

**La (ré)écriture de l'histoire dans les tragédies raciniennes :
une expérience performative de l'altérité et du divers**

N'CHO Rachel
Théâtre
Université Alassane Ouattara
Bouaké, Côte d'Ivoire
carelhn@gmail.com

Résumé

L'écriture théâtrale chez Racine est un acte de création majeur dont le processus repose, dans la plupart de ses productions, sur l'intégration de la mythologie et de l'histoire dans l'intrigue, et ce, à travers un protocole de rencontre entre le passé et le présent pour le futur. Le principe de ce dispositif de rencontre est de donner à lire et à voir une réalité documentée mise en perspective avec la réflexion propre du lecteur-spectateur. L'objectif essentiel est d'interroger le rapport entre le monde imaginaire et le monde réel, en accordant à l'histoire et à la mythologie le pouvoir de raconter l'autre, d'informer, de rendre compte de la pluralité des expériences traversées. Il s'agit plus que jamais de faire exister des visions du monde passé dont la modernité se lit, avant tout, dans la fécondité de leur impact puissant sur le public et donc, dans leur apport performatif. Ce sont donc autant de mises en histoires, de mises en expériences de l'altérité et de choix dramaturgiques qui s'inscrivent dans une dynamique de la création racinienne, interrogeant l'émancipation et la responsabilité des lecteurs-spectateurs. Aussi, Racine a-t-il cherché, par la réécriture de l'histoire et de la mythologie dans ses pièces tragiques, à véhiculer du sens et des valeurs susceptibles de réformer positivement la société contemporaine.

Mots clés : Altérité, Expérience performative, Histoire, Tragédie, (Ré) écriture.

Abstract

The theatrical writing for Racine is a major act of creation whose process is based, in most of his productions, on the integration of mythology and history into the plot, and this, through a protocol of encounter between past and present for future. The principle of this meeting device is to give reading and seeing a documented reality put into perspective with the own reflection of the reader-spectator. The essential objective is to question the relationship between the imaginary world and the real world, by granting history and mythology the power to tell about the other, to inform, to account for the plurality of experiences crossed. It is more than ever a question of bringing into existence visions of the past world whose modernity can be read, above all, in the fruitfulness of their powerful impact on the public and therefore in their performative contribution. These are therefore so many stories, experiences of otherness and dramaturgical choices that are part of a dynamic of Racinian creation, questioning emancipation and the responsibility of readers-spectators. Also, Racine sought, by rewriting

La (ré)écriture de l'histoire dans les tragédies raciniennes : une expérience performative de l'altérité et du divers

* * * * *

N'CHO Rachel

history and mythology in his tragic plays, to convey meaning and values likely to reform contemporary society.

Keywords : *history, otherness, performative experience, (re) writing, tragedy.*

Introduction

L'Histoire n'a pas fini de dire l'histoire de son inépuisable source de richesses pour la littérature qui, y puise les nutriments de savoirs nécessaires pour la connaissance en générale et en particulier, celle relative aux événements qui ont marqué la société et la mémoire des Hommes. En effet, l'interaction entre les deux disciplines est d'autant plus pertinente que récemment l'historien I. Jablonka, (2014) a, à juste titre, publié, sous le titre *L'histoire est une littérature contemporaine, un Manifeste pour les sciences sociales*, un ouvrage qui problématise et développe cette suggestion de H-M Enzensberger (1965 : 28) selon laquelle : « la littérature semble être le seul système cohérent de signes par lequel l'histoire peut être saisie comme réalité matérielle ». Ainsi, histoire et littérature forment ce couple hybride du monde imagino-réel qui fait que l'on écrit et l'on vit dans l'histoire, à travers un conservatisme actualisé à la (re)découverte de l'humanité. De l'usage de l'histoire et la mythologie, le théâtre, surtout la tragédie à l'époque classique, a fait un puissant canon esthétique à donner du sens à l'histoire générale du monde. Ainsi, histoire et mythologie plus qu'une composante essentielle des pièces tragiques, semblent être en amont et en aval d'un théâtre, qui ne se borne pas seulement à représenter, mais en plus, qui a la capacité d'actualiser et de rendre présent ce qui est éloigné et inaccessible.

Partant, de quelle manière le témoignage littéraire peut-il rendre compte de la pluralité des expériences traversées ? Comment la mise en scène de ces histoires personnelles permet-elle de donner du sens à l'Histoire générale et individuelle ? À quoi répond la présence, dans la tragédie classique, de l'histoire et la mythologie ? Quel imaginaire véhiculent-elles ? Quels sont les critères raciniens qui prévalent dans la reconstruction de l'art scénique du passé ? En quoi les représentations des siècles antiques sont-elles de véritables tremplins pour l'imagination de l'auteur et du lecteur-spectateur ? Quelles représentations symboliques ou idéologiques de l'homme et du monde autorisent ces reconfigurations historiques ? Quelles sont les images du XVII^e siècle ou du XVIII^e siècle promues dans ces œuvres ? Quels sont les enjeux esthétiques, idéologiques de ces pièces tragiques ? Au-delà, comment le processus de réécriture

de Racine, peut-il produire, comme le disait B. Walter (2007 : 32) « des pièces à conviction pour le procès de l'Histoire » ?

Cet article a pour objectif de montrer comment l'arrière-plan archéo-mythologique des tragédies raciniennes constitue un système signifiant de la (re)connaissance de l'histoire et de l'autre, aux enjeux d'appel à une éthique de la responsabilité.

