

# A Comparative Analysis of Order and Disorder: Captivity's Physical and Metaphysical Constructs in the Works of Jean Racine

John Hallmark

*Augustana College, Rock Island Illinois*

Follow this and additional works at: <https://digitalcommons.augustana.edu/celebrationoflearning>



Part of the [Education Commons](#), and the [Other French and Francophone Language and Literature Commons](#)

---

## Augustana Digital Commons Citation

Hallmark, John. "A Comparative Analysis of Order and Disorder: Captivity's Physical and Metaphysical Constructs in the Works of Jean Racine" (2018). *Celebration of Learning*.

<https://digitalcommons.augustana.edu/celebrationoflearning/2018/presentations/9>

This Oral Presentation is brought to you for free and open access by Augustana Digital Commons. It has been accepted for inclusion in Celebration of Learning by an authorized administrator of Augustana Digital Commons. For more information, please contact [digitalcommons@augustana.edu](mailto:digitalcommons@augustana.edu).

# Captivité Physique et Métaphysique Par Rapport à l'Ordre et au Désordre Dans l'Œuvre de Jean Racine

John Hallmark

Professor Kalas

April 23, 2017

Le monde favorise l'entropie. Le monde de Jean Racine n'est pas différent. Que ce soit les personnages qui se perdent dans l'abîme ou ceux qui restent finalement fidèles à ce que le lecteur considère comme la vertu, la bataille pour ordonner un monde désordonné est au centre de la psyché de ces personnages. Ce n'est pas un secret que l'ordre est une construction de l'espèce humaine qui n'existe pas en dehors du besoin de compréhension et de contrôle. L'ordre est un moyen de définir ce qui peut être indéfinissable. Structurer l'aléatoire et dire que cela a du sens.

Dans l'œuvre de Jean Racine, les pièces semblent produire un sentiment d'ordre ou de désordre. Que ce soit la nature inébranlable de Titus, ou la représentation folle d'Hermione : c'est la compréhension de leur captivité qui définit comment les personnages de Racine ordonnent leur vie. Pour discuter de l'ordre et du désordre dans l'esprit, il doit y avoir une méthode utilisée pour séparer l'esprit en différents espaces psychologiques. Ces espaces doivent être facilement discernables et indépendantes des autres. Dans ce but, les trois parties de la psyché de Sigmund Freud seront utilisées. En utilisant le ça, le moi et le sur-moi, on peut voir comment l'ordre est basé sur la capacité de séparer et de comprendre ces parties de la psyché.

La captivité est présente dans chacune des pièces de Racine. Les personnages peuvent être conscients de leur captivité ou pas, mais tout le monde est un captif dans une certaine forme. La captivité définissable donne l'ordre parce qu'elle introduit des limites. Les limites sont meilleures lorsqu'elles sont perçues, ce qui signifie que les limites apparaissent dans le monde physique. C'est pourquoi il faut commencer dans le domaine physique en discutant des captivités par rapport à l'ordre.

Bien qu'il y ait peu de choses qui soient constantes tout au long à l'œuvre de Racine, un aspect qui est présent dans toutes ses pièces est qu'il y a toujours une forme de prison physique. Racine semble placer ses pièces dans un palais ou un temple d'une manière très claustrophobe. Tout comme Agrippine, le lecteur regarde toujours dans une pièce fermée où les captifs de l'espace de Racine tentent d'échapper à l'inéluctable et déchiffrent le sens de l'incompréhensible.

Le premier aspect de l'ordre vient du rôle physique des limites de l'espace. Dans les premiers vers de *Bérénice*, Antiochus dit,

« Souvent ce cabinet, superbe et solitaire,

Des secrets de Titus est le dépositaire.

C'est ici quelquefois qu'il se cache à sa cour,

Lorsqu'il vient à la reine expliquer son amour.

De son appartement cette porte est prochaine,

Et cette autre conduit dans celui de la reine.

Va chez elle : dis-lui qu'importun à regret

Jose lui demander un entretien secret. » (Racine 166)

La solitude et l'isolement des individus dans la pièce servent à représenter le palais lui-même comme une prison. Tout comme Pyrrhus peut toujours regarder Andromaque dans sa cellule de prison, le lecteur peut toujours regarder Titus, Bérénice, et Antiochus dans leur cellule de prison métaphorique. C'est dans ces pièces isolées que le lecteur en apprend le plus sur la véritable

identité des personnages. Les secrets sont toujours racontés dans ces pièces qui représentent une prison parce qu'elles sont cachées au public. Il semble y avoir un sentiment de sécurité lorsque l'emprisonnement physique est présent. En plus du confinement des murs du palais, le lien de la captivité physique et métaphysique des pièces prend forme à travers l'usage des portes.

La relation entre Titus et Bérénice ici est présentée comme le raccordement de leurs chambres à travers la porte. C'est à travers cette idée que l'on peut voir la formation de « l'antichambre » que décrit Barthes. Barthes décrit cet « antichambre » comme un espace physique qui agit comme une représentation de l'espace psychologique. Si l'on veut continuer avec ce processus de pensée, il semble que les barrières physiques représentent aussi des barrières psychologiques.

La captivité physique vient de l'idée que la captivité physique doit être le produit d'une source externe. En *Bérénice*, Titus est le roi et on s'attendrait à ce qu'il ne craigne rien parce que, comme tous les autres rois et reines dans les pièces de Racine, ils sont libres de faire ce qu'ils veulent. Il est rare que les personnages en pleine puissance ressentent un sentiment de captivité externe. C'est pourquoi, même si cela peut ne pas sembler explicite, Titus est le seul personnage du pouvoir qui est un captif physique.

“(The) fear of the external power of the city leads him to disregard his private interests. The “cabinet” thus becomes the place of rupture, the place of rejection of the private in favor of the assessment of the public” (Brault 238).

La peur du pouvoir de la ville est la même peur qu'un captif aurait de son ravisseur. Lorsque le lecteur prend cette optique, il devient extrêmement clair que chaque personnage de *Bérénice* est un captif physique, emprisonné par le peuple, et que le palais est une cellule de prison littérale. Il s'ensuit que Bérénice et Antiochus sont des captifs physiques sous Titus. Tandis que Titus ne les retient pas contre leur volonté, leurs actions sont limitées à cause de Titus. Ceci est une source externe de captivité et est physique. La captivité physique qui est imposée à tous les personnages de cette pièce est la raison pour laquelle toute la pièce montre un sens de l'ordre et de la sur-moi.

En *Bérénice*, les limites physiques sont respectées. Le discours de Titus est notamment détaché lorsqu'il s'agit de localisations spatiales différentes. Quand dans les yeux du public, Titus ne montre pas son amour pour Bérénice.

