

Empreintes Grecques sur le Théâtre Français: Influences et Interactions

Heidi Sami ZAKI
Université du Caire

La réflexion qui a déclenché cette recherche est née d'un questionnement sur l'évolution de la notion du tragique grec et sur sa réécriture dans la dramaturgie classique française. Déblayer ce vaste terrain suppose une démarche consistant à passer en revue l'évolution du tragique grec pour pointer son rapport avec le sacré, avec le mythe, sa dimension doublement communicative et festive ainsi que sa tentative de se définir en tant que genre. Dans un second temps, nous tenterons de détecter les empreintes grecques sur le théâtre classique afin de comprendre les raisons de la prédominance normative des principes aristotéliens, et, par conséquent, celles qui ont incité les classiques à puiser dans la littérature gréco-latine des modèles de représentation pour définir les formes dramatiques au XVII^e siècle.

En guise d'exemple, nous effectuerons une étude comparée de la tragédie d'*Andromaque* de Racine avec celle d'Euripide, dans sa traduction française. La raison de ce choix réside dans la nature riche d'enseignements à la fois historiques et psychologiques de cette tragédie créée par le poète grec, puis reprise par le dramaturge français qui a mis l'accent sur le rapport vendettal entre Andromaque et Hermione dans leur volonté d'accès à une légalité¹. Ce choix permettra de mettre en parallèle la transposition de la conception du sacré et d'examiner la fidélité de Racine aux principes aristotéliens ainsi que les écarts entrepris par rapport à ses sources grecques.

La conclusion interprète les actions par lesquelles les dramaturges du XVII^e siècle ont voulu concilier leur volonté d'innovation au respect des règles,

indispensables pour une légitimation de l'écriture. Elle éclaircira l'impact d'un alliage idéologique gréco-français sur l'organisation du texte dramatique, et le génie des classiques qui ont pu présenter des idées contemporaines dans un contexte historique.

Le dramatique et le sacré chez les Grecs :

Si la floraison du théâtre dans les deux cultures grecque et française est liée aux rites religieux, le rapport entretenu avec le sacré est profondément discordant dans les deux cas. Le sacré grec est intimement lié à la notion du sacrifice et de la disproportion de la puissance des divinités, souvent en conflit, à la liberté de l'homme dans les choix qui déterminent sa destinée.

Dans *La violence et le sacré*, René Girard analyse la tragédie grecque et en dégage les marques de la conception complexe du sacrifice. Son travail met en lumière une confusion dans l'interprétation de la violence, régie par une ambivalence dans le rapport avec le criminel, à cause de son appartenance au rituel religieux. Il explicite les raisons de l'exploitation massive, dans le tragique grec, des légendes axées sur la violence des crimes, de la culpabilité qui en résulte et des châtements divins, pour discuter de leur validité et de leur irréductibilité. « Si la crise tragique doit se définir d'abord comme une *crise sacrificielle*, il n'est rien dans la tragédie qui ne doive la refléter. (...) il convient de la saisir indirectement, à travers la substance tragique elle-même, appréhendée dans ses dimensions majeures »².

Cette idéologie aux frontières mouvantes et imprécises ouvre la voie au dramaturge grec pour remettre en cause le comportement des dieux, le paradoxe presque chaotique de la liberté qu'ils s'accordent de tomber amoureux et d'épouser des humains et l'absurdité des malédictions qu'ils infligent à toute une descendance. Elle est illustrée dans des œuvres inspirées de légendes sanguinaires comme celle des Labdacides, des enfants d'Œdipe ou de la maison des Atrides, d'où ressort la guerre de Troie qui dure une décennie opposant Agamemnon à la tête des Grecs contre Hector à la tête des Troyens.

Nombreux sont les facteurs qui ont créé un rapport ombilical entre le dramatique et le sacré ; facteurs externes, contextuels, et d'autres internes, textuels. Dans le cadre des festivités consacrées à Dionysos, en 536 av. J.-C., un concours dramatique opposait des poètes qui devaient faire représenter une tétralogie. L'atmosphère religieuse de la représentation était intensifiée par la présence de la statue du dieu du vin et de la réjouissance surplombant son autel au centre, en face des spectateurs et par celle des grands prêtres occupant les premières places. Pour sa part, le dramaturge était pris pour le porte-parole des dieux, ce qui faisait de l'écriture dramatique, conditionnée par l'occasion festive, un discours spécifique d'inspiration divine s'adressant à un public de croyants.

Au niveau textuel, dès l'apparition de la dimension du conflit dans les tragédies d'Eschyle³, on perçoit des protagonistes cherchant à fuir la colère de divinités capricieuses et despotiques qui manipulent à leur guise le sort des humains. Cependant, le personnage n'est pas, comme on a tendance à le croire, totalement passif et impuissant : il fait appel à la collectivité pour rendre la crise qu'il affronte une affaire publique. C'est ainsi que, pour Eschyle, le sort du protagoniste représente celui de la collectivité et constitue un aspect crucial de la vie politique. Dans *Les Perses*, Eschyle aborde la bataille de Salamine en 480 av. J.-C. à laquelle il avait pris part, la défaite de Xerxès et la victoire d'Athènes⁴. La tragédie eschyléenne était considérée comme une phase transitoire entre un système dépassé qui insistait sur la tyrannie des divinités et une nouvelle ère caractérisée par une concordance de la volonté divine avec celle de la collectivité.

Dans une phase ultérieure, une évolution dans le rapport au religieux se fait sentir dans les intrigues de Sophocle⁵. Les protagonistes occupent toute son attention aux dépens de la dimension politique et de l'intervention des dieux. Les acteurs, devenus nombreux, réduisent la place dévolue au chœur, laissant plus d'espace à des personnages développant une conscience de leur responsabilité à l'égard de leurs actes, bien qu'ils continuent à évoluer dans un monde géré par des forces surnaturelles. Ils accomplissent leur devoir au prix de leur vie, comme Antigone qui insiste à enterrer son frère

Empreintes grecques sur le théâtre français

Polynice malgré l'interdiction du despote Créon. La restriction imposée par le roi visait moins l'apaisement de la violence provoquée par le fratricide, qu'un refus de se soumettre à la ritualité religieuse. Voilà pourquoi Antigone supporte jusqu'à la fin les conséquences de son choix, respectant une pratique religieuse traditionnelle qui doit supplanter la décision royale et confirmer son illégitimité. Sa tourmente lors de l'enterrement de son frère peut en effet se lire comme une construction progressive de sa relation à la divinité. Elle montre ainsi que l'attachement de l'homme à ses croyances religieuses peut justifier son audace à lancer un défi à la loi « humaine ».