1. L'arrière-plan archéo-mythologique des tragédies raciniennes

Racine Jean doit la renommée de sa carrière théâtrale à dix pièces tragiques qui, bien qu'elles soient caractérisées par leur diversité ont quelque chose en commun et d'unique : c'est qu'elles sont peuplées par les ombres de l'histoire et de la mythologie grecque, qui forment l'arrière-plan des intrigues. Mais Racine, par ingéniosité, fera un bon usage du retour à l'histoire et aux mythes antiques en les adaptant, les réactualisant aux besoins et exigences de l'époque classique, pour produire les riches significations multiples que renferment ses pièces.

1.1. Aux sources de l'Antiquité

Les clins d'œil à la civilisation antique dans les tragédies raciniennes rappellent l'origine de la tragédie et les célèbres auteurs qui en ont fait le rayonnement, et dont Racine reconnaît l'emprunt de leurs productions dans ses préfaces. En effet, selon A. Niderst (1978 :11-12) « *la Thébaïde, Andromaque, Iphigénie et Phèdre* » sont des pièces tragiques qui ont été inspirées par le « théâtre antique, de Sophocle, d'Euripide et de Sénèque » particulièrement. Par contre, « *Alexandre, Britannicus, Bérénice, Mithridate* » proviennent « de la lecture des historiens de l'Antiquité que sont Quinte-Curce, Appien, Tacite, Suétone, Plutarque ». En outre, dans les préfaces première et seconde d'*Andromaque*, Racine (2003 : 30-35) précise que l'intrigue dans son ensemble, puise dans plusieurs sources, dont : « le chant VI (III, 8 ; v.1018 à 1026) dans l'*Iliade* d'Homère (IX^e s. av. J.C.), l'*Andromaque* et *les Troyennes* d'Euripide (V^e s. av. J.-C.) ; les écrivains latins avec l'*Énéide* de Virgile (1^{er} s. av. J.-C.), et *La Troade* de Sénèque (1^{er} s. apr. J.-C.) ».

Pour l'intrigue de la pièce *Bérénice*, par exemple, Racine s'est inspiré d'abord de Suétone, auteur latin (69-126 ap. J.-C.) cité dans sa préface et qui est l'auteur des *Vies des douze Césars* où deux chapitres sont réservés à Titus et à Vespasien. Racine s'est également référé aux histoires d'un autre historien latin célèbre, Tacite ainsi que de deux ouvrages d'un historien d'origine juive, Flavius Josèphe : *La guerre des juifs* et *les Antiquités judaïques*. L'histoire de

La (ré)écriture de l'histoire dans les tragédies raciniennes : une expérience performative de l'altérité et du divers

* * * * *

N'CHO Rachel

Phèdre, dont J. Racine (2002 : 28) s'est « très scrupuleusement attaché à suivre la fable » tient également de Plutarque, historien grec des I^{er} et II^e s. ap. J.-C. ; Virgile (70-19 av. J.-C.), poète latin, dans son *Énéide*, chant 7, v.761-762 ; d'Euripide (480-406 av. J.-C), poète tragique grec, et de Sénèque (4 av. J.-C.-65 av. J.-C.).

De tout ce qui précède, il est clair que les légendes anciennes constituent le point de départ et le fond des tragédies raciniennes. Cependant, sans revenir aux sujets dans leurs origines, c'est-à-dire « à l'état naturel » tels qu'ils apparaissent chez les devanciers du poète, les tragédies de Racine, qui n'en a pas encore fini avec l'antiquité, s'écrivent et vivent dans l'histoire. Sans nul doute que les sources grecques constituent cet espace de vérité, de gravité et de rigueur, à même de représenter les angoisses et les doutes de cette époque. C'est au regard de cela que Racine, tout en écrivant et jouant de l'anachronisme, se fixe pour objectif primordial de recentrer à travers un dispositif d'actualisation, le discours intemporel sur le moment présent.

1.2. Réadaptée au filtre du dix-septième siècle

Si dans ses préfaces Jean Racine, selon l'usage de son temps, atteste de sa fidélité à la fable et à l'histoire, c'est également dans ces mêmes préfaces, qu'il explique ses innovations, ses réadaptations nécessaires afin d'amener le lecteur-spectateur à renouer avec le quotidien et l'universel. Pour justifier cela, J. Racine (2003 : 35) dans *Andromaque* fait fort bien de faire remarquer avec Sophocle « qu'il ne faut point s'amuser à chicaner les poètes pour quelques changements qu'ils ont pu faire dans la fable ; mais qu'il faut s'attacher à considérer l'excellent usage qu'ils ont fait de ces changements, et la manière ingénieuse dont ils ont su accommoder la fable à leur sujet ».

En effet, contrairement à l'*Andromaque* d'Euripide, celle de Racine « ne connaît point d'autre mari qu'Hector, ni d'autre fils qu'Astyanax. En outre, d'Homère, Racine s'inspire de la page émouvante du *chant VI* d'où il tire le récit des adieux d'Andromaque à Hector (III, 8 ; v.1018 à 1026). Par ailleurs :

L'amour de Néron et de Britannicus pour Junie, l'amour d'Antiochus pour Bérénice, l'amour de Roxane et d'Atalide pour Bajazet, l'amour de Pharnace et de Xipharès pour Monime et même le personnage d'Eriphile qui permet de donner un dénouement agréable et pas trop invraisemblable au drame d'Iphigénie, ainsi que le personnage d'Aricie qui humanise Hippolyte ont été l'invention du poète dramaturge
» (Niderst, 1978 : 11).

