

Ce fichier présente le contenu remanié et synthétisé de conférences qui ont été proposées dans le cadre du programme de français et philosophie 2015-2017 des CPGE scientifiques (sujet : « Le monde des passions »). Le texte ci-dessous peut être cité, au sens du droit habituel à la citation (avec mention de la source) et utilisé dans le cadre d'un cours ; mais pas être republié, sous quelque forme que ce soit, sans l'autorisation de l'auteur. « Toute représentation et reproduction intégrale ou partielle faite sans le consentement de l'auteur est illicite » (articles L111-1 et L122-4 du Code de la propriété intellectuelle).

Andromaque de Racine Un monde de passions

Il faut toujours partir du commencement : en l'occurrence, de l'*Illiade*, premier texte de la littérature sinon mondiale, européenne au moins. Le premier mot de ce premier poème, le premier mot de notre mémoire littérature, en somme, c'est un mot « passionnel », un terme qui désigne une passion :

Μῆνιν ἄειδε θεὰ Πηληϊάδεω Ἀχιλῆος / οὐλομένην, ἣ
Mênin aeide, thea, Pêlêiadeô Achillêos./ oulomenên, è...

La colère, chante-la, Muse, la colère d'Achille le Péléide,
Cette colère ruineuse, qui...

Le premier mot de notre tradition littéraire désigne une passion. Cette passion est une colère et cette colère est le sujet d'une épopée de vingt-sept mille vers.

L'Illiade, épopée des passions

Car l'*Illiade* ne chante pas des combats, comme on a tort de la croire, encore moins la prise de Troie, ni même la guerre de Troie. Non, l'*Illiade* chante une colère, une colère épisodique et un épisode de colère qui fut cause d'anéantissement, de destruction, non pas tant pour les Troyens que, d'abord et paradoxalement, pour les Grecs (qu'on nomme alors les Achéens), pour la coalition des Achéens dont Achille fait partie : une guerre fratricide, donc, une guerre civile au sein de la guerre entre les nations achéenne et troyenne, une guerre fratricide qui est cause d'un crépuscule des héros.

Chante, ô Muse, la colère d'Achille, fils de Pélée, colère funeste, qui causa tant de malheurs aux Grecs, qui précipita dans les enfers les âmes courageuses de tant de héros, et rendit leurs corps la proie des chiens et des vautours.

Au début du récit, Achille est furieux parce qu'Agamemnon, chef de la coalition des rois assiégeant Troie, l'a privé d'une captive, Briséis, qu'il aimait et traitait en épouse. Retiré sous sa tente, il fulmine. C'est à peine si, le jour où les Troyens menés par Hector menacent d'incendier les vaisseaux des Achéens, il accepte de prêter à son plus proche ami, son cousin et son presque *alter ego*, Patrocle, pour aller affronter le héros des Troyens. Après la crise de désespoir et de douleur suraiguë que lui cause la mort de Patrocle tué par Hector, Achille revenu de sa première intention désespérée de se suicider se fait forger des armes nouvelles par Héphaïstos et court venger son ami. Hector d'abord le fuit, apeuré par la violence de cette vindicte — car la fureur d'un héros en proie aux passions est épouvantable, au sens propre ; le mais Achille le poursuit, le rejoint, le tue et refuse que le cadavre du meurtrier de Patrocle soit enterré. Priam, père d'Hector, viendra de Troie réclamer le corps de son fils en attendrissant le vainqueur dont il saura exciter la compassion par le souvenir nostalgique de Pélée, son vieux père qu'Achille a laissé en Thessalie pour venir guerroyer en Asie mineure.

Bref, amour, colère, ressentiment, désespoir, vindicte, haine, peur et pitié : l'*Illiade*, et donc la légende troyenne, offrent un répertoire des passions humaines dans leur diversité,

concentrées autour de la *mènis* d'Achille. Elles constituent le premier modèle d'une sorte de grille, d'une syntaxe intemporelle de la passion, telle qu'elle sera pensée pendant plus de deux millénaires ensuite. Par-dessus quoi, l'épopée dégage de manière implicite la leçon morale de cet inventaire : c'est que l'homme en proie à un égarement passionnel travaille de l'intérieur de lui-même à son propre anéantissement, court à sa destruction, retourne sur lui-même ses armes. Le combat militaire des Achéens et des Troyens cachait en effet le combat fratricide des Grecs entre eux, incarné dans la colère d'Achille, lui-même détruit dans le couple qu'il forme avec Patrocle, par l'effet de cette passion agressive dont l'acmé de fureur consistera à tuer Hector, c'est-à-dire à s'affronter lui-même, puisque Hector sous son armure est déguisé en lui. La pitié qui est un dédoublement altruiste et pacificateur viendra résoudre la colère qui est un dédoublement égoïste et destructeur, et l'œuvre se terminera par les jeux funèbres, représentation fictive et distancée de la guerre, qui accompagnent les funérailles de Patrocle dont les os sont placés dans l'urne où ceux d'Achille le rejoindront bientôt, signe d'apaisement par la paix du tombeau.

Tous les éléments sont en place pour une tragédie des passions humaines incarnée dans des êtres en proie à des déchirements intimes, à de véritables dédoublements d'eux-mêmes, avant que la crise ne soit résolue dans l'apaisement d'un rite funéraire, comme celui qui termine l'*Iliade*. C'est le « moment » d'*Andromaque*.

Le moment d'Andromaque

Le sujet d'Andromaque procède de la légende troyenne par l'origine de ses personnages : Andromaque est veuve d'Hector, lequel est mort des suites du conflit entre Agamemnon et Achille, respectivement père d'Oreste et de Pyrrhus, dans le cadre de la guerre causée par le rapt d'Hélène, mère d'Hermione. Mais plus profondément, ce sujet procède du thème autour duquel s'organisait l'*Iliade* : un affrontement de passions exacerbées par les dieux et le destin, autour de la possession d'une captive que l'on s'arrache et dont la destinée, subie et passive, puisqu'elle est esclave, entraîne les autres personnages dans cette passivité agissante qui est celle de l'homme en proie à ses passions. Achille est agi (et agité) par ses passions, objet passif de l'effet produit par le rapt de Briséis ou par la mort de Patrocle qui, d'une autre manière, lui est également ravi. La frustration, qui est passivité, suscite en lui une réaction passionnelle qui devient le sujet du récit. La colère d'Achille est le sujet de l'*Iliade*, pas Achille lui-même qui n'en est que le complément — complément du nom (« Chante, Muse, la colère d'Achille »), par là ravalé en objet au cœur de l'action dont il se croit l'acteur. Acteur, il l'est, mais au sens théâtral : il interprète un rôle, se glisse dans un rôle, dans un personnage, que sa passion écrit pour lui. Et il en change, au gré de celle-ci : en fonction de la cause de sa colère, Achille passe du refus de combattre à la fureur de combattre, comme Pyrrhus, dans *Andromaque*, tantôt supplie et accorde tout, tantôt fulmine, menace et malmène sa captive.

