

Ramona MALI A
(Université de l'Ouest,
Timi oara)

Des repères mythologiques dans *Phèdre* de Racine. Pour un chronotope théâtral

Abstract: (On Mythological Key-elements in Racine's *Phaedra*. Towards a Theatrical Chronotope) Our study of Racine's most famous play, *Phaedra*, has as a starting point the mythological references as well as pretexts and paratexts in order for us to take into discussion the chronotope of the text. The chronotopic approach of a text is based on the study of the time and the space of the narration, regardless of its genre: epic or dramatic. In the French classical theatre, the plays respected the rule of the three unities: unity of time, of place and of action. We have identified in the play taken into discussion five types of time and four types of space through which the unity of time, respectively, of place are illustrated. In our analysis we have followed and described in detail the mythological, historical and religious irradiations of such a chronotopic construction.

Keywords: *Phaedra*, mythologie, Thésée, theatrical chronotope, racinian text

Résumé: Notre étude sur la pièce la plus connue de Racine, *Phèdre*, a pour point de départ les repères mythologiques en tant que prétextes et paratextes afin de prendre en discussion le chronotope du texte. La démarche chronotopique d'un texte repose sur l'étude du temps et de l'espace de la narration, quel que soit le genre littéraire : épique ou dramatique. Dans le théâtre classique français les pièces respectaient la règle des trois unités : l'unité de temps, l'unité de lieu et l'unité d'action. Dans la pièce prise en discussion nous avons identifié cinq types de temps et quatre types d'espace par l'intermédiaire desquels le dramaturge illustre l'unité de temps et, respectivement, l'unité de lieu. Dans notre analyse nous avons suivi et détaillé les irradiations mythologiques, historiques et religieuses d'une telle construction chronotopique.

Mots clés : texte racinien, *Phèdre*, Thésée, chronotope théâtral, mythologie

1. Préliminaires

Revisiter les classiques et les remettre dans l'arène de l'actualité littéraire peut susciter des opinions parmi les plus diverses, sinon curieuses ; nous trouvons que c'est une démarche critique nécessaire, sinon obligatoire, de chaque époque littéraire, afin de mieux (re)situer les chefs-d'œuvre et leurs auteurs dans les canons esthétiques et littéraires. Revisiter les classiques d'un œil critique ne signifie pas de mettre en doute leur valeur, mais de les analyser selon des grilles interprétatives nouvelles qui mettent en relief, une fois de plus, leur pérennité axiologique. C'est ce que nous nous proposons à l'égard de *Phèdre* de Jean Racine.

Notre étude est axée sur le chronotope théâtral dont nous allons donner quelques remarques introductives dans la première partie de notre analyse. La seconde partie portera sur l'application proprement dite de la démarche chronotopique dans un texte racinien parmi les plus connus : *Phèdre*. Dans cette pièce nous allons investiguer la mise en place du temps et de l'espace, ou, employant la terminologie des textes théoriques sur l'art théâtral de cette époque-là, de l'unité de temps et de lieu. Notre article détaillera ce que c'est que chacune de ces matrices que nous allons illustrer par des vers raciniens. À une première vue on observe une structure temporo-spatiale bipartite qui forme une trame complexe valorisant et raccourcissant des légendes mythologiques du Panthéon Olympien. Racine fait porter son

lecteur-spectateur dans le monde révolu des dieux grecs, princes régnants, héritiers du trône, mais, ce faisant, il parle en fait de son époque vivante, imprégnée d'intrigues de Cour, de scandales et de rêves de gloire.

Notre hypothèse est que chaque courant littéraire a une matrice spatio-temporelle propre, canonique, exemplifiée dans des trames narratives dont les caractères sont typiques. En d'autres mots, chaque courant littéraire a une modalité propre de raconter, de faire représenter les fils narratifs et les personnages. Le texte de Racine fait partie, de ce point de vue, des canons littéraires du Siècle d'Or français. En ce qui suit nous nous proposons de surprendre l'émergence du chronotope de type classique et ses traits repérables dans d'autres textes raciniens. S'il est vrai que les textes s'interrogent et se répondent entre eux, alors les légendes de Thésée et de Phèdre de l'Antiquité grecque trouvent leurs échos psychologiques et politiques dans le texte racinien et acquièrent de l'actualité autant à l'époque de Racine qu'à la nôtre, en égale mesure.

Avant de procéder à une telle démarche, nous allons retracer en quelques lignes les repères du sujet de *Phèdre* (1677) qui servent à notre analyse chronotopique. Phèdre croit son mari, Thésée, mort. Elle aime en secret Hippolyte, son beau-fils et le fils de Thésée. Phèdre lui déclare sa passion. On lui annonce que Thésée est de retour. Prise de remords, elle avouerait à son époux sa démarche imprudente, mais elle apprend qu'Hippolyte aime Aricie. Phèdre est torturée de jalousie. Elle laisse Œnone accuser Hippolyte auprès de son père. Thésée maudit son fils. Neptune, le dieu des mers, envoie un monstre marin contre le jeune homme et lui cause la mort. Phèdre en est désespérée; elle absorbe un poison. Elle meurt devant Thésée après avoir confessé son crime. Dans l'annexe de l'article nous avons détaillé les légendes de Thésée, de Phèdre, du Minotaure, d'Ariane, d'Égée, etc. afin d'expliquer tous les fils narratifs à charge dramatique dont les personnages font question dans la pièce, vu que Racine n'en fait représenter que les moments considérés (par lui, bien évidemment) les plus marqués du point de vue théâtral et dramatique.

