

Séance n°3 : Lecture analytique n°1. Etude de la scène d'exposition, I, 1.

- **Etape 1 :** Lecture cursive de la scène complète : quelles informations nécessaires à l'intelligence de l'intrigue sont fournies dans cette première scène ?
- **Etape 2 :** Lecture analytique de la tirade d'Oreste (depuis « *Je me trompais moi-même* » jusqu'à « *m'a ravi ?* »).

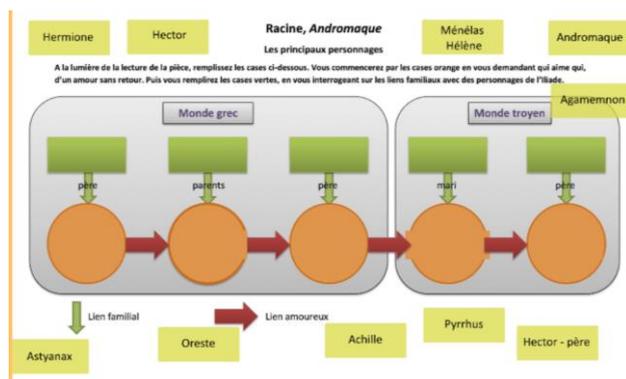
Séance n°4 : Histoire culturelle : Les Atrides et les Troyens.

1) Racontez l'histoire de Troie en prenant appui sur ce document audio-visuel.



2) Les relations entre les personnages.

Exercice : Veuillez compléter le schéma suivant. Relisez la didascalie initiale.



Séance n°5 : Lecture analytique n°2. L'échange entre Pyrrhus et Andromaque, I, 4. Du vers 258 « *Andromaque paraît.* » au vers 296 « *De ne vous point compter parmi mes ennemis ?* ».

- **Etape 1 : Histoire des Arts :** Pierre-Narcisse Guérin, *Andromaque et Pyrrhus*, 1813.

A droite, ORESTE debout, vu de profil, vient au nom des Grecs demander ASTYANAX. PYRRHUS, assis, étend la main et son sceptre sur l'enfant

qu'ANDROMAQUE agenouillée et en pleurs, met sous sa protection. A gauche, HERMIONE, jalouse du pouvoir de sa rivale, s'éloigne avec colère.²

- **Etape 2 :** Dans quelle mesure le concept de vendetta vous aide-t-il à comprendre le texte ?

Document n°2 : Article « Vendetta », in *Trésor de la langue française*.

Vendetta, subst. Fém. [Dans certaines régions méditerranéennes, notamment en Corse]

A. - État d'inimitié, d'hostilité, consécutif à une injure ou à un meurtre, entre deux familles, deux clans.

B. - Vengeance d'une injure ou d'un meurtre par le meurtre, qui se transmet de génération en génération dans les familles et dans les clans.

Séance n°6 : L'effet de sourdine racinien.

ETAPE 1 : MUSIQUE.



Sourdines pour trompette

Question n°1 : Ecoutez cette improvisation de Miles Davis et décrivez l'effet de sourdine.

Document n°3 : François Chalais, Miles Davis, Louis Malle, 19 décembre 1957. INA, Collection : Cinépanorama.

Les yeux rivés à l'écran, le trompettiste Miles Davis improvise la musique d'une séquence du film de Louis Malle, *Ascenseur pour l'échafaud*.³

² Extrait de la Notice du Musée du Louvre.

³ C'est dans la nuit du 4 au 5 décembre 1957, au studio du Poste Parisien, que le quintet de Miles Davis enregistra la bande originale du film de Louis Malle *Ascenseur pour l'échafaud*, propulsant d'un coup le jazz au cœur de l'imaginaire cinéphilique. Ce document exceptionnel s'ouvre sur une séquence très brève du trompettiste en gros plan, improvisant sur quelques accords de blues basiques, le regard fixé aux images défilant sur l'écran, une musique poisseuse, lyrique, nocturne et mélancolique. Le reportage se poursuit en cabine d'enregistrement en compagnie du cinéaste Louis Malle, interviewé par François Chalais. Le réalisateur, dont ce n'est ici que le second film, insiste sur le caractère inédit de sa collaboration avec Miles Davis,



Séverine Allimann, « La Nouvelle Vague a-t-elle changé quelque chose à la musique de cinéma ? », *1895. Mille huit cent quatre-vingt-quinze* [En ligne], 38 | 2002.

L'enregistrement parisien constitue en outre une étape particulière dans la carrière du jazzman. Contraint de créer d'après une structure extrêmement mince tout un univers sonore, Miles va sentir une modification importante s'opérer au cours de l'exercice. Ce disque, ainsi que le suivant (*Miles Ahead*, 1957), vont marquer dans sa carrière un tournant décisif vers ce qui constituera l'identité profonde de ce monstre sacré du jazz.

La particularité de son style découle notamment de l'usage de la sourdine Harmon, source d'un son que Franck Bergerot qualifie de « métallique, scintillant, étroit, saturé d'harmoniques ». Il y a dans les morceaux d'*Ascenseur pour l'échafaud* les germes du jazz modal vers lequel va se diriger le parcours du trompettiste. La tonalité oscille entre le ré mineur et le fa, suivant des tempos divers. Il faut ici préciser que la sourdine Harmon n'est pas utilisée systématiquement dans la bande sonore du film. Les différentes séquences qui nécessitent un accompagnement musical déterminent son usage ou son abandon et le musicien se plie aux ambiances et aux colorations différentes des scènes pour choisir la sonorité adaptée. Toutefois, il existe une réelle continuité stylistique, qui accueille des interprétations différentes. Il est évident que les sonorités les plus douces sont destinées aux errances nocturnes de Florence dans les rues de Paris. Ces séquences sont d'ailleurs une illustration filmique parfaite de ce que l'on nomme « l'heure bleue » dans le style de Miles Davis. *Ascenseur pour l'échafaud* reste un exemple extrême de ce genre d'expressivité. Ceci est certainement dû au souhait

jamais aucune musique de film n'ayant été imaginée et conçue ainsi, dans l'instant, comme une sorte de paraphrase improvisée des images projetées sur l'écran.

de Louis Malle d'accentuer le côté dramatique et mystérieux, voire même de « diviniser » le timbre du trompettiste.

