve, ne sait pas feindre. Comme elle est touchante lorsqu'elle se confie à Cléone, implore son secours, évoque avec tendresse le souvenir des jours heureux où Pyrrhus répondait à son amour !

Elle croit encore naïvement être aimée parce qu'elle aime. Au vers 413, comme Chimène, elle évoque le souci de sa «*gloire*». Mais, cruellement déçue dans ses espoirs les plus chers, elle passe sans transition des révoltes de l'amour-propre (vers 414-415) à l'aveu du vers 416, où elle s'exclame : «*Ah ! je l'ai trop aimé, pour ne le point haïr !*», traduisant brusquement ses véritables sentiments, qu'elle essayait de se cacher ! On peut remarquer que c'est un des aspects de l'ironie tragique de Racine que de montrer la douloureuse proximité entre l'amour et la haine ; que d'indiquer que l'amour, quand

il est violemment contrarié, devient haine et cruauté. Elle ressent le besoin de se venger avec une violence qu'annonce le vers 420.

Elle veut alors se persuader qu'elle peut aimer Oreste, mais elle appréhende sa vue parce qu'elle se rend compte qu'elle va se présenter à ses yeux dans une position d'infériorité, situation intenable pour un être aussi hautain, trop orgueilleux pour s'avouer sa défaite. Elle redoute par-dessus toute chose ses sarcasmes (vers 397-400), témoignant ainsi qu'elle ne le connaît pas. Admettant que son ingratitude constante est coupable, elle consent (vers 385) à ce qu'il la voie (et non pas à le voir), condescend (vers 386) à lui «accorder» une «joie». Mais c'est uniquement parce qu'il est un allié possible dans les efforts qu'elle fait pour amener Pyrrhus à se déclarer.

La tirade qui s'étend des vers 427 à 448 expose encore les revirements de son âme. Elle se veut d'abord convaincue de ne plus aimer Pyrrhus, et semble même se décider à le fuir. Puis elle imagine un changement d'attitude radical chez lui, se déclarant prête, «*si l'ingrat rentrait dans son devoir*», à l'accueillir encore (vers 436-440). Mais à cette illusion enchantée vient se substituer l'attristante réalité. Elle comprend qu'elle a commis l'erreur de montrer à Pyrrhus qu'elle était conquise ; qu'il faut «*contre un amant qui plaît*» affecter de la «fierté», pour tenir son désir en haleine. Elle regrette :

«*Hélas ! pour mon malheur, je l'ai trop écouté.
Je n'ai point du silence affecté le mystère.*» (vers 456-457).

Hautaine, orgueilleuse, maladroite, et par là antipathique, elle est aussi une faible jeune fille, et même une enfant gâtée, qui rejette ses responsabilités sur les autres (vers 470), et pousse loin la versatilité puérile. Être de passion, qui ne raisonne pas, se souvient, mais ne veut pas comprendre le présent, elle garde un fond de naïveté qui, à défaut de sympathie, lui vaut de la compassion.

Acte II, scène 2

Notes

- Vers 477 : «*Le*» : Le pronom personnel neutre annonçait souvent, au XVII^e siècle, une proposition subordonnée qui allait suivre.
- Vers 478 : Racine avait d'abord écrit : «*Ait suspendu les soins dont vous charge la Grèce*». La correction fut heureuse.
- Vers 481 : Comme dans I, 1, Oreste est conscient (malgré «*l'aveuglement*» qu'il déplore) du rôle de victime du destin qu'il assume.
- Vers 486 : «*Tous mes pas vers vous sont autant de parjures*» : L'image manque de cohérence, mais a une élégante hardiesse.
- Vers 487 : Il faut noter la brièveté voulue de ces phrases.
- Vers 488 : «*fureur*» : «*folie*».
- Vers 490 : «*Dégageait mes serments et finissait ma peine*» : «*Me dégageait de mes serments de ne pas revoir Hermione, et mettait fin à ma peine avec ma vie*».
- Vers 491 : «*J'ai mendié la mort*» : Alliance de mots remarquable ; l'allitération dans «*mendia*» - «*mort*» rend la formule encore plus saisissante.
«*peuples cruels*» : Il s'agit des Scythes, établis au nord de la mer Noire, dans la Tauride où Oreste et Pylade avaient été jetés par une tempête ; ils y avaient rencontré Iphigénie qui, devenue prêtresse d'Artémis, y était chargée d'immoler les étrangers en son honneur, qui les sauva du sacrifice, et s'enfuit avec eux. C'est le sujet d'«*Iphigénie en Tauride*».
- Vers 494 : «*mon sang prodigué*» : Cette construction latine du participe est l'équivalent d'une proposition circonstancielle.
Il faut remarquer l'opposition entre «*prodigué*» et «*avares*».
- Vers 501 : «*soin*» : «*Souci grave*».
- Vers 507 : «*Que*» : «*Pourquoi*».
- Vers 508 : Racine avait d'abord écrit : «*Non, non, ne pensez pas qu'Hermione dispose
D'un sang sur qui la Grèce aujourd'hui se repose.*»

*Mais vous-même, est-ce ainsi que vous exécutez
Les vœux de tant d'États que vous représentez.»*

Subligny, dans la préface de *“La folle querelle”*, avait observé : «Il me semble que “se reposer sur un sang” est une étrange figure. “Exécuter les ordres” n’est pas la même chose qu’“exécuter les vœux” qui ne se dit que quand on a voué quelque chose, mais ce n’était point un pèlerinage que les Grecs avaient voué en Épire.»

- Vers 513 : «*quelque autre puissance*» : Par délicatesse, Oreste ne veut pas citer Andromaque.
- Vers 522 : «*J’ai passé dans l’Épire*» : «Je suis venue en Épire».
- Vers 524 : «*partagé vos ennuis*» : Le mot est habile : il peut donner à penser à Oreste qu’Hermione ne lui est pas hostile : les mots «*seul*» (vers 525) et «*jamais*» (vers 526) ouvrent également les portes de l’espoir.
- Vers 526 : «*Que*» : Le même verbe pouvait avoir deux compléments de construction différente.
- Vers 528 : «*quelquefois souhaité de vous voir*» : Au vers 132, Pylade avait dit : «*Quelquefois elle appelle Oreste à son secours.*». Cléone, au vers 391, avait surenchéri : «*le même Oreste / Dont vous avez cent fois souhaité le retour.*» Hermione ne prend à son compte les paroles de Pylade.
- Vers 530 : Émile Faguet y vit un de ces mots plaisants dont, selon lui, l’acte II est plein.
- Vers 531 : Racine avait d’abord écrit : «*Ouvrez les yeux*». Sa correction fut d’ordre psychologique : Oreste invite Hermione à parler en son propre nom, par rapport à lui, Oreste, et non à travers quelque impératif familial ou politique.
- Vers 534 : «*leurs armes*» : «les armes de mes yeux». Selon les métaphores galantes, les yeux étaient censés, comme l’arc de Cupidon, lancer des traits, des flèches, qui blessaient les cœurs.
- Vers 535 : «*forçaient d’estimer*» : Nous écrivions aujourd’hui : «forçaient à estimer».
- Vers 536 : «*je voudrais aimer*» : Le conditionnel adoucit à peine la brutale expression de l’impuissance d’Hermione : éprouve-t-elle du regret?
- Vers 537 : «*Je vous entends*» : «Je vous comprends».
- Vers 538 : Émile Faguet y vit un de ces mots plaisants dont, selon lui, l’acte II est plein.
- Vers 540 : «*Je vous haïrais trop – Vous m’en aimeriez plus.*» : Chez Racine, la haine est plus proche de l’amour que l’indifférence.
- Vers 541 : «*contraire*» : «différent».
- Vers 545 : «*respects*» : «actes de respect».
- Vers 546 : «*pour moi*» : «en ma faveur».
- Vers 547 : «*disputez*» : «discutez», «luttez en paroles».
- Vers 550 : «*l’*» : Le pronom personnel neutre annonçait souvent, au XVIIe siècle, une proposition subordonnée qui allait suivre.
- Vers 552 : «*des mépris*» : L’emploi du pluriel constitue ce qu’en grammaire latine on nomme le pluriel d’embellissement : l’expression devient plus noble.
- Vers 554 : La construction est relâchée, volontairement familière.
- Vers 558 : «*un témoin*» : «une preuve».
- Vers 560 : «*comme moi*» : «aussi peu que moi».
«*mépriser leur pouvoir*» : «ne pas le mépriser plus que moi», «ne pas le mépriser du tout».
- Vers 562 : «*un rebelle*» : Le mot pourrait avoir un double sens,
- Vers 563 : «*le prix*» : «la punition», c’est-à-dire la guerre.
- Vers 564 : Ce vers est une bravade.
- Vers 568 : Il est imprégné de préciosité. Il y a ici un véritable jeu de mots, une pointe.
- Vers 570 : «*cependant*» : «pendant ce temps-là».
- Vers 572 : «*Phrygienne*» : Hermione, dans sa colère, nie à Andromaque son appartenance à la Troade.
- Vers 573 : «*Et vous le haïssez?*» : Émile Faguet y vit un de ces mots plaisants dont, selon lui, l’acte II est plein.
- Vers 575 : «*le silence*» : Dans *“Britannicus”*, Néron dit :
«*Vous n’aurez point pour moi de langages secrets :
J’entendrai des regards que vous croirez muets.*» (vers 681-682).

- Vers 576 : «*mal couverts*» : Cela forme une proposition participiale équivalant à cette proposition temporelle : «lorsqu'ils sont mal couverts».
- Vers 577 : «*prévenue*» : «animée d'une prévention, d'un préjugé défavorable» ;
- Vers 578 : «*Répand sur mes discours le venin qui la tue*» : Alliance hardie du concret et de l'abstrait. Le venin est «ce qui détruit le tempérament par quelques qualités malignes et occultes, et qui peut causer la mort.» (*Dictionnaire de l'Académie*, 1694).
- Vers 584 : «*Que*» : «à moins que». Vaugelas jugeait cette forme «très française et très élégante».
- Vers 585 : Racine avait d'abord écrit : «*Au nom de Ménélas, allez lui faire entendre*». Par sa correction, il voulut insister sur l'autorité paternelle pour bien rendre les mœurs du XVIIe siècle.
- Vers 587 : «*Troyen*» : Hermione ne s'attaque pas encore à Andromaque. En s'en prenant au seul Astyanax, elle manifeste simplement un esprit patriotique. Mais, derrière ce mépris xénophobe, on sent la haine de la rivale.

Intérêt de l'action

La scène est organisée ainsi :

1. Oreste et Hermione se montrent également animés du désir de se plaire (vers 477-511).
2. Ils partagent une illusion de sympathie éprouvée dans des situations analogues (vers 512-549).
3. Le ton des deux personnages évoluant, ils abandonnent les fausses amabilités du début. Des sentiments hostiles s'affrontent dans un affreux duel, bien qu'ils semblent finalement se concerter pour agir (vers 550-590) : Hermione déclare : si Pyrrhus «*y consent, je suis prête à vous suivre*» (vers 590).

Il y a donc un rebondissement de l'action. Le refus d'Hermione devant l'évidence (l'amour de Pyrrhus pour Andromaque) lui interdit de se résigner. Qu'elle le fasse, et la pièce s'achèverait. Mais Racine fut un dramaturge assez habile pour maintenir le spectateur en haleine.

Cette scène est essentielle dans l'ensemble de l'action. Hermione, en promettant à Oreste de le suivre si Pyrrhus ne livre pas Astyanax, se lie à Andromaque. Ainsi, le nœud semble se défaire prématurément. Mais ce que cette scène nous révèle de la violence d'Hermione et de la soumission que lui apporte Oreste nous permet d'attendre davantage d'une situation aussi complexe.

Il faut remarquer qu'une légère transposition suffirait pour rendre cette scène comique.

Intérêt littéraire

La rhétorique est déplacée, poussée à l'excès et parfois au ridicule chez Oreste dans ses déclarations enflammées à Hermione (vers 481-504). Son style au début de son entrevue est, tout comme celui de Pyrrhus, tout à fait précieux, et les vers 495-504 le sont tout particulièrement. Il tient des propos d'amour qui auraient enchanté Bensérade, Voiture, l'abbé Cotin, voire Mascarille ou Trissotin. Hermione se moque de «*ce funeste langage*» (vers 505), de ces «*tristes discours*» (vers 519). Aussi ce passage peut-il sembler ne pas être de mise ici. Mais il faut excuser Racine qui, en réalité, résista au goût précieux de son temps. Si ses héros madrigalisent, c'est par exception. D'ailleurs, ce ton ne se maintient pas au long de la scène.

En effet, on trouve au vers 538 la nudité presque prosaïque de l'amertume ou de la violence.

Intérêt documentaire

La pièce est en fait un tableau des mœurs du XVIIe siècle où l'obéissance de la jeune fille à ses parents était un devoir absolu. Iphigénie déclarera :

«*Je saurai, s'il le faut, victime obéissante,
Tendre au fer de Calchas une tête innocente.*»

Plus simplement, Hermione dit : «*Mon père l'ordonnait*» (vers 523).

Aux vers 574-576, Oreste revendique la transgression de la règle de la discrétion, qui était essentielle pour la société galante du XVIIe siècle.

La scène a aussi un aspect politique. Par une sorte d'auto-défense, Hermione substitue à un conflit sentimental un problème politique (vers 562, 564, 586) car, dans les mariages princiers, l'amour n'entraîne pas en ligne de compte. Le problème se pose de la même façon, mutatis mutandis, pour Hermione et pour Pyrrhus (voir le vers 286).

Intérêt psychologique

Oreste prend d'abord un masque d'amant bouffon. Dans sa première tirade, des vers 481 à 504, il est précieux dans son parallèle très usé entre l'amour et la guerre (vers 485-490). Les mots «*divine princesse*» (vers 529) révèlent à quel point est désuet ce discours chevaleresque et romanesque qu'on peut rapprocher de celui qu'utilise Sévère dans "*Polyeucte*". Son absence de volonté, manifeste au vers 484, n'implique cependant pas de la lâcheté (vers 487-490). Cette tirade permet à Racine de marquer le poids de la fatalité qui pèse sur ce malheureux, et il lui prête même quelques accents qui ont une résonance romantique par ce goût qu'il a de se repaître de sa propre désespérance, de sa propre souffrance.

À partir du vers 537, il devient pessimiste, ce qui est pour lui une forme de lucidité. On peut se demander si sa brutale observation du vers 549 est consciente ou involontaire.

Sa tirade des vers 573-576 prouve qu'il est clairvoyant : il comprend trop bien que la «haine» d'Hermione pour Pyrrhus est «*un effort d'amour*». Cette impression qu'il semble avoir eue depuis longtemps transforme ce dialogue en un affreux duel où s'affrontent des sentiments hostiles.

Il apparaît enfin ce qu'il est : un passionné tragique.

Au début de la scène, Hermione est encore lucide, et se montre ferme. Elle sait même s'exprimer en femme du monde, comme Andromaque (la situation des deux femmes est d'ailleurs parallèle, puisqu'elles s'adressent à des hommes qu'elles n'aiment pas, mais dont elles ont besoin). Malgré son désir de ménager Oreste, il y a, dans le petit sermon (vers 505-511) qu'elle lui adresse, une nuance de dédain ; elle a le même sentiment de supériorité sur Oreste que Pyrrhus sur elle.

En répondant à la première tirade d'Oreste, elle se montre affable. Mais la réaction qu'elle a au vers 514 quand Oreste lui révèle l'échec de sa mission, montre vers qui vont ses intimes pensées. La volonté de mourir annoncée par Oreste l'oblige à prendre, à son tour, une décision, qu'elle avait laissé pressentir aux vers 406-408. Mais, toujours orgueilleuse, elle essaie de sauver les apparences (vers 522-523), et se retranche derrière l'autorité paternelle. Aux vers 523-528, puis 533-536, en laissant supposer une complicité avec Oreste, elle montre une cruauté inconsciente, sans scrupule ni remords, qui répond à celle de Pyrrhus et à celle d'Oreste. Elle n'est pas mécontente, au fond d'elle-même, d'avoir Oreste pour souffre-douleurs.

Mais, au vers 550, un raz-de-marée passionnel la submerge. Les vers 550-554 sont un sursaut de colère, dû au fait qu'Oreste a mis trop directement le doigt sur la plaie en peignant l'indifférence de Pyrrhus. Aussi, après qu'il l'a blessée, elle contre-attaque sans ménagement (vers 554).

Le vers 570 traduit son véritable sentiment : elle veut avant tout empêcher que sa rivale ne triomphe ; elle est prête à perdre Pyrrhus, mais il faut qu'Andromaque, dont elle croit contrarier l'ambition, le perde aussi. Cet appel au patriotisme grec qu'elle lance ensuite n'est qu'une façade destinée justement à voiler ce que le vers précédent avait de trop cru.

Au vers 573, on constate qu'elle refuse de se voir telle que nous la voyons, telle qu'Oreste la voit.

Elle sait et sent qu'il est impossible qu'un parfait «cavalier» du XVII^e siècle, comme Pyrrhus, ait l'incivilité de la renvoyer, puisque ce serait contraire au code de l'honneur (vers 584 et 589).

Acte II, scène 3

Notes

- Vers 595 : «*objet*» : Dans le langage galant, «femme aimée».
- Vers 596 : «*à*» : Le mot était volontiers employé dans des cas où nous dirions «pour».

- Vers 601 : «*Hermione rendue*» : Construction latine du participe : «rendue à moi, à mon amour».
- Vers 602 : Le vers s'élargit sans doute au-delà du spatial et même du temporel, mais perd un peu en clarté.
- Vers 604 : «*Amour*» : La personnification mythologique de l'amour.

Comblé par la promesse que vient de lui faire Hermione de le suivre si Pyrrhus ne livre pas Astyanax, Oreste se réjouit, exulte (vers 591-592). La trahison de sa mission est particulièrement nette aux vers 597-602. Au vers 597, il affirme : «*c'en est fait*». Mais ce n'est pas le cas, car, à ce moment même, Pyrrhus s'est déjà ravisé : poussé à bout par les mépris d'Andromaque, il va livrer Astyanax. La joie et l'optimisme d'Oreste ne sont donc pas justifiés, d'autant plus que la scène précédente n'a fait que confirmer l'indifférence d'Hermione, dont le seul souci est de pouvoir s'appuyer sur un allié. Mais l'aveuglement d'Oreste s'explique par le besoin qu'il a, pour trouver encore une raison de vivre et d'agir, de se créer une illusion réconfortante.

Acte II, scène 4

Notes

- Vers 608 : «*connu*» : «reconnu».
- Vers 610 : Il résume le discours d'Oreste aux vers 143-172.
- Vers 613 : «*courroux légitime*» : celui d'Oreste, celui des Grecs.
- Vers 615 : «*conseil*» : «décision».

La phrase est rompue par une anacoluthie, et signifie : «Seigneur, par ce conseil prudent et rigoureux, vous achetez la paix avec le sang d'un malheureux.»

- Vers 623 : «*son frère*» : La tournure est un peu forcée : «puisque vous êtes le fils du frère de Ménélas», Agamemnon.

Intérêt de l'action

Dans cette scène, Pyrrhus annonçant qu'il livre Astyanax (vers 605-616) et qu'il épouse Hermione (vers 617-624), l'illusion d'Oreste étant en un instant anéantie, nous avons un véritable coup de théâtre, un renversement de situation, une péripétie (changement subit de fortune dans la situation du héros) dont la grande importance dramatique apparaît bien si on oppose les vers 594 et 614.

Intérêt psychologique

Si Oreste était fidèle à sa mission d'ambassadeur, il devrait approuver Pyrrhus. Mais il y a longtemps qu'il a abandonné ce travestissement, et ses réactions sont celles d'un homme qui voit soudain lui être ravi l'objet de ses aspirations, objet qu'il croyait enfin atteindre ! Sa surprise ne lui permet d'abord que sa timide condamnation, aux vers 615-616, de la décision qui fait le succès de sa mission. Puis, lorsque son malheur lui apparaît complet, il lance ce cri désespéré : «*Ah ! Dieux !*» (vers 625), les dieux représentant ici cette fatalité dont il est l'éternelle victime.

On constate que, blessé par l'attitude d'Andromaque, qui n'a pu que se lamenter et invoquer désespérément le nom d'Hector, qui lui a fait subir une vexation en le comparant à son époux, qui n'a pas fléchi dans sa détermination, il a subi un bouleversement, cette volte-face s'expliquant du fait qu'il est jeune, qu'il montre l'instabilité de la jeunesse, ainsi que ses emportements. Mais il proclame qu'il a réfléchi (vers 605-614), qu'il est redevenu sage, maître de lui, héroïque, admirable (vers 625-636). Il en arrive à le croire lui-même, tant il est ravi de retrouver un sens. En fait, il ne s'agit que d'un nouveau rôle, fort éphémère, qu'il joue pour éviter de perdre la face. Il prétend que sa décision est conforme à la raison, mais qu'est la raison quand il s'agit de l'amour-passion? Ce que nous connaissons déjà de son caractère ne nous permet pas de croire à la sincérité de cette attitude.