Si Pyrrhus est fils d'Achille par l'histoire légendaire, Andromaque est fille de Briséis par sa posture. Mais comme elle est veuve d'Hector en même temps et mère de leur fils Astyanax, leurs destins divergent. Veuve, elle aurait été réduite au rang de fille, l'obéissance filiale en moins, et contrainte à la passivité. Veuve et mère, elle est contrainte à l'action pour servir de père à son fils. Fille de son devoir, passive donc, mais d'une passivité contraire à celle de son statut de captive promise à un vainqueur, à ses vainqueurs qui se la disputent. C'est sa soumission même à son devoir de veuve et de mère qui la condamne à l'action. Mais c'est une action sans passion, entendons sans égarement passionnel. Et le paradoxe qui fait le ressort de l'intrigue tragique est là : alors que dans l'épopée, les trois objets suscitant les passions et faisant agir les héros sont inactifs par essence (une vierge et deux cadavres), dans la tragédie, Andromaque, veuve et mère, objet des passions affrontées et combinées de ses tourmenteurs, est condamnée par son statut de captive à une action qu'elle subit comme une

contrainte extérieure, certes, mais pas comme une contrainte intériorisée. Pyrrhus, Hermione, Oreste agissent sous la contrainte de leur caractère, de leur passion, de leur désir : ils se croient libres, et sont en réalité esclaves et jouets de leur passion. Andromaque, elle, agit sous leur contrainte matérielle et morale, mais elle en sort libre, à la faveur d'une action méditée et dominée dont elle est le sujet et non l'objet. N'étant mue ni par la colère ni par l'esprit de vengeance, elle s'engage (dans l'action pour sauver son fils) avec un esprit dégagé (du poids des passions aveuglantes) : son devoir envers son fils et le souvenir de son mari lui interdisant de faire sombrer sa tristesse dans la passion de désespoir qui l'empêcherait de réfléchir et d'agir, elle est certes la proie et l'incarnation de diverses passions au sens *descriptif* du terme (la tristesse, la crainte, le désespoir), mais pas d'un égarement passionnel, au sens *normatif* du terme (la passion comme le contraire ou du moins la perversion de la raison et de l'action) : aucune erreur dans son jugement, aucune errance dans sa conduite, signe qu'aucun égarement passionnel ne surgit de ses passions, si intenses soient-elles.

Enjeu moral de la tragédie, on voit donc s'y opérer implicitement la distinction entre d'une part l'usage normal des passions, en tant qu'émotions et affections naturelles, inhérentes à la vie, propices à l'action, à la gouverne de soi et du monde, dès lors qu'on les domine ; et leur dérive dans l'égarement passionnel, qui est morbide, égaré, aliénant et ruineux.

Paradoxe de la situation, la tragédie montre trois héros pleinement puissants et maîtres de leur destin, un roi, un fils et une fille de roi, rendus libres par la disqualification, l'absence ou l'anéantissement de leurs parents, passer au statut d'objet de leur passions, qui entraînera leur propre anéantissement. Cependant que celle qui était distribuée par la donne initiale en objet, la captive convoitée, objet de sujétion et de désir non réciproque, est contrainte de se hisser au statut de sujet, mieux, de conquérir ce statut à la faveur d'un manque : non qu'elle soit exempte de passion, au sens où elle éprouve de réelles et fortes émotions, capables même de devenir obsessionnelles — tristesse et douleur du deuil, attachement maternel, crainte pour son fils, détestation pour le mariage avec Pyrrhus. Elle a des sentiments, elle éprouve des émotions, elle les construit peut-être même en passions, mais elle ne les dérive ni ne les pervertit en passions morbides (= malades). Pourquoi est-elle préservée du sort qui accable en ce domaine les trois autres personnages ? Sans doute parce que le temps ne coule pas pour elle dans le sens de l'avenir : rivée au souvenir de Troie, elle est passée de l'autre côté du fleuve de la vie, la promesse de l'avenir n'a donc pas de sens pour elle. Son fils même, qui pourrait être une promesse d'avenir, elle ne le voit pas comme une destinée à construire, une vie à vivre, mais comme une relique à conserver, une trace à faire survivre. Or, pour se laisser obséder par ses passions, il faut leur imaginer une issue dans le futur : c'est la loi de ce que nous nommons le désir, cette souffrance d'insatisfaction du présent que l'on essaie de soigner par une illusion de satisfaire ses vœux et d'être heureux dans l'avenir.

Les fureurs passionnelles, ce sont donc celles des héros du présent qui se croient un avenir. C'est ce qu'exprime leur assujettissement à l'amour-passion : l'amour-passion est une frustration présente qui se projette de manière illusoire dans l'espoir de satisfaire son aspiration dans l'avenir immédiat — bref, le symbole parfait de ce que nous appelons le désir, cet appétit d'avenir aiguë par les rebuffades du présent (il ne faut jamais oublier le parallèle que fait la tragédie d'*Andromaque* créée en 1667 au *Dom Juan* de Molière créé en 1665). Cet appétit d'avenir les précipite vers le néant. la nature autodestructrice du désir se révèle dans leur sort au dénouement. Ils s'anéantissent sous les conséquences de leur amour, alors qu'elle survit à cette destruction. Tous trois ont beau projeter leur fureur de destruction dans l'âme d'Andromaque, elle leur échappe parce qu'elle n'est ni de leur temps, ni de leur monde, ni de leur race, ni de leur registre passionnel. Même son projet de se donner la mort est serein, médité, assuré et résout lucidement son dilemme (trahir le souvenir d'Hector en épousant Pyrrhus ou en perdant Astyanax). Elle sortira de scène vivante, libre et reine. Parce qu'elle est

libre de la passion, parce qu'elle a dégagé l'espace de sa liberté intérieure. C'est le paradoxe magnifique de la liberté intérieure du captif, symbolisé par un texte antique qui a vivifié la sagesse de l'humanisme renaissant : la *Consolation de Philosophie* de Boèce, texte composé en 524 par un prisonnier promis à la mort, entre diverses séances de torture particulièrement horribles, et qui s'en libère par le dialogue imaginaire qu'il noue sereinement avec la Philosophie.