C'est, en réalité, sous le prisme de la bienséance que certains de ces changements ont été opérés – ainsi l'amélioration d'*Andromaque*, et quelques modifications apportées à

Horizons Littéraires
Revue du Centre de Recherche sur la Critique Littéraire Africaine
N° 5 - Décembre - 2021

* * * * *

l'intrigue de *Phèdre*, puisque c'est plutôt la nourrice qui accuse Hippolyte et non l'héroïne, et que le prince n'est uniquement accusé que d'avoir songé à violer sa belle-mère et non de l'avoir violée. Cependant, bien au-delà la bienséance, et plus encore de la vraisemblance, c'est davantage l'intérêt dramatique qui a guidé le poète dans ses différentes réadaptations. Il est évident que le drame est à la fois plus humain et plus violent, s'il est possible de supposer une intrigue d'amour qui oppose les protagonistes. En ce sens, les modifications que Racine apporte à ses sujets tendent, jusqu'à un certain point, à les rendre uniformes et à les présenter dans une dramaturgie presque stéréotypée. Ce qui s'impose d'ailleurs à ses contemporains autant qu'à lui-même et qui émane bien plus du goût et des habitudes du public que des intentions inavouées du poète. Ce travail d'unification est compensé, en vérité, par la diversité des sujets historiques et mythologiques.

Excepté, donc, les trois premières pièces (*Alexandre, la Thébaine, et Andromaque*) qui sont un mélange de plusieurs sources et où Racine est encore en quête de repères ; repères qu'il retrouve finalement en produisant deux tragédies romaines (*Britannicus* et *Bérénice*), deux tragédies orientales (*Bajazet* et *Mithridate*), deux tragédies grecques (*Iphigénie* et *Phèdre*), deux tragédies juives (*Esther* et *Athalie*).

Dans tous les cas, à travers, Rome, l'Orient, la Grèce, et Jérusalem, le poète poursuit ses deux chemins de l'histoire et de la mythologie. D'une part, dans *Britannicus, Bajazet, Phèdre*, il montre la mort d'innocents et fait intervenir des dieux cruels qui semblent se nourrir du sang des hommes ; ce dieu est encore celui d'*Athalie*, puisque les crimes s'enchaîneront indéfiniment et que la famille d'Achab et celle de David ne se réconcilieront jamais. D'autre part, *Bérénice*, où une sorte de victoire est péniblement conquise, et surtout *Mithridate, Iphigénie, Esther* qui offrent, au dénouement, le salut et la paix, conquis d'abord par les héros eux-mêmes, puis par l'intervention d'un Dieu protecteur.

À ce niveau d'analyse, la tragédie racinienne apparaît donc comme la construction de deux éléments : l'histoire, qui vient recentrer le discours intemporel sur le moment présent ; et le mythe qui par sa gravité et sa profondeur rend plus actuel que jamais l'ordre moral et politique, tendant ainsi aux hommes le miroir fidèle de leurs inquiétudes. Ainsi, tout se passe dans cette architecture racinienne comme si Racine en maintenant l'histoire et la mythologie comme adjuvants fondamentaux de ses pièces tragiques, ne cessait d'une pièce à l'autre d'en modifier et adapter les éléments évocateurs pour aboutir, tout en préservant l'harmonie, à un système signifiant de la connaissance de l'Histoire et de l'autre.

La (ré)écriture de l'histoire dans les tragédies raciniennes : une expérience performative de l'altérité et du divers

* * * * *

N'CHO Rachel

2. Un système signifiant de la connaissance de l'histoire et de l'autre

J.P. Sartre (1952, p. 253) écrira que « pénétrer dans le mythe, c'est entrer dans un bain de visibilité ». Dès lors, le système d'invention créative racinienne semble révéler que si les Lumières, c'est-à-dire le passé, le mythe nous éclairent encore, comme conscience du présent, c'est qu'elles ont cette capacité continue de tisser la fiction entre passé et présent, entre littérature, histoire, événement et donc, de montrer une visibilité de ce qui était et de ce qui est pour mieux appréhender ce qui sera ou devra être. C'est dans cette rencontre féconde que s'opère la conversion de la connaissance historique, théorique et critique lorsqu'il s'agit de croire avec J. Racine (2003 : 172-173) que dans la tragédie plus que partout ailleurs « nos actes nous suivent » et par conséquent, notre passé également. Ainsi, tragique, passé et mythe sont donc étroitement associés, laissant transparaître une dynamique des relations histoire/mémoire, pour faciliter la compréhension de l'expérience humaine.

2.1. La dynamique des relations actualisées histoire/mémoire

D'un point de vue dramaturgique, le théâtre racinien semble avoir pour objet exclusif la documentation sur un sujet historique comme l'atteste les réflexions dans l'ouvrage : *Usages du « document » Les écritures théâtrales entre réel et fiction* (Lemaire, Piemme, 2011). En partant, donc, de matériau tel que l'histoire et la mythologie, l'écriture racinienne s'articule au réel dans un souci informatif et performatif qui légitime le processus de la création dramaturgique. Inscrit dans la vision husserlienne, P. Ricoeur (2000) fait de la phénoménologie de la mémoire et de l'épistémologie de l'histoire deux concepts fortement liés qui s'interpénètrent si bien que « entrer dans le champ de l'histoire [...] avec [...] une triple attribution de la mémoire : à soi, aux proches aux autres » (163), c'est faire de « la preuve documentaire, l'explication causale/finale et de la mise en forme littéraire [...] le secret de la connaissance historique » (323). À cet égard, la stratégie de réécriture de Racine, dans le traitement artistique de l'histoire et de la mythologie, consiste à reconstituer les moments spectaculaires du passé en mettant l'accent sur la théâtralité visuelle et performative de la reconstitution. Ce qui justifie que les pièces tragiques raciniennes reposent sur des personnages et des lieux dont l'évocation répond à une double intention : d'une part, donner des signes d'authenticité, d'autre part, faire résonner des noms et lieux glorieux dans la mémoire du lecteur-spectateur. Leur évocation devenant, ainsi, le souvenir d'un passé déterminant, d'où la

Horizons Littéraires
Revue du Centre de Recherche sur la Critique Littéraire Africaine
N° 5 - Décembre - 2021

* * * * *

dynamique relationnelle entre histoire et mémoire dont les pièces *Andromaque* et *Phèdre* sont des exemples patents.