« He bien, de mes desseins Rome encore incertaine

Attend que deviendra le destin de la reine,

Paulin ; et les secrets de son cœur et du mien

Sont de tout l'univers devenus l'entretien » (Racine 170)

En considérant l'espace public, Titus affiche la raison. Le destin de la reine est déterminé par le public parce qu'il doit respecter les règles de la société. Sa compréhension de sa propre captivité selon ces règles lui permet de ne pas tenir compte du ça et d'ignorer ses passions dans cet espace. Cependant, alors que dans les chambres privées, son langage est beaucoup plus représentatif de ses passions. Le respect des frontières physiques agit aussi pour créer des limites psychologiques où le lecteur peut déterminer de façon notable si un certain espace physique représente le ça ou le

sur-moi. *Bérénice* est la seule pièce de Racine qui crie l'ordre sous tous les angles. Il existe une relation évidente entre la capacité des personnages comprendre et obéir aux murs qui limitent leur vie. Le lecteur peut voir la tentative d'attirer les personnages dans l'abîme de la passion, mais la stricte captivité physique à laquelle tous les personnages sont confrontés leur permet de discerner entre les appels du ça et du sur-moi, et le sur-moi gagne.

*Bérénice* est un bon exemple pour commencer en raison de la nature apparemment ordonnée, vertueuse et physiquement contenue de la pièce. Cependant, la plupart des autres pièces de Racine tombent dans une catégorie où l'ordre et le désordre s'affrontent et le ça et le sur-moi se battent pour l'autorité. Dans ces pièces, il y a généralement un monde de désordre dont tous les personnages sauf un sont victimes. *Britannicus* est une bonne base pour commencer cette idée parce qu'elle imite les aspects spatiaux de *Bérénice*, mais fonctionne au-dessous un cadre psychologique très différent. Contrairement à *Bérénice*, l'idéal des limites et frontières est complètement violé dans les premiers vers de *Britannicus*.

« Quoi ! tandis que Néron s'abandonne au sommeil,

Faut-il que vous veniez attendre son réveil ?

Qu'errant dans le palais, sans suite et sans escorte,

La mère de César veille seule à sa porte ?

Madame, retournez dans votre appartement. » (Racine 144)

Comme Agrippine regarde son fils (Néron) à travers la porte, il y a encore la présence de surveillance comme quand on est dans une cellule de prison. Bien que Néron ne le sache peut-

être pas, cette introduction agit pour faire de Néron une captive de sa mère qui est représentée comme ayant le pouvoir grâce à une surveillance constante, comme le ferait un capteur. Tandis que l'idée des limites physiques du palais reste constante entre *Bérénice* et *Britannicus*, c'est le manque de respect pour les limites dans *Britannicus* qui change toute la perception de la pièce. En *Britannicus*, la voix du peuple est presque inexistante. C'est pourquoi le palais a la même disposition spatiale, mais ne représente pas une prison et tous les personnages ne sont pas des captifs physiques. Dès le début, Agrippine s'immisce dans l'espace physique de Néron par son mépris du but de la porte qui est de se fermer du reste du monde. Sans le respect des limites physiques, le monde physique commence à perdre son sens et sa définition.

« On the physical level the palace is labyrinthine: Burrhus speaks of means of access to Neron's chamber *par une porte au public moins connue*, and Albine refers to the *Chemins écartés* by which Junie reaches the doors of the palace » (McAuley)

Un labyrinthe manque de conscience spatiale car les murs sont toujours changeants et évoluent. Dans *Britannicus*, les murs changent constamment car les personnages ne respectent pas les frontières physiques. Si les limites physiques ne sont pas respectées, les frontières psychologiques disparaissent également. Les portes et voies secrètes défient la nature de la prison physique et par conséquent toute séparation entre les différentes parties de la psychologie est perdue. C'est ici que l'on peut voir pourquoi *Bérénice* semble dépendre la vertu alors que *Britannicus* est centré sur la corruption et les victimes de la passion.

Dans *Britannicus*, où les limites semblent être presque perdues, la forme de captivité physique constante et immuable est celle du prisonnier de Néron. Alors que les secrets et la tromperie deviennent la norme, Junie semble représenter la seule forme de la vertu et de l'innocence. Comme quand elle dit,

« Seigneur, je ne vous puis déguiser mon erreur » (Racine 150)

Et

« Ah ! seigneur ! vous parlez contre votre pensée.

Vous-même vous m'avez avoué mille fois

Que Rome le louait d'une commune voix ;

Toujours à sa vertu vous rendiez quelque hommage.

Sans doute la douleur vous dicte ce langage. » (Racine 152)

Junie est un personnage qui semble être capable de séparer la passion et la raison. Le fait que son confinement physique soit facilement définissable est pourquoi sa capacité séparer le ça et le sur-moi semble supérieure. Ses mots à Britannicus indiquent et la capacité de voir quand la langue est un produit de la passion au lieu de la raison. En tant que produit d'une véritable prison qui peut définir sa captivité physique, elle est également capable de distinguer entre les parties de sa psyché.

Cet exemple présente la structure de cette catégorie. Comme Néron et Agrippine, les pièces de cette catégorie ont des personnages complètement perdus par la passion. Pourtant, ce

sont des personnages comme Junie qui rayonnent l'innocence et la vertu dans un monde qui semble perdu. Alors que la structure représente le résultat de quelle partie de la psyché gagne, une caractéristique plus intéressante de beaucoup de pièces est que le ravisseur tombe souvent amoureux de son captif. Barthes décrit particulièrement bien ce phénomène lorsqu'il dit.

« A (personne) a tout pouvoir sur B (personne). A aime B, qui ne l'aime pas » (Barthes)

Le premier morceau de Racine qui décrit cette formulation par rapport à l'ordre et au désordre de le sur moi et le ça est *Andromaque*. La captivité physique d'*Andromaque* est très explicite.

« Je passais jusqu'aux lieux où l'on garde mon fils.

Puisqu'une fois le jour vous souffrez que je voie » (Racine 108)

Plus important que sa forme explicite de captivité, c'est qu'elle comprend très bien sa prison. Elle est complètement consciente de ce qu'elle est et de ce qu'elle n'a pas le droit de faire. Cette capacité définir à nouveau sa captivité montre la capacité d'*Andromaque* ordonner sa vie en évitant la passion et l'attraction du ça. Dans *Andromaque*, le monde est plein d'amour, de vengeance et de ressentiment, mais *Andromaque* reste claire dans son but qui est la protection de son fils.

« Seigneur ; c'est un exil que mes pleurs vous demandent.

Souffrez que loin des Grecs, et même loin de vous,

J'aïlle cacher mon fils, et pleurer mon époux » (Racine 108)

Les intentions les plus nobles et les plus honnêtes naissent d'Andromaque pendant qu'elle est en captivité. Son dévouement à le souvenir d'Hector et à leur enfant la protège des tentations des autres passions. Avec l'absence de ces limites, les personnages sont capables d'agir de la manière qui représente le mieux le ça. La nature physique de l'emprisonnement d'Andromaque représente aussi le fait qu'elle a des limites et certains contrôles du ça. Elle est l'un des personnages de Racine qui n'est pas libre de faire ce qu'elle veut. En conséquence, elle n'est pas perdue dans son propre esprit. Il est clair ce qui est important et vertueux.