Élaboration d'une tragédie des passions

Par rapport à l'*Illiade*, l'éventail des passions a été réorganisé par la tragédie de Racine autour de l'amour, passion romanesque, qui subsume les autres et se substitue à la colère, passion guerrière. En fusionnant diverses sources antiques, il est parvenu à élaborer un quatuor de personnages liés entre eux par ce thème qui explique leur équation passionnelle : Pyrrhus violent et inconstant, Oreste enflammé d'amour et délirant, Hermione jalouse et vindicative, et, hors de ce champ, sinon comme objet direct ou indirect de ce concert de passions amoureuses, Andromaque triste et plaintive.

C'est qu'avant l'entrée en lice de Racine, la tragédie française des décennies 1650 et 1660, sous l'influence de la tragicomédie et du roman, s'était portée du côté du tendre et du galant : elle avait promu l'amour comme ressort et objet majeur du genre. On allait même voir le grand Corneille y sacrifier. Sans renoncer à satisfaire en cela le goût de ses contemporains, Racine entendit pourtant renouer avec l'esprit de la tragédie antique : la tragédie grecque où l'homme est soumis à la Fatalité du destin ; la tragédie latine où il est soumis à la fatalité de ses passions folles, nichées dans la part viscérale de son être ; et la tragédie biblique et chrétienne qui interprète les passions comme l'effet du péché originel et des faiblesses de l'amour charnel qui ne sait pas se sanctifier en Dieu. La solution fédérative imaginée par Racine consistera à composer, sur le modèle latin, une tragédie des passions exacerbées ; à l'organiser, pour satisfaire à l'esprit moderne, autour de l'amour ; et à intérioriser l'amour en fatalité personnelle, équivalent de la fatalité des Grecs rabattue sur la destinée malheureuse de l'homme incarné et déchu, dans l'optique chrétienne de la malédiction de la chair.

Cette synthèse renoue avec la classification des passions élaborée depuis l'*Illiade*. *Andromaque* en offre un tableau exhaustif, qui met en scène autour de l'amour l'ensemble des passions étudiées entretemps par la tradition médiévale et renaissante : désir et haine, hardiesse et crainte, espérance et désespoir, colère, plaisir et douleur. La tragédie les répartit entre les quatre personnages principaux. Leur nombre n'est pas neutre : le monde ancien est gouverné, depuis la Grèce antique, par le chiffre quatre, qui domine le cosmos (les quatre saisons), le microcosme humain (les quatre âges de la vie) ou les états de la matière (chaud, froid, sec, humide). Le corps de l'homme est sillonné par quatre liqueurs, nommées « humeurs » par l'ancienne médecine : l'humeur sanguine (rouge), la bile ou fiel (jaune), l'atrabile ou mélancolie (noire) et le phlegme autrement nommé pituite (blanc). La domination de l'une ou l'autre dans le mélange sanguin induit des équilibres chimiques divers, nommés « tempéraments », qui déterminent l'identité physique et morale de chaque individu : sanguin, bilieux, mélancolique ou phlegmatique.

Oreste se dit mélancolique dès la première scène d'*Andromaque* : voué à l'instabilité qui est alors considérée comme une caractéristique de ce tempérament, il est porté à la tristesse entrecoupée d'espoirs fous, puis au désespoir amoureux, enfin à la folie par détresse ; il incarne une variété très connue du tempérament mélancolique, celui du mélancolique par amour, que sa passion mène à l'idée fixe, aux excès délirants et à la folie hallucinée. **Hermione** la bilieuse vit l'amour sur le mode de la jalousie, du dépit, de la vengeance, qu'elle finira par tourner contre elle-même : paradoxe de la jalousie devenue égarement passionnel, elle préfère tuer ce qu'elle aime que le voir possédé par une autre ; mais incapable de vivre sans lui, elle meurt de la mort qu'elle a donnée sans assumer son souhait, symbole du

solipsisme et du fantasme que constitue sa passion. **Pyrrhus** le sanguin est en proie aux attermolements fougueux de son humeur ardente — le sang est chaud et le sien est impatient, inquiet, alternativement porté aux excès contraires et aux égarements de ses illusions, tantôt croyant se faire aimer par le raisonnement, la prière, la supplique, tantôt par la terreur, la violence, le chantage, tantôt se croyant capable de ne plus aimer. Sa passion le rend victime d'une illusion permanente, comme Oreste d'une hallucination morbide. Tous trois vivent dans la dénégation.

Andromaque pour sa part subit flegmatiquement les assauts de ces emboîtements d'agressions, et s'efforce de s'en écarter, de se retirer, d'échapper et de mettre à l'abri son fils : ce qui ne veut pas dire qu'elle est indifférente ni impavide, mais qu'elle demeure capable de déterminer, entre les excès contraires et également perniciose de la placidité et de l'emportement, la voie de la maîtrise raisonnée de ses émotions, qu'elle ne laisse pas tourner en passion, et celle de ses décisions, qu'elle ne laisse pas entamer par la sidération ni la précipitation. Protégée par son phlegme de l'embrasement et de la désespérance mortifères, elle pactise constamment avec la mort qui, paradoxalement, l'épargnera. En effet, à la recherche d'une action de préservation, elle invente en méditant sur le cénotaphe d'Hector le subterfuge, la *mêtis* (autre terme homérique, mais odysseén) d'un mariage sans consommation qui ligoterait Pyrrhus par son serment et protégerait Astyanax par la disparition même de sa protectrice. La mort, le mort ont dicté à Andromaque le stratagème de sa mort, réitérant l'acte premier d'où tout avait surgi : la mort d'Hector tué par Achille sous les armes de celui-ci avait d'abord lié Achille au destin de sa victime — Achille était mort ensuite sous les murs de Troie, frappé au talon d'un trait lancé par Pâris, frère d'Hector. Le fils d'Achille, Pyrrhus, avait vengé cette mort en saccageant la ville et en précipitant tout un peuple dans une nuit éternelle. Andromaque inspirée par l'ombre d'Hector va réitérer le sacrifice de celui-ci en forçant la main du fils d'Achille, par qui mourant, elle entend le contraindre de sauver le rejeton d'Hector.