Quant à Euripide⁶, il adopte une vision pessimiste de l'actualité politique et sociale. Cependant, son théâtre est imprégné de patriotisme et d'une sensibilité pour les victimes de la société. Il soulève la question de la justice des dieux, et va même jusqu'à mettre en doute leur existence. Son art se manifeste également dans la transformation des héros mythiques en personnages dramatiques ordinaires affrontant des problèmes complexes. Dans *Hécube*, *Andromaque* et *Les Troyennes*, il dénonce l'absurdité de la guerre qui affecte à la fois vainqueurs et vaincus, alimentée tantôt par la jalousie, tantôt par un désir inassouvi de victoire, ou par les dieux pour un règlement de compte entre eux. Les malheurs de la guerre sont représentés dans *Les Troyennes* par une action décousue et par la présence constante d'Hécube qui assiste au sacrifice de l'une de ses filles en l'honneur d'Achille, et à l'embrasement de Troie. La fin introduit l'intrigue d'*Andromaque*, en montrant les détenus de la guerre promis à un sort servile et honteux.

De ces exemples s'esquisse une évolution dans la conception du sacré, véhiculée par les tragédies grecques. Elle dévoile un processus de mûrissement de l'homme, entraînant une modification dans sa relation avec le sacré qui débouche sur une démystification des dieux de l'olympes à cause de leurs caprices passionnels qui font peu de cas de la liberté de l'homme.

Le traitement du mythe :

L'idéologie grecque qui se dégage des tragédies fixe les traits d'une religion polythéiste basée sur le hasard et où se mêlent la mythologie aux croyances populaires, mettant en scène des divinités et des héros symbolisant les forces de la nature et évoquant divers aspects de la condition humaine.

André Reszler définit le mythe comme étant « une histoire ou une fable symbolique qui éclaire un nombre illimité de situations plus ou moins analogues à partir d'un événement historique ou d'un événement qui aurait eu lieu à l'origine des temps (...). Ce récit, cette histoire dramatique a une valeur prescriptive, paradigmatique certaine. Sa fonction consiste à renforcer le prestige de la tradition (ou souligner la « valeur » de la volonté du changement qu'il dramatise) en traçant ses origines à un moment initial ou à un fait créateur surnaturel »⁷.

La tragédie puise partiellement ses thèmes dans ce fonds très riche des mythes, ce qui lui permet de représenter des faits et des personnages réels déformés ou amplifiés par l'imagination collective. Il n'est donc pas étonnant que, dans un tel théâtre, une déesse épouse un homme et donne naissance à un demiurge ou un héros invulnérable⁸. Dans d'autres cas, les morts interviennent et acquièrent un pouvoir qui l'emporte sur celui des vivants.

Dans certaines pièces à caractère pathétique, Euripide ose innover en modifiant l'héritage mythologique : il met en scène Médée mariée à un simple paysan, détail qu'exploite Jean Giraudoux au XX^e siècle. Selon Racine, ce n'est pas la seule fois où Euripide ait pris des libertés dans son recours au mythe : « Combien Euripide a-t-il été plus hardi dans sa tragédie d'*Hélène* ! Il y choque ouvertement la créance commune de toute la Grèce. Il suppose qu'Hélène n'a jamais mis le pied dans Troie ; et qu'après l'embrasement de cette ville, Ménélas trouve sa femme en Egypte, dont elle n'était point partie »⁹.

Empreintes grecques sur le théâtre français

Le recours au mythe accorde au discours tragique une légalité soutenue par son aspect collectif, mais aussi par son rapport à un héritage à la fois religieux et ancestral. C'est ainsi que la lecture de la tragédie grecque permet de découvrir une ambiguïté fondamentale entre la violence et la justice, toutes deux liées au caractère civique de la démocratie athénienne, ce qui fait du tragique une dialectique ouverte qui ne cherche pas à en déterminer le sens.

Catharsis et public :

Les conditions festives qui ont contribué à la floraison du théâtre démontrent que ce type de discours repose avant tout sur la communication. Il suppose la présence d'un public et emploie divers moyens pour l'impliquer dans le jeu, mais aussi dans le débat idéologique soulevé. Il dévoile une articulation bien définie entre les procédures du jeu scénique et le langage adopté dans le dialogue.

Les troupes de théâtre recrutaient dans le public des amateurs pour jouer le rôle du chœur composé de 12 à 15 membres, se plaçant en rangées dans l'*orchestra* devant l'audience. Dans la dialectique du dramatique inséparable du sacré, le public considérait cette participation comme un devoir religieux.

Dans la trame du dialogue tragique, le chœur, être collectif et anonyme dont le rôle consistait à exprimer les sentiments de la communauté civique, les appels de la collectivité et parfois la voix de la conscience du protagoniste, avait pour fonction d'incarner l'ordre humain et égalitaire de la cité. Il rappelait à chaque instant l'action des forces surhumaines qui décident du sort de l'homme, renvoyant à un temps mythique et intemporel. Le coryphée commentait le jeu des acteurs en tant que représentant de l'État, introduisant le lien inexorable entre le sort de l'individu et celui du groupe.

Ceci explique la dualité langagière dans le dialogue tragique : le chœur s'exprime en vers chantés, tandis que les protagonistes adoptent une forme proche de la prose. L'alternance constante des formes chantée et parlée, du dialogue et du commentaire complète le sens de la structure tragique. La

continuité et la tension qu'implique la crise tragique se relâche à intervalles réguliers pour laisser place aux chants du chœur. Au cours de l'évolution d'Eschyle à Euripide, le nombre de vers consacré au chœur diminue progressivement, laissant la voie libre au développement de l'action. Il est naturel que le chœur, intéressé à l'issue de l'action sans y participer, perde la fonction centrale qu'il avait au départ.

Dans la dialectique qui lie l'évolution de la tragédie à celle de l'homme et de sa perception du sacré, nous pouvons interpréter la réduction des chants revêtant un caractère mystique par la modification des intrigues traitées. Les chants à teneur religieuse cèdent la place au dialogue exprimant le conflit tragique humain.

Ces facteurs ont jeté les fondements d'un théâtre qui tend à se démocratiser, étroitement lié aux festivités et à la participation collective. Les premières œuvres dramatiques avaient ouvert la voie à l'improvisation qui permettait parfois au chœur de dénoncer les vices des grands et de porter à la scène une critique des problèmes de la société contemporaine.

Au terme de ce volet, il est important de rappeler la nature des tragédies grecques à la lumière des principes d'Aristote¹⁰ puisqu'ils se situent à la charnière des dramaturgies grecque et française. Le savant grec focalise le fondement de la tragédie grecque en un conflit entre l'homme et des puissances surnaturelles. Une tension oppose ces deux pôles et la crise qui en résulte se termine toujours par une fin tragique. La crise consiste donc en une transformation de la tranquillité heureuse vers une catastrophe, souvent provoquée par une intervention divine, qui dévoile la précarité du sort humain.

