Stase et flux temporel dans Troilus and Cressida

Alain Geoffroy

▶ **To cite this version:**

Alain Geoffroy. Stase et flux temporel dans Troilus and Cressida. Alizés : Revue angliciste de La Réunion, 1991, Programme du CAPES & autres essais, 01, pp.17-30. hal-02337271

HAL Id: hal-02337271

https://hal.univ-reunion.fr/hal-02337271

Submitted on 29 Oct 2019

HAL is a multi-disciplinary open access archive for the deposit and dissemination of scientific research documents, whether they are published or not. The documents may come from teaching and research institutions in France or abroad, or from public or private research centers.

L'archive ouverte pluridisciplinaire **HAL**, est destinée au dépôt et à la diffusion de documents scientifiques de niveau recherche, publiés ou non, émanant des établissements d'enseignement et de recherche français ou étrangers, des laboratoires publics ou privés.

Stase et Flux temporel dans *Troilus and Cressida* de William Shakespeare.

Alain Geoffroy
Université de la Réunion.

That no man is the lord of anything (III, iii, 115)

Si *Troilus and Cressida* n'avait été signée de la main du plus illustre des dramaturges, cette oeuvre originale n'aurait probablement guère retenu l'attention des critiques. Il est vrai que sa construction insolite, sa chute peu conventionnelle et la psychologie en apparence artificielle des personnages mis en scène ont dérouté maints commentateurs et amené plus de reproches sous leur plume que de louanges.[1] Tous, cependant s'accordent sur la beauté de l'écriture, souvent saluée comme l'expression la plus achevée de l'art shakespearien. Mais c'est la structure de la pièce qui a suscité les interprétations les plus contradictoires. Alors que certains en soulignaient l'immanquable dualité en termes de guerre et de passion,[2] beaucoup, troublés par l'hétérogénéité manifeste de la pièce, tentèrent de lui bâtir une unité en insistant sur le rôle unificateur de Troïlus:

> *In spite of [his] faults, Toilus is the only character who is truly conceived in the round. He alone is shown in psychological development and change.*[3]

---

[1]. "For several centuries, *Troilus and Cressida* has been considered as an obscure and puzzling play, depressing, hard to perform, nearly unintelligible, and even, by some, unworthy of Shakespeare." Albert Gérard, "Meaning and Structure in *Troilus and Cressida*", in *English Studies*, 40, 1959, p. 144.

[2]. "*Troilus and Cressida* presents two distinct plots: [...] the affair between Troilus and Cressida on the one hand and the Greek ruse to bring Achilles back into the war and thus end it on the other." Norman Rabkin, "*Troilus and Cressida*: the Uses of Double Plot", *Shakespeare Studies*, 1, 1965, p. 266.

[3]. J.C. Oates, "The Ambiguity of *Troilus and Cressida*", *Shakespeare Quarterly*, 17, n° 2, Spring 1966, p. 149.

L'impression la plus déconcertante qui naît à la lecture des critiques, c'est que la diversité des approches ne parvient pas à dissiper toute trace du malaise qui semble toucher quasi universellement tant le spectateur ou le lecteur occasionnel, que l'exégète assidu de cette oeuvre déroutante. De nombreuses interprétations riches et fortes introduisent à cet épisode baroque de la légende de Troie, avec une tendance affirmée à en tirer des leçons philosophiques.[4] Le symbolisme de la guerre de Troie, les rapports entre la guerre et l'amour, les fondements idéologiques de la pièce, la psychologie de Troïlus, le tempérament de Cressida, enfin les rapports entretenus par la pièce et la pensée élisabéthaine sont tour à tour explorés, mais la tonalité générale de ces analyses reste étonnamment pessimiste pour une oeuvre souvent qualifiée de comédie.[5] Nombre de ces études soulignent en effet la vanité constitutive des efforts humains ou l'incommunicabilité entre l'homme et la femme, et conspuent le fléau du Temps, grand destructeur du bonheur de l'homme. Pourtant, bien que les idéaux débattus restent souvent fort éloignés des valeurs du monde moderne, il faut admettre que la pièce, loin de laisser indifférent, touche quelque fibre profonde chez le lecteur, et semble inexplicablement proche.[6]