2. Le chronotope théâtral classique

2.1. Brèves remarques théoriques

Selon la définition proposée par Bakhtine (238-240) et par d'autres spécialistes (Genetti 1992, Larthomas 2007, Morariu 1993, Vod C pu an 1984 et 1987, voir la bibliographie), le chronotope (selon les étymons : *chronos* et *topos*¹, voir Bailly 2000 et Garde-Tamine, Hubert 1993) serait la valorisation artistique de la relation temps-espace dans le texte littéraire. Il est vrai que le chercheur russe accorde un espace privilégié, dans son étude, au chronotope romanesque, mais dans les trois dernières décennies les esthéticiens ont appliqué avec succès la démarche chronotopique à d'autres genres, tel dramatique, et à des résultats convaincants. Nous nous proposons de le faire dans le texte de Racine, ce qui sera une première dans l'herméneutique des écritures du Grand Siècle français.

¹ Le chronotope provient des deux étymons latins : *chronos*, du grec χρόνος, () : temps, durée du temps, **durée déterminée de temps**, époque déterminée, moment précis, **durée de la vie, âge**; et *topos*, du grec τόπος, () : lieu, endroit (en particulier.), espace de terrain (en général), place, emplacement, **pays, territoire, localité**, endroit ou place d'un mal, partie malade, **endroit d'un ouvrage**, distance, portée, lieu commun, **lieu ou occasion de faire une chose**. De la pléthore des sens marqués dans les dictionnaires nous avons mis en gras ceux qui nous intéressent.

L'emploi du concept bakhtinien est justifié dans le champ de la recherche théâtrale aussi, mais il devrait supporter quelques reformulations qui l'y rendent utilisable. Il faut tenir compte de la distinction entre le temps physique et le temps psychique, distinction de prédilection pour la scène moderne. Toute sémiotique du théâtre affirme que les deux servitudes du genre sont le temps vectoriel et le corps de l'acteur. Le décalage entre le temps de l'histoire et celui du discours est reconnu comme norme du genre. Le chronotope dramatique ou théâtral est centré sur l'acteur et il comprend non seulement le *hic et nunc* du jeu, mais il intègre aussi l'espace et le temps évoqués par le jeu et par la parole. Le chronotope théâtral comprend la salle aussi bien que la scène, il élargit le présent du jeu dans la présence du spectateur à partir du moment où celui-ci pénètre dans le théâtre jusqu'à sa sortie. C'est à ce niveau-là que s'établit le dialogue complet entre la scène et la salle, le public y jouant le rôle codifié dans le registre audio-visuel varié, depuis les applaudissements jusqu'aux huées. Constatons que c'est dans les cadres du chronotope théâtral que se concentre l'essence de l'effet de spectacle. Comme celui-ci opère avec l'ancienne loi de la réception – l'impression – on se rend compte que la dernière connaît des modifications substantielles parfois, longtemps après la sortie de la salle. Elle est soumise à un processus de décantation, de clarification, de comparaison avec l'impression d'autrui, à la pression des associations ultérieures que la conscience du spectateur réalise. L'émotion que provoque l'effet de spectacle se modalise longtemps après la sortie de la salle.

Après avoir tiré au clair ce que c'est que le chronotope théâtral, quelques jalons paralittéraires s'imposent afin de délimiter l'unité de lieu et l'unité de temps qui gouvernent le chronotope théâtral classique (il y a, bien évidemment, la troisième unité – de l'action –, reconnue comme telle, mais le chronotope-synthèse du texte concerne seules les deux premières, la troisième étant enclenchée par elles).

Le chronotope théâtral classique, défini explicitement dans l'*Art poétique* par Boileau², est annoncé par le théâtre renaissant d'Etienne Jodelle (*Cléopâtre captive*³), Robert Garnier (*Les Juives, Bradamante*) et par les théoriciens Jules-César Scaliger⁴ (*Poétique*) et Jean de la Taille⁵ (*Art de la tragédie*). De tous les principes qui gouvernent l'art dramatique classique, la vraisemblance est une exigence *sine qua non*. Racine dans la Préface de *Bérénice* (1670) fait l'éloge de la simplicité au théâtre:

² Cette règle formulée par Boileau exige « Qu'en un lieu, qu'en un jour, un seul fait accompli / Tienne jusqu'à la fin le théâtre rempli. »

³ La Renaissance a vu naître les premières formes du théâtre tragique qui préfigurent la grande tragédie du siècle classique. La première tragédie française, *Cléopâtre captive* (1552), oeuvre de Jodelle, rompt complètement avec la tradition médiévale. C'est une pièce qui se soumet déjà à certaines rigueurs formelles classiques, qu'on va retrouver au XVII^e siècle : composition en cinq actes, respect de la règle des trois unités (d'action, de lieu et de temps). Cependant cette première tragédie manque d'action dramatique et comporte trop de passages lyriques et rhétoriques : chants du chœur, lamentations des personnages, etc. L'analyse psychologique, qui sera la grande découverte de la tragédie classique du XVII^e siècle, ne retient pas encore l'attention du dramaturge.

⁴ Jules-César Scaliger tire de la *Poétique* d'Aristote une *Poétique* publiée en latin (1561) où il énonce les règles et les principes strictement définis qui doivent régir le genre de la tragédie : unité d'action et de temps, personnages illustres, dénouement malheureux, action débutant en pleine crise, vraisemblance, style sérieux, emploi du vers.

⁵ Jean de la Taille va reprendre ces principes (évoqués dans la *Poétique* de Scaliger) dans son *Art de la tragédie*, en leur ajoutant l'unité de lieu.

Il n'y a que le vraisemblable qui touche dans la tragédie. (...) Il y en a qui pensent que cette simplicité est une marque de peu d'invention. Ils ne songent pas qu'au contraire toute invention consiste à faire quelque chose de rien, et que tout ce grand nombre d'incidents a toujours été le refuge des poètes qui ne sentaient dans leur génie ni assez d'abondance ni assez de force pour attacher durant cinq actes leurs spectateurs par une action simple, soutenue de la violence des passions, de la beauté des sentiments et de l'élégance de l'expression. Que veulent-ils davantage ? (...) La principale règle est de plaire et de toucher. Toutes les autres ne sont faites que pour parvenir à cette première.