Le sacré et le mythe dans le dramatique français :

Le substrat historique du théâtre esquisse les grands traits de l'idéologie dramatique française en constante évolution jusqu'au XVII^e siècle. À première vue, l'impression qui se met en place est qu'à l'instar de la tradition grecque, le théâtre français est né dans une atmosphère religieuse

Empreintes grecques sur le théâtre français

et liturgique. Nous avons déjà souligné que le traitement du sacré dans les deux cas était divergent.

Si la première œuvre connue en langue française, *Le Jeu d'Adam*, représente des épisodes de la Genèse, elle dévoile une conception idéologique fortement ancrée dans un dogmatisme chrétien qui privilégie les notions du mal et du châtement dans un univers où l'homme est responsable de ses choix, ce qui se reflète seulement de manière fragmentaire dans la dernière phase de l'évolution de la tragédie grecque comme nous l'avons expliqué plus haut.

Les drames liturgiques, les mystères et les miracles constituent le trio de démarrage du théâtre français. Ces premières formes dramatiques faisant partie des rites liturgiques, présentant des épisodes de la *Bible* ou des miracles des saints, exercent une influence restreinte du fait que l'audience était formée d'intellectuels lettrés. Les débuts religieux accordent au théâtre une aura de respect et de crainte dans l'esprit du public français qui a déjà établi un rattachement du dramatique au sacré.

L'historien Thomas Sébillet établit un lien entre les moralités, genre répandu au XV^e siècle offrant une critique socio-pédagogique, et la tragédie grecque, en avançant que ce genre présente des sujets et des personnages d'envergure. Si toutes les moralités s'achevaient par une fin tragique, elles seraient définies comme des tragédies¹¹. Du Bellay estime que les farces et les moralités avaient usurpé l'ancienne dignité de la tragédie et de la comédie. Pour la restituer, il fallait retourner aux archétypes grecs¹².

Une lecture des études sur le Moyen-âge montre que le théâtre médiéval s'était démarqué de l'art dramatique gréco-romain, reposant sur des légendes folkloriques ou reformulant à sa manière la mythologie antique en vue de forger une histoire glorieuse pour la France. Les œuvres modèles du patrimoine antique avaient été oubliées, piétinées par la montée de la littérature médiévale orale populaire qui voulait se dissocier des origines en déformant des divinités ou en inventant des héros justifiant l'origine des Français¹³.

Le souci des intellectuels de la Renaissance était la rénovation d'une littérature en déclin par le retour aux ressources gréco-latines. À partir de 1553, les pères Jésuites consolident ce mouvement en alliant les principes religieux, exploités dans les mystères et les miracles, à celui de la *catharsis*, cultivant ainsi une tendance « médiévisiste » qui mêle le religieux au politique¹⁴.

Pierre Albouy pense que les dieux grecs sont ressuscités au XVI^e siècle¹⁵. Malgré ce recours intensif à l'héritage antique, le théâtre humaniste n'a pas laissé de vrais chef-d'œuvres. Celles qui inaugurent le genre tragique français comme la *Cléopâtre captive* d'Étienne Jodelle (1553), avaient un contenu faible avec une fin prédictible. Dans cette pièce, le fantôme d'Antoine paraît pour annoncer la mort imminente de l'héroïne. Ce théâtre s'adresse surtout à une classe d'intellectuels ; il reprend donc des thèmes connus et étudiés par son public, maîtrisant la langue et la culture antiques. Une grande part des œuvres traduites était destinée à des exercices oratoires et non à la représentation ; les pièces sacrifient donc l'intérêt dramatique aux performances déclamatoires.

La Renaissance est qualifiée par Joël Schmidt, dans l'introduction du *Dictionnaire de la mythologie gréco-romaine*, de « tempête » balayant toute la production littéraire précédente¹⁶. Pourtant, « Le théâtre tragique de la Renaissance est moins un théâtre pathétique, où la déploration l'emporterait sur l'action, qu'un théâtre fondé sur une véritable dramaturgie des passions »¹⁷. C'est sur la base de cette nouvelle affirmation que nous pouvons le considérer comme le terrain de préparation, le précurseur du théâtre classique, surtout racinien.

Michel Gilot et Jean Serroy affirment que le théâtre français est né sous sa forme moderne à l'âge classique. Ils considèrent les travaux et les œuvres composés avant cette époque comme des essais visant à redonner le souffle de vie au genre dramatique déformé au Moyen-âge¹⁸. Fascinés par les modèles dramatiques grecs relevés au rang de l'apothéose du théâtre, les classiques en ont largement puisé en vue d'imiter la forme et la structure.

Empreintes grecques sur le théâtre français

Leur réflexion sur la grandeur de ces œuvres oriente le théâtre vers une application minutieuse des principes dramaturgiques aristotéliens.

Traduite et interprétée de manière fragmentaire, *La Poétique*¹⁹ constitue le cœur du code dramatique classique. Sous l'emprise de ce texte fondateur, la créativité était exclue au profit de l'imitation ; l'originalité du dramaturge se limitait souvent à adapter la crise tragique du héros grec dans un contexte qui lui est étranger. Le problème majeur de cette transposition réside dans l'inadéquation entre le mode de pensée véhiculé par la source et celui que l'auteur cherche à adopter dans son discours dramatique.

Les choses se compliquent lorsque surgit la question du sacré : les modèles dramatiques grecs transmettent un aspect particulier du tragique où prédominent la fatalité et l'alliance de la violence au sacré qui avait été rangée dans une dialectique sacrificielle bien spécifique. Sur ces modèles vient se superposer la transcendance d'un Dieu étranger à la violence des hommes, mais laissant l'homme assumer la responsabilité de ses actes²⁰. L'idée du mal et du châtiment persiste dans la tragédie classique qui modifie le rapport entre l'homme et la transcendance divine. La tyrannie inexplicable des divinités grecques s'intègre mal au contexte classique à forte teneur catholique. L'exemple d'*Andromaque*²¹ illustrera cette idée en montrant comment Racine a modifié la trame des événements pour respecter des bienséances imposées par un public exigeant.

« De fait, l'admiration que le public a pu éprouver pour la grandeur d'âme – la *générosité* (au sens étymologique) – des héros cornéliens, le plaisir du divertissement mythologique ne sont plus de mise : terreur et pitié accompagnent désormais les victimes d'un inexorable destin qui ne leur laisse plus ni libre arbitre ni espoir de la grâce »²².

Catharsis, public et festivités :

Le théâtre médiéval admettait le mélange du religieux et du profane, du comique, du pathétique et du tragique²³, coïncidant avec le déplacement des spectacles à l'extérieur de l'église et dans les places publiques, ce qui a permis une interaction avec les arts et les festivités profanes de la rue. Cette

réunion se produisait notamment lors des fêtes religieuses qui se superposaient parfois aux occasions publiques et aux carnivals folkloriques. Toutes ces circonstances rapprochent cette période de celle de l'épanouissement dramatique grec où divers types d'arts s'étaient mêlés.