Il semble, d'autre part, qu'ulcéré de cette décision mais contraint de la prendre, il trouve un certain plaisir, aux vers 619-620, à faire souffrir Oreste dont il connaît la passion inassouvie, et les véritables mobiles. Aussi, dans sa première tirade, l'accable-t-il sous les éloges, et s'excuse-t-il, ce qui ne peut qu'augmenter la confusion de son hôte. Mais, plus machiavélique encore, dans sa seconde tirade, il décoche quelques flèches qui sont enduites d'une ironie dédaigneuse : n'est-elle pas ridicule, en effet, la situation de ce soupirant condamné à être le témoin du mariage de celle qu'il aime?

Acte II, scène 5

Notes

- Vers 629 : «*une flamme*» : Mot du vocabulaire précieux qui désigne la passion amoureuse. Elle est «*servile*» au sens propre, puisque Pyrrhus aime une esclave.
- Vers 631 et 634 : «*la gloire*» : «L'honneur» (sens cornélien). Quand Pyrrhus se croit «maître de lui comme de l'univers» (comme Auguste dans "*Cinna*"), il emploie tout naturellement des mots du vocabulaire cornélien.
- Vers 641 : «*fondaient*» : L'imparfait équivaut à un conditionnel.
- Vers 643 : «*heureuse cruauté*» : L'oxymoron n'a rien d'artificiel, puisqu'il exprime la déchirure de l'être.
- Vers 644 : «*l'*» : Le pronom personnel neutre annonçait souvent, au XVIIe siècle, une proposition subordonnée qui allait suivre.
- Vers 647 : «*succès*» : «résultat, favorable ou défavorable» (sens latin de «*successus*»).
- Vers 649-650 : «*et, toujours plus farouche, / Cent fois le nom d'Hector*» : Construction par syllepse : «*farouche*» se rapporte à Andromaque et non au «*nom d'Hector*» comme l'exigerait la logique.
- Vers 653 : C'est un souvenir de l'"*Énéide*" de Virgile : «Tels étaient ses yeux, ses mains, son visage» (III, 490).
- Vers 658 : «*flatte*» : «trompe», «fait illusion».
- Vers 662-663 : Il faut noter le jeu des noms propres, opposés ou accouplés. L'obstacle évoqué par Pyrrhus est celui même qu'Andromaque lui opposait aux vers 359-362.
- Vers 665 : «*content*» : «vous contentant de», «vous bornant à lui plaire».
- Vers 667 : «*hymen*» : «mariage».
- Vers 669-670 : Émile Faguet y vit un de ces mots plaisants dont, selon lui, l'acte II est plein.
- Vers 673 : «*charme*» : «sortilège», «enchantement magique».
- Vers 677 : «*Y*», dans son acception de pronom, s'employait avec une liberté absolue dans l'ancienne langue, et son usage s'en maintient encore dans l'usage populaire.
«*à sa vue*» : «en face».
- Vers 679 : «*humiliés*» : Le rejet de ce mot en fin de vers lui donne une signification très riche.
- Vers 686 : «*flatte*» : «lui donne de l'espérance». Les vers qui suivent justifient cette interprétation. «*De quoi viens-tu flatter mon esprit désolé?*», demande de la sorte Phèdre, en III, 1.
- Vers 687 : «*que sur moi*» : «si ce n'est».
- Vers 688 : «*doi*» : Pour faciliter la rime, les poètes du XVIIe siècle utilisaient les verbes «*faire*», «*dire*», «*craindre*», «*prendre*», «*croire*», «*devoir*», «*savoir*», «*voir*», sans «s» à la première personne du singulier du présent de l'indicatif. C'est d'ailleurs l'orthographe étymologique.
- Vers 697 : «*se dispose*» : «se prépare».
- Vers 700 : «*en*» : Le pronom se rapporte à l'idée exprimée par Pyrrhus. Pourquoi étaler ce dessein cruel : livrer Astyanax aux Grecs?
- Vers 702 : «*Je t'entends*» : «Je te comprends».
- Vers 706 : «*son fils*» : L'adjectif possessif est employé ici avec sa valeur affective ; il y aurait eu moins de tendresse dans «le fils d'Andromaque».
- Vers 708 : «*Protectez-lui*» : «Promettez-lui solennellement».

Intérêt de l'action

Seul avec son confident, Phoenix, Pyrrhus a d'abord le sentiment d'avoir remporté une victoire sur lui-même en prenant la décision de livrer Astyanax aux Grecs, et d'épouser Hermione pour se venger d'Andromaque. Le récit qu'il fait (vers 644-656) de son entrevue avec elle permet d'éviter la monotonie, et de respecter la règle du respect de l'unité de lieu ; surtout, il explique le revirement du vers 614. Le spectateur est tenu en haleine.

Comme le premier, le second acte s'achève sur une décision, mais on en mesure la fragilité en observant que c'est Phoenix qui conserve l'initiative : il essaie de provoquer, chez Pyrrhus, un sursaut de dignité, et lui rappelle la parole donnée (vers 707-708).

Cette conclusion provisoire est très conforme à l'art classique, et, plus particulièrement peut-être, à l'art racinien. Puisque l'action est tout intérieure, et que Racine répugne à accumuler, comme Corneille, les obstacles extérieurs, il est logique qu'on s'attende à des rebondissements tant que le principal intéressé n'a pas choisi, sans retour, une détermination. Héros cornélien, Pyrrhus eût fait un bilan de la situation, et sa « gloire » lui eût dicté de renoncer à une entrevue périlleuse. Héros racinien, il confère avec son confident ; mais, au lieu de l'écouter, il entend Andromaque, et il sauve sa dignité par une décision dont il sait parfaitement qu'elle restera sur le bord de ses lèvres.

Cette scène est parallèle à II, 1. De même qu'Hermione cherche à s'illusionner sur les sentiments qu'elle éprouve pour Pyrrhus, de même celui-ci voudrait croire qu'il s'est détaché d'Andromaque. De même que Cléone est une observatrice clairvoyante de la situation, de même Phoenix n'est pas dupe. Dans les deux scènes, malgré les tergiversations, l'attitude plus raisonnable semble être prise. Mais, aux deux moments, le spectateur comprend combien de telles décisions sont fragiles.

Malgré le tragique de la situation, il y a dans cette scène quelques éléments de comédie. On trouve d'ailleurs des situations analogues dans des pièces de Molière : '*Le dépit amoureux*' (IV, 3) ou '*Le bourgeois gentilhomme*' (III, 9). En 1719, l'abbé du Bos raconta qu'à la représentation de cette scène, particulièrement aux vers 676-680, « le public rit presque aussi haut qu'à une scène de comédie », tandis que Louis Racine rapporta dans ses '*Mémoires*' : « Je me souviens d'avoir entendu dire à Boileau qu'il avait longtemps comme un autre admiré cette scène, mais qu'il avait depuis changé de sentiment, ayant reconnu qu'elle ne convenait point à la dignité de la Tragédie. » De fait, la conduite de Pyrrhus est comique. Son comportement est dirigé par sa passion, comme celui d'un personnage de comédie par son ridicule. Et Phoenix lui fait des remontrances. Mais l'acteur ne doit pas mettre en relief ce trait de caractère, qui doit s'inscrire dans le contexte tragique. On constate donc que le tragique de Racine est assez souple, assez divers, pour admettre la comédie.

Intérêt psychologique

Phoenix, qui correspond au type du confident dans la tragédie classique, n'a pas un rôle simplement épisodique. « *Gouverneur d'Achille puis de Pyrrhus* », il peut se permettre de donner à celui-ci des conseils et presque des injonctions. Il est sa conscience raisonnable puisque chez celui-ci la raison est submergée par la passion. Comme Cléone, il se substitue à lui pour lui indiquer la ligne de conduite souhaitable. Il n'est pas dupe de l'emportement du roi, et lui montre que, s'il veut revoir Andromaque, c'est parce qu'il l'aime toujours. Aussi le ton de ses répliques varie-t-il au cours de la scène : d'abord, il est satisfait de l'attitude de son élève ; puis, au vers 671, il laisse percer son agacement à l'entendre parler d'Andromaque, et lui recommande une visite à Hermione en feignant de voir en Oreste un rival dangereux. La persistance de la passion étant indubitable, il la combat avec force, et se permet une peinture méprisante de la situation où elle place le roi. Péremptoire au vers 685, il est logique dans sa remarque du vers 700, et croit avoir finalement triomphé. Irrité dans son sens de la logique (vers 700-701), il prévoit les actes de Pyrrhus, et déduit leurs conséquences. Mais il est incapable d'entrer dans ses sentiments. Par sa lucidité, il représente le spectateur.

Pyrrhus s'enorgueillit d'abord de sa « victoire » ; il éprouve la satisfaction de retrouver sa « gloire », cette gloire si chère aux héros cornéliens, tout en reconnaissant être devenu le serviteur de sa captive,

l'esclave de son esclave, avouant : « *Je trouvais du plaisir à me perdre pour elle* » (vers 642) - « *Un regard m'eût tout fait oublier.* » (vers 641) car il a été très près de sa défaite, faisant appel aux images intérieures pour ne pas tout oublier. Il justifie sa décision en rappelant la conduite d'Andromaque :

« *Tu l'as vu, comme elle m'a traité.* » (vers 643),

en se complaisant d'ailleurs (vers 644-651 et 658-663) dans des images qui ressuscitent sa colère, mais qui, à elles toutes, sont incapables de chasser l'amour. Il y faut autre chose : la vanité blessée. D'où le soupçon qu'Andromaque se joue de lui, se croit sûre de lui et d'elle. Pyrrhus est-il fait pour ce rôle d'esclave? Assurément, non. Mais est-il bien sûr qu'Andromaque se joue de lui? N'a-t-elle pas, au fond du cœur, quelque penchant inconscient qui la rendra jalouse si un noble amant épouse Hermione? L'espoir est sans doute chimérique.

Il se plaint de ses « *emportements* » (vers 653), l'imminence du danger n'ayant provoqué chez elle aucun fléchissement, aucune défaillance (vers 648-649). Elle ne sut qu'invoquer Hector (vers 643-668), le rival mort, plus puissant que s'il était vivant, puisqu'il lui échappe, dont il est jaloux. Il se plaint des comparaisons désavantageuses faites par Andromaque avec Hector. Au vers 644, il coupe la parole à Phoenix, car il retrouve devant lui l'image de la personne qui l'obsède. Pour lui, comme pour tout passionné, « un seul être vous manque et tout est dépeuplé ». Ainsi, bien qu'elle soit absente, Andromaque intervient dans cette scène. Au vers 670, il laisse éclater la naïveté de la jeunesse.

Il pense à toutes les conséquences que va avoir cette décision, mesure aussi les troubles qu'il évite, les dangers et les ennuis qu'il s'épargne. Ainsi, son devoir et son intérêt sont d'accord. Mais cette satisfaction est dans les mots, non dans le cœur. Est-il guéri de sa passion? Ne trahit-il pas son désir inconscient de la revoir, même si c'est apparemment pour mieux se venger d'elle (vers 669-684), ce désir puéril d'aller la « *braver* » (vers 677), de susciter en elle du dépit, préparant un nouveau revirement? N'est-ce pas trop complaisamment qu'il se représente sa douleur prochaine dont il sera, lui, l'auteur?

Il se révolte contre cette passion aussi obstinée qu'impuissante. Mais ce qui est non moins certain, c'est que cette vengeance tuera celle qu'il adore toujours. Il ne reste qu'à se précipiter en aveugle dans une décision à laquelle il ne veut plus réfléchir. Ainsi, ses sentiments dans cette scène ne sauraient être ni sincères ni durables. Sa dernière tirade (vers 685-699) est particulièrement riche en revirements.

Finalement, il laisse à Phoenix l'initiative (vers 706). Mais n'y a-t-il pas là une pauvre habileté d'homme sans volonté qui se réserve le droit de rejeter les responsabilités sur son conseiller si les choses tournent mal? Ou bien n'est-ce pas une sorte d'abandon dramatique? Hors la présence d'Andromaque, rien n'existe, pour Pyrrhus, que des mots.

On peut penser que Racine se moqua du personnage en lui prêtant des propos de jaloux de comédie de boulevard (vers 644-654).

Surtout, il montra que l'amour est une faiblesse (vers 686), et que le cœur a sa logique, qu'un homme de bon sens comme Phoenix ne peut comprendre ; conception janséniste qui rappelle celle que Pascal exprima ainsi : « Le cœur a ses raisons que la raison ne connaît point. »

Acte III, scène 1

Notes

- Vers 709 : « *fureur* » : Le mot est employé, ici encore, dans le sens de « folie ». Chaque fois que paraît Oreste, Racine souligne, d'une manière ou d'une autre, qu'il est un véritable possédé.
- Vers 710 : « *connais* » : « reconnais ».
- Vers 711 : « *de saison* » : La « *saison* » est « le temps propre pour faire quelque chose. Il se dit dans les choses morales. » (« *Dictionnaire de l'Académie* », 1694). La locution était familière et peu employée par les auteurs de tragédies.
- Vers 712 : Il définit exactement Oreste qui est le contraire même d'un héros cornélien.
- Vers 715 : « *achever* » : « rendre complet » (Littré).

- Vers 719 : «*transport*» : «mouvement violent de l'âme».
Racine avait d'abord écrit : «*Faites taire, Seigneur, ce transport inquiet*». Les deux impératifs juxtaposés donnent évidemment beaucoup plus d'émotion aux exhortations pressantes de Pylade.
- Vers 722 : Racine avait d'abord écrit : «*Tout dépend de Pyrrhus, et surtout d'Hermione*». Il supprima une simple préposition, mais, ce faisant, il transforma une formule banale en un beau vers où le mot «*Hermione*», déjà allongé par la diérèse («*Hermi-one*») prot une ampleur souveraine.
- Vers 724 : Pendant l'entracte, Oreste a cherché Hermione sans la trouver.
- Vers 728 : «*quel était*» : «quel devait être», «quel aurait été».
- Vers 729 : «*éperdu*» : «qui est profondément troublé par la crainte ou par une passion quelconque.» (Littré).
- Vers 733 : Ce vers annonce le dénouement. Dans l'Antiquité, selon Thucydide, l'Épire passait pour peuplée de barbares. L'"*Odyssée*" plaça l'oracle des morts en Épire, au-delà du monde des vivants, dans la vallée de l'Achéron, dont le nom correspond à celui du fleuve des Enfers.
- Vers 734 : «*bizarre*» : Le mot signifiait «fantasque, bourru, capricieux, fâcheux, importun, désagréable» ('*Dictionnaire de l'Académie*', 1694). Pylade veut dire : «Vous accusez Pyrrhus d'être le responsable d'une situation bizarre que le destin a voulue.»
- Vers 737 : «*le flatte*» : «lui fait plaisir».
- Vers 738 : «*il dédaignait*» : L'imparfait a la valeur du conditionnel, mais marque une réalisation plus rapide que l'hypothèse.
- Vers 741 : «*c'en était fait*» : L'indicatif signifie que, pour Oreste, l'action est réellement accomplie.
«*Hermione gagnée*» : La construction participiale donne force de réalité à l'illusion d'Oreste.
- Vers 743 : «*confus*» : «hésitant».
- Vers 749 : «*quand*» : «en admettant que».
- Vers 752 : Racine avait d'abord écrit : «*Au lieu de l'enlever, seigneur, je la fuirais*».
- Vers 754 : «*détestera*» : «vouera aux puissances infernales».
- Vers 755 : «*hymen*» : «mariage».
- Vers 762 : «*inhumaine*» : Terme de la langue des précieux fort à la mode à l'époque, et que Racine utilisa fréquemment, qui désigne une femme insensible à l'amour.
- Vers 765 : «*succès*» : «résultat, favorable ou défavorable» (sens latin de «*successus*»).
- Vers 767 : «*États*» : Les royaumes grecs dont Oreste est l'ambassadeur.
«*soins*» : «efforts», «mal qu'on se donne pour obtenir ou éviter quelque chose».
- Vers 770 : «*la fable*» : «le sujet de moquerie».
- Vers 771 : «*Que veux-tu?*» : Tournure familière comme on en rencontre assez fréquemment chez Racine. Ce mélange des tons, qui jamais ne manque de dignité, explique en partie le parfait naturel de son théâtre. Racine répugna à l'enflure, dont Corneille ne fut pas toujours exempt.
- Vers 772 : Phèdre connaîtra les mêmes tourments et pour les mêmes raisons ; elle aussi sera marquée par la fatalité, et elle en sera consciente. Pas plus qu'Oreste elle ne pourra connaître le repos, mais seulement des répit.
- Vers 775 : On peut le traduire par : «Quelle que soit la partie de mon existence que je considère.»
- Vers 778 : C'est un cri de révolte religieuse : puisque, de toute façon, les dieux se comportent de manière cruelle avec les mortels, mieux vaut justifier leur courroux. N'y aurait-il pas là la plainte orgueilleuse du janséniste inquiet qu'était Racine?
- Vers 781 : Chez Euripide ("*Oreste*"), Oreste dit de même : «Infortuné ! je vois que mes maux vont encore retomber sur toi.»
- Vers 783 : «*séduit*» : «te détourne du droit chemin» (sens étymologique).
- Vers 787 : «*cœur*» : «courage» (sens étymologique).
- Vers 788 : «*amitié*» est ici employé dans son sens propre, et non (par litote) dans le sens d'«amour» qu'il a au vers 903.
- Vers 790 : Il y a élargissement du lieu par un décor hors palais.
- Vers 791 : Dans "*Bajazet*", on lit : «*Nourri dans le sérail, j'en connais les détours.*»
- Vers 800 : «*Dissimulez*» : Pylade répète ce qu'il a déjà conseillé au vers 719.

- Vers 801 : «*Gardez*» : «Prenez garde que».

«*le coup*» : Le mot n'a pas ici le sens familier qu'il a pris aujourd'hui ; il signifie «une action mauvaise, ou tout au moins une action hardie» (Littré).

- Vers 803 : «*voi*» : Pour faciliter la rime, les poètes du XVII^e siècle utilisaient les verbes «*faire*», «*dire*», «*craindre*», «*prendre*», «*croire*», «*devoir*», «*savoir*», «*voir*», sans «s» à la première personne du singulier du présent de l'indicatif. C'est d'ailleurs l'orthographe étymologique.

Intérêt de l'action

Le revirement de Pyrrhus, lui-même résultant directement de la vexation qu'Andromaque lui fit subir par ses comparaisons avec Hector, a pour conséquence de provoquer le désarroi et le désespoir d'Oreste, que Pylade essaie de tempérer.

La scène se déroule ainsi :

1. La «*fureur extrême*» d'Oreste (vers 709-733).

2. Sa haine pour Pyrrhus (vers 734-747).

3. Sa volonté d'enlever Hermione quelles que soient ses dispositions à son égard (vers 748-785).

4. La mise au point du projet d'enlèvement (vers 786-804).

Oreste prend une décision qui annonce le dénouement (le vers 764 correspond aux vers 1581-1582), que Racine, conformément à sa conception de la structure d'une tragédie, préfigura ici. D'ailleurs, au vers 730, Oreste pressent sa folie, et, au vers 733, laisse prévoir le meurtre de Pyrrhus.

Oreste et Pylade imaginent tous les deux leur avenir, mais, pour Pylade, il est au futur (vers 764, 766), et, pour Oreste, au conditionnel (vers 767-768), ce qui ne l'empêche pas de parler au présent pour envisager l'avenir qu'il veut vraiment réaliser (vers 760-764).

Au vers 804, le spectateur, qui embrasse les intérêts d'Oreste, se demande s'il aura la force de se maîtriser malgré ses affirmations.

Intérêt psychologique

Pylade, s'il est plein de bon sens et de clairvoyance, s'il traite Oreste en malade, se montre d'une soumission absolue. Le plus qu'il espère obtenir de lui, c'est la dissimulation (vers 719) ; il ne tente même pas de le dissuader. Il essaie de le retenir, mais, se rendant compte de l'impossibilité d'une telle tentative, il n'entre dans ses desseins que pour ne pas le heurter de front. Il fait donc passer l'impulsion de son sentiment avant les exigences de sa raison, conservant cette attitude qui lui faisait dire, dans les premiers vers de la pièce, «*Craignant toujours pour vous quelque nouveau danger*».