Au nom de la même vraisemblance on trouve chez l'abbé d'Aubignac, toujours à l'époque de Racine donc, le pladoyer pour l'unité de temps: « [...] que l'action tragique commençât le plus près possible de la catastrophe⁶ afin d'**employer moins de temps au négoce de la scène** et d'avoir plus de liberté d'étendre les passions et les autres discours qui peuvent plaire » (L'abbé d'Aubignac, *Pratique du théâtre*, 1657, II, 7). Un registre temporel plus restreint concernant l'unité de temps – réduite à deux heures –, est exigé par Pierre Corneille, dans le *Discours des trois unités d'action, de jour et de lieu*, publié en 1660 où le dramaturge considère que: « La représentation dure deux heures et ressemblerait parfaitement si l'action qu'elle représente n'en demandait pas davantage pour sa réalité. Ainsi ne nous arrêtons point ni aux douze, ni aux vingt-quatre heures; **mais resserrons l'action dans la moindre durée qui nous sera possible, afin que sa représentation ressemble mieux et soit plus parfaite** ».

À son tour Chapelain signe un pladoyer pour l'unité de lieu⁷ - nommé par lui « unité de scène »-, dans le *Discours de la poésie représentative*, paru en 1635: « Les bons anciens [les auteurs de l'Antiquité] ont attaché **le cours de la représentation à un seul lieu**, qui est ce qu'on nomme unité de scène. Tout cela fondé sur la condition de la vraisemblance, **sans laquelle l'esprit n'est ni ému, ni persuadé** (*Opuscules critiques*).

En dépit de sa formule sans équivoque, cette contrainte ne sera pas acceptée sans réserve par les dramaturges contemporains à Racine: Scudéry n'hésite pas à recourir au décor à transformations dans *La Mort de César*, 1635 ou dans *L'Amour tyrannique*, 1638 (ici l'action se déroule tantôt au sommet, tantôt au pied des remparts de la ville). Vers les années 1670-1675 cette règle strictement limitative commence à être ressentie comme un carcan par un public de plus en plus friand de spectacle et qui assure le triomphe de l'opéra où l'unité de lieu n'est pas observée. Le théâtre s'efforce de satisfaire à la fois le goût des spectateurs et l'esthétique de la vraisemblance par la profusion décorative.

2.2. L'émergence du chronotope théâtral classique

Dans la figure représentée ci-dessous nous avons conclu les composantes du chronotope-synthèse du texte dramatique classique, pas seulement du texte racinien, puisque, des plaidoyers contemporains à Racine, on extrait les mêmes exigences esthétiques fonctionnant en tant que contraintes dans l'élaboration des pièces. Si le schéma est valable

⁶Le XVII^e siècle utilise plus volontiers le terme de *catastrophe* pour *dénouement*, terme qui n'implique pas, comme aujourd'hui, l'idée d'une issue funeste. Le dénouement ou la catastrophe doit permettre au spectateur de satisfaire la curiosité que les actes précédents ont suscitée en lui. Notamment le sort de chaque personnage doit être clairement réglé.

⁷ L'exigence de vraisemblance, considérant que l'espace scénique est un, refuse comme peu croyables les changements de décor. Toute l'action représentée doit se dérouler dans le même lieu.

pour une catégorie de textes, il s'applique en égale mesure à la pièce *Phèdre* dont nous mettrons à la loupe l'unité de temps et l'unité de lieu.

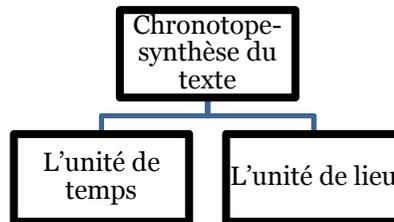


Diagramme illustrant le chronotope du théâtre classique

Du point de vue formel, la tragédie classique doit se dérouler dans un laps de temps de vingt-quatre heures, et ce faisant, elle gagne un plus de dramatisme et d'effet de spectacle et, par voie de conséquence, elle tient en haleine le lecteur / le spectateur. Du point de vue de l'enchaînement logique des événements représentés, le lecteur observe que cette unité est élargie, grâce aux artifices du dramaturge qui morcèle le temps dans des bribes, chacune ayant son rôle et sa place bien définis.

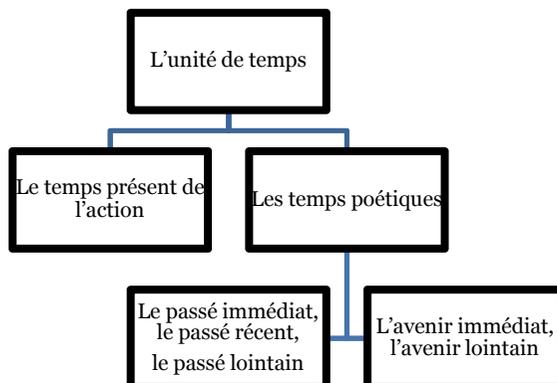


Diagramme illustrant la composante temporelle du chronotope théâtral dans la pièce *Phèdre*

Selon le schéma d'en haut, l'unité de temps est illustrée, dans cette tragédie, par:

A. *Le temps proprement dit ou présent de l'action*. Même s'il est fictif, à savoir inventé par le dramaturge, il renvoie aux légendes grecques, aux temps mythiques et à la tradition mythologique de l'Hélade maritime et continentale, tradition qui est ré-inventée par Racine et derrière laquelle il y a tout un échiquier politique et religieux de sa contemporanéité. S'il est vrai qu'aujourd'hui le spectateur ressent d'abord - grâce au chronotope théâtral - la violence d'un tragique de la passion ou l'intensité d'une interrogation métaphysique sur la destinée, le public du XVII^e siècle était sans doute plus sensible que

nous à une dimension qui, à ses yeux, contribuait à la pompe⁸ de la tragédie : la dimension politique. Les affaires de succession touchent de près une aristocratie qui se perpétue non seulement par la transmission du patrimoine, mais par celle du titre. D'autre part l'actualité politique du temps se nourrit d'affaires de ce genre: Henri IV, le grand-père de Louis XIV, a hérité la Couronne de France non sans difficultés, après la mort, sans héritier, de son cousin, Henri III, le dernier des Valois. En 1667 commence la Guerre de Dévolution avec l'Espagne, en 1688 Guillaume d'Orange succède au trône d'Angleterre, en 1702 c'est la guerre de Succession d'Espagne. Or, c'est précisément à l'arrière-plan de la tragédie se profile une complexe question de succession. Ce rapport passé-présent de la macro-histoire souligne une idée chère aux jansénistes : *Nil nove sub sole*. Le désir de gloire, l'abus politique des monarches, les intrigues de Cour sont pérennes, cycliques et toujours d'actualité, quelle que soit l'époque historique. C'est le message du sous-entendu de Racine.