La participation du public dans les spectacles renforçait l'aspect « démocratique », récréatif et divertissant du théâtre. Comme dans le théâtre grec antique, les troupes françaises avaient l'habitude de sélectionner quelques-uns de l'audience pour jouer de petits rôles ou comme figurants dans les scènes qui le requièrent. Cette présence de la collectivité encourageait parfois les auteurs à en profiter pour inciter à la sédition. Le chercheur Emmanuel Le Roy Ladurie a analysé certaines fêtes locales traditionnelles au Dauphiné en février 1580 ; il a prouvé qu'elles se transformèrent en un véritable soulèvement populaire²⁴.

L'élément majeur qui distingue le théâtre médiéval de celui des Grecs, c'est l'absence des troupes professionnelles. Le théâtre religieux est organisé bénévolement avec la collaboration gracieuse de l'audience, ce qui met en évidence l'aspect festif des spectacles. Par contre, tout comme au théâtre grec, les acteurs étaient uniquement des hommes qui jouaient tous les rôles. L'influence de cette exigence se prolonge jusqu'au XVII^e siècle où les femmes qui devenaient actrices étaient mal reçues dans la société et excommuniées comme tout le reste des troupes : ils étaient privés d'obsèques religieux.

La mainmise du pouvoir politique se manifeste dans certaines situations où le roi intervient pour réclamer la création d'une pièce: irrité par la moquerie de l'ambassadeur turc Soliman Aga, Louis XIV ordonne à Molière de faire une comédie qui le venge en ridiculisant les Turcs et c'est ainsi que *Le Bourgeois gentilhomme* voit le jour.

Ces éléments favorisant l'aspect collectif du théâtre sont corroborés par l'idée selon laquelle le dramaturge constitue le porte-parole, le transmetteur d'une vision du monde de la collectivité exprimée sous une forme et une structure cohérente. Ceci rejoint la définition que donne Goldmann du mythe comme « phénomène de conscience collective, qui atteint son

maximum de clarté conceptuelle ou sensible dans la conscience du penseur ou du poète »²⁵.

Un genre en ébullition :

Le Moyen-âge n'a donc pas développé cette conception des mises en ordre et des genres. Les genres sérieux comportent des moments comiques et vice-versa. Dans le foisonnement des formes dramatiques, tous les sujets et les personnages se croisent. « Dans un mystère, le public pouvait rire des facéties des diables de l'Enfer et s'émouvoir quelques tableaux plus tard des paroles du Christ »²⁶.

En revanche, la préoccupation classique principale était de réglementer l'écriture. Le classicisme se fait un plaisir d'ordonner le monde en le nommant, puis s'interroge sur la validité des catégories adoptées. Les genres dramatiques ne régissent pas seulement les formes de l'écriture, mais aussi les sujets traités²⁷. Les auteurs respectent généralement les genres, mais de temps en temps, ils préfèrent recourir à la liberté d'écriture afin de toucher les limites pour en explorer la perméabilité, et créer des formes subtiles. Les débats théoriques passionnent les écrivains et les critiques surtout lorsqu'une œuvre s'écarte des normes fixées, ouvrant tout un éventail d'interprétations... Les exemples de la querelle du *Cid* et des justifications présentées par Racine dans la préface de *Bérénice* en constituent une illustration éloquent.

Le genre tragique, à la lumière du cheminement effectué jusqu'à ce stade, concentre toute sa signification dans un langage spécifique qui, depuis les Grecs, oscille constamment entre sens et incohérence, écartant la possibilité d'en dégager une vérité universelle. Ceci rend les limites du genre bien mouvantes, contrairement à ce que l'ont donné à penser les classiques.

***Andromaque* :**

L'étude comparée de la tragédie d'*Andromaque* composée par Euripide et sa reprise par Racine permet d'illustrer les points traités plus haut,

notamment la réécriture du dramatique, son alliance et son traitement du sacré, ainsi que l'effet cathartique de la tragédie.

Euripide :

Le poète grec débute sa tragédie par la transformation du statut d'Andromaque : « autrefois digne d'envie, mais maintenant il n'est point de femme plus malheureuse que moi ». Il souligne son aliénation due à la défaite des Troyens qui vient s'ajouter à ses malheurs : « J'ai plus d'un sujet de gémir, la ruine de ma patrie, la mort d'Hector et la cruelle destinée qui m'enchaîne et m'a fait tomber dans une indigne servitude »²⁸. L'héroïne s'identifie comme « la part donnée à Néoptolème des dépouilles de Troie »²⁹.

Tout au long de l'intrigue, Andromaque cherche à sauver son fils de la poursuite fatale d'Hermione, l'épouse jalouse de Néoptolème³⁰, accusant la captive troyenne d'user de magie pour la rendre stérile. La stérilité du couple royal introduit l'impossibilité de fonder un royaume et une descendance sur les décombres de Troie et amplifie ainsi la sauvagerie de la guerre. Elle prépare aussi le dénouement de la crise tragique qui se résout par un éclatement pulvérisant les fils du nœud. Le premier fil aboutit à la mort du roi, fils d'Achille, qui est considérée par Pélée, le père, comme un coup fatal infligé par les dieux à toute sa descendance³¹. Le second fil se manifeste dans la fugue d'Hermione avec Oreste qui reprend le règne d'Argos autrefois usurpé de son père Agamemnon. Le dernier fil est celui d'Andromaque qui règne sur l'Épire et sauve son fils.

Euripide dévoile ainsi un enjeu de passions enchevêtrées qui tenaillent l'héroïne. Elle est tiraillée entre le souvenir d'Hector, la mort qui menace son fils et la demande incessante de s'unir à son nouveau maître. Le problème qu'elle affronte va au-delà du drame personnel ou collectif, et met l'accent sur les conséquences de la crise dramatique. En effet, le souvenir amer du passé glorieux d'Andromaque et la disparition de son peuple comptent moins que l'effet que provoquera sa décision de se sacrifier en approuvant une union qui sauvegarderait la vie de son fils.

Empreintes grecques sur le théâtre français

Derrière cette décision se place l'avenir d'une postérité assurée par cette princesse, compensant en quelque sorte la perte de son mari, mais exacerbant la manipulation et le règne de la loi du hasard sur la destinée de l'homme.