« Parle-lui tous les jours des vertus de son père ;

Et quelquefois aussi parle-lui de sa mère.

Mais qu'il ne songe plus, Cephise, à nous venger ;

Nous lui laissons un maître, il le doit ménager.

Qu'il ait de ses aïeux un souvenir modeste :

Il est du sang d'Hector, mais il en est le reste ;

Et pour ce reste enfin j'ai moi-même, en un jour,

Sacrifie mon sang, ma haine et mon amour. » (Racine 117)

Cette déclaration d'Andromaque est l'un des exemples les plus explicites de la vertu dans l'œuvre de Racine. Sans les chaînes physiques, il n'y aurait pas de clarté dans sa vie. Racine place le personnage vertueux et ordonné d'Andromaque dans un monde de désordre et de

personnes victimes de leurs passions. Le lecteur voit la nature jalouse et intrigante d'Hermione et la puissance et la nature égoïste de Pyrrhus.

En comparant Andromaque aux autres personnages de la pièce, les représentations de Racine sur la captivité deviennent de plus en plus apparentes. L'un des aspects les plus intéressants de la pièce est le fait que Pyrrhus devient captif de son amour pour l'emprisonnement physique d'Andromaque. Dans cette relation, on peut voir l'idée que si la captivité physique peut effectivement ajouter de l'ordre au désordre de la vie, la captivité métaphysique propage le désordre. La captivité métaphysique est auto-imposée et semble incontournable parce qu'elle est invisible. Il n'y a pas de fondement pour la captivité métaphysique et donc pas de clarté. Alors que la vie d'Andromaque prend un sens singulier dans la maternité, la vie de Pyrrhus est contrôlée par l'amour.

« Love controls his will, but both love and will are shifting, selfish, ignoble » (Wells 66).

La nature changeante de sa volonté représente le désordre dans sa vie. La captivité de Pyrrhus est apparemment plus intense que la captivité d'Andromaque.

« Songez-y bien ; il faut désormais que mon cœur,  
S'il n'aime avec transport, hâisse avec fureur.  
Je n'épargnerai rien dans ma juste colère :  
Le fils me répondra des mépris de la mère ;  
La Grèce le demande : et je ne prétends pas

Mettre toujours ma gloire à sauver des ingrats. » (Racine 109)

La forme métaphysique de la captivité est si forte que les passions se confondent. L'amour et la haine commencent à prendre la même. Le plus Pyrrhus aime Andromaque, plus il la déteste aussi. La dualité de la passion est l'une des raisons pour lesquelles la captivité métaphysique est si intense et inéluctable. Utilisant l'idée de la lumière et de l'ombre de Barthes, Pyrrhus se trouve dans la lumière à cause de sa captivité métaphysique. La lumière est dure et l'aveugle. Andromaque représente l'ombre. Sa captivité physique est explicite et ordonnée. Il existe une méthode d'évasion qui peut être réalisée.

« L'origine de l'ombre, c'est la captivité. Le tyran voit la prison comme une ombre ou se plonger et s'apaiser. Toutes les captives raciniennes... sont des vierges médiatrices et consolatrices ; elles donnent à l'homme la respiration... Pyrrhus, douté d'éclat, trouve dans Andromaque l'ombre majeure, celle du tombeau ou les amants s'ensevelissent dans une paix commune » (Barthes 30)

L'amour de Pyrrhus pour Andromaque n'est pas une attraction pour elle en tant que personne, mais plutôt une attraction pour sa captivité définissable. Il voit l'ombre dans laquelle elle se trouve et souhaite qu'il soit lui-même dans cette ombre. En emprisonnant Andromaque, Pyrrhus essaie de réaliser sa propre captivité et de la définir. Il n'y a pas de plus grand fardeau que la liberté complète. Sans structure, le désordre est imminent et pour retrouver un peu d'ordre, le lecteur peut voir Pyrrhus tenter de définir son emprisonnement à travers Andromaque.

Tout comme dans *Andromaque*, une situation très similaire est affichée dans *Phèdre*. Aricie devient captive d'Hippolyte en l'absence du père d'Hippolyte. Dans certains des premiers mots, le lecteur voit Aricie parler, elle dit

« Et tu crois que, pour moi plus humain que son père,  
Hippolyte rendra ma chaîne plus légère ;  
Qu'il plaindra mes malheurs ? » (Racine 252)

Encore une fois, Racine décrit un cas où la captivité physique d'un personnage est révélatrice de ses limites psychologiques. Aricie fait bien plus attention à son langage et à ses sentiments d'amour envers Hippolyte qu'Hippolyte lorsqu'il parle de son amour pour Aricie. Le lecteur peut voir que la vertu et le respect des limites coïncident quand Aricie dit,

« J'aime, je prise en lui de plus nobles richesses,  
Les vertus de son père, et non point les faiblesses ;  
J'aime, je l'avouerai, cet orgueil généreux  
Qui jamais n'a fléchi sous le joug amoureux.  
Phèdre en vain s'honorait des soupirs de Thésée :  
Pour moi, je suis plus fière, et fuis la gloire aisée  
D'arracher un hommage à mille autres offert,  
Et d'entrer dans un cœur de toutes parts ouvert. » (Racine 252)

La forme d'amour qui est représentée ici semble reposer davantage sur une forme de raison que simplement un produit de la passion. Aricie aime Hippolyte à cause des vertus qu'elle voit en lui. Encore plus loin, Aricie a identifié les fautes qu'elle voit chez son père et constate que ces fautes ne sont pas présentes chez Hippolyte. Cette forme d'amour semble plus ordonnée et mieux définie que l'amour que Phèdre éprouve pour Hippolyte. En outre, Aricie parle de vouloir ouvrir la porte à son cœur au lieu de trouver un cœur dans lequel la porte est toujours ouverte. Ce respect des portes closes représente le respect d'Aricie pour les limites physiques. Encore une fois, ce respect des frontières est un produit de sa captivité réelle. Sa capacité définir sa captivité physique lui permet de définir ses limites psychologiques. Sa capacité séparer le ça et le sur-moi la protège de tomber dans l'abîme et d'agir pour protéger sa vertu.

Comme Pyrrhus, Hippolyte tombe amoureux de sa captive. Une des raisons pour cela est son désir de ressentir le même sens de l'ordre que ressent Aricie. Hippolyte ne peut définir sa captivité car sa captivité n'est pas basée sur des murs physiques. Il est un captif de l'indéfinissable et l'incompréhensible.