En effet, dans *Andromaque*, par exemple, les allusions au passé, collectif ou individuel pullulent. Le spectre de la guerre et notamment la guerre de Troie est omniprésente dans la pièce car les protagonistes d'*Andromaque* sont directement issus des belligérants de la guerre de Troie, et pour cela l'engramme de ce conflit fabuleux reste vivace. C'est pourquoi dans cette tragédie, il existe une abondance des tableaux de batailles dont la vision des faits diffère selon le personnage qui le rappelle avec hantise et selon le camp auquel il appartient. Il s'agit d'abord de la chute et l'anéantissement de la ville de Troie qui sont mentionnés dès les scènes d'exposition (v. 185-186, 201-202), des images glorieuses ou traumatisantes, notamment les évocations hallucinatoires du sac de Troie (v. 928-930), (v.992-1007), (v.1333-1340). Ensuite, pour Oreste (I.2), et Pyrrhus (v.197, v.199-200) c'est la souvenance de violence des combats. En outre, pour le personnage *Andromaque*, c'est le traumatisme de l'extermination des siens – et surtout le martyr d'Hector – qui subsiste en un « souvenir cruel » (v.359). Dans son discours, ce sont des images de sang et de feu qui dominent, scandées par le rythme de l'anaphore. Se cumule à ce tableau de massacre, l'image d'un Pyrrhus victorieux ne peut qu'arriver à son aversion (v.999-1002). Hermione, malgré ses souvenirs douloureux (v.840-844) bien au contraire met en relief le côté lumineux et enthousiasmant du combat où Pyrrhus s'est couvert de gloire (v. 465-467, 851-852). Enfin, un autre souvenir marquant dans *Andromaque* est que Astyanax est pour la reine *Andromaque* un souvenir vivant, la trace d'un passé irrémédiablement enfui, « reste » de toute une lignée de « sang » et d'un époux prestigieux (v. 262, v. 652-654), « l'image d'Hector » (v.1016).

Enfin, la guerre apparaît également comme une menace qui pèse sur l'avenir. Dès la scène 2 de l'acte I, Pyrrhus est conscient des risques qu'il fait courir à l'empire en prenant la défense d'Astynax (v.230-232). Finalement, au dernier acte, la confusion qui suit son assassinat laisse planer la menace d'un conflit entre l'Épire et les Grecs (v. 1586-1592).

Par ailleurs, le souvenir devient très exigeant quand il rappelle sans cesse ce qui est dû au passé, l'importance du devoir de mémoire et de la notion de filiation : « je suis fils d'Achille » déclare Pyrrhus (v.662), comme Hermione se dit « fille d'Hélène » (v.1320). L'oubli par Pyrrhus de ses origines, et donc de ses engagements auprès des Grecs et de Hermione, est une erreur tragique (v. 69, v.155), un parjure inexcusable (v. 1313-1326). D'ailleurs, le souvenir intimement lié à la fidélité est au cœur du dilemme d'*Andromaque*, puisque le souvenir

**La (ré)écriture de l'histoire dans les tragédies raciniennes :
une expérience performative de l'altérité et du divers**

* * * * *

N'CHO Rachel

d'Hector la lui prescrit, tandis que la vie d'Astynax réclame l'oubli des crimes de Pyrrhus, c'est-à-dire une véritable trahison : « Dois-je les oublier (...) ? », proteste par trois fois l'héroïne (v. 992-995, III, 8). Alors s'affirme le caractère inexplicable de la haine léguée par cet héritage : « Trop de haine sépare Andromaque et Pyrrhus » (v.663). Ainsi, le souvenir joue un rôle dans le destin qui pèse sur les personnages. Capital au moment où l'action s'engage, il s'estompe dans les actes IV et V. Désormais rattrapés par le passé, les héros ne peuvent plus envisager leur sort que dans l'urgence du dénouement.

De même, *Phèdre* présente un arrière-plan mythologique grandiose et inquiétant. La présentation de Thésée par Hippolyte dans la scène d'exposition, fait de ce personnage le héros glorieux d'un monde mythique : le monde des exploits de Thésée, vainqueur du Minotaure, le tueur des monstres, créatures horribles de ces temps légendaires, assemblages de parties empruntées à des espèces différentes, et qui incarnent la transgression des lois ; auteur de l'assassinat des Pallantides, frères d'Aricie ; le monde de ses conquêtes féminines, dont l'Amazone, la mère d'Hippolyte, et, Ariane, sœur de Phèdre, abandonnée ; monde des Enfers où siège Minos, père de Phèdre, et du labyrinthe. Le passé des personnages est chargé de souvenirs qui les poussent à se haïr. C'est également le monde redouté des divinités : Vénus qui a provoqué la passion de Phèdre pour se venger de son aïeul le Soleil et Neptune, qui sert Thésée par le meurtre de son fils innocent. Le spectateur, inquiet et fasciné, ne peut qu'éprouver terreur et pitié, et compatir avec ces héros dans un monde qui les dépasse.