Mais il choisit d'aider Oreste. Encore le fait-il avec réflexion et circonspection, déterminant quel doit être le meilleur moyen d'arriver à leurs fins. D'où ces conseils de prudence, de dissimulation. Cependant, il ne peut s'empêcher de reprocher à Oreste l'inutilité de son emportement (vers 728), de lui montrer combien la situation de Pyrrhus est semblable à la sienne (vers 735-736), de faire sentir combien il doute d'un changement d'attitude chez Hermione (vers 747). Oreste se calmant, il se permet de revenir à son idée première, à sa solution sage : la fuite loin d'Hermione, la recherche de l'oubli. Mais son ami s'animant de nouveau, il objecte timidement qu'il s'attirera l'opprobre de ceux qui avaient confiance en lui. Enfin, il est l'allié fidèle, le comparse docile, poussant, aux vers 787-794, le culte de l'amitié jusqu'au sacrifice. Cette attitude a été diversement interprétée : pour Saint-Marc Girardin, elle est «l'admirable réponse d'un ami dévoué et intelligent» : pour Géroze, elle évoque la complaisance des valets de comédie. Mais un rôle aussi ingrat n'expose-t-il pas à de telles ambiguïtés?

La scène découvre des aspects nouveaux du caractère d'Oreste.

Il est d'abord encore pleinement lucide : s'il évoque sa folie, c'est à l'imparfait (vers 725-726) ou bien au conditionnel (vers 729). Il exerce pour la première fois sa volonté (vers 715-716).

Mais, bientôt, l'outrance de ce passionné, chez qui l'amour n'est plus qu'un instinct, apparaît sous un jour violent. Poussé au désespoir, il est en proie au désarroi, et n'a d'autre recours que la violence et

la vengeance. Frustré dans ses aspirations, il se retourne comme un fauve blessé sur ceux qui causent sa douleur ; sur Pyrrhus qu'il hait parce qu'il sent qu'il vient d'en être le jouet ; sur Hermione, car il sait qu'il en a toujours été le jouet. Il n'exprime plus que la velléité d'une cruauté gratuite, inutile. Si sa vie doit être un enfer qu'elle en soit un aussi pour Hermione (vers 756 et suivants). Le tragique pour lui est d'être conscient de cette manipulation, et de ne pouvoir toutefois s'empêcher de s'y prêter. Au vers 760, la passion le rend égoïste, mais ce n'est pas tant par cruauté que par désir d'égalité dans le malheur, de farouche besoin de revanche. La Rochefoucauld aurait pu penser à lui, quand il écrivait : «Si l'on juge de l'amour par la plupart de ses effets, il ressemble plus à la haine qu'à l'amitié.» En reprenant, grâce à la «*rage*», une certaine virilité, il restitue à l'homme son rôle traditionnel qui est de s'imposer (vers 762). Il montre aussi un goût instinctif du mal, une attirance vers le crime qui, jusque-là refoulé, n'est plus maintenant contenu par une barrière (vers 771 et suivants). Il rejette avec désinvolture le fardeau de l'innocence, exprimant avec franchise une attitude humaine, ce besoin qu'aurait l'être humain de, soudain, ne plus s'en tenir à aucune règle, de se complaire dans le désordre et l'anarchie, contrepoids des contraintes sociales qu'il doit accepter. Ainsi, la malédiction qui le frappe mais qui ne sera plus imméritée (vers 777-778).

Remarquons encore que Racine parle en psychologue. En effet, du clinicien, il a :

- Le vocabulaire : «*fureur*» (vers 709) ; «*transport*» (vers 719) ; «*éperdue*» (vers 729).
- Le diagnostic : la folie est un dédoublement de la personnalité, ou, plus exactement, une dissociation (vers 710) dont le sujet peut être conscient (vers 726).

Acte III, scène 2

Notes

- Vers 806 : «*hymen*» : «mariage».
- Vers 810 : «*l'*» : Le pronom personnel neutre annonçait souvent, au XVIIe siècle, une proposition subordonnée qui allait suivre.
- Vers 811 : «*flamme*» : Mot du vocabulaire précieux qui désigne la passion amoureuse.
- Vers 812 : «*je l'allais quitter*» : Autre antéposition du pronom personnel complément.
- Vers 815 : «*mes yeux*» : «le pouvoir de mes yeux».
- Vers 818 : «*sans doute*» : «sans aucun doute».
- Vers 819 : «*ma foi*» : «assurance donnée d'être fidèle à sa parole.»
- Vers 822 : «*la gloire*» : «réputation», «honneur». C'est un des mots-clés de la psychologie cornélienne.

«*on*» : L'impersonnel range Hermione dans une catégorie, et lui interdit toute initiative personnelle. La multiplication des syllabes longues («*oi*», «*ou*», «*on*», «*ou*», «*ai*») donne l'illusion d'une mélancolie qu'elle n'éprouve d'ailleurs pas, mais qu'elle juge utile de faire paraître.

- Vers 824 : «*je relâchais*» : «Je me relâchais» ; l'emploi des verbes réfléchis n'était pas encore fixé au XVIIe siècle.
- Vers 829 : «*la fortune*» : «La fatalité». Oreste ne doit jamais laisser oublier qu'il est le jouet du «*fatum*».

Intérêt de l'action

La scène se déroule ainsi :

1. L'étonnement d'Hermione à l'annonce de la décision de Pyrrhus (vers 805-815).
2. La soumission des deux personnages (vers 816-832).

Intérêt psychologique

Les deux personnages dissimulent leurs véritables sentiments, disent toujours le contraire de ce qu'ils pensent.

De la part d'Oreste, on pourrait attendre à un courroux plus véhément. Il a la prudence de reprendre un ton froidement courtois, quand il sent qu'il va se laisser emporter (vers 825). Et il a conscience qu'une véritable obsession de la fatalité pèse sur lui (vers 829). Il est trahi par cette femme qui semble prête à le suivre. Il ne se fait pas d'illusion sur le véritable état de son âme. Mais ayant, lui aussi, sa dignité, il ne veut pas lui donner la joie de le voir souffrir. Et, maintenant, quelle qu'elle soit, il est décidé à l'enlever et à la contraindre à souffrir à ses côtés. Cette assurance de la vengeance le satisfait momentanément, et explique qu'il tienne des propos aussi modérés : il ne veut pas laisser apparaître sa détermination.

Hermione, se croyant triomphatrice assurée, affronte son soupirent. Si elle s'était montrée précédemment, alors qu'elle avait le cœur plein de rage, incapable de duplicité et de diplomatie, maintenant, satisfaite dans ses plus chères aspirations, elle peut maîtriser sa sensibilité. Aussi élude-t-elle les questions embarrassantes que lui pose Oreste. Comme la cruauté domine toujours chez elle (vers 807-808), elle est déçue de ne pas l'avoir vu souffrir suffisamment, veut se régaler de sa fureur impuissante et douloureuse. Elle cherche à la provoquer. Il éclate en effet, la traite de «*cruelle*» (vers 825) ; mais il se contrôle aussitôt, et elle est bien déçue : elle «*attenda*[t]» mieux qu'«*un courroux si modeste* » (vers 833). Et, princesse, elle conserve le souci de sa dignité (vers 812). Une intuitive finesse lui permet de prévenir les objections possibles d'Oreste (vers 821). Elle n'ose d'abord reconnaître son véritable désir, et feint de ne voir, comme cause de ce revirement, que la versatilité de Pyrrhus. Elle n'ose avouer qu'elle l'aime, et se justifie en alléguant la «*gloire d'obéir*», le sens du «*devoir*», mots qui sonnent étrangement dans la bouche de celle qui se montrait prête, il y a peu de temps, à bafouer ces mêmes valeurs.

Acte III, scène 3

Notes

- Vers 833 : «*modeste*» : «qui a de la modération».
- Vers 835 : «*auteur*» : Le mot se rapporte à Oreste ; syntaxiquement, il se rapporterait aujourd'hui au sujet, «*coup*».
«*ennui*» : Le mot avait un sens plus fort qu'aujourd'hui, celui de «violent chagrin» (du latin «in odium» : «qui entraîne dans la haine»).
- Vers 836 : «*coup*» : Le mot a déjà été relevé au vers 801.
- Vers 837 : «*hymen*» : «mariage».
- Vers 839 : Par cette interrogation, Hermione se démasque : elle voudrait se prouver à elle-même que le revirement de Pyrrhus est spontané.
- Vers 841 : «*cent fois*» : Exagération : en fait, les vaisseaux des Grecs n'avaient été incendiés qu'une fois par Hector et les Troyens («*Iliade*», chants XV et XVI).
- Vers 842 : «*brûlants*» : Au sens propre, puisqu'ils avaient été incendiés par Hector. L'accord du participe employé comme verbe était admis au XVIIe siècle.
- Vers 843 : «*son fils*» : Il y a équivoque : est désigné Pyrrhus, fils d'Achille.
- Vers 851 : «*quel*» : «valeur qualitative».
- Vers 852 : «*exploits*» : Hermione évoque à deux reprises les exploits de Pyrrhus : ici et dans IV, 5. Mais les conclusions changent selon l'interlocuteur : s'adressant à Cléone, elle n'y voit qu'une raison supplémentaire de l'admirer (il va l'épouser).
- Vers 854 : Racine avait d'abord écrit : «*Charmant, fidèle, enfin rien ne manque à sa gloire*». Le déplacement de la virgule change complètement le sens de la phrase. La correction est heureuse, conforme au mouvement psychologique.
- Vers 855 : «*Dissimulez*» : Pylade donna déjà ce conseil à Oreste (vers 719 et 800).

«rivale» : Le mot est destiné à ranimer en Hermione le sens de sa dignité.

- Vers 856 : «sans doute» : «sans aucun doute».

Intérêt de l'action

La scène se déroule ainsi :

1. L'étonnement d'Hermione devant l'attitude d'Oreste (vers 833-838).
2. Sa réflexion sur la conduite de Pyrrhus (vers 839-849).
3. Son abandon à l'allégresse (vers 850-854).
4. Le rappel du trouble qu'apporte Andromaque (vers 855-857).

Intérêt littéraire

Dans les vers 851-854, Hermione fait à Cléone un vibrant tableau de son aimé, la poésie de Racine perdant un moment son ordonnance architecturale, montrant un «beau désordre» (enjambement, phase interrompue, coupes hardies) qui traduit un enthousiasme débordant.

Intérêt psychologique

Cléone a toujours la même lucidité. Elle dit à Hermione des vérités très dures, que, dans sa rude honnêteté, elle estime indispensables. Elle laisse entrevoir une menace qui se dessine (vers 834). Et elle accuse Oreste d'avoir «mis en marche la machine infernale» (R. Picard). Hermione portera la même accusation au vers 1567. C'est par pitié pour Andromaque qu'elle lui conseille de dissimuler, mais plus encore peut-être par une sorte de sagesse prémonitrice. Il y a là un aspect de la sagesse antique : il ne faut pas se laisser aller à la joie, car les dieux jaloux la font payer par des malheurs. Ainsi, le grand crime d'Oedipe a été de se réjouir.

Racine ironisa sur l'aveuglement d'Hermione qui, avec une naïve présomption, une naïve puissance d'illusion, se croit triomphatrice assurée quand elle croit avoir reconquis Pyrrhus, qui montre alors un enthousiasme juvénile et aveugle(vers 846-854), ce qui fait qu'à défaut de sympathie, on peut avoir pour elle de la commisération. Elle exulte, la joie qu'elle éprouve apparaissant dans ce besoin naturel qu'elle a de la faire connaître à sa confidente. Elle montre que son amour pour Pyrrhus fut ambition de conquérir le vainqueur de Troie, et, dans son admiration éperdue pour lui, elle exagère singulièrement le rôle qu'il y a joué, recréant une "Illiade" à la mesure de l'amant qu'elle imagine (vers 839-844). Aux vers 851-854, elle évoque un amant chevaleresque, image qu'elle s'était forgée alors que, jeune princesse, elle fit de lui le prince charmant de ses rêves, et qu'elle crut être aimée de lui parce qu'elle l'aimait. Au vers 846, elle lui prête une volonté qu'il n'a pas, la passion transfigurant tout. Amoureuse forcenée, elle ne peut connaître d'autre sentiment. Aussi le respect pour sa patrie n'a-t-il pas de poids lorsqu'il lui faut trouver de bonnes raisons au revirement de Pyrrhus. Elle se montre foncièrement injuste, pensant peut-être que le mariage exige un reniement de tout ce à quoi on croyait auparavant, ce qui est encore une preuve de l'outrance du personnage.

Acte III, scène 4

Notes

- Vers 860 : «pleurante» : L'accord du participe employé comme verbe était admis au XVIIe siècle.

«à vos genoux» : Souvenir de "Théodore" de Corneille : «Placide suppliant, Placide à vos genoux / Vous doit être, Madame, un spectacle assez doux.»

- Vers 863 : Racine avait d'abord écrit : «Par les mains de son père, hélas, j'ai vu percer». La correction fut habile : l'emploi de l'adjectif indéfini est une délicatesse d'Andromaque (elle juge inutile de nommer l'auteur de ses malheurs).

- Vers 864 : «où» : Remplaçant «lequel» précédé d'une préposition, le mot était jugé plus élégant par Vaugelas.
- Vers 865 : «*flamme*» : Mot du vocabulaire précieux qui désigne la passion amoureuse.
- Vers 866 : Souvenir de l'«*Énéide*» de Virgile, où Didon dit : «Celui-là qui fut mon premier époux, celui-là a remporté avec lui mon amour, qu'il le possède et le conserve dans le tombeau.» (IV, vers 29-30).
- Vers 870 : «*son intérêt*» : «L'intérêt qu'on a pour lui».
- Vers 871 : «*flatter*» : «remplir de satisfaction».
- Vers 873 : «*dix ans de misère*» : c'est le temps que dura la guerre de Troie.
- Vers 873-875 : Nulle part, dans l'«*Iliade*», les Troyens ne menacent Héléne. On constate seulement qu'au chant III, quand Ménélas et Pâris (l'ancien et le nouveau mari d'Héléne) vont se battre en combat singulier, les Troyens murmurent : «Qu'elle s'en retourne sur ses nefs, et qu'elle ne nous laisse pas à nous et à nos enfants, un souvenir affreux.» Et, au chant XXIV, Héléne regrette ainsi Hector : «Jamais, ô Hector, tu ne m'as dit une parole injurieuse ou sévère, et si l'un de mes frères ou de mes sœurs, ou ma belle-mère [...] me blâmait dans nos demeures, tu les reprenais et tu les apaisais par ta douceur et par tes paroles bienveillantes.»
- Vers 877 : «*sa perte*» : «la perte d'Hector».
 «*île déserte*» : Au vers 838, Andromaque avait déclaré : «*Seigneur : c'est un exil que mes pleurs vous demandent*».
- Vers 881 : «*Je conçois*» : «Je comprends». Le mot a une valeur strictement intellectuelle, et écarte toute considération d'ordre sentimental.
- Vers 886 : «*prononcer*» : «décider».

Intérêt de l'action

Cette courte scène, qui met en présence pour la première fois les deux rivales, est très importante. Cette rencontre excite la curiosité du spectateur : en s'affrontant, elle s'offrent à son jugement ; corroborera-t-il celui de Pyrrhus ?

La scène fait se succéder la supplication d'Andromaque (vers 858-880) et la réponse d'Hermione (vers 881-886).

L'imprudente invitation à «*fléchir Pyrrhus*», que fait Hermione à Andromaque, en la mettant au défi, en lui rappelant le pouvoir qu'elle peut exercer sur lui, amènera un rebondissement de l'action.

Intérêt littéraire

La supplique d'Andromaque est conduite selon les règles de la rhétorique : à l'exorde, qui est une interpellation (vers 858-860), succède l'exposé des arguments déterminants : l'indifférence pour Pyrrhus (vers 861-866), l'attachement à son fils (vers 867-872), la protection accordée à Héléne (vers 873-876), la volonté de s'exiler (vers 877-880). Mais, comme tout effet de style tue l'émotion, Racine sut trouver les accents les plus simples (vers 867-868).

Intérêt psychologique

On constate bien ici qu'Andromaque domine la pièce, par sa faiblesse et par son impuissance. Mais elle n'est pas qu'une victime gémissante, car Racine réussit à peindre en elle une femme plus variée et plus vivante. Cette grande dame consciente de sa beauté, de son prestige et de sa séduction (vers 859-860), montre un esprit délié, sa supplique étant composée de différents arguments. Elle fait d'abord à sa rivale, au vers 862, un compliment qui, venant d'elle, a une grande valeur. Elle la rassure en indiquant qu'elle ne pense qu'à Hector, qu'elle est possédée par l'amour du mari qu'elle a perdu, qui représente pour elle l'attrait de la mort :

«*Ma flamme par Hector fut jadis allumée,
Avec lui dans la tombe elle s'est enfermée.*» (vers 865-866).

Mais elle indique qu'elle est possédée aussi par l'amour du fils qu'il lui a laissé. Et, fort habilement, elle fait entrevoir à Hermione la perspective d'une maternité. Elle rappelle l'aide qu'Hector apporta à Hélène, la mère d'Hermione. Enfin, elle affirme que son unique désir est celui de se faire oublier. Elle nous prouve ici qu'elle sait user de diplomatie. Sa supplique est un subtil dosage d'habileté et de pathétique. Et elle peut d'autant mieux s'adresser ainsi à Hermione qu'elle ne s'est jamais rendue coupable de coquetterie à l'égard de Pyrrhus.

Hermione, si elle était juste, devrait l'admettre, et accéder à une telle demande. Mais, son orgueil et son amour l'aveuglant, elle est toute à son triomphe, un triomphe qu'elle veut cruel. Elle teint sa réplique d'une brièveté glaciale, faisant preuve d'hypocrisie en se déclarant soumise à la volonté de son père comme à celle de Pyrrhus (vers 881-883), en ayant aussi l'imprudence, par la flèche empoisonnée des vers 884-886, de mettre Andromaque au défi, de lui rappeler le pouvoir qu'elle peut exercer sur Pyrrhus. Par cette vengeance de femme jalouse, elle détruit le commencement de sympathie qu'avaient éveillée ses joyeuses illusions de la scène précédente.

Acte III, scène 6

Notes

- Vers 891 «*la princesse*» : C'est Hermione. Pyrrhus affecte de ne pas tenir compte de la présence d'Andromaque, dans ce qui ressemble, jusqu'au vers 900, à une scène de dépit amoureux
- Vers 892 : «*le pouvoir de mes yeux*» : À la scène précédente, Céphise avait dit à Andromaque : «*Un regard confondrait Hermione et la Grèce*» (vers 889).
- Vers 903 : «*amitié*» : C'est une litote qui traduit la délicatesse et l'émotion d'Andromaque.
- Vers 918 : «*flamme*» : Mot du vocabulaire précieux qui désigne la passion amoureuse.
- Vers 929 : «*ma famille entière*» : La belle-famille d'Andromaque lors du sac de Troie. Ses parents habitaient Thébé ; son père Éétion et ses frères avaient été tués par Achille longtemps avant la prise de Troie.
- Vers 938 : Souvenir de l'"*Iliade*" d'Homère (XXIV).
- Vers 944 : Souvenir des vers de Virgile cités par Racine dans sa préface : «Andromaque offrait à la cendre d'Hector les mets accoutumés et les présents funèbres, et elle invoquait les mânes devant un cénotaphe de vert gazon et deux autels consacrés pour le pleurer toujours.»

Intérêt de l'action

Dans cette scène, la situation, cette rencontre entre Pyrrhus et Andromaque, rappelle celle de I, 4. Ici, Racine fit vraiment «*quelque chose de rien*». Mais l'intérêt déguisé que Pyrrhus porte à sa captive laisse prévoir qu'il ne saurait demeurer longtemps insensible. Andromaque va-t-elle se jeter à ses pieds? est la question qui se pose au cours de cette scène où la manipulation des personnages par un dramaturge soucieux d'effets complaisants est particulièrement sensible.

La scène est organisée ainsi :

1. Hésitation à s'aborder des deux personnages, chacun accompagné de son confident, restant à part et trouvant de bonnes raisons pour ne pas faire un pas vers l'autre. Il faut que Pyrrhus fasse cruellement allusion à Astyanax pour qu'Andromaque abandonne un reste de fierté. (vers 890-900).
2. Leur duel marqué par les refus de Pyrrhus, et les concessions d'Andromaque (vers 900-924).
3. La supplication d'Andromaque (vers 925-946).