« La lumière du jour, les ombres de la nuit,  
 Tout retrace à mes yeux les charmes que j'évite ;  
 Tout vous livre à l'envi le rebelle Hippolyte.  
 Moi-même, pour tout fruit de mes soins superflus,  
 Maintenant je me cherche, et ne me trouve plus ;  
 Mon arc, mes javelots, mon char, tout m'importune ;  
 Je ne me souviens plus des leçons de Neptune ;

Mes seuls gémissants font retentir les bois,  
Et mes coursiers oisifs ont oublié ma voix.  
Peut-être le récit d'un amour si sauvage  
Vous fait, en m'écoutant, rougir de votre ouvrage ?  
D'un cœur qui s'offre à vous quel farouche entretien !  
Quel étrange captif pour un si beau lien ! » (Racine 253)

Hippolyte ne peut plus trouver d'ordre dans sa vie. L'utilisation de la mer dans le langage d'Hippolyte représente la nature imprévisible et violente de ce qu'il ressent. Son désir de devenir la captive d'Aricie est également assez explicite. Hippolyte s'est perdu et la seule manière dont il semble pouvoir trouver un sens, c'est par sa captivité sous Aricie alors qu'il lui offre son cœur.

On voit un schéma similaire dans *Bajazet* quand Roxane aime Bajazet. La captivité de Bajazet est apparemment double. Amurat surveille silencieusement tout le monde dans cette pièce. Cependant, c'est Roxane qui détient vraiment Bajazet en captivité. Bajazet dit

« Et l'indigne prison ou je suis renfermé  
A la voir de plus près m'a même accoutumé ;  
Amurat à mes yeux l'a vingt fois présentée :  
Elle finit le cours d'une vie agitée. » (Racine 190)

Encore une fois, le lecteur peut voir un exemple d'un captif qui est conscient de sa captivité. En tant que produit, l'amour de Bajazet pour Atalide ne l'aveugle pas complètement de ce qui doit

être fait. Bien que la nature vertueuse de Bajazet ne soit évidemment pas aussi forte que celle de Junie ou d'Aricie, elle est beaucoup plus vertueuse que Roxane qui se trouve en dehors d'un confinement physique spécifique. Bajazet n'est pas complètement aveugle à ses passions pour Atalide, et Atalide n'est pas complètement aveugle à ses passions pour Bajazet. Ils sont tous deux conscients que les passions les conduiront dans l'abîme et que leurs captivités physiques se reflètent dans leur diction et leur processus de pensée plus ordonnés. Roxane est incapable de séparer le ça et le sur-moi et le ça gagne la bataille dans sa psyché. On peut voir le ça prendre le relais quand le désordre détermine sa vie. Roxane est toujours perdue. L'espace définissable que Bajazet vit est un labyrinthe dans l'esprit de Roxane. Avec ses émotions et ses désirs en constante évolution, ses actions changent de la même manière.

« L'auriez-vous cru, madame, et qu'un si prompt retour

Fit a tant de fureur succéder tant d'amour ? » (Racine 195)

L'incapacité de séparer le ça et le sur-moi est reflétée dans le fait que la passion a complètement repris le langage de Roxane. De plus, elle voit les chaînes qui restreignent Bajazet et cherche à les comprendre. Sans comprendre sa captivité, le ça de Roxane est devenu obsédé par le pouvoir et elle fera tout pour atteindre cet objectif indéfinissable. Bajazet, qui se concentre moins sur les produits du ça, maintient l'ordre dont Roxane est jalouse. Pour approfondir cet argument, le lecteur doit considérer le fait que cette liberté complète est nouvelle pour Roxane. D'une manière qui ressemble plus tard à l'analyse d'Athalie, Roxane perd immédiatement le respect des frontières physiques une fois libérée de la supposée mort d'Amurât.

« Je sais que des sultans l'usage m'est contraire ;  
Je sais qu'ils se sont fait une superbe loi  
De ne point à l'hymen assujettir leur foi. » (Racine 187)

L'une des premières actions de Roxane en dehors de la captivité consiste à briser une tradition enracinée dans la nature physique du mariage. Tout comme les murs qui divisent la psyché de Roxane disparaissent, les murs qui définissent le monde physique le sont aussi. Bien qu'on ne puisse pas dire quel genre de femme Roxane était en tant qu'épouse d'Amurât, la Roxane qui n'a plus de limites physiques descend plus loin dans l'abîme plus elle est hors de la captivité physique. Cela va si loin qu'elle devient jalouse de ceux qui peuvent définir certains aspects de leur captivité, comme Bajazet, et tombe amoureux du petit sens de l'ordre qu'il possède.

Une autre catégorie sous cette idée des pièces où il y a une bataille entre l'ordre et le désordre, ce sont les pièces religieuses. Quand on regarde *Esther*, il est évident qu'il y a encore une bataille entre le ça et le sur-moi. Aman englobe bien évidemment ce qui peut arriver quand le ça prend le dessus sur son esprit. Cependant, pour d'autres pièces où un personnage représente le moi ou sur-moi, c'est le peuple juif dans son ensemble qui combattent contre Aman. Aman est sans contrainte physique. Il influence la décision du roi et est virtuellement capable de faire ce qu'il veut.

« Le roi, vous le voyez, flotte encore interdit.  
Je sais par quels ressorts on le pousse, on l'arrête ;  
Et fais, comme il me plait, le calme et la tempête. » (Racine 279)

L'incapacité d'Aman de voir toute contrainte physique dans sa vie produit une incapacité séparer le ça et le sur-moi, ainsi le ça prend le dessus et la vie d'Aman devient centrée autour de la vengeance. Il n'y a aucune raison dans sa vie de se perdre dans la passion. Il n'y a pas d'ordre sans la raison du sur-moi, et le roi voit finalement le manque d'ordre dans la vie d'Aman et agit pour créer l'ordre en prenant le parti des captifs juifs qui font preuve d'un sens de l'ordre. Comme Assuérus dit,

« Ah ! dans ses yeux confus je lis ses perfides ;  
Et son trouble, appuyant la foi de vos discours,  
De tous ses attentes me rappelle le cours. » (Racine 280)

Comme le roi prend le parti de l'ordre et de la raison, le lecteur est laissé avec un sens de la justice. Il y a une cathartèse naturelle quand on évite l'attraction de la passion. Les gens ne luttent pas pour la vengeance, mais ils luttent pour l'égalité. L'égalité est un attribut du sur-moi parce qu'elle est dépourvue de confusion et d'intérêt personnel. L'un des captifs juifs dit,

« J'admire un roi victorieux,  
Que sa valeur conduit triomphant en tous lieux ;  
Mais un roi sage et qui hait l'injustice,  
Qui sous la loi du riche impérieux  
Ne souffre point que le pauvre gémissé,  
Et le plus beau présent des cieux. » (Racine 278)

C'est dans la langue du cœur que l'on peut voir comment les contraintes physiques produisent une compréhension des parties séparées de la psyché. Il y a une reconnaissance des choses que le ça peut propager. Des choses comme la victoire et la gloire personnelle. Cependant, les gens trouvent la capacité de surmonter le plus important. La sagesse, la haine de l'injustice et l'évitement du pouvoir des riches exigent de la retenue. Les gens ne sont pas perdus au pouvoir du ça parce qu'ils ont de l'ordre dans leur vie. Leur captivité a montré les murs et les limites des gens. Aspects de la vie qui sont compréhensibles et définissables. L'incapacité d'Aman voir les murs physiques qui le retiennent en captivité signifie qu'il est incapable de voir les murs qui séparent sa psyché. Par conséquent, le désordre s'empare de sa vie et il est incapable de trouver la raison car la violence devient le but de la vie d'Aman.

