

UNIVERSITÉ DU QUÉBEC À MONTRÉAL

LES FORMES DU MOI
CONCEPTIONS DU SUJET, REPRÉSENTATION DE L'ESPACE
ET
FORME TRAGIQUE AU XVII^E SIÈCLE

MÉMOIRE
PRÉSENTÉ
COMME EXIGENCE PARTIELLE
DE LA MAÎTRISE EN ÉTUDES LITTÉRAIRES

PAR
JULIEN PERRIER-CHARTRAND

SEPTEMBRE 2011

UNIVERSITÉ DU QUÉBEC À MONTRÉAL
Service des bibliothèques

Avertissement

La diffusion de ce mémoire se fait dans le respect des droits de son auteur, qui a signé le formulaire *Autorisation de reproduire et de diffuser un travail de recherche de cycles supérieurs* (SDU-522 – Rév.01-2006). Cette autorisation stipule que «conformément à l'article 11 du Règlement no 8 des études de cycles supérieurs, [l'auteur] concède à l'Université du Québec à Montréal une licence non exclusive d'utilisation et de publication de la totalité ou d'une partie importante de [son] travail de recherche pour des fins pédagogiques et non commerciales. Plus précisément, [l'auteur] autorise l'Université du Québec à Montréal à reproduire, diffuser, prêter, distribuer ou vendre des copies de [son] travail de recherche à des fins non commerciales sur quelque support que ce soit, y compris l'Internet. Cette licence et cette autorisation n'entraînent pas une renonciation de [la] part [de l'auteur] à [ses] droits moraux ni à [ses] droits de propriété intellectuelle. Sauf entente contraire, [l'auteur] conserve la liberté de diffuser et de commercialiser ou non ce travail dont [il] possède un exemplaire.»

REMERCIEMENTS

Avant tout, je tiens à remercier Gilles Perrier, sans l'aide de qui rien de tout cela n'eut été possible. Nombreux sont ensuite ceux qui ont facilité la réalisation de ce mémoire. Je pense à Marie-Claire, pour son soutien quotidien et ses conseils toujours inspirés, ainsi qu'à mes parents et amis, qui ont su, par leur présence et leurs encouragements, m'appuyer dans les moments de remise en question. Je suis particulièrement reconnaissant à Lucie Desjardins dont la direction éclairée, la rigueur intellectuelle, la disponibilité et la générosité ont fait de la rédaction de ce premier travail de recherche une entreprise aussi stimulante qu'enrichissante.

TABLE DES MATIÈRES

RÉSUMÉ	v
INTRODUCTION	1
CHAPITRE I	
LES ANTHROPOLOGIES DE L'ÂGE CLASSIQUE : DE NATURE À NATURE HUMAINE	8
1.1 L'héroïsme aristocratique (1630-1640)	9
1.1.1 Le héros.....	10
1.1.2 Une morale « naturelle ».....	13
1.2 La pensée augustinienne (1660-1680).....	20
1.2.1 Là où réside la vérité	22
1.2.2 L'amour-propre.....	25
1.3 Le mérite et la quête du bonheur (1690-1715)	31
1.3.1 Du Grand Siècle au siècle des Lumières	33
1.3.2 La quête du bonheur	35
CHAPITRE II	
LA REPRÉSENTATION DE L'ESPACE INTÉRIEUR AU XVII^E SIÈCLE	43
2.1 L'horizontalité cartographique	46
2.1.1 Le petit-monde et l'homme voyageur.....	47
2.1.2 « Sçavoir la carte » ou comment cheminer dans l'existence	50
2.2 L'espace intime, anatomique et vertical.....	55
2.2.1 L'anatomie morale.....	57
2.2.2 Le cœur	60
2.3 Le moi social, ébauche de l'individu moderne.....	64
2.3.1 L'état de nature, degré zéro	66
2.3.2 Le bonheur matériel	70

CHAPITRE III	
LES FORMES TRAGIQUES.....	75
3.1 La tragi-comédie (1630-1640).....	77
3.1.1 La proximité de la nature et de la morale	78
3.1.2 Les lieux de l'héroïsme	83
3.2 La tragédie racinienne (1660-1680).....	88
3.2.1 Le cœur du tragique	89
3.2.2 L'antichambre.....	94
3.3 Le néo-classicisme ou la tragédie tardive (1690-1715)	98
3.3.1 Une forme récupérée	100
3.3.2 Des espaces communicants.....	106
CONCLUSION	112
BIBLIOGRAPHIE.....	118

RÉSUMÉ

Comme en témoignent les nombreuses formes d'écritures de la morale qui apparaissent à l'époque, le sujet et le Moi constituent, au XVII^e siècle, un objet d'étude privilégié. Les importants changements épistémologiques de la Renaissance induisent en effet chez les contemporains un questionnement anxieux sur la nature de l'homme. Or, ces interrogations posent, selon nous, certains problèmes théoriques dépassant le cadre d'une recherche des fondements et des constituants de l'identité. En effet, dans la perspective des transformations qui se produisent simultanément dans l'appréhension de l'espace, une attention particulière est accordée à la spatialisation du Moi. Conséquemment, la tragédie, genre privilégié de la représentation de la condition humaine, témoignera de ces tentatives de donner une forme à la part insondable de l'homme. L'objectif de ce mémoire est donc de montrer que les modifications dans l'appréhension du Moi, modifications qui trouveront chacune leur modulation « spatiale », influent directement sur la dramaturgie tragique.

L'examen de cette problématique prend ici pour objet six tragédies mises en scène tout au long du siècle et étudiées, par groupes de deux, selon trois moments essentiels et exemplaires. À travers ces textes, nous montrons d'abord de quelle façon se présentent trois différentes théories du sujet, c'est-à-dire, la théorie essentialiste aristocratique héroïque (1630-1640), l'anthropologie augustinienne (1660-1680) et l'anthropologie de l'intérêt personnel issue des philosophies anglo-saxonnes contemporaines (1690-1715). L'étude des écrits des moralistes et des philosophes nous permet, ensuite, d'exposer les linéaments de ces différentes conceptions et les principales articulations de leur formalisation spatiale. Enfin, nous recourons aux travaux modernes sur la forme tragique pour souligner les rapports qui existent entre les diverses figures du Moi identifiées et les transformations structurelles de la tragédie du Grand Siècle.

Une telle étude suppose donc non seulement le recours aux travaux sur la dramaturgie du XVII^e siècle, mais aussi une réflexion plus générale sur les modalités de la représentation de soi. En effet, les transformations de la structure tragique mettent au jour l'étroite corrélation existant entre les formes littéraires et la représentation que l'homme se fait de lui-même. Les structures génériques du Grand Siècle pourraient, en effet, être étroitement liées à la conception que les contemporains entretiennent de leur propre condition et exprimer cette dernière avec autant d'acuité que le contenu idéologique des œuvres.

INTRODUCTION

Au XVI^e siècle, comme on le sait, Montaigne tente de percer l'énigme du Moi dans un projet littéraire, jusque là inédit, qu'il intitule *Essais*. À travers cette œuvre en perpétuelle gestation, l'auteur cherche à comprendre son être par l'écriture, à cerner son Moi et à en consigner les transformations, voire les conformations successives. Malgré la volonté d'unification dont témoigne un tel programme, le Moi que découvre Montaigne est, à l'image de cette « branloire pérenne » que constitue pour lui le monde effervescent de son époque, une instance fuyante, qui se dérobe aux investigations. « Moy à cette heure et moi tantôt sommes bien deux¹ », écrit-il dans le troisième livre des *Essais*. Cependant, la forme d'exploration de soi que Montaigne met de l'avant dans son œuvre induit, pour la pensée occidentale, une manière capitale de percevoir le Moi, qui, après les derniers sursauts essentialistes du Grand Siècle, fondera ce que nous pourrions nommer l'identité moderne. « Au lieu d'objectiver notre propre nature et donc de juger qu'elle est sans rapport avec notre identité, elle consiste à explorer ce que nous sommes afin d'établir cette identité² ».

L'importance que prend la question du Moi après Montaigne, et particulièrement durant le XVII^e siècle, mérite que l'on s'y attarde. En effet, sur les traces de l'écrivain, les auteurs de prose morale, les romanciers, mais aussi, et c'est ce qui nous préoccupe ici, les dramaturges du Grand Siècle s'attacheront à démystifier le Moi afin d'arriver à comprendre la nature de l'homme. « Qu'est-ce que le moi³? », cette interrogation célèbre de Pascal préoccupera effectivement, de

¹ Michel de Montaigne, *Essais*, Paris, Gallimard, coll. « Folio classique », 1995, (III, 9)

² Charles Taylor, *Les sources du Moi. La formation de l'identité moderne*, Montréal, Boréal, coll. « Compact », 1998, p.234.

³ Blaise Pascal, *Pensées*, Paris, Gallimard, coll. « Folio classique », 2004, frag. 582 (Édition Le Guern).

façon consciente ou non, les auteurs tragiques du XVII^e siècle, dont le medium représente, à l'époque, la forme littéraire privilégiée de représentation de la condition et de l'âme humaines. Or, les nombreuses tentatives d'élucidation de la grande énigme du Moi donneront lieu, sur la scène et dans le sillage des écrits philosophiques et moraux, à des illustrations variées, parfois fort différentes les unes des autres. Dans ce mémoire, nous montrerons que les réponses données par les dramaturges à cette question se retrouvent, certes, dans le contenu idéologique des textes, mais aussi, et peut-être surtout, dans la structure et la poétique même des pièces, qui calquent, selon la période abordée, une structure anthropologique précise apportant une réponse spécifique à la question de la nature du Moi.

À travers une série de passages exemplaires tirés de six pièces embrassant trois périodes ciblées du XVII^e siècle, nous révélerons les similitudes entre ces structures anthropologiques et la forme tragique. Il ne s'agira pas d'effectuer des correspondances mécaniques terme à terme entre les différentes théories du sujet et les modulations de la structure tragique, mais bien de démontrer, dans une perspective critique peu exploitée par les travaux contemporains, l'influence des conceptions du Moi sur la tragédie du Grand Siècle. Les liens existant entre théories du sujet et théâtre tragique du XVII^e siècle constituent en effet une portion peu développée de la recherche actuelle. Par exemple, dans son ouvrage *Les moralistes. Une apologie*⁴, Louis Van Delft établit de façon très convaincante le parallèle entre les différentes formes d'écritures de la morale et le théâtre. Toutefois, il le fait, pour ainsi dire, en sens inverse. Plutôt que d'examiner l'influence des théories du sujet sur les formes théâtrales, il révèle l'apport de la vision théâtrale, fondamentale à l'époque, sur le travail des moralistes. Son travail s'inscrit dans le cadre plus vaste

⁴ Voir plus spécifiquement le troisième chapitre intitulé « L'homme en son théâtre » dans Louis Van Delft, *Les moralistes. Une apologie*, Paris, Gallimard, coll. « Folio essais », 2008, p. 160-230.

d'une réflexion sur la topique du *Theatrum mundi*, grand théâtre du monde et de l'« expérience existentielle ».

Une approche diachronique de la question du Moi relevant du pari impossible, nous définirons dans un premier temps trois périodes distinctes (la décennie 1630-1640, le début du règne de Louis XIV 1660-1680 et la fin du XVII^e siècle 1690-1715) constituant selon nous trois moments anthropologiques cruciaux du Grand Siècle, témoignant d'un processus d'individuation du sujet. À partir de ces trois périodes, chacune porteuse d'une différente vision du Moi, nous fournirons des modèles explicatifs de la nature humaine propres au XVII^e siècle dont nous affinerons la définition grâce, entre autres, aux travaux de Charles Taylor sur l'évolution de la notion de sujet en Occident⁵, mais aussi grâce à des ouvrages plus spécifiques comme *Le XVII^e siècle, une révolution de la condition humaine* de Jean Rohou⁶. Enfin, nous aurons recours aux écrits des philosophes et moralistes contemporains, promoteurs ou contempteurs de ces modèles.

Dans notre premier chapitre, nous nous attacherons d'abord à définir la vision du sujet de la décennie 1630-1640, période durant laquelle la conception dominante, que nous nommerons, à la suite des travaux fondateurs de Paul Benichou⁷, héroïsme aristocratique, est encore en grande partie issue d'une pensée essentialiste. Cette dernière postule en effet une élection génétique et constitue une forme de morale de la supériorité « naturelle ». Le héros, tel que présenté par la morale aristocratique, est encore inféodé à un ordre cosmologique supérieur et immuable. Sa vigueur physique, sa fermeté dans l'adversité et sa grandeur d'âme, même s'il doit les affiner en parvenant à mater ses passions, lui sont en effet offerts par la Nature même. Nous nous attarderons ensuite aux décennies 1660-1680,

⁵ Charles Taylor, *op. cit.*

⁶ Jean Rohou, *Le XVII^e siècle, une révolution de la condition humaine*, Paris, Seuil, 2002.

⁷ Paul Benichou, *Morales du Grand Siècle*, Paris, Gallimard, coll. « Folio essais », 2008.

période dite du « plein classicisme⁸ », durant laquelle, sous l'influence, entre autres, des penseurs associés à Port-Royal se développe une conception du sujet basée sur les écrits d'Augustin selon laquelle l'homme doit rentrer en lui-même, car c'est en son cœur qu'habite la vérité. Nous pourrions constater cependant que si cette injonction invite à l'introspection et témoigne en quelque sorte d'un « progrès » sur la voie de l'individuation moderne (le Moi n'est plus sous l'influence de forces *extérieures*), l'homme n'en demeure pas moins assujéti. Ainsi, nous verrons que, les moralistes, et en premier lieu Pascal et La Rochefoucauld, questionnent le rôle joué par l'amour-propre dans la connaissance que nous pouvons avoir de nous-mêmes et parviennent au constat, tragique par essence, de l'impossibilité pour l'homme de se connaître réellement. Enfin, nous nous attarderons aux dernières années du règne de Louis XIV, c'est-à-dire à la période courant de 1690 jusqu'à la mort du monarque en 1715. Nous assistons à cette époque, dans le prolongement des théories anglo-saxonnes, à l'avènement d'une morale de l'intérêt personnel, dans laquelle la supériorité immanente et la corruption de l'homme cèdent le pas à l'égalité et au mérite gagné par l'industrie. Prémisses au siècle des Lumières, les philosophies qui pénètrent en France durant la seconde moitié du XVII^e siècle, proposent en effet la vision d'un homme qui se construit, d'un *individu* à part entière qui se développe en situation, c'est-à-dire par l'expérimentation sociale dans le champ politique. Sa liberté, son bonheur et son mérite sont, minimalement, assujéti à ceux de son prochain.

Dans notre second chapitre, nous verrons à travers les travaux de Louis Van Delft⁹ et de Benedetta Papasogli¹⁰ traitant de la question de la représentation de

⁸ Voir Jacques Truchet, *La tragédie classique en France*, Paris, PUF, coll. « Littératures modernes », 1989, p. 130 et suivantes.

⁹ Louis Van Delft, *Littérature et anthropologie. Nature humaine et caractère à l'âge classique*, Paris, PUF, coll. « Perspectives littéraires », 1993.

l'espace intérieur au XVII^e siècle, ainsi qu'à travers les études de Bernard Tocanne¹¹ et de Jean Erhard¹² sur l'idée de nature durant la seconde moitié du XVII^e et la première moitié du XVIII^e siècle, de quelle façon les différentes conceptions du sujet que nous avons précédemment identifiées dans nos trois périodes exemplaires se transposent en modèles « spatiaux ». Car en effet, au cours du XVII^e siècle, comme le montre l'ouvrage *Littérature et anthropologie* de Louis Van Delft, la question du sujet est indissolublement liée à la question de l'espace. Envisagé comme un véritable « espace intérieur » qu'il convient de sonder et de découvrir à la manière de l'espace physique, ce dernier est envisagé à partir de plusieurs modèles spatiaux. Ainsi, nous identifierons d'abord un modèle du sujet correspondant à la vision aristocratique héroïque et basé sur la cartographie, c'est-à-dire un sujet envisagé comme *homo viator* parcourant les divers « lieux » moraux préétablis d'une existence considérée comme un parcours et possible à appréhender diachroniquement (l'existence ainsi que le sujet). Nous identifierons ensuite un second modèle spatial du Moi, associé spécifiquement à la morale augustinienne et réalisant la formule injonctive de l'évêque d'Hippone. *Le cœur*, tel que considéré selon une perspective laïque et religieuse par Pascal et La Rochefoucauld, par exemple, constitue en effet non seulement le lieu de plongée en soi-même, mais aussi la forme même qu'adopte le sujet après avoir amorcé la démarche introspective. En d'autres termes, chez les augustiniens, le Moi sera considéré, sur les traces du modèle anatomique qui se développe à l'époque, comme une entité verticale, impossible, au contraire du Moi envisagé sur le modèle de la cartographie, à saisir dans son entièreté. Finalement, les sommes de Bernard Tocanne et de Jean

¹⁰ Benedetta Papisogli, « *Le fond du cœur* ». *Figures de l'espace intérieur au XVII^e siècle*, Paris, Honoré Champion, 2000.

¹¹ Bernard Tocanne, *L'idée de nature en France dans la seconde moitié du XVII^e siècle. Contribution à l'histoire de la pensée classique*, Paris, Klincksieck, 1978.

¹² Jean Erhard, *L'idée de nature en France dans la première moitié du XVIII^e siècle*, Genève, Slatkine, 1981.