B. Les temps poétiques composent la temporalité suggérée dans le texte ; autrement dit, les temps passé et futur auxquels les personnages font références. Cette temporalité est illustrée par le passé immédiat, le passé récent, le passé lointain, d'un côté, par l'avenir immédiat et l'avenir lointain, de l'autre côté. La règle de l'unité de temps, comme celle du lieu, se déduit d'une exigence rigoureuse de vraisemblance : le temps de la représentation étant d'à peu près deux heures, l'action sera d'autant plus vraisemblable que sa durée effective se rapprochera du temps de la représentation. On a cependant conscience qu'il est extrêmement difficile d'imaginer une action émouvante se déroulant dans un laps de temps aussi restreint. C'est pour cela que l'action devra se tenir toute entière dans les vingt-quatre heures qui séparent deux levers du soleil.

Si le temps présent de l'action est réduit à quelques heures d'une journée, la temporalité suggérée permet un élargissement de celui-ci par les temps poétiques, remplissant ainsi le rôle de supplément temporel, à savoir la pièce est plus compréhensible par ces extensions temporelles. À cet égard nous avons distingué trois types de passé et deux types d'avenir:

B.1. Le passé immédiat (quelques jours): « Les ombres par trois fois ont obscurci les cieux / Depuis que le sommeil n'est entré dans vos yeux ; / Et le jour a trois fois chassé la nuit obscure / Depuis que votre corps languit sans nourriture. » I, 3;

B.2. Le passé récent – qui correspond à une période de six mois : « Depuis plus de six mois éloigné de mon père, / J'ignore le destin d'une tête si chère. » I, 1 v.5 ou bien dans d'autres vers : II, 2, v. 539, IV, 2, v.1129;

B.3. Le passé lointain – qui crée une perspective temporelle illimitée : c'est le coup de foudre dont Phèdre est frappée dès son mariage (« Mon mal vient de plus loin. À peine au fils d'Égée / Sous les lois de l'hymen je m'étais engagée, / Mon repos, mon bonheur semblait être affermi ; » I, 3), le souvenir de l'arrivée de Thésée en Crète II, 5, vv.641-644. Bref l'ensemble de ces événements qui constituent un passé biographique. C'est aussi le passé légendaire dans lequel les dieux sont intervenus : I, 3, vv.249-258, I, 5, v.360, II, 2, vv.494-496.

Les types d'avenir de la temporalité suggérée sont:

⁸ Dans le langage du XVII^e siècle la pompe désigne l'ensemble des éléments qui donne au public le sentiment de la magnificence et provoque l'admiration. Dans ce siècle ce terme n'a rien de péjoratif.

B.4. *L'avenir immédiat* : la mort imminente de Phèdre : « Soleil, je viens te voir pour la dernière fois ! » (I, 3), la mise à mort d'Hippolyte, la succession de Thésée, la condamnation d'Hippolyte, etc. (I, 3, vv.241-243, II, 5, vv.587-588, IV, 3, vv.1157-1160, I, 4, vv.325-328, IV, 3, vv.1157-1160).

B.5. *L'avenir lointain* où se profile le destin des personnages : le châtement éternel de Phèdre, le rêve de bonheur d'Aricie et d'Hippolyte : « Là, si vous m'en croyez, d'un amour éternel / Nous irons confirmer le serment solennel ; / Nous prendrons à témoin le dieu qu'on y révèle : / Nous le prions tous deux de nous servir de père. » (V, 1 ou bien dans d'autres vers IV, 6, vv.1285-1288, II, 3, vv.574-576, vv.1365-1370).

Cette géométrie temporelle dessinée par Racine dans la pièce de *Phèdre* est remarquable par l'équilibre et la mesure du dramaturge que nous voyons comme un habile « horloger de la journée », se plaisant à examiner le mécanisme d'une passion et à l'expliquer par le menu des rouages mesurant le temps. Racine – l'horloger des âmes -, sait bien comment contrecarrer les conséquences inhérentes de la règle des vingt-quatre heures : par ce découpage temporel. Afin de visualiser / ressentir les effets de cette règle, un bref rappel des repères mythologiques essentiels concernant l'histoire de Phèdre est nécessaire (voir l'annexe). L'histoire grecque (de Thésée et de Phèdre) est tronquée et il n'y a que des bribes de la macro-histoire qui sont insérés dans la pièce, puisque le dramaturge présuppose connus par le public les repères de la tradition mythologique grecque : des épisodes qui remontent aux origines mêmes de la lignée de Phèdre, à savoir les événements que Racine ne fait pas représenter : la conquête de l'Attique par Minos, la mort d'Égée, le père de Thésée, le vaudeville olympien (la liaison gâchée entre le Soleil et Aphrodite), la naissance du Minotaure, le labyrinthe, le tribut des quatorze jeunes gens, etc. Une autre dramaturgie aurait pu les représenter?