On a donc au début une de ces scènes de dépit amoureux, où l'on affecte de se dédaigner, comme le fait encore Andromaque quand elle s'adresse à l'autre, à Hector, dans une comparaison dévalorisante (vers 940-942). De ce fait, la scène est très proche de celles que Molière introduisit dans '*Le dépit amoureux*', '*Tartuffe*', '*Le misanthrope*', '*Le bourgeois gentilhomme*'. Conforme à la tradition, elle présente toutes les «ficelles» habituelles : apartés (vers 892, 893, 898, 899), fausses sorties (vers

900, 924). Le rôle de Céphise rappelle celui de Dorine auprès de Mariane dans "Tartuffe". Mais la dignité des personnages, et la gravité des enjeux évite un glissement vers la comédie. L'interpellation d'Hector, «*Pardonne, cher Hector, à ma crédulité...* » (vers 940-947) est une habile mise en accusation de Pyrrhus.

La dernière réplique de celui-ci, éloignant un témoin gênant a quelque chose de piètre, de ridicule.

Intérêt littéraire

On remarque, aux vers 913-914, que la personnification des substantifs abstraits dévoile des mouvements ou des tendances qui peuvent gouverner tous les êtres humains :

*«Pardonnez à l'éclat d'une illustre fortune
Ce reste de fierté qui craint d'être importune.»*

Intérêt psychologique

Au cours de cette scène, Pyrrhus semble vouloir se montrer ferme dans sa décision précédente. Mais l'avidité qu'il met à revoir Andromaque, et dont Phoenix est le témoin, annonce déjà la gradation qui conduit des vers 900-910, qui se veulent l'expression d'une volonté arrêtée et même hostile, aux vers 917-923, qui transposent déjà le problème sur un plan sentimental, surtout au vers 947 où il écarte Phoenix, se débarrasse de ce témoin gênant parce qu'il s'est auparavant ridiculisé devant lui. En effet, il est ébranlé, veut demeurer seul en présence d'Andromaque. Mais aussi il ne peut se déjuger devant celui qui, on l'a vu, est en quelque sorte sa conscience raisonnable.

La prière d'Andromaque, morceau admirable, est annoncée par la série de concessions qu'elle fait devant les refus de son conquérant, et surtout par le jeu de scène du vers 916 où elle se jette à ses pieds, humiliation qui est habilement compensée par la menace du vers 924. La supplication dispose avec beaucoup de diplomatie différents arguments où elle concilie ce qu'elle doit à la mémoire de son époux et ce qui est susceptible de toucher Pyrrhus. On a pu parler à ce propos encore de la «vertueuse coquetterie» de cette grande dame du XVIIe siècle consciente de sa beauté, de son prestige et de sa séduction (vers 914) qui, ayant été nécessairement mêlée à toutes sortes d'intrigues, sait donc ce que c'est que de dire quelque chose sans le dire, de s'engager sans s'engager. Aussi est-ce avec habileté qu'elle laisse entendre ou même dit ouvertement à Pyrrhus qu'entre tous les maîtres dont elle pouvait être l'esclave, il était le meilleur ou le moins mauvais. Peut-être même est-elle sincère? Peut-être est-elle vraiment reconnaissante à Pyrrhus d'avoir pour elle plus d'égards qu'elle n'en espérait.

Et elle montre aussi de l'ironie : - «*Et que veux-tu que je lui dise encore?*

Auteur de tous mes maux, crois-tu qu'il les ignore?» (vers 925-926),

- «*Pardonne, cher Hector, à ma crédulité,*

Je n'ai pu soupçonner ton ennemi d'un crime.» (vers 940-942).

Acte III, scène 7

Notes

- Vers 948 : «*encor*» : Ce mot place l'entrevue sous le signe de l'espoir.
- Vers 950 : Il faut comprendre : «Je ne fais que vous donner des armes contre moi.» Le mot «*armes*» appartient au vocabulaire de la galanterie.
- Vers 952 : On constate qu'au théâtre le jeu, muet, du partenaire peut produire un échange comparable à un dialogue, dans une scène où pourtant un seul a la parole. Cet effet est d'autant plus fort ici que le silence de l'interlocutrice infléchit nettement le déroulement de la tirade, comme le montre la question suivante.

- Vers 953 : Il y a ici un procédé scénique, assez neuf alors, pour attirer l'attention sur un autre acteur que celui qui parle.
- Vers 957 : Voir le vers fameux d'Auguste : «Soyons amis, Cinna, c'est moi qui t'en convie.» ("Cinna", de Corneille)
- Vers 958 : Le mot «*soupirs*» appartient au vocabulaire de la galanterie.
- Vers 961 : «*chaînes*» : «Liens», «engagements». Le mot appartient au vocabulaire de la galanterie.
- Vers 965 : «*hymen*» : mariage.
- Vers 965-966 : Par le simple jeu du pronom personnel «vous» et des adjectifs possessifs «son», «sa», Pyrrhus marque à la fois son mépris pour Hermione et son amour pour Andromaque ; cette opposition de mots faibles prolonge l'antithèse entre «*couronne*» et «*affront*».
- Vers 968 : «*Je vous le dis*» est une insistance qui réclame l'attention.
«ou périr ou régner» : Voir "Pertharite" (III, 1).
- Vers 973 : «*Songez-y*» : Une menace se dessine sous cette invitation d'apparence anodine.
- Vers 974 : «*ce fils*» : sens à la fois emphatique et affectif.

Intérêt de l'action

La scène est constituée par une seule tirade de Pyrrhus, qui met Andromaque dans l'alternative de l'épouser ou de perdre son fils. Il faut désormais une solution immédiate (vers 967, 969, 971-972), d'où l'ultimatum des vers 973-976. La situation est entièrement retournée, officiellement du moins, car, dans le secret des cœurs, rien n'a changé.

La scène se déroule ainsi :

1. Pyrrhus, commençant par un impératif («*Madame, demeurez*») qui indique qu'il souhaite l'entretien avec Andromaque, tentant une conciliation qui fait miroiter la possibilité d'un salut pour Astyanax, reconnaît sa défaite (vers 947-951). Pourtant, ce mouvement connaît une rupture exprimée par l'articulation «*Mais*» du vers 952, due au refus d'Andromaque d'entrer en contact avec Pyrrhus par le regard.
2. Cet infléchissement du discours le conduit à faire de nouvelles propositions, à donner, à travers de nombreuses interrogations, des assurances qui confirment ses bonnes intentions (vers 952-966).
3. Après un nouveau «*Mais*» (vers 967), motivé, comme celui du vers 952, par le même refus muet d'Andromaque, par son silence dilatoire, Pyrrhus insiste sur le caractère pressant et définitif de ces propositions, employant le ton de la menace, de l'ultimatum (vers 967-976).

On assiste donc à la suprême tentative de Pyrrhus pour fléchir Andromaque, à la dernière chance pour elle. On atteint le moment le plus fort de la crise, du conflit tragique qui a lieu entre deux forces opposées : la volonté de Pyrrhus d'épouser Andromaque, et le refus de celle-ci, l'enjeu, le sort du petit Astyanax, rendant l'affrontement particulièrement tragique puisqu'il ne peut y avoir de solution, d'issue heureuse, à un tel combat.

Andromaque ne peut répondre sur le champ, et choisir aussitôt, puisque c'est ce dilemme qui est le nœud même du drame. Pour la même raison, Pyrrhus s'en va sans attendre cette réponse, car il sait qu'elle exige de la réflexion, et parce qu'il est lui-même troublé par l'acuité du moment.

Intérêt littéraire

La seule arme du combat étant le langage, le locuteur utilise sa fonction impressive pour agir sur le destinataire, modifier son comportement. Pyrrhus met en place une stratégie du discours, exerçant sa persuasion par différents moyens. Sa tirade montre un revirement en action dans le langage, non pas à la faveur d'un dialogue mais sous l'effet de ce «langage muet» qu'est le silence d'un partenaire au théâtre.

Le vocabulaire s'intensifie : «*désespéré*», «*craindre*», «*menacer*», «*gémir*», «*Je meurs*», «*furieux*». S'accumulent les groupes binaires, les antithèses :

- «*Je renvoie Hermione, et je mets sur son front [...] un éternel affront*» ;
- «*Je vous conduis au temple [...] Je vous ceins du bandeau préparé pour sa tête*» (vers 963-966) ;

- «*il faut ou périr ou régner*» (vers 968) ;
- «*Je meurs si je vous perds ; mais je meurs si j'attends*» (vers 972) : la structure de l'alexandrin, que ces deux phrases coupent fortement à l'hémistiche, présente les deux états comme également catastrophiques, et accentue la nécessité d'y remédier.
- «*soumis ou furieux*» (vers 975).
- «*Vous couronner, Madame, ou le perdre à vos yeux*» (vers 976), ce qui place Andromaque face à deux partis extrêmes.

Sont proférées des mises en garde : «*Je vous le dis*» (vers 968), «*Songez-y*» (vers 973).

L'évolution de l'attitude de Pyrrhus est mise en évidence si l'on mesure la différence entre l'adverbe «*encor*» du vers 948 qui exprime la durée et pour Andromaque l'espoir, et «*ce n'est plus*» (vers 967), «*Ne peut plus*» (vers 970) qui limitent tragiquement cette durée ; si l'on constate l'écart qui sépare les deux affirmations : «*On peut vous rendre*» (vers 949) et «*ou le perdre*» (vers 976), dont le complément est Astyanax, enjeu de l'affrontement.

Intérêt psychologique

Cette tirade s'annonçait favorable à Andromaque. Mais l'observation détaillée du discours de Pyrrhus permet de constater chez lui une évolution, de mettre en relief deux aspects de son caractère qui, nous l'avons déjà vu, sont étroitement liés, deux forces qui s'opposent en lui.

Il sait d'abord se montrer généreux et tendre, trop amant transi, en particulier dans les vers 956-960, bien que sa sollicitude pour Astyanax fasse songer à un procédé.

Mais il est partagé entre son amour et un orgueil qui le pousse à la colère. S'il est prêt, une fois de plus, à renoncer à Hermione et à épouser Andromaque, étant dans un état de tension extrême et sans doute prêt à tout, il manifeste une résolution, une impatience et une autorité grandissantes, entraînant un renversement presque total entre le début et la fin de la tirade où s'exprime une intention menaçante. Instruit par son précédent échec (I, 4), il n'admet plus d'échappatoire. Tenant à sortir de l'impasse (vers 968, 976), il parle en maître (vers 973) mais avec une frénésie gênante, qui rappelle celle d'Oreste. S'il se montre si ferme dans sa décision, c'est pour pouvoir exiger la même détermination chez Andromaque. C'est le jour même que son mariage aura lieu avec l'une ou avec l'autre, et qu'Astyanax sera sauvé ou perdu. Aussi apparaît-il dans la seconde partie de sa tirade comme un esprit positif et brutal.

S'exprime ainsi un dilemme face auquel aucune issue ne semble possible (vers 968, 971, 976). Andromaque se trouve donc enfermée dans une alternative insupportable dans laquelle le mariage avec Pyrrhus se révèle toujours comme le seul parti à prendre.

Acte III, scène 8

Notes

- Vers 979 : «*effet*» : «Résultat».
- Vers 982 : La coupe 4 / 8 met bien en valeur les mots «*vertu*» et «*criminelle*».
- Vers 984 : Hector fut tué sous les murs de Troie par le propre père de Pyrrhus, Achille (voir vers 1019).
- Vers 985 : «*vous ravissent*» : «veulent vous ravir», «vous enlever».
- Vers 986 : «*mânes*» : Nom donné aux âmes des morts dans la religion romaine. Les faire rougir est donc une alliance de mots hardie.
- Vers 987 : «*Qu'il méprisât*» : Subjonctif imparfait marquant le conditionnel qui était admis au XVIIIe siècle.
- Vers 987-991 : Il faut remarquer l'anaphore.
- Vers 991 : «*dément ses exploits*» : Pyrrhus irait à l'encontre des actes qu'il a commis à Troie puisqu'il s'offre à relever la ville qu'il a lui-même ruinée.
- Vers 992-995 : Nouvelle anaphore.

- Vers 994 : Après avoir tué Hector, Achille l'avait attaché à son char pour le traîner autour des remparts de Troie.
- Vers 996 : «*Ensanglantant l'autel qu'il tenait embrassé*» : Dans le chant II de l'«*Énéide*», «Pyrrhus traîne au pied même de l'autel Priam qui tremble et glisse dans le sang de son fils ; de la main gauche, Pyrrhus saisit la chevelure, de la droite il brandit son étincelante épée et la plonge dans le flanc du vieillard jusqu'à la garde.» Priam était en position de suppliant, sous la protection des dieux.
- Vers 1000 : «*palais brûlants*» : L'accord du participe employé comme verbe était admis au XVIIe siècle.
- Vers 1001 : «*frères*» : Il s'agit en réalité de ses beaux-frères.
- Vers 1002 : «*échauffant le carnage*» : Le «stimulant». L'alliance de ces deux termes concrets est hardie.
- Vers 1006 : «*comme*» : «comment».
- Vers 1011 : Il faut comprendre : «Je n'aurais plus le droit de le haïr».
- Vers 1013 : «*Vous frémissez, Madame?*» : Il y a ici un procédé scénique, assez neuf alors, pour attirer l'attention sur un autre acteur que celui qui parle.
- Vers 1016 : «*l'image d'Hector*» : Andromaque aime son mari à travers son fils.
- Vers 1018 : «*le jour que*» : La langue classique utilisait ces formes : «au moment que», «du côté que».
- Vers 1020 : Racine emprunta à Homère («*Illiade*», VI) la fameuse scène des adieux d'Hector et d'Andromaque. Mais, par souci de psychologie, il transposa habilement la situation et les paroles.
- Vers 1023 : «*foi*» : «fidélité».
- Vers 1024 : «*je prétends*» : «J'aspire à ce que...».
- Vers 1025 : «*hymen*» : «Mariage».
- Vers 1029 : «*entraîne*» : «Entraîne sa perte».
- Vers 1032 : «*qu'il ne sent pas*» : parce qu'il est trop jeune.
- Vers 1034 : «*Le fer*» : «l'épée».
- Vers 1039 : «*de mon fils l'amour*» : Il faut rétablir l'inversion : «l'amour que j'éprouve pour mon fils».
- Vers 1043 : «*foi*» : «amour et fidélité».
- Vers 1045 : «*mon père*» : Andromaque était la fille d'Étion, et pense plutôt ici à son beau-père, Priam.
- Vers 1046 : Dans «*Andromaque*» d'Euripide, on lit : «Ô mon fils, moi, ta mère, pour que tu ne meures pas chez Hadès ; pour toi, si tu échappes au destin, souviens-toi de ta mère et rappelle-toi dans quelles souffrances je suis morte.» (vers 414-416).
- Vers 1048 : «*tombeau*» : «cénotaphe élevé par Andromaque en mémoire de son époux». Au vers 924, Andromaque avait dit : «*Allons rejoindre mon époux.*»

Intérêt de l'action

Depuis plus de deux actes, le sort du petit Astyanax et le devenir d'Andromaque semblaient totalement dépendre des caprices de Pyrrhus, Racine ne s'écartant pas de la figure légendaire du prince cruel et instable, dont les décisions autoritaires s'inversent au gré de son humeur. Mais continuer ainsi aurait ôté tout rôle tragique à son Andromaque. La dernière scène de l'acte III est donc l'occasion de recentrer le conflit tragique sur sa personne, de la rendre maîtresse d'un impossible choix, de lui faire trancher une douloureuse alternative.

La scène se déroule ainsi :

1. Au souvenir des horreurs qu'il a commises à Troie, la vision de la ville en flammes s'imposant dans sa mémoire, Andromaque refuse d'épouser Pyrrhus (vers 977-1011).
2. Au souvenir de l'amour que lui portait Hector, elle refuse d'abandonner Astyanax (vers 1012-1038).
3. Dans ce désarroi, elle connaît de suprêmes hésitations (vers 1039-1048).

Comme Andromaque converse avec sa confidente, Céphise, Racine transposa habilement en un dialogue ce qui aurait pu n'être qu'une lutte intérieure. Les différentes résolutions d'Andromaque

créent un mouvement dans la scène, mais chacune de ses tirades aboutit à une décision opposée, leur contradiction reparaissant dans la fin de la scène où elles s'annulent apparemment, la scène n'aboutissant qu'à cette décision : aller «*consulter*» Hector «*sur son tombeau*», l'acte se terminant sur cette incertitude. On pourrait penser que Racine ne fait que reproduire la situation qui existait à la fin de l'acte I ; mais, en réalité, l'action a progressé en ce sens que la crise est plus aiguë, et que l'évolution est avant tout psychologique.

Intérêt littéraire

Andromaque est hantée d'images obsessionnelles, qui sont développées en remarquables hypotyposes, descriptions réalistes, animées et frappantes de la scène dont on veut donner une représentation comme vécue à l'instant de son expression. C'est ainsi que :

- Dans sa première tirade (vers 992-1008), elle évoque le terrible carnage des Grecs dans Troie défaite, prise et envahie,

- en s'exprimant sur un ton épique :

«*Songe, songe, Céphise, à cette nuit cruelle*

Qui fut pour tout un peuple une nuit éternelle...» ;

- en usant de plusieurs anaphores («*Songe*» présent quatre fois, «*Voilà*» présent deux fois), et d'impératifs de renforcement («*Figure-toi*» [vers 999], «*Peins-toi*» [vers 1005]) ;
- en situant chaque personnage car, en dépit du désordre provoqué par le carnage, l'action est parfaitement ordonnée ;
- en montrant en particulier la sauvagerie de Pyrrhus, selon son strict point de vue ;
- en nous rendant perceptible cette couleur rouge de l'incendie et du sang, éclaboussant les victimes comme les bourreaux (vers 993-996, 999), et ce vacarme assourdissant du combat (vers 1003-1004).

Ce spectacle en son et lumière, qu'elle revit en le décrivant, lui permet de refuser de nouveau avec force (vers 1004-1006) de s'allier avec le responsable du génocide de son peuple. Aussi, au vers 1010, préfère-t-elle condamner elle et son enfant à mourir. Cette évocation poétique de la chute de Troie, et des horreurs qu'elle connut, est conforme aux meilleures et aux plus fâcheuses traditions de la tragédie et de la rhétorique classiques. C'est un morceau de bravoure où il s'agissait pour Racine d'employer adroitement toutes les ressources des figures de pensée et des figures de style ; où il lui fallut, autant que possible, se souvenir brillamment des Anciens, rivaliser avec le genre épique de l'Antiquité ; où il abrégea et transposa (en se souciant des bienséances et du style noble) et l'"*Iliade*" et l'"*Énéide*".

- Dans sa seconde tirade (vers 1018-1026), elle est envahie par une autre vague de souvenirs, se rappelle les dernières paroles d'Hector, évoque les tendres adieux entre elle et Hector. Racine passant habilement du registre épique au registre lyrique, elle est élégiaque à travers les souvenirs de son bonheur (vers 1014-1026). À partir de «*Il demanda son fils et le prit dans ses bras*» (vers 1020), l'hallucination devient complète : devant ce qu'elle voit, elle oublie Troie pour Hector ; c'est une voix d'outre-tombe qui parle dans les vers qui suivent, plus émouvante que celle d'Andromaque ; l'épouse, comme une devineresse habitée, fait parler à travers elle, en style direct, le défunt ; c'est une forme de prosopopée.

Chacune des tirades est marquée de phrases interrogatives ou exclamatives, qui traduisent l'incertitude, l'angoisse et l'exaspération d'Andromaque contre Pyrrhus. Chacune aboutit à une décision opposée, et leur contradiction reparaît dans la fin de la scène, où les répliques entre Andromaque et sa suivante s'enchaînent plus vite, parfois même en stichomythies (vers 1038-1039, 1043, 1047).

Racine, voulant ressusciter des âmes proches encore de cette nature où la férocité et la générosité s'alliaient dans une grandeur sans artifice, garda quelques détails familiers d'Homère, souligna une simplicité qui mêle le sourire, les larmes et le silence. Mais il réécrivit la scène en mode halluciné. Il ne s'agit plus alors de rhétorique : c'est le cri pathétique d'une âme en qui le passé ressuscite comme s'il était le présent.

Intérêt psychologique

Andromaque a pour interlocutrice sa confidente, Céphise, qui, tout comme Phoenix pour Pyrrhus, représente la raison, la logique, est comme un double de sa maîtresse. Ses interventions ont pour but de l'amener à se rendre compte du pouvoir dont elle dispose (vers 977-978), de lui montrer qu'elle seule condamnera son fils à mort ou le sauvera (vers 980, 1011-1012), de se libérer du scrupule de fidélité à Hector, et d'apprécier Pyrrhus (vers 985-991), de lui rappeler que les événements suivent leur cours (vers 985-992, 1012-1013), ou de lui poser des questions brutales sur la marche à suivre (vers 1038, 1043, 1047). Froidement, comme extérieure à la douleur d'Andromaque, elle incarne en quelque sorte le sablier tragique ; elle la presse toujours d'agir tout en soulignant les implications intolérables de chaque aspect de l'alternative : la princesse troyenne sera toujours infidèle à elle-même, quoi qu'elle fasse : à son peuple si elle épouse Pyrrhus, à son seul amour si elle laisse mourir son enfant. C'est grâce à Céphise qu'Andromaque, hantée par des souvenirs indélébiles, mesure sa double chaîne morale.