Erhard nous permettront d'aborder l'idée de nature et, à travers elle, l'état de nature qui, chez des philosophes comme Thomas Hobbes et John Locke constitue le point zéro de l'homme en construction. Le Moi étant à ce point initial une entité théoriquement vierge, les suggestions pour son édification, nous le verrons, conjuguent les approches diachronique et synchronique des modulations subjectives des deux périodes précédentes pour envisager un Moi se développant spatialement selon les deux axes.

Enfin, dans notre troisième chapitre, nous explorerons les rapports qui existent entre les différentes modulations du Moi et la forme tragique. Car, si la tragédie constitue le premier genre littéraire d'une époque attachée à la découverte des méandres du Moi, il convient de postuler que cette dernière se ressent des « découvertes » contemporaines en matière de morale et de philosophie introspective. Grâce, entre autres, aux travaux de Georges Forestier, et particulièrement à son ouvrage *Passions tragiques et règles classiques*¹³, qui demeure encore à ce jour l'étude la plus complète sur les transformations de la forme tragique, mais aussi grâce aux ouvrages de Christian Delmas¹⁴ et de Jacques Truchet¹⁵, nous mettrons donc en évidence les liens existant entre les modulations spatiales du Moi et les différentes structures et poétiques de la tragédie au cours du XVII^e siècle. Nous verrons que, en accord avec les différentes théories du sujet, la tragédie adopte successivement durant le Grand Siècle des formes diachronique (la tragi-comédie telle qu'elle se pratique à l'époque où Corneille triomphe avec *Le Cid*) et synchronique (la tragédie à « dénouement rabattu » telle que la pratiquent Racine et ses contemporains). Cette analyse de la structure tragique devrait enfin

¹³ Georges Forestier, *Passions tragiques et règles classiques*, Paris, PUF, coll. « Perspectives littéraires », 2003.

¹⁴ Christian Delmas, *La tragédie de l'âge classique 1553-1770*, Paris, Seuil, coll. « Écrivains de toujours », 1994.

¹⁵ Jacques Truchet, *op. cit.*

démontrer que la faillite avérée de la tragédie fin de siècle ou tragédie tardive ne résulte pas, comme le propose une certaine tradition critique¹⁶, de la récupération mécanique, par des auteurs de talent médiocre, d'une forme vide léguée par leurs prédécesseurs, mais bien par l'inadéquation de la forme tragique elle-même à la nouvelle conformation du sujet.

En somme, il s'agira de voir que, tout au cours du Grand Siècle, la structure de la tragédie subit une série de transformations et que ces transformations ne résultent pas de processus aléatoires ou de choix arbitraires de la part des auteurs, mais bien de l'utilisation (vraisemblablement inconsciente) d'une structure anthropologique précise, variant selon les époques. Dans la continuité des divers courants idéologiques et diverses spéculations concluant, chacun à leur façon, à l'existence de formes différentes du Moi, la tragédie classique s'adapte, selon la période du siècle dans laquelle elle est créée, aux impératifs « spatiaux » des différentes modulations du sujet. Nous découvrons ainsi que les structures génériques entretiennent avec les conceptions anthropologiques d'étroits liens de correspondance.

¹⁶ Nous pensons ici à la critique du XIX^e et de la première moitié du XX^e siècle, c'est-à-dire précédant la « nouvelle critique », qui transforme, en quelque sorte, les paramètres d'analyse et déplace le débat. Le représentant le plus célèbre de cette tradition critique demeure Gustave Lanson dont les choix historiques ont longtemps infléchi la perception de la tragédie.

CHAPITRE I

LES ANTHROPOLOGIES DE L'ÂGE CLASSIQUE : DE NATURE À NATURE HUMAINE

Au XVII^e siècle, il se produit, selon le titre de l'ouvrage de Jean Rohou, une véritable « révolution de la condition humaine ». À l'instar de Descartes, qui, dans le *Discours de la méthode*, « abandonne la question de l'être en général pour refonder la philosophie à partir de l'individualité singulière¹», l'homme du Grand Siècle s'interroge sur sa nature. Or, la question du sujet, durant le XVII^e siècle, sera liée tantôt à la question de l'honneur, tantôt à la question de l'amour-propre et tantôt à la question du mérite. Dans ce chapitre, nous nous attacherons donc à décrire ces trois conformations ponctuelles du Moi. Par la suite, dans nos deuxième et troisième chapitres, nous montrerons qu'à chacune de ces conformations correspond une « forme », qui, ultimement, influe directement sur la dramaturgie de la tragédie classique.

Il convient cependant de mentionner, avant de poursuivre, que comme nous l'avons évoqué en introduction, notre but, dans ce chapitre, consiste bien à isoler trois moments exemplaires et non à faire une histoire de la question du sujet au XVII^e siècle. Il ne s'agira pas, en effet, d'adopter, dans l'esprit des travaux de Jean Rohou, une approche diachronique et de dresser un panorama complet des transformations du Moi. Nous tenterons plutôt, en nous basant sur des exemples ponctuels, c'est-à-dire en nous attachant à décrire successivement les impératifs de la pensée héroïque aristocratique (1630-1640), de la pensée augustinienne (1660-1680) et d'une anthropologie de l'industrie et du bonheur (1690-1715) basée sur les théories des philosophes anglo-saxons Thomas Hobbes et John Locke, de dénouer la trame des éléments qui composent le Moi de cette époque afin de démontrer que

¹ Jean Rohou, *Le XVII^e siècle, une révolution de la condition humaine*, Paris, Seuil, 2002, p. 496.

ce dernier « s'individualise » progressivement en franchissant les étapes successives de l'honneur, de l'amour-propre et du mérite. Ces différentes façons de percevoir le Moi, réactions ou résultats d'un processus ayant débuté à la Renaissance, constituent les prémisses de ce que nous pourrions nommer, sur les traces de Charles Taylor, l'identité moderne.

1.1 L'héroïsme aristocratique (1630-1640)

*Je suis maître de moi comme de l'univers*²
Pierre Corneille

Au mitan du siècle dernier, Paul Benichou identifiait dans son ouvrage *Morales du Grand Siècle* une modulation particulière du Moi basée sur la notion de gloire que, sur ses traces, nous nommerons ici héroïsme aristocratique. Particulièrement associée aux premières pièces de Corneille, cette conception du sujet, comme le soulignent, dans des perspectives fort différentes, les travaux de Charles Taylor et d'Alain Michel, constitue avant tout une réminiscence du héros antique et des impératifs moraux qui le guidaient. Fondamentalement, le héros tel qu'il se présente dans *Le Cid* ou en une proposition inverse dans *Médée*, par exemple, agit selon « une morale du guerrier [...] qui valorise la force, le courage et l'aptitude à concevoir de grandes prouesses, dans laquelle le but de la vie consiste à acquérir la renommée, la gloire et l'immortalité dont on jouit lorsque son nom circule éternellement sur les lèvres des hommes³».

Dans son ouvrage sur le mythe du héros, Philippe Sellier mentionne, pour sa part, l'apport important des préceptes chrétiens et de la nouvelle conception de

² Pierre Corneille, « Cinna » in *Théâtre I*, Paris, Gallimard, 1950, Acte V, scène 3, v. 1696.

³ Charles Taylor, *Les sources du moi. La formation de l'identité moderne*, Montréal, Boréal, coll. « Compact », 1998, p. 159.

l'individualité en vigueur depuis la Renaissance dans la constitution du héros tel qu'il se présente sur la scène pendant la décennie 1630-1640. Il convient en effet de rappeler que, depuis la période de profonde remise en question épistémologique que fut la Renaissance, l'anthropologie holiste des philosophies antiques et médiévales, qui consiste à « dépasser l'égoïsme dans un bonheur d'intégration à l'harmonie universelle⁴», est frappée d'obsolescence. Affirmer son individualité n'est alors plus un acte subversif allant à l'encontre des idéaux communautaires; au contraire, l'exaltation du Moi est à l'honneur.

Pour l'aristocratie française du XVII^e siècle cette exaltation du Moi se traduira, ainsi que nous pouvons le constater dans les ouvrages d'époque consacrés à l'éducation des jeunes nobles, par la promotion du concept de générosité. Dans *Le Gentilhomme*, par exemple, Nicolas Pasquier nous apprend que la générosité constitue une élection naturelle (génétique) source de toutes les vertus héroïques. Cependant, comme le démontrent André Stegmann et Jean Rohou dans leurs travaux, la supériorité naturelle, à l'heure de l'affirmation de l'individu, ne saurait aller de soi et la noblesse devra établir sa générosité non plus comme perfection immanente, mais comme base perfectible d'une qualité intrinsèque pouvant éventuellement la mener à la gloire.

1.1.1 Le héros

Comme nous l'avons mentionné plus haut, la figure du héros telle qu'elle se présente sur les scènes françaises durant la décennie 1630-1640, prend racine dans l'Antiquité. Chez les Romains, les dieux ne constituent souvent, selon la formule de

⁴ Jean Rohou, *op. cit.*, p. 22.

Marie Delcourt, que des « abstractions sommairement personnifiées⁵», qui ne peuvent guère prétendre à une quelconque humanité. Toutefois, chez les Grecs, « les puissances malchanceuses, les petits dieux à efficacité limitée, sont devenus des héros⁶». Dans toute la mythologie, lorsqu'ils ne sont pas d'ascendance exclusivement divine, les héros sont à tout le moins des demi-dieux, engendrés par un couple constitué d'un parent humain et d'un parent divin; ou encore « le terme héros peut avoir un sens plus large: il n'y avait pas de dieu parmi les parents d'Ulysse, qui apparaît essentiellement comme un mortel riche en vertus divines⁷».

Le héros antique entretient, comme nous pouvons le constater, un lien étroit avec les dieux, « cela fait partie de sa grandeur qu'il soit le dépositaire de l'action divine⁸». Lorsqu'il n'est pas lui-même un dieu ou un demi-dieu, le héros cultive des accointances intimes avec les maîtres des hommes; c'est-à-dire qu'il occupe une position privilégiée dans l'ordre cosmologique du monde. Incarnation des forces de la nature ou élu de ses représentants, il jouit parmi les hommes d'un statut dominant et surnaturel. Sur le champ de bataille –car, rappelons-nous, c'est parmi l'éclat des lames, les pieds dans la terre gorgée du sang de ses ennemis que se fait le héros–, il est envahi par une force surhumaine, qui peut tout emporter autour d'elle et que lui insuffle au besoin sa divinité tutélaire. « Cet état n'est pas seulement différent de la position réfléchie et sereine de la contemplation rationnelle mais tout à fait incompatible. En fait, on perçoit [parfois] ce débordement comme une sorte

⁵ Marie Delcourt, *Légendes et cultes de héros en Grèce*, Paris, PUF, coll. « Dito », 1992, préface de l'auteur p. V. Chez les Romains, outre les dieux « empruntés » aux cultes grecs, la mythologie se constitue d'une multitude de divinités tutélaires de peu d'importance.

⁶ *Ibid.*

⁷ Alain Michel, « Héroïsme, Humanisme, Sainteté : Jalons pour l'histoire d'un idéal » in *Le paradoxe du héros* (Jeanne Dion dir.), Paris, A.D.R.A-Nancy, 1999, p. 7. Il convient toutefois de se rappeler qu'Ulysse est accompagné dans toutes ses pérégrinations par la déesse Pallas Athéna.

⁸ Charles Taylor, *op. cit.* p. 161.

de possession ou de délire⁹». Pensons à ce titre à la colère d'Achille qui, dans les chants XX et XXI de *L'Illiade* combat pour venger ses compagnons :

[...] Comme monte, furieux, un feu aux flammes prodigieuses, dans les vallons profonds d'une montagne desséchée : les profondeurs de la forêt brûlent, et partout le vent poursuit la flamme et la roule, ainsi, Achille se ruait avec sa pique, comme un démon, tuant ceux qu'il poursuivait. Le sang coulait sur la terre noire¹⁰.

Au Moyen-âge, cependant, le modèle du héros, en accord avec le passage de la morale païenne à la morale chrétienne, subira un certain remaniement. Il s'éloigne de la figure merveilleuse de son homologue antique, mais lui demeure tout de même fidèle dans ses principes. Le chevalier n'est plus un dieu, un demi-dieu où, même, n'est plus chaperonné par les dieux, mais demeure un valeureux guerrier dont la conduite est régie par un strict code d'honneur et qui cherche à (re)devenir un être divin. Il s'inspire dans ses actions du modèle que lui a produit son créateur :

[...] La religion chrétienne propose à l'homme ce que l'Église orthodoxe appelle la déification. Cet être fragile est appelé à devenir un Dieu par adoption. La voie de cette métamorphose est assurément toute différente de l'exaltation héroïque, puisqu'elle s'appelle humilité et identification au cœur de Dieu. [...] Or la vie que le Christ a choisie est une vie héroïque¹¹.

Le héros ici, comme nous pouvons le constater, est double. Pour le chevalier, il s'agira en effet de, non seulement, gagner sa gloire par des actions d'éclat sur le champ de bataille, mais aussi, sur le modèle du Christ et des enseignements stoïciens, de se gagner lui-même par la maîtrise de ses passions. Les qualificatifs employés pour décrire Roland et Olivier, les deux inséparables compagnons, dans la laisse LXXXVII de *La Chanson de Roland* donne une idée fort juste de ce qu'est devenu le modèle antique du héros :

⁹ *Ibid.*, p. 159.

¹⁰ Homère, *L'Illiade*, Paris, GF-Flammarion, 2000, p. 346.

¹¹ Philippe Sellier, *Le mythe du héros*, Paris, Bordas, 1990, p. 24.

Roland est vaillant et Olivier est sage :
 tous deux sont de merveilleux vassaux.
 Une fois sur leurs chevaux et en armes,
 Jamais, dussent-ils mourir, ils n'esquiveront la bataille¹².

Comme nous allons le voir dans notre second chapitre lorsqu'il s'agira de définir, avant d'aborder dans notre troisième chapitre la dramaturgie tragique, la « forme » du Moi aristocratique héroïque, le héros devra parcourir une succession de lieux moraux afin de parvenir à ses objectifs glorieux. C'est donc à ce modèle mixte en apparence paradoxal, et influencé en plus par les changements dans l'appréhension du Moi survenus durant la Renaissance, que s'attachera particulièrement le héros présenté dans l'œuvre de Corneille ou, plus généralement, sur les scènes françaises de la décennie 1630-1640.

1.1.2 Une morale « naturelle »

La promotion du modèle du héros, tel que nous venons brièvement de le définir, s'inscrit dans un mouvement d'affirmation de l'aristocratie qui mènera ultimement aux événements de la Fronde¹³. À l'époque des premières pièces de Corneille, en effet, la curialisation progressive dépouille graduellement l'aristocratie de sa fonction guerrière et certains roturiers obtiennent des postes d'importance dans l'administration des affaires d'État. Ainsi, « le train de vie chevaleresque et son ethos spécifique n'ont pas encore entièrement disparu, [mais] [...] ils conduisent à la ruine la noblesse d'épée, dont ils furent jadis la source de tout le prestige et tout le succès¹⁴ ». En réaction à cette conjoncture, apparaît un mouvement d'affirmation, une revendication de supériorité de l'aristocratie, dont la manifestation principale

¹² *La Chanson de Roland*, Paris, GF-Flammarion, 1993, LXXXVII.

¹³ Voir René Pillorget et Suzanne Pillorget, *France Baroque France classique*, Paris, Robert Laffont, coll. « Bouquins », 1995.

¹⁴ Norbert Elias, *La société de cour*, Paris, GF-Flammarion, 1985, p. 215.

consiste en une promotion du concept de « générosité », forme d'ontologie justificative alliant la conviction d'une supériorité naturelle et la nécessité de la maîtrise de soi. « Contre ceux qui s'élèvent par les artifices du travail et de l'argent, explique Jean Rohou, et contre un pouvoir qui anoblit arbitrairement ses bons serviteurs, [les nobles] affirment l'inaliénable supériorité génétique que leur garantit la nature même : leur *générosité*¹⁵ ».

Dans *Le gentilhomme*, ouvrage didactique dédié à l'instruction de l'aristocratie, Nicolas Pasquier écrit que « Nature a mis au cœur des braves et des vaillants une occulte semence qui donne une certaine force et propriété à tout ce qui en descend pour le faire semblable à elle¹⁶ ». Le noble dispose donc génétiquement de germes de vertus et de qualités distinctives : la vigueur morale et physique, la vaillance, la fermeté dans l'adversité, la constance et la grandeur d'âme. Autant de qualités qui, nous le verrons dans notre deuxième chapitre à travers la figure de l'*homo viator*, lui permettront de cheminer dans l'existence sur le chemin de la gloire, de surmonter les différentes épreuves qui le mèneront progressivement vers la gloire. Or, c'est à ce moment, dans cette exaltation nobiliaire précédant de peu la Fronde, que Corneille commence à écrire des tragi-comédies. Ces premières œuvres, comme nous verrons cette fois dans notre troisième chapitre qui traitera de la forme tragique, seront, ainsi que la majorité des pièces de la décennie, construites sur un modèle fortement marqué par le « déploiement spatial » de cette vision d'une supériorité immanente du Moi aristocratique.

Cette volonté de l'aristocratie d'affirmer sa supériorité en prétextant un ordre naturel émerge dans un contexte d'affirmation de l'individu qu'elle ne peut toutefois pas ignorer : « Et comme ce gentilhomme est excellent, aussi est admirable

¹⁵ Jean Rohou, *op.cit.*, p. 141.