On a beaucoup écrit sur le caractère peu conventionnel de *Troilus and Cressida* et nombreux sont ceux qui ont fait ressortir ses traits

---

[4]. A ce titre, les orateurs les plus en faveur sont traditionnellement Hector et Ulysse. Voir par exemple Jean Gagen, "Hector's Honor", *Shakespeare Quarterly*, 19 n° 2, Spring 1968, Karl F. Thompson, "The Unknown Ulysses" *Shakespeare Quarterly*, 19 n° 2, Spring 1968. Le comportement d'Achille a également suscité de nombreux commentaires: Neil Powell, "Hero and human: the problem of Achilles", *Critical Quarterly*, 21 n°2, 1979, ou Karl F. Thomson, "*Troilus and Cressida*: The Incomplete Achilles", *College English*, 27 n° 7, April 1966.

[5]. Le rattachement de *Troilus and Cressida* à un genre a fait l'objet de nombreux commentaires embarrasés. Brian Morris en suggère l'explication suivante: "The real reason for considering *Troilus and Cressida* as a comedy at all seems to be its failure to qualify as a recognizable tragedy." Brian Morris, "The Tragic Structure of *Troilus and Cressida*", *Shakespeare Quaterly*, 10 n° 4, Autumn 1959.

[6]. "The play has about it the quality of a nightmare we have somehow got used to, because it was translated long ago into the familiar and the everyday." Arnold Stein, "The Disjunctive imagination", *EHL*, 36, n° 1, Mars 1969, p. 145.

avant-gardistes eu égard aux normes artistiques de l'époque.[7] Néanmoins, les liens formels qui, par-delà les siècles, nous unissent à cette oeuvre étrange ne peuvent suffire à faire monter cette inévitable impression de mésaise. Nous en concluons que d'autres pans de la vie psychique doivent y être sollicités de façon particulièrement insistante.

Le monde immobile de la légende de Troie semble pourtant bien loin de l'agitation du vingtième siècle. Soit, l'action n'y manque pas et l'on s'y affronte régulièrement: le sang y coule en abondance. Mais le cours du temps semble figé. Le théâtre des combats est toujours le même, serti entre le camp grec, voire ses vaisseaux, et les fortifications troyennes. Point d'avancée ni de retraite; après la bataille, chaque camp se retire sur ses positions. La guerre n'est qu'un exercice quotidien immuable au cours duquel on s'illustre selon sa valeur, souvent face à un adversaire attitré. Des couples ennemis se forment dans la lutte, fidèles jusqu'à la mort. Ce n'est qu'après sept ans de siège[8] qu'un événement décisif amorce enfin un dénouement, lorsque la disparition d'Hector sous la main d'Achille condamne Troie à capituler:

> *Sit, gods, upon your thrones, and smile at Troy!*
> *I say, at once let your brief plagues be mercy,*
> *And linger not our sure destructions on!*
> *(V, x, 7-9)*

La fin du plus valeureux combattant d'Ilion fait plus que démoraliser ses troupes; elle est le catalyseur de la défaite troyenne que la mort d'Achille, sous la flèche inspirée de Pâris, ne saurait longtemps différer. Il est donc clair qu'après la mort d'Hector, l'écheveau du temps recommence à se dérouler et que les événements se précipitent. C'est la fin de la stase; l'Histoire reprend son cours sept ans interrompu. La pièce de Shakespeare s'ouvre à la fin de cette longue période statique, peu avant le décès d'Hector. Dans le camp grec, on s'impatiente en constatant qu'aucun effort n'a pu faire évoluer la situation:

---

7. "The twentieth century seems to find itself attuned to the peculiar mood of this play [...]. Never before has it been so often presented on the stage, and it may well be that no other century would have grasped the significance which is the principle of its dramatic unity." (Albert Gérard, 144). Voir aussi David D. Jago, "The Uniqueness of *Troilus and Cressida*", *Shakespeare Quarterly*, 29 n° 1, 1978.