En I, 4, le spectateur a découvert Andromaque dans une disposition d'esprit intraitable, voire ironique (vers 270-272), et développant un discours habile, méthodique, pour exposer sa résolution de voir mourir son fils, et de mourir elle-même, plutôt que de céder aux avances de Pyrrhus.

L'acte III la lui montre très différente, parce qu'on croit alors la mort d'Astyanax imminente : à la scène 6, elle s'humilie d'abord aux pieds de Pyrrhus (vers 915-916), le suppliant de sauver son fils ; à la scène 8, elle se laisse miner par des souvenirs hallucinatoires, où cependant les exploits qui faisaient hier la grandeur de Pyrrhus sont maintenant des crimes (vers 992-1008), et, sa volonté brisée, se livre à une plainte funèbre, prononce un discours envahi par des voix étrangères, et bute sur des questions insolubles.

Toute cette scène montre la lutte intérieure qui se livre en elle, qui est partagée entre son amour maternel, et sa fidélité au souvenir et à l'amour de l'époux défunt, Hector, qui est, en somme, le personnage essentiel de la scène : ce sont ses dernières paroles qu'elle évoque ; c'est à lui finalement qu'elle ira demander conseil.

Dans la première tirade (vers 992-1011), accablée par l'ultimatum de Pyrrhus, elle se borne à revivre un passé douloureux, celui de la chute de Troie, qui sert d'explication à sa force de résistance contre l'espèce de harcèlement que lui fait subir l'homme dont la vue s'associe à tous ses plus cruels souvenirs, et pour lequel, dans son tréfonds, elle ressent une haine inextinguible. Le traumatisme a imprimé en elle de telles images d'horreur qu'une carapace émotionnelle lui évite les troubles du présent ; elle vit enfermée dans ce passé troyen, le passé de son couple, de son peuple, de la prise de Troie par les Grecs, qu'elle évoque intensément. Paradoxalement, on s'est appuyé sur les vers 999-1006 pour soutenir la thèse d'une Andromaque amoureuse de Pyrrhus. Il est vrai qu'Ériphile, dans "*Iphigénie*", s'éprend d'Achille, son ravisseur sanglant. Mais Andromaque n'a pas la perversité d'Ériphile !

Dans sa seconde tirade, sa fidélité conjugale apparaît comme le fondement de ses sentiments maternels. Elle aime son enfant non seulement pour lui-même ou parce qu'il est son fils, mais parce qu'il est comme un substitut de son époux disparu ; on avait lu en I, 5 : « *C'est Hector, disait-elle en l'embrassant toujours* » ; ici, elle le voit comme « *l'image d'Hector* » (vers 1016). Ainsi, si elle perd Astyanax, elle perdra Hector une seconde fois.

Après avoir ainsi fait revivre son mari l'espace d'un souvenir, une Andromaque plus lucide considère la seconde partie du dilemme (vers 1027-1032) : dans une série de questions rhétoriques, dont la réponse est évidemment négative, elle s'adresse à elle-même des reproches implicites, puis invoque Pyrrhus (vers 1029-1032) pour souligner l'innocence de son fils, enfin (vers 1033-1037) s'imagine parler directement à l'enfant, le rassurant virtuellement (vers 1036) pour mieux s'interdire d'accepter sa mort, ce qui signifie qu'elle ira épouser Pyrrhus.

Mais elle a recours à Hector dans sa détresse : « *Allons sur son tombeau consulter mon époux.* » (vers 1048)

Dans cette scène, où elle éprouve les pires angoisses, dont la fin donne le spectacle de son complet désarroi, Andromaque révèle toute sa puissance de tendresse. Si elle est prise dans un dilemme où

elle doit choisir entre deux décisions dont chacune est conforme à un devoir différent, et qui mènent toutes les deux à une catastrophe, elle nous émeut infiniment.

Acte IV, scène 1

Notes

- Vers 1050 : «*miracle*» : Mot important pour l'action : le «*miracle*» s'est produit pendant l'entracte ; c'est la résolution prise par Andromaque d'épouser Pyrrhus. C'est le coup de théâtre central.
- Vers 1052 : «*heureux*» : «favorisé par le sort».
- Vers 1055 : «*transports*» : «mouvements violents de l'âme», qui peuvent être de joie, comme ici et comme au vers 850, alors qu'au vers 300 le mot avait plutôt le sens de «folie».
«*père, sceptre, alliés*» : Il faut noter à la fois la progression, qui manifeste l'exaltation de Céphise et l'alliance du concret («*père*», «*alliés*», et de l'abstrait «*sceptre*»).
- Vers 1056 : «*Content de votre cœur*» : «Satisfait par vos sentiments».
- Vers 1057 : «*souveraine sur*» : Nous disons aujourd'hui «souverain de» et non plus «souverain sur» (voir Corneille, dans "*Cinna*", vers 986 : «Il nous fait souverains sur leurs grandeurs suprêmes»).
- Vers 1059 : «*plein*» se rapporte au complément de la proposition principale, «*le*» ; la syntaxe du XVIIe siècle était très libre sur ce point.
- Vers 1061 : «*Il prévient leur fureur*» : «Il le prémunit contre leur fureur». Subligny jugea ainsi ce passage dans la préface de "*La folle querelle*" : «Monsieur Corneille aurait tellement préparé les choses pour l'action où Pyrrhus se défait de sa garde, qu'elle eût été une marque d'intrépidité, au lieu qu'il n'y a personne qui ne la prenne pour une bévue insupportable.»
- Vers 1062 : «*se hasarde*» : «se met en péril», en se démunissant de sa garde.
- Vers 1063 : «*vous avez promis*» : Les mots laissent le spectateur en suspens, car on ne sait pas au juste ce qu'Andromaque a promis.
- Vers 1064 : «*je m'y trouverai*» : La formule est volontairement vague,
- Vers 1065 : «*qui*» : Le mot est neutre : «quelle chose».
- Vers 1069 : «*craître*» : L'orthographe est conforme à la prononciation ancienne, et satisfait l'oeil, pour la rime.
- Vers 1071 : «*renaître tant de rois*» : Racine attribue à Céphise des paroles prononcées dans "*Les Troyennes*" d'Euripide aux vers 707-713.
- Vers 1072 : La césure est doublement suspensive : le verbe «*voir*», qui était faible dans la bouche de Céphise, prend ici une valeur mystérieuse.
- Vers 1075 : «*foi*» : «fidélité» (sens étymologique).
- Vers 1078 : «*croit*» : Importance du présent : Andromaque est si fidèle à son mari qu'elle «*croit*» le voir vivant.
- Vers 1081 : Souvenir de l'"*Énéide*" de Virgile : «La fidélité que j'avais promise à Sichéa n'a pas été conservée» (IV, vers 552).
- Vers 1083 : «*s'en déclare l'appui*» : «se déclare l'appui de mon fils».
- Vers 1095 : «*doi*» : Pour faciliter la rime, les poètes du XVIIe siècle utilisaient les verbes «*faire*», «*dire*», «*craindre*», «*prendre*», «*croire*», «*devoir*», «*savoir*», «*voir*», sans «s» à la première personne du singulier du présent de l'indicatif. C'est d'ailleurs l'orthographe étymologique.
- Vers 1096 : La progression de cette énumération est remarquable ; peut-être pourrait-on faire un rapprochement (en observant que l'ordre est inverse) avec un passage de l'"*Oedipe-Roi*" de Sophocle : celui (vers 252-254) où Oedipe, qui vient de prendre une série de mesures contre le criminel dont la présence souille la ville, s'écrie : «Je vous recommande d'accomplir toutes ces prescriptions, pour moi-même, pour la divinité, pour cette terre, qui périclète ainsi, sans fruits et sans dieux»?
- Vers 1097 : «*innocent stratagème*» : Alliance de mots précise et hardie.
- Vers 1105 : «*dépositaire*» : Le mot est pris dans le sens abstrait. Voir "*Iphigénie*" : «*Elle est de mes serments seule dépositaire*» (IV, 6).

- Vers 1106 : «*rois*» : Les futurs rois, qui naîtront d'Astyanax.
- Vers 1108 : Racine avait d'abord écrit : «*S'il le faut, je consens que tu parles de moi*».
- Vers 1109 : «*hymen*» : «mariage».
«*rangée*» : «soumise», «assujettie».
- Vers 1112 : Il y a rupture de construction, anacoluthie : «Je l'estime assez puisque je lui laisse mon fils».
- Vers 1115 : «*ont éclaté*» : «se sont couverts d'éclat», «ont brillé», «se sont signalés».
- Vers 1121 : «*modeste*» : «qui a de la modération».
- Vers 1124 : «*mon sang*» : «ma vie» ; «*ma haine*» (pour Pyrrhus) ; «*mon amour*» (pour Hector) ; cette formule finale est magnifique.
- Vers 1127 : «*On vient*» : À III, 3, on a une situation parallèle et inverse à la fois (plus particulièrement le vers 855).
- Vers 1128 : «*commis*» : «confié» (sens étymologique [du latin «*committo*»]).

Intérêt de l'action

Ici apparaît nettement l'importance de l'entracte, que certains critiques ont prétendu plus important que les actes. Après l'acte III qui fut dominé par l'hésitation d'Andromaque, hésitation caractérisée par le dernier vers : «*Allons sur son tombeau consulter mon époux*», l'acte IV sera celui de son stratagème : son consentement à une union avec Pyrrhus, qui ne s'explique que par son souci de sauver son fils, et qui sera suivi de son suicide, a retourné la situation.

Le spectateur naïf qui croit qu'elle temporise une dernière fois en voulant méditer sur le tombeau d'Hector (vers 1048), comprend maintenant que ce geste était déjà une décision, celle de rester en tout fidèle aux cendres de son mari, donc de protéger leur enfant en engageant Pyrrhus par le serment du mariage, et de se protéger elle-même d'un tel mariage en se suicidant dans l'heure.

La scène se déroule ainsi :

1. Andromaque annonce qu'elle épousera Pyrrhus (vers 1049-1071).
2. Mais elle se tuera après le mariage (vers 1072-1100).
3. Dans un véritable testament, elle confie le soin de son fils à Céphise (vers 1101-1129).

Cette scène est essentielle dans le déroulement de l'action puisqu'à cette question qui se pose depuis le début de la pièce, et qui en constitue le nœud, Andromaque apporte enfin une réponse.

La scène est dramatique et émouvante aussi en elle-même. En effet, la décision nous est révélée indirectement à travers les effusions joyeuses de Céphise, qui trace le tableau du bonheur qui attend sa maîtresse. Succèdent les sobres répliques d'Andromaque. Bientôt, elle fait sa brusque révélation (vers 1072), qui plonge la suivante dans la désolation. Cependant, la décision, si elle est prise, reste d'abord, pour nous, mystérieuse. Enfin, elle est clairement définie, et apparaît peu à peu comme n'étant qu'un stratagème pas aussi «*innocent*» que veut bien le croire Andromaque. Céphise, qui connaît bien sa maîtresse, a pressenti le malheur, dans les vers 1061-1062 qui préparent le dénouement ; c'est parce que Astyanax sera sous sa garde que Pyrrhus tombera sous les coups des Grecs d'Oreste. Le célèbre vers 1097 montre que tout dépend d'Hector, qu'il est le ressort secret qui fait agir Andromaque, qui, par son stratagème, déchaînera le malheur de tous. Ainsi, le tragique est sauf.

Aux vers 1123-1124 : «*J'ai moi-même, en un jour,
Sacrifié mon sang, ma haine et mon amour*».

Racine indiqua bien son respect de la règle de l'unité de temps.

Intérêt littéraire

Il y a une dissonance voulue entre les répliques des deux personnages, Racine, qui excelle dans la peinture de la douleur, faisant preuve ici d'une grande souplesse de style : il peint aisément la joie, la propension à la confiance (vers 1049) qui vient de la croyance au surnaturel (vers 1050-1051), de la

facilité à oublier ce qui est mauvais (vers 1053-1060) et d'une délicatesse toute féminine à sentir les nuances de cette même délicatesse chez autrui (vers 1060).

Intérêt documentaire

Le projet d'éducation d'Astyanax (vers 1113-1122) peut être comparé aux programmes brossés par Bossuet et Fénelon pour l'éducation des princes.

Intérêt psychologique

Céphise (qui prononce vingt-deux vers) se fie ou veut se fier à la lettre à ce que lui a dit Andromaque. Mais, en un seul vers (1072), celle-ci en laisse deviner l'esprit. Le dévouement de la suivante pour sa maîtresse la fait aller jusqu'à souhaiter de mourir avec elle. Il peut être comparé à celui d'Oenone dans "Phèdre".

Cette scène justifie l'admiration exprimée par tous les critiques pour Andromaque, qui est bien à la fois :

- mère (vers 1088, 1103, 1122-1124),
- épouse fidèle (vers 1077-1078, 1096, 1098-1099), à laquelle importe peu de mourir puisque ainsi elle rejoindra Hector (vers 1099).
- femme sensible à ce que Pyrrhus peut avoir d'estimable, ayant foi dans sa parole :

*«Je sais quel est Pyrrhus. Violent mais sincère,
Céphise, il fera plus qu'il n'a promis de faire.»* (vers 1085-1086).

On reconnaît là le génie de Racine, et son intuition infaillible, lorsqu'il s'agit de l'âme féminine en particulier : cet ennemi qui la torture, Andromaque n'éprouve pour lui ni horreur ni mépris. Elle le comprend, mesure sa faiblesse et sa grandeur, et sent tout le pouvoir qu'elle a sur lui.

- grande dame, par son élégance à mourir en silence (vers 1102, 1108, 1118),
- intelligente (vers 1085-1088).

Ses recommandations prouvent combien sont grands ses scrupules et son âme. Peut-être éprouve-t-elle une certaine inquiétude, malgré le vers 1084 ; d'où la minutie des conseils donnés à Céphise. Elle est d'autant plus pitoyable qu'elle cherche moins à apitoyer.

Cependant, sa résolution désespérée n'est pas morale : elle trahira Pyrrhus à qui elle aura promis fidélité ; elle n'est pas humaine car rien n'oblige un être humain à aller aussi loin. D'autre part, comment peut-elle croire que, s'il accorde maintenant une grande attention à Astyanax, ainsi qu'en témoignent les vers 1061-1062, frustré plus tard dans ses espérances, Pyrrhus s'instituera son protecteur? La marque d'estime qu'elle lui aura donnée, et à laquelle elle fait allusion au vers 1112 ne suffira certainement pas à effacer son légitime ressentiment.

Intérêt philosophique

Il faut remarquer la fusion de la morale chrétienne et de la morale païenne dans le sacrifice, ce qui est exceptionnel chez Racine.

Acte IV, scène 2

Notes

- Vers 1130 : *«je ne puis assez admirer»* : «m'étonner de» (sens étymologique [du latin «mirari»]).
- Vers 1132 : *«esprits»* : Le mot était, au XVIIe siècle, employé au pluriel plus fréquemment qu'aujourd'hui.

- Vers 1137 : «*Il l'épouse*» : La valeur du présent rend la catastrophe inévitable aux yeux d'Hermione. «*diadème*» : «bandeau royal», «couronne royale».
- Vers 1139 : «*ennui*» : Le mot avait un sens plus fort qu'aujourd'hui, celui de «violent chagrin» (du latin «in odium» : «qui entraîne dans la haine»).
- Vers 1141 : Une fois de plus, c'est un personnage de petite condition qui dispose du don de divination ; «*funeste*» est pris, en effet, dans son sens fort.
- Vers 1145 : «*servir*» : Le mot est pris à son sens galant.
- Vers 1150 : «*en effet*» : «réellement», «véritablement».

Intérêt de l'action

Soulignée par la fuite d'Andromaque, l'arrivée d'Hermione laisse pressentir un nouveau rebondissement. Comme elle est définitivement abandonnée par Pyrrhus, son silence inquiète Cléone, sa suivante, et, de fait, il est lourd de menaces. Elle ne peut admettre ce «*diadème*» (vers 1137). Mais il lui faut un instrument pour exercer sa vengeance : Oreste. Comme il est «*prêt à servir*», le dénouement s'annonce ; de la veulerie d'Oreste on peut tout espérer.

Intérêt documentaire

Sa condition de femme interdit à Hermione toute action personnelle. C'est qu'au XVII^e siècle, quel que fût leur courage personnel, les femmes devaient, par bienséance, faire appel aux hommes pour agir. Elles étaient d'ailleurs conscientes d'être souvent le cerveau des opérations, telles les belles Frondeuses, et elles en revendiquaient la gloire. Vue sous cet aspect, "*Andromaque*" est donc une pièce d'actualité.

Intérêt psychologique

Cléone est toujours aussi cruellement lucide (vers 1137-1141). Hermione, qui, par le mariage de Pyrrhus et d'Andromaque, ne peut qu'être rejetée dans l'humiliation et le désespoir, garde un calme effrayant, qui est un funeste présage. Mais elle se montre impatiente quand elle attend Oreste (vers 1142).

Acte IV, scène 3

Notes

- Vers 1150 : «*en effet*» : «réellement», par opposition à «*fausse espérance*» du vers précédent.
- Vers 1151 : «*yeux, à la fin désarmés*» : Vocabulaire précieux, mais qui correspond bien à la réalité dans ce cas précis.
- Vers 1153-1154 : On remarque la construction antithétique : «*serments*»-«*parjures*», «*fuite*»-«*retour*», «*respects*»-«*injures*».
- Vers 1158 : «*encore un coup*» : «Encore une fois». L'expression n'était pas familière au XVII^e siècle.
- Vers 1160 : Hermione sera enlevée à Pyrrhus par les Grecs, comme jadis Hélène fut reprise aux Troyens ; comme jadis Agamemnon, Oreste prendra le commandement des Grecs.
- Vers 1161 : Rappel des vers 230 et 285-286.
- Vers 1165 : «*couronnant*» : «mettant le comble à».
- Vers 1171 : «*retardements*» : «retards».
- Vers 1176 : «*à vous à*» : «à vous de» ; pour Littré, il n'y avait pas de différence fondamentale entre les deux tournures.
- Vers 1177 : «*vos bontés*» : «les bontés que vous avez eues pour lui».

- Vers 1180 : La confrontation des deux mots «*ennemis*» et «*assassins*» met en valeur la révolte de la conscience.
- Vers 1181 : Il faut comprendre : «Causons sa perte en lui faisant une guerre légitime».
- Vers 1183 : «*le soin de tout l'État*» : en sa qualité d'ambassadeur, représentant toute la Grèce.
- Vers 1185 : Le verbe «*s'explique*» s'oppose au nom «*assassinat*» : la discussion est préférable au meurtre.
- Vers 1188 : «*ai condamné*» : L'indicatif, aujourd'hui incorrect, marque qu'il s'agit d'un fait réel.
- Vers 1191 : «*le prix d'un tyran opprimé*» : C'est une construction latine qui subsistait au XVIIe siècle (on employait la tournure nom+adjectif là où nous transformons celui-ci en substantif suivi d'un complément) : il faut comprendre «le prix de l'oppression [= la suppression] d'un tyran».
- Vers 1192 : «*je l'aimai*» : Le passé simple marque une action complètement achevée.
- Vers 1194 : La construction «*soit que [...] ou*» était courante au XVIIe siècle (elle l'est encore au Québec).
- Vers 1201 : «*le perdre*» : «le tuer».
 - «*prévenir sa grâce*» : «Agir avant qu'il ne rentre en grâce auprès d'Hermione».
- Vers 1208 : Il faut noter la double gradation, descendante en ce qui concerne les délais accordés, et ascendante du point de vue psychologique.
- Vers 1209 : «*opprime*» : Le sens est le même que «*perdre*» au vers 1201.
- Vers 1214 : «*cependant*» : «pendant ce temps».
 - «*ce jour*» : S'oppose à «*cette nuit*» du vers 1213, et souligne le respect de l'unité de temps.
- Vers 1218 : «*Sans gardes*» : Il a laissé sa garde à Astyanax (vers 1061). Le dénouement se précise.
- Vers 1224 : Il faut noter le jeu des oppositions ; pronom à pronom («*me*», «*vous*») ; verbe à verbe («*trahit*», «*trompé*») ; avec, pour terminer, la nuance de mépris qui s'applique à «*tous*», sans exception.
- Vers 1229 : «*Conduisez ou suivez*» : En effet, Oreste ne fera que suivre cette fureur : il ne frappera pas Pyrrhus.
- Vers 1235 : «*Oreste content*» : Le rapprochement de ces deux mots forme une sorte de contre-sens voulu.
- Vers 1239 : «*courage*» : Ce mot avait le sens de «cœur», et inversement.
- Vers 1241 : «*hymen*» : «mariage».
- Vers 1244 : On peut comparer tout ce passage avec "*Cinna*" de Corneille :
 - «Je saurai bien venger mon pays et mon père [...]
 - Puisque ta lâcheté n'ose me mériter.
 - Viens me voir, dans son sang et dans le mien baignée,
 - De ma seule vertu mourir accompagnée,
 - Et te dire en mourant d'un esprit satisfait :
 - "N'accuse point mon sort, c'est toi qui l'as fait."» (III, 4).
- Vers 1248 : Cela rappelle les célèbres imprécations de Camille, dans "*Horace*".
- Vers 1251 : «*Vos ennemis*» : Oreste souligne de la sorte l'importance du sacrifice qu'il fait à Hermione.
- La tirade des vers 1249-1252 avait d'abord été :
 - «*Mais que dis-je? Ah! plutôt permettez que j'espère.*
 - Excusez un amant que trouble sa misère,*
 - Qui tout prêt d'être heureux envie encor le sort*
 - D'un ingrat, condamné par vous-même à la mort.»*
- Vers 1252 : «*vous reconnaîtrez mes soins*» : «vous reconnaîtrez, vous récompenserez mes services».
- Vers 1253 : «*la conduite*» : «la direction» (sens étymologique).