¹⁶ Nicolas Pasquier, *Le gentilhomme* [1611], Paris, Honoré Champion, 2003, p. 153.

celuy qui naist de soy-mesme, lequel par la hautesse de son courage et esprit s'est appuyé sur sa propre vertu¹⁷». Malgré cela, l'aristocratie du Grand Siècle clame sa supériorité intrinsèque, sa naturelle domination de l'ordre cosmologique et s'arroge, en quelque sorte, les privilèges du héros antique; à la différence que, cette fois, le Moi exalté, appuyé par une génétique d'exception, constitue lui-même sa divinité tutélaire. Qui possède « noblesse de sang et de vertu » possède une indiscutable supériorité sur ses semblables. Les qualités aristocratiques immanentes doivent toutefois être développées et mises à l'épreuve, afin que ne sombrent pas dans la dégénérescence les avantages que procure une génétique d'exception. « Il faut qu'il [le gentilhomme] donne une bonne esperance de luy par toutes sortes d'actes genereux, pour tesmoigner qu'il vient d'un [sic] tige vraiment vertueux, et que par les objects domestiques, il est incité de se rendre semblable à eux [ses devanciers]¹⁸». Ainsi, le Moi aristocratique héroïque se forme par le passage dans une succession de lieux moraux (maîtrise des passions par la « raison » de la gloire, actions vertueuses, etc.) qui seront, en quelque sorte autant d'étapes initiatiques sur le chemin de la gloire. Nous verrons dans nos deuxième et troisième chapitre que, par l'entremise de la forme que les contemporains de Corneille donneront à cette conformation du Moi afin d'élucider le mystère de la nature humaine, cela influera directement sur la forme des premières œuvres de l'auteur du *Cid* et de *Médée*.

Mélange de néo-stoïcisme, de morale chrétienne et d'exaltation guerrière sous-tendu par la vision d'un homme perfectible par la contrainte et par la raison,

¹⁷ *Ibid.*, p. 154.

¹⁸ *Ibid.*

l'héroïsme aristocratique promeut la prise à bras le corps du Moi, la conquête de soi-même : la maîtrise des passions¹⁹.

Sur le plan psychologique, [...] [cette anthropologie s'appuie] sur le concept d'une nature humaine, limitée certes, mais essentiellement bonne, capable d'amélioration, grâce à une raison à la fois intuitive selon les appels intimes de la conscience, et déductive, selon un entendement, affiné par une appréhension attentive des possibilités et des fins de l'individu²⁰.

Cependant, la mesure de cette perfectibilité demeure limitée. Les « possibilités et fins de l'individu » ne signifient pas ici que l'on cherche à atteindre un idéal que l'on se fixe au regard de ses capacités personnelles et de son inclination, mais bien que l'on tente de devenir en se conformant à un modèle idéal. « La générosité en est le principe et le signe, l'honneur bien entendu, c'est-à-dire étranger aux critères mondains, la pierre de touche, la gloire le résultat. [...] L'enchaînement de ces thèmes défin[it] la conception héroïque de la vie²¹». La promotion de la vaillance, du courage, de la maîtrise des passions par la raison, qui pousse au devoir et à l'honneur, participe d'une volonté de dominer les forces de la nature (le tort vient de ne savoir dompter ses passions) afin de s'intégrer comme élément dominant à l'édifice cosmologique. D'une manière toute platonicienne, il s'agit en cheminant à travers une série de « lieux » moraux bien définis d'atteindre au ciel idéal des Idées, de toucher, grâce à son élection, le sommet de l'ordre universel. « Luy donc plustost que de se veoir entaché de ce vice [la lâcheté], écrit Pasquier dans une formule

¹⁹ Cette nécessité de maîtrise est attestée, entre autres, par la rapide prolifération à cette époque des traités de civilité (desquels fait partie, par exemple, *Le Gentilhomme*), phénomène étroitement lié à l'apparition d'un nouveau modèle de sociabilité nobiliaire : l'honnête homme. À ce titre, voir les travaux de Norbert Elias, *La société de cour* que nous avons évoqué plus haut, mais aussi, du même auteur, *La civilisation des mœurs*, Paris, Calmann-Lévy, 1991.

²⁰ André Stegmann, *L'Europe intellectuelle et le théâtre 1580-1650 : la signification de l'héroïsme cornélien*, Paris, Armand Colin, 1968, p. 219.

²¹ *Ibid.*, p. 220.

annonçant Corneille, tente toutes sortes de voyes pour donner une fin honneste à sa vie par sa mort. Vaut mieux mourir genereusement, que vivre honteusement²²».

À ce titre, Paul Benichou mentionnait déjà, dans *Morales du Grand Siècle*, que

[...] le sublime cornélien naît [...] d'un mouvement particulier par lequel l'impulsion humaine, sans se nier ni se condamner, s'élève au-dessus de la nécessité. C'est un mouvement directement jailli de la nature, et qui pourtant la dépasse, une nature supérieure à la simple nature. Nature par démarche ouverte de l'ambition, que ne tempère aucune gêne, et plus que nature, par la puissance que le moi s'attribue d'échapper à tout esclavage²³.

L'anthropologie héroïque aristocratique trouvera, en effet, chez Corneille, sa plus parfaite représentation. « Directement jaillie de la nature », la supériorité essentielle de l'homme héroïque le pousse à « échapper à tout esclavage ». L'esclavage auquel il convient de se dérober, toutefois, est le fait des hommes sur les hommes. Il ne s'agit pas ici de domestiquer la nature comme le proposera Descartes un peu plus tard et d'en prendre possession au nom d'un égocentrisme triomphant, mais bien de prouver par des actions d'honneur menant à la gloire sa supériorité sur les autres hommes et d'affirmer ainsi sa position de héros.

Le cas bien connu du personnage de Rodrigue dans *Le Cid* en constitue une démonstration exemplaire. Au cours d'une journée pour le moins mouvementée, l'amant de Chimène prouvera sa valeur en s'illustrant dans deux duels et en triomphant de l'armée des Maures. Par ses actions d'éclat, Rodrigue démontre qu'il est digne de son rang, qu'il provient d'une race de héros : « La valeur de son père en son temps sans pareille / Tant qu'a duré sa force a passé pour merveille²⁴ » et donc que, ainsi que les représentants de sa classe, il se distingue du commun. Cette

²² Nicolas Pasquier, *op.cit.*, p. 192.

²³ Paul Benichou, *Morales du Grand Siècle*, Paris, Gallimard, coll. « Folio essais », 2008, p. 31.

²⁴ Pierre Corneille, « Le Cid » in *Œuvres complètes I*, Paris, Gallimard, « Bibliothèque de la Pléiade », 1980, Acte I scène 1, v. 19-20.

distinction essentielle, comme nous le verrons dans les chapitres suivants, induira une représentation spatiale particulière, se déployant sur un « axe horizontal » et diachronique, qui influera ultimement sur la forme tragique de l'époque.

Les fines analyses de l'imaginaire classique de Philippe Sellier et, dans son sillage, celles de Thomas Pavel, proposent de plus l'idée que la gloire chez Corneille aurait des résonances démiurgiques²⁵. Comme le mentionne Sellier, « l'idéal profond du héros, dans le théâtre cornélien, c'est la manifestation de sa gloire. Cette gloire s'identifie au Moi triomphant [...], [mais] chez Corneille [elle] produit l'assomption la plus aisée de l'univers profane dans le royaume du divin²⁶ ». Ainsi, chez Corneille, le Moi glorieux, dans une volonté d'incarner l'ordre immuable de la Nature et d'asseoir sa supériorité immanente, cherche à égaler Dieu, mais jamais à s'y substituer. « Les héros cornéliens sont des dieux²⁷ », affirme encore Philippe Sellier, mais à la manière de divinités inférieures et du héros antique, de puissances démiurgiques mineures subordonnées au Créateur.

Ainsi, Médée, dans la pièce du même titre, doit, malgré les pouvoirs magiques dont elle dispose et qui lui procurent un ascendant sur ses semblables, implorer les puissances supérieures. Afin de se venger de Créon et de sa fille, Créuse, qui la séparent de Jason, elle demande en effet au Soleil :

²⁵ Voir : Philippe Sellier, *Essais sur l'imaginaire classique*, Paris, Honoré Champion, coll. « Champion classiques », 2005 ainsi que Thomas Pavel, *L'art de l'éloignement*, Paris, Gallimard, coll. « Folio essais », 1996.

²⁶ Philippe Sellier, « Le Cid et le modèle héroïque de l'imagination » in *Essais sur l'imaginaire classique, op.cit.*, p. 43.

²⁷ *Ibid.*, p. 44.

Auteur de ma naissance, aussi bien que du jour,
 Qu'à regret tu dépars à ce fatal séjour,
 Soleil, qui vois l'affront qu'on va faire à ta race,
 Donne-moi tes chevaux à conduire en ta place;
 Accorde cette grâce à mon désir bouillant;
 Je veux choir sur Corinthe avec ton char brûlant;
 Mais ne crains pas de chute à l'univers funeste :
 Corinthe consumé garantira le reste;
 De mon juste courroux les implacables vœux
 Dans ses odieux murs arrêteront tes feux;
 Créon en est le prince, et prend Jason pour gendre :
 C'est assez mériter d'être réduit en cendre²⁸.

Il ne s'agit donc pour Médée ni de détruire ses ennemis à l'aide uniquement de ses pouvoirs propres ni de se reposer entièrement sur le Soleil « auteur de sa naissance » afin de réduire Corinthe en cendre. Une hiérarchie est clairement établie entre l'astre dispensateur de ses feux et la magicienne désirant assouvir son courroux. Cependant, il est possible pour l'âme noble, par l'effet de sa supériorité même, de contenir les forces de la nature, de garantir au Soleil qu'il n'a pas à craindre une « chute à l'univers funeste ». Guidée par l'exaltation d'un Moi aux prétentions démesurées, Médée peut en effet promettre que « De mon juste courroux les implacables vœux / Dans ses odieux murs arrêteront tes feux ». Jaillis de la nature elle-même, de la force même des éléments, ses pouvoirs lui permettent de diriger les forces de la nature, de les canaliser et de les circonscrire, mais ne sont jamais les forces en elles-mêmes. Médée, à l'instar de Rodrigue dans *Le Cid*, demeure astreinte à l'ordre dans lequel elle s'insère, ordre qui garantit sa supériorité.

Si cette idée de supériorité génétique qui, nous avons pu le voir, se développe à travers la figure du héros et de sa générosité, fait les belles heures de la

²⁸ Pierre Corneille, « Médée » in *Œuvres complètes I*, Paris, Gallimard, « Bibliothèque de la Pléiade », 1980, Acte I scène 4, v. 259-270.

tragi-comédie et donne *Le Cid* et *Médée*, elle subira cependant, dès la fin de la décennie 1630, des assauts qu'elle ne parviendra plus à contenir. La publication des écrits de Descartes, qui, on le sait, s'affranchira dans les années qui suivent de la vision déterministe selon laquelle un ordre immanent existerait dans la nature, invalidera cette conception. Sans disparaître immédiatement, elle s'estompera peu à peu, ainsi que la modulation spatiale (cartographique) qui lui est associée et qui, comme nous le verrons dans notre second chapitre, perdurera durant une partie du siècle sous des formes atténuées²⁹. De plus, comme nous le montrerons, deux décennies plus tard, sous l'influence de Port-Royal et de la pensée augustinienne, le Moi ne sera plus perçu comme une puissance triomphante que l'on conquière, en quelque sorte, comme un objectif, mais sera plutôt, à travers la conception négative de l'amour de soi, considéré comme une instance intérieure qu'il importe de considérer avec méfiance et circonspection.

1.2 La pensée augustinienne (1660-1680)

*Quelques grands avantages que la nature donne, ce n'est pas elle seule,
mais la fortune avec elle qui fait les héros*³⁰.

La Rochefoucauld

À la différence de l'anthropologie aristocratique héroïque, pour laquelle, comme nous l'avons montré, la gloire est un but extérieur que l'on atteint en exerçant une contrainte sur nos passions, l'anthropologie augustinienne du XVII^e

²⁹ La notion de cartographie morale, nous le verrons, est associée à un ensemble de textes assez hétérogènes. Elle perdurera par exemple dans des oeuvres comme la *Description de l'île de portraiture et de la ville des portraits* (1659) de Charles Sorel, qui à travers un « état des lieux » de la question du portrait nous entraîne véritablement dans un périple cartographique. Voir Charles Sorel, *Description de l'île de portraiture et de la ville des portraits*, Genève, Droz, 2006. (éd. Martine Debaisieux).

³⁰ François de La Rochefoucauld, *Maximes*, Paris, GF-Flammarion, 1977, max. 53.

siècle ouvre une nouvelle porte à l'intimité et à l'intériorisation du Moi. Dans le sillage de la pensée de Descartes³¹ sera en effet réinterprétée l'injonction d'Augustin : « Au lieu d'aller dehors, rentre en toi-même; c'est au cœur de l'homme qu'habite la vérité³² ». Louis Van Delft met en évidence, dans ses travaux sur les formes de l'analyse morale au XVII^e siècle, que le type de recherches anthropologiques induites par la pensée augustinienne s'inscrit dans une « tendance à la pénétration de plus en plus poussée et à l'observation de plus en plus fine, dans la connaissance du Moi³³ »; c'est-à-dire que chacune des nuances de l'âme que l'analyse morale d'ascendance augustinienne met au jour révèle l'intérieur de l'homme et « fait voler en éclats l'unité factice, toute en surface [de la conception aristocratique héroïque], d[es] passion[s]³⁴ ».

Toutefois, comme le montrent les travaux de Bernard Tocanne et de Louis Marin, cette recherche ne révèle pas encore l'individu tel que nous l'entendons aujourd'hui, ou même, comme nous allons le voir dans la suite de ce chapitre, tel qu'il sera proposé dès les décennies suivantes à travers les pensées de Thomas Hobbes et de John Locke, mais bien une conception générale de la nature humaine. En s'attardant à l'exploration de l'intériorité, les penseurs d'ascendance augustinienne des deux premières décennies du règne de Louis XIV établiront, on le sait, le constat pessimiste de l'impossibilité de se connaître vraiment. À ce titre, Charles-Olivier Stiker-Métral constate, dans ses travaux sur l'amour-propre dans le discours moral en France, que l'amour-propre constitue à cette époque la

³¹ Lorsque, après avoir feint « que toutes les choses qui [lui] étaient jamais entrées dans l'esprit n'étaient non plus vraies que les illusions de [s]es songes », Descartes conclut que la seule vérité peut se formuler par « je pense donc je suis », il situe implicitement le Moi à l'intérieur, comme le faisait Augustin. René Descartes, *Discours de la méthode*, Paris, GF-Flammarion, 2000, p. 66.

³² *Noli foras ire, in teipsum redi; in interiore homine habitat veritas*. Tel que cité par Charles Taylor, *op. cit.*, p. 175.

³³ Louis Van Delft, *Littérature et anthropologie. Nature humaine et caractère à l'âge classique*, Paris, PUF, coll. « Perspectives littéraires », 1993, p. 221.

³⁴ *Ibid.*

détestable extension d'un Moi dont « l'élaboration [...] s'apparente à une structure d'aliénation³⁵ »; et que cette structure d'aliénation est étayée par l'interprétation des contemporains du Roi-Soleil de la pensée augustinienne, pour laquelle, dans sa forme la plus strictement religieuse, l'amour-propre, c'est-à-dire l'amour de soi pour soi, s'oppose à la charité, l'amour vrai, pur et désintéressé que l'homme devrait porter à Dieu.

Dans une perspective laïque, nous le verrons, La Rochefoucauld fait de cette antinomie, en l'adaptant pour le monde, le centre de son « système ». Les travaux de Jean Lafond sur le sujet montrent bien sous quelle forme, à travers l'œuvre du moraliste, la pensée augustinienne excède le simple cadre de la théologie et constitue un élément essentiel dans la formation du Moi durant les décennies 1660-1680. Aussi, comme nous le verrons dans nos deuxième et troisième chapitres, dans cette mouvance, cette conception induira une vision spatiale particulière du Moi, qui donnera à la tragédie de Racine, entre autres, sa forme particulière, forme que Georges Forestier nomme « tragédie à dénouement rabattu ».

1.2.1 Là où réside la vérité

Dans la perspective augustinienne, il n'est plus possible d'embrasser son intériorité d'un regard, de lire linéairement le Moi comme une succession de « lieux moraux » bien définis, qu'il suffit de franchir pour accéder à son objectif. En d'autres termes, la vision issue de l'héroïsme aristocratique selon laquelle il convient à l'homme de dominer ses passions pour accéder à la gloire –état idéal « naturel » situé à l'extérieur de l'être et constituant le terme cosmologique rêvé– ne coïncide

³⁵ Charles-Olivier Stiker-Métral, *Narcisse Contrarié, l'amour-propre dans le Discours moral en France (1650-1715)*, Paris, Honoré Champion, 2007, p. 144.

plus avec les impératifs augustinien. Le sujet n'est plus élu génétiquement et ne reçoit plus sa force de la nature elle-même. Cependant, l'exploration de l'intériorité que promeut Augustin n'a pas pour but, comme nous l'avons mentionné plus haut, de découvrir l'individu unique qui se terre au plus profond de chacun de nous. « La tradition augustinienne, écrit Bernard Tocanne, est encore en possession d'un système explicatif et d'une théorie globale de l'homme³⁶ ». La vérité qu'évoque Augustin, on le sait, est en fait constituée de Dieu. À travers une plongée en soi, donc, il s'agit de découvrir l'auteur de nos jours³⁷, dont nous ne pouvons paradoxalement, depuis le péché originel, que constater l'absence. L'homme ne retrouve en lui-même que le vide, l'empreinte de la grandeur et de l'infinité de Dieu. Le vide, cet infini inversé, cette paradoxale concentration du rien en l'homme qui donnera, comme nous allons le voir dans nos chapitres suivants sa forme à la tragédie racinienne à travers la modulation spatiale que lui définit une série de métaphores récurrentes, constitue la trace de la corruption initiale et de la nature purement humaine de l'homme coupé de Dieu; c'est-à-dire qu'il constitue le résultat du péché originel. « Il est le signe négatif, écrit Louis Marin, de cet événement originaire, à la fois anhistorique et à l'*initium* de l'histoire, qui a bouleversé l'ordonnance hiérarchisée de la table des valeurs et qui en a, désormais, rendu impossible la constitution³⁸ ». La seconde nature de l'homme (l'homme après la chute) est induite par la nostalgie de la présence divine disparue. L'homme, écrit à ce titre Pascal, est un « néant par rapport à l'infini, un tout à l'égard du néant, un

³⁶ Bernard Tocanne, *op.cit.*, p. 152.