La réécriture racinienne semble être une aventure de la mémoire, dans laquelle le lecteur- spectateur accomplit un voyage vers le passé. Dans cette aventure labyrinthique, il est question d'abord de son histoire personnelle, bien sûr, des chocs et des fractures qui ont construit sa personnalité ; mais également l'histoire de toute l'humanité, lieu trouble et agité où en chaque homme se rejouent les mêmes combats. Par cette dynamique, le théâtre racinien parvient ainsi à se hisser au niveau universel en offrant au lecteur-spectateur des figures et un lieu de réflexion à travers le miroir déformé de sa propre existence et l'existence de l'autre. Ainsi, d'un carcan de conventions d'imitation des anciens et de modifications au goût des lecteurs-spectateurs de son temps, Racine fait de l'histoire et de la mythologie une puissante machinerie à produire du sens : la compréhension de l'expérience humaine.

2.2. Pour faciliter la compréhension de l'expérience humaine

S'il est vrai que l'interrogation du passé peut être une clé essentielle de la compréhension du présent et par ricochet du futur, cela vaut également pour la compréhension de l'expérience humaine qui sous la forme de la psychanalyse permet de la relire, de la détourner et de l'enrichir. Mais cela est encore plus vrai lorsque l'ordre moral et politique est nettement mis en jeu. En effet, les sujets empruntés par Racine ne sont pas des situations homogènes distinctes les unes des autres. Ils sont toujours enrobés d'histoires personnelle et collectives, c'est-à-dire des sujets lourds d'un passé complexe, faits de subtils drames, de conflits étouffés, de tares héréditaires, de désirs coupables, d'inimitiés menaçantes, le tout structuré à la fois autour d'une volonté de pouvoir et de ravages de l'amour qui n'est qu'un adjuvant du pouvoir.

La question du pouvoir qui, sans équivoque, domine la réécriture racinienne est, donc, au fondement même de la tragédie du poète dramaturge ; la conquête du pouvoir et le pouvoir sur autrui. Dans ces dispositions, les personnages de Racine sont, vraisemblablement, engagés dans des relations d'obligations tantôt unilatérales, tantôt plurielles, tantôt mutuelles. La pièce *Britannicus* en est une parfaite illustration avec Néron qui vit sous la dure contrainte imposée par une mère qu'il redoute. Lors de leur tumultueuse entrevue (IV, 2), Agrippine rappelle à Néron ce qu'elle a fait pour l'amener sur le trône et lui reproche amèrement son manque de reconnaissance. Elle ne voit pas un instant qu'une telle exigence de gratitude est, en fait, un rappel de l'assujettissement dans lequel elle tient Néron, une dépendance insupportable : Néron la tuera, l'assassinat de Britannicus n'étant qu'un premier pas en ce sens, justement parce qu'il lui doit quelque chose.

Du reste, insistant dans la même tirade sur la longue série d'intrigues et de crimes qui l'ont menée à la conquête de l'Empire, elle ne sent pas qu'elle lui enseigne les moyens à mettre en œuvre pour, à son tour, prendre le pouvoir. En fait, Agrippine ne comprend pas un instant qu'elle périra de ce qui même l'a fait triompher. Il semblerait, à lire *Britannicus*, que tout pouvoir ne puisse se maintenir que par les moyens qui lui ont donné naissance. Burrhus ne dit rien d'autre quand il apprend que Néron veut tuer Britannicus (vers 1343-1349) :

Mais si de vos flatteurs vous suivez la maxime
Il vous faudra, Seigneur, courir de crime en crime,
Soutenir vos rigueurs par d'autres cruautés,
Et laver dans le sang vos bras ensanglantés.
Britannicus mourant excitera le zèle
Des amis tout près à prendre sa querelle
Ces vengeurs trouveront de nouveaux défenseurs...

**La (ré)écriture de l'histoire dans les tragédies raciniennes :
une expérience performative de l'altérité et du divers**

* * * * *

N'CHO Rachel

Ce discours met en évidence une logique fatale du pouvoir principalement sous-tendue par un principe de la philosophie politique défendu par l'Italien Machiavel. Paraphrasé, ce principe stipule que le prince qui commence à gouverner par la crainte ou la force, ne peut changer de principe de gouvernement car ceux à qui il a inspiré la terreur le renverseraient (1683 : 33). D'autre part, le recours au meurtre comme moyen fondateur du pouvoir engendre le cycle de la vengeance et des représailles en une véritable logique de la vendetta. Le meurtre initial appelle d'autres meurtres. Après la mort de Britannicus, Agrippine, trop tardivement lucide, annoncera à Néron, en un discours visionnaire, la multitude des crimes auxquels son premier assassinat le condamne et qui jalonnent effectivement son règne.

Cette fatalité du pouvoir fondé sur le meurtre est également présente dans *Andromaque*. Dans cette pièce, les mâles troyens furent massacrés par les Grecs : seul Astyanax leur a échappé. Et la sécurité des troyens exige la mise à mort de ce dernier. Pyrrhus, la refusant, tente en fait de sortir de cette logique de la vendetta. Considéré comme un traître, il est abattu et c'est Andromaque qui, pour son propre compte, engage les représailles auxquelles les Grecs souhaiteraient échapper. Or précisément, la vengeance ne peut qu'engendrer qu'une autre. En outre, on peut se demander pourquoi Oreste est assailli, dans la dernière scène, par les furies, déesses de la vengeance. En réalité, au sens strict, il n'a pas tué Pyrrhus et n'a pas de sang sur les mains. Pourtant il est responsable de cette mort, toute son Ambassade ayant concouru à cette catastrophe. C'est au nom de cette même logique des représailles que, dans *Phèdre*, Thésée condamne Aricie, unique survivante de Pallantides, au célibat.

La volonté de puissance qui se manifeste dans la conquête et l'exercice du Pouvoir n'est pas conduite par le libre arbitre du sujet agissant. Insatiable, elle est entraînée par sa propre fatalité dont l'unique horizon est la mort. Le pouvoir qu'elle engendre apparaît, à ce titre, comme l'expression du mal absolu.