Les pièces religieuses de Racine comme *Esther* et *Athalie* offrent une perspective unique sur l'ordre parce qu'il y a un contraste unique entre l'ordre de la captivité physique et le désordre de la captivité sous un Dieu métaphysique. C'est la bataille entre ces deux idées où l'on peut voir la bataille entre le ça et le sur moi. Chez *Athalie*, cela est apparent parce que nous voyons très peu de captivité physique explicite. La forme majeure de la captivité dans *Athalie* est la captivité de Dieu qui ne peut pas être vue et est donc auto-imposée. Comme indiqué précédemment, la captivité métaphysique (ou captivité autorégulée) introduit le désordre dans la vie. Avec *Athalie* on voit le désordre quand elle dit,

« Son ombre vers mon lit a paru se baisser ;  
Et moi je lui tendais les mains pour l'embrasser ;  
Mais je n'ai plus trouvé qu'un horrible mélange

D'os et de chair meurtris, et traines dans la fange,  
Des lambeaux pleins de sang, et des membres affreux  
Que des chiens dévorants se disputaient entre eux

...

Dans ce désordre à mes yeux se présente  
Un jeune enfant couvert d'une robe éclatante » (Racine 289)

C'est ici que l'on peut voir le ça reprendre l'esprit d'Athalie. La métaphysique est devenue si forte que la raison cesse d'exister. Comme cette vision devient la réalité d'Athalie, elle commence à agir sur cet événement de rêve. La violence et le désordre dans cette vision sont si forts que la seule façon de trouver l'ordre est de trouver l'enfant qui est présenté à travers le trouble. Cet enfant est Joas qui est un captif dans la majorité de cette pièce. Athalie est libre de captivité. Elle ne répond qu'à Dieu qui n'est pas une captivité physique et ne peut donc pas être vraiment comprise. Sans limites physiques, elle n'est pas capable de séparer le ça et le sur moi, raison pour laquelle elle est incapable de maîtriser sa passion avec raison. C'est pourquoi ses visions deviennent réalité et la réalité semble disparaître à mesure que son esprit devient plus fort que la réalité physique. Athalie est tellement perdue dans la vision du ça, que le seul moyen de revenir sur moi est de présenter une forme d'ordre chez un enfant qui sera retenu captif.

Cependant, contrairement à la captivité indéfinie du dieu métaphysique auquel Athalie est soumise, Joad et Joas sont soumis à une captivité physique. Joad dit,

« Et Dieu, par sa voix même appuyant notre exemple,

De plus près à leur cœur parlera de son temple. » (Racine 287)

Le respect de Joad envers le confinement physique du temple propage le sens de l'ordre. Sa diction ici représente un désir pour un chef qui fera le bien par le peuple, mais ne montre pas qu'il veut tout le pouvoir lui-même. Il est capable d'éviter l'attraction du ça qui lui dirait de suivre sa passion et de chercher un pouvoir illimité en tant que roi. Son Dieu est représenté dans une nature plus physique qui se présente sous la forme d'un espace physique. Par conséquent, le Dieu de Joad est beaucoup plus définissable et donc sa séparation entre le sur-moi et le ça. En outre, le lecteur voit que Joad sait que le cœur des gens sera davantage attiré par un leader qui montre un sens de l'ordre et comprend sa captivité physique. Joad n'est pas aveugle aux passions. Il dit,

« Répandre cet esprit d'imprudence et d'erreur,

De la chute des rois funeste avant-coureur. » (Racine 287)

La connaissance de Joad de son propre psychisme lui permet de voir les fautes de nombreux dirigeants qui cherchent seulement à satisfaire leur ça. Comme il sait aussi que Joas naîtra dans le temple, il respectera la nature physique de son emprisonnement et aura le même sens de la raison que Joad dépeint.

Dans ce même sens, dit Joas,

« Ce temple est mon pays ; je n'en connais point d'autre » (Racine 291)

Le temple est un lieu physique qui a des limites perceptibles. Tout comme à *Bérénice*, Joas respecte les limites de l'espace. Il est capable de définir ses limites et de se retenir de franchir ces limites. En conséquence, Joas est capable de séparer le ça et le sur moi et d'afficher un sens de l'ordre que le lecteur, Athalie, et Joad sont attirés vers. Alors que la violence et le sang emplissent le langage de Athalie, le langage de Joas tourne plus autour de la paix et de la vertu. Cependant, ce qui semble le plus intéressant est le fait que Joas est connu pour perdre ce sens de la vertu une fois qu'il devient roi et échappe à sa captivité. À la fin de la pièce, le temple qui a représenté l'ordre de Joas devient la paix de la violence et du désordre.

« Soldats du Dieu vivant, défendez votre roi.

*Le fond du théâtre s'ouvre : on voit le dedans du temple ; et les lévites armes sortent de tous cotes sur la scène. » (Racine 303)*

Comme les limites physiques de Joas sont violées et brisées, il en va de même pour ses limites entre le ça et le sur moi. L'ordre qu'il a montré tout au long de sa captivité est maintenant devenu désordre et le ça reprend son esprit. La raison cesse d'exister comme la vertu.

La plupart des pièces de Racine montrent une bataille entre l'ordre et le désordre qui montre la relation entre le sur-moi et le ça. Cependant, il y a une pièce de Racine qui donnent au lecteur un sentiment de désordre complet. Dans cette pièce, il y a une domination complète du ça et pas de personnages qui semblent montrer la raison ou une compréhension de leur captivité.