ETAPE 2 : CRITIQUE LITTÉRAIRE.

Question n°2 : Définissez l'effet de sourdine racinien en prenant appui sur ces deux articles.

Document n°4 : L. Spitzer, « L'effet de sourdine⁴ dans le style classique : Racine », dans *Études de style*, Paris, Gallimard, 1970.

La langue s'élève inopinément au pur chant poétique et à l'épanchement direct de l'âme, mais vite l'éteignoir de la froide raison vient tempérer l'élan lyrique qui se dessinait timidement dans l'esprit du lecteur.

Document n°5 : Anne Régent-Susini, « Quand dire, c'est taire ? L'« effet de sourdine » racinien, stylistique et/ou rhétorique », *Exercices de rhétorique* [En ligne], 1 | 2013, mis en ligne le 12 novembre 2013, consulté le 16 octobre 2017. URL : <http://rhetorique.revues.org/95>

On sait en effet que selon Spitzer, l'écriture racinienne trouve son principe unificateur dans un « effet de sourdine » (*Dämpfung*). La métaphore musicale — ou plus exactement pianistique — qu'il emploie est loin d'être indifférente : envisager le théâtre racinien sous l'angle de l'« effet de sourdine », c'est l'envisager comme une œuvre dont les effets sont produits par des variations d'intensité ; en d'autres termes : c'est en proposer délibérément une lecture héritée du *Sturm und Drang* via le romantisme, et naturellement fort éloignée de la redécouverte du baroque qui, bien plus tard, permettra de remettre en lumière un autre type d'effet, fondé sur l'ornement, sur l'*amplificatio* et plus largement sur des variations codifiées. En ce sens, et nul ne s'en étonnera, l'approche de Spitzer (et la conception du classicisme français qu'elle reflète, « produit d'un apogé absolutiste, aristocratique et formel² ») apparaît ancrée dans son siècle et dans sa culture — comme, du reste, les références critiques qu'il mobilise implicitement (Lessing, Schlegel³, Auerbach⁴) ou explicitement (Vossler⁵). Elle prend

⁴ **SOURDINE :** MUS. Dispositif qui, adapté aux instruments à vent ou à cordes, en atténue l'intensité sonore et en modifie le timbre. *Au fig. En sourdine, à la sourdine (vx).* Sans faire de bruit ; discrètement, sans se faire remarquer. *Mettre une sourdine à, mettre la sourdine.* Modérer, atténuer, manifester plus discrètement. [**Trésor de la langue française**]

ainsi délibérément l'œuvre racinienne — et à travers elle le classicisme français — à rebours de ses propres catégories esthétiques, puisque Spitzer ne se prive pas de rappeler la « maxime » selon laquelle « Le français est un piano sans pédale⁶ ». Piano romantique contre clavecin classique, émotion contre raison, style contre rhétorique : les dichotomies qui sous-tendent le texte de Spitzer lui fournissent une armature théorique tout autant qu'une évidente portée polémique, au moment même où la jeune stylistique prend naissance sur les décombres de la rhétorique scolaire.

Car si la métaphore pianistique de la *Dämpfung* pourrait permettre d'envisager la diversité d'impressions produite par la « pédale d'effet⁷ », et si Spitzer lui-même voit dans « l'alternance et l'imbrication » de la « formule » et du « chant lyrique » « le propre de Racine⁸ », c'est bien l'idée d'assourdissement ou d'atténuation qui constitue le fil directeur de son article, assourdissement considéré comme la marque, moins d'un auteur individuel que d'une certaine vision du monde, intellectualisante, distanciée, jouant, en somme, le *logos* contre le *pathos*⁹.

ETAPE 3 : L'EFFET DE SOURDINE

CINEMATOGRAPHIQUE : Wong Kar Wai, *In the mood for love*, 2000.



Les deux héros de Wong Kar-Wai. Musique : Shigeru Umebayashi, *Yumeji's Theme*, 2000.

ETAPE 4 : LA LANGUE DE RACINE

Acte II, scène 2, v. 529-576.

ORESTE

Souhaité de me voir ! Ah ! Divine Princesse...
Mais, de grâce, est-ce à moi que ce discours s'adresse
Ouvrez vos yeux : songez qu'Oreste est devant vous,
Oreste, si longtemps l'objet de leur courroux.

HERMIONE

Oui, c'est vous dont l'amour, naissant avec leurs charmes,
Leur apprit le premier le pouvoir de leurs armes ;
Vous que mille vertus me forçaient d'estimer ;
Vous que j'ai plaint, enfin que je voudrais aimer.

ORESTE

Je vous entends. Tel est mon partage funeste :
Le cœur est pour Pyrrhus, et les vœux pour Oreste.

HERMIONE

Ah ! Ne souhaitez pas le destin de Pyrrhus ;
Je vous haïrais trop.