³⁷ Même lorsqu'elle n'est pas énoncée l'idée de Dieu reste très présente en filigrane, ne serait-ce qu'à travers la notion d'amour-propre qui, à la base, s'oppose dans le langage chrétien à la charité. Nous insistons beaucoup sur la déclinaison religieuse de l'augustinisme, car il s'agit de la forme la plus marquante, et la plus systématique, de développement de la pensée de l'évêque d'Hippone au cours du XVII^e siècle. Les enseignements d'Augustin, cependant, marquent toute la pensée du Grand Siècle sous une forme plus ou moins atténuée. À ce propos, voir Henri Gouhier, *Cartésianisme et augustinisme au XVII^e siècle*, Paris, Vrin, coll. « Bibliothèque d'histoire de la philosophie », 1978.

³⁸ Louis Marin, *La critique du discours*, Paris, Éditions de Minuit, coll. « Le sens commun », 1975, p. 217.

milieu entre rien et tout, infiniment éloigné de comprendre les extrêmes; la fin des choses et leur principe sont pour lui invinciblement cachés dans un secret impénétrable³⁹».

La découverte du Moi chez les augustiniens exige, comme nous l'avons vu, une pénétration de soi-même. Il s'agit, pour découvrir la vérité, de parvenir à déceler le vide. Seulement, cette tâche s'avère colossale, voire irréalisable. Le gouffre de la nature humaine possède une part opaque de ténèbres, « il y a toujours dans le cœur de l'homme, tant qu'il est en cette vie, écrit le janséniste Pierre Nicole, des abîmes impénétrables à toutes ces recherches⁴⁰». Comme le montre Jean Lafond, dans une perspective laïque, La Rochefoucauld constate aussi, dans la plus pure tradition augustinienne, le gouffre qui forme l'homme, le vide inhérent à la nature humaine. Comme Pierre Nicole, le moraliste émet des doutes sur la possibilité d'un véritable accès au Moi, sur l'accès possible à ce gouffre, même par l'analyse la plus rigoureuse. Dans un long passage supprimé qui ouvrait la première édition des *Maximes* nous pouvions effectivement lire que le sujet est opaque à lui-même et « [...] ne peut sonder la profondeur, ni percer les ténèbres de ses abîmes⁴¹». La connaissance de soi qui permettait au tenant de la morale héroïque aristocratique de cheminer dans l'existence vers un objectif clair, cède ici la place à l'impossibilité de se connaître véritablement. Le constat de cette impossibilité induira, nous le verrons dans notre troisième chapitre, une mutation profonde de la structure tragique, que Racine exploitera jusqu'à la limite de ses possibilités.

³⁹ Blaise Pascal, *Pensées*, Paris, Gallimard, coll. « Folio classiques », 2004, frag. 185. (éd. Le Guern)

⁴⁰ Pierre Nicole, « Traité de la connaissance de soi-même » in *Essais de Morale*, Paris, PUF, coll. « Philosophie morale », 1999, II, 13. (éd. Laurent Thirouin).

⁴¹ François de La Rochefoucauld, *op. cit.*, MS1.

1.2.2 L'amour-propre

Cette impossibilité de se connaître se traduira, on le sait, sous la forme de l'amour-propre, notion généralement associée à Port-Royal, que l'on définit comme une version antinomique de la charité. Le Moi, chez les augustiniens, nous venons de le voir, est considéré comme un vide laissé par une absence. Incapable de supporter ce vide, l'homme le comble par l'amour de lui-même, l'amour-propre, et se détourne de la voie de Dieu pour se plonger dans la contemplation narcissique de son être déchu et faillible. Au Moi « véritable », comme le démontrent les travaux de Charles-Olivier Stiker-Métral, se substitue donc un Moi de convenance et d'accommodement (la structure d'aliénation que nous évoquions plus haut). C'est pourquoi, Pascal, augustinien fervent et intransigeant, s'oppose aux morales et aux visions de l'homme qui, comme l'héroïsme aristocratique, exaltent la puissance du Moi trompeur et trouvent dans la nature à la fois leur chemin et leur destination. Il s'y oppose comme Augustin lui-même s'opposait à la doctrine de Pélage ou à la philosophie stoïcienne, qui accordaient, selon lui, à l'homme des puissances qui ne pouvaient être en réalité que d'extraction divine. L'exaltation du Moi prônée par ces modèles constitue pour l'auteur des *Pensées*, une des ruses les plus grossières de l'amour-propre dans son entreprise de détournement du vide constitutif. Pascal

[...] assimile amour propre et convoitise, identifiant ainsi la figure déréglée de l'amour de soi à l'activité désirante de l'homme dans la nature pécheresse. À l'inverse l'amour désintéressé prend la figure de la charité. L'opposition théologique entre cupidité et charité, formée à partir du modèle augustinien, devient donc apte à rendre compte de toutes les modalités de l'amour⁴².

Nous assistons donc à l'assimilation de l'amour-propre et du désir, ce qui « conduit par conséquent à une définition anthropologique de la notion : l'amour propre constitue bien le poids de l'homme pécheur, il est son inclination naturelle, que

⁴² Charles-Olivier Stiker-Métral, *op. cit.*, p. 95.

seule la grâce peut contrebalancer⁴³». Ce nœud tragique, que l'on découvre chez les augustiniens suite à la plongée en soi-même constituera, comme nous le verrons dans la suite de notre travail, la « forme » sur laquelle s'étayera le théâtre tragique du début du règne personnel de Louis XIV, principalement la tragédie racinienne, que la critique, sous la forme à développement rabattu que nous présenterons dans notre troisième chapitre, considère encore aujourd'hui comme l'aboutissement le plus pur du genre.

À la même époque que Pascal, La Rochefoucauld remue aussi les eaux troubles de l'amour de soi. Dans une perspective laïque, le moraliste s'interroge sur les diverses modalités de l'amour-propre et sur la possibilité de se connaître véritablement. Malgré l'absence, dans les *Maximes*, de fragments traitant ouvertement de la question divine, l'influence de la pensée d'Augustin sur l'œuvre de La Rochefoucauld n'est plus à prouver⁴⁴. Il est question, dans les écrits du moraliste comme dans ceux de Pascal, d'une recherche rigoureuse de la pureté, de la part de vérité qui entre dans chacune de nos actions :

[...] ce n'est pas assez de dire que la réalité la plus profonde nous échappe. C'est, chose plus grave, dans la mesure où elle nous échappe qu'elle est précisément la réalité : le seul amour qui ne joue pas et qui ne se joue pas la comédie de l'amour, "c'est celui qui est caché au fond du cœur et que nous ignorons nous-mêmes" (max.69). L'inconscient, le cœur profond, devient le lieu de l'authentique, le conscient, l'esprit, celui de l'inauthentique. Les voies de l'esprit sont au demeurant indirectes⁴⁵[...]

Nos actions sont subordonnées aux volontés de l'amour-propre, qui étend son détestable empire en dépit de cet amour pur « caché au fond du cœur et que nous ignorons nous-mêmes ». Le Moi est dépossédé de sa volonté et soumis à des forces

⁴³ *Ibid.*, p. 81.

⁴⁴ Outre les travaux de Jean Lafond que nous évoquons, nous pourrions consulter à ce sujet ceux de Philippe Sellier et de Jean Starobinski.

⁴⁵ Jean Lafond, *La Rochefoucauld, Augustinisme et littérature*, Paris, Klincksieck, 1977, p. 46.

qui le dépassent, jaillies de ses profondeurs obscures, qui, si elles demandent à être sondées, demeurent encore vierges, car l'amour-propre, afin de nous détourner de la contemplation du vide qui nous constitue et de nous rendre aimable à nous-mêmes, nous détourne de ce qui pourrait nous indisposer. Dans les *Maximes* s'affirme une « forme d'analyse [qui] entreprend de déchiffrer le comportement, dont la vraie signification doit être cherchée ailleurs que dans la signification obvie et consciente que le sujet se donne de sa conduite⁴⁶ », dont la vraie signification doit être cherchée *sous* les projections trompeuses de l'amour-propre. « Quelque découverte que l'on ait faite dans le pays de l'amour propre, il y reste encore bien des terres inconnues⁴⁷ », écrit La Rochefoucauld dans la troisième de ses maximes.

Sans nous aventurer à prétendre, sur les traces de Jean Lafond, que les *Maximes* constituent « une tentative visant à détruire les catégories de l'éthique aristotélicienne⁴⁸ », nous pouvons affirmer, cependant, qu'à l'évidence La Rochefoucauld attaque, lui aussi, la morale naturelle et la vision d'un homme capable de se lire aisément pour ensuite mieux se déterminer. L'être humain est naturellement imbu de lui-même; l'exaltation glorieuse du Moi, permettant de s'élever par des actions héroïques, ainsi que la sagesse stoïcienne menant à terme à la jugulation des passions, ne constituent que des manifestations d'un amour de soi hypertrophié et omnipotent. « L'aveuglement des hommes, nous dit le moraliste, est le plus dangereux effet de leur orgueil : il sert à le nourrir et à l'augmenter, et nous ôte la connaissance des remèdes qui pourraient soulager nos misères et nous guérir de nos défauts⁴⁹ ». Au contraire, (malgré l'absence de dieu la question de la chute originelle demeure en filigrane dans les *Maximes*) l'homme est une créature

⁴⁶ *Ibid.*

⁴⁷ François de La Rochefoucauld, *op. cit.*, Max. 3.

⁴⁸ Jean Lafond, *op.cit.*, p. 46.

⁴⁹ François de La Rochefoucauld, *op. cit.*, MS. 19.

déchue, dépossédée d'elle-même par l'amour-propre qui, sous ses maints déguisements, dissimule le Moi véritable.

Il n'existe pas chez La Rochefoucauld, on le voit, de primauté de la pensée ou de souveraineté de l'intellect. Pour le moraliste, une saisie rationnelle de soi-même telle que la propose Descartes quelques années auparavant est impossible⁵⁰. L'homme raisonne, certes, mais il est toujours inconsciemment déterminé par l'amour-propre qui, lui-même, détermine la direction des passions. Nous assistons à la destruction de l'héroïsme, ultime forme d'un orgueil considéré incoercible, dont les impératifs de gloire sont jugés avec la plus grande sévérité. Aussi faut-il en conclure suivant Benichou que nous assistons, chez La Rochefoucauld, à une véritable « démolition du héros » : « Le moi haïssable [...] est justement celui qui ne se situe pas comme un fait ou un effet parmi la nature, mais s'y attribue une place unique à part⁵¹ ». Dans la soixante-huitième maxime supprimée, La Rochefoucauld constate en effet qu'« il y a des crimes qui deviennent innocents et même glorieux par leur éclat, leur nombre et leur excès. De là vient que les voleries publiques sont des habiletés, et que prendre des provinces injustement s'appelle faire des conquêtes⁵² ». Nous verrons encore dans notre deuxième chapitre que cette démolition du héros, résultant en majeure partie du processus d'intériorisation du Moi, est responsable d'un « déplacement des axes » dans la représentation spatiale du Moi, qui produira naturellement une transformation de la structure tragique.

Les philosophies d'ascendance stoïcienne, qui entraînent pour une vaste part dans l'édification du héros cornélien sont mises à mal. « Si, comme c'est le cas pour les augustiniens, la Nature est si profondément déchue qu'elle ne saurait être le lieu

⁵⁰ On se souviendra que dans son célèbre « je pense donc je suis » Descartes affirme la primauté de la pensée.

⁵¹ Paul Benichou, *op. cit.*, p. 132.

⁵² François de La Rochefoucauld, *op.cit.*, MS 68.

d'aucune véritable vertu, un hiatus, une différence essentielle, s'instaurent entre la Nature abandonnée à ses déterminismes et la Surnature⁵³». En d'autres termes, il existe une discontinuité fondamentale, une rupture, entre l'homme misérable, condamné à une triste errance dans les décombres d'une grâce passée et le météorique Rodrigue parcourant les divers lieux de l'héroïsme vers la gloire :

Ces grandes et éclatantes actions qui éblouissent les yeux sont représentées par les politiques comme les effets de grands desseins, au lieu que ce sont d'ordinaire les effets de l'humeur et des passions. Ainsi la guerre d'Auguste et d'Antoine, qu'on rapporte à l'ambition qu'ils avaient de se rendre maîtres du monde, n'était peut-être qu'un effet de la jalousie⁵⁴.

À ce titre, l'exemple du Néron de Racine, dont les motifs pour se débarrasser de son demi-frère Britannicus demeurent troubles, constitue une illustration presque exemplaire du système de La Rochefoucauld. Le sang noble, autrefois gage d'une supériorité immanente, c'est-à-dire jailli d'une nature incarnant un ordre immuable et promettant, pour peu que l'on parvienne à se dominer, une éventuelle gloire, n'est plus porteur de la grandeur, mais bien de la déchéance. Dès la première scène du premier acte, Agrippine, reléguée à la porte des appartements de son fils, explique à Albine, sa confidente, que l'empereur

[...] commence, il est vrai, par où finit Auguste ;
 Mais crains que l'avenir détruisant le passé,
 Il ne finisse ainsi qu'Auguste a commencé.
 Il se déguise en vain : je lis sur son visage
 Des fiers Domitius l'humeur triste et sauvage.
 Il mêle avec l'orgueil qu'il a pris dans leur sang
 La fierté des Nérons qu'il puisa dans mon flanc.
 Toujours la tyrannie a d'heureuses prémices⁵⁵.

⁵³ Jean Lafond, *op. cit.*, p. 65.

⁵⁴ François de La Rochefoucauld, *op. cit.*, Max. 7

⁵⁵ Jean Racine, « Britannicus » in *Œuvres complètes I*, Paris, Gallimard, « Bibliothèque de la Pléiade », 1999, Acte I, scène 1, v. 32-39.

Lent crescendo de la folie chez l'empereur qui incendiera Rome, *Britannicus* nous présente l'homme asservi par ses passions, écartelé par ses désirs, assujetti à un amour de lui-même protéiforme et se posant, afin de se satisfaire, sur les objets qui résistent à son accaparement et qui obstruent son chemin vers le potentat.

Chez Racine, l'amour-propre corrompt tout, jusqu'à l'amour (ou peut-être devrions nous dire, avant tout l'amour), qui toujours joue et s'interprète lui-même, se met en scène selon les injonctions d'un Moi guidé par ses inflexions narcissiques. On peut croire, par naïveté ou aveuglement, à la vérité du sentiment, mais toujours l'amour-propre nous trompe, montrant ainsi l'impossibilité où nous nous trouvons d'un véritable abandon ou d'une abnégation n'étant point corrompue dans son principe. C'est ce qu'exprime Burrhus avec une froide lucidité, lorsqu'il enjoint Néron à se détacher de Junie, assimilant l'amour de l'empereur à un brûlant désir d'orgueil, à un plaisir égoïste de possession

Vous vous le figurez,
Seigneur; et satisfait de quelque résistance,
Vous redoutez un mal faible dans sa naissance.
Mais si, dans son devoir, votre cœur affermi
Vouloit ne point s'entendre avec son ennemi;
[...]
Surtout si, de Junie évitant la présence,
Vous condamniez vos yeux à quelques jours d'absence :
Croyez-moi, quelque amour qui semble vous charmer,
On n'aime point, Seigneur, si l'on ne veut aimer⁵⁶.

Ainsi, comme nous avons pu le voir à travers les écrits de Pascal et de La Rochefoucauld, nous assistons, lors de la forte émergence augustinienne des décennies 1660-1680, à une intériorisation du Moi, autrefois guidé par des impératifs extérieurs à lui-même. Suivant l'injonction d'Augustin à l'introspection dans une quête de vérité, les deux moralistes découvrent que leur véritable nature,

⁵⁶ Jean Racine, « *Britannicus* », *op. cit.*, Acte III, scène 1, v. 778-790.

sous l'effet de l'amour-propre, se dérobe incessamment aux investigations. Déterminé par un amour de soi qui lui dissimule le vide de sa véritable nature, l'homme demeure toujours étranger à lui-même et, au moins, partiellement inconnaissable.

À l'orée du XVIII^e siècle, toutefois, nous assisterons, comme on le sait, à une percée des pensées anglo-saxonnes en France, qui déterminera une nouvelle vision du sujet. Cette vision, prospective et résolument plus optimiste que l'augustinisme, esquissera en quelque sorte une première mouture de l'individu tel que nous l'envisageons aujourd'hui. Cette conception du sujet, que nous exposerons dans la section suivante, mènera éventuellement, comme nous le verrons dans notre troisième chapitre, la tragédie à la limite de ses possibilités formelles et précipitera son déclin et sa disparition.