8. Dix ans, d'après Homère.

> *... after seven years' siege yet Troy walls stand;*
> *Sith every action that hath gone before*
> *Whereof we have record, trial did draw*
> *Bias and thwart, not answering the aim*
> *(I, iii, 12-15)*

C'est au coeur de cette lente succession de jours indifférenciés que naissent les amours de Troïlus et Cressida. Or, s'il est une disposition d'esprit qui anesthésie en l'homme toute conscience de la marche du temps, c'est bien l'état amoureux et plus encore son prolongement dans l'acte sexuel. On a souvent tenté de rapprocher l'état de guerre de la liaison de Troïlus et Cressida, recherché leurs points communs, afin d'établir l'unité de l'oeuvre: il est vrai que les nécessités de la guerre frappent de plein fouet le bonheur des amants, dont les amours débutent dans une absence de temporalité qui rappelle la stase où se sont enlisés les combats. Pourtant, ce parallélisme indéniable pourrait bien avoir une autre fonction que d'établir un contrepoint, pourvu qu'on y voie une forme d'insistance. Que dire alors de l'attitude mièvre de Troïlus au début de la pièce:

> *But I am weaker than a woman's tear,*
> *Tamer than sleep, fonder than ignorance,*
> *Less valiant than a virgin in the night,*
> *And skilless as unpractis'd infancy.*
> *(I, i, 9-12)*

Voilà qui surprend dans la bouche d'un guerrier ! Mais ce n'est peut-être là que l'effet de l'amour inavoué de Troïlus pour sa belle. Le fait que de son propre aveu il se sente aussi faible qu'un nouveau-né montre qu'il surrestime exagérément l'objet de son coeur, ce qui le fait se sentir faible et soumis. Mais d'autres éléments contribuent à l'ambiance particulière de ce début d'histoire d'amour, comme le remarque David Kaula:

> *The scene of Troilus' first encounter with Cressida has a peculiarly self-contained quality. It is the only scene in the love plot into which the war, the surrounding pressures of public affairs, do not intrude.*[9]

Moment privilègié hors du temps, loin du fracas de cette interminable guerre de soldats de plomb, mais aussi écho magique de l'époque reculée

---

[9]. Pas étonnant que les plus courageux guerriers grecs ait fini par user leur fougue à combattre non pas l'ennemi, mais cette viscosité du temps, qu'Agamemnon nomme "the protractive trials of great Jove" (I,iii,20).

des amours éternelles qui président à l'existence humaine. En effet, seule la prime enfance réunit ces conditions idylliques où l'amour de l'enfant pour la mère s'épanouit à l'abri de toute intervention extérieure. Le discours quasi larmoyant de Troïlus se justifie donc pleinement car il se sent aussi dépendant qu'un petit enfant. Pour Janet Adelman, il s'agit d'une évocation métaphorique de la relation fusionnelle avec la mère, qui culmine dans les fantasmes de Troïlus évoquant l'acte sexuel:

> *The sexuel act is imagined as feeding on an exquisitely purified nectar, its consummation simultaneously promises and threatens a delicious death in which distinction itself — both the capacity to distinguish and the separate identity distinguished — will be lost and the boundaries will dissolve.*[10]

Cette absence d'individuation, caractéristique des premiers temps de la vie, transparaît dans les questions de Troïlus quant à son identité et celle de ceux qui l'entourent:

> *What Cressid is, what Pandar, and what we.*
> *(I, i, 95)*

Le problème de l'identité de Troïlus se pose de façon récurrente au cours de la scène ii de l'acte I, quand Pandarus et Cressida tentent de lui bâtir une personnalité à partir de la référence que constitue Hector, son aîné. Ces vers pleins d'humour prennent toute leur valeur symbolique dans le contexte psycho-temporel que nous cherchons à cerner:

> *Pan. Well, I say Troilus is Troilus*
> *Cres. Then you say as I say: for, I am sure, he is not Hector.*
> *Pan. No, nor Hector is Troilus in some degrees.*
> *Cres. 'Tis just to each of them; he is himself.*
> *[...]*
> *Pan. [...] No, Hector is not a better man than Troilus.*
> *Cres. Excuse me.*
> *Pan. He is elder.*
> *Cres. Pardon me, pardon me.*
> *Pan. Th'other's not come to't; you shall tell me another tale, when th'other's come to't. Hector shall not have his will this year.*
> *Cres. He shall not need it, if he have his own.*
> *Pan. Nor his qualities.*
> *... (I, ii, 64-85)*

Ces comparaisons insistantes des mérites de chacun s'étendent à d'autres personnages. La beauté de Cressida, par exemple est mesurée à

---

10. David Kaula, "Will and Reason in *Troilus and Cressida*", in *Shakespeare Quaterly*, 12, n° 3, Summer 1961.

celle d'Hélène: "An her hair were not somewhat darker than Hellen's — well, go to — there were no more comparison between the women" (I, i, 39-40). Dans le camp grec, également, mais sur un autre ton, Patrocle est passé maître dans l'art de singer les plus éminentes figures. Ulysse s'en offusque:

> *... with ridiculous and awkward actions,*
> *Which, slanderer, he imitations calls,*
> *He pageants us.*
> *(I, iii, 149-151)*

Le jeu des questions sur l'identité de chacun se poursuit tout au long de la première moitié de la pièce, sur un ton railleur, parfois même acerbe, qui s'ouvre, dans la bouche de l'impitoyable Thersite, sur un défi de l'autorité:

> *Achil. ... Come, what's Agamemnon?*
> *Ther. Thy commander, Achilles: tell me, Patroclus, What's Achilles?*
> *Patr. Thy lord, Thersites: then tell me, I pray thee, what's thyself?*
> *Ther. Thy knower, Patroclus, then tell me, Patroclus, what art thou?*
> *Patr. Thou mayst tell that knowest.*
> *Achil. O, tell, tell.*
> *Ther. I'll decline the whole question; Agamemnon commands Achilles; Achilles is my lord; I am Patroclus's knower, and Patroclus is a fool.*
> *[...]*
> *Achil. Derive this, come.*
> *Ther. Agamemnon is a fool; Achilles is a fool; Thersites is a fool, and, as aforesaid, Patroclus is a fool.*
> *(II, iii, 39-55)*

Il n'est guère étonnant que Thersite tienne un tel discours, faisant d'ailleurs écho aux propos ironiques de Troïlus: "Fools on both sides!" (I, i, 87) En effet, pour qui évolue dans la condition psychique archaïque qui précède la socialisation et la reconnaissance de l'autorité paternelle, les êtres apparaissent dénués de sens, s'agitant sans but dans un univers inerte. Nous comprenons ainsi pourquoi les différents personnages sont présentés par paires, l'un n'étant que le reflet plus ou moins déformé de l'autre; de même les armées grecques et toyennes se font-elles face dans une illusion d'éternité. En effet, cette disposition rappelle la conformation psychique du nourrisson qui, pris au piège de l'imaginaire et ne disposant pas encore pour prendre distance de la structure tierce qu'est le langage, perçoit en son image dans le miroir une forme à laquelle il s'identifie,

premier objet d'amour qui n'est autre que lui-même.[11] Achille décrit fort pertinemment cette structure libidinale spéculaire qui se soutient du regard de l'autre:

> *The beauty that is borne here in the face*
> *The bearer knows not, but commends itself*
> *To other's eyes : nor doth the eye itself,*
> *That most pure spirit of sense, behold itself,*
> *Not going from itself, but the eye to eye opposed*
> *Salute each other with each other's form :*
> *For speculation turns not to itself,*
> *Till it hath travell'd and is mirror'd there*
> *Where it may see itself.*
> *(III, iii, 104-111)*