Le tragique dans cette pièce s'explique par la prédominance d'une violence à double volets : la guerre qui se voit comme un exploit n'est en fin de compte qu'un amas de désastres et d'incendies animé par une rage guerrière. Ses catastrophes sont incarnées par les esclaves, ramassés comme butin de guerre, voués à un sort de malheur. Le petit Astyanax fait partie des enfants qui trouvent la mort pour anéantir une race entière, tout comme les filles d'Hécube qui ont fait le sujet des *Troyennes*³². Le second volet de la violence se place au niveau relationnel : elle anime les actes d'Hermione et de Néoptolème, notamment à l'égard d'Andromaque. Hermione est aveuglée par sa jalousie de voir l'esclave troyenne devenir un objet de désir de son mari. Le roi réagit à son tour à la résistance d'Andromaque par des menaces de violence contre son fils. Mais le sacré s'interpose ici pour interrompre le cycle infernal de la violence. Son empreinte se fait sentir dès le début par le recours de la captive au temple de Thétis pour y chercher refuge des persécutions continues d'Hermione.

L'interruption de ce cycle infernal s'accomplit effectivement au dénouement par l'intervention directe de la déesse Thétis qui donne des ordres organisant le sort des morts et des vivants : « Quant à la captive Andromaque, elle doit demeurer chez les Molosses, et s'unir à Hélénos par un hymen légitime ; (...) de lui doit descendre une succession des rois qui gouverneront la Molossie avec gloire »³³. Elle annonce à Pélée qu'il sera immortel et incorruptible, et résume dans la même réplique une conception bien définie du destin, de la souffrance et de la mort : « car ce qui est arrêté par le Destin, tu dois le supporter ; telle est la volonté de Jupiter. Cesse de pleurer sur les morts ; c'est le sort que les dieux réservent aux humains ; pour tous, mourir est une dette »³⁴.

Dans cette même perspective, la dernière réplique du chœur confirme l'idéologie du hasard sortant de la matrice d'un fatalisme géré par la

volonté des dieux : « Les destinées se manifestent sous bien des formes différentes ; les dieux accomplissent beaucoup de choses contre notre attente, et celles que nous attendions n'arrivent pas ; mais le dieu fraye la voie aux événements imprévus : ce qui vient de se passer en est une preuve éclatante. »³⁵

Par ailleurs, la tragédie d'Euripide met en évidence une vision monarchique, dont Pyrrhus incarne la figure idéale, dans une société foncièrement patriarcale. Le chœur affirme que dans la cité deux pouvoirs souverains accablent le peuple et mènent à des discordes civiles. L'autorité plénière d'une volonté unique fait la force des cités et des maisons³⁶. Euripide met la question politique en parallèle avec les complications causées par la présence de deux femmes dans une même maison, pour préparer et justifier le dénouement qui mettra fin à cette coexistence intenable d'Andromaque avec Hermione.

Racine :

Formé par les jansénistes de Port-Royal, Racine a profondément été imprégné de l'héritage gréco-romain à partir duquel il tire l'intrigue d'*Andromaque*. Comme *La Thébaine*, *Iphigénie* et *Phèdre*, cette tragédie repose sur des sources antiques. La princesse troyenne faisait partie des protagonistes de l'*Iliade*, et fut peinte dans le second livre de l'*Énéide* de Virgile et dans la *Troade* de Sénèque³⁷. Le dramaturge français a été touché par les gémissements de la veuve troyenne mentionnés par Virgile, déplorant la perte d'Hector et l'anéantissement de son peuple³⁸.

Dans les œuvres d'Euripide, Racine retrouve l'angoissante interrogation existentielle qui remet en question le rapport du châtement avec l'erreur et avec la transcendance divine. Dans *Andromaque*, Racine a tenté d'allier la fatalité tragique grecque à l'idée maîtresse de la prédestination janséniste, présentant la princesse troyenne étouffée par un joug de douleurs insupportables et qui semble vouée à un sort de malheur. Selon Goldmann, l'image du sacré qui se dégage des tragédies raciniennes dévoile une figure assez ambiguë de la divinité où Dieu est à la fois présent et absent mais qui

jette un regard extérieur sur l'homme et sur le monde. Le personnage tragique découvre l'insuffisance du monde par rapport à l'absolu divin³⁹, ce qui justifie sa profonde désillusion.

Racine compose *Andromaque* à l'âge de 28 ans, à la suite du succès de deux autres tragédies à teneur grecque : *La Thébaine*⁴⁰ et *Alexandre le Grand*⁴¹. Dès le départ, l'auteur d'*Andromaque* cherche à se démarquer de ses prédécesseurs en soutenant que le titre est l'unique élément qu'il emprunte à Euripide : « Car, quoique ma tragédie porte le même nom que la sienne, le sujet en est pourtant très différent. Andromaque, chez Euripide, craint pour la vie de Molossus, qui est un fils qu'elle a eu de Pyrrhus et qu'Hermione veut faire mourir avec sa mère. Mais ici il ne s'agit point de Molossus. Andromaque ne connaît point d'autre mari qu'Hector, ni d'autre fils qu'Astyanax. J'ai cru en cela me conformer à l'idée que nous avons maintenant de cette princesse »⁴². Il fournit ici une preuve de la volonté d'adaptation de l'héritage grec à l'idéologie classique.

En effet, Racine puise chez le poète grec plusieurs éléments de l'intrigue : le choix tragique auquel Andromaque fait face en voulant sauver son fils au péril de sa vie, la jalousie dévastatrice d'Hermione et le massacre de Pyrrhus par Oreste⁴³. Encore une fois, il justifie la liberté qu'il a prise dans le traitement d'un sujet inspiré de la culture antique en donnant l'exemple de Ronsard qui choisit Astyanax pour être le héros de sa *Franciade* et pour en faire l'ancêtre des rois français⁴⁴. « Nos vieilles chroniques sauvent la vie à ce jeune prince après la désolation de son pays, pour en faire le fondateur de notre monarchie »⁴⁵.

Il semble que Racine ait lu et traduit *La Poétique* d'Aristote pour son propre travail⁴⁶. Au niveau structurel, le dramaturge investit la règle canonique aristotélicienne des trois unités qui affermit la densité tragique, recréant un espace grec antique duquel disparaît la réalité quotidienne. Racine conserve l'arrière-fond historique et politique, sans insister sur les atrocités de la guerre comme Euripide. L'intrigue d'*Andromaque* se déroule dans le palais de Pyrrhus, un lieu clos qui se présente comme un piège dans lequel l'héroïne est enfermée, ce qui lui enlève tout espoir de liberté.

À partir de cet arrière-fond transparait également une menace de guerre entre Pyrrhus et les autres rois grecs au cas où il refuserait de leur remettre le fils d'Andromaque. La raison qui justifie cette tension se retrouve dans le dilemme où s'enlise Pyrrhus : sa promesse de mariage à Hermione est à la fois un devoir et une obligation, tandis que son amour pour Andromaque sape en lui tout attachement à sa victoire et le conduit à la défense du jeune garçon.