Le pouvoir racinien est fondé sur un désir interdit qui se manifeste toujours sous la forme élémentaire d'un triangle : deux pulsions convergent vers un même objet. L'une est agréée et quelquefois réciproque ; l'autre est inexorablement repoussée. Le cas simple est celui de Bérénice : Antiochus l'aime, elle ne l'aime pas ; elle aime Titus, qui la rejette. De tels « triangles désirants » constituent la situation fondamentale de la tragédie racinienne. Un relevé rapide, où l'objet du désir figure en italique (centre), permet de le constater :

Bérénice : Antiochus – Bérénice – Titus
Phèdre : Phèdre – Hippolyte – Aricie
Britannicus : Néron – Junie – Britannicus

Horizons Littéraires
Revue du Centre de Recherche sur la Critique Littéraire Africaine
N° 5 - Décembre - 2021

* * * * *

Agrippine – le Pouvoir – Néron
Andromaque : Oreste – Hermione - Pyrrhus
Hermione – Pyrrhus – Andromaque
Pyrrhus – Andromaque – Hector.

Le héros racinien aime le plus souvent qui ne l'aime pas, qui lui est radicalement inaccessible, voire hostile. Le désir n'existe, par ailleurs, qu'au sein d'une permanente rivalité. Il n'apparaît que comme une force chaotique, toujours mal orienté, et susceptible de susciter maintes puissances au seul service de ses mortelles finalités. En réalité toutes les tragédies raciniennes sont une association de problème politique et de problème sentimental qui s'imbriquent pour révéler l'homme dans son essence, dérégulé par ses passions. Pour cela, résumant les personnages raciniens en un seul, ce n'est probablement pas une erreur de dire que le personnage de « Agrippine, dans *Britannicus*, est constitué en métaphore de la nature humaine vouée à la concupiscence dans la vision augustinienne de l'homme » (Pélissier, 1995 :75).

Au total, la réécriture de l'histoire dans toutes les pièces tragiques de Racine met en scène des personnages qui, insatiables de pouvoir, engagent tout le destin d'un peuple dans des guerres meurtrières ; gouvernent par des cycles de vengeance, et où l'amour rapidement transformé en haine n'est que l'expression d'une volonté de puissance démesurée : le thanatos. À travers la présentation d'un tel tableau obscur du pouvoir, Racine, au-delà du pessimisme janséniste, semble interpeller l'humanité sur la nécessité de promouvoir une culture des valeurs morales, dont l'éthique de la responsabilité.

3. Aux enjeux d'un appel à une éthique de la responsabilité

S'il existe des réflexions qui dévoilent vraisemblablement le projet humaniste de Racine ce sont celles de J.-P. Sarrazac, C. Naugrette et G. Banu (2011) dans l'ouvrage intitulé : *Le geste de témoigner : Un dispositif pour le théâtre*. En réalité, le poète dramaturge, en donnant à lire et à voir les conditions de vie des hommes du XVIIème, à travers l'histoire et la mythologie, témoignage du projet ambitieux de transformation sociale dont l'effet performative établit les connivences et la reconnaissance de soi et de l'autre, pour ensemble s'engager à la construction d'un monde meilleur.

3.1. Établir des connivences de la reconnaissance de soi et de l'autre

Racine, dans ses créations, use d'allusions plus ou moins déguisées et de citations porteuses de sens, qui doivent amener le lecteur-spectateur à réfléchir sur lui-même et sur son

La (ré)écriture de l'histoire dans les tragédies raciniennes : une expérience performative de l'altérité et du divers

* * * * *

N'CHO Rachel

prochain. Dans ce processus dialogique racinien, apparaissent donc des souvenirs politique et culturel, qui créent chez le lecteur-spectateur une inéluctable connivence. Ce dernier, par conséquent retrouve les données de son existence, épurées par la transposition. Elles y deviennent plus claires, et le lecteur-spectateur gagne ainsi dans le théâtre mythique une lucidité qui ne serait pas aussi aiguë dans le cadre d'une représentation plus réaliste. Cette vision est traduite par R. Robert (1998 :107) dans ces termes qui suivent :

Le recours aux mythes grecs permet d'aiguiser le regard des spectateurs en leur donnant la distance nécessaire à une considération objective (...). Objectivation par le spectateur de sa propre situation qui lui permet de la considérer comme de l'extérieur, d'y reconnaître un problème et donc d'en mieux maîtriser les enjeux, voire d'y trouver des solutions.

C'est par ce mécanisme que Racine parvient à mobiliser l'esprit, ainsi que la capacité de mise à distance qui conduit à dépasser le niveau de l'identification pour élargir sa propre vision, d'en éprouver la pertinence et de se faire critique. Ainsi, les différentes allusions constituent un appel à la maîtrise, à l'extériorité qui visent à la reconnaissance de soi, un retour sur soi-même. Racine dans cette posture adhère à l'idée qui dit que : « Ecrire, c'est à la fois dévoiler le monde et le dévoiler comme tâche à la générosité du lecteur » (Sartre, 1947 : 67). Tout semble suggérer, chez Racine, qu'il n'est pas simplement question de montrer le monde dans le passé, mais de réfléchir ou plus encore de faire réfléchir sur le présent et le futur du monde du lecteur-spectateur. C'est pourquoi ses tragédies ne cessent de rappeler que ce monde où l'on comploté et tue son prochain pour le pouvoir et/ou pour de l'argent ; ce monde où la haine, la manipulation, la répression et l'isolement sont des principes de gouvernance, au risque de mettre en péril les règles sociales du vivre ensemble, ce monde-là est bel et bien le nôtre. Dès lors, il s'agit pour Racine de nous emmener à prendre conscience que nous sommes tous concernés et c'est justement ce que ne cessent de rappeler ses pièces du dix-septième siècle. Ceci dénote de la finalité du théâtre racinien qui, loin d'être conçu pour un oubli de soi et une divergence existentielle, conditionne une réaction humaniste, le point d'aboutissement logique de sa dramaturgie, pour la construction d'un monde meilleur.