Cette pièce est La Thébàide. Dans la première pièce écrite de Racine, il y a un thème central. Haine. Chaque action qui est prise dans cette pièce est un produit de la haine entre les deux frères (Étéocle et Polynice). La haine vient du ça parce que c'est une passion qui manque de raison comme l'amour. Les personnages de La Thébàide ne connaissent aucune forme de captivité physique. Tous sont libres de faire ce qu'ils veulent, ce qui se traduit par leur quête éternelle de prendre le pouvoir et de rester complètement au pouvoir du ça. Étéocle dit,

« Qu'un trône est plus pénible à quitter que la vie :

La gloire bien souvent nous porte à la haïr ;

Mais peu de souverains font gloire d'obéir. » (Racine 76)

Obéir à une autre signifie que l'on est captif à cette personne qu'ils doivent obéir. Parce que les personnages de cette pièce n'ont aucune forme d'emprisonnement physique, ils ne peuvent pas utiliser la raison que le sur-moi présenterait normalement. En conséquence, la violence est la seule réponse. Les frères préfèrent donner leur vie plutôt que d'abandonner leur pouvoir pour faire ce qu'ils voudraient. Ce processus de pensée est complètement sans raison et montre l'incapacité des frères à faire des compromis. Comme il n'y a pas de compromis entre le ça et le sur-moi dans la psyché des frères, ils sont incapables de faire des compromis dans leur vie physique. Même les arguments les plus puissants d'une mère, Jocaste, ne peuvent montrer raison aux frères. La violence et le désordre du ça est toujours présents puisque Créon est même prêt à sacrifier son fils pour maintenir son pouvoir. Encore une fois, la raison pourrait suggérer que la mort de son enfant arrêterait l'envie de Créon de se battre, cependant, ce n'est pas le cas.

« ... Tu me verras d'une constante ardeur  
Haïr mes ennemis, et chérir ma grandeur.

...

Des princes mes neveux j'entretiens la fureur,

Et mon ambition autorise la leur.

D'Étéocle d'abord j'appuyai l'injustice ;

Je lui fis refuser le trône à Polynice.

Tu sais que je pensais des lors à m'y placer ;

Et je l'y mis, Attale, afin de l'en chasser. » (Racine 77)

Il n'y a pas de vertu, il n'y a pas d'ordre dans ces paroles de Créon. Un seul rêve motivé par la passion alimente toutes les pensées et toutes les actions de Créon même s'il raconte autre chose à ses enfants. Puisque Créon n'est limité par aucune limite physique, le lecteur voit une fois de plus son incapacité à trouver la raison ou la vertu et est amené à croire que Créon représente le désordre. C'est pourquoi le lecteur n'est pas attiré par Créon et ne ressent aucun sentiment d'empathie lorsqu'il meurt. Le lecteur est attiré par la valeur et le côté de ces personnages qui affichent l'ordre et utilisent leur sur moi.

Même Hémon, qui est le personnage qui ressemblerait probablement le plus à l'innocence et à la vertu, montre un désordre intense parce qu'il est pris par son amour pour son cousin Antigone.

« Glorieux de mourir pour le sang de mes rois,

Et plus heureux encore de mourir sous vos lois. » (Racine 73)

Nous voyons le manque de captivité physique d'Hémon dépeint par le fait qu'il est de sang royal et qu'il est capable de vivre une vie royale qui est libre de captivité. En conséquence sa vie est aussi prise par la passion de l'amour produite par le ça. On peut voir Hémon essayer d'introduire une forme de captivité physique dans sa vie en disant à Antigone qu'il serait plus heureux d'être sous sa loi. Hémon sent qu'il a besoin de trouver un moyen de définir sa propre captivité, alors il désire être captif sous celui qu'il aime. Cependant, il est incapable de le faire parce que le ça a déjà pris le contrôle de sa psychè. Le manque absolu et total d'ordre dans cette pièce est la raison pour laquelle tous les personnages finissent par se suicider ou mourir de chagrin. Le désordre que ressentent les personnages est si fort que le seul moyen qu'ils ont d'échapper à leur captivité indéfinissable est de mourir. C'est finalement l'attraction du ça. Une expression plus commune est l'attraction de l'abîme, cependant, dans cette analyse les deux sont pratiquement interchangeables et comme le ça prend le pouvoir sur le sur moi, l'attraction de l'abîme devient plus forte jusqu'à ce que la seule issue soit la mort.

Alors que ce type d'analyse peut être fait pour la majorité de l'œuvre de Racine, il y a deux pièces qui sont en contradiction avec les idées présentées dans cet article. Ces deux pièces sont *Alexandre Le Grand* et *Iphigénie*. Alors que ces deux pièces représentent une bataille évidente entre l'ordre et le désordre, la captivité physique de certains personnages ne se rapporte pas à la séparation des éléments psychologiques comme on le voit avec les autres pièces.

Chez *Alexandre Le Grand*, c'est Alexandre qui semble représenter la raison et l'ordre. Alors que l'on s'attendrait donc à ce qu'Alexandre soit soumis à la captivité la plus physique, il

s'agit en réalité des personnages qui sont complètement libres de toute contrainte physique. Dans les premiers vers, Cléofile dit,

« ...vous allez combattre un roi dont la puissance  
Semble forcer le ciel à prendre sa défense,  
Sous qui toute l'Asie a vu tomber ses rois,  
Et qui tient la fortune attachée a ses lois ! » (Racine 87)

Alexandre est montré si puissamment, qu'il a même la capacité de contester Dieu. Il n'est captif à personne. Pas les éléments physiques du monde, pas d'autres rois, pas même Dieu. Plus notable est le fait que c'est la pièce la plus aérée de Racine. Contrairement à la nature claustrophobe et fermée de la plupart de ses autres pièces, le monde d'Alexandre le Grand est vaste et spacieux. Presque comme un dieu littéral, Alexandre semble être partout à la fois. Sa présence est ressentie partout sur un territoire spatial massif. Semblable à la façon dont Dieu est présent partout à la fois. Il ne peut y avoir aucun respect ou irrespect des limites parce qu'il n'y en a pas. Son incapacité à définir sa captivité laisserait supposer que son ça serait en pleine domination. Cette passion dicterait toute la vie d'Alexandre. Cependant, le lecteur voit un sens de la raison et de la vertu chez Alexandre comme quand il dit,

« Porus était sans doute un rival magnanime :  
Jamais tant de valeur n'attira mon estime. » (Racine 96)

Dans les autres pièces, la violence a pris une forme de désordre et de chaos. Cependant, ici la violence semble prendre une forme ordonnée. Il y a un respect mutuel entre les adversaires sur le champ de bataille. La violence affichée chez Alexandre n'est pas un produit de la haine ou du ça, mais c'est une nécessité que le sur moi a jugée nécessaire. C'est pourquoi la vertu et l'honneur prévalent sur les formes chaotiques de la violence. La violence dans les autres pièces concerne la mort d'un autre alors que la violence ici concerne la preuve de la vertu individuelle.

Cette séparation de la structure normale de la captivité identifiée dans cette pièce est le résultat de la représentation d'Alexandre comme un Dieu. Alexandre n'est pas complètement libre de la captivité métaphysique des passions. Son amour pour Cléofile est explicite et intense, cependant, ces passions ne détournent pas Alexandre de son but. Les passions n'introduisent pas le désordre dans la vie d'Alexandre parce que sa représentation en tant que Dieu l'élève dans le domaine métaphysique.

« A se mettre avec eux a couvert de la foudre.