Dans ce contexte, Pyrrhus rappelle, par la même dynamique tragique, l'animosité qui oppose les Troyens aux Grecs exacerbée par la mission d'Oreste réclamant la remise du petit Troyen aux Grecs. Le dénouement annonce l'échec de cette mission pour mettre en avant la valeur du devoir et de la fidélité d'Andromaque et faire d'elle l'unique gagnante puisqu'elle finit par régner seule sur l'Épire. La crise tragique se termine par la conspiration d'Oreste contre Pyrrhus à l'instigation de la jalousie d'Hermione. Le roi est assassiné ; Hermione, déchirée par la perte de son mari et par le poids de son erreur, se suicide ; Oreste, incapable d'interpréter la fatalité qui pèse sur sa vie, perd la raison.

Ce réseau relationnel complexe illustre en effet l'art racinien de construire une chaîne psychologique dont les maillons sont reliés par ricochet. La géométrie du rapport entre les personnages repose sur les passions aveuglantes de chacun, enchaînant leur destinée de manière à ce que l'action de l'un se répercute dans une réaction inévitable de l'autre. Si Oreste aime Hermione, celle-ci hésite devant cet amour parce qu'elle aime Pyrrhus. Le roi remet indéfiniment son mariage avec Hermione à cause de l'amour naissant envers sa captive troyenne. Pour sa part, Andromaque n'aime que son fils Astyanax, dans lequel elle tente de faire revivre le souvenir d'Hector auquel elle demeure fidèle. Andromaque est identifiée parmi les « figures célestes, porteuses de valeurs et rebelles à l'analyse psychologique »⁴⁷.

C'est ainsi que Racine, en illustrant dans sa pièce le principe du dilemme tragique animant chaque personnage, cherche à souligner la souffrance de l'héroïne dans un conflit entre la liberté subjective et l'obligation objective.

Andromaque met fin à ce conflit en acceptant librement de se plier à l'obligation, faisant peu de cas de sa propre douleur et incarnant une volonté bien ferme de se sacrifier en épousant Pyrrhus, l'assassin de son mari, pour sauver la vie de son fils. Cette « relation de la captive et de son geôlier »⁴⁸ se retrouve dans le personnage de Monime qui souffre de l'autorité de Mithridate, ce qui prouve qu'il s'agit là d'un thème récurrent cher à Racine.

Andromaque est présentée comme l'idéal de la mère tourmentée, de l'épouse fidèle endeuillée, et de la dignité qui s'accommode mal avec l'esclavage qu'elle supporte patiemment. Pourtant elle n'est pas le personnage le plus prolixe de la tragédie⁴⁹ : dans une première version du dénouement, Racine avait montré Andromaque « deux fois veuve »⁵⁰, contrainte à pleurer Pyrrhus, ce qui lui fait gagner le respect du peuple. Il décide de remanier cette intervention pour mettre l'accent sur la jalousie d'Hermione, ainsi Andromaque disparaît complètement du dernier acte, bien qu'elle en sort l'unique victorieuse. La mort de Pyrrhus souligne du même coup l'impossibilité d'une relation conjugale entre Andromaque et l'assassin de son mari, confirmant l'image « classique » que Racine a voulu peindre de cette princesse.

Comme la violence constituait un pivot tragique chez Euripide, la tragédie racinienne trouve dans l'analyse de la cruauté un clivage majeur. Au premier plan, la cruauté se manifeste dans la souffrance que produit le déchirement de l'héroïne dans sa prise de décision, mais aussi la conséquence de cette décision sur les autres. Le sacrifice devient une contrainte inséparable de l'expression de la liberté : la vraie crise se retrouve donc dans l'incompatibilité de la liberté et de la contrainte dans le choix pour lequel elle doit opter.

En arrière-plan, la cruauté se dissimule dans les pulsions propres au personnage : derrière l'amour réside un égoïsme possesseur qui met sa satisfaction avant celle des autres, ce qui peut mener à la souffrance de l'interlocuteur. Le personnage de Pyrrhus représente une figure intéressante : roi victorieux, il est aussi las d'assumer les cruautés qui lui sont infligées

par le poids de son rang. En lui s'éveille un désir de rompre avec un passé sanglant. La contradiction est tirée au clair lorsqu'il refuse que l'on touche au petit Troyen, alors qu'il vient de fêter une victoire qui a détruit tout un pays, faisant des milliers de morts et de captifs.

Cette diversité de la cruauté dans le théâtre racinien lui fournit les éléments nécessaires pour produire la *catharsis* qui va de pair avec les objectifs du dramaturge. Voilà pourquoi il explique, dans la préface d'*Andromaque*, sa conception du héros tragique à la lumière des principes aristotéliens. « 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 »⁵¹. La tragédie constitue pour lui un remède cathartique consolant pour cet être fragile faisant face à un problème qui le dépasse, sans l'inviter à la résignation.

Ainsi Racine parvient à faire un compromis entre sa fidélité aux sources historiques et l'esthétique classique en christianisant le caractère d'Andromaque et les conditions de la crise tragique qu'elle affronte⁵². De la tristesse des personnages voués au malheur ressort une harmonie dans le caractère et les paroles correspondant à la grandeur que Racine a voulu donner aux protagonistes pour répondre aux attentes de son public.

Conclusion :

« Déjà fécond au Moyen Âge avec les mystères qui lui donnent les sources religieuses dont le théâtre portait l'empreinte depuis l'Antiquité grecque (...), renouvelé par l'érudition littéraire des poètes de la Renaissance qui privilégient l'écriture au détriment de la représentation et retrouvent l'inspiration des grandes tragédies antiques, l'art dramatique français atteint son apogée au XVII^e siècle, "siècle d'or" du théâtre classique comme le fut le V^e siècle avant J.-C. pour le théâtre grec »⁵³.

Empreintes grecques sur le théâtre français

De ce travail se dessinent les grands traits d'un discours dramatique diversifié reposant sur l'évolution de la représentation du sacré dans le discours tragique grec, et dans sa recreation classique française. Ce discours permet d'interpréter une idéologie religieuse et politique sous-jacente qui est parsemée de jalons ternaires reliant Dieu (ou les dieux dans le cas grec) avec le monde et le héros tragique.

Conçu au départ comme un rituel inséparable de la violence sacrificielle, le sacré consistait en un rapport disproportionné entre des dieux capricieux à puissance débridée, et des êtres cherchant à les ménager pour échapper aux malédictions et à la fatalité. Peu à peu, un processus de maturation dans cette relation permet un rapprochement dans les deux sens, de sorte que l'homme peut demander l'aide des dieux qui, animés de passion quasi-humaine, s'unissent à des hommes et engendrent toute la catégorie religieuse des héros. Au bout de cette évolution, la réduction du rôle du chœur coïncide avec la remise en question de l'existence et de l'importance des divinités grecques, et avec une prise de conscience de l'homme de la responsabilité de ses actes et de ses crimes.