Intérêt de l'action

La scène se déroule ainsi :

1. La méprise d'Oreste (vers 1147-1172).

2. Les arguments d'Hermione (vers 1173-1232).

3. Sa suprême menace, et la détermination d'Oreste (vers 1233-1254).

Dans cette scène dramatique, Hermione reprend l'initiative, et, dans sa colère, alléguant sa «*gloire offensée*» (vers 1189) exige d'Oreste le meurtre de l'amant infidèle. Son âme apparaît comme n'étant plus possédée que par la soif de vengeance. Mais cette détermination nous est révélée graduellement et avec d'autant plus de force que nous voyons d'abord un Oreste qui se méprend totalement sur la signification de cette entrevue, et entre en badinant. La brusque réponse d'Hermione, au vers 1151, a pour effet de le surprendre, de le combler soudainement, mais aussi de l'inquiéter. Il s' imagine qu'elle pense encore à leur premier projet d'enlèvement.

Mais elle veut une vengeance immédiate (vers 1170-1172, 1208), qui est la vengeance d'un orgueil blessé (vers 1165). On peut comparer ce qu'elle demande à Oreste avec ce qu'Émilie demande à Cinna, dans la pièce de Corneille ; mais Émilie promet sa main à Cinna s'il tue Auguste, tandis qu'Hermione ne se sert d'Oreste que comme d'un instrument, et ne l'estime pas assez pour seulement lui promettre de l'épouser.

Certaines expressions devraient éclairer Oreste sur les véritables sentiments d'Hermione, et donc sur le dénouement (vers 1174, 1198, 1200). Face à cette vengeance, il résiste et tergiverse. Son attitude ne s'accorde pas avec sa déclaration du vers 772 : «*Mon innocence enfin commence à me peser.*» Mais, à cette déclaration gratuite, s'oppose maintenant un crime plus odieux qu'un enlèvement, puisqu'il s'agit de tuer un homme qui ne vous a rien fait que d'être aimé tandis qu'on ne l'est pas.

Si la mise en scène est d'une sobriété toute classique, les évocations les plus sanglantes ne nous sont pas plus épargnées par Racine (vers 1230, 1244, 1245 et, plus haut, 930, 996, 1002) que par Corneille.

Hermione vient à bout de ses résistances en développant toute une série d'arguments gradués : elle rejette le bon droit de Pyrrhus à agir comme il l'entend ; elle fait craindre à Oreste un revirement de sa part si le roi continue de vivre ; elle lui montre les conditions favorables à l'attentat ; elle le menace d'agir elle-même et de se suicider ensuite. Cette gradation est, elle aussi, éminemment dramatique.

On ne sera pas surpris quand, à la fin, Hermione se suicidera. Mais, pour le moment, nous ne pouvons voir, dans l'évocation du suicide, qu'un moyen brutal d'agir sur Oreste (vers 1248).

Intérêt littéraire

La rhétorique d'Oreste, dans ses déclarations enflammées à Hermione, dans ses compliments, est désuète, déplacée, poussée à l'excès et parfois au ridicule, les vers 1153-1154 étant d'ailleurs une accumulation de termes contradictoires. On peut opposer l'emphase des vers 1147-1156 à la brièveté d'Hermione, à la nudité presque prosaïque de son amertume ou de sa violence (vers 1157).

Intérêt psychologique

Oreste continue à aller de méprise en déconvenue. Il survient, parle, rêve d'héroïsme toujours à contretemps, ce qui relève plus du vaudeville que de la tragédie. Il demeure longtemps irrésolu (vers 1202), connaît bien son impuissance (vers 1252), car il est né sous le signe de l'échec. La menace «*craignez que je ne vous rappelle*» (vers 1174) le touche : il sait qu'Hermione est prête à revenir vers Pyrrhus, malgré sa trahison. Il commettra bien un crime, mais non pas celui qu'il croyait et qu'il voulait, seulement celui que veut Hermione, à laquelle il obéira puisqu'il ne sait qu'obéir.

Hermione est toujours caractérisée par un orgueil naïf (vers 1190). Elle ne supporte pas qu'on s'oppose à sa volonté. Elle montre la frénésie d'une enfant rageuse, qui brise le jouet qu'elle ne peut avoir, manifeste une jalousie (vers 1214-1216) de jeune fille humiliée (vers 1224) qui voit une esclave prendre sa place. Elle exerce sur l'homme qui lui est asservi la tyrannie toute-puissante d'une femme sûre de son pouvoir. Elle se montre cinglante avec lui, qui l'aime et qu'elle n'aime pas, ce qui fait qu'elle connaît bien sa faiblesse (vers 1234-1236). Elle méprise son attitude dolente de «*loser*» fataliste et masochiste : «*Il veut toujours se plaindre et ne mériter rien*», dit-elle (vers 1236). En proie

à un désir intense, elle est folle d'une jalousie qui l'aveugle, la rend impitoyable pour sa rivale comme pour l'être aimé qui, étant infidèle, doit être immolé. Le raffinement suprême consiste à faire souffrir ou à perdre l'un par l'autre l'être aimé et la rivale. Elle veut faire souffrir autant qu'elle a souffert. Comme Oreste hésite, elle se complaît dans l'idée de frapper elle-même Pyrrhus (vers 1243). Surtout, elle est bien ici l'incarnation de l'amour-passion qui, contrarié, se venge furieusement. Mais, encore lucide, elle sait que sa passion a deux faces : l'amour et la haine, et qu'elle ne peut masquer l'une ou l'autre à son gré

Acte IV, scène 4

Notes

- Vers 1260 : «*je tiendrais*» : «je considérerais comme plus sûrs».
- Vers 1271 : «*voi*» : Pour faciliter la rime, les poètes du XVIIe siècle utilisaient les verbes «*faire*», «*dire*», «*craindre*», «*prendre*», «*croire*», «*devoir*», «*savoir*», «*voir*», sans «s» à la première personne du singulier du présent de l'indicatif. C'est d'ailleurs l'orthographe étymologique.
- Vers 1272 : «*le Roi*» : Désigné par sa fonction, Pyrrhus apparaît dans tout son rayonnement.

Intérêt de l'action

Cléone est présente, mais, au fond, il s'agit d'un monologue d'Hermione. Elle, qui vient de décider Oreste à l'assassinat de Pyrrhus, grâce à son imagination, jouit par avance du résultat qu'elle escompte retirer de l'entreprise. Mais elle semble penser aussi qu'ainsi sa vengeance ne sera pas complète, et regretter de ne pas agir elle-même, s'abandonnant à un véritable délire :

*«Quel plaisir de venger moi-même mon injure,
De retirer mon bras teint du sang du parjure !»* (vers 1261-1262).

Si Pyrrhus doit périr de la main d'Oreste, qu'il sache du moins d'où vient le coup :

«Ma vengeance est perdue

S'il ignore en mourant que c'est moi qui le tue.» (vers 1265-1270).

Mais voici Pyrrhus ; tout est remis en question par sa seule présence :

*«Ah ! cours après Oreste ; et dis-lui, ma Cléone,
Qu'il entreprenne rien sans revoir Hermione.»* (vers 1273-1274).

À la fin de la scène et au début de la suivante, l'action est en suspens, pour quelques secondes : Pyrrhus reviendrait-il à Hermione ?

Intérêt psychologique

Son amour bafoué, son orgueil blessé font d'Hermione une furie (vers 1261, 1265-1266, 1269-1270). Elle nous apparaît aveuglée par sa passion de vengeance. Mais, pour qu'elle s'estime vengée, il faut que Pyrrhus sache qu'il périt victime de sa jalousie et non d'un assassinat politique, qu'il est immolé à la haine d'une amante délaissée, non au ressentiment des Grecs.

Cependant, comme Pyrrhus arrive, quelle opposition entre la violence sanguinaire du vers 1262 et la douceur du vers 1274 ! La même passion, suscitée par Pyrrhus, attendrit le cœur ou le durcit, fait pâlir de haine ou rougir de plaisir.

Acte IV, scène 5

Notes

- Vers 1276 : «*abord*» : «Introduction d'une personne auprès d'une autre», «arrivée».

- Vers 1280 : On pourrait le traduire ainsi : «Je soutiendrais mal la cause de mon innocence, puisque je n'y crois pas.»
- Vers 1282 : «*foi*» : «fidélité».
- Vers 1289 : «*je voulus y souscrire*» : Accord par syllepse : «Je voulus souscrire à ce qu'avaient promis les ambassadeurs».
- Vers 1294 : «*m'obstiner*» : Le mot a une brutalité méprisante.
- Vers 1300 : Il y a là une antithèse significative : on n'engage sa vie que par un acte volontaire ; or ce n'est pas la volonté qui conduit à l'engagement Pyrrhus et Andromaque.
- Vers 1301 : «*éclatez*» : «Éclatez de colère».
- Vers 1309 : «*artifice*» : Hermione reprend le mot utilisé par Pyrrhus au vers 1277.
- Vers 1310-1312 : L'ironie d'Hermione est mordante.
- Vers 1313-1314 : On remarque l'antithèse entre «*conquérant*» et «*s'abaisse*», entre «*servile*» et «*loj*».
- Vers 1318 : Nouvelle antithèse entre les deux hémistiches.
«*Recherche*» est employé absolument : «rechercher en mariage».
«*amant*» : «alors que vous êtes l'amant».
- Vers 1322 : Hermione oppose la Grèce à Troie afin de souligner la double trahison de Pyrrhus : envers sa fiancée, envers sa patrie.
- Vers 1323 : «*maître de soi*» : Cet emploi du pronom réfléchi était habituel au XVIIe siècle ; nous dirions : «maître de lui». Dès la première scène, Pylade avait porté le même jugement sur Pyrrhus dont le cœur est «*si peu maître de lui*».
- Vers 1325 : «*il vous faudrait peut-être / Prodiguer*» : «il faudrait peut-être vous prodiguer».
- Vers 1327-1328 : Racine avait d'abord écrit : «*Votre grand cœur sans doute attend après mes pleurs / Pour aller dans ses bras jouir de nos douleurs?*» La comparaison entre les deux textes permet de constater que Racine savait se corriger.
- Vers 1329 : «*Pleurante après son char*» : L'accord du participe employé comme verbe était admis au XVIIe siècle.

Les prisonniers de guerre suivaient le char du vainqueur : ainsi Cassandre fut attachée au char d'Agamemnon.

- Vers 1331-1332 : «*titres*» : Sont «*empruntés*» ceux d'infidèle, de parjure ; sont portés ceux de guerrier sans pitié, de bourreau.
- Vers 1334 : «*expirante*» : L'accord du participe employé comme verbe était admis au XVIIe siècle.
- Vers 1337 : «*ardente*» : «brûlante», «en flammes» (sens propre).
- Vers 1338 : «*Polyxène*» : Une des filles de Priam et d'Hécube. Comme elle était aimée d'Achille, on crut qu'elle avait participé à la trahison qui mit fin à la vie du héros : Pyrrhus l'égorgea (voir l'"*Hécube*" d'Euripide).
- Vers 1343 : «*me plaindre à vous*» : C'est Hélène, mère d'Hermione, qui est responsable du sang versé pour venger son enlèvement par le Troyen Paris, et pour la reconquérir.
- Vers 1344 : «*consens d'*» : Construction admise jusqu'au XVIIIe siècle. Nous dirions : «consens à».
- Vers 1346 : «*innocence*» : «état de quelqu'un qui ne nuit pas» (sens étymologique).
- Vers 1347 : «*gêner*» : «torturer».
- Vers 1348 : «*Devait*» : Construction latine des verbes marquant la possibilité, ou l'obligation ; l'indicatif a une valeur de conditionnel : «devrait».
- Vers 1350 : Aphorisme subtil.
- Vers 1351 : «*fers*» : Les chaînes d'un prisonnier, ici d'un prisonnier de l'amour, le mot appartenant au vocabulaire galant.
- Vers 1355 : «*en effet*» : «réellement», «véritablement».
- Vers 1356 : Il faut noter le passage du «*vous*» au «*tu*» qui marque une vive émotion : le comportement intime l'emporte sur le contrôle mondain de soi.
- Vers 1361 : «*mon injure*» : «l'injure qui m'a été faite».
- Vers 1363 : «*au fond de tes provinces*» : Hermione exprime son mépris pour l'Épire, région périphérique sinon considérée comme barbare.

- Vers 1365 : «*fidèle*» : «si tu avais été fidèle». La beauté de cette ellipse a souvent, à juste titre, été soulignée. Cette forme ramassée exprime de manière beaucoup plus pathétique les sentiments d'Hermione que ne l'eût fait une longue phrase.
- Vers 1368 : La coupe classique du vers est ici rompue. Ce que souhaite exprimer Hermione est mis en relief au début : «*ingrat*» ; alors que la mélancolie qu'elle voudrait cacher est musicalement traduite par les muettes finales qui font l'effet de points d'orgue : «*doute*», «*encor*».
- Vers 1369 : «*en colère*» : «contre moi».
- Vers 1371 : «*hymen*» : «mariage».
«*j'y consens*» : Cette hauteur est une manière d'avoir le dernier mot.
- Vers 1373 : Il est gros d'une menace que Pyrrhus ne peut comprendre.
- Vers 1375 : «*voi*» : Pour faciliter la rime, les poètes du XVII^e siècle utilisaient les verbes «*faire*», «*dire*», «*craindre*», «*prendre*», «*croire*», «*devoir*», «*savoir*», «*voir*», sans «s» à la première personne du singulier du présent de l'indicatif. C'est d'ailleurs l'orthographe étymologique.
- Vers 1378 : «*un autre*» : L'impersonnel est plus fort dans son imprécision calculée qu'une expression plus nette.
- Vers 1379 : Pyrrhus s'était plaint auprès d'Andromaque : «*Madame, du moins tournez vers moi les yeux*» (vers 952).
- Vers 1386 : La menace est soulignée par la vibration des «r» dans «*cours*», «*crains*», «*encor*», «*trouver*», «*Hermione*».

Intérêt de l'action

Racine a attendu jusqu'ici pour mettre Hermione et Pyrrhus face à face. Il ne l'a pas fait précédemment parce qu'il fallait que subsiste une certaine imprécision dans l'esprit de chacun des personnages au sujet des sentiments de l'autre. Comment Pyrrhus aurait-il osé trahir Hermione s'il avait su la violence de sa passion? Comment celle-ci aurait-elle pu si longtemps s'accrocher à ce qu'elle aurait su n'être qu'une illusion? Si cette scène capitale, cette rencontre, qui sera la seule, a enfin lieu, c'est parce qu'il faut enfin une grande explication entre les deux fiancés.

Hermione, qui vient de pousser Oreste au meurtre de Pyrrhus, ayant une entrevue avec la future victime, Subligny critiqua vivement cette scène dans la préface de «*La folle querelle*» : «Il est ridicule de venir ainsi chercher les gens pour leur faire insulte.» Mais cette scène était vraisemblable et surtout nécessaire. La lettre du texte nous dit que Pyrrhus vient avouer la vérité devant celle qu'il trahit, et suggère que c'est pour soulager sa conscience (vers 1277-1280 et 1301-1308). Mais, si l'on replace dans le fonctionnement de la scène ces paroles calculées par un dramaturge et adressées à Hermione, on reconnaîtra qu'il s'agit surtout d'une provocation. C'est bien ainsi qu'elle les interprète. Un nouvel ultimatum est suspendu durant cette dernière et vaine entrevue d'Hermione et Pyrrhus.

Cette scène un peu gauche se déroule ainsi :

1. Pyrrhus reconnaît ses torts, tout en essayant de se justifier (vers 1275-1308).
2. Hermione répond avec ironie, sarcasme et mépris (vers 1309-1340).
3. Pyrrhus tente de se satisfaire en croyant à l'indifférence d'Hermione (vers 1341-1355).
4. Hermione laisse éclater l'expression de sa colère et de sa passion (vers 1356-1386).

Intérêt littéraire

Les tirades d'Hermione conservent une parfaite structure, et l'art classique n'y perd pas ses droits. On y admire l'ordonnance de l'argumentation, même si se succèdent les reproches, la soumission, la colère et la menace.

Est particulièrement intéressante la seconde tirade (vers 1356-1386), où elle apostrophe Pyrrhus. On y suit toute une variation de tons.

Elle s'ouvre sur un ton élégiaque avec lequel sont décrits les sentiments d'Hermione, est exprimé une véritable déclaration d'amour. Au vers 1356, elle passe du vouvoiement au tutoiement, pour une très claire et passionnée déclaration d'amour ; on remarque que, placé entre la coupe médiane et l'arrêt

qui le sépare de la question rhétorique «*Qu'ai-je donc fait?*», le mot «*cruel*», que se mérite Pyrrhus car il joue avec le sentiment amoureux d'Hermione, devient l'élément dominant de la phrase.

La déclaration d'amour très claire, voire impudique, est répétée par la question rhétorique et néanmoins colérique du vers 1365 : «*Je t'aimais inconstant, qu'aurais-je fait fidèle?*» La forme ramassée, la belle ellipse, expriment mieux qu'une longue phrase et d'une manière beaucoup plus pathétique la douloureuse nostalgie qu'Hermione ressent.

Si Hermione fait à Pyrrhus le reproche de sa trahison de façon violente, au vers 1369, son ton devient humble, comme le marque l'emploi de «*Seigneur*». Au vers 1370, elle le vouvoie de nouveau.

Au vers 1375, elle revient brusquement au tutoiement pour exprimer sa colère, la fin de la tirade étant d'un ton épique, le débit étant coupé, saccadé, haletant. On trouve des anaphores violentes («*Va*», vers 1381, 1382, 1386), une suite d'impératifs, qui poussent Pyrrhus à précipiter son crime (son mariage sacrilège) et sa propre mort. Les termes employés expriment la grandeur : «*foi*» (vers 1381), «*majesté sacrée*» des «*Dieux*» (vers 1382), «*serments*» (vers 1384). La gradation finale rappelle ironiquement l'appel aux armes de Don Diègue à Rodrigue («*Va, cours, vole et nous venge !*») dans «*Le Cid*» de Corneille. Hermione achève ainsi cette tirade où son exaspération culmine en parlant d'elle à la troisième personne pour lancer une menace : «*crains encor d'y trouver Hermione*».

Intérêt psychologique

Pyrrhus révèle une personnalité assez contrastée.

