

La frustration spectaculaire : *Andromaque* de Racine

François LECERCLE
Université de Paris-Sorbonne (CRLC)

Autant le théâtre élisabéthain est riche en violence en tout genre, autant le théâtre classique est pauvre car le sang est proscrit de la scène. Non que l'interdit soit explicite : c'est une loi non écrite, qui ne répond pas tant à une censure morale qu'à un besoin de vraisemblance¹. Cela ne signifie pas pour autant que la violence – et même dans sa version la plus sanglante – ne puisse être un ressort dramatique majeur. On n'en voudra pour preuve qu'un exemple, emprunté au dramaturge qui passe pour le plus corseté et le plus éthéré, Racine. Celui-ci déploie en effet, dans *Andromaque*, une véritable stratégie de la violence spectaculaire.

Dès l'ouverture de la tragédie, la mort plane : les Grecs, par la voix d'Oreste, réclament la tête d'Astyanax. Mais cette demande de mort tend très vite à changer de cible, visant tour à tour tous les personnages. Elle menace d'abord Pyrrhus, puis Oreste lui-même, Andromaque et enfin Hermione. Finalement, c'est Pyrrhus qui est frappé, au moment où il célèbre ses noces avec Andromaque, durant l'entracte qui sépare le quatrième et le cinquième acte. Ce meurtre est être exclu de la scène, et pourtant il a tout pour attirer l'attention, voire pour fasciner. Il est complexe : il a une commanditaire (Hermione, qui a demandé la tête de Pyrrhus à Oreste en lui promettant sa main en échange), un instigateur (Oreste, qui organise l'attentat) et des exécutants (les soldats d'Oreste, qui agissent à son signal). Il répond à des mobiles multiples, chacune des parties prenantes ayant des objectifs différents. Il cumule toutes les formes de transgression : Oreste ne commet pas simplement un régicide, il abat un ami ; en s'en prenant à un Grec, il trahit la mission qui lui avait été confiée ; il profane un lieu sacré, le temple, en y versant le sang, et il inverse une cérémonie de vie – le mariage – en cérémonie de mort. Enfin, le meurtre suscite une culpabilité généralisée : tout le monde est coupable ou presque.

Pour le développement de l'intrigue, cet épisode est crucial. C'est le moment irréversible où tout bascule : avant, tout était possible, et l'action ne cessait d'infléchir son cours ; après rien n'est plus possible, et l'action se referme sur les protagonistes, qui ne sont plus, comme ils se croyaient auparavant, maîtres de leur avenir. Ce point de non-retour est souligné dans la

¹. Voir E. Hénin, « Faut-il ensanglanter la scène ? Les enjeux d'une controverse classique », *Réécritures du crime : l'acte sanglant sur la scène (XVIe-XVIIIe siècle)*, *Littératures Classiques*, n° 67, automne 2009, p. 13-32.

scène (V, 3) où Hermione, apprenant le meurtre, reproche à Oreste d'avoir exécuté ses ordres sans attendre qu'elle change d'avis – elle lui reproche, en quelque sorte, de l'avoir dépossédée de la jouissance d'avoir entre ses mains la vie de celui qui ne la paie pas de retour. Ce qui ne l'empêche pas, passagèrement, de réécrire l'histoire en annulant le meurtre pour s'inventer un avenir au conditionnel. Elle rêve encore que, sans l'intervention d'Oreste, elle aurait partagé avec Andromaque le cœur de Pyrrhus : « Nous le verrions encor nous partager ses soins ; / Il m'aimerait peut-être. » (V, 3, 1599-1600)².

Si essentiel que soit ce moment, les spectateurs en sont privés. Ils l'attendent pourtant : ils en suivent la préparation pendant le quatrième acte, tout en sachant fort bien que ce clou de la représentation, qui a tout pour combler le désir de spectacle que la tragédie suscite, ne peut que leur être refusé car il contrevient à toutes les normes de la tragédie française. Le meurtre est si bien exclu que les spectateurs ne savent même pas à quel moment exact il intervient : le cinquième acte commence sans qu'ils soient informés qu'il a déjà été commis. Hermione ouvre le cinquième acte en balançant encore entre rage vengeresse et retour d'affect : elle vit dans l'illusion fiévreuse que tout est possible et qu'elle peut encore infléchir le cours des événements. Ce n'est qu'à la troisième scène qu'Oreste vient lui annoncer que tout est accompli. L'exclusion de la scène n'est donc plus tout à fait une contrainte qui appauvrit la tragédie en privant le spectateur : elle met celui-ci au même niveau que le personnage, elle lui permet de suivre – voire de partager ses hésitations – et d'éprouver avec lui le choc d'une révélation rétrospective.