Le jeu des passions inverse alors ce projet complexe : c'est Andromaque, veuve de Pyrrhus, qui finalement recevra en quelque sorte de lui le devoir de protéger son royaume contre les Grecs ligués pour sa perte — décidément, les Troyens seront toujours un sujet de guerre intestine entre les Grecs. L'acte libre d'Andromaque, soustrait aux passions et visant à soustraire Pyrrhus aux siennes en les frustrant pour le ramener à son devoir, c'était donc un suicide, une destruction de soi par soi, heureusement avortée. Paradoxalement, Hermione par passion effectue le même acte en parallèle. Mais l'acte d'Hermione est effectif, sa passion qui a indirectement conduit au meurtre de Pyrrhus la tue elle-même : elle se suicide plutôt que de lui survivre. L'acte d'Andromaque, rendu inutile par le meurtre de Pyrrhus, lui permet de survivre. Les trois amants passionnels sont donc emportés par la mort (de leur corps ou, pour Oreste, de son esprit entraîné dans le délire, forme de mort métaphorique), tandis qu'Andromaque conclut la pièce comme autrefois se concluait l'*Illiade*, par un rite funéraire rendu à Pyrrhus, qui par là devient le double d'Hector : la fidélité, qui est une vertu sans être une passion, la fidélité à son mari héroïque, devenu figure paternelle, et à son fils, pour qui elle est une divinité maternelle, se complète d'une fidélité nouvelle au mari d'un jour, d'un moment, Prolongement de son statut définitif de veuve, Andromaque rend un hommage funèbre à Pyrrhus, comme jadis Achille aux cendres de Patrocle. Son pacte raisonné avec la mort s'en trouve approfondi, sans que son action en faveur de la vie de son fils en soit diminuée : la fidélité ne se manifeste non par une action militaire ou politique (dans une première version de la tragédie, Andromaque excitait les troupes de Pyrrhus à défendre son royaume, en régente guerrière), mais par une action pieuse et sacrée, qui répond d'une autre façon, plus approfondie, aux troubles stériles, morbides et mortels de la passion.

La grammaire des tempéraments distribués entre les quatre personnages est ainsi sauvée de l'artifice et du schématisme démonstratifs par un jeu constant de paradoxes, de

contradictions, de retournements (de péripéties, dit le théâtre) qui donnent à la fatalité tragique le caractère palpitant et imprévu d'une intrigue romanesque. Mais ce qui donne sa vie profonde à la tragédie des passions, c'est l'illusion d'une intériorité psychique des personnages, c'est la dynamique d'intériorisation des passions, du moins l'illusion d'une intériorisation.

La dynamique d'intériorisation des passions

Car Racine ajoute au tableau en deux dimensions qu'on vient de dresser le relief de la perspective. À cette répartition figée, il imprime une dynamique toute nouvelle : la dynamique d'une intuition et d'une pénétration de l'intime, la suggestion d'une intériorité cachée et obscure, où les passions, singulièrement l'amour, révèlent, sous l'apparence de la malédiction divine proclamée, la viscéralité honteuse de la chair, le labyrinthe psychologique et affectif du désir, de ses ruses, de ses violences, de ses forces obscures. Dans la tradition picturale de la représentation de passions, Racine invente la troisième dimension. Et cette invention est fondée sur l'intuition (non encore formulée ni formulable) que l'amour passionnel, où se résume l'ensemble des autres passions, cache le principe de leur puissance impérialiste et souvent dévastatrice, que nous appelons le désir. Freud reprendra d'ailleurs le vieux mot de *libido*, bien connu des moralistes et des auteurs spirituels d'alors, pour désigner cette force obscure et fondamentale.

On sait qu'il s'agit là d'une des ficelles du théâtre. Quand Hermione s'exclame : « Quel transport me saisit ! Quel chagrin me dévore ! », le spectateur croit qu'elle gémit parce qu'elle souffre, alors qu'en réalité il croit qu'elle souffre parce qu'elle gémit. Le langage de l'acteur creuse l'illusion d'une profondeur en lui d'où il surgirait. En fait, il ne surgit que de son rôle écrit par un poète qui ne peut user de descriptions : il est condamné au style direct de la parole proférée. Il en va de même pour l'effet d'approfondissement de la passion dans une intimité qui ne préexiste pas pour l'y recevoir, mais que l'expression de la passion suppose, creuse et stabilise comme un prolongement nécessaire de son propos. C'est là un effet trivial. Mais sous ce trucage facile se joue une importante évolution de la pensée, de la conscience et de la sensibilité collectives qui a lieu au temps de Racine. Le tournant que sa dramaturgie accomplit dans ce domaine s'inscrit dans la lente et longue promotion de l'individualité, du sujet, de l'intimité comme valeur et fin dernière de l'anthropologie dans la culture occidentale ; entre les *Essais* de Montaigne à la fin du XVI^e siècle et (1580-1588) et les *Confessions* de Rousseau à la fin du XVIII^e, le XVII^e siècle est celui de Descartes de sa philosophie du sujet pensant, celui des moralistes comme Pascal et La Rochefoucauld dénonçant l'amour de soi-même comme la source de toutes les conduites humaines, le siècle de la comédie et de la tragédie de caractère élaborées par Molière et Racine, celui du roman d'analyse incarné par *La Princesse de Clèves*. C'est Pascal le premier qui au milieu du XVII^e siècle s'autorise à user du pronom moi comme d'un substantif : avant lui, personne ne disait « le moi » (et même si Pascal en use pour dire que « le moi est haïssable¹ », conscient qu'il est de l'atteinte à la religion que peut constituer cette divinisation de l'individu). Cet effet d'intimité ne doit pas être confondu avec l'introspection et la promotion de l'intime qu'au début du XIX^e siècle le romantisme va élaborer avec de nouveaux outils conceptuels et stylistiques. L'anatomie morale, et singulièrement celle des passions, à laquelle œuvre le classicisme français, est l'effet d'une intuition formulée encore dans le vieux langage des passions médiévales, dans une langue qui se ressent du Moyen Âge et de la Renaissance

¹ « Le moi est haïssable. [...] En un mot le moi a deux qualités. Il est injuste en soi en ce qu'il se fait centre de tout. Il est incommode aux autres en ce qu'il les veut asservir, car chaque moi est l'ennemi et voudrait être le tyran de tous les autres. » Pascal, *Pensées*, Paris, (†) 1669 (Brunschvicg 455, Lafuma 597 (série XXIV), Sellier 494).

interprétant diversement l'héritage de l'Antiquité mais antérieurement à ce que l'on appellera la psychologie, qui va triompher au XIX^e siècle pour être ensuite battue en brèche par l'intuition freudienne de l'inconscient. Une étape dans l'histoire de la relation du sujet humain avec lui-même.