1.3 Le mérite et la quête du bonheur (1690-1715)

Les philosophies anglo-saxonnes qui eurent une influence sur la conception du sujet en France à la fin du XVII^e et durant tout le XVIII^e siècle⁵⁷, ne considèrent pas, ainsi que la pensée augustinienne, l'amour de soi pour soi comme une marque *a priori* de la corruption de l'homme. Au contraire, Thomas Hobbes, comme nous le montrent les travaux de Jean Rohou, y trouve, malgré la nature fondamentalement belliqueuse de l'amour-propre, le principe élémentaire de l'interaction entre les hommes, principe utile à la sauvegarde des liens sociaux, qui devrait être valorisé

⁵⁷ À ce titre, voir John Schosler, *John Locke et les philosophes français*, Oxford, Voltaire foundation, 1997.

pour son aptitude à fonder une mécanique des échanges et des services et à satisfaire l'intérêt personnel⁵⁸.

Les travaux de Charles Taylor, pour leur part, montrent bien que, après l'hypertrophie du Moi aristocratique héroïque et les modulations pessimistes de la pensée augustinienne, les philosophies de Thomas Hobbes et de John Locke, proposent, sur les traces de Descartes, la vision d'un homme qui se construit. Les deux Anglais, dit-il, présentent l'idéal « d'un agent humain possédant la faculté de se refaire lui-même par une action méthodique et disciplinée⁵⁹ ». Nous assistons non plus à une jugulation ou un déchaînement incontrôlé, mais bien à une instrumentalisation des passions (ou des désirs), permettant une action sur soi-même. En d'autres termes, le sujet est désormais considéré comme un être capable de se former en se libérant ou en accentuant l'emprise sur lui-même de certains désirs, jusqu'à ce qu'il atteigne, par le mérite de sa propre conduite, ses objectifs, c'est-à-dire, dans ce cas, le bonheur.

Pour sa part, Robert Mauzi établit dans *L'idée du bonheur dans la littérature et la pensée françaises du XVIII^e siècle* qu'il n'est plus question, dans la perspective d'un sujet qui se construit, de se soumettre à une morale définie par un ordre cosmologique immanent ou transcendant. Le bonheur et le malheur constituent maintenant les deux grands principes de l'action humaine; ils représentent les pôles positif et négatif de l'existence que l'homme recherche et fuit respectivement. Mauzi constate de plus que si « le problème du bonheur pouvait jusque-là être envisagé sans aucune référence à autrui [...] la plus grande complexité est atteinte au moment où la rencontre du prochain transforme la poursuite du bonheur en une

⁵⁸ Voir Charles-Olivier Stiker-Métral, *op. cit.*, p. 202 et suivantes. L'auteur montre entre autres dans ces pages comment, à la fin du XVII^e siècle, la pensée de Hobbes commençait à influencer sur les travaux des moralistes augustiniens français.

⁵⁹ Charles Taylor, *op. cit.*, p. 212.

réflexion morale⁶⁰». Nous assistons, donc, à ce moment, à l'érection d'une nouvelle morale dictée par la recherche du bonheur obtenu par le mérite de ses actions, certes, mais aussi régulée par le contact social.

Cette vision du sujet, nous le verrons dans nos deuxième et troisième chapitres, acculera ultimement la forme tragique à son insuffisance. Le développement du Moi selon des paramètres semblables à la fois aux paramètres de l'immanence et de la transcendance mettra, ainsi que le démontre les travaux de Renaud Bret-Vitoz, le genre à mal. Nous montrerons que, malgré une grande vivacité et une production toujours conséquente, la tragédie de la période 1690-1715 s'enlise dans l'incapacité d'exprimer avec justesse la nouvelle conformation du sujet.

1.3.1 Du Grand Siècle au siècle des Lumières (1690-1715)

En 1690, les idées qui donneront l'impulsion au siècle des philosophes circulent déjà depuis quelque temps. En réaction partielle aux accès de pessimisme et au constat de l'impossibilité pour l'homme d'améliorer son sort que dresse le courant augustinien des décennies 1660-1680, un intérêt croissant se développe pour des pensées proposant une bonification possible de l'homme et ne décrivant plus la satisfaction de son intérêt⁶¹. Pour Thomas Hobbes, dont la philosophie a, on

⁶⁰ Robert Mauzi, *L'idée du bonheur dans la littérature et la pensée françaises du XVIIe siècle*, Paris, Armand Colin, 1969.

⁶¹ Les jansénistes prônent la doctrine de la « grâce efficace ». Selon leur rapport au divin, il est impossible pour l'homme d'accéder par lui-même à la grâce, but ultime de l'existence. Dieu, en effet, distribuerait arbitrairement cette dernière et ne proposerait aucune solution de rachat. Une vie vertueuse ne serait donc pas le gage d'une éventuelle vie en Dieu. Dans ce contexte, il est aisé de comprendre que les philosophies proposant la possibilité de se construire attirent l'attention. Avant Hobbes, rappelons que les jésuites présentent, en opposition aux rigueurs de leurs ennemis jansénistes, une interprétation positive de la grâce. Pour les théologiens en accointance avec la

le sait, une influence déterminante sur la pensée française de la fin du XVII^e siècle, l'instinct de conservation dont l'homme dispose à l'état de nature, qui trouve son homologue social dans l'amour-propre, constitue avant tout un moteur d'entreprise.

Dans la pensée du philosophe, l'individu présocial est seul au milieu d'autres individus seuls, naturellement hostiles et belliqueux. Dans « l'état de nature pré-politique se reflète ce que serait la condition naturelle des hommes s'il n'y avait pas un pouvoir politique parvenant, en les convaincant tout à la fois de son bien-fondé et de sa légitimité, à les tenir tous en respect⁶² ». En d'autres termes, condamné dès l'origine à craindre perpétuellement pour sa sécurité, l'homme est naturellement contraint à la domination ou à la destruction de l'autre pour garantir sa sécurité ou, à plus forte raison, pour obtenir ce qu'il désire : « il a pareillement droit d'user de tous les moyens, et de faire toutes les choses sans lesquelles il ne se pourrait point conserver⁶³ ».

Dans un contexte social toutefois, la loi du plus fort, la volonté d'assouvir son désir de domination se transpose d'une manière différente. Une fois que l'homme a assuré sa sécurité et la sécurité de ses biens par l'établissement d'un gouvernement édictant des lois, il lui est loisible, pour peu qu'il observe le contrat de justice établi, de laisser libre cours à son intérêt. L'amour de soi et la recherche effrénée de gloire ou de reconnaissance, dont Pascal et La Rochefoucauld, sur les

compagnie de Jésus, il est possible d'accéder à la grâce par étapes, d'effectuer des stations de vertu sur le chemin de l'élection.

⁶² Jean-François Thibault, *Entre intériorité et extériorité : l'aporie constitutive de la pensée politique moderne*, Québec, PUL, coll. « Inter-Sophia », 2009, p. 45.

⁶³ Thomas Hobbes, *Le citoyen*, Paris, GF-Flammarion, 1982, p. 96. L'assujettissement à une telle loi, cependant, suppose aussi à tous les hommes (à l'exception des individus naturellement diminués) une chance égale de faire valoir leurs capacités et aptitudes. La nature n'est plus génératrice d'une supériorité héréditairement réservée à une caste d'élus, mais plutôt d'une égalité fondamentale, de chances équivalentes qui se redistribueront selon l'ingéniosité et la vaillance de chacun. En principe, à constitutions conformes opportunités égales. « La nature a donné à chacun de nous égal droit sur toutes choses », écrit le philosophe.

traces de toute la tradition augustinienne, se sont fait d'ardents contempteurs, acquièrent avec Hobbes une nouvelle légitimité et deviennent le moteur de l'esprit d'entreprise. « Hobbes construit en effet son anthropologie sur la reconnaissance de ces motivations et même de formes encore plus résolues de l'égoïsme intéressé : le désir et le profit. [...] Il inverse ainsi la structure constitutive de la condition humaine⁶⁴ ».

Comme cela transparaît dans les œuvres tragiques de cette même époque – nous verrons les exemples de *Manlius Capitolinus* (1698) d'Antoine de La Fosse et d'*Atrée et Thyeste* (1707) de Prosper Jolyot de Crébillon –, il n'importe plus ici de sonder son âme en quête des motifs intéressés de ses actions comme pouvaient le faire, par exemple, les augustinien. La satisfaction de l'intérêt, que décriait si fort La Rochefoucauld dans ses *Maximes*, se présente maintenant comme un impératif valable. En fait, nous rappelle Jean Rohou « tout part de l'avidité des individus et vise à la combler⁶⁵ ». L'idée se déploie progressivement qu'il existe pour chacun un droit à « développer ses capacités pour satisfaire besoins, intérêts et désirs; l'existence y est une concurrence féroce, mais fructueuse pour les gagnants, et pour la collectivité dans la mesure où elle bénéficie des avancées qui en résultent⁶⁶ ».

1.3.2 La quête du bonheur

Conséquemment, les concepts de bien et de mal sont transformés, c'est-à-dire qu'ils sont réduits à l'échelle de l'expérience humaine et assimilés au Plaisir et à la Douleur. « Les choses ne sont bonnes ou mauvaises, écrit Locke dans son *Essai sur*

⁶⁴ Jean Rohou, *op. cit.*, p. 355.

⁶⁵ *Ibid.*, p. 362.

⁶⁶ *Ibid.*

l'entendement humain, que par rapport au Plaisir, ou à la Douleur⁶⁷». De là, nous pouvons aisément conclure que « ce que nous appelons bonheur consiste dans ce qui nous procure plaisir et [...] un contentement sans trouble, autant que cela est possible pour des êtres aussi imparfaits que nous sommes et vivants dans ce monde⁶⁸». Le bonheur et le malheur constituent en effet chez Locke les deux grands incitatifs de l'action humaine. Selon lui, l'homme base toutes ses actions sur le possible malheur ou bonheur qu'il peut en retirer ; cependant, il importe ici de nuancer. « Ce n'est pas le but, bonheur souhaité ou misère redoutée, puisqu'il est toujours absent, qui peut déterminer la volonté. Seule l'insatisfaction, née du désir, toujours présente, en est capable⁶⁹».

Ainsi, écrit encore Locke, « Le plaisir et la douleur, et ce qui les produit, c'est-à-dire le bien et le mal, sont les pivots sur lesquels roulent toutes nos passions⁷⁰». Nos véritables guides sont nos passions, car, pour le philosophe le désir est ressenti comme un malaise, une inquiétude (*uneasiness*), donc une douleur, qu'il nous importe d'apaiser afin d'atteindre au bonheur. La violence des passions, telle que décrite par Locke, s'apparente à la vision hobbesienne. Sous leur forme « naturelle », les désirs humains ne connaissent ni borne ni limite, constituent, en quelque sorte, une puissance dévastatrice qu'il convient de mater. Chez Locke, souligne Raymond Polin, « la violence, le brigandage et le meurtre ne sont que des jeux pour ceux qui peuvent s'abandonner à leurs passions sans crainte d'être censurés et punis⁷¹». La tragédie post-racinienne, au contraire de celles qui la précèdent, offre d'ailleurs plusieurs exemples de personnages assouissant

⁶⁷ John Locke, *Essai sur l'entendement humain*, Paris, LGF, 2009, (II, XX, 2).

⁶⁸ Raymond Polin, *La politique morale de John Locke*, Paris, PUF, coll. « Bibliothèque de philosophie contemporaine », 1960, p. 17.

⁶⁹ *Ibid.*, p. 18.

⁷⁰ John Locke, *op. cit.*, (II, XX, 3).

⁷¹ Raymond Polin, *op. cit.*, p. 35.

d'infâmes désirs, qui, malgré leur valeur morale discutable sont susceptibles de leur procurer un bonheur certain, par un triomphe de leur volonté et un apaisement de leur inquiétude. Ainsi, dans *Atrée et Thyeste* de Jolyot de Crébillon le sanguinaire roi Atrée, ne craignant par sa position ni censure ni punition, offre-t-il à boire à son frère Thyeste, qu'il s'acharne à détester avec une opiniâtreté prodigieuse, une coupe emplie du sang de son fils (qu'il a lui-même auparavant élevé comme un fils en lieu et place de Thyeste) dans un cruel simulacre de réconciliation :

ATRÉE

Il n'est point de retour? Rassurez-vous, mon frère,
 Vous reverrez bientôt une tête si chère :
 C'est de notre union le nœud le plus sacré;
 Craignez moins que jamais d'en être séparé.

THYESTE

Soyez donc les garants du salut de Thyeste,
 Coupe de nos aïeux, et vous, dieux que j'atteste;
 Puisse votre courroux foudroyer désormais
 Le premier de nous deux qui troublera la paix!
 Et vous, frère aussi cher que ma fille et Plisthène,
 Recevez ma foi de cette preuve certaine...
 Mais que vois-je perfide? Ah! Grands dieux, quelle horreur!
 C'est du sang! Tout le mien se glace dans mon cœur.
 Le soleil s'obscurcit ; et la coupe sanglante
 Semble fuir d'elle-même à cette main tremblante.
 Je me meurs. Ah! Mon fils, qu'êtes-vous devenu⁷²?

Cependant, il est aussi possible de maîtriser la violence de nos passions et de nos instincts par la volonté pour tendre vers le plus grand bien; c'est ce qui constitue la première liberté de l'homme. « Il est visible que la liberté consiste dans la puissance de faire ou de ne pas faire, de faire ou de s'empêcher de faire, selon ce que nous

⁷²Prosper Jolyot de Crébillon, « Atrée et Thyeste » in *Théâtre complet*, Paris, Librairie Garnier Frères, 1923, Acte V, scène 6, v. 1470-1484.

voulons⁷³». En tant qu'êtres rationnels, il nous est non seulement possible, mais impératif de nous positionner au-dessus de nos désirs afin d'en obtenir une vision juste :

Dans cette occasion, un homme peut suspendre l'acte de son choix : il peut empêcher que cet acte ne soit déterminé pour ou contre la chose proposée, jusqu'à ce qu'il ait examiné si la chose est, de sa nature et dans ses conséquences, véritablement propre à le rendre heureux ou non⁷⁴.

La raison doit se dresser devant la force vive des passions, stopper le cours de nos désirs et s'instituer comme juge de toutes nos actions. Suspendre nos désirs, nous situer hors de nous-mêmes et de notre bonheur immédiat, nous permet de modifier notre conduite et de nous diriger vers un bonheur véritable et durable. « Nous sommes des êtres de relations fondamentalement contingentes : nous avons développé certaines habitudes. Mais [grâce au pouvoir de la raison] nous pouvons les briser et les ré-former⁷⁵». La notion de fatalité passionnelle, si chère aux augustiniens et qui hante la tragédie racinienne, se voit donc ici infliger un violent démenti. C'est en partie de cette infirmation que surviendra le grand bouleversement de la tragédie fin de siècle, pour laquelle la notion de fatalité passionnelle, en accord avec la nouvelle vision du sujet, constitue un anachronisme difficile à concilier⁷⁶.

Dans le but de contrôler le dérèglement des passions, –et nous voyons poindre ici le renversement de la condition humaine qu'évoquait Jean Rohou– l'homme établit des lois, basées sur une morale rationnellement définie. Les hommes, qui sont ainsi volontairement en intelligence sociale, se contraignent et

⁷³ John Locke, *op. cit.*, (II, XXI, 56).

⁷⁴ *Ibid.*

⁷⁵ Raymond Polin, *op. cit.*, p. 35.

⁷⁶ Nous songeons ici aussi à l'éthique de la gloire qui constitue à sa façon une fatalité, du moins, une prédestination positive, c'est-à-dire un négatif de la fatalité.

exercent leur jugement pour s'assurer la pérennité de leur sécurité et, de ce fait, la possibilité de leur bonheur. Raymond Polin précise qu'

[...] au fur et à mesure que la définition de l'homme se précise, elle est transposée, on le voit, une fois de plus, du plan de l'homme naturel au plan de la personne morale, et même au plan de la personne juridique responsable devant la loi. Ce qui compte alors, c'est moins la nature de la personne, que ses actions et leur mérite apprécié par rapport à une loi⁷⁷.

La notion d'altérité, qui s'exprimait chez Pascal sous la forme d'une relation de transcendance avec Dieu, se transforme en une relation de responsabilité devant la loi, c'est-à-dire devant soi même et les autres hommes. À partir de ce moment charnière de l'histoire occidentale, la dynamique des relations entre individus, considérés comme êtres rationnels et maîtres de leur destinée (de leur bonheur), remplace le déterminisme des forces extérieures, qu'elles soient naturelles ou divines. Il germe en effet à cette époque une notion rationnelle et relationnelle du bonheur, but principal de la vie. Dans son ouvrage sur l'idée du bonheur, Robert Mauzi retrace l'évolution de la notion de bonheur de la fin du XVII^e au début du XIX^e siècle et présente les choses ainsi : « L'innovation du XVIII^e siècle est d'enrichir ou d'aggraver la confusion traditionnelle depuis l'Antiquité, entre la morale et la théorie du bonheur, d'un troisième terme : l'ordre social. Bonheur, morale et société désormais ne font qu'un⁷⁸ ». L'État devient l'instance de normalisation et de régulation des rapports humains. Assuré de sa conservation, le sujet se constitue dans le champ politique, face à d'autres sujets se constituant pareillement et ne peut accéder au bonheur que dans la mesure où il s'assure de ne pas nuire à celui de son prochain.

Nous assistons donc ici, à la faillite définitive des morales de l'immanence, de la conception héroïque aristocratique, par exemple, pour laquelle l'idéal jailli

⁷⁷ *Ibid.*, p. 26.