ORESTE

Vous m'en aimeriez plus.
Ah ! Que vous me verriez d'un regard bien contraire !
Vous me voulez aimer, et je ne puis vous plaire ;
Et, l'amour seul alors se faisant obéir,
Vous m'aimeriez, Madame, en me voulant haïr :
O Dieux ! Tant de respects, une amitié si tendre...
Que de raisons pour moi, si vous pouviez m'entendre !
Vous seule pour Pyrrhus disputez aujourd'hui,
Peut-être malgré vous, sans doute malgré lui.
Car enfin il vous hait ; son âme ailleurs éprise
N'a plus...

HERMIONE

Qui vous l'a dit, Seigneur, qu'il me méprise ?
Ses regards, ses discours vous l'ont-ils donc appris ?
Jugez-vous que ma vue inspire des mépris,
Qu'elle allume en un cœur des feux si peu durables ?
Peut-être d'autres yeux me sont plus favorables.

ORESTE

Poursuivez : il est beau de m'insulter ainsi.
Cruelle, c'est donc moi qui vous méprise ici ?
Vos yeux n'ont pas assez éprouvé ma constance ?
Je suis donc un témoin de leur peu de puissance ?
Je les ai méprisés ? Ah ! Qu'ils voudraient bien voir
Mon rival, comme moi, mépriser leur pouvoir !

HERMIONE

Que m'importe, Seigneur, sa haine ou sa tendresse ?
Allez contre un rebelle armer toute la Grèce ;
Rapportez-lui le prix de sa rébellion ;
Qu'on fasse de l'Epire un second Ilion.
Allez. Après cela direz-vous que je l'aime ?

ORESTE

Madame, faites plus, et venez-y vous-même.
Voulez-vous demeurer pour otage en ces lieux ?
Venez dans tous les cœurs faire parler vos yeux.
Faisons de notre haine une commune attaque.

HERMIONE

Mais, Seigneur, cependant, s'il épouse Andromaque ?

ORESTE

Hé ! Madame.

HERMIONE

Songez quelle honte pour nous
Si d'une Phrygienne il devenait l'époux !

ORESTE

Et vous le haïssez ? Avouez-le, Madame,
L'amour n'est pas un feu qu'on renferme en une âme :
Tout nous trahit, la voix, le silence, les yeux ;
Et les feux mal couverts n'en éclatent que mieux.

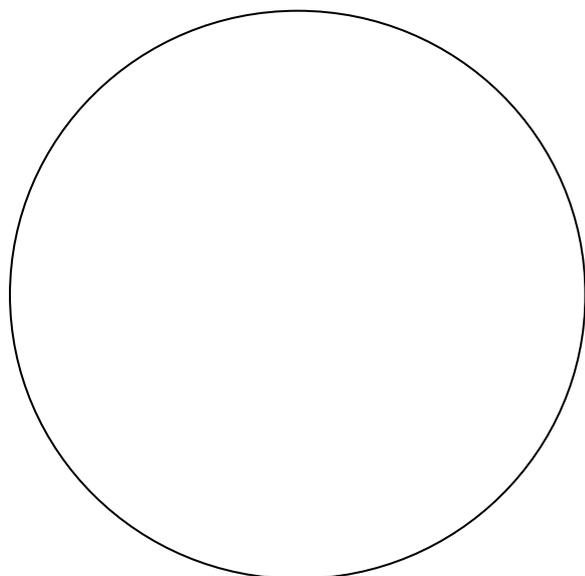
Séance n°7 : L'ordre ancien est un « cercle ».

- Lisez avec attention cet extrait de *Sur Racine* de Roland Barthes (1960).

Document n°6 : Roland Barthes, *Sur Racine*, 1960.

L'ordre ancien est jaloux : il *maintient*. C'est l'ordre de la Fidélité (la langue du XVII^e siècle dispose ici d'un mot précieusement ambigu, à la fois politique et amoureux, c'est la *Foi*) ; son immobilité est consacrée par un rite, le serment. Andromaque a juré fidélité à Hector, Pyrrhus s'est engagé solennellement envers Hermione¹⁴⁴. Cet ordre formaliste est un cercle, *il est ce dont on ne peut sortir*, la clôture est sa définition suffisante. Naturellement cette clôture est ambiguë : elle est prison, mais elle peut être aussi asile¹⁴⁵, l'ordre ancien est une sécurité : Hermione s'y réfugie sans cesse¹⁴⁶, Pyrrhus frémit d'en sortir¹⁴⁷. Il s'agit donc d'une Légalité véritable, d'un contrat : la Loi demande, en échange de quoi elle protège. Dans les deux pièces précédentes, cette ancienne Légalité (bien que chaque fois bicéphale : Étéocle et Polynice, Porus et Axiane) restait indifférenciée ; dans *Andromaque*, sans que sa revendication perde de sa violence, elle se divise.

- Tracez les lignes de ce « cercle » dont parle Roland Barthes.



- A présent, commentez avec soin la scène 4 de l'acte II (Lecture analytique n°3).

Séance n°8 : Théâtre et Emotion : Lecture cursive de l'acte II, scène 5.

- Etude globale du mouvement de la scène : Recherchez la **structure de cette scène** : que constatez-vous ?
- Etude plus fine des répliques de Pyrrhus : Analysez chacune des répliques de Pyrrhus, identifiez la nature des émotions qui l'animent, commentez ses réactions. D'après vous, quelle décision va-t-il prendre ?

- A présent, lisez cet article universitaire. Quel lien John Campbell établit-il entre le tragique et les émotions ?