Cette intuition d'un moi profond, agité de pensées si rapides qu'on les dit imperceptibles, trouvera dans *Phèdre*, une décennie après *Andromaque*, son expression à travers l'image du Labyrinthe de la mythologie grecque, où l'héroïne rêve qu'elle aurait pu emmener avec elle son beau-fils dont elle est éprise, d'une passion adultère et incestueuse qui les détruira tous deux. Cette intuition figurée par l'image du Minotaure, du monstre que recèlent les détours du labyrinthe de notre intimité, Racine ne l'exprime pas avec une clarté conceptuelle et un langage outillé pour cela. Il l'approche à tâtons, à travers les vieux modèles, le vieil attirail des images de la légende troyenne ou de la mythologie grecque, comme le fera un jour Freud en attribuant le nom d'Œdipe à l'un des concepts fondateurs de son modèle d'investigation du moi. Il l'approche aussi et surtout à travers les images verbales, le jeu des mots et les figures du discours, en détournant la rhétorique galante en instrument de pénétration des mystères de la passion.

Un exemple de ces jeux de langage est fourni par la relation entre Pyrrhus et Andromaque. Avant qu'Andromaque n'évoque le génocide des Troyens par les Grecs (« cette nuit cruelle qui fut pour tout un peuple une nuit éternelle »), Pyrrhus avait comparé dans une tirade étrange les ravages qu'il avait commis durant le siège et le sac de Troie à ceux qu'Andromaque commet sur lui en ne l'aimant pas :

PYRRHUS

J'ai fait des Malheureux, sans doute, et la Phrygie
Cent fois de votre sang a vu ma main rougie.
Mais que vos yeux sur moi se sont bien exercés !
Qu'ils m'ont vendu bien cher les pleurs qu'ils ont versés !
De combien de remords m'ont-ils rendu la proie ?
Je souffre tous les maux que j'ai faits devant Troie.
Vaincu, chargé de fers, de regrets consumé,
Brûlé de plus de feux que je n'en allumai,
Tant de soins, tant de pleurs, tant d'ardeurs inquiètes...
Hélas ! fus-je jamais si cruel que vous l'êtes ?

Andromaque, I, 4, v. 313-322.

Etrange hommage de Racine à la rhétorique galante et spirituelle (on disait « pointue ») des salons et de leur littérature amoureuse de convention, connue sous le nom de « préciosité » : Molière s'en était moqué quelques années plus tôt dans *Les Précieuses ridicules*. L'accumulation de ces traits d'esprit culmine ici dans la pointe la plus célèbre : « Brûlé de plus de feux que je n'en allumai », ce qui pour un incendiaire, même amoureux, est tout de même s'exempter à bon compte. Ce feu d'artifice de traits d'esprit nourrit une argumentation plaidant l'absolution d'un rapt -au nom d'un autre, d'une violence militaire au nom d'une violence affective. Le captif, c'est lui ; l'incendiaire, c'est elle. Il n'avait d'ailleurs qu'à se fournir dans l'arsenal des images bien connues que l'amour emprunte à la guerre dans la culture des salons des décennies précieuses (et déjà dans les romans grecs antiques !).

Pourtant, Pyrrhus ne ressemble en rien à un petit marquis sucré faisant les yeux doux à sa belle. Parce que la tirade a ressourcé sa rhétorique imagée dans le creuset de l'horreur épique, de la légende troyenne. Arc-boutée à elle, celle d'Andromaque lui restitue l'ombre que l'horreur de la guerre porte sur les lumières de l'amour :

ANDROMAQUE (*s'adressant à Céphise*)

Songe, songe, Céphise, à cette Nuit cruelle,
Qui fut pour tout un Peuple une Nuit éternelle.
Figure-toi Pyrrhus les yeux étincelants,

Entrant à la lueur de nos Palais brûlants ;
 Sur tous mes Frères morts se faisant un passage,
 Et de sang tout couvert échauffant le carnage.
 Songe aux cris des Vainqueurs, songe aux cris des Mourants,
 Dans la flamme étouffés, sous le fer expirants.
 Peins-toi dans ces horreurs Andromaque éperdue.
 Voilà comme Pyrrhus vint s'offrir à ma vue,
 Voilà par quels exploits il sut se couronner,
 Enfin voilà l'Époux que tu me veux donner.
 Non, je ne serai point complice de ses crimes.

Andromaque, III, 8, v. 997-1009

Cette description exacerbée, avec ses effets fascinants de clair-obscur, devait produire sur le public du théâtre du XVII^e siècle l'effet que provoque aujourd'hui sur nos sensibilités plus érodées un film comme *Nuit et brouillard*.

Est-ce à dire que Pyrrhus, osant comparer ses souffrances amoureuses au génocide qu'il a commis et que nous rappelle opportunément Andromaque, se révèle non plus un amoureux précieux mais un bourreau cynique, comme le serait un dignitaire nazi tombé amoureux d'une rescapée des camps de la mort et lui reprochant qu'il souffre plus par elle qu'elle n'a souffert par lui ? Ce serait tout aussi excessif. Non, ce qui se dégage de cette réutilisation des poncifs de la préciosité, c'est l'effarante puissance du désir et de la souffrance amoureuse vue de l'intérieur par celui qui l'éprouve. Rarement on aura dit si violemment, à travers la médiation de l'image, la puissance destructrice et ravageuse de la passion. Et la souffrance d'être rejeté : « Perfide ! je le vois / Tu comptes les moments que tu perds avec moi », fulminera Hermione. Les grands amoureux raciniens éprouvent en effet ce sentiment terrible de susciter la répulsion des êtres qu'ils courtisent. Leur réaction, c'est alors de retourner en colère leur passion dédaignée, en vindicte leur attachement, en cruauté leur amour. Cyniques ? non, aveugles. Parce que, comme l'a compris l'anatomiste de la passion qu'est Racine, l'amour pervertit la raison, trouble le jugement, et persuade les amoureux éconduits que l'objet fuyant de leur passion est coupable : de l'avoir suscitée et de ne pas vouloir l'assouvir.