Mais ce double est aussi le premier d'une longue liste d'*autres* pour lesquels le sujet ne tarde pas à développer une vive agressivité.[12] Le monde se décrit alors en terme de relations binaires, oscillant de l'amour narcissique à la rivalité agressive. Ce dualisme de la vie affective est bien caractéristique de l'atmosphère de la guerre de Troie:[13] amours troubles d'Achille et Patrocle ou fraternité troyenne, mais aussi rivalité mortifère entre les deux camps, où les adversaires s'affrontent souvent deux à deux:[14] Achille et Hector, Hector et Ajax, ou encore Troïlus et Diomède dont la lutte

---

[11]. Janet Adelman, "'This Is and Is Not Cressid': The Characterization of Cressida", in Garner, Shirley Nelson and others, eds., *The (M)other Tongue: Essays in Feminist Psycholanalytic Interpretation*, s.r., p. 131.

[12]. Jacques Lacan parle de "la relation évidente de la libido narcissique à la fonction aliénante du je, à l'agressivité qui s'en dégage dans toute relation à l'autre, fût-ce celle de l'aide la plus samaritaine", Jacques Lacan , "Le stade du miroir comme formateur de la fonction du Je" in *Ecrits*, Paris: Seuil, 1966, p. 98.

[13]. N'oublions pas que le rapt d'Hélène est la contrepartie de la séquestration d'Hésione, soeur du roi Priam:

> *... for an old aunt whom the Greeks held captive*
> *He brought a Grecian queen ...*
> *(II,ii,77-78)*

[14]. Ces rivalités en mirroir se rencontrent aussi entre gens du même camp. Ainsi Nestor raille-t-il la jalousie opposant Ajax et Achille:

> *Two curs shall tame each other: pride alone*
> *Must tarre the mastiffs on, as 'twere their bone.*
> *(I,III,391-392)*

à mort, selon les propos lucides de Theriste, illustre tout particulièrement l'absurdité de ce monde en miroir: "What's become of the wenching rogues. I think they have swallowed one onother : I would laugh at that miracle : yet in a sort lechery eats itself." (V, iv, 32-35)

Nous voilà fixés sur la signification psychologique de la stase temporelle qui marque une bonne part de la pièce: l'immobilité y apparaît comme l'expression psychologique de l'intemporalité qui marque les débuts de la vie. Qui n'a jamais hélas vérifié que le temps s'accélère avec les années et que le passé, erreur de paralaxe ou illusion dûe à la permanence du souvenir, paraît figé ou tout au moins très ralenti... Ainsi l'interminable siège de Troie, tout comme les heures douces qui réunissent les amants ne sont autres que paraboles des âges premiers, quand les aiguilles n'ont pas encore amorcé leur ronde maléfique. En évoquant la mise en cause de l'autorité, Ulysse identifie fort pertinemment la faiblesse responsable de la fermeture de cet univers dénaturé:

> *...O, when degree is shaked,*
> *Which is the ladder to all high designs,*
> *The enterprise is sick! [...]*
> *Take by degre away, untune that string,*
> *And, hark, what discord follows each thing melts*
> *In mere oppugnancy...*
> *(I, iii, 99-111)*

Mais voilà que soudain le temps se met en marche après que l'événement survient pour mettre un terme à cette ankylose: le père séparateur prend alors les traits du destin. Il n'est pas innocent que celui qui arrache les amants l'un à l'autre soit le père de Cressida. Calchas affirme par là cette loi du père qui inaugure chez l'enfant son entrée dans l'histoire des hommes en brisant la clôture de l'univers maternel. Troïlus séparé de Cressida, et le voilà qui se révèle un guerrier sans merci, comme si la fin douloureuse de ses courtes amours, condamnées dès l'origine, l'avait libéré de ses inhibitions et de son apathie.