L'autre partie de la dichotomie chronotopique est constituée par l'espace ou, employant les termes des classiques, par l'unité de lieu. L'espace scénique de la tragédie *Phèdre* est formé de deux composantes:

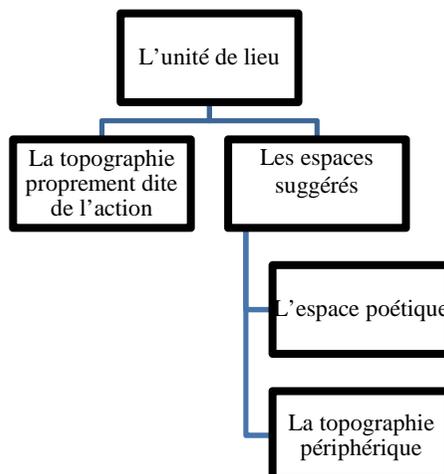


Diagramme figurant l'enchaînement des types d'espace dans la pièce *Phèdre*

C. *Le lieu scénique* (qui tient le centre de la scène) ou *la topographie proprement dite de l'action* est défini(e) dans la pièce par les didascalies, très économes en effet, mais de précision géographique. S'agissant du lieu scénique, les dramaturges classiques en général, Racine en spécial, sont très réservés quant aux indications. Pour *Phèdre*, Racine se borne à une rigueur d'emplacement : « La scène est à Trézène, ville du Péloponnèse. » C'est que la pratique courante de l'époque ne vise aucunement le réalisme archéologique ou le pittoresque. Racine s'en remet « au palais à volonté », c'est-à-dire à un décor vague, indéfini, « réutilisable » et valable pour à peu près n'importe quelle autre tragédie et représentant une salle de palais royal. Si on cherche dans le texte un complément d'information, on ne trouve que deux vers pouvant intéresser un scénographe virtuel : « Il me semble déjà que ces murs et ces voûtes / Vont prendre la parole... » (III, 3, vv.854-855). On en arrive donc à ce paradoxe que chez Racine le lieu scénique est quasiment invisible. Comme s'il laissait au metteur en scène ou au lecteur le soin de l'imaginer, de le rêver. Le fait est que le lieu scénique est une sorte de vide que l'imagination doit remplir, bref une formule quasi-neutre : un palais à volonté.

D. *Les espaces suggérés* qui sont partageables à leur tour en deux catégories : les *espaces poétiques ou métaphoriques* et *la topographie périphérique*, comme représentés dans le schéma d'en haut:

D.1. *Les espaces poétiques* sont des espaces de rêve, de fuite, etc. Chez Racine, les possibilités illimitées du texte sont mises à contribution pour élargir l'espace scénique, pour dessiner ou suggérer autour de lui un endroit métaphysique ou poétique qui va de pair avec le temps poétique de la tragédie dont il était question plus haut. L'espace de la tragédie est donc constitué d'une topographie complexe dont le lieu scénique n'est que le centre. Par une sorte de mouvement inverse, le texte de Racine tend à visualiser l'espace invisible qui entoure le lieu scénique. Il s'agit moins de donner au spectateur des détails précis, que d'augmenter le sentiment de la pompe et de la splendeur épique. Sans avoir la prétention d'une caractérisation exhaustive, nous allons essayer de nommer ce que c'est que l'espace poétique par quelques traits :

- l'espace que l'imagination du spectateur doit remplir;
- une sorte de vide;
- un climat suggéré ou légendaire; c'est l'art de Racine de fondre espace géographique et espace mythologique de sorte que le climat légendaire trouve une forte crédibilité.
- un espace invisible que Racine tend à visualiser où le réel s'ouvre sur l'irréel: l'ici-bas sur l'au-delà.

Exemples illustrant ce type d'espace: I, 3, v.155 : Phèdre éblouie par un éclat de lumière; V, 1, vv.1392-94 : la description suggérée du temple; l'évocation des tombes royales : « Ils s'arrêtent non loin de ces tombeaux antiques / Où des rois, ses aïeux, sont les froides reliques. » (V, 6); I, 1, vv.11-12: l'empire des morts; la frontière entre la Grèce et l'empire des morts est évoquée à plusieurs reprises : « J'ai demandé Thésée aux peuples de ces bords / Où l'on voit l'Achéron se perdre chez les morts. » V, 6, vv. 1507-1524: le monstre marin; IV, 6 : la célèbre scène du cauchemar de Phèdre (c'est une vraie réussite scénique de Racine le discours de Phèdre de cet acte qui dessine l'espace du délire) ; le palais voûté où Phèdre implore le Soleil jouxte la nuit infernale où son père, Minos, cherche pour sa fille un supplice nouveau (IV, 6, vv.1273-1288).

D.2. *La Topographie périphérique* tient toujours à l'espace suggéré, vu qu'elle renvoie à des positions géographiques que les personnages évoquent soit dans leurs soliloques, soit dans leurs dialogues (parfois monologués). Nous l'avons nommée « périphérique » comme situation par rapport au milieu – le lieu central de la scène : le palais royal. Ce type de topographie dessine un paysage que Racine suggère par des noms communs ou par des noms propres.

- ❖ *La mer*: « Vous aviez des deux mers assuré les rivages... » (III, 5, v.941); « Dans la profonde mer Œnone s'est lancée. » (V, 5, v.1466). *Le rivage*: « On vous voit moins souvent, orgueilleux et sauvage, / Tantôt faire voler un char sur le rivage. » (I, 1, v.129-130). *Les forêts*: « Dieux ! que ne suis-je assise à l'ombre des forêts ! » (I, 3, v.176); « Mes seuls gémissements font retentir les bois. » (I, 2, v.543); « Dans le fond des forêts allaient-ils se cacher. » (IV, 6, v.1236).
- ❖ *Corinthe*: « J'ai couru les deux mers qui séparent Corinthe. » (I, 1, v.10). *Mycènes*: Il suivait tout pensif le chemin de Mycènes. (V, 6, v.1501). *Crète, Attique*: « Trézène m'obéit. Les campagnes de Crète / Offrent au fils de Phèdre une riche retraite. / L'Attique est votre bien... » (II, 5, vv.505-508), *Argos, Sparte*: « Argos nous tend les bras et Sparte nous appelle. » (V, 1, v.1366), etc.