Document n°7 : John Campbell, « Racine : théâtre et émotion », *Coulisses* [En ligne], 42, Printemps 2011.

URL : <http://coulisses.revues.org/568>.

Ce court billet ne saurait tenter de décrire ces procédés. Notons pourtant avec quelle maîtrise Racine sait utiliser des recettes vieilles comme le théâtre : celle tout d'abord de mettre les personnages dans une situation de péril ou de défi, où tout est à gagner ou à perdre, et où le danger guette ceux mêmes qui n'en sont pas conscients. À partir de cette situation initiale, les émotions, suscitées par une incertitude et une menace toujours grandissantes, sont constamment intensifiées par une action où la pression du temps et de l'événement pèse comme un couvercle. Ces émotions sont donc suscitées, non pas par une quelconque crise métaphysique ou identitaire, mais par des situations incertaines, imprévisibles, et périlleuses qui se développent en se compliquant et s'intensifiant. Certes, l'ambiance oppressante ainsi créée s'est révélée être un terreau fertile pour l'imagination critique, mais elle représente tout d'abord une stratégie dramatique. Ce qui fait avancer l'action tragique, ce sont donc la puissance des émotions, ressenties par tous, et les réactions différentes et imprévisibles qu'elles provoquent, dans un contexte où l'ironie, enfant de l'aveuglement, fournit la musique de fond. Pensons à Iphigénie, nécessairement

Susciter l'émotion, dans une tragédie faite selon les règles de l'art au dix-septième siècle, implique une coexistence de tous les instants entre le nécessaire et l'imprévisible : construire une chaîne d'événements qu'on ne saurait prévoir, mais qui après coup, paraîtraient vraisemblables et inéluctables. Un exemple vient du début d'*Andromaque*, où Oreste expose ses options :

J'aime ; je viens chercher Hermione en ces lieux,
La fléchir, l'enlever, ou mourir à ses yeux. (v. 99-100)

Tous ces scénarios sont plausibles : aucun ne sera réalisé. Qui aurait pu prédire que l'ambassadeur des Grecs assassinerait le monarque auprès duquel il est envoyé, et ceci par désespoir, afin de gagner la main d'une femme qui, visiblement, le méprise ? La vérité – purement et délicieusement théâtrale – c'est qu'en tant que spectateurs, même si nous connaissons la pièce par cœur, nous ne savons pas, au moment de la représentation, ce qui va se passer. Rien n'est joué, rien n'est « fatal ». Même Phèdre peut à tout moment prendre des déci-

Séance n°9 : Racine ou l'art de créer des ondes browniennes !

Document n°8 : Jean-Pierre Kahane, « Le mouvement brownien et son histoire, réponses à quelques questions », *Images des Mathématiques*, CNRS, 2006.

D'abord, qu'appelle-t-on mouvement brownien ? Deux choses : un phénomène naturel, et un objet mathématique.

De quoi s'agit-il ? Le phénomène naturel est le mouvement désordonné de particules en suspension dans un liquide. Il a été observé dès le 18^e siècle, sinon avant. L'objet mathématique est un processus gaussien dont la variance des accroissements est égale au temps écoulé. Norbert Wiener, qui l'a défini en 1923, l'appelait « *the fundamental random function*. »

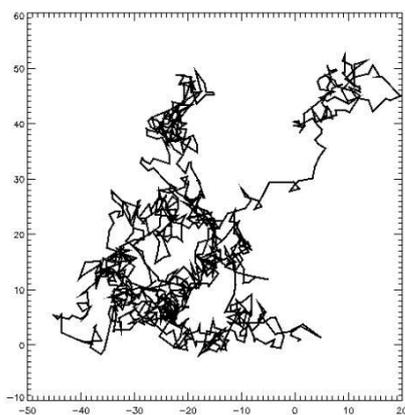
Document n°9 : Pierre-Antoine Guihéneuf, Isabelle Gallagher, « Le mouvement brownien », *Images des Mathématiques*, CNRS, 2017.

En 1827, le botaniste Robert Brown découvre ce qu'on appelle actuellement le *mouvement brownien* en

observant du pollen au microscope. Plus précisément, il voit apparaître un phénomène assez étonnant : dans ce pollen, de petites particules bougent sans arrêt dans tous les sens.

On sait désormais que ce phénomène est dû à l'agitation thermique : les molécules qui baignent la particule de pollen s'agitent dans tous les sens, et un peu comme si on jouait au billard, la particule de pollen change brusquement de direction à chaque fois qu'elle est heurtée par l'une de ces molécules. Il a fallu attendre les années 20 et Norbert Wiener pour avoir la définition d'un objet mathématique correspondant à ce phénomène, mais jusqu'à il y a peu on n'avait pas de preuve rigoureuse du fait que cet objet abstrait correspond bien à ce qu'observent les physiciens.

Question : Pyrrhus, Hermione, Oreste ? Montrez que ces trois personnages sont des ondes browniennes !



<http://www.matierevolution.fr/local/cache-vignettes/L500xH500/mouvement-brownien-3996d.jpg>

Oreste :

Non, tes conseils ne sont plus de saison.

Pylade : je suis las d'écouter la raison.

C'est traîner trop longtemps ma vie et mon supplice :

Il faut que je l'enlève, ou bien que je périsse.

Le dessin en est pris : je le veux achever.

Oui, je le veux.

Séance n°10 : Racine ou l'art de créer des « figures archaïques [hyper] socialisées »... Lecture cursive de l'acte III, scène 2.

Question : Identifiez, en prenant appui sur les pistes d'analyse que suggère le texte de Barthes, les

éléments qui montrent qu'en effet Hermione est une « figure archaïque⁵ [...] socialisée ».