3.2. S'engager tous ensemble pour la construction d'un monde meilleur

R. Robert (1998 : 9) citant J.P. Sartre qui écrira, dans les années trente que « L'histoire reflua sur nous », révèle ainsi l'influence permanente de l'histoire dans la vie quotidienne des groupes et sociétés. Rénouvellant, l'idée de l'autrice M. Strathern (1988), qui étudie les conditions d'émergence de nouvelles narrations et pensées selon laquelle les histoires que nous

Horizons Littéraires
Revue du Centre de Recherche sur la Critique Littéraire Africaine
N° 5 - Décembre - 2021

* * * * *

racontons important pour raconter d'autres histoires, inspire ainsi les questions suivantes : comment la réécriture de l'histoire peut-elle inspirer d'autres histoires ? Comment ces histoires peuvent-elles être investies à la fois de pouvoir créateur et transformationnel pour la jeune génération ?

Ces questions de changements dynamiques trouvent des réponses favorables chez Racine qui, en instillant dans ses pièces « archéologiques », des morceaux de réflexion sociale à savoir les thèmes politiques et sociaux et la violence de l'interrogation sur l'identité, vise essentiellement à pousser à agir. En effet, la valeur performative de la réécriture de l'histoire consiste à faire faire quelque chose à un autre, non seulement en informant le lecteur-spectateur, mais aussi le convainquant et, à la limite, le poussant à agir. Les deux fonctions d'information et de réaction se combinent inéluctablement pour influencer sur le changement nécessaire à l'avènement d'un monde meilleur.

À travers, donc, le retour à l'histoire et à la mythologie, se tissent des liens porteurs entre les thématiques raciniennes et la vision d'un monde pacifique dans lequel se glisse la notion d'engagement, chaque fois renouvelé par la mise en discours des inquiétudes humaines. Ainsi, la réécriture racinienne tout en éloignant le lecteur-spectateur de la fatalité à l'antique et donc des considérations jansénistes laisse apparaître l'image de l'homme responsable de ses actes, comptable de ses actions devant la société toute entière. Ici, Responsabilité et liberté viennent former un même concept ambitieux, s'imbriquant l'un dans l'autre pour mettre en exergue l'idée selon laquelle toutes les ambitions sociales et politiques doivent être soutenues par la morale, une éthique. En d'autres termes, toute politique doit être adossée à la morale qui englobe la liberté et la responsabilité. En réalité, la liberté et donc la responsabilité est au centre de toute morale moderne, de même que la fatalité était au centre de toute morale antique. L'homme antique devait bien ou mal accepter son sort, alors que l'homme moderne (chrétien ou pas) doit choisir entre le bien et le mal.

Fort de cela, les transformations sociales actuelles ne peuvent être comprises que dans un dialogue entre passé et le présent, à travers le prisme de transfert de connaissance, de modèles sociaux, économiques, juridiques, culturels. C'est seulement à ce prix que les aspirations les plus légitimes de construction et de cohésion sociétales peuvent faire apparaître de nouvelles formes de vie sociale qui ouvrent de nouvelles voies au développement durable. En effet, les valeurs sur lesquelles reposent les décisions sociétales sont de plus en plus remises en cause par les jeunes qui se posent beaucoup de questions sur ce présent « chaotique »

**La (ré)écriture de l'histoire dans les tragédies raciniennes :
une expérience performative de l'altérité et du divers**

* * * * *

N'CHO Rachel

d'inconscience et d'angoisse qui laisse planer l'ombre d'un radieux avenir plus qu'incertain. L'inquiétude devient plus pertinente lorsque la réflexion à mener se situe dans le domaine de la gestion du pouvoir, la domination, qui nécessite un changement total de perspectives.

Dans un tel contexte, il s'avère que la réécriture de l'histoire apparaît comme un dispositif qui inspire de nouveaux systèmes de valeurs nécessaires à l'ouverture de nouvelles voies pour une transformation sociale positive et plus dynamique. Elle symbolise l'émergence de créativité et d'actions novatrices pour les communautés de jeunes qui sont en quête de formes de relations, de modes de décision et de gouvernement complètement nouveaux.

La force du changement social positif réside dans le véritable partage et la mise en place de dispositif de participation active et novatrice des forces vives à l'avènement d'une société meilleure. Il s'agit de gouverner autrement, d'engager le destin d'un peuple autrement, car l'homme est responsable de ses actes et donc de sa propre perte ou de son bonheur. Tel est la vérité qui se fait jour dans la réécriture racinienne et dans sa mise en perspective de la vie au quotidien.

Conclusion

Au total, la réécriture de l'histoire, loin d'être perçue comme un obstacle à la création du poète dramaturge Jean Racine, est bien au contraire une donnée essentielle de son écriture théâtrale qui participe à asseoir un projet philosophique et politique de la plus grande envergure et qui, en conjuguant les effets de la reconnaissance des agissements de soi et de l'autre, cherche à engager une réforme en profondeur de la société contemporaine. En cela, Racine assume la collaboration de ses tragédies avec l'histoire et la mythologie, s'inscrivant ainsi dans le droit fil des Lumières, expression d'une conception de l'écriture et de la représentation théâtrale comme totalité sémantique.