Plus encore que le désir de Calchas, c'est l'attitude de Cressida qui donne le coup de grâce à cette brève union. C'est en effet en réaction à la trahison de sa bien-aimée que Troïlus se montre prêt à prendre place dans la société et dans le temps. Pourtant, il commence par refuser l'évidence et

se livre à une construction psychique quasi-délirante pour sauvegarder un passé révolu.[15]

> *... this is, and is not, Cressid!*
> *Within my soul there doth conduce a fight*
> *Of this strange nature, that a thing inseparate*
> *Divides more wider than the sky and earth;*
> *(V, ii, 149-149)*

Il est clair que Troïlus ne peut accepter d'associer au souvenir de celle qu'il aime le comportement aguicheur de Cressida, et qu'il n'a alors d'autre choix que d'avoir recours à cette invention schizoïde:[16] il poursuit ainsi sa liaison avec la *bonne* Cressida, tout en écartant la *mauvaise* Cressida dont le comportement signe la fin d'une union idéalisée.[17] Cette attitude psychique est comparable à celle du petit enfant qui s'insurge contre le fait que sa mère n'est pas tout à lui.[18] On découvre dans cette situation les prémices du drame oedipien, l'enfant associant peu à peu le père aux absences frustrantes de la mère et voyant bientôt en lui un rival

---

[15]. Ce que Janet Adelman appelle "A near psychotic denial of an obvious reality" (Adelman, 119).

[16]. Au sens où l'entend Melanie Klein, c'est à dire caractéristique du clivage précoce chez le nourrisson entre le bon et le mauvais objet: "Le bon objet est 'idéalisé': il est capable de procurer 'une gratification illimitée, immédiate, sans fin'. [...] Le mauvais objet est un persécuteur terrifiant." J. Laplance & J.B. Pontalis, *Vocabulaire de la psychanalyse*, Paris: P.U.F., 1967, p. 319.

[17]. Nous rejoignons ici l'interprétation de Janet Adelman:" There is division in a thing inseparate, but it is a division that is no division, in which there is no orifex. Both Cressida herself and his union with her are this separated thing inseparable. The assertion and denial of separation are fixed here because Troilus asserts one separation to deny another: only by insisting on the division of Cressida in two can he preserve the wholeness of her identity for him and hence preserve their union." (Adelman, 129, 130).

[18]. C'est la trahison de Cressida qui amène Troïlus à la rapprocher de sa propre mère:

> *Think, we had mothers; do not give advantage*
> *To stubborn critics, apt without a theme*
> *For depravation, to square the general sex*
> *By Cressid's rule;*
> *(V,ii,130-133)*

dans le coeur de celle qu'il aime. C'est bien la conduite qu'adopte Troïlus envers Diomède, l'agressivité dont il fait montre le sauvant de la dépression consécutive au chagrin entraîné par la perte de son objet d'amour.[19]

Il semble maintenant indéniable que la plus grande partie de la pièce est bâtie sur des représentations liées au développement psychique précoce, et nous avons vu ce qu'elles impliquaient quant à la temporalité. Cependant, nous nous sommes attachés davantage aux amours contrariés de Troïlus et de Cressida qu'aux péripéties concomitantes de la guerre de Troie. Pourtant, on y retrouve les mêmes éléments caractéristiques de la pensée archaïque des premiers mois de la vie. Ainsi le personnage d'Ajax, mi-troyen, mi-grec, se divise-t-il en un bon et un mauvais objet, que les paroles synthétisantes d'Hector viennent à point écarter d'une représentation morcelée:[20]

> *Were thy commixtion Greek and Trojan so,*
> *That thou couldst say 'This hand is Grecian all,*
> *And this is Trojan; the sinews of this leg*
> *All Greek, and this all Troy; my mother's blood*
> *Runs on the dexter cheek, and this sinister*
> *Bounds in my fathers...*
> *(IV, v, 124-128)*

Remarquons que ce n'est pas Ajax qui avance le lien de parenté qui réconcilie les deux combattants, mais Hector dont l'attitude teintée de paternalisme permet d'éviter un bain de sang.[21] Si Diomède représente le père jalousé,[22] Hector, lui, est le père admiré auquel on rêve de s'identifier.[23] La

---

[19]. Le désir meurtrier de Troïlus indique indubitablement qu'il a enfin accepté l'idée de la perte de Cressida, car sinon, à quoi servirait qu'il se débarrasse de Diomède...

[20]. La représentation morcelée du corps est commune à tous les nouveau-nés incapables de voir en la personne de la mère une entité autonome et intégrée.