2.3. *Des irradiations possibles du chronotope théâtral*

Les conséquences de l'unité de lieu sont repérables dans la topographie complexe que Racine suggère dans la pièce. Les possibilités illimitées du texte sont mises à contribution par des espaces dits *invisibles*, mais poétiques, et par des espaces périphériques (repérables à l'aide des noms communs et géographiques propres). Les noms propres sont à prendre en considération pour l'effet créé dans la pièce. L'enjeu / la résonance d'un tel procédé dépasse le seul but d'élargir l'espace scénique et il y en ajoute d'autres : la délimitation d'un espace géo-politique, l'effet de créer un dépaysement de l'esprit et, surtout, la couleur locale et l'évocation des pratiques diverses : sociales, religieuses, sacrificielles, etc. Thémistocle fait allusion « au tumulte pompeux » d'Athènes et de la Cour. (I, 1, v.32) ou bien « Je lui bâtis un temple et pris son soin de l'orner / De victimes moi-même à toute heure entourée / Je cherchais dans leurs flancs ma raison égarée » (I, 3, 282-283).

À ce point, un regard spécial mérite la composante religieuse, en tant qu'irradiation du chronotope théâtral, composante évoquée par les pratiques sacrificielles détaillées dans la scène de l'aveu. Même si dans la trame de la pièce il s'agit de la mythologie grecque, dominée par des divers dieux, à rôles partagés entre la création du monde et des potins, des cancanes et des qu'en dira-t-on, Racine fait transgresser les limites de la religion polythéiste vers le nœud gordien de son temps : le binôme Réforme - Contre-Réforme. L'univers racinien est surplombé par une instance divine profondément chrétienne qui se manifeste au travers d'exigences absolument incompatibles. Le héros est mis en demeure de choisir et aucun choix n'est possible. Aucun secours n'est à attendre de cette instance divine : Dieu exige, mais Dieu ne parle pas. À titre d'exemple, Phèdre qui est partagée entre deux exigences irréductibles l'une à l'autre : celle de sa *gloire* que symbolise le Soleil et qui se formule à travers le registre de pureté, de l'innocence ; celle de sa *passion*, incarnée par

Vénus et que traduisent les rêves de bonheur, d'union avec Hippolyte⁹. C'est que toute l'action de la pièce va donner à voir une illusion et sa désastreuse conséquence: celle du jansénisme¹⁰ modéré qui a cru pouvoir affirmer qu'un compromis avec le monde était concevable. De même, renonçant à mourir, comme elle avait initialement conçu le dessein, Phèdre nourrira l'illusion éphémère qu'il est possible de réconcilier gloire et bonheur, Loi et Désir. Illusion dont on sait qu'elle provoquera la mort d'Hippolyte, compromettant ainsi irrémédiablement la gloire de Phèdre. Le héros racinien se meut donc dans un monde dévoré par l'amour de soi, le désir, la volonté de puissance et qui est le royaume des aveugles! C'est l'amour du monde qui voue l'homme à la crédulité et à l'aveuglement. Il n'est guère de personnage racinien qui ne soit tarauté par le désir: Pyrrhus, Hermione, Oreste (de la pièce *Andromaque*), Néron (de la pièce *Britannicus*), Roxane (de la pièce *Bajazet*), Eriphile (de la pièce *Iphigénie*), Phèdre et Hippolyte. Un grand nombre est mû par la volonté de puissance : Agrippine, Néron (de la pièce *Britannicus*), Acomat, Roxane (de la pièce *Bajazet*), Mithridate, Pharnace (de la pièce *Mithridate*), Agamemnon, Achille (de la pièce *Iphigénie*).

3. Conclusions

L'application de la démarche chronotopique à un texte – comptant parmi les chefs-d'œuvre de la dramaturgie classique européenne, donc un texte faisant partie des canons littéraires classiques du genre dramatique – nous a conduit à tirer au clair quelques conclusions concernant l'émergence du chronotope théâtral à l'époque classique.

Primo : Le temps de la tragédie *Phèdre* de Jean Racine n'est pas contraint à vingt-quatre heures, même si, du point de vue formel, il respecte l'unité de temps, si théorisée à cette époque-là. L'espace dramatique de la même pièce ne se laisse pas être limité au lieu scénique, bien que l'unité de lieu soit vérifiable sous l'angle formel.

Secundo : Le chronotope théâtral construit dans cette pièce un échafaudage temporo-spatial complexe qui repose sur cinq types de temps et quatre types d'espace par le biais desquels le dramaturge suggère une époque révolue (la Grèce légendaire), mais religieusement et politiquement ancrée dans l'époque vivante du Siècle d'Or. Si en effet l'on compare l'imprécision et la discrétion avec laquelle Racine l'évoque et, à l'inverse, la variété et la richesse des suggestions relatives à un espace et un temps poétiques, proches ou

⁹ Quelques remarques semblables nous pouvons faire à l'égard d'une autre héroïne de Racine : Andromaque qui doit satisfaire à deux injonctions antithétiques : demeurer, quoi qu'il arrive, fidèle à son époux mort (Hector) et assurer le salut de son fils (Astyanax). Or l'un exclut l'autre : si Andromaque refuse d'épouser Pyrrhus, elle reste fidèle à Hector, mais elle compromet le salut d'Astyanax ; si elle choisit de sauver ce dernier, en épousant Pyrrhus, elle sacrifie son devoir de fidélité. On voit cependant la différence avec Andromaque : dans le cas de Phèdre, il ne s'agit plus d'un conflit entre deux décrets antagonistes d'une même Loi, mais d'un affrontement entre Loi et Désir ou, pour reprendre la terminologie chrétienne, de l'amour de Dieu (le Bien) et de l'amour de soi (le Mal).