Comme il n'est pas un goujat, c'est à la façon d'un aristocrate, ou même simplement d'un honnête homme, du XVII^e siècle, que, quoique amoureux passionné d'Andromaque, il se montre d'abord généreux et chevaleresque à l'égard d'Hermione. Il ne veut pas trahir cette fiancée qu'on lui avait donnée, sans essayer de s'expliquer. Gêné de sa conduite, conscient de son parjure, il cherche aussi à sauvegarder sa dignité. Aussi son entrée en matière est-elle embarrassée (vers 1275-1280), commet-il des maladresses, emploie-t-il des expressions offensantes. À partir du vers 1281, avec quelle inconscience il déchire le cœur d'Hermione, tue l'espérance qu'elle venait de ressentir ! Sans aucun ménagement, il déclare alors n'avoir jamais eu d'amour pour elle (vers 1286), avoue qu'elle fut même un poids pour lui (vers 1294). Lorsqu'elle semble laisser apparaître une certaine indifférence, il se montre satisfait d'en être quitte à si bon compte, bien qu'une pointe de dépit ferait croire qu'il regrette de n'avoir point été autant aimé qu'il avait pu le croire. Il rappelle que «*d'un autre œil l'éclat victorieux*» l'avait emporté sur «*le pouvoir de [ses] yeux*» (vers 1291-1292). Il use un peu trop de pointes (vers 1298-1300 ; 1306-1308). La cinglante ironie d'Hermione le blesse dans son orgueil. Il répond donc à ses sarcasmes en déployant lui aussi une ironie féroce (vers 1309-1355), car c'est un des aspects de l'ironie tragique de Racine que l'amour, quand il est violemment contrarié, devienne haine et cruauté. Il riposte en particulier en rappelant que ce fut pour venger la mère d'Hermione qu'il s'est montré féroce, que c'est à cause d'Hélène qu'il a versé tant de sang (vers 1342-1343) ; Hermione est donc mal venue de le lui reprocher. Sa réplique finale (vers 1353-1355) a de l'allure, de quelque façon qu'on l'interprète : «*Rien ne vous engageait à m'aimer en effet*» (vers 1355).

Devant le déferlement véhément de la seconde tirade d'Hermione, il garde un silence méprisant, comme le marque le vers 1375, la froideur de celui qui la repousse avec dédain.

La présence insultante de Pyrrhus, son double jeu, font retrouver à cette orgueilleuse jeune fille qu'est Hermione la maîtrise d'elle-même, lui fait exercer la plus cinglante et la plus vengeresse ironie, néanmoins teintée d'amertume.

Dans sa première tirade, elle traite Pyrrhus avec la hauteur d'une princesse outragée, en maniant l'ironie et le mépris, en se moquant de son attrait pour une «*esclave*», pour une «*Troyenne*», son ressentiment la conduisant à considérer désormais comme des crimes les exploits qui faisaient hier la grandeur de Pyrrhus (vers 1333-1340).

Le «*Rien ne vous engageait à m'aimer en effet*» (vers 1355) de Pyrrhus, où il insinue que leur mariage était un mariage diplomatique, et qu'elle ne l'épousait que par devoir, déclenche chez elle l'explosion de la seconde tirade, où le ton change totalement. Elle n'est plus alors une princesse

soucieuse encore de sa dignité, mais une femme tantôt furieuse, tantôt suppliante, qui abdique tout amour-propre, qui ne ménage plus ni son interlocuteur ni elle-même. Elle accuse Pyrrhus d'être «*parjure*» (vers 1362) car il lui a promis de l'épouser. Pourtant, ayant un moment de faiblesse, au vers 1365, elle s'abaisse par amour, se déclare capable de tout accepter de la part de celui qu'elle aime, même son infidélité, et perd toute dignité face à celui qui la méprise, d'une façon non plus odieuse mais déchirante. Entre les reproches et les menaces (elle le traite d'«*ingrat*» tout en réaffirmant, mais avec moins de force, son amour [vers 1368]), elle se laisse aller à le supplier (vers 1369-1374), à accepter le mariage («*Achevez votre hymen, j'y consens*» [vers 1371]) ; soumise, résignée, elle ne demande que la faveur de n'y point assister, en sollicitant peut-être d'y échapper par la mort car on peut se demander si, aux vers 1367 et 1373, elle n'annonce pas son trépas, si elle ne menace pas de se suicider. Comme, de l'homme qu'elle aime, elle ne reçoit rien en retour, qu'il ne voit pas toutes les humiliations qu'elle a subies pour lui, qu'il garde un silence méprisant (vers 1373), et elle éclate : «*Vous ne répondez point?*» (vers 1375). Aux vers 1375-1379, elle est assez passionnée pour savoir que Pyrrhus, qui est passionné aussi, ne pense pas à elle, que toute sa pensée est tournée vers Andromaque. Aussi, cette femme jalouse et hors d'elle, prise d'une fureur froide, atteignant le paroxysme de la passion, va jusqu'à la véhémence menaçante. Les dieux seront ses alliés (vers 1383) car elle est dans son bon droit (vers 1384). Les dieux n'accepteront pas ce parjure «*au pied des autels*» (vers 1385). Son attitude combative fait que, pour elle, il est inutile de tergiverser si Pyrrhus doit l'abandonner de toutes façons ! Elle ne laissera pas celui qu'elle aime à quelqu'un d'autre, et elle saura se débarrasser de lui ! Le dernier vers exprime bien le risque que prend alors Pyrrhus : qu'y aura-t-il au pied de ces autels? Hermione elle-même ou un assassin envoyé par elle?

Acte IV, scène 6

À la suite de la menace d'Hermione, Pyrrhus paraît indifférent (vers 1392) : est-ce la fierté du gentilhomme qui l'anime? ou ne peut-il penser qu'à Andromaque? Il ne répond pas aux sages avertissements de Phoenix, que la passion n'aveugle pas, qui a compris quel danger représente «*Une amante en fureur qui cherche à se venger*» (vers 1387). Mais Pyrrhus est tout de même émouvant, car on devine qu'il ne paraîtra plus, qu'il n'échappera pas à Hermione. Il se débarrasse du témoin gênant qu'est Phoenix parce qu'il s'est auparavant ridiculisé devant lui : «*Phoenix, garde son fils*» (vers 1392).

Acte V, scène 1

Notes

- Vers 1394 : «*transport*» : «mouvement violent de l'âme».
- Vers 1396 : «*sans dessein*» : «sans but», «sans intention précise», «maladroite». L'expression s'emploie encore couramment au Québec.
- Vers 1398 : «*étudiée*» : «feinte», «simulée».
- Vers 1400 : Souvenir de l'«*Énéide*» de Virgile, où Didon, parlant d'Énée qui l'a abandonnée, se demande : «Mes pleurs l'ont-ils fait gémir? A-t-il détourné les yeux? A-t-il, vaincu, versé des larmes ou a-t-il eu pitié de celle qui l'aime?»
- Vers 1403 : «*ennui*» : Le mot avait un sens plus fort qu'aujourd'hui, celui de «violent chagrin» (du latin «in odium» : «qui entraîne dans la haine»).
- Vers 1404 : «*s'intéresse pour lui*» : «prend parti pour lui».
- Vers 1405 : «*penser*» : substantivation de l'infinitif qui sortit de l'usage sous la concurrence de «pensée».
- Vers 1407 : «*l'arrêt de mon courroux*» : «La décision que m'a inspirée ma colère».
- Vers 1409 : On remarque l'allitération en «r» qui fait vibrer le vers.

- Vers 1410 : «*dissiper*» : «Se dissiper» ; au XVII^e siècle, l'emploi absolu se substituait souvent à l'emploi pronominal là où il serait de règle aujourd'hui.

Il faut remarquer la métaphore suivie : «l'*orage*» produirait le liquide des «*pleurs*».

- Vers 1411 : «*cœur*» : «courage».

- Vers 1418 : «*encore un coup*» : «encore une fois» ; l'expression n'était pas familière au XVII^e siècle.

- Vers 1419 : «*le prévoir*» : «prévoir qu'il pourrait mourir».

- Vers 1420 : La répétition du mot «*enfin*» marque la dérobade d'Hermione devant la vérité : ce n'est pas elle qui est la cause de la mort de Pyrrhus, mais lui.

- Vers 1424 : «*les exploits*» : Hermione les a déjà évoqués au vers 852 où, s'adressant à Cléone, elle n'y voyait qu'une raison supplémentaire d'admirer Pyrrhus (qui allait l'épouser) ; ici, alors qu'il va épouser Andromaque, elle les lui reproche.

- Vers 1426 : «*hyménée*» (ou «hymen») : «mariage».

- Vers 1428-1429 : «*Préparer, assassiner, perdre*» : Ces trois verbes expriment la même idée, devant laquelle Hermone commence à éprouver de l'épouvante.

- Vers 1429 : «*devant que*» : «avant que» ; c'était déjà presque un archaïsme à l'époque de Racine.

Intérêt de l'action

La scène se déroule ainsi :

1. Hermione se rend compte de son désarroi, se demande que faire (vers 1393-1396).

2. Tout en énumérant les raisons qu'elle a de vouloir la mort de Pyrrhus : sa cruauté, sa trop grande confiance, son indifférence (vers 1397-1420), elle exprime aussi son amour (vers 1403-1406).

3. Elle regrette d'en être arrivée là (vers 1421-1429).

Ainsi, la catastrophe est suspendue par ses atermoiements.

Alors que le monologue avant Racine, et surtout chez Corneille, était délibératif, logique et raisonneur, celui-ci est alternatif, le personnage hésitant, penchant successivement vers deux solutions contraires. C'est même un monologue haletant où tout se mêle, comme les sentiments contradictoires se mêlent dans l'âme d'Hermione. C'est même, dans tout le théâtre de Racine, et peut-être dans tout le théâtre classique, le seul monologue, la seule déclaration développée où, le personnage étant hors de lui-même, il renonça à imposer un ordre logique et réfléchi.

Intérêt psychologique

Il a été facile à Hermione, dans sa fureur, d'ordonner à Oreste le meurtre de Pyrrhus. Mais, étant seule, devant attendre les résultats de l'entreprise, en mesurer les conséquences, se rendre compte de la gravité de son acte, elle est écartelée, par la passion, entre la criminelle, qui prépare la mort de Pyrrhus, brûle d'aller le tuer elle-même, et l'amoureuse, prête à tout pardonner à celui qu'elle a adoré. Quand elle l'imagine baignant dans son sang, elle n'est plus qu'amour, tremble pour lui, semble prête à courir le sauver. Victime de sa lucidité, de son imagination et de son orgueil, elle scrute impitoyablement son cœur. Experte à discerner toutes ses raisons de souffrir, toutes les nuances de ses douleurs, elle devient bourrelle d'elle-même.

Acte V, scène 2

Notes

- Vers 1432 : «*fier*» : La fierté est ici une joie orgueilleuse.

- Vers 1433 : «*hymen*» : «mariage».

- Vers 1434 : «*conquête*» : Mot de la langue des précieux.

Il faut remarquer la redondance voulue : «*conquérant*» - «*conquête*».

- Vers 1435 : Racine avait d'abord écrit : «*Et d'un œil qui déjà dévorait son espoir*». Bien que Subligny eût critiqué ce vers, il ne le modifia qu'en 1687.
- Vers 1438 : Il faut noter l'alliance du concret («*autels*») et de l'abstrait («*souvenir de Troie*»).
- Vers 1440 : Le contraste est saisissant entre la joie des Épirotes qui acclament leur reine, et le recueillement de celle qui se prépare à la mort.
- Vers 1448 : «*soutenu*» : «maintenu».
- Vers 1453 : «*il a rangé sa garde*» : Cet élément est essentiel, et il a déjà été mentionné deux fois (vers 1061 et 1218).
- Vers 1455 : «*qui*» : Il était dans l'usage, au XVIIe siècle, d'éloigner le relatif de son antécédent, à condition toutefois qu'il n'y eût pas d'ambiguïté.
- Vers 1457 : «*transports*» : «mouvements violents de l'âme».
«*soin*» : «Souci».
- Vers 1461 : «*Je ne sais*» : Racine a voulu laisser à Oreste le soin de raconter lui-même le meurtre de Pyrrhus ; ainsi, l'intérêt du spectateur est maintenu en suspens.
- Vers 1463 : «*combattu de*» : Cet emploi de «*de*» après un passif était courant au XVIIe siècle.
- Vers 1468 : Oreste craint «*sa vertu*» (vers 1464), et donc les remords qui l'assailliront.
- Vers 1470 : «*Soyons ses ennemis, et non ses assassins*», avait-il dit au vers 1180.
- Vers 1472 : Oreste hésite encore ; il ne sait s'il laissera agir ses soldats ou s'il agira lui-même, comme Hermione en avait exprimé le désir.
- Vers 1473 : «*les*» : Oreste verra Pyrrhus et Andromaque ; pour Hermione, qui ne pense qu'à eux, le sens est parfaitement clair.
- Vers 1475 : Hermione avait elle-même avoué : «*De mes lâches bontés mon courage est confus*» (vers 1239).
- Vers 1476 : Hermione avait déjà, au vers 1242, reproché à Oreste son manque de courage.
- Vers 1477 : Le plus-que-parfait du subjonctif serait aujourd'hui plus logique.
- Vers 1481 : «*prétends*» : «réclame».
- Vers 1485 : «*rendre justice*» : «faire justice».
- Vers 1487 : «*hymen*» : «mariage».
«*l'évènement*» : «l'issue, le succès de quelque chose» («*Dictionnaire de l'Académie*», 1694).

Intérêt de l'action

La catastrophe est suspendue par les incertitudes d'Oreste.

Si, à la fin de la scène précédente, Hermione semblait prête à courir sauver Pyrrhus, il est trop tard car voici Cléone qui revient du temple.

Alors qu'au début de l'acte, le monologue ménageait un palier, ici, selon un autre procédé classique, c'est le récit qui, à la fois, procure un répit, et prolonge l'action.

La scène se déroule ainsi :

1. Le tableau du bonheur insouciant de Pyrrhus (vers 1431-1458).
2. Le tableau des hésitations d'Oreste qui semble résigné à n'être que le spectateur de la cérémonie du mariage (vers 1459-1484).
3. La détermination d'Hermione doublement incitée à l'action par l'indifférence injurieuse de Pyrrhus, et par l'irrésolution d'Oreste : elle tuera elle-même Pyrrhus, et se tuera aussi (vers 1485-1492).

Les hésitations d'Oreste maintiennent l'intérêt dramatique : agira-t-il ou renoncera-t-il à son forfait? incertitude par laquelle Racine prépara le coup de théâtre de la scène suivante.

Le pathétique vient du fait qu'Hermione fait tous les sacrifices, même celui de sa vie, sans pouvoir trouver la satisfaction qu'elle cherche (vers 1484).

Intérêt psychologique

Cléone présente Oreste de façon brutale aux vers 1431-1436, 1462-1472. Elle le montre comme un faible, troublé au moment d'agir. Elle est fine psychologue pour décrire Andromaque (vers 1437-1440). Mais, au total, elle est maladroite car son rapport va déterminer la mort de Pyrrhus, qu'elle ne désire pas.

Son récit ravive la fureur d'Hermione, et la fortifie dans son désir de vengeance. Le tableau du bonheur que connaît Pyrrhus dans ce mariage qui aurait dû être le sien lui inflige une torture qui explique sa réaction. Elle avait conservé un dernier espoir, celui d'une dernière pensée qu'il aurait pour elle, toutes ses interrogations de la tirade des vers 1441-1448 se résumant en effet à une seule : a-t-il pensé à moi? Se rendre compte qu'elle n'est plus rien pour lui est intolérable à celle qui se glorifie d'une mère dont la coquetterie déclencha la guerre de Troie (vers 1477-1484). Devant l'incertitude où la laisse Oreste, elle se décide à agir elle-même. Mais sa résolution se justifie aussi parce qu'elle se rend compte que c'est à elle d'assumer cet acte. Elle l'achèvera par son suicide, qui lui évitera de survivre à sa douleur, et elle annonce sa mort sans ambages (vers 1491). Les deux derniers vers traduisent son aveuglement passionnel

Acte V, scène 3

Notes

Dans les éditions de 1668 et 1673, la scène se présentait autrement : Oreste était accompagné d'Andromaque, de Céphise, d'une suite de soldats, et il commençait en ces termes :

ORESTE :

*Madame, c'en est fait, partons en diligence,
Venez dans mes vaisseaux goûter votre vengeance.
Voyez cette captive : elle peut mieux que moi
Vous apprendre qu'Oreste a dégagé sa foi.*

HERMIONE :

Ô Dieux ! c'est Andromaque.

ANDROMAQUE :

*Oui, c'est cette princesse
Deux fois veuve, et deux fois l'esclave de la Grèce,
Mais qui jusque dans Sparte ira vous braver tous,
Puisqu'elle voit son fils à couvert de vos coups.
Du crime de Pyrrhus complice manifeste,
J'attends son châtement. Car je vois bien qu'Oreste,
Engagé par votre ordre à cet assassinat,
Vient de ce triste exploit vous céder tout l'éclat.
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.
Vous avez trouvé seule une sanglante voie
De suspendre en mon coeur le souvenir de Troie.
Plus barbare aujourd'hui qu'Achille et que son fils,
Vous me faites pleurer mes plus grands ennemis ;
Et ce que n'avait pu promesse ni menace,
Pyrrhus de mon Hector semble avoir pris la place.
Je n'ai que trop, Madame, éprouvé son courroux ;
J'aurais plus de sujet de m'en plaindre que vous.
Pour dernière rigueur ton amitié cruelle,
Pyrrhus, à mon époux me rendait infidèle.
Je t'en allais punir. Mais le Ciel m'est témoin
Que je ne poussais pas ma vengeance si loin ;*

*Et sans verser ton sang ni causer tant d'alarmes,
Il ne t'en eût coûté peut-être que des larmes.*

HERMIONE :

Quoi? Pyrrhus est donc mort?

ORESTE (vers 1496-1520 du texte définitif) : *Oui, [nos Grecs irrités...]*

*Le Troyen est sauvé. Mais partons, le temps presse
L'Épire tôt ou tard satisfera la Grèce.*

Cependant j'ai voulu qu'Andromaque aujourd'hui

Honorât mon triomphe et répondît de lui.

Du peuple épouvanté la foule fugitive

M'a laissé sans obstacle enlever ma captive... [vers 1538]

- Vers 1497 : «*courage*» : Le mot a ici le sens de «cœur».
 - Vers 1498 : «*funeste*» : L'adjectif est inséparable du nom d'Oreste.
 - Vers 1501 : «*sans changer de face*» : «sans qu'il change de face» : contrairement à l'usage actuel, le sujet de la proposition infinitive et celui de la principale pouvaient ne pas être les mêmes ; c'est une anacoluthie.
 - Vers 1504 : «*hymen*» : «mariage».
 - Vers 1505 : «*transport*» : «mouvement violent de l'âme».
 - Vers 1506 : Oreste aggrave le cas de Pyrrhus. Tout ce récit est imité librement de l'"*Andromaque*" d'Euripide ; Racine en a surtout retenu les détails propres à renforcer la colère d'Hermione.
 - Vers 1507 : «*foi*» : «fidélité».
 - Vers 1507-1508 : Il faut noter les reprises : «*couronne*»-«*Épire*», «*foi*»-«*moi*».
 - Vers 1511 : «*je déclare les siens*» : «je déclare n'avoir d'autres ennemis que ceux d'Astyanax».
 - Vers 1512 : «*le*» : L'article défini est très fort, et souligne le fait qu'Astyanax est le seul roi légitime des Troyens, ce qui est un aperçu sur l'avenir au-delà de la pièce.
 - Vers 1515 : C'est un souvenir de l'"*Andromaque*" d'Euripide : «Quand ils l'eurent enveloppé et encerclé de toutes parts, sans lui laisser le temps de respirer...» (vers 1135-1136).
 - Vers 1521 : «*la presse*» : «La foule».
 - Vers 1524 : Au vers 1230, Hermione avait donné cet ordre à Oreste : «*Revenez tout couvert du sang de l'infidèle.*»
 - Vers 1525 : Selon l'édition de 1697, il faut ici un point d'exclamation, non un point d'interrogation : Hermione n'a pas de question à poser, elle est épouvantée.
 - Vers 1526 : «*trahi*» : Trahir : «en parlant des choses, ne pas seconder, rendre vain, décevoir» (Littré).
 - Vers 1528 : C'est que ce qu'Hermione avait exigé aux vers 1265-1269.
 - Vers 1534 : «*parricide*» : Le mot avait, au XVIIe siècle, un sens très général : «meurtre d'un père, d'une mère, d'un frère, d'une soeur, d'un enfant, d'un ami, d'un roi.»
 - Vers 1537 : «*Barbare*» : Hermione reproche à Oreste sa cruauté, sans doute, mais peut-être faut-il penser qu'elle lui signifie qu'il est désormais à ses yeux un étranger (sens étymologique de «barbare»).
- «*furie*» : À la fois, «acharnement inhumain» et «geste de folie».
- Vers 1539 : «*cruels*» : Hermione pense aux soldats d'Oreste.
 - Vers 1542-1543 : Ce démenti est demeuré célèbre.
 - Vers 1543 : «*Qui te l'a dit?*» : Hermione avait déjà demandé à Oreste : «*Qui vous l'a dit, Seigneur, qu'il me méprise?*» (vers 550). Ce mouvement était presque un lieu commun de la tragédie de l'époque : le même coup de théâtre se trouvait déjà dans "*Alcimédon*" de Du Ryer, "*Cléomène*" de Guérin de Bouscal, "*Josaphat*" de Magnon, "*Amalasonte*" de Quinault, "*Démétrius*" de Boyer.
 - Vers 1544 : Il faut noter le halètement que créent les coupes : 2 -2 - 2 - 3 - 3.
«*Ici*» marque le respect de l'unité de lieu, «*tantôt*», celui de l'unité de temps, «*ordonné son trépas*», celui de l'unité d'action.
 - Vers 1546 : «*devait*» : Construction latine des verbes marquant la possibilité, ou l'obligation ; l'indicatif a une valeur de conditionnel : «n'aurais-tu pas dû».