[21]. Le côté structurant d'Hector a été souvent souligné: "The reconciliation between Hector and Ajax is in fact a victory over the chaos" Barry Nass, "The combat between Hector and Ajax in *Troilus and Cressida*", *English Studies*, 65, n° 1, February 1984, p. 5.

[22]. Père séducteur, assurément, puisqu'il fut en son temps le prétendant d'Hélène, mais aussi père protecteur, propriétaire exclusif de la mère, la défendant contre les autres hommes: "Though many critics read her dialogue with Diomed as proof of her heightened coquetry, [...] Cressida's only hope against [...] 'being kiss'd in general' is to seek a guardian." Deborah A. Hooker, "Coming to Cressida through Irigaray," *South Atlantic*

bravoure des guerriers des deux camps est toujours mesurée à celle d'Hector, et Troïlus lui-même est à maintes reprises présenté comme son successeur. La mort d'Hector a donc valeur de meurtre du père et vient à point achever le processus de transformation de Troïlus. Hector lui lègue à la fois un modèle à suivre et une place à prendre dans la société troyenne. Avec la mort du père, avec le passage d'une génération de guerriers à l'autre, c'est aussi le temps qui reprend son cours: "But march away : Hector is dead; there is no more to say." (V, x, 21-22)

La trahison de la mère et l'assassinat du père sont aussi les thèmes de Hamlet. Depuis les remarques de Sigmund Freud sur la pièce et l'excellente étude d'Ernest Jones,[24] on en connaît mieux la signification profonde et l'universalité. Dans ces deux oeuvres, le complexe d'Oedipe est central. Bien que l'un et l'autre soient transformés par l'épreuve du désir et de la mort,[25] Troïlus n'est pourtant pas Hamlet, et leurs vécus temporels diffèrent.[26] En effet, si l'expérience oedipienne retient Hamlet dans le passé, Troïlus, au contraire, est tiré vers l'avenir: l'un est tenu prisonnier, tandis que l'autre est expulsé.[27] Notons encore qu'à l'inverse d'Oedipe, Troïlus ne

---

Quaterly, 88, n° 4, Fall 1989, p. 927.

[23]. A cette série des figures paternelles, ajoutons Pandarus, le père accommodant et pervers. Sa transformation au dernier acte en un personnage grottesque, repoussé sans ménagement par Troïlus, est à l'image de son rejet de l'étape oedipienne désormais dépassée et qui ne lui inspire plus que dégoût.

[24]. Ernest Jones, *Hamlet et Oedipe*, Paris: Gallimard, 1967.

[25]. T. McAlindon, par exemple, insiste sur les tranformations formelles consécutives affectant les individus dans les deux oeuvres: "*Hamlet* [...] and *Troilus and Cressida* are concerned with men who lose their proper style." "Language, Style, and Meaning in *Troilus and Cressida*", *PMLA*, 84 n°1, January 1969, p.42.

[26]. "Troilus' self-absorption is not so unlike Hamlet's, but it is concerned entirely with the sensation of the moment." John Bayley, "Time and the Trojans," *Essays in Criticism*, 25, 1975, p. 63. Cette remarque souligne opportunément que la majeure partie de la pièce baigne dans l'intemporalité.

[27]. Norman Rabkin est l'un des rare critiques à insister sur le versant positif de l'action du temps: "Time is [...] a midwife, attendant at an organic process." "*Troilus and Cressida* : The Uses of Double Plot", *Shakespeare*

s'aveugle pas sous les coups du sort qui l'accablent, mais au contraire finit par accepter ce que sa position de voyeur lui a révélé au cours de sa visite au camp grec. Il est également vrai qu'il ne tue pas Hector de ses propres mains, mais qu'il se contente de l'encourager au combat, le poussant à ignorer les prémonitions funestes de ceux qui l'entourent. Troïlus manifeste pourtant, par cette manière d'acte manqué, son désir inconscient de voir Hector tomber.