Ni serment ni devoir ne l'avaient engagé

A courir dans l'abime ou Porus s'est plonge. » (Racine 98)

Le coup de foudre dont parle Alexandre montre un parallèle entre Alexandre et Zeus. Il est dans une position élevée et parle de Porus comme s'il était au-dessous d'Alexandre littéralement et métaphoriquement. Il n'a pas besoin d'avoir la capacité de séparer le ça et le sur moi parce qu'ils n'affectent pas Dieu de la même façon. C'est la nature divine d'Alexandre, qui n'est présente dans aucun des personnages de Racine, qui dissocie Alexandre Le Grand de l'analyse faite dans les autres pièces de Racine.

*Iphigénie* pose un autre problème à l'analyse faite dans cet article parce qu'Ériphile montre le contraire de ce quoi on s'attendrait en prenant la vue proposée dans cet article. Ériphile est un captif très littéral, explicite et physique d'Achille. De plus, elle sait qu'elle a été capturée et qu'elle a des limites physiques, comme indiqué quand elle dit,

« Ton père, enseveli dans la foule des morts,  
Me laisse dans les fers, a moi-même inconnue ;  
Et, de tant de grandeurs dont j'étais prévenue,  
Vile esclave des Grecs, je n'ai pu conserver  
Que la fierté d'un sang que je ne puis prouver. » (Racine 230)

Avec cet emprisonnement, on s'attendrait à ce qu'Ériphile fasse preuve d'un plus grand sens de l'ordre et soit capable de séparer son ça et son sur moi. Ce n'est pas le cas. Au lieu de cela, elle affiche le plus de désordre et la domination complète du ça. Sa captivité introduit un amour dans sa vie qui ne peut être ni compris ni compris.

« Cet Achille, l'auteur de tes maux et des miens,  
Dont la sanglante main m'enleva prisonnière,  
Qui m'arracha d'un coup ma naissance et ton père,  
De qui, jusques au nom, tout doit m'être odieux,  
Est de tous les mortels le plus cher à mes yeux. » (231)

Contrairement à tous les autres articles de Racine, il y a un renversement de la formulation de Barthes mentionnée précédemment. Au lieu de : personne A a tout pouvoir sur personne B et **A aime B**, qui ne l'aime pas. Cette pièce montre une situation où personne A a tout pouvoir sur personne B mais **B aime A**, qui ne l'aime pas. Le captif tombe amoureux du ravisseur au lieu de la situation présentée à *Andromaque*, où Pyrrhus tombe amoureux d'Andromaque (le ravisseur tombe amoureux du captif). Cela est la seule inversion de la présente formulation de Barthes dans l'œuvre de Racine. Cela indique que la relation entre Ériphile et Achille est différente de celle des autres relations captives-ravisseurs.

C'est de cette idée que l'on peut proposer qu'Ériphile voit Achille comme une figure paternelle plutôt que comme un ravisseur. Ériphile et le lecteur ne savent pas qui sont ses parents. Ils sont absents de la pièce et de sa vie. La première force externe qui agit pour limiter physiquement la vie de n'importe qui est leurs parents pendant les années de la petite enfance. Ériphile n'a pas été exposée à la captivité de ses parents dans son enfance.

« Et moi, toujours en butte a de nouveaux dangers,  
 Remise dès l'enfance en bras étrangers,  
 Je reçus et je vois le jour que je respire,  
 Sans que père ni mère ait daigne me sourire. » (Racine 230)

Non seulement elle n'a pas été exposée à cette captivité parentale, mais elle le désire désespérément. Sans aucune forme de captivité physique ou définissable originale, Ériphile n'a pas développé la capacité de séparer son ça et sur moi. C'est pourquoi le lecteur voit une

séparation d'Ériphile du reste des personnages dans cette analyse. Les autres personnages ont été initiés à une certaine forme de captivité à un jeune âge et ont échappé à cette captivité à un moment de leur vie. On peut perdre la capacité de séparer le ça et sur moi, mais on ne peut pas acquérir ce trait. Depuis qu'Ériphile a perdu ce trait en bas âge, sa captivité physique lui permet de retrouver la capacité de séparer la psyché et par conséquent sa vie crie le désordre.

Cependant, certains aspects de cette pièce sont compatibles avec le reste de l'analyse. Il y a un très fort effort pour trouver l'ordre dans la vie de Ériphile même si elle ne peut pas le trouver. Comme mentionné précédemment, il peut être proposé qu'Ériphile voit Achille comme une figure paternelle et c'est pourquoi son amour pour lui est si désordonné. Les personnages de Racine affichent un amour incestueux à chaque porte sadomasochiste. La "scène obsessionnelle" d'Ériphile montre les aspects d'un amour que possède une fille pour son père ainsi que les aspects d'un amour entre deux amoureux.

« Enfin mes tristes yeux cherchèrent la clarté ;  
 Et, me voyant presser d'un bras ensanglante,  
 Je frémissants, Doris, et d'un vainqueur sauvage  
 Craignais de rencontrer l'effroyable visage.

...

Je le vis : son aspect n'avait rien de farouche ;  
 Je sentis le reproche expirer dans ma bouche ;  
 Je sentis contre moi mon cœur se déclarer ;  
 J'oubliai ma colère, et ne sus que pleurer.

Je me laissai conduire à cet amiable guide. » (Racine 231)

De toute évidence, il y a des parties de la diction d'Ériphile qui montrent son amour comme le type d'amour que l'on a pour un autre dans un sens normal et physique. Cependant, si l'on veut regarder plus profondément dans cette scène, il devient évident que cette scène peut être étroitement liée à un enfant qui naît et qui voit un père. La violence et le sang présents sur les lieux imiteraient la violence et la violence de l'accouchement. Tout comme un bébé, Ériphile est incapable de s'empêcher de pleurer et de trouver la seule source de réconfort dans les bras de l'homme qui la tire de cette violence. Son cœur s'attache à Achille sans qu'elle fasse le choix de se connecter émotionnellement à Achille. Cela correspond à l'attraction d'un enfant par rapport à son parent parce que celui-ci n'est pas en mesure de choisir la personne avec laquelle il fait le lien. De cette idée, le lecteur peut voir qu'Ériphile essaie de commander sa vie en devenant captive à une figure paternelle et en retournant à un enfant comme un état d'esprit pour recommencer sa vie. C'est aussi pourquoi l'amour d'Ériphile pour Achille semble si chaotique, il imite l'amour de Phèdre pour Hippolyte mais sans la culpabilité.

Fait intéressant, c'est *Iphigénie* et *Alexandre Le Grande* qui sont les plus aérés et les moins claustrophobes. Ce sont ces pièces qui manquent le plus de retenue physique, qui ne peuvent pas être ordonnées dans cette analyse ordonnée. Le cadre général de ces pièces est une grande raison pour laquelle elles ne rentrent pas dans les catégories présentées. Les catégories sont physiquement définissables alors que ces pièces n'ont pas de limites physiquement définissables comme le reste de l'œuvre de Racine. Cela agit en outre pour prouver le point que les limites physiques augmentent un sens de l'ordre.