Mais Racine va bien plus loin encore : il transforme l'exclusion du spectacle sanglant en une véritable stratégie dramatique. Car la tragédie développe un scénario en trois phases. La première est une phase d'attente : la tragédie fait miroiter aux spectateurs une scène impossible : en annonçant une cérémonie nuptiale qui culminera en sacrifice humain, l'acte IV attise le désir du public, qui pourtant sait bien qu'il ne peut être que privé d'une telle scène, pour toute une série de raisons : la sang qui coule, la foule des assistants et le changement de lieu, puisque la cérémonie se déroule au temple et non dans le palais. Cette attente ne peut donc mener qu'à une frustration, qui est confirmée quand s'amorce la deuxième phase.

C'est à la scène 3 du dernier acte que le public apprend après coup, en même temps qu'Hermione, que le meurtre a eu lieu. Oreste surgit pour l'annoncer d'une phrase : « Madame, c'en est fait, etc. ». Ce messenger ne se contente pas d'annoncer, il remplit son office : à défaut d'être montrée, la scène donne lieu à un récit. Mais ce récit n'est pas exactement ce morceau de rhétorique qui s'évertue à déployer toutes les ressources de l'*enargeia*, il se conforme à la maxime énoncée par l'abbé D'Aubignac, quand il défend le recours au récit et la nécessité de reléguer l'action violente en coulisse : « parler c'est agir »³. En prenant la formule au pied de la lettre, Racine gauchit le propos de l'abbé. Il ne s'agit pas simplement de déployer toute la

² Je suis l'éd. de G. Forestier, Racine, *Œuvres complètes*, vol. I, Paris, Gallimard, « La Pléiade », 1999.

³ Abbé d'Aubignac, *Pratique du Théâtre* (1657), éd. P. Martino, Paris, 1927, p. 283. C'est dans le chapitre IV, 2, « Des Discours en général », que D'Aubignac explique que tout, au théâtre, doit passer par le discours. Du coup, il s'évertue de montrer que le discours n'est pas un succédané indigne de l'action.

puissance « énergique » du récit mais de remplacer l'acte sanglant par une autre forme de violence : celle d'une parole qui, autant que des coups, a le pouvoir de blesser. De fait, la confrontation entre Oreste et Hermione est pleine d'une violence verbale paroxystique. Pendant l'essentiel de la scène, Hermione est muette, à l'exception de deux courtes exclamations (« Il est mort », « Qu'ont-ils fait ! »), tandis que Oreste, mésinterprétant son silence, en rajoute dans les justifications. La situation s'inverse quand Hermione éclate en imprécations, devant un Oreste paralysé de la voir lui reprocher ce qu'elle lui avait ordonné. Pour n'être que verbale, la violence atteint de tels sommets que l'univers vacille pour un Oreste qui consacre un monologue entier à dresser la liste de ses transgressions inutiles (V, 4).

La troisième phase permet à la scène censurée de faire une apparition différée et partielle, sur un mode hallucinatoire : dans les fameuses « fureurs d'Oreste » (V, 5), l'acte sanglant est partiellement joué (l'assassin frappe, mais la victime est invisible) dans une scène qui bafoue tous les interdits, en cumulant une violence physique bien visible (Oreste sort son épée et frappe) et des phantasmes d'un érotisme débridé (les trois protagonistes meurent les yeux dans les yeux, baignant dans leur sang qui se mêle). Les aspirations du spectateur sont en partie satisfaites : il voit enfin le geste mortel qui, s'il est amputé (la victime reste invisible), est décuplé par l'égarement du meurtrier. Mais ce retour du refoulé ne bénéficie pas seulement au public : l'hallucination permet au héros de tenir enfin la promesse faite à Hermione, car Oreste affronte enfin un Pyrrhus invisible pour lui asséner le coup que, dans la foule du temple, il n'avait pu lui porter.