Ce qu'exprime presque explicitement Pyrrhus dans sa tirade, c'est le sentiment que la souffrance passionnelle, imputable aux yeux de l'aimée (« Mais que vos yeux sur moi se sont bien exercés ! »), autorise à inverser la culpabilité du ravisseur violent sur sa trop ravissante victime : il est captif de sa captive, enchaîné à elle, comment ose-t-elle lui reprocher d'avoir fait des ravages quand lui-même en est l'objet de sa part ? Ce que découvre ici et fait découvrir Racine, c'est la *mauvaise foi*, au sens le plus fort, la mauvaise foi involontaire, nous dirions inconsciente, de l'amant passionné.

La maladie d'amour (passionnel)

Quelques années plus tard, dans *Britannicus*, Racine, devenu plus habile encore en cette science des profondeurs, attribuera la même mauvaise foi de manière encore plus subtile au personnage de l'empereur Néron tombant amoureux de Junie qu'il a fait enlever et dont il observe, caché dans l'ombre, l'arrivée, en larmes, entre les mains de ses ravisseurs. Saisi à sa vue, explique-t-il le lendemain à son confident, il n'a pu lui parler et toute la nuit est demeuré hanté par son image (il ne l'avait jamais vue auparavant) et secoué par ce coup de foudre pour celle à laquelle il vient de faire la pire violence en l'enlevant de nuit pour la soustraire à Britannicus dont elle est aimée et qu'elle aime :

NERON (*s'adressant à Narcisse*)

... Je ne sais si cette négligence,
 Les ombres, les flambeaux, les cris, et le silence,

Et le farouche aspect de ses fiers **ravisseurs**
 Relevaient de ses yeux les timides douceurs.
 Quoi qu'il en soit, **ravi** d'une si belle vue,
 J'ai voulu lui parler et ma voix s'est perdue :
 Immobile, saisi d'un long étonnement
 Je l'ai laissé passer dans son appartement.
 J'ai passé dans le mien. C'est là que solitaire
 De son image en vain j'ai voulu me distraire.
 Trop présente à mes yeux je croyais lui parler.
 J'aimais jusqu'à ses pleurs que je faisais couler. [...]
Britannicus, II, 2, v. 391-402.

Ce n'est pas de sadisme prématuré qu'il faut ici parler, mais de la perversion d'un amour né dans le viol, promesse de passion frustrée. Et c'est à travers une pointe délicate, un jeu de mots digne des analyses de Freud, que Néron avoue la réciprocité terrible que la passion suggère à l'esprit de l'amant, qu'il exprime cette mauvaise foi déjà présente dans la parole de Pyrrhus : il le fait à travers le jeu sur le mot « ravisseur », qui deux vers plus bas trouve dans l'adjectif « ravi » sa réciproque fallacieuse. Le ravisseur ravi par la si belle vue de sa captive, c'est Pyrrhus s'absolvant devant la sienne des crimes qu'il a commis, au nom des souffrances qu'il éprouve ; c'est le geste bien connu de l'amant éconduit reprochant à celle qui ne l'aime pas de l'avoir affecté de la maladie du désir, de la maladie de l'amour.

La référence, dans l'un et l'autre texte, aux yeux de la femme, accusés d'avoir provoqué la maladie du désir chez l'homme qu'elle ne peut satisfaire, bénéficie aussi de la reviviscence d'un très ancien imaginaire médico-moral : celui du mal d'amour contracté par « contagion oculaire ». Cette doctrine détaillée par Platon dans *Le Banquet* expliquait qu'à trop contempler le visage d'un être que l'on aime, on finit par être transpercé et infecté par les particules infinitésimales de sang concentré (on appelle cela les « esprits » du sang) qui jaillissent des yeux de l'être aimé, puisqu'ils sont les fenêtres de son corps, et entrent par ceux du contemplateur dans sa tête et descendent par les veines et les artères jusqu'à son cœur. Là ils se diluent et redeviennent du sang. Habité par un sang étranger qui réclame son rapatriement, l'amoureux est induit à désirer le transfuser. Et faute de pouvoir le faire par transfusion sanguine, il éprouve le besoin de s'en décharger en le projetant dans le corps de l'autre sous la forme de cette écume du sang qu'est le sperme. Voilà pourquoi l'amour donne envie de copuler. Cette doctrine assez symbolique avait trouvé place dans celle de la « maladie d'amour », peu à peu enregistrée par les sommes médicales du Moyen Âge et revivifiée par la redécouverte des textes grecs originaux durant la première Renaissance italienne. Dûment théorisée, elle avait été appliquée pour de bon aux cas de « patients » qui se languissaient d'amour et éventuellement en mouraient. Nombre de textes littéraires y font une allusion voilée. Et si au temps de Racine elle n'était plus guère en créance, elle avait déposé son sédiment d'imaginaire dans le langage à travers des formules, des images, des hantises sous-jacentes. N'en sourions pas : les débuts du sida ont été parcourus par bien des préventions et des représentations de la contagion et de la propagation du mal aussi fantaisistes.

Le pouvoir de suggestion que recèle cette théorie permet à Racine de mettre en place, en transparence du langage galant dont usent les amants de son théâtre, une syntaxe du ravissement passionnel qui enchaîne trois phases. D'abord celle de l'*attraction*, imputable au regard de l'être aimé qui embrase et ravage le cœur de celui qui en est tombé amoureux, comme Pyrrhus ou Néron. Survient alors la *répulsion* bien naturelle que suscite ce rapt chez celui ou celle qui en est l'objet : en l'occurrence, dans les deux mêmes tragédies, un rapt effectif, mais qui fait image, on le comprend bien, du rapt affectif dans les filets d'un désir possessionnel et passionnel. La répulsion provoque, troisième volet attendu, ce que l'on

nommera la *dénégation* : c'est-à-dire le refus du ravisseur d'assumer la responsabilité de ce rapt dont il s'estime lui-même la victime, ravi par le charme, ou pour dire comme le disent les textes, par la vue, par l'image, par les yeux de sa victime ravissante : « Mais que vos yeux sur moi se sont bien exercés ! »...

Cette syntaxe du désir amoureux n'est pas que de « surface », comme celle du réseau des passions cadastré par les philosophes. Elle plonge dans les ténèbres de l'intime, de ce qui est celé au propre regard du sujet passionné. Ce n'est certes pas déjà l'inconscient freudien, car aucune résistance de faits traumatiques n'en interdit l'approche ; c'est plutôt une réinterprétation de l'univers souterrain où s'exerçait Satan, appliqué désormais à désigner par image l'enfer des passions humaines. Car c'est ici l'attirail de la fatalité et des puissances obscures que Racine met à contribution : c'est l'héritage conjoint de la religion païenne et catholique, de la tragédie antique et de la tragédie chrétienne, mêlé aux suggestions fulminantes de la tragédie de Sénèque sur la maladie d'amour, de fureur ou de dépit rongant les viscères des héros et héroïnes « noirs », comme Médée, Phèdre ou Œdipe.