La pièce de Shakespeare, qui réunit les ingrédients d'une authentique tragédie,[28] diffère toutefois sensiblement par le dénouement de l'*Oedipe* de Sophocle: Si Laïos-Hector périt bien par la faute du fils, Jocaste-Cressida, loin de tout désir de mort, s'affirme dans son désir dirigé vers une indéniable figure maternelle.[29] Quant à Troïlus, à la différence d'Oedipe, il reste en effet un temps aveugle à ce que ses yeux lui révèlent, mais il finit par accepter le poids de ses actes et les conséquences de sa découverte. Le drame est le même, mais l'issue est tout autre. Le destin impose sa loi douloureuse, mais la réaction de haine ne se retourne pas contre la victime. Troïlus ne se morfond pas: en dirigeant sa colère vers l'autre, il passe à l'acte et entre dans le cours du temps. C'est que Sophocle s'est arrêté au drame lui-même, tandis que le propos de Shakespeare vise plus loin. Il utilise les protagonistes classiques du complexe d'Oedipe qu'il traite à sa façon pour développer un thème que chacun devine confusément, mais qui n'apparaît clairement qu'après analyse: le Temps, que nombre de critiques ont voulu destructeur, constitue ici la puissance unificatrice et

---

Studies, 1, 1965, p. 269. On ne saurait mieux évoquer la parabole sur la naissance à la vie sociale que Shakespeare se plaît à nous conter là...

[28]. Nous rejoignons ici sans conteste ceux qui voient en la pièce une tragédie véritable.

[29]. La psychanalyse a montré que la mère prend souvent les traits d'une prostituée dans l'inconscient de l'enfant qui, se sentant trahi, "ne pardonne pas à sa mère et tient pour une infidélité le fait que ce ne soit pas à lui, mais au père, qu'elle ait accordé la faveur du commerce sexuel." Sigmund Freud, "la psychologie de la vie amoureuse" in *La vie sexuelle*, Paris: PUF, 1969, p. 52. Le terme souvent commenté de "daughter of the game" prend ainsi une dimension fantasmatique certaine: "It should be noted that, as in modern English, 'daughter of the game' does not imply simply that she knews how to flirt and turn meetings into sexual encounters, but that she is 'on the game', a prostitute." Claire M. Tylee, "The Text of Cressida and Every Ticklish Reader: *Troilus and Cressida*, the Greek Camp Scene, *Shakespeare Survey*, 41, 1985.

syntheti,sante de la piece a laquelle ii donne inspiration et elan.[30] 11 regit, dans Ja ,ataee, lea ev nemente et lea burneurs qui atfligent d'abord res :per.eonnage.e., puie,, loraque Jee co.nd:lUone de aa mise en marche aont enfin .r,eunie• il p.reci,pite lea traneiormaUons; fl met un terme A l'enfermement da:ns lequel s',e,nlis.ent les c,ombats, et ·perme.t que se constitue la personnali de TroUua ,en remetta.nl chacun a B8 place, et en particuller la mere dens :lea b:rae du pere, Quant :au pere mort, lntrojecte par le file, il fail don de sa :force et de ea foi quand :son a'b,sence cesse de maintenir ce dernier au s,ec,ond plan,: d'exe:m,ple .insu.rpassable, 1l devient eoutien, A l'issue de la piece, le proceseus eat compl,et et ·irreversible: Tronus est eorti dee limbes, et le souftle du temps :e'est mis A ,tourner :tes pages de l'Hietoire.

30• N,ous eeperone avo.ir repondu au re,gret exprime par Aurelien Digeon, traducteur et ,commen a teur de l'edition bilingue fram;aiee: *"Trollus* t Cre.ssida serait le ,chef-d •oeuvr,e de Skake,speare si ces images etaient e:ncha·s·eee,s, OU entrainee•s da1n e un puissant et unique mouvement de !'action, des ,caracteres., des p ,sion,s qui lee emporterait avec lui." "lnlr,oductlon" de *Troilus* and Creasida,, Tro1'1us *et Cressida,* Paris: Aubier Flammarlon bilingu.e, 1969, 1P• 38,