«*au fond de ma pensée*» : À II, 2, Oreste essaya de lire dans la pensée d'Hermione, et s'entendit reprocher de se faire souffrir lui-même en s'obstinant à chercher des «*détours dans ses raisons*» (vers 579).

- Vers 1554 : «*Qui*» : Employé au neutre au XVII^e siècle, le mot avait le sens de «*quoi*», «*quelle chose*».

- Vers 1556 : «*le malheur qui te suit*» : Voir les vers 25, 482-484, 775-776, 797-798.

- Vers 1560 : «*il le feindrait du moins*» : Au vers 1398, Hermione s'était plainte que Pyrrhus se soit conduit avec elle «*Sans pitié, sans douleur au moins étudiée*».

Racine avait d'abord terminé la scène avec ces quatre vers où s'exprimait Oreste :

«*Allons, Madame, allons. C'est moi qui vous délivre.
Pyrrhus ainsi l'ordonne, et vous pouvez me suivre,
De nos derniers devoirs allons nous dégager.
Montrons qui de nous deux saura mieux le venger.*»

Intérêt de l'action

Alors que le tableau de la cérémonie du mariage vient de raviver la fureur d'Hermione, survient Oreste. Il fait le récit de la mort de Pyrrhus (vers 1493-1533). Mais il reçoit, au lieu des remerciements qu'il attendait, les invectives d'Hermione (vers 1534-1564).

C'est une scène capitale que Racine modifia profondément : auparavant, il faisait intervenir Andromaque, mais il se rendit compte que le nouveau danger où elle tombait nuisait à l'unité de péril ; sa présence affaiblissait la scène entre Hermione et Oreste, qui désormais conserva toute sa puissance.

Il y a, en effet, un abîme qui sépare le début et la fin de la scène : au début, Oreste arrive, satisfait d'avoir accompli sa mission ; à la fin, il est chassé par celle-là même qui lui avait ordonné de l'accomplir.

Si le récit d'Oreste peut être comparé aux traditionnels «*réécits de messagers*», il est tout à fait nécessaire, car il rapporte les derniers moments de Pyrrhus (vers 1495-1520), et, par les détails, explique la colère des Grecs, et excite celle d'Hermione. Elle n'interrompt le récit que par une brève question (vers 1525) parce qu'elle ne peut se résoudre à admettre le fait, et a besoin d'une confirmation à sa question du vers 1495. Elle n'est pas vengée comme elle aurait souhaité l'être car, bien qu'Oreste ait dirigé les coups, le meurtre de Pyrrhus a toutes les apparences d'un crime politique ou, plus exactement, d'une vengeance nationale (le «*cri de rage*» des Grecs [vers 1514]).

Le récit terminé, Hermione, sans transition, désavoue Oreste, et l'accable d'invectives. Dans cette seconde partie de la scène, c'est elle qui parle. Oreste, stupéfait, désarmé, se borne à une réponse sous forme interrogative ; étourdi par le coup qui le frappe, il ne songe pas à discuter.

Comme Hermione annonce : «*Je demeure en Épire. / Je renonce à la Grèce, à Sparte, à son empire / À toute ma famille*» (vers 1561-1564), elle est en contradiction avec les usages antiques. Mais cette rupture préfigure son destin. Le dénouement pourrait être modifié. L'intérêt rebondit.

Intérêt littéraire

Le récit d'Oreste constitue un modèle de narration épique.

Au vers 1495, 1525, 1543, on remarque la brutalité en à-plat du style coupé.

- Les vers 1542-1543 : «*Pourquoi l'assassiner? Qu'a-t-il fait? À quel titre?
Qui te l'a dit?*»,

où frémit la colère d'Hermione furent commentés par Proust, qui montra que le charme qu'on a l'habitude de leur trouver vient précisément de ce que le lien habituel de la syntaxe est volontairement rompu. «*À quel titre?*» se rapporte, non pas à «*Qu'a-t-il fait?*» qui le précède immédiatement, mais à «*Pourquoi l'assassiner?*» Et «*Qui te l'a dit?*» se rapporte aussi à «*assassiner*». On peut, se rappelant un autre vers : «*Qui vous l'a dit, Seigneur, qu'il me méprise?*» (vers 550) supposer que «*Qui te l'a dit?*» est pour «*Qui te l'a dit, de l'assassiner?*». Ces zigzags de l'expression ne laissent pas d'obscurcir un peu le sens, et une grande actrice se montra plus soucieuse de la clarté du discours

que de l'exactitude de la prosodie en disant carrément : «Pourquoi l'assassiner? À quel titre? Qu'a-t-il fait?».

Intérêt psychologique

Pour Oreste, on constate que, comme à chacune de ses apparitions, se manifeste la fatatité qui le poursuit, et dont un des aspects l'oblige à dire exactement et en toutes circonstances le contraire de ce qui convient : vers 1526, 1531, 1533.

Dans le cas d'Hermione, cette scène nous expose les caractéristiques et les effets de la passion : elle rend aveugle, injuste, oublieux. Hermione ne se souvient même plus que c'est elle qui a donné à Oreste l'ordre de tuer Pyrrhus, et qu'Oreste n'a accompli cet acte qu'après bien des combats intérieurs.

Son illogisme éclaire les profondeurs de l'âme humaine. C'est surtout celui du fameux «*Qui te l'a dit?*» (vers 1543) qui donne une grandeur saisissante à la scène : il peut sembler exagéré, mais, si on le rapproche du «*Qu'il mourût*» du vieil Horace, on constate que ces deux exclamations suffiraient à définir l'art de Corneille et celui de Racine ; en effet, chez Corneille, l'exclamation ne surprend pas : elle correspond à l'attitude générale du personnage qui manifeste ainsi sa passion surhumaine du devoir patriotique ; mais, chez Racine, elle sert à traduire toute la complexité du cœur humain en proie à des passions contradictoires.

Comme Pascal, Racine sait que les sentiments ont leurs raisons, qui ne sont pas celles de la raison. Un Oreste plus expérimenté aurait su «*lire au fond de [la] pensée*» d'Hermione : il aurait compris que la vision d'un Pyrrhus amoureux d'Andromaque déclencherait sa haine, mais que la vision d'un Pyrrhus assassiné réveillerait en elle l'amour. Et «*cent fois*» (vers 1550), Oreste aurait pu, à son gré, faire naître l'un ou l'autre sentiment, endroit et envers d'une même passion.

Fixée maintenant dans l'amour par la mort de Pyrrhus, Hermione regrette (vers 1600) les incertitudes et les balancements. Ses malheurs passés lui paraissent enviables auprès de son malheur présent. L'orgueilleuse Hermione se fait très humble. Elle est pathétique parce qu'elle est vraie. Dans sa colère, dans son affolement, dans sa fureur de punir, il n'y a rien que les mouvements les plus simples, les plus directs, rien que le heurt de sentiments élémentaires : tuer parce que Pyrrhus la trahit, pardonner parce que, tout de même, elle l'aime. Mais, une fois le délire passé, et avec une grande clairvoyance, elle analyse son propre cœur, et en relève les contradictions (vers 1545-1564). Doit-elle se rendre à l'évidence ou espérer encore contre toute espérance? Doit-elle frapper ou pardonner? Elle l'ignore jusqu'au bout, hésite jusqu'au dernier moment, en proie aux impulsions contradictoires de la passion. De cette sorte d'hypnose, irréparable une fois accompli vient la tirer brutalement : Pyrrhus est mort comme elle l'a voulu ; alors, par une suprême illusion, elle est toute amour pour celui qu'elle a fait périr, et sa haine se retourne contre le malheureux Oreste qu'elle accable de ses reproches, avec une féroce ironie sardonique. Aux vers 1545-1548, elle ne ment pas : elle est une autre à présent, ne se reconnaît plus dans la femme qui a ordonné à Oreste l'acte dont maintenant elle lui fait un crime. Pourquoi cette vérité? parce que Racine était Hermione, qu'il sentait, pensait comme elle.

Acte V, scène 4

Notes

- Vers 1567 : «*assassin*» : Ce mot (voir les vers 1180, 1570 et 1574) excite l'horreur d'Oreste.
- Vers 1568 : «*Oreste enfin*» : Il n'y a pas de virgules entre les deux mots. Ainsi le sens est ambigu : sans virgule, il faut entendre : après tant de malheurs, ai-je enfin accompli mon destin? avec une virgule, le fait qu'Oreste ne se reconnaît pas serait mis en valeur.
- Vers 1569 : «*la raison*» : Au vers 712, Oreste avait déclaré : «*Pylade, je suis las d'écouter la raison*».

- Vers 1570 : Mme de Staël nous apprend que Talma, grand tragédien du début du XIXe siècle, qui récitait ce monologue de façon sublime, qui inspirait «une pitié que le génie même de Racine n'a pu prévoir tout entière, disait ce vers avec cette «espèce d'innocence qui rentre dans l'âme d'Oreste pour la déchirer.» ('*De l'Allemagne*', II, chapitre XXVII).
- Vers 1574 : «*parricide*» : Le mot avait, au XVIIIe siècle, un sens très général : «meurtre d'un père, d'une mère, d'un frère, d'une soeur, d'un enfant, d'un ami, d'un roi.»
«*parricide, assassin, sacrilège*» : Il faut remarquer la gradation ascendante. Le dernier mot, qui évoque un crime contre les dieux, est justifié car le meurtre eut lieu dans le temple, au pied de l'autel.
- Vers 1575 : «*je le promets*» : «Je promets cela : devenir parricide, assassin, sacrilège.»
- Vers 1576 : Oreste se rappelle ce que lui a dit Hermione aux vers 1247-1248.
- Vers 1577 : «*servie*» : Au vers 1498, Oreste avait déclaré : «*Madame, c'en est fait, et vous êtes servie*».

Intérêt de l'action

Le «déplorable Oreste», qui est resté tout pantois lorsqu'Hermione le traita de «*perfide*», de «*parricide*», de «*monstre*», contemple avec lucidité sa vie effondrée.

Intérêt psychologique

La folie d'Oreste se dessine : il ne reconnaît pas Hermione (vers 1565), il ne se reconnaît pas lui-même (vers 1568) car il atteint les limites de l'absurde, et c'est pour essayer de se retrouver qu'il cherche à découvrir la logique de son comportement depuis son arrivée à Buthrote. Il est lucide cependant, quand il juge l'acte qu'il a commis (vers 1571, 1573, 1574, 1582), ce qui le rend pitoyable comme Phèdre. Il est lucide aussi quand il comprend qu'il a été joué jusqu'au bout par Hermione ; il en souffre d'autant plus qu'il a mis davantage de temps à le comprendre (vers 1577-1582).

Acte V, scène 5

Notes

- Vers 1584 : «*résolvons-nous de*» : Construction admise jusqu'au XVIIIe siècle ; nous disons : «se résoudre à».
- Vers 1586 : «*à main forte*» : «à main armée», «en portant des armes».
- Vers 1591-1592 : Racine avait d'abord écrit :
«*Commande qu'on le venge ; et peut-être qu'encor
Elle poursuit sur nous la vengeance d'Hector.*»
- Vers 1593 : «*environne*» : «encercler».
- Vers 1602 : Phèdre s'écriera : «*Où me cacher, fuyons dans la nuit infernale...*» (IV, 6).
- Vers 1606 : «*égarée*» : «qui a quasiment perdu la raison, le contrôle d'elle-même».
- Vers 1609 : «*à cet objet*» : «à la vue de cela», «devant ce spectacle».
- Vers 1610 : «*la porte*» : «La porte de la ville».
- Vers 1613 : «*passe*» : «dépasse».
- Vers 1615 : Il faut noter l'insistance par accumulation de termes : «*appliqué*», «*sans relâche*», «*soin*», «*punir*».
- Vers 1617 : Il faut noter l'antithèse «*plaisir*» - «*misère*».
- Vers 1618 : «*exemple*» : «Exemple d'une chose : celui, celle qui a éprouvé, subi une certaine chose et qui en sert aux autres d'avertissement» (Littré, qui cite ce vers pour attester le sens ainsi défini).
- Vers 1620 : «*content*» : «contenant tout ce qu'il peut contenir».
- Vers 1627 : «*horreur*» : «effroi presque physiologique» (sens étymologique).
- Vers 1633 : «*l'embrasse*» : «le prend dans ses bras» (sens étymologique).

- Vers 1634 : «*coup*» : À propos de ce mot, André Gide fit, dans son "*Journal*", à la date du 19 septembre 1939, ces pénétrantes remarques : «J'admirais, dans "*Andromaque*", combien Racine se laisse peu gêner par la répétition des mêmes mots : '*Percé de tant de coups, comment t'es-tu sauvé?*' (vers 1631) - '*Tiens ! tiens ! Voilà le coup que je t'ai réservé*' (vers 1632) - '*Elle vient l'arracher au coup qui le menace?*' (vers 1634)... Je citerais maint autre exemple [...] je ne vois pas que, les évitant, la perfection de Racine en serait beaucoup augmentée ; il me plaît même qu'elle soit plutôt profonde que simplement de surface [...] Mais le plus admirable dans cette langue de Racine, n'est-ce point précisément l'aisance (apparente) et qu'aucun mot n'y ait l'air cherché?»
- Vers 1636 : «*démons*» : «divinités», «esprits», «génies», «*filles d'enfer*» (vers 1637).
- Vers 1637 : Les «*filles d'enfer*» sont les trois Érinyes, divinités à la chevelure de serpents, qui tourmentaient les grands criminels, en ce monde et dans l'autre, jusqu'à les frapper de folie..
- Vers 1638 : Ce vers est remarquable par ses allitérations en «s».
- Vers 1639 : «*appareil*» : «Ensemble d'éléments préparés pour obtenir un résultat».
- Vers 1645 : «*Il perd le sentiment*» : «il s'évanouit», «il perd connaissance».
- Vers 1646 : «*Ménageons*» : «mettons à profit».
- Vers 1645-1648 : À la représentation, on supprime souvent ces vers, car ils coupent l'émotion tragique en nous remettant en présence d'un homme normal.

Intérêt de l'action

Le principe classique du dénouement d'une tragédie veut qu'il renseigne le spectateur sur le sort de tous les personnages. On sait déjà que Pyrrhus a été assassiné. Ici, on voit Hermione se suicider sur le corps de Pyrrhus (vers 1604-1612), Oreste sombrer dans la folie (vers 1629-1644). Pylade, dont l'intervention manifeste que, d'une manière ou d'une autre, la pièce va se terminer, nous rassure sur le sort d'Andromaque : celle qui devait être la victime, soit du meurtre de son fils livré aux Grecs soit d'un mariage suivi d'un suicide, non seulement survit indemne, mais, n'ayant plus d'ennemis, triomphe au-delà de toute espérance :

«*Aux ordres d'Andromaque ici tout est soumis,
Ils la traitent en reine.*» (vers 1587-1588).

Ce dénouement demeure vraisemblable car l'outrance des personnages ne pouvait permettre de les voir survivre à l'anéantissement de leurs espérances.

Intérêt littéraire

La mise en scène du délire d'Oreste montre à quel degré de véhémence put atteindre la poésie tragique de Racine. Comme beaucoup d'auteurs avaient, avant lui, fait la peinture de la folie, Oreste, étant, comme dans les tragédies antiques, victime de la fatalité, de l'implacable destin, il rendit sa folie avec une couleur antique, qu'on trouve même dans les détails de l'hallucination :

«*Mais quelle épaisse nuit tout à coup m'environne?*» (vers 1625).

«*Pour qui sont ces serpents qui sifflent sur vos têtes?*» (vers 1682).

Par contre, le vers 1624, «*Réunissons trois cœurs qui n'ont pu s'accorder.*», cause le plaisir de la belle rencontre d'expressions dont la simplicité presque commune donne au sens une douce plénitude, de belles couleurs.

Intérêt psychologique

Andromaque, n'ayant pas eu à trahir Hector, peut servir la mémoire de Pyrrhus en «*veuve fidèle*» (vers 1590), lui rendant des honneurs qui font penser qu'elle devait éprouver pour lui des sentiments qu'elle n'osait peut-être pas s'avouer. Elle assume sa royauté avec un à-propos remarquable. Cependant, voulant «*venger Troie [...] et son premier époux*» (vers 1592), elle reste ce qu'elle était au début de la tragédie, dont elle garde l'unité.

Pylade, ce double lucide du héros malheureux, précipite sa folie en lui montrant (vers 1587-1593) l'inutilité du meurtre de Pyrrhus.

Oreste, dans les vers 1613-1624, s'abandonne à l'ivresse du malheur. Il se veut une victime de la fatalité, des dieux attachés à sa perte. Il connaît la satisfaction morbide d'avoir été fidèle à un destin méprisable. De ce fait, il nie toute participation volontaire : il n'a été qu'un jouet entre les mains d'une puissance qui le dépasse. Il se réjouit amèrement de son malheur : c'est le seul bien qui lui reste car il a tout perdu : amour et honneur. Après le paroxysme de l'acte meurtrier, il vient de reprendre rudement contact avec la réalité. Tout en ayant été fidèle à sa destinée, il se sent aliéné : il est lui-même et en même temps un autre, né de la logique de ses actions et de la malédiction divine, un criminel qui se fait horreur, qui a bafoué toutes les lois de la société à laquelle il appartient. Désormais, il est seul, hors-la-loi rejeté de tous. Il ne lui reste qu'une seule issue glorieuse : le suicide. Mais, velléitaire jusqu'au bout, il ne peut pas non plus se donner la mort, car il est soudain envahi par une brusque folie dévastatrice qui se déploie dans les vers 1625-1644. Elle se justifie comme l'abdication d'une nature trop faible sous le poids de la fatalité qui l'accable, comme la manifestation de ce que les psychologues appellent une conduite de fuite. D'abord (vers 1625), elle prend la forme de la nuit (image symbolique) qui investit son esprit, qui l'enferme («*De quel côté sortir?*» [vers 1627]) ; elle sera reprise au vers 1640. Puis s'imposent des images hallucinatoires : il voit couler des «*ruisseaux de sang*» (vers 1628) ; son délire n'en présentant pas moins une certaine logique, il voit avec lucidité qu'il n'a pu, malgré son crime, séparer Pyrrhus et Hermione : le premier est un mort qui revient à la vie pour hanter les remords du criminel (vers 1629-1632) ; la seconde vient aiguillonner la jalousie du survivant (vers 1633-1635) ; elle se transforme symboliquement en une divinité infernale chargée de le torturer, et à laquelle il se livre en victime consentante et désespérée : il a voulu ce qui lui arrive. Son châtement le voue à une souffrance éternelle sans espoir de rachat. Il incarne son dernier rôle : celui du damné, les Anciens croyant que le sang des innocents injustement tués crie vengeance, et que leurs ombres tourmentent les assassins.

Alors qu'Andromaque triomphe pour avoir été fidèle à tout ce qui a constitué sa vie, Oreste est condamné pour la raison strictement contraire. Ballotté et dépossédé jusqu'à la fin, d'un bout à l'autre de la tragédie, il n'a rien pu car il n'est rien. Il n'a pas su réussir sa vie, il a tout gâché ; il ne sait guère mieux réussir sa sortie. Il fut tout de même un peu plus qu'une utilité puisqu'il fut le moyen de tuer Pyrrhus. De ce fait, son châtement est exemplaire. C'est bien sur un homme privé de lumière, voué à «*l'éternelle nuit*» que tombe le rideau final.

Mais est-il une victime ou un bourreau?. Après avoir fait horreur, il excite maintenant notre pitié.

Racine a su présenter dans ce seul personnage les deux ressorts essentiels de la tragédie classique.

Et, s'il a dépeint sa folie avec un réalisme brutal, à aucun moment, il ne céda au mauvais goût : dans sa déchéance, Oreste reste grand, comme doit l'être un héros de tragédie.

Intérêt philosophique

Le dénouement est moral puisque le mal (Pyrrhus, Hermione, Oreste) est puni, tandis que le bien triomphe avec Andromaque.

André Durand

Faites-moi part de vos impressions, de vos questions, de vos suggestions !

[Contactez-moi](#)