C'est ainsi que le théâtre grec présente de l'action humaine un modèle aux traits bien distincts que celui qui se dégage des reprises françaises. La recreation classique du tragique grec permet de découvrir l'originalité des écrivains qui reprennent un moule prestigieux appartenant à une époque antique afin de le repenser et de l'exploiter. Elle dévoile une grande liberté dans le traitement du mythe, comme l'a si bien expliqué Racine, pour atteindre le même but cathartique sur un public issu d'une culture monothéiste qui pense et examine le sacré sous un jour différent.

Le discours du dramaturge dans ses pièces reflète également le statut politique et social du contexte dans lequel l'œuvre est née, prouvant ainsi que le théâtre est par essence sociopolitique, mais plus généralement communicatif.

Comme les poètes grecs ont redonné la vie aux dieux mythiques et aux héros oubliés des dynasties royales antiques, les classiques ont pu sélectionner de ce riche fonds ce qui convenait à leur époque pour mettre en

Heidi Sami ZAKI

question les rapports qu'entretient l'homme avec ses propres actes, ce qui fait du théâtre une quête existentielle marquée par des tensions sociopolitiques, soulevant des interrogations sans vraiment parvenir à des réponses.

Le patrimoine gréco-romain s'est fortement ancré dans l'esprit des dramaturges français à un point tel qu'il s'intègre et se mêle au patrimoine national, notamment pendant la Renaissance et à l'époque classique, mais il continue à faire partie de l'arrière-fond culturel français jusqu'à nos jours. Cet héritage constitue une part significative de la culture ; voilà pourquoi Antigone, Électre, Médée, Œdipe et d'autres encore renaissent sous la plume d'écrivains contemporains.

Remarques

-
- ¹ Roland Barthes, *Sur Racine*, Paris, éditions du Seuil, collection Point, 1963, p. 75.
- ² René Girard, *La Violence et le sacré*, Paris, Hachette, 1998, p. 70.
- ³ Fondateur de la tragédie grecque (525 – 456 av. J.-C.) qui a composé 90 pièces dont 4 seulement nous sont parvenues : *Les Perses* (472), la trilogie de *L'Orestie* (458) : *Agamemnon*, les *Choéphores*, et les *Euménides*.
- ⁴ Alain Couprie, *Le Théâtre*, Paris, Nathan, collection université, 1995, p. 89.
- ⁵ Poète tragique grec (496 – 406 av. J.-C.). De ses 123 pièces, 7 seulement ont vaincu le temps dont : *Ajax* (450-440), *Antigone* (441), *Œdipe roi* (v. 425) et *Électre* (430-420).
- ⁶ Dramaturge grec (480 – 406 av. J.-C.) ; 19 de ses 92 œuvres sont restées dont : *Alceste* (438), *Médée* (431), *Iphigénie à Aulis* (423), *Andromaque* (425), *Électre* (417-415) et les *Phéniciennes* (412-408).
- ⁷ André Reszler, « Mythe et utopie », in *Revue européenne des sciences sociales*, T. 18, No. 53, p. 76.
- ⁸ Nous faisons ici allusion à la déesse Thétis qui épousa Pélée et enfanta Achille l'invulnérable. La référence à cet arrière-fond se retrouve dans la tragédie d'Andromaque lorsque Pélée apprend la mort de Pyrrhus son fils. Voir Euripide, *Andromaque*, in Racine, *Andromaque*, Paris, Pocket, 2011, p. 141.
- ⁹ Préface de Racine, *Ibid.*, p. 29.
- ¹⁰ Philosophe et savant grec (384-322 av. J.-C) qui aborda plusieurs domaines du savoir et traita dans sa *Poétique* des principes régissant la tragédie.
- ¹¹ Alain Couprie, *op. cit.*, citation de Thomas Sébillet dans son *Art poétique* de 1548, p. 93.
- ¹² Du Bellay, *Défense et illustration de la langue française*, livre II, chap. 4, cité dans Alain Couprie, *op. cit.*, p. 94.
- ¹³ *Ibid.*, p. 95.
- ¹⁴ *Ibid.*, p. 65.
- ¹⁵ Pierre Albouy, *Mythes et mythologies dans la littérature française*, Paris, Armand Colin, collection U, 2005, p. 19.
- ¹⁶ Joël Schmidt, *Dictionnaire de la mythologie gréco-romaine*, Paris, Larousse, 1986, p. 5.
- ¹⁷ Mitsué Mangattale-Cezette, *La Représentation des passions dans le théâtre tragique de la Renaissance* : Garnier, *La Taille*, Montchrétien, Paris, Edilivre, Collection universitaire, 2008, p. 9.
- ¹⁸ Michel Gilot et Jean Serroy, *La Comédie à l'âge classique*, Paris, Belin, 1997, p. 7.
- ¹⁹ Dans ce texte fondateur de la dramaturgie occidentale, Aristote établit les normes esthétiques de la tragédie. Il semble que le philosophe grec réservait une deuxième partie à la comédie, mais elle est perdue.
- ²⁰ René Girard, *op. cit.*, p. 77.
- ²¹ D'autres exemples illustrent la liberté que s'est donné Racine dans sa manipulation des drames historiques comme dans le cas de Mithridate et de Phèdre. Voir à ce sujet, Ophelia Favez Riad, « Les sources classiques de Mithridate de Racine », in *Revue de la Faculté des Lettres*, volume 50, N° 2, Le Caire, Presses de l'université du Caire, décembre 1990, p. 125.

- ²² Racine, *op. cit.*, p. X.
- ²³ Michel Gilot et Jean Serroy, *op. cit.*, p. 9.
- ²⁴ Emmanuel Le Roy Ladurie, *Le Carnaval de Romans*, Paris, Gallimard, collection: Bibliothèque des histoires, 1979, p. 122.
- ²⁵ Lucien Goldmann, *Le dieu caché; étude sur la vision tragique dans les Pensées de Pascal et dans le théâtre de Racine*, Paris, Gallimard, 1955, p. 196.
- ²⁶ Jean-Pierre Ryngaert, *Introduction à l'analyse du théâtre*, Paris, Bordas, 1991, p. 10.
- ²⁷ *Ibid.*
- ²⁸ Euripide, *Andromaque*, Prologue, in Racine, *op. cit.*, p. 113.
- ²⁹ *Ibid.*, p. 111.
- ³⁰ Néoptolème, fils d'Achille, est également appelé Pyrrhos ou Pyrrhus, de *Pyrrha* qui signifie la rousse.
- ³¹ *Ibid.*, *Exodos*, p. 140.
- ³² Racine, *op. cit.*, Préface, p. 6.
- ³³ *Ibid.*, p. 141.
- ³⁴ *Ibid.*, p. 142.
- ³⁵ *Ibid.*
- ³⁶ Euripide, *Andromaque*, Deuxième épisode, second stasimon, in *Ibid.*, p. 123. C'est ainsi que la tragédie démontre que la monarchie est l'unique régime politique réussi.
- ³⁷ Racine, *op. cit.*, première préface, p. 26.
- ³⁸ Alain Niderst, *Racine et le tragique classique*, Paris, PUF, 1978, p. 13.
- ³⁹ Lucien Goldmann, *op. cit.*, p. 54.
- ⁴⁰ Représentée pour la première fois au Palais Royal en 1664.
- ⁴¹ Représentée pour la première fois au Palais Royal en 1665.
- ⁴² Racine, *Ibid.*, seconde préface, p. 28.
- ⁴³ *Ibid.*, p. XVI.
- ⁴⁴ *Ibid.*, p. 29.
- ⁴⁵ *Ibid.*
- ⁴⁶ *Ibid.*, p. XX.
- ⁴⁷ Alain Niderst, *op. cit.*, p. 45.
- ⁴⁸ Ophélia Favez Riad, *op. cit.*, p. 120.
- ⁴⁹ Le rôle comporte 232 vers seulement sur une totalité de 1648 vers.
- ⁵⁰ Racine, *op. cit.*, p. 105.
- ⁵¹ *Ibid.*, p. 27.
- ⁵² Alain Niderst, *op. cit.*, p. 18.
- ⁵³ Racine, *Ibid.*, p. 161.