¹⁰ Le Dieu des jansénistes est un Dieu absolument caché. C'est le titre d'un important ouvrage de Lucien Goldmann consacré à ces questions. Entendons par cela que jamais le croyant ne peut parvenir à connaître Sa Volonté. Que, quelles que soient la ferveur de sa foi et la constance de ses efforts, il ne peut jamais savoir avec certitude si la grâce lui sera accordée ou non, s'il sera élu ou damné. Dieu ne parle jamais clairement à l'homme, mais l'homme est constamment sous le regard de Dieu. Cette ignorance des intentions divines à son égard rend-il le croyant innocent ou irresponsable? Devant Dieu il est comptable de ses choix et de ses actes. La morale janséniste est régie par une loi du tout ou rien: dans le jugement que Dieu porte sur les actions humaines, il n'y a ni degré, ni gradation, ni excuse, ni circonstance atténuante. Ces actions ne peuvent être qu'absolument bonnes si elles sont guidées par un authentique amour de Dieu ou absolument mauvaises si elles trahissent, si peu que ce soit, l'amour du monde.

lointains, géographique et mythologique à la fois, nous sommes amenée à conclure que la tragédie se déploie à travers un chronotope complexe qui entremêle les nostalgies et les hantises des personnages et qui confronte sans cesse le profane et le sacré, le réel et le légendaire, le passé et le présent.

Tertio : Le chronotope-synthèse du texte détaille l'unité de temps et l'unité de lieu, mais il engage en égale mesure l'unité d'action, même si, apparemment, il n'en a rien affaire. Le chronotope théâtral est en étroite liaison avec l'organisation du quatuor des personnages principaux : deux rôles masculins et deux rôles féminins, le roi et la reine, l'amoureux et l'amoureuse. Du côté politique, le couple royal détient le pouvoir effectif ; du côté sentimental, le couple d'amoureux détient l'amour partagé. C'est une organisation presque géométrique des personnages, enclenchée par la matrice temporo-spatiale : le chronotope.

Texte de references

Racine, Jean *Phèdre. Britannicus*, Paris, édition Jean-Claude Lattès, texte intégral, 1989.

Bibliographie critique

- Bailly, Antoine, *Dictionnaire grec-français*, édition revue par L. Séchan et P. Chantraine, avec, en appendice, de nouvelles notices de mythologie et de religion par L. Séchan, Paris, Hachette, 2000 (éditions précédentes 1894, 1950, 1963).
- Bakhtine, Mikhaïl, *Esthétique et théorie du roman*, traduit du russe par Daria Olivier, préface de Michel Aucouturier, Paris, Gallimard, 2008 (1^{ère} édition russe 1975, 1^{ère} édition traduite en français 1978).
- Bercescu, Sorina, *Istoria literaturii franceze. De la începuturi în zilele noastre*, Editura tiinific, Bucure ti, 1970.
- Castelot, André, *Drames et tragédies de l'histoire*, Paris, Librairie académique Perrin, 1966.
- Gardes - Tamine, J.; Hubert, M.-C., *Dictionnaire de critique littéraire*, Paris, Armand Colin, 1993.
- Genetti, Stefano, *Les figures du temps dans l'œuvre de Samuel Beckett*, Schena Editore, 1992.
- Goldmann, Lucien, *Le Dieu caché*, Gallimard, 1956.
- Goldmann, Lucien, *Racine*, éd. de l'Arche, 1956.
- Des Granges, Ch.-M., *Histoire de la littérature française. Des origines à nos jours*, V^e édition entièrement revue et mise à jour par J. Boudout, Paris, Hatier, [s.a.]
- Larthomas, Pierre, *Le langage dramatique*, PUF, 2007 (1^{ère} édition 1972).
- Morariu, Mircea, *Le discours théâtral*, Oradea, Editura Universit ii din Oradea, 1993.
- Roubine, Jean-Jacques, *Phèdre de Racine*, série « lectoguides », éditions Pédagogie moderne, 1979.
- Vod C pu an, Maria, *Teatru i actualitate*, Bucure ti, Cartea Româneasc , 1984.
- Vod C pu an, Maria, *Pragmatica teatrului*, Colec ia Masca, Bucure ti, Editura Eminescu, 1987.

Annexe

Les repères qui vont suivre rassemblent les données de la tradition mythologique. L'histoire racontée par Racine n'en utilise que quelques éléments ; elle en supprime ou en valorise d'autres. Cette liberté était un privilège reconnu au dramaturge du XVII^e siècle.

La déesse de l'Amour, Aphrodite (Vénus), a épousé Héphaïstos (Vulcain), le dieu difforme du Feu et de l'Industrie. Peu de temps après, elle s'est éprise d'Arès (Mars), le dieu de la guerre, cependant qu'elle était courtisée par Apollon (le Soleil). Furieux d'être repoussé par Aphrodite, Apollon demande à Héphaïstos de lui fabriquer un filet dans lequel il pourra emprisonner les amants. Ainsi fut fait, et le Soleil, s'étant levé au milieu de la nuit, Aphrodite se trouva ridiculisée devant tous les dieux et compromise devant son époux. De ce vaudeville olympien, Aphrodite a conservé un ressentiment inexpiable à l'encontre d'Apollon. Cette haine va se reporter sur toute la descendance humaine du dieu, or le roi de Crète, Minos, a épousé Pasiphaé, fille du Soleil et de Perséis.

L'oncle d'Aphrodite, Poséïdon (Neptune), le dieu des mers, a offert à Minos un taureau blanc surgi des flots. Cet animal est d'une beauté telle que Minos renonce à le sacrifier à Poséïdon, comme il aurait dû le faire. Aphrodite suscite en Pasiphaé une passion irrésistible pour ce taureau. De l'union de la reine et de l'animal naît le Minotaure, monstre à corps d'homme et tête de taureau. Minos demande à son architecte Dédale de lui construire un lieu de réclusion d'où toute fuite serait impossible. Dédale invente et construit le Labyrinthe. En son centre Minos fait enfermer le Minotaure. Minos envahit le royaume d'Athènes (l'Attique) et remporte la victoire. Il exige alors du roi Égée que lui soit livré, tous les neufs ans, un tribut de sept jeunes filles et sept jeunes hommes, faute de quoi Athènes serait rasée. Ces jeunes gens sont jetés en pâture au Minotaure.