Document n°10 : Roland Barthes, *Sur Racine*, 1960.

Hermione en est la figure archaïque et par conséquent (puisqu'il s'agit en somme d'une crise d'individualisme) la mieux socialisée. Hermione est en effet le gage d'une société tout entière. Cette société (« les Grecs ») dispose d'une idéologie, la vendetta (le sac de Troie, punition du rapt d'Hélène, y alimente sans cesse la vie affective de la patrie), et d'une économie (comme dans toute société solidifiée, l'expédition était à la fois de morale et de profit¹⁴⁸) ; en un mot, cette société (et Hermione avec elle) jouit d'une *bonne conscience*¹⁴⁹. La figure centrale, l'alibi incessant, en est le Père (Ménélas), soutenu par les dieux, en sorte que rompre la fidélité à Hermione, c'est rejeter à la fois le Père, le Passé, la Patrie et la Religion¹⁵⁰. Les pouvoirs de cette société sont entièrement délégués à Hermione, qui les délègue à son double, Oreste. La jalousie d'Hermione est d'ailleurs ambiguë : c'est une jalousie d'amoureuse, mais c'est aussi, au-delà d'Hermione elle-même, la revendication ombrageuse d'une Loi qui réclame son dû¹⁵¹ et condamne à mort quiconque la trahit : ce n'est pas par hasard que Pyrrhus périt sous les coups des Grecs, qui se substituent au dernier moment, dans l'acte de vengeance, à des délégués que l'amour a rendus peu sûrs. La fidélité amoureuse est donc ici indissolublement liée à la fidélité légale, sociale et religieuse. Hermione concentre en elle des fonctions différentes mais qui sont toutes de contrainte : amoureuse, elle se donne sans cesse pour une « fiancée », une amante légale, solennellement engagée, dont le refus n'est pas un affront personnel mais un véritable

sacrilège ; grecque, elle est fille du Roi vengeur, déléguée d'un Passé qui dévore¹⁵² ; morte enfin, elle est Erinye, tourmenteuse, répétition incessante de la punition, vendetta infinie, triomphe définitif du Passé. Meurtrière du mâle, meurtrière de l'enfant qui est son véritable rival parce qu'il est l'avenir, Hermione est tout entière du côté de la Mort, mais d'une mort active, possessive, infernale ; venue d'un passé très ancien, elle est force plutôt que femme ; son double instrumental, Oreste, se donne lui-même pour le jouet (lamentable) d'une très antique fatalité qui le dépasse, sa pente le renvoie bien en arrière de lui-même¹⁵³.



Oreste tourmenté par une Érinnye et soutenu par Pylade⁶, sarcophage romain, 130-140, Glyptothèque de Munich (Inv. 363)

⁵ « Désuet, hors d'usage. [En parlant d'un rêve, d'un souvenir] Qui appartient à la période la plus ancienne, à l'enfance de l'individu ou de son groupe. » (Trésor de la langue française)

⁶ Sarcophage romain : Oreste et Iphigénie (face avant). Au centre Oreste et Pylade après leur arrivée chez les Barbares de Tauride (actuelle Crimée) ; Oreste est tourmenté pour son matricide par une Érinnye (fouet et serpent) et soutenu par son ami. À gauche le sanctuaire d'Artémis en Tauride avec statue votive, vase à offrandes, arbre sacré et temple (des têtes provenant de sacrifices humains y sont pendues) ; un barbare pousse des amis captifs (?) vers Iphigénie prêtresse. À droite Iphigénie avec la statue votive dérobée, victoire des barbares ; fuite d'Iphigénie en bateau. Couvercle : guirlandes, erotes, aigle, têtes et dauphins. 130-140 ap. J.-C. (Wikipedia, Octobre 2017)

Séance n°11 : **Lecture analytique n°4**, Acte III, scène 6.

- **Etape 1 : Analyse filmique** : Wong Kar Wai, *In the mood for love*, 2000.



Question : Quelle histoire les corps mis en scène par Wong Kar-Wai nous racontent-ils ?

- **Etape 2 : Lecture cursive** : Depuis le début de la scène jusqu'à « *M'avez-vous condamnée ?* »

Imaginez le déplacement, le langage du corps de Pyrrhus et Andromaque. Quelle histoire les corps sur scène nous racontent-ils ?

- **Etape 3 : Lecture analytique** : Depuis « *Et que veux-tu que je lui dise encore ?* » jusqu'à la fin de la scène.

1) Pour comprendre cet extrait, reconstruisez le **mouvement de la scène**... Pourquoi, d'après vous, Racine a-t-il imaginé ce rythme ?

Document n°11 : Éric Eigenmann, *Le mode dramatique*⁷, 2003, Dpt de Français moderne – Université de Genève.

Tirade et stichomythie

La fréquence des répliques et les rapports quantitatifs qu'elles entretiennent contribuent à déterminer le *rythme* du dialogue, produit plus largement par tout effet de répétition (Larthomas, 2001, p. 309). Comme pour la vitesse du récit en narratologie, les accélérations et ralentissements sont aussi révélateurs, sinon plus, que le rythme lui-même.

La *tirade* désigne une réplique relativement longue qu'une unité thématique ou formelle, ainsi qu'une certaine contingence dans le déroulement de l'action distinguent du reste de la pièce – qu'on pense à la tirade des nez dans *Cyrano* de Bergerac d'Edmond Rostand. Elle suspend l'échange verbal. La *stichomythie* tend en revanche à le précipiter, en juxtaposant des répliques brèves de même longueur (au sens strict: hémistiche contre hémistiche ou vers contre vers), qui se livrent à un duel – ou duo – verbal.