Dans l'ensemble, on peut comparer *Mithridate* et *Iphigénie* pour comprendre le désordre de la métaphysique. *Mithridate* est beaucoup plus basé dans le monde physique et par conséquent, le lecteur peut attribuer les problèmes à l'erreur humaine et les problèmes qui découlent du libre arbitre complet. Les erreurs humaines sont définies, observables et compréhensibles. En conséquence, la conclusion de *Mithridate* donne au lecteur plus de soulagement. Cependant, dans *Iphigénie*, tout est basé sur le monde métaphysique. Il y a un choix définitif qu'un personnage fait, parce que Dieu est responsable des actions de tous les personnages. Il en résulte que le lecteur s'effondre comme si tout était laissé au hasard. Il n'y avait pas d'ordre ou de raison qu'*Iphigénie* n'ait pas été sacrifiée. Si l'on devait revivre *Iphigénie*, on ne pouvait pas déterminer ce qui aurait besoin de changer pour éviter le chaos. À *Mithridate*, il est possible de déterminer quelles sont les décisions qui mènent aux chaos, et si elles sont relues, le trouble pourrait être évité. En fin de compte, cela montre le combat de Racine contre la croyance Janséniste que l'on est complètement à la volonté de Dieu. Puisque Dieu n'est pas physiquement défini, Racine explore la désorganisation de la métaphysique derrière le ça, et coïncide, identifie l'ordre et la raison produits par le sur moi quand la captivité physique d'un personnage est définissable.

Ouvrages Consultés

- Bach, Raymond. "Fatal Identity : Parents and Children in Racine's *Andromaque*." *Stanford French Review*, vol. 16, no. 1, 1992, pp. 9-18.
- Bassoff, Bruce. "A Syncretic Approach to the Structure of Racine's Plays." *Journal of European Studies*, vol. 6, 1976, pp. 47-54. EBSCOhost, [search.ebscohost.com/login.aspx?direct=true&db=mzh&AN=1976201174&site=ehost-live](http://search.ebscohost.com/login.aspx?direct=true&db=mzh&AN=1976201174&site=ehost-live).
- Hammond, Paul. "The Rhetoric of Space and Self in Racine's *Bérénice*." *Seventeenth-Century French Studies*, vol. 36, no. 2, 2014, pp. 141-155. EBSCOhost, [search.ebscohost.com/login.aspx?direct=true&db=mzh&AN=2015640226&site=ehost-live](http://search.ebscohost.com/login.aspx?direct=true&db=mzh&AN=2015640226&site=ehost-live).
- Lépine, Jacques-Jude. "La Barbarie à Visage Divin: Mythe Et Rituel Dans *Athalie*." *The French Review*, vol. 64, no. 1, 1990, pp. 19-31. JSTOR, [www.jstor.org/stable/395661](http://www.jstor.org/stable/395661).
- Miller, Andrew J. "Marriage and the Depiction of Roxana's Space in Racine's *Bajazet*." *Romance Notes*, vol. 37, no. 3, 1997, pp. 347-354. EBSCOhost, [search.ebscohost.com/login.aspx?direct=true&db=mzh&AN=1998004511&site=ehost-live](http://search.ebscohost.com/login.aspx?direct=true&db=mzh&AN=1998004511&site=ehost-live).

Mishriky, Salwa E. "La Transcendance De Bajazet." *Romance Notes*, vol. 15, 1973, pp. 306-313.

EBSCOhost,

search.ebscohost.com/login.aspx?direct=true&db=mzh&AN=1974201374&site=ehost-live.

Phillips, Henry. "The Theatricality of Discourse in Racinian Tragedy." *Modern Language*

*Review*, vol. 84, no. 1, Jan. 1989, pp. 37-50. EBSCOhost,

search.ebscohost.com/login.aspx?direct=true&db=a9h&AN=17589508&site=ehost-live.

Reiss, T.J. "Classicism, the Individual, and Economic Exchange in Racine's Iphigénie." *L'Esprit*

*Createur*, vol. 13, 1973, pp. 204-219. EBSCOhost,

search.ebscohost.com/login.aspx?direct=true&db=mzh&AN=1973201584&site=ehost-live.

Soare, Antoine. "Phèdre Et Les Métaphores Du Labyrinthe: Les Tracés Et Les

Formes." *Dalhousie French Studies*, vol. 49, 1999, pp. 145-157. EBSCOhost,

search.ebscohost.com/login.aspx?direct=true&db=mzh&AN=1999048856&site=ehost-live.

Sripada, Chandra. "Free Will and the Construction of Options." *Philosophical Studies*, vol. 173,

no. 11, Nov. 2016, pp. 2913-2933. EBSCOhost, doi:10.1007/s11098-016-0643-1.

Tobin, Ronald W. "Britannicus or the Secrets of Space." *Romanic Review*, vol. 107, no. 1-4, Jan-Nov2016, pp. 47-56. EBSCOhost,

search.ebscohost.com/login.aspx?direct=true&db=a9h&AN=125767360&site=ehost-live.

Woshinsky, Barbara R. "La Musique Parlante: La Fonction Du Chœur Dans L'Esther De Racine." *Littératures Classiques*, vol. 21, 1994, pp. 149-161. EBSCOhost,

search.ebscohost.com/login.aspx?direct=true&db=mzh&AN=1994057760&site=ehost-live.

#### Ouvrages cités

Barthes, Roland. "Sur Racine : L'homme Racinien." *Esprit (1940-)*, No. 278 (11), 1 Nov. 1959, pp. 471–482. *JSTOR*, [www.jstor.org/stable/10.2307/24254687?refreqid=search-gateway:de9f720a35c9fec29e9e69abc6264405](http://www.jstor.org/stable/10.2307/24254687?refreqid=search-gateway:de9f720a35c9fec29e9e69abc6264405).

Brault, Pascale-Anne. "Thresholds of the Tragic: A Study of Space in Sophocles and Racine." *Theatre Research International*, vol. 14, no. 3, 1989, pp. 229-241. EBSCOhost, search.ebscohost.com/login.aspx?direct=true&db=mzh&AN=1989047531&site=ehost-live.

McAuley, Gay. "The Spatial Dynamics of Britannicus: Text and Performance." *Australian Journal of French Studies*, vol. 20, no. 3, Sept. 1983, pp. 340-360. EBSCOhost,

search.ebscohost.com/login.aspx?direct=true&db=mzh&AN=1983036751&site=ehost-live.

Racine, Jean "Racine : Œuvres Complètes" Éditions Du Seuil. 1962.

Wells, B. W. "A Study of Racine's 'Andromaque.'" *The Sewanee Review*, vol. 6, no. 1, 1898, pp. 51–73. *JSTOR*, JSTOR, [www.jstor.org/stable/27527968](http://www.jstor.org/stable/27527968).