Comment dans *Andromaque* Racine à la fois utilise et détourne cette approche métaphysique du tragique pour y glisser une intuition sur le travail intime de la passion, une simple variante le révèle, celle d'un vers d'Oreste, par quoi l'on terminera ce propos. Dans la version initiale de la pièce, Oreste évoquant au lever du rideau sa passion pour Hermione à quoi il soumet même sa mission diplomatique, avouait à Pylade :

Je me livre en aveugle au transport qui m'entraîne.

Andromaque, I, 1, v. 98.

En 1697, le mot « transport » laisse place celui de « destin ». On a beaucoup glosé cette modification. Le premier terme était pathologique et sinon viscéral, du moins cérébral : la passion y apparaissait comme un transport au cerveau, une maladie qui rend fou. Le second est quasi métaphysique et s'il ne réfère plus au religieux, comme chez les Grecs, du moins évoque-t-il une force supérieure qui précipite l'être humain malgré lui vers la catastrophe. Y a-t-il là une opposition, une inflexion, un reniement de Racine par lui-même ? En réalité, les deux registres, les deux domaines sont très également partagés dans le rôle d'Oreste tout au long de son rôle : il a sans cesse à la bouche son destin et sa mélancolie, le sentiment diffus qu'il est malade d'amour et que la faute en incombe aux dieux, à la malchance, à sa mauvaise étoile, etc. On a souvent cru qu'en changeant *transport* pour *destin*, Racine avait voulu donner une plus grande aura de tragique à son texte. En fait, rien ne dit que le poète assume cette inflexion en tant qu'auteur : ce n'est peut-être pas Racine qui croit et veut nous faire entendre qu'Oreste est victime du « destin », c'est plus vraisemblablement Oreste qui le croit, sans que Racine y accorde créance, même esthétique. Dès lors la réfection a pu n'être due qu'au désir de mettre ce vers en résonance avec un autre qui le précédait : « Hélas, qui peut savoir le destin qui m'amène ? » déplorait le personnage au vers 25. « Je me livre en aveugle au destin qui m'entraîne » y fera désormais écho : « amène » évoquait le passé, « entraîne » prépare l'avenir, c'est le propre d'une scène d'exposition. Mais l'intérêt de cette substitution, c'est pour nous de saisir le principe qui la justifie : à savoir que le destin est le nom que les amoureux donnent au transport passionnel qui les entraîne en aveugles. Leur aveuglement porte sur la dénégation de leur responsabilité qu'ils reportent d'eux-mêmes sur des dieux pervers ou sur une mauvaise étoile qui les auraient induits à aimer.

En quoi ils n'ont pas non plus tout à fait tort : car en accusant le destin d'avoir suscité en eux un amour dans lequel ils ne se reconnaissent pas ou du moins dont ils souhaiteraient être dispensés, ils avouent et découvrent le caractère aliénant — au sens propre — de la passion, de cet Autre en nous qui nous rend méconnaissables, même à nos propres yeux. Par quoi s'esquisse la définition du désir non seulement comme besoin, mais aussi comme présence de l'Autre en nous, source d'altération, voire d'aliénation. D'où ressort la loi fondamentale de la

tragédie des passions élaborée par Racine : c'est que la passion y constitue le « destin » fatal et intime des personnages, forgé par eux contre eux-mêmes à leur insu.

Patrick Dandrey (MSRC)
 Université Paris-Sorbonne
 www.patrickdandrey.com

SOURCES .

Jean Racine, *Andromaque*. Édition préfacée, commentée et annotée par Patrick Dandrey. Troisième édition revue et augmentée. Paris, L.G.F., « Le Livre de Poche », 2001.

Patrick Dandrey, *Les Tréteaux de Saturne. Scènes de la mélancolie à l'époque baroque*, Paris, Klincksieck, « Le génie de la mélancolie », 2003. (Prix Jules et Louis Jeanbernat de l'Académie des Inscriptions et Belles Lettres).

APPENDICE. — Syntaxe et morale des passions

Si on accepte de la considérer dans le vocabulaire actuel et sans entrer dans le dédale subtil des modes de pensée et de classification anciens, on peut déduire des textes qui la mettent en scène depuis l'*Iliade* que la passion commence au stade infime qui est celui des *affects*. Un affect est une atteinte fugace et instantanée produite par un fait, à peine un événement : l'équivalent émotionnel d'une sensation dans l'ordre de la perception. C'est un visage croisé dans la rue sans même qu'on ait loisir de songer qu'il est beau, mais en recevant inconsciemment dans l'estomac le choc de sa beauté ; c'est le même choc soudain et fulgurant que reçoit Achille à l'annonce qu'Agamemnon va le priver de Briséis ou à cet instant irrémédiable où il apprend la mort de Patrocle — avant même de pouvoir « réaliser », comme on dit. La réalisation, ce sera le fait d'arrêter la fugacité, de s'arrêter sur cette fugacité, pour assumer ce qui a été d'abord été seulement ressenti : l'affect devient alors *émotion*, érotique ou colérique ou affligée. Pas encore passion, mais du moins située dans cet état de stabilisation indécise et passagère qu'est l'émotion : l'émotion, c'est l'affect arrêté et assumé. Pour qu'il s'inscrive, s'enracine dans ce qu'on appelait *passion*, il faut qu'il s'étende en durée, s'enracine en profondeur, devienne dominant et envahissant, bref qu'il s'élabore — en colère continue, endurcie, prolongée en bouderie froide, ou en deuil prolongeant et approfondissant la souffrance aiguë sous la forme d'une douleur perpétuée, ou en un désir perpétuel, lancinant et rongeur pour un être dont la beauté hante l'esprit et le cœur : on parlera alors de l'amour, de la colère ou de la tristesse comme de passions de l'âme.