2) A présent, interrogez-vous sur cette tirade extrêmement célèbre. Vous pourrez vous attarder sur son **contexte historique (la guerre de Troie)**, en prenant appui sur la lecture des textes universitaires ci-dessous.

notes

1. **mon père mort, et nos**

murs embrasés : Étéon, roi de Thèbes en Mysie, fut tué par Achille, père de Pyrrhus, et sa ville incendiée. (Voir tableau généalogique, p.4).

2. **les fers** : l'esclavage.

3. **respecté d'Achille** : devant Troie, Achille accepta de rendre à Priam, venu le trouver en suppliant, le corps de son fils, Hector.

4. **magnanime** : qui a de la grandeur d'âme, généreux.

Source : **Bibliocollège/Notes, Andromaque.**

⁷www.unige.ch/lettres/framo/enseignements/methodes/modedramatique/mdintegr.html

Document n°12 : Gabriella Violato et Flavia Mariotti, « Racine et la duplication de la guerre de Troie », *Revue italienne d'études françaises* [En ligne], 2 | 2012. URL : <http://rief.revues.org/782> ; DOI : 10.4000/rief.782

De cette guerre remontent alors à la surface le meurtre de Priam et le grand nombre des morts ; et c'est la férocité de Pyrrhus qui ressort, ainsi que sa cruauté, une cruauté qui était certes justifiée par la guerre, et avivée par la victoire et par la nuit, mais que le roi de l'Épire ne reconnaît plus. [...]

Toutefois, c'est principalement Andromaque, la vaincue par excellence, qui donne une place à la guerre de Troie dans la tragédie. Ce qu'elle fait une première fois à l'acte III, scène 6, face à Pyrrhus, lorsque reparaissent devant elle – annoncés par un double « j'ai vu » – son père mort et sa famille exterminée, Troie en flammes et le cadavre d'Hector traîné dans la poussière (« J'ai vu mon père mort, et nos murs embrasés ; / J'ai vu trancher les jours de ma famille entière, / Et mon époux sanglant traîné sur la poussière, / Son fils, seul avec moi, réservé pour les fers », v. 928-932) ; ensuite, à la scène 8 du même acte, face à Céphise qui vient de lui rappeler la volonté de Pyrrhus de renier la lignée d'où il descend, de même que son passé :

Dois-je les oublier, s'il ne s'en souvient plus ?

Dois-je oublier Hector privé de funérailles,

Et traîné sans honneur autour de nos murailles ?

Dois-je oublier son père à mes pieds renversé,

Ensablant l'autel qu'il tenait embrassé ? (v. 992-996)

À travers la réitération de son refus d'oublier, reviennent les images d'Hector privé de funérailles et traîné dans la poussière autour des murs de Troie, et de Priam, renversé à ses pieds et saignant devant l'autel qu'il tenait embrassé. Plus tard, ce sera sa première rencontre avec Pyrrhus qui ressurgira, sur un fond de mort et de sang, de palais en flammes et de cris.

Document n°13 : GOMOT, Guillaume, « Une seconde Troie ». *Carnets : revue électronique d'études françaises*. 11e série, n° 5, 2015, p. 115-133. Définis par leur ascendance illustre, les personnages d'Andromaque, premier chef-d'œuvre de Racine (1667), évoquent souvent la possibilité d'un « second Ilion ». Le dramaturge semble ainsi élaborer une tragédie de la répétition, fondée sur le souvenir d'images à la fois ressassées et cristallisées, sur la pesanteur d'un passé omniprésent et sur la reprise incessante de conflits antérieurs, d'ordre amoureux ou guerrier. Mais comment les figures tragiques résistent-elles à cette position intenable ? Il s'agira ici de suivre l'onde de choc provoquée par la guerre dans le poème racinien et de dessiner les linéaments

composés par cette déflagration verbale qui permet à Racine d'animer avec Puissance l'imaginaire du conflit.

Séance n°12 : **Lecture analytique n°5**. Acte III, scène 8, v. 992-1011.

Montrez que cette célèbre hypotypose⁸, comme le précise Leo Spitzer (1993), est « *un égarement qui n'oublie pas d'ajuster artistement les plis de l'éloquence* », avec une rigueur strictement classique.

Séance n°13 : **Développement d'une argumentation à partir de l'interprétation de l'Acte III, scène 8.**

« *C'est parce qu'Andromaque n'est pas une mère, mais une amante, que la tragédie est possible.* », déclare Roland Barthes. Qu'en pensez-vous ?

Document n°14 : Roland Barthes, *Sur Racine*, 1960.

Hermione est déléguée par le Père, Andromaque par l'Amant. Andromaque est exclusivement définie par sa fidélité à Hector, et c'est vraiment l'un des paradoxes du mythe racinien que toute une critique ait pu voir en elle la figure idéale d'une mère. Le dit-elle assez qu'Astyanax n'est pour elle que l'image (physique) d'Hector¹⁵⁴, que même son amour pour son fils lui a été expressément commandé par son mari. Son conflit n'est pas celui d'une épouse et d'une mère, il est celui qui naît de deux ordres contraires émanés d'une même source : Hector veut à la fois vivre comme mort et comme substitut, Hector lui a enjoint à la fois la fidélité à la tombe et le salut du fils parce que le fils c'est lui : il n'y a en fait qu'un même Sang, et c'est à lui qu'Andromaque doit être fidèle¹⁵⁵. Devant la contradiction de son devoir ce n'est nullement sa maternité qu'Andromaque consulte (et si elle l'avait consultée, aurait-elle hésité un instant ?) : c'est la mort, parce que c'est du mort qu'est partie la contradiction, et que par conséquent c'est lui seul qui peut la résoudre ; et c'est parce qu'Andromaque n'est pas une mère, mais une amante, que la tragédie est possible.