Bibliographie

- ADAM, Antoine, *Le Théâtre classique*, Paris, Presses universitaires de France, collection Que sais-je ?, 1987.
- ALBOUY, Pierre, *Mythes et mythologies dans la littérature française*, Paris, Armand Colin, collection U, 2005.
- BARTHES, Roland, *Sur Racine*, Paris, Éditions du Seuil, collection Point, 1963.
- BRUNEL, Pierre, *Théâtre et cruauté ou Dionysos profané*, Paris, Librairie des Méridiens, 1983.
- BURY, Emmanuel, *Le Classicisme : l'avènement du modèle littéraire français 1660-1680*, Paris, Nathan, 1993.
- CHEHATA, Chérine, *Le mythe d'Alceste chez Quinault et Yourcenar*, thèse de magistère, Faculté des Lettres, université du Caire, département de langue et de littérature françaises, 1999.
- CSAPO, E. and SLATER, William J., *The Context of Ancient Drama*, Ann Arbor, 1995.
- COUPRIE, Alain, *Le Théâtre*, Paris, Nathan, collection Université, 1995.
- DELCROIX, Maurice, *Le Sacré dans les tragédies profanes de Racine : essai sur la signification du dieu mythologique et de la fatalité dans La Thébàïde, Andromaque, Iphigénie et Phèdre*, Paris, Nizet, 1970.
- DELUMEAU, Jean (direction scientifique et préface), *Une Histoire du monde aux temps modernes*, Paris, Larousse, collection Bibliothèque historique, 2008 [2005].
- FAYEZ RIAD, Ophélia, « Les sources classiques de *Mithridate* de Racine », in *Revue de la Faculté des Lettres*, volume 50, N° 2, Le Caire, Presses de l'université du Caire, décembre 1990, pp. 117-126.
- GILOT, Michel et SERROY, Jean, *La Comédie à l'âge classique*, Paris, Belin, collection Lettre Belin Sup, 1997.
- GIRARD, René, *La Violence et le sacré*, Paris, Hachette, 1998 [Grasset, 1972].

- GOLDMANN, Lucien, *Le dieu caché; étude sur la vision tragique dans les Pensées de Pascal et dans le théâtre de Racine*, Paris, Gallimard, 1955.
- LA COMBE, Pierre Judet de, *Les Tragédies grecques sont-elles tragiques? Théâtre et théorie*, Montrouge, Bayard Éditions, 2010 [Fayard, 1970].
- LADURIE, Emmanuel Le Roy, *Le Carnaval de Romans*, Paris, Gallimard, collection Bibliothèque des histoires, 1979.
- MANGATTALE-CEZETTE, Mitsué, *La Représentation des passions dans le théâtre tragique de la Renaissance: Garnier, La Taille, Montchrétien*, Paris, Edilivre, collection universitaire, 2008.
- MORFORD, Marc, *Classical mythology*, New York, Oxford university press, 2003.
- NIDERST, Alain, *Racine et la tragédie classique*, Paris, Presses universitaires de France, collection Que sais-je ?, 1978.
- RACINE, Jean, *Andromaque*, (suivie d'*Andromaque* d'Euripide), Paris, Pocket, 2011 [1992].
- RYNGAERT, Jean-Pierre, *Introduction à l'analyse du théâtre*, Paris, Bordas, 1991.
- SCHERER, Jacques, *La Dramaturgie classique en France*, Paris, Nizet, 1962.
- , *Racine et/ou la Cérémonie*, Paris, Presses universitaires de France, 1982.
- SCHMIDT, Joël, *Dictionnaire de la mythologie grecque et romaine*, Paris, Larousse, 1986.
- VIALA, Alain, *Racine, La Stratégie du caméléon*, Paris, Seghers, 1990.
- عبد القادر القط، *فن المسرحية*، القاهرة، الشركة المصرية العالمية للنشر - لونجمان، ١٩٩٨.

ألفريد فرج، *فن المسرحية*، القاهرة، المجلس الأعلى للثقافة، ٢٠٠٢.

أحمد عتمان، *الكلاسيكية في مسرح عصر النهضة والتراث المتجدد في مسرحيات شكسبير وراسين*، القاهرة، كلية الآداب، ١٩٩٩
محمد حمدي ابراهيم ، *دراسة في نظرية الدراما الإغريقية*، القاهرة ، العربي للنشر والتوزيع، ١٩٧٧.

Sitographie

- ALBERT, Jean-Pierre, « Pour une anthropologie des genres littéraires », in *Ethnologie française*, nouvelle série, T. 23^e, No. 1^{er}, textures mythiques (Janvier-Mars 1993), Presses Universitaires de France, pp. 20-26. URL: <http://www.jstor.org/stable/40989358>. Consulté le: 19/01/2012.
- DURAND, Gilbert, « Le social et le mytique Pour une topique sociologique », in *Cahiers Internationaux de Sociologie*, Nouvelle Série, Vol. 71, Les sociologies (Juillet-Décembre 1981), Paris, Presses Universitaires de France, pp. 289-307. URL: <http://www.jstor.org/stable/40689960>. Consulté le: 19/01/2012.
- RESZLER, André, « Mythe et utopie », in *Revue européenne des sciences sociales*, T. 18, No. 53, Représentations collectives et Images de l'autre: Mythes et Utopies (1980), pp. 75-84. URL: <http://www.jstor.org/stable/40370792>. Consulté le: 19/01/2012.
- <http://www.theatrehistory.com/>
 - <http://www.theatredatabase.com/>
 - <http://www.didaskalia.net/>
 - <http://www.nottingham.ac.uk/cadre/index.aspx> (Centre for ancient drama and its reception: CADRE).