<i>ressenti</i>	AFFECT	<i>fugitif</i>
<i>assumée</i>	ÉMOTION	<i>arrêtée</i>
<i>élaborée</i>	PASSION	<i>perpétuée</i>

Tentons d'affiner la définition de ces trois étapes du chemin passionnel en les opposant à leurs contraires. L'affect s'oppose bien sûr d'abord à l'*intellect*, entendu comme une intuition fugace, au seuil de la conscience d'elle-même, qu'on peut laisser filer comme on laisse filer une *intuition* à peine ciselée, une illumination qui traverse fugacement l'esprit. Si on la stabilise dans la conscience d'elle-même, elle devient une *idée*, qui en

s'élaborant et en persistant devient raisonnement, jugement, réflexion, bref exercice de la *raison* avec ce que cela suppose à la fois de suivi et de construit :

<i>ressenti</i>	INTELLECT (intuition)	AFFECT	<i>fugitif</i>
<i>assumé</i>	IDÉE	ÉMOTION	<i>arrêté</i>
<i>élaboré</i>	RAISON (réflexion)	PASSION	<i>perpétué</i>

Si maintenant on fait jouer non plus l'opposition entre affectivité et rationalité (passion/raison) mais entre passion et action (passif/actif), la même progression peut se retrouver dans ce troisième cheminement : l'affect se répercute dans un embryon d'action non conscient de lui-même, le *réflexe*. Le projet d'Agamemnon (priver Achille de Briséis) blesse celui-ci : avant même que l'affect soit devenu émotion, que l'intuition de la blessure subie soit stabilisée en une idée claire de la menace, la main d'Achille est sur la garde de son épée. C'est le stade du réflexe. Intervient alors Athéna, la déesse de la pensée qui retient la main du héros, détourne son geste fugitif en parole (il insulte Agamemnon, le traitant de « sac à vin, œil de chien et cœur de cerf ») et lui suggère une parade : il annonce qu'il se retire sous sa tente et rompt son engagement avec la coalition. Un *acte*, le retrait courroucé, répond à un autre, le rapt injuste. Ce retrait décidé sous le coup de la fureur émotionnelle et dans l'idée brutalement évidente de l'injure subie peut cependant se perpétuer si la colère fugitive se stabilise en passion coléreuse et boudeuse, si la réflexion (ou ce qui en tient lieu !) voit le profit à tirer de la position prise : l'acte devient alors *action*, il s'élabore et se perpétue en action (en l'occurrence, en inaction décisive).

<i>ressenti</i>	INTELLECT (intuition)	AFFECT	RÉFLEXE	<i>fugitif</i>
<i>assumé(e)</i>	IDÉE	ÉMOTION	ACTE	<i>arrêté(e)</i>
<i>élaborée</i>	RAISON (réflexion)	PASSION	ACTION	<i>perpétuée</i>

La passion, sur quoi tout converge (au bas et au centre du tableau), n'est pas tant le contraire que plutôt la *perversion* de la raison et de l'action qui la jouxtent. Elle pervertit la raison en substituant au jugement sain et serein une image illusoire et fantasmatique qui s'imprime et se fige sous la forme perverse de *l'idée fixe* — idée certes, mais figée, dont la fixité tourne la clarté de la pensée en obscurité : c'est l'aveuglement passionnel, qui imprime dans l'esprit l'objet de la passion à la faveur d'une *erreur* sur le bien qu'on espère en tirer. Du côté de l'action, ce n'est pas que la passion rende le sujet passif : il agit, mais sans savoir qu'il ne fait que réagir. Comme on a parlé *d'idée fixe* (qui est un oxymore, car les idées sont mouvantes)

on pourrait parler ici d'une *passivité agissante*. Elle se manifeste chez Achille par une opiniâtreté dans l'inaction, puis dans la violence, deux figures alternatives et contraires de la destruction. Le même phénomène prendra chez son fils Pyrrhus, dans la tragédie, la forme de l'aterrissement et du revirement, inaction agissante et contradictoire : si la passion pervertit la raison par l'erreur qui l'aveugle, elle précipite l'action dans la stérilité de l'*errance*.

Dès lors, on voit que le terme même de passion recouvre deux acceptions. Il désigne d'abord le prolongement de l'émotion en un état d'âme stabilisé dans un sentiment dominant : les Anciens ont pu ainsi établir une grille de classement des passions qui constitue une syntaxe des états d'âme. Mais il faudrait distinguer cet état passionné d'une sorte de « maladie passionnelle » qui procède de son exacerbation morbide : l'amour, qui est pour les Anciens une passion, comme la tristesse ou la joie, dérive en *égarement passionnel* lorsqu'il s'exacerbe et tourne à l'obsession malade sous l'effet de la frustration, comme peuvent le faire la tristesse en devenant désespoir suicidaire ou la joie en se précipitant dans l'exaltation.

<i>ressenti</i>	INTELLECT (intuition)	AFFECT	RÉFLEXE	<i>fugitif</i>
<i>assumé(e)</i>	IDÉE	ÉMOTION	ACTE	<i>arrêté(e)</i>
<i>élaboration</i>	RAISON (réflexion)	PASSION	ACTION	<i>perpétuation</i>
<i>perversion</i>	ERREUR (idée fixe)	EGAREMENT passionnel	ERRANCE (réaction)	<i>perversion</i>

Le mécanisme d'évolution de l'affect en passion supposait une durée : affaire de temps. La perversion de la passion en égarement, de la raison en erreur et celle de l'action en errance, procèdent de forme : affaire d'espace. Si l'épopée, qui est récit, manie le temps et l'espace au gré de la fiction, qui autorise tous les déplacements, infimes et gigantesques, tous les sauts temporels, accélération et ralenti, le théâtre, parce qu'il est incarné, ne le peut aussi aisément : la représentation de l'espace est contrainte de se limiter au périmètre du plateau scénique, la durée de l'action à celle de la représentation. On peut ruser avec ces contraintes, mais la crédibilité du spectacle s'affaiblit si l'espace-temps de la fiction décolle trop de celui de la représentation. La dramaturgie régulière qui se fixe de respecter au mieux ces lois par souci de bienséance envers le spectateur se trouve donc contrainte de resserrer l'action fictive en un temps et un lieu réduits à la mesure de ceux de la représentation. Elle y parvient par une concentration plus forte encore que celle de l'épopée sur le moment décisif où les affects et les émotions concentrées en passions contradictoires vont se confronter en crise dans un cadre spatio-temporel restreint qui accentue la puissance de déflagration par la concentration des violences confrontées. Machine infernale, la tragédie passionnelle, telle que Racine va l'inaugurer avec *Andromaque*, bandera tous les ressorts des passions au moment de les déchaîner. Leur déchaînement constituera l'action, inscrite dans la contrainte du cadre d'espace et de temps dévolu à leur destruction mutuelle. C'est ce qui fait de la passion, singulièrement amoureuse, un sujet de prédilection pour le genre tragique tel que Racine le pratique et en partie le renouvelle.