Comment interprétez-vous ces deux vers d'Andromaque (Acte IV, scène 1) ?

*Mais qu'il ne songe plus, Céphise, à nous venger.
Nous lui laissons un maître, il le doit ménager.*

Séance n°14 : **Lecture cursive de l'Acte IV, scène 5, puis lecture fine de la dernière tirade d'Hermione.**

Document n°15 : Anne Ubersfeld, *Andromaque*, Paris, Éditions Sociales, 1971.

La fascination qu'exerce la peinture psychologique de Racine tient à ce qu'elle n'est pas une analyse froidement lucide, un découpage intellectuel, mais

⁸ HYPOTYPOSE, subst. fém. *RHÉT.* Figure de style consistant à décrire une scène de manière si frappante, qu'on croit la vivre. [*Trésor de la langue française*]

qu'elle est servante de l'émotion ; à chaque pas, comme chez les plus grands, l'analyse ouvre sur des réalités du sentiment ; ce qui importe dans la pénétration racinienne c'est qu'elle aboutisse à des cris qui touchent notre cœur.



Eric Ruf (Pyrrhus), Léonie Simaga (Hermione) Comédie Française 2011.

Document n°16 : Article « Fureur », Dictionnaire de l'Académie française, 9^e édition.

FUREUR, n. f.

X^e siècle, furor. Emprunté du latin furor, « délire, égarement », dérivé de furere, « être hors de soi, en délire, en furie ».

•I. Au sing.

•1. Dérèglement d'esprit qui donne lieu à des manifestations de colère frénétique, à des actes violents. *Des accès de fureur. Une fureur meurtrière.*

•2. Colère extrême où l'on ne se possède plus, dont on ne mesure plus les manifestations. *Entrer en fureur. Irriter, provoquer la fureur de quelqu'un. Dans un mouvement de fureur, dans sa fureur.* • Par anal. *La fureur d'une lionne qui défend ses petits. Mettre un laureau en fureur.* En parlant des éléments. *Impétuosité, violence. La fureur du vent, des flots, de la tempête. La fureur des flammes.*

•3. Transport qui élève l'esprit au-dessus de lui-même, lui inspire des paroles, des actions extraordinaires. *Fureur prophétique. Une sainte fureur, une fureur sacrée s'empara de lui.*

•4. Caractère violent, excessif que prennent certains sentiments, certaines passions. *Il aime cette femme à la fureur, avec fureur. C'est un homme extrême en toutes choses, il aime et il hait jusqu'à la fureur. La fureur de son zèle. Par méton. La fureur des combats. La fureur d'une controverse, d'une polémique.* • Loc. *Avoir la fureur de, montrer une passion déréglée ou démesurée pour. Avoir la fureur du jeu. Il a la fureur des voyages, la fureur de voyager. Vieilli et péj. Avoir l'habitude désagréable et importune de. Il a la fureur de se mêler des affaires d'autrui.* • Fam. *Faire fureur, être très en vogue, susciter un engouement général. Cette pièce, ce spectacle fait fureur. Cette danse a fait fureur.*

•II. Au pluriel.

•1. Transports, emportements, égarements auxquels on se livre dans l'excès de la colère, des passions. *Les fureurs d'Oreste. Modérez vos fureurs. Les fureurs du désespoir, de la haine. Les fureurs de l'amour.*

•2. Actes, phénomènes d'une grande violence. *Une contrée exposée aux fureurs des vents, de l'ouragan. Les fureurs de la guerre civile. Les fureurs du fanatisme, de l'intolérance.*

Séance n°15 : La tragédie, Aristote et la guerre des étoiles.



George Lucas, *Le Retour du Jedi*, Séquence finale, 1983.

Séance n°16 : Lecture cursive de l'Acte V.

- **Approche 1 :** Relisez l'acte V, à la lumière de ce jugement de Racine. Efforcez-vous de dresser un portrait moral des héros d'*Andromaque*.

Racine, Préface, *Andromaque*, 1668.

Quoi qu'il en soit, le public m'a été trop favorable pour m'embarrasser du chagrin particulier de deux

ou trois personnes qui voudraient qu'on réformât tous les héros de l'antiquité pour en faire des héros parfaits. Je trouve leur intention fort bonne de vouloir qu'on ne mette sur la scène que des hommes impeccables. Mais je les prie de se souvenir que ce n'est pas à moi de changer les règles du théâtre. Horace nous recommande de dépeindre Achille farouche, inexorable, violent, tel qu'il était, et tel qu'on dépeint son fils. Et Aristote, bien éloigné de nous demander des héros parfaits, veut au contraire que les personnages tragiques, c'est-à-dire ceux dont le malheur fait la catastrophe de la tragédie, ne soient ni tout à fait bons, ni tout à fait méchants. Il ne veut pas qu'ils soient extrêmement bons, parce que la punition d'un homme de bien exciterait plutôt l'indignation que la pitié du spectateur ; ni qu'ils soient méchants avec excès, parce qu'on n'a point pitié d'un scélérat. Il faut donc qu'ils aient une bonté médiocre, c'est-à-dire une vertu capable de faiblesse, et qu'ils tombent dans le malheur par quelque faute qui les fasse plaindre sans les faire détester.