Thésée, le fils d'Égée, menait une jeunesse aventureuse. Loin de son pays, il accomplissait mille prouesses. Son retour à Athènes coïncida avec le temps où le tribut humain devait être envoyé à Minos. Thésée aperçut là la possibilité d'un nouvel exploit. Aussi demanda-t-il à partir en Crète avec les jeunes Athéniens désignés pour ce funeste voyage.

À leur arrivée, Minos reçut courtoisement les jeunes gens. C'est ainsi que ses deux filles, Ariane et Phèdre, rencontrèrent Thésée. Aphrodite frappa aussitôt la première d'une irrésistible passion pour le prince athénien. Ayant demandé à Dédale un moyen qui permît d'échapper au Labyrinthe, Ariane offrit à Thésée d'assurer son salut et sa fuite pourvu qu'il emmenât avec lui. Thésée accepta le marché. Muni par un peloton de fil, qu'il attacha à l'intérieur de la porte d'entrée du Labyrinthe et qu'il se déroula au fur et à mesure de sa progression, Thésée parvint au cœur du Labyrinthe, tua le Minotaure et put sortir du piège sans difficulté. Ainsi sauvé, il prit la fuite avec ses compagnons et les deux filles de Minos, Ariane et Phèdre.

Le navire fit relâche dans l'île de Naxos où Ariane fut abandonnée soit délibérément (Thésée aurait levé l'ancre pendant qu'elle dormait), soit par accident (le vent aurait entraîné le navire de Thésée loin des côtes et lorsqu'il serait revenu à Naxos retrouver Ariane, celle-ci aurait succombé à son désespoir. Une autre version assure qu'Ariane fut sauvée par Dionysos qui s'était épris d'elle.

Thésée avait promis à son père de remplacer la voile noire de son vaisseau par une voile blanche, s'il revenait vainqueur du Minotaure, mais il oublia sa promesse. Apercevant la voile noire, Égée crut son fils mort et, de désespoir, il se jeta dans la mer qui porte aujourd'hui son nom. Ainsi Thésée devient-il roi d'Athènes. Pour assurer son pouvoir, il eut à éliminer les Pallantides qui revendiquaient le trône, comme descendants d'Érechtée, un ancien roi d'Athènes. Cet épisode a permis à Racine d'utiliser un personnage, Aricie, descendante des Pallantides et captive de Thésée.

Le roi d'Athènes ne pouvait pas se passer d'aventures et d'exploits. Aussi envahit-il le pays des Amazones enleva-t-il leur souveraine, Antiope, dont il fit son épouse. De cette union naquit Hippolyte et son ascendance maternelle explique sans doute sa beauté outre mesure. Les Amazones rendaient un culte exclusif à la déesse de la chasse et de la chasteté, Artémis, et bannissaient les

hommes de leur société. Comme le rappelle Racine, cet orgueil et cette indifférence sont un outrage à la divinité d'Aphrodite.

Après la mort d'Antiope, Thésée épouse Phèdre, la sœur d'Ariane. Dès lors, tout est en place pour que puisse s'exercer la vengeance d'Aphrodite à l'encontre de la dernière descendante du Soleil. Aphrodite frappe Phèdre d'une passion coupable pour Hippolyte, son beau-fils, et de même façon, Hippolyte qui s'éprend d'Aricie, l'ennemie de son père, à qui tout mariage était interdit. Cependant, toujours avide d'exploits, Thésée a, de nouveau, quitté son royaume. Il entreprend d'aider son ami, Pirithoos, à enlever Perséphone, l'épouse du dieu des Enfers, Hadès. Ce dernier retient prisonniers les deux compagnons. C'est Héraclès qui réussit à délivrer Thésée de sa prison infernale. Dans la pièce Racine opte pour une version plus vraisemblable de cette aventure : la descente aux Enfers est évoquée par Aricie comme une rumeur incroyable et Thésée révèle la vérité de cette entreprise.

Durant la longue absence de Thésée, Phèdre tente vainement d'échapper à sa passion pour Hippolyte. Elle ne voit d'autre issue que le suicide. Mais sa vieille nourrice (Enone dans la pièce de Racine) réussit à découvrir la funeste intention de Phèdre et la cause qui la poussait au suicide. Prête à tout pour sauver sa maîtresse, elle va trouver Hippolyte et le supplie de payer de retour l'amour que Phèdre lui porte. Hippolyte refuse avec horreur et s'enfuit. Phèdre décide alors de reprendre en main sa destinée.

Lorsque Thésée, arraché à sa captivité infernale, rentre à Athènes, il apprend que Phèdre vient de se pendre. À la main elle tient une lettre adressée à Thésée. Cette lettre (des tablettes) accuse Hippolyte d'avoir fait violence à sa belle-mère. Bouleversé, Thésée maudit son fils et demande à Poséidon de tenir la promesse qu'il lui a faite d'exaucer trois de ses vœux et de faire périr Hippolyte. Refusant d'entendre les dénégations et les serments d'innocence de son fils, Thésée le bannit du royaume. Désespéré, Hippolyte, sur son char, longe la côte de l'Attique qu'il doit quitter. Accédant à la prière de Thésée, Poséidon fait sortir des flots un monstre marin qui effraie les chevaux du char ; Hippolyte, empêtré dans les rênes, est traîné le long de la côte rocheuse et périt ainsi. Pendant ce temps, la déesse protectrice d'Hippolyte, Artémis, apparaît à Thésée et lui révèle la vérité. On apporte alors le corps d'Hippolyte qui expire entre les bras de son père désespéré. Ayant une fois de plus quitté son royaume (peut-être banni par les Athéniens), Thésée trouve sa mort dans des circonstances obscures à la Cour de son ami, Lycomède.