L'effet est fort. Racine transforme l'interdit du sang en une stratégie spectaculaire fondée sur la frustration et la satisfaction différée. La tragédie fait miroiter un spectacle impossible, pour l'esquiver afin d'en tirer quelques effets compensatoires : elle retourne le récit en violence verbale hyperbolique, avant de permettre le retour de la scène interdite, au moment où on ne pouvait plus l'espérer.

La meilleure confirmation de l'efficacité de cette stratégie est la tentative d'un adaptateur anglais de la pièce, John Crowne. Dans une *Andromache* jouée en 1674 et publiée en 1675, il se donne pour ambition d'améliorer Racine en mettant en scène l'acte sanglant. Il se targue d'avoir traduit la pièce mot à mot, à l'exception du dernier acte où « ce qui est simplement récité de façon terne dans la pièce française, est là représenté, ce qui n'est pas un mince avantage »⁴. Mais le résultat est pour le moins paradoxal : la mise en action est tout le contraire d'un allègement car, loin d'éliminer le récit, elle l'amplifie, pour une double raison. La première est que, se déroulant sur une scène encombrée par la foule des noces, le meurtre, pour être compréhensible, ne peut se passer de description. Oreste est donc obligé de le décrire en direct, à la façon d'un journaliste sportif. Sans ce commentaire, en effet, la plupart des détails essentiels serait perdus pour le public : par exemple, si Oreste ne disait pas que Pyrrhus reste imperturbable quand il l'aperçoit dans la foule, le public n'aurait aucun moyen de s'en rendre compte. La deuxième raison est

⁴. *Épître au lecteur* (f. 3, je traduis), *Andromache*, Londres, 1675. J'ai analysé cette adaptation dans « Réécriture racinienne du crime et réécriture d'un crime racinien : *Andromaque* et ses adaptations anglaises », *Réécritures du crime : l'acte sanglant sur la scène (XVIe-XVIIIe s.)*, ss la dir. de F. Lecercle, L. Marie & Z. Schweitzer, Toulouse, Littératures classiques, n°67, automne 2009, p. 146-170.

que, non content d'être redondant par rapport à l'action, le récit est répété : Oreste raconte deux fois le meurtre, d'abord en direct puis en différé, pour Hermione. En effet, Crowne ne renonce pas à la scène où Hermione, d'abord figée, éclate brutalement en imprécations : il ne saurait se dispenser d'une scène qui, chez Racine, fait si grand effet. Oreste, par conséquent, raconte à Hermione ce que le spectateur sait déjà pour l'avoir vu. Certes, cette deuxième mouture évite de reprendre trop visiblement la première, mais elle n'en est pas moins totalement superflue pour le spectateur. Du coup, ce que la mise en action gagne en force visuelle, elle le perd en lenteur. Chez Crowne, tout se passe en temps réel et tout se dit de façon redondante et amplifiée, alors que Racine joue d'une rapidité extrême, en condensant l'expression et en précipitant les événements : il n'y a, par exemple, que 16 vers entre la sortie furieuse d'Hermione (IV, 3) et l'entrée de Pylade qui annonce son suicide (V, 5).

Le fiasco est manifeste et il tient à une raison simple : une conception du spectaculaire comme simple surplus, c'est-à-dire comme pantomime paraphrastique. Là où Racine met toute son ingéniosité à faire réapparaître la même scène fantasmagorique par des moyens différents – le récit « énargique » et la mise en scène partielle hallucinatoire – l'adaptateur pratique systématiquement la redondance et la répétition : la redondance d'un rapport paraphrastique entre l'action et sa description, et la répétition d'un récit qui, du coup, perd toute la violence verbale que Racine avait su lui insuffler. A comparer les deux versions, c'est celle qui s'emploie à satisfaire directement et simplement le besoin de voir qui s'avère lourde, lente et verbeuse. Racine, lui, opte pour une économie de la frustration spectaculaire qui est autrement efficace car, si les acteurs sont à la hauteur, elle peut avoir sur le public un effet aussi fort que le récit d'Oreste sur Hermione interdite.