⁷⁸ Robert Mauzi, *op.cit.*, p. 14.

directement de la nature et où seule importe la glorification d'un Moi hypertrophié, sans considération pour les rapports sociaux que cela induit. De nombreux passages de *Manlius Capitolinus* d'Antoine de La Fosse témoignent du complet renversement de la conception du sujet qui se produit durant le siècle. Afin de sauver sa vie et de s'adonner librement à sa passion pour Valérie, fille du sénateur Valérius et donc représentante de l'ennemi, le personnage de Servilius est confronté à un dilemme : dénoncer ou non la conspiration. En révélant à Valérie qu'il lui cache quelques « secrets », sur la nature desquels la jeune femme ne peut se méprendre, Servilius rompt le pacte et affirme que priment son intérêt et son bonheur et assure ainsi (un peu malgré lui) la pérennité de l'ordre social. Valérie, dans les vers qui suivent l'aveu de Servilius, souligne l'importance de la bonne marche de l'espace politique :

Je sais à vos amis quel serment vous engage
 Et vois l'embarras que tout votre âme envisage
 Quels noms dans leur colère ils pourront vous donner
 Mais un si vain égard doit-il vous étonner?
 Est-ce un crime de rompre un serment téméraire
 Qu'a dicté la fureur, que le crime a fait faire?
 Un juste repentir n'est-il donc plus permis?
 Quoi! Pour ne pas rougir devant quelques amis
 Que séduit et qu'entraîne une aveugle furie,
 Vous aimez mieux rougir devant votre patrie⁷⁹?

L'obéissance aux valeurs héroïques aristocratiques ne constitue plus, ici, une marque de valeur, mais plutôt une forme de dégénérescence qui met en danger tout l'édifice social, basé sur la reconnaissance d'un droit individuel au bonheur.

Ainsi, sous l'influence des philosophies anglo-saxonnes et particulièrement des systèmes de Thomas Hobbes et de John Locke, la conception du sujet de la fin du XVII^e siècle pose les bases de notre vision moderne de l'identité. Le sujet échappe

⁷⁹ Antoine de La Fosse, « Manlius Capitolinus » in *Théâtre du XVII^e siècle III*, Paris, Gallimard, « Bibliothèque de la Pléiade », 1992, Acte IV, scène 2, v. 913-923.

en effet progressivement aux carcans des prédestinations pour se trouver face à lui-même dans la liberté de se construire et d'aspirer au bonheur. De plus, dans la quête de son bonheur, il rencontre l'autre et s'envisage maintenant comme un individu dont le Moi se forme dans ses relations et interactions avec les autres Moi ou, du moins, dont le bonheur dépend des rapports pacifiques qu'il entretient avec ses semblables. Nous assistons donc à un moment décisif de l'histoire de la subjectivité occidentale où, selon l'expression de Jean Rohou que nous avons cité plus haut, « la structure constitutive de la condition humaine » subit un renversement.

Nous avons effectivement pu voir dans notre premier chapitre que la vision du moi durant le XVII^e siècle passe successivement par des conformations qui appellent d'abord l'immanence et la transcendance. À travers nos trois périodes exemplaires, c'est-à-dire à travers la décennie 1630-1640, durant laquelle nous assistons, avant la Fronde, à une promotion soutenue de la morale aristocratique héroïque, la période du plein classicisme des décennies 1660-1680 et enfin la période 1690-1715 où les philosophies anglo-saxonnes commencent à influencer en profondeur la pensée française, nous pouvons constater la mise en branle d'un processus d'individuation. Dans ce processus complexe, dont nous avons saisi trois moments cruciaux, le Moi, en effet, s'« intériorise » progressivement au cours du siècle; si ses objectifs de développement se situent d'abord hors du sujet même dans la recherche de la gloire, ils se heurteront ensuite à l'amour-propre dans la recherche de la vérité et enfin se calculeront au mérite dans la quête du bonheur. Nous avons aussi pu voir brièvement que la tragédie de ces époques traduit ces différentes visions du moi. Il nous sera donc maintenant possible de comprendre, dans notre second chapitre, les différentes projections spatiales du Moi qu'induisent ces différentes visions afin d'en arriver finalement, dans notre troisième chapitre à

démontrer que ces formes qui seront attribuées au Moi qui influent directement sur la forme tragique.

CHAPITRE 2

LA REPRÉSENTATION DE L'ESPACE INTÉRIEUR AU XVII^E SIÈCLE

À travers les trois périodes exemplaires que nous avons identifiées dans notre premier chapitre, nous avons pu voir que les réponses données aux interrogations sur la nature de l'homme diffèrent fort au cours du XVII^e siècle. Selon que l'on aborde la décennie 1630-1640, le début du règne personnel de Louis XIV (1660-1680) ou la fin de ce même règne (1690-1715), les courants idéologiques dominants induisent en effet différentes conceptions du Moi qui divergent en plusieurs points fondamentaux¹. Nous avons aussi pu constater que, malgré ces divergences, une tendance claire se dessine au fil du siècle, c'est-à-dire que, à travers un processus d'étude de l'intériorité, nous assistons graduellement à une prise en charge du sujet par lui-même qui se traduit par sa rapide individuation.

Ce processus d'individuation et d'élucidation du mystère de la nature humaine, s'accompagne, pratiquement, de transformations et de considérations nouvelles sur l'espace. Peu à peu, on tente de « répondre aux questions que pose la situation d'un individu prenant conscience de soi, à l'épreuve d'un monde qui vient de s'ouvrir sur la double perspective de l'espace et du temps² ». Comme le montre l'*Histoire de la vie privée*³ dirigée par Philippe Ariès, on assiste alors à une nouvelle

¹ Précisons cependant que, bien sûr, ces conceptions du Moi ne sont pas des catégories étanches; au contraire, la porosité des frontières se fait partout sentir. Nous avons, pour les besoins de notre travail, pris le parti d'adopter une approche par périodes chronologiques, éludant ainsi la richesse de la vision synchronique, mais désirons rappeler que, généralement, certains éléments d'une conception du Moi trouvent écho dans les anthropologies qui lui sont postérieures et prend ses sources dans celles qui la précèdent

² Jean Lafond, « Préface » in Jean Lafond (éd.), *Moralistes du XVII^e siècle*, Paris, Robert Laffont, coll. « Bouquins », 1992, p. II.

³ Philippe Ariès (dir.), *Histoire de la vie privée t.3 : De la Renaissance aux Lumières*, Paris, Seuil, coll. « Points », 1999.

structuration de l'espace physique qui répond plus adéquatement aux besoins de l'individu en émergence. De nouveaux « refuges d'intimité⁴ » apparaissent dans les demeures, qui permettent à chacun de se retirer loin du monde et du bruit. Or, dans cette mouvance, les études récentes montrent, comme l'écrit Louis Van Delft, que « ce n'est pas seulement l'espace physique qui demande à être structuré, c'est aussi l'espace moral. Point d'existence possible [...] sans mise en ordre non seulement du monde, mais encore d'autrui. Mon propre moi exige une réduction de même nature, une "lisibilité" comparable⁵ ». Ainsi, « réduit à ses linéaments, le problème s'énonce de cette façon : "Qu'est-ce que le moi?" [...] Réduite à ses linéaments, la réponse est : "une forme"⁶ ».

Dans cet esprit, chacune des tendances idéologiques qui se penche sur la question du Moi, cherche à formaliser ce dernier afin de mieux l'expliquer. Chacune des modulations du Moi que nous avons identifiées dans le chapitre précédent donne donc naissance à une différente conformation spatiale; c'est-à-dire qu'à l'instar de l'espace physique, l'espace intérieur sera structuré et que, selon les différentes ascendances idéologiques, différentes représentations du Moi seront proposées : à chaque vision du Moi correspond une forme. Ces formes, que nous identifierons dans le présent chapitre grâce aux travaux de Louis Van Delft et de Benedetta Papasogli, entre autres, influenceront directement, comme nous le verrons dans notre troisième chapitre, sur la dramaturgie tragique. Elles seront en effet reprises par les auteurs du Grand siècle qui, consciemment ou non, y calqueront les différentes structures de leurs pièces.

⁴ Selon le titre de l'article d'Orest Ranum dans l'ouvrage de Philippe Ariès précédemment cité.

⁵ Louis Van Delft, *Littérature et anthropologie. Nature humaine et caractère à l'âge classique*, Paris, PUF, coll. « Perspectives littéraires », 1993, p. 6.

⁶ *Ibid.*, p. 5.

Dans un article intitulé « Espace et littérature au XVII^e siècle : à propos de jardins... », Patrick Dandrey écrit qu'

[...] en termes d'anthropologie et de science de l'intime, l'espace spirituel et moral doit, faute de mieux, être nommé, analysé, décrypté par analogie avec l'espace concret : on use pour le circonscrire d'une cartographie empruntée à la science des longitudes et latitudes, d'un savoir médico-éthique qui désigne par le retour de l'image les équilibres et les désordres de la sphère morale et mentale – désignation et interprétation du monde de l'âme comme métaphore du monde physique. [...] Troisième de notre relevé « topographique », cette dimension « sociale » de l'espace dans l'imaginaire classique [...] y figure comme un moyen terme, une sorte de résultante ou encore un terrain de conciliation entre la conscience effrayée ou stimulante de l'infinitude et l'exploration exaltée ou désillusionnée de l'intimité. La dissolution de l'étroite relation entre le macrocosme et le microcosme avait laissé l'homme désarmé au sein d'une nature devenue inanimée, en attente de la reconstitution des relations à nouer avec elle⁷.

Trois représentations formelles du Moi se développent donc successivement durant le XVII^e siècle. Aux deux premières visions du Moi, que nous présente Patrick Dandrey, respectivement basées sur le modèle cartographique, identifié par Louis Van Delft et dont nous montrerons plus bas le développement « horizontal », et le modèle anatomique (ou médico-éthique), dont nous soulignerons cette fois le développement « vertical » en introduisant, à travers les travaux de Benedetta Papasogli la figure du cœur, s'en greffe une troisième, résultat, en quelque sorte de l'amalgame des deux premières. Les travaux de Bernard Tocanne et de Jean Erhard sur l'idée de nature nous permettront de montrer que cette troisième représentation consiste, sous l'influence des philosophies de Thomas Hobbes et John Locke, en une conjugaison des deux axes, horizontal et vertical, que nous venons d'évoquer, dans une vision sociale et prospective de l'homme. Cette conception spatiale se développant à la fois horizontalement et verticalement

⁷Patrick Dandrey, « Espace et littérature au XVII^e siècle : à propos de jardins... » in *Espaces classiques*, Québec, PUL, 2002, p. 9-10.

mènera, nous allons le voir dans notre troisième chapitre, à la crise de la forme tragique fin de siècle.

2.1 L'horizontalité cartographique

Sur les traces de Louis Van Delft nous identifions d'abord, comme nous venons de l'évoquer, une première structuration de l'espace intérieur, une première forme du Moi, basée sur la science cartographique en plein essor à l'époque. En effet, dans son ouvrage *Littérature et anthropologie*, Van Delft, propose, à travers la notion de « caractère⁸», une première forme de déploiement spatial du Moi, provenant d'« une psychologie fixiste, héritée d'Aristote et de Théophraste⁹». Sous cette psychologie fixiste, nous retrouvons, à peine dissimulée, une anthropologie essentialiste des types humains, les caractères, qui induit une lecture de la nature humaine identique à celle que propose la morale aristocratique héroïque : l'homme est réduit à un certain nombre de traits qui, une fois identifiés, nous permettent de le lire et de le connaître aisément.

[...] Dans la perspective de l'anthropologie classique, les individus du même type ont été comme coulés dans un même moule; le *caractère* est un poinçon, une marque, un signe analogue à un caractère d'imprimerie, qui apparente et permet de déchiffrer, de lire, une vaste collection d'individus¹⁰.

Ainsi, dans le cas qui nous préoccupe, le sujet marqué par le poinçon de l'héroïsme aristocratique se déclinera en la série de caractéristiques figées du héros que nous

⁸ À la suite de Van Delft, nous entendons ici par « caractères » ces définitions de l'homme par un type exemplaire ou un trait de personnalité fortement accusé (la coquette, l'avare, le sanguin...), souvent réunis en recueil. *Les caractères* de La Bruyère, bien que publiés tardivement dans le siècle (1688), représentent sans aucun doute le chef-d'œuvre du genre.

⁹ Louis Van Delft, *op. cit.*, p. 41.

¹⁰ Louis Van Delft, « La cartographie morale au XVII^e siècle » in *Études françaises*, no 2, Montréal, Université de Montréal, 1985, p. 94.

avons précédemment identifiées (grandeur, constance, générosité, etc.). Lu sous cette forme, le Moi est tributaire de deux conceptions spécifiques de la nature humaine, c'est-à-dire d'une vision de l'homme se construisant en correspondance avec son environnement ainsi que de l'homme *viator*, voyageur de l'existence; il s'agit d'une vision toute tournée vers l'extérieur dans laquelle l'homme se définit à travers un type idéal, auquel il tente de se conformer. À travers la morale aristocratique héroïque, cette vision linéaire du Moi, cette forme cartographique que nous nous apprêtons à définir, influera, comme nous le verrons dans le chapitre suivant, sur la forme même des textes tragiques de la décennie 1630-1640, qui présenteront, de façon consciente ou non, une forte identité de structure avec la forme du Moi que nous proposons ici.

2.1.1 Le petit monde et l'homme-voyageur

Durant la Renaissance, l'idée est généralement répandue que l'homme entretient un lien direct avec la nature, non seulement en tant qu'élément s'insérant dans un tout réglé par l'ordre cosmologique, c'est-à-dire, comme l'écrit Patrick Dandrey, « une partie se conformant à une cohérence supérieure¹¹ » mais aussi dans un rapport de correspondance. Comme le souligne Michel Foucault dans *Les mots et les choses*, il existe, pendant l'âge d'or de l'humanisme, une vision analogique globalisante qui

[...] assure le merveilleux affrontement des ressemblances à travers l'espace [...]. Son pouvoir est immense car les similitudes qu'elle traite ne sont pas celles, visibles, massives des choses elles-mêmes; il suffit que ce soient les ressemblances plus subtiles des rapports. Ainsi allégée, elle peut tendre, à partir d'un même point, un nombre infini de parentés. Le rapport, par exemple, des astres au ciel où ils scintillent, on le retrouve aussi bien : de l'herbe à la terre, des vivants au globe qu'ils

¹¹ Patrick Dandrey, *op. cit.*, p. 11.

habitent, des minéraux et des diamants aux rochers où ils sont enfouis, des organes des sens aux visages qu'ils animent, des taches de la peau au corps qu'elles marquent secrètement. Une analogie peut aussi se retourner sur elle-même sans pour autant être contestée¹².

Ainsi, une des topiques les plus prégnantes de l'époque consiste à assimiler l'homme, dans le rapport des différents éléments qui le composent, c'est-à-dire dans son organisation physique comme morale ou psychologique, à un microcosme fonctionnant sur le modèle cosmologique de l'univers. Comme l'écrit Louis Van Delft, « l'intérieur de l'homme est accordé à l'univers entier, les mêmes forces, les mêmes lois gouvernent l'éther et l'être, la nature naturée et la nature humaine¹³ ». Littéralement, l'homme serait lui-même un « petit monde », ou doté d'un « monde intérieur », dans lequel il doit cheminer comme dans le grand monde qu'il habite. En d'autres termes, « l'analogie macrocosme/microcosme se trouve inscrite dans la trame même de la conception du moi¹⁴ ». Cette correspondance, nous le verrons dans le chapitre suivant, s'appliquera aussi, au théâtre, à la trame de la tragédie. Forme privilégiée de la représentation de la nature humaine, elle entrera avec cette dernière dans un rapport de correspondance formelle qui influera entre autres sur la structure des œuvres de Corneille de la décennie 1630-1640.

En effet, bien que cette vision analogique s'estompe progressivement au cours du XVII^e siècle, durant la période de dernière survivance du modèle héroïque tel que nous l'avons présenté dans notre premier chapitre, c'est-à-dire durant la décennie 1630-1640, époque où Corneille présente ses premières pièces, l'homme est considéré comme un élément de la nature; son petit monde tire sa force de l'organisation cosmologique et, à l'image de son grand homologue que l'on tente de

¹² Michel Foucault, *Les mots et les choses*, Paris, Gallimard, coll. « Tel », 1966, p. 36.

¹³ Louis Van Delft, *Littérature et anthropologie*, op. cit., p. 232.

¹⁴ Louis Van Delft, « Le petit monde : cosmographie, anatomie et écriture moraliste » in *Littératures classiques*, no 22, Paris, Klincksieck, 1994, p. 225.

comprendre et de mettre en ordre en le balisant, en l'analysant et en l'inventoriant, demeure un espace mystérieux que l'on s'attache à élucider. Comme l'explique bien Louis Van Delft, « peu à peu, le petit monde va acquérir son autonomie. Il ne sera plus considéré par rapport au modèle macrocosmique, ni spécialement *sub specie Dei*, mais pour lui-même. [...] Pour paraphraser Galilée, les deux grands systèmes entretiendront un rapport dialogique¹⁵ ».

De plus, l'imaginaire du XVII^e siècle est encore fortement marqué par la figure de l'*homo viator*, c'est-à-dire la métaphore, héritée des Anciens, de l'homme pèlerin et voyageur, toujours en route vers le sanctuaire de sa destinée. Pour les contemporains de l'auteur de *Médée* et du *Cid*, la vie est une traversée, dans laquelle les hommes sont « embarqués » ainsi que des voyageurs. « De la naissance à la mort, l'homme progresse dans l'existence, cheminant d'âge en âge dans le but de parvenir à la fin de son parcours¹⁶ ». Dans un morceau de poésie que cite Van Delft pour expliciter la vision des Anciens, Lucrèce compare le nouveau-né au matelot rejeté par les flots suite à un naufrage, matelot pour qui la véritable traversée ne fait que commencer :

[...] Il gît à terre, nu incapable de parole, dépourvu de tout ce qui aide à la vie, depuis le moment où la nature l'a jeté sur les rivages de la lumière, après l'avoir péniblement arraché au ventre de sa mère. Il remplit l'espace de ses vagissements plaintifs, comme il est naturel à l'être qui a encore tant de maux à traverser¹⁷.

De son côté, l'Église catholique décline aussi ce concept à sa manière et invite ses fidèles à « se conduire comme des étrangers et des voyageurs », à « cheminer dans la foi¹⁸ ». Ses préceptes et ses enseignements constituent un

¹⁵ *Ibid.*, p. 221.

¹⁶ Marie-Josée Caron, « La cartographie morale au XVII^e siècle : la carte ou l'espace figuratif du texte moral » in Rachel Bouvet et François Foley (éd.), *Pratiques de l'espace en littérature*, Université du Québec à Montréal, Figura, Centre de recherche sur le texte et l'imaginaire, 2002, p. 59.

¹⁷ Tel que cité par Louis Van Delft, *Littérature et anthropologie, op. cit.*, p. 22.

¹⁸ *La Bible TOB*, Paris, Éditions du Cerf, 1988, Pierre, 2, 11 / Corinthiens, 5, 7.

véritable « guide de voyage » de l'existence. Afin d'échapper à la damnation éternelle et d'accéder au royaume des Cieux, il convient d'emprunter le bon chemin, c'est-à-dire la route qu'indique la signalisation austère des préceptes moraux chrétiens. « En suivant ce plan, le fidèle sait d'où il est venu, comment il doit ou du moins devrait traverser sa vie et enfin, il sait ce qui l'attend au delà de la mort¹⁹ ». Dans une vision essentialiste de l'homme, ce dernier est réduit à un ensemble de lieux moraux qui constituent son « caractère » et son existence est réduite à son tour à un itinéraire à travers ces lieux communs moraux prédéfinis par lesquels il doit transiter s'il veut, à l'heure du jugement, tomber du bon côté de l'éternité. La linéarité étanche d'une progression aléatoire dans l'existence « est d'emblée évacuée au profit d'une vue d'ensemble immédiate²⁰ » et horizontale, car possible à appréhender dans un regard, et sans équivoque. C'est cette vue d'ensemble tirée de la morale aristocratique héroïque telle que nous l'avons vue dans notre premier chapitre qui, nous le verrons cette fois dans notre troisième chapitre, donnera à la tragédie de la décennie 1630-1640 sa forme particulière.

2.1.2 « Sçavoir la carte » ou comment cheminer dans l'existence

Comme le montre Van Delft dans son article intitulé *La cartographie morale au XVII^e siècle*, c'est à partir de l'idée, commune à l'époque comme nous venons de le voir, d'un homme qui voyage dans son monde intérieur, que travailleront les auteurs cherchant organiser l'espace moral. Ces derniers tentent, dans une vision taxinomique propre au Grand Siècle, d'identifier les *lieux* que pourra rencontrer l'homme-voyageur tout au long du chemin de son existence, ainsi que les *lieux* intérieurs, propres à son petit monde : les lieux passionnels et moraux que l'homme

¹⁹ Marie-Josée Caron, *op. cit.*, p. 62.

²⁰ *Ibid.*, p. 65.

doit apprendre à découvrir pour se mieux connaître et cheminer vers la bonne destination. À ce titre, plusieurs

[...] ouvrages ne procurent aucune représentation cartographique *stricto sensu*, aucun levé à proprement parler, mais qui n'en font pas moins appel, souvent très directement, au vocabulaire, aux procédés des cartographes. Davantage : certaines de ces productions — et c'est de *textes* de moralistes de tout premier plan qu'il s'agit — n'empruntent même pas, en apparence, à la terminologie ni à la méthode des cartographes. Non seulement elles ne sont plus figuratives, mais encore nulle référence explicite ne renvoie à la cartographie. Et néanmoins, implicitement, elles ordonnent la description de l'expérience existentielle, elles organisent même le parcours de la lecture à la manière des cartographes. Aussi bien, il convient, croyons-nous, de discerner à côté de la cartographie au sens traditionnel, figurative, une cartographie non figurative, *mentale*²¹.

Les autorités morales appuient une construction de l'homme (du Moi) et de l'existence sous forme de traversée ou de chemin. Le grand, comme le petit, monde sont « des terres inconnues » qu'il convient de démystifier et d'explorer. Le Moi correspond donc directement à l'espace ; nous voyons poindre une vision horizontale de l'homme, c'est-à-dire que ce dernier est véritablement considéré comme une progression diachronique; il n'est pas question ici de lui accorder une profondeur, mais bien une linéarité plane, qui, à terme, donnera elle-même naissance à une forme tragique particulière.

Dans cette perspective d'un Moi envisagé comme un petit monde à parcourir, nous l'avons déjà entrevu, la carte géographique constitue la formalisation subjective et l'outil d'analyse le plus adéquat. « Le recours à l'allégorie cartographique, plus ou moins fidèle, est la forme la plus visible de cette volonté d'organiser l'espace²² » intérieur. Le modèle cartographique est à l'époque, « outil de tous les savoirs, la carte semble indispensable pour tout. Elle envahit tout. Le

²¹ Louis Van Delft, « La cartographie morale au XVII^e siècle », *loc. cit.*, p. 103.

²² Delphine Denis, « "Sçavoir la carte" : voyage au Royaume de la Galanterie » in *Espaces classiques*, Québec, PUL, 2002, p. 185.

langage cartographique s'impose dans les milieux intellectuels qui mettent tout sous forme de carte²³». Grâce à la carte, il est possible de tracer l'itinéraire intérieur de l'homme, de relever les lieux passionnels, publics bien qu'intérieurs, car identiques pour tous. Une seule carte est nécessaire pour dresser le panorama d'un caractère, voire, dans une perspective générale, pour définir l'ensemble des hommes. Cette frénésie de la cartographie, qui s'inscrit, comme nous le verrons aussi dans les prochaines sections de ce chapitre, dans un plus vaste mouvement de spatialisation de la psyché, verra naître une multitude de cartes métaphoriques²⁴ : les cartes du monde de la lune, de la propriété et de l'influence des femmes, les cartes des royaumes de coquetterie, de galanterie, des îles d'Érotie, des îles du mariage, du royaume d'Amour en l'isle de Cythère, de l'empire des Précieuses, du royaume de Frisquemore, des États du Grand lac d'Osmeor, la carte de la bataille des Romains dans l'histoire des derniers troubles du royaume d'éloquence, les cartes des pays de Jansénie, des chemins de la perfection, des routes à suivre pour échapper aux vices, les cartes du bonheur et, bien sûr, dans la correspondance claire que nous voyons s'établir entre les cartes et la morale, la dernière mais non la moindre, la célèbre carte du Tendre²⁵, « badinage » auquel Madeleine de Scudéry et ses amis consacrèrent selon la légende une demi-heure et que l'auteure intégra dans le second tome de sa *Clélie*.

Autant de cartes permettant de connaître les différentes régions du Moi. En effet, l'homme est analysé topographiquement, le petit monde est divisé en régions que le modèle cartographique permet d'expliquer et de comprendre. « La grille que

²³ Jean-Marie Homet, « De la carte image à la carte instrument » in *Études françaises*, vol. 21, n° 2, 1985, p. 19.

²⁴ Ajoutons à cette frénésie des cartes les « caractères des nations » qui, s'ils ne sont pas élaborés sur le modèle de la carte géographique, se présentent souvent sous la forme de tableaux, de vastes panoramas de la diversité des hommes, à travers lesquels le regard voyage ou chemine comme sur une carte géographique.

²⁵ Jean-Marie Homet, *loc. cit.*, p. 19.

l'esprit applique sur le monde afin de le rendre intelligible et pour ainsi dire praticable donne à lire sous la forme de lieux tout l'essentiel de l'expérience existentielle²⁶». Les cartes « en s'efforçant de repérer les frontières et la géographie naturelle du terrain (lacs, fleuves, plaines, forêts, monts et vallées...), de situer les provinces, villes capitales et citadelles, [...] proposent un "état des lieux" dont la superposition rend visibles les conflits frontaliers²⁷». La carte représente une forme d'épure, une simplification, sur un modèle horizontal, du monde intérieur permettant de réduire une promenade potentiellement dangereuse dans les territoires inconnus de l'âme à une déambulation d'agrément dans des régions à la topographie simple ou, à défaut, compréhensible.

Cette « topographie » simple et compréhensible sera, nous le verrons dans le chapitre suivant, une des principales caractéristiques de la tragédie de la décennie 1630-1640. Cette dernière prendra en effet cette forme, car

[...] la figuration cartographique de l'aventure existentielle relève de cette représentation topographique dont nous avons noté en commençant à quel point elle est centrale dans l'anthropologie classique. [...] les lieux du parcours existentiel s'intègrent à un réseau plus vaste, renvoient à une aperception d'ensemble, constituent deux aspects d'un même système de représentation. Là où les modernes que nous sommes ne détectent plus aucun lien, les hommes d'autrefois percevaient –assurément pas au niveau de la claire conscience, mais c'est d'une structure profonde de leur lecture du monde que nous nous occupons– une relation *organique*²⁸.

Ainsi, la cartographie constituerait une manière de réponse à la question de la forme du Moi lorsque ce dernier se définit, entre autres, dans les paramètres de la vertu héroïque aristocratique. Ce Moi, que des « théoriciens » de la noblesse comme Étienne Pasquier, dont nous avons évoqué les idées sur l'élection naturelle dans notre premier chapitre, considèrent comme une entité issue directement de la

²⁶ Louis Van Delft, *Littérature et anthropologie*, op. cit., p. 49.

²⁷ Delphine Denis, op. cit., p. 180.

²⁸ Louis Van Delft, *Littérature et anthropologie*, op. cit., p. 52.

nature et dont le monde intérieur correspond à cette nature, ce « fruit » « sorti d'une si bonne souche²⁹ », doit en effet échapper aux obstacles « géographiques » qui se dressent sur son parcours, doit, par « ses vertueux et honorables déportements », éviter de buter contre la « fondrière de vices » du monde. Ainsi ses héroïques actions « frayent et aplanissent la voye pour tracer de beaux et glorieux desseins³⁰ ». Pour répondre à la vision bornée d'un Moi d'essence supérieure dont la force émane analogiquement d'une « nature » intérieure, nous aurions recours à une carte dont la gloire constitue l'ultime frontière; la dernière borne kilométrique de l'univers connu, après laquelle se rencontre la vie éternelle, sous forme de circulation perpétuelle et glorieuse du nom du héros distingué par ses hauts faits d'armes. « Nul doute, nous dit Van Delft, tout comme la cartographie proprement dite, la cartographie morale répond à des impératifs tactiques, a partie liée avec l'art militaire³¹ ». Le Moi de l'héroïsme aristocratique se présente sous la forme d'une carte d'état-major, sur laquelle les régions identifiées sont autant de conquêtes à faire sur soi-même (rappelons-nous l'importance de la domination des passions) ou de manœuvres de conservation à opérer, car « Nature nous apprend et commande de deffendre le lieu de nostre naissance³² ».

À la vision essentialiste d'un homme destiné à la gloire dans les paramètres rigides de la morale aristocratique héroïque correspond un Moi envisagé sous la forme d'une carte. Petit monde dont le fonctionnement correspond à celui du macrocosme, l'homme chemine à travers différents lieux moraux pour parvenir au terme de sa vie. Dans une perspective horizontale, il progresse vers ses objectifs selon une logique cartographique qui, nous le verrons dans notre troisième chapitre, infléchira la forme de la tragédie de la décennie 1630-1640. Cette vision, toutefois,

²⁹ Nicolas Pasquier, *op. cit.*, p. 153.

³⁰ *Ibid.*, p. 159.

³¹ Louis Van Delft, « La cartographie morale au XVII^e siècle », *loc. cit.*, p. 92.

³² Nicolas Pasquier, *op. cit.*, p. 163.

tombera rapidement en désuétude³³, sous l'influence de la pensée cartésienne et de la vision augustinienne du sujet, qui ne considérera plus l'existence de l'homme comme un voyage à travers une succession de lieux moraux³⁴, mais bien comme une véritable plongée, qui induira une vision verticale de l'homme.

2.2 L'espace intime, anatomique et vertical

La conception augustinienne de l'homme, nous allons le voir dans les lignes qui suivent, suscite en effet une conformation spatiale du Moi se développant, au contraire du Moi héroïque, selon un axe vertical, dans l'intimité de l'être, en accord avec certains impératifs d'introspection et de recherche intérieure. À ce titre, Benedetta Papasogli écrit que

[l]a topographie morale, même lorsqu'elle se propage vers de plus lointaines régions, est essentiellement horizontale et linéaire : c'est seulement [...] chez quelques auteurs majeurs [d'ascendance augustinienne], qu'émergerait la perception d'une obscurité ou d'un mystère qui en termes spatiaux équivaut à une épaisseur, volume, dimension du profond³⁵[...]

Comme nous l'avons vu dans notre premier chapitre, ces « auteurs majeurs » d'ascendance augustinienne, au premier rang desquels se démarquent Pascal et La

³³ Cette désuétude, cependant, ne signifie évidemment pas une complète disparition. Dans le premier chapitre de son ouvrage *Le Parnasse galant*, Delphine Denis montre bien que la cartographie morale persiste tout au long du siècle. Voir Delphine Denis, *Le Parnasse galant. Institution d'une catégorie littéraire au XVII^e siècle*, Paris, Honoré Champion, 2001., mais aussi, Bernard Beugnot, *La mémoire du texte*, Paris, Honoré Champion, 1994.

³⁴ Gardons en vue, cependant, que, comme nous l'avons mentionné précédemment, les systèmes explicatifs de l'homme, et leurs formalisations, ne sont pas étanches et qu'ils s'interpénètrent même des façons parfois les plus inattendues. Ainsi, Claude Filteau parvient à une lecture anatomique de la carte de Tendre. « On constate au premier coup d'œil, écrit-il, l'importance que prennent [sur la carte] les zones marines, les lacs et rivières; la physiologie de l'amour-inclination est intimement liée à une physique des liquides qui constitue le lien entre l'anatomie du corps et la cosmographie, selon les théories de l'époque ». Claude Filteau, « Le pays de Tendre : l'enjeu d'une carte » in *Littératures*, no 36, Paris, Larousse, 1979, p. 55.

³⁵ Benedetta Papasogli, *Le « fond du cœur ». Figures de l'espace intérieur au XVII^e siècle*, Paris, Honoré Champion, 2000, p. 14.

Roche foucauld, concluent à l'existence en l'homme d'une part d'inconnaissable, dissimulée sous les maints déguisements de l'amour-propre. Ce dernier, en effet, camoufle le Moi véritable sous de multiples « couches » et « replis », sous l'accumulation desquels nous voyons poindre l'idée d'une profondeur, d'une épaisseur et d'un volume ; pour partir à la recherche du Moi, il convient en effet de descendre sous ces couches, de creuser ces replis.

À ce titre, Louis Van Delft montre que cette quête des profondeurs est assimilée à la recherche anatomique qui se développe. « De son côté, écrit-il, l'anatomie morale [constitue la] transposition du modèle anatomique dans le domaine de l'éthique³⁶ ». Nous verrons en effet dans les pages qui suivent que les moralistes influencés par la pensée augustinienne tentent littéralement d'effectuer une « anatomie » du cœur de l'homme. « Une tournure comme “entrer dans le cœur de l'homme” a assez largement cours » à l'époque et « l'emploi au sens figuré d'anatomie gag[ne] en extension³⁷ ». Fidèles à l'injonction de l'évêque d'Hippone, les augustiniens « dissèquent », fouillent l'intérieur, à la recherche de la forme véritable du Moi. L'homme est enfermé à l'intérieur de frontières « verticales » et il lui est impossible de cheminer en lui-même, comme il le pouvait, ou le devait, dans le cadre d'une subjectivité envisagée sur le modèle cartographique.

Nous l'avons vu dans notre premier chapitre, dans cette vision verticale de l'homme, le monde intérieur prend l'aspect d'un abîme inconnaissable. Cependant, malgré son apparente infinitude, cet abîme demeure toujours borné. Benedetta Papisogli souligne en effet que le problème de la forme du Moi, bien qu'il puisse au premier abord paraître impossible à solutionner dans la perspective augustinienne, se résout dans le « cœur » – ce qui, dans une logique anatomique paraît, en quelque

³⁶ Louis Van Delft, *Littérature et anthropologie*, op. cit., p. 222.

³⁷ *Ibid.*, p. 218.

sorte couler de source. Or, comme nous le verrons, cette manière de percevoir le cœur comme le « lieu » unique de résidence du Moi « favorise l'essor de la conscience tragique qui émerge dans les expressions littéraires les plus importantes de la seconde moitié du siècle³⁸ » et, entre autres, comme nous allons le montrer, dans les tragédies de Racine. Ce dernier donne en effet à ses pièces une structure similaire à celle qu'adopte le Moi dans la pensée augustinienne qui se développe durant les décennies 1660-1680.

2.2.1 L'anatomie morale

Comme nous l'avons mentionné précédemment, les travaux de Louis Van Delft, montrent que l'anthropologie des profondeurs, pratiquée par les « grands auteurs » augustiniens qu'évoque Benedetta Papasogli, se développe sur le modèle de l'anatomie. En effet, la descente symbolique dans le « gouffre » ou dans les abîmes du Moi inconnaissable, qui se dérobe sans cesse aux investigations tel que nous l'avons vu dans notre premier chapitre, s'effectue, sous plusieurs aspects, sur le modèle des séances de dissection, qui gagnent en popularité à l'époque :

[...] En fait, ce qu'on voit se préciser de Montaigne à Marivaux, en passant par Burton et les autres émules de Démocrite en Angleterre, c'est l'emprise du modèle anatomique, auquel les travaux d'un Vésale et d'un Harvey avaient conféré un lustre sans cesse grandissant. La tendance à la pénétration de plus en plus poussée et à l'observation de plus en plus fine, dans la connaissance du moi, est dans ses grandes lignes concomitante du développement de l'anatomie et de la dissection [...] Chacune des nuances que l'analyse morale met en évidence est, elle aussi un « repli »³⁹[...]

³⁸ Benedetta Papasogli, *op. cit.*, p. 76.

³⁹ Louis Van Delft, *Littérature et anthropologie, op.cit.*, p.220-221

Ainsi la forme particulière qu'utiliseront les moralistes d'ascendance augustinienne⁴⁰ pour sonder la nature humaine et les « replis » moraux de l'homme témoigne de l'influence sur leur œuvre de ce modèle, et ce, qu'ils revendiquent leur appartenance religieuse à la manière de Pascal ou qu'ils s'en éloignent plus volontiers à l'instar de La Rochefoucauld. « L'emprise du modèle anatomique, écrit Louis Van Delft dans *Littérature et anthropologie*, s'inscrit dans la forme même de l'anatomie morale⁴¹ » telle qu'elle est pratiquée par les moralistes. La forme brève et le fragment, privilégiés depuis Montaigne par les moralistes explorateurs des profondeurs⁴², jouissent, sous l'influence de la pensée augustinienne et durant les décennies 1660-1680, d'une faveur toute particulière. « Le discours est fractionné, ses pièces sont détachées, sa trame est défaite : tous procédés rhétoriques analogues aux opérations de l'anatomiste au cours de la dissection⁴³ ». Ainsi, dans leur quête « verticale », se déployant vers les profondeurs de l'être à la recherche du Moi véritable les moralistes augustiniens entreprennent-ils de mettre à jour l'intérieur de l'homme. Ils effectuent en quelque sorte un relevé anatomique synchronique des différents états moraux qui se superposent en simultané dans le sujet.

⁴⁰ Ce ne sont évidemment pas tous les moralistes d'ascendance augustinienne qui utiliseront la forme brève. Pierre Nicole, par exemple, bien qu'il ait cédé à la tentation de la division en courts paragraphes numérotés lors de la première édition de ses *Essais de morale*, en revient à la forme du traité dans les éditions subséquentes. Cependant, comme l'explique Jean Lafond, « Préface » in *Moralistes du XVII^e siècle*, *op. cit.*, p. II., « On comprend par là même que les moralistes qui ont dominé la masse relativement importante de la production du temps aient été ceux dont l'œuvre se signale par la qualité et l'originalité du style. Ce sont, sans conteste, ceux qui ont usé de la forme brève et discontinue : sentence, maxime, réflexion, caractère, par eux présentés dans l'indépendance de pièces détachées, en phrases ou paragraphes distincts... »

⁴¹ Louis Van Delft, *Littérature et anthropologie*, *op. cit.*, p. 221.

⁴² Nous nous rappelons en effet que Montaigne fut le premier des moralistes à privilégier cette approche verticale dans la recherche du Moi. Voir notre introduction.

⁴³ Louis Van Delft, *Littérature et anthropologie*, *op. cit.*, p. 221.

« Au reste, écrit encore Louis Van Delft, la phrase sèche, analytique, se résolvant volontiers en pointe est à l'image du scalpel qui entrouvre le sujet⁴⁴ ». Tant dans les *Pensées* de Pascal, où le système paradoxal tout en retours de l'auteur donne lieu à des constats cruels comme « L'homme n'est ni ange ni bête, et le malheur veut que qui veut faire l'ange fait la bête⁴⁵ » que dans les *Maximes* de La Rochefoucauld où abondent les incisions du genre « Le mérite des hommes a sa saison aussi bien que les fruits⁴⁶ » ou encore dans les *Maximes* de la janséniste mondaine Mme de Sablé que nous n'avions pas évoquée jusqu'ici où des formules telles que « La plus grande sagesse de l'homme consiste à connaître ses folies⁴⁷ » ne cèdent en rien aux auteurs précédemment cités, la volonté transparait de saisir l'homme dans toute la finesse et toute la subtilité de son être moral.

L'anatomie morale, cependant, comme toute séance de dissection, mène à un terme inéluctable. « Les auteurs qui prétendent anatomiser la nature humaine s'efforcent de la sonder, scruter, jusqu'au moment où ils peuvent enfin la marquer, la fixer par le langage. Anatomiser, c'est examiner jusqu'au moment où l'on peut d'un mot arrêter, condenser, définir⁴⁸ ». Plus spécifiquement, cette définition, cette condensation et cet arrêt, c'est-à-dire le terme du processus de recherche et d'analyse anatomique du « corps moral », mène, en toute logique, au siège même des passions, à ce mot, à « l'organe » qui donne sa forme au Moi et à la nature humaine : le cœur. Après un examen consciencieux, le cœur est, en effet, la figure anatomique et la forme de cet espace intérieur considéré comme verticalité, le terme de la quête vertigineuse des profondeurs. Le Moi, c'est le cœur, le véritable

⁴⁴ *Ibid.*

⁴⁵ Blaise Pascal, *Pensées*, Paris, Gallimard, coll. « Folio classiques », 2004, frag. 572. (éd. Le Guern)

⁴⁶ François de La Rochefoucauld, *Maximes*, Paris, GF-Flammarion, 1977, max. 291.

⁴⁷ Madeleine de Sablé, « Maximes » in Jean Lafond (éd.), *Moralistes du XVII^e siècle, op. cit.*, max. 8.

⁴⁸ Louis Van Delft, *Littérature et anthropologie, op. cit.*, p. 223.

responsable de nos actions : « l'esprit est toujours la dupe du cœur⁴⁹ », écrit La Rochefoucauld. Comme nous le verrons dans notre prochain chapitre lorsque nous traiterons plus en détails des formes tragiques du Grand Siècle, le cœur, ce « nœud » vers quoi tout converge lors du processus de descente dans l'homme, illustre de façon parfaite le théâtre racinien, dont la forme s'articule aussi autour d'un point central et d'une structure verticale.

2.2.2 Le cœur

Malgré les doutes qu'émettent des moralistes comme Pierre Nicole et François de La Rochefoucauld⁵⁰ sur la possibilité de sonder les abîmes du Moi, nous constatons en effet avec Benedetta Papisogli qu'il existe bel et bien un fond chez l'homme et que ce fond – l'assise de la nature humaine, l'essence de la corruption après la chute – se retrouve dans le cœur. « Ce qui nous empêche d'ordinaire de faire voir le fond de notre cœur à nos amis, écrit à ce titre La Rochefoucauld, n'est pas tant la défiance que nous avons d'eux, que celle que nous avons de nous-mêmes⁵¹ ». Le cœur, qui prend plus ou moins, comme nous l'avons entrevu, la forme d'un conduit vertical qu'il convient de sonder en incisant et creusant dans les différentes couches et replis qui l'obstruent, « c'est le résultat d'un projet et la paix d'un ordonnancement; un centre à partir duquel il est possible de mesurer et d'organiser l'espace, de façon à n'en plus subir le vertige. Le cœur se protège de ses propres gouffres derrière la figure de la circonscription et de la limite⁵² ».

⁴⁹ François de La Rochefoucauld, *op. cit.*, max. 102.

⁵⁰ Nous renvoyons ici le lecteur à la section 1.2 de notre premier chapitre.

⁵¹ François de La Rochefoucauld, *op. cit.*, max. 315.

⁵² Benedetta Papisogli, *op. cit.*, p. 188.

La recherche de ce fond, de cette limite verticale opposée en quelque sorte aux frontières horizontales de la cartographie morale, sera effectuée, comme nous venons de le voir, ainsi qu'une véritable expérience anatomique. Malgré l'apparente invraisemblance de cette formule, c'est dans le cœur que se réfugie le vide qui préside à notre nature; le cœur, réceptacle du rien et de l'absence. Béatrice Guion présente les choses ainsi :

[...] Le creux, le vide, c'est l'insuffisance ontologique de la créature qui ne saurait avoir en elle-même de principe de subsistance. [...] C'est au péché qu'est imputable le vide du cœur humain [...] Le vide qu'ils décrivent, c'est [...] le cœur séparé de Dieu. Le cœur chrétien, en revanche, retrouve une plénitude⁵³.

Nous voyons donc ici le terme creux se substituer au terme vide –ce qui évoque immédiatement la présence d'une frontière, d'une borne. S'il est impossible de combler le vide, de trouver le fond du vide, le cœur, aussi indéfini soit-il, possède encore une forme. Il permet –car, comme nous l'avons vu, c'est bien dans le cœur que l'on plonge, dans l'espace intime par excellence– une plongée « verticale », suivant un long axe de descente. Les bornes, à une époque de taxinomie et de tentative de saisissement du monde demeurent une donnée nécessaire et fondamentale. Le vide constitutif du Moi, qui se dissimule sous l'amour-propre, se borne donc et devient le centre creux du sujet.

Nous verrons dans le chapitre suivant lorsque nous évoquerons la forme tragique que Georges Forestier qualifie de forme à dénouement rabattu, que cette vision produira la forme tragique (canonique) que la critique moderne considère comme la plus satisfaisante et la plus efficace. En effet, le processus d'introspection, d'analyse ou d'anatomie qui mène au cœur s'apparente à la plongée tragique telle que la présente la dramaturgie de la plupart des pièces de Racine. «La pratique de

⁵³ Béatrice Guion, « De l'abandon à la méditation : représentations de l'espace intérieur à Port-Royal » in *Espaces classiques*, Québec, PUL, 2002 p. 41.

l'anatomie, écrit à ce titre Louis Van Delft, tient par elle-même, de la nature de l'action dramatique⁵⁴ » de la façon dont elle se présente durant les décennies 1660-1680. Car, effectivement, il s'agit dans la tragédie de montrer la véritable figure de la condition humaine : et le cœur constitue le véritable lieu et centre sur lequel se concentre la dramaturgie tragique de cette période. Comme le montre cet extrait d'*Andromaque*, où Pyrrhus parle et dissèque ses passions, cela est tout particulièrement patent chez Racine :

Hé bien, Madame, hé bien, il faut vous obéir :
 Il faut vous oublier, ou plutôt vous haïr.
 Oui, mes vœux ont trop loin poussé leur violence
 Pour ne plus s'arrêter que dans l'indifférence.
 Songez-y bien : il faut désormais que mon cœur,
 S'il n'aime avec transport, hâisse avec fureur⁵⁵.

C'est sur la scène du cœur que se joue l'immense pièce de la nature humaine, de la véritable condition de l'homme. Pascal par exemple, qui décrit d'une façon très semblable à celle de Racine le fonctionnement intrinsèque de l'homme : « S'il se vante, je l'abaisse; s'il s'abaisse je le vante et le contredis toujours jusqu'à ce qu'il comprenne qu'il est un monstre incompréhensible⁵⁶ » montre que « le fond est ce qui reste et ce qui se découvre lorsque disparaissent les circonstances de la vie quotidienne et les leurres délicats de l'honnêteté⁵⁷ », l'argile même qu'utilise le dramaturge pour modeler ses personnages. Ce matériau intarissable, remodelable à

⁵⁴ Louis Van Delft, *Littérature et anthropologie*, *op. cit.*, p. 207. Nous voyons en effet dans la notion de fond du cœur un lien très net se tisser avec le théâtre tragique. Papasogli mentionne que « ce qui se dessine ici, c'est [...] l'image typiquement janséniste du Dieu spectateur : spectateur unique dans un théâtre désert. Spectateur du jeu des passions, avec ses règles et ses ressorts cachés; spectateur de cet aveu pour la vie qui se décide dans la pente la plus secrète de l'âme et qui reste également inaccessible à la conscience claire de l'homme tendu vers la connaissance de soi. Papasogli, *op. cit.*, p. 56-57.

⁵⁵ Jean Racine, « *Andromaque* » in *Œuvres complètes I*, Paris, Gallimard, « Bibliothèque de la Pléiade, 1999, Acte I, scène 4, v. 362-367.

⁵⁶ Blaise Pascal, *op. cit.*, frag. 121.

⁵⁷ Benedetta Papasogli, *op. cit.*, p. 54-55.

volonté est constitué des passions. « La Rochefoucauld, par exemple, parl[e] de la vie psychologique en terme de passions : les grandes protagonistes de l'anthropologie du XVII^e siècle, objet d'une psychologie linéaire [...] [ont] chez lui contribué peu à peu à jeter les bases d'une psychologie des profondeurs⁵⁸», et jouent ainsi sur la scène du « fond du cœur » la grande pièce de la condition humaine. Ainsi, le moraliste écrit qu' « il y a des faussetés déguisées qui représentent si bien la vérité que ce serait mal juger que de ne s'y pas laisser tromper⁵⁹ ». Comme le spécifie Béatrice Guion, « les passions ne constituent pas une menace extérieure à laquelle la raison et la volonté se doivent de résister, mais un risque d'ébranlement intérieur au Moi [...] Enfin, le cœur est représenté comme un espace dont des forces contraires se disputent le contrôle⁶⁰ ». Dans le cœur donc, par un effet de mise en abyme que nous retrouverons chez Racine, le théâtre de l'homme, la scène sur laquelle se jouent les émois du Moi.

Succédant à la vision du Moi héroïco-aristocratique qui se modalisait spatialement sous une forme cartographique, et qui, incidemment, présentait une « surface » aisément lisible, la vision du Moi prônée par les penseurs d'ascendance augustinienne des décennies 1660-1680 poursuit une anthropologie de l'instabilité et de l'inconnaissable. Malgré cela, nous avons pu voir dans les pages qui précèdent que la plongée verticale dans les abîmes intérieurs de l'homme heurte bien une frontière et atteint un fond. Au terme de cette plongée, qui se développe en suivant le modèle anatomique qui émerge progressivement à l'époque, nous découvrons que le Moi, s'il demeure camouflé sous maints replis et déguisements, prend cependant la forme du cœur. Toutefois, bien que plus nuancée que l'anthropologie aristocratique héroïque, cette vision de l'homme demeure essentialiste et, à travers

⁵⁸ *Ibid.*, p. 70.

⁵⁹ François de La Rochefoucauld, *op. cit.*, max. 282.

⁶⁰ Béatrice Guion, *op. cit.*, p. 45-46.

sa déclinaison janséniste qui jouit d'une grande popularité durant les décennies 1660-1680, résolument pessimiste. Vers la fin du siècle, c'est-à-dire durant notre troisième période exemplaire (1690-1715), elle s'atténuera progressivement et sera remplacée par une anthropologie nouvelle, plus souple et plus optimiste, héritée en grande partie des anglo-saxons. Cette dernière, conjuguant les deux axes, vertical et horizontal, que nous avons présentés dans les pages précédentes, propose en effet la vision d'un Moi ne se définissant plus selon des paramètres prédéfinis.

2.3 Le Moi social, ébauche de l'individu moderne

Il convient d'abord de mentionner que la troisième modulation spatiale du Moi que nous identifions ne constitue pas, à proprement parler, une forme. Si les anthropologies de la gloire et de l'amour-propre proposaient des représentations spatiales distinctes et bien bornées du Moi, l'anthropologie du mérite, telle que nous l'avons définie dans notre premier chapitre, présente, pour sa part, une forme mouvante ou, plutôt qu'une forme, une grille sur laquelle le sujet peut lui-même, dans des paramètres que Hobbes et Locke tentent de définir dans leurs écrits, se formaliser. Nous verrons en effet dans les lignes qui suivent que, durant la dernière portion du XVII^e siècle, tout se produit

[...] comme si la défection et l'exil de l'espace cosmique et géographique hors de la connivence et de l'accoutumance anciennes avec l'être humain avaient nécessité et éperonné une redéfinition radicale des modalités de sa socialisation. Les formes nouvelles de la relation de l'homme avec ses semblables, condition et effet de sa relation à lui-même dans l'ordre de la conscience réflexive, substituent à une sympathie de nature fusionnelle une régulation contractuelle, du genre de celle que la science nouvelle va nouer avec l'espace devenu désormais étranger, ni sympathique ni hostile, simplement et terriblement neutre⁶¹.

⁶¹ Patrick Dandrey, *op. cit.*, p. 10.

Après la conception « publique » de l'homme –pour laquelle les impératifs auxquels doit se conformer le Moi sont extérieurs– et la plongée augustinienne au cœur de l'intime vacuité de l'être –dans le conduit d'un cœur évoquant une lunette dont l'objectif serait braqué sur une nature humaine fondamentalement corrompue–, nous assisterons donc, comme l'explique Patrick Dandrey dans l'extrait qui précède, à une conjugaison des axes de formalisation du Moi⁶².

Sur les traces des pensées des philosophes anglais Thomas Hobbes et John Locke, la cartographie et l'anatomie morales prennent progressivement d'autres visages, se fusionnent en effaçant les contours précis du Moi tel qu'on l'a successivement connu jusque là. En effet, ce modèle, qui substitue à « une sympathie de nature fusionnelle une régulation contractuelle » dans l'ordre social, s'« élèvera », en premier lieu sur l'axe vertical tel qu'il se présente chez les augustinieniens. Il s'agira maintenant d'élever