Dans cette perspective, le théâtre racinien semble proposer une hybridation des pratiques, et exposer une oscillation permanente « entre objectivité et subjectivité de la démarche, entre positionnement citoyen et délégation du jugement au spectateur » (Kempf, Moguilevskaia 2013 : 17). La prédominance de l'histoire actualisée dans le théâtre tragique redéfinit alors le statut de l'auteur dramatique pour qui l'acte de réécriture devient acte d'engagement. Dès lors, il apparaît un glissement de la notion d'engagement au contact du théâtre historique de sorte que si le théâtre engagé « accompagne les luttes [sociales] et les mouvements [contestataires] [ou] oppose à l'inertie d'une époque d'autres perspectives,

Horizons Littéraires
Revue du Centre de Recherche sur la Critique Littéraire Africaine
N° 5 - Décembre - 2021

* * * * *

dissidentes. » (Neveux, 2007 : 14), le théâtre historique, quant à lui, implique l'engagement du dramaturge et du lecteur-spectateur dans un positionnement chaque fois réinventé par les modalités de leur responsabilité.

C'est dans cette vision que doivent être pensées les tragédies raciniennes, qui, en associant étroitement histoire et mythologie, participent non seulement au renouvellement du genre tragique classique mais également favorisent de nouvelles expérimentations dramatiques visant à repenser le lien entre écritures théâtrales, histoire et réalité. À ce propos, la préface de François le Champi fait le constat suivant : « l'art cherchait la réalité, et ce n'est pas un mal ; il l'avait trop longtemps évitée ou sacrifiée. Il a peut-être été trop loin. L'art doit vouloir une vérité relative plutôt qu'une réalité absolue » (Sand, 1850 : 6).

Cette vérité relative racinienne se présente, in fine, comme une invitation à la culture de cette morale qui se soucie de l'autre, qui s'inquiète énormément des conséquences des actes qu'elle inspire, s'il est vrai que les tyrans ou non participent à une comédie dont ils sont aussi les metteurs en scène. Vérité relative qui devra permettre au lecteur-spectateur de savoir et pouvoir discerner le mal et le bien, l'ordre mauvais et l'ordre bon, ce qu'il ne doit pas enfreindre et s'arrêter aux portes de la connaissance de soi et d'autrui au risque de n'être plus qu'un sujet solitaire. La leçon de toutes ces postures semble signifier que c'est dans le cœur de chacun que gît le secret du fonctionnement et donc le destin de la cité. Dès lors que le destin de soi détermine le destin d'autrui et vice-versa, la figure de l'homme qui se dessine est celui qui affirme sa différence contre l'indifférence à être un être responsable et, « le faire est révélateur de l'être » (Sartre, 1947 : 236). Le théâtre de l'être qui sous-tend les tragédies raciniennes questionne chacun, non pas seulement, sur qui suis-je ? mais aussi sur que dois-je faire, pour que la société soit meilleure ? Ceci laisse transparaître une interrogation sur la justice, la politique, la morale qui semble inséparable d'un questionnement plus intime, dont le fond sera une crise de la responsabilité.

Références bibliographiques

Enzensberger Hans-Magnus, 1965, *Culture ou mise en condition ?* traduit de l'allemand par Bernard Lortholary, Paris Julliard.

Jablonka Ivan, 2014, *L'histoire est une littérature contemporaine. Manifeste pour les sciences sociales*, Paris, Editions Points.

Kempf Lucie, Moguilevskaia Tania, 2013, *Le théâtre néo-documentaire, résurgence ou réinvention ?* Paris, PUN.

**La (ré)écriture de l'histoire dans les tragédies raciniennes :
une expérience performative de l'altérité et du divers**

* * * * *

N'CHO Rachel

- Lemaire Véronique, Piemme Jean-Marie, 2011, *Usages du « document »*. *Les écritures théâtrales entre réel et fiction*, Paris, revue Etudes théâtrales, N°50.
- Machiavel Nicolas, 1683, *Le prince*, Amsterdam, Chez Henry Westein.
- Neveux Olivier, 2007, *Théâtre en lutte*, Paris, La Découverte.
- Niderst Alain, 1978, *Racine et la tragédie classique*, Paris, PUF.
- Pélissier Gérard, 1995, *La tragédie racinienne*, Paris, Ellipses.
- Racine Jean, 2003, *Andromaque*, première et seconde préfaces, Paris, Bordas.
- , 2002, *Phèdre*, Préface, Paris, Hachette.
- , 1948, *Théâtre, Tome I & II*, Paris, Hachette, Coll. Du Flambeau.
- Ricœur Paul, 2000, *La mémoire, l'histoire, l'oubli*, Paris, Editions du Seuil.
- Robert Richard, 1998, *Premières leçons sur le mythe antique dans le théâtre*, Paris, PUF.
- Sand George, Le Champi François, 1850, *comédie en trois actes et en prose*, Préface : « À M. Bocache, directeur du théâtre de l'Odéon », Bruxelles, Lelong.
- Sarrazac Jean-Pierre, Naugrette Catherine et Banu Georges (dir.), 2011, *Le geste de témoigner : Un dispositif pour le théâtre*, in revue *Etudes Théâtrales*, 2-3 N°51-52, Paris, L'Harmattan.
- Sartre Jean Paul, 1947, *Qu'est-ce que la littérature*, in Robert Richard, 1998, *Premières leçons sur le mythe antique dans le théâtre contemporain*, Cit. Paris, Coll. Folio contemporain, Paris, PUF.
- , 1952, *Saint-Genet, comédien et martyr*, Paris, Editions Gallimard.
- Strathern Marilyn, 1988, *The Gender of Gift : Problems with Women and Problems with Society in Melanesia*, Univ. of California Press.