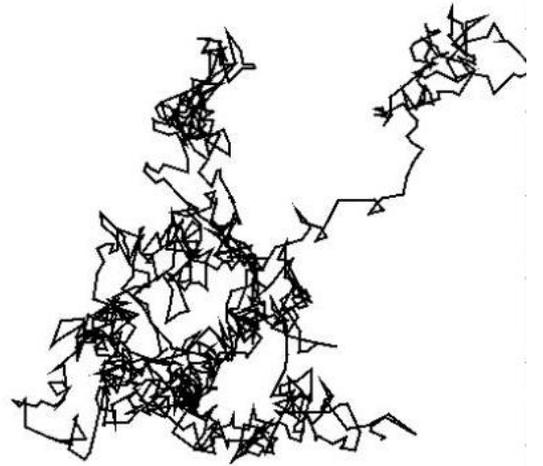
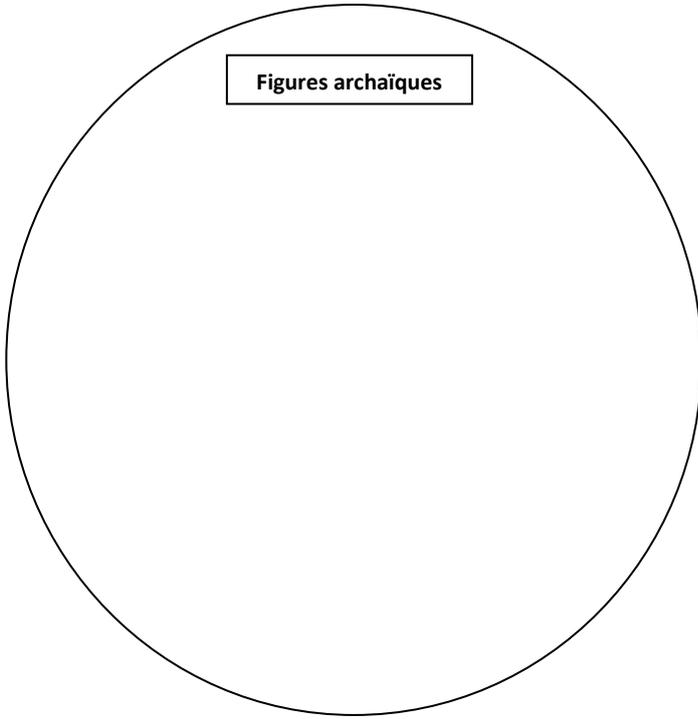
- **Approche 2 :** Racine ou l'art de créer des ondes browniennes et des « figures archaïques (hyper) socialisées. »

REFLEXION

Quelles émotions le spectateur éprouve-t-il en observant ces figures (archaïques socialisées et/ou browniennes) si tourmentées ?

Figures archaïques

Ondes browniennes



Le cœur a ses raisons que la raison ignore.

Pascal, Les Pensées, 1670.

Il y a 350 ans... Andromaque à la Cour !

La célèbre tragédie de Racine est jouée pour la première fois le 17 novembre 1667. La troupe de l'hôtel de Bourgogne se rend au château du Louvre.

PAR ANNA BRETEAU

Modifié le 17/11/2017 à 15:53 - Publié le 17/11/2017 à 15:47 | Le Point.fr



« Lui qui me fut si cher, et qui m'a pu trahir, / Ah ! Je l'ai trop aimé pour ne le point haïr ! »
Ces vers, qui ouvrent la première scène de l'acte II, figurent parmi les plus célèbres de la tragédie de Racine, *Andromaque*, écrite il y a plus de trois siècles et demi.

Andromaque, pièce en vers et en cinq actes, est jouée pour la première fois au château du Louvre le 17 novembre 1667. C'est la troisième tragédie de Jean Racine, après *La Thébaïde* et *Alexandre le Grand*, et celle qui est à l'origine de son immense succès. L'œuvre, dédiée à Henriette d'Angleterre, est jouée devant la reine par la troupe de l'hôtel de Bourgogne, résidence des ducs jusqu'à la fin du XVIe siècle et qui héberge l'un des plus grands théâtres parisiens aux XVIIe et XVIIIe siècles.

Si la pièce reçoit un très bon accueil, c'est notamment grâce à Mademoiselle de Parc, qui incarne la reine troyenne. La comédienne, membre de la troupe de Molière pendant près de 15 ans, vient alors de rejoindre celle de l'hôtel de Bourgogne. Elle meurt en couches, un an plus tard, alors qu'elle est au faite de sa gloire.

Une « tragédie simplement humaine »

Andromaque est largement inspirée de *L'Iliade*, d'Homère : après la guerre de Troie, remportée par les Grecs, Andromaque, la veuve du chef troyen Hector, est faite prisonnière par Pyrrhus, « le fils d'Achille et le vainqueur de Troie » (Acte I, scène 2). Ce dernier tombe amoureux d'Andromaque, délaissant donc sa promise Hermione. Partagée entre la fidélité qu'elle doit à son mari et la volonté de protéger son fils Oreste, également prisonnier, Andromaque décide finalement d'épouser Pyrrhus. Ces liens d'amour à sens unique, et le traitement des passions humaines dans une tragédie initialement héroïque constituent la principale nouveauté de la pièce. *Andromaque* apparaît comme le fer de lance d'un renouvellement du genre, une « tragédie simplement humaine », comme l'écrivait le critique littéraire Félix Guirand en 1933.

Andromaque est, encore aujourd'hui, l'une des pièces les plus jouées à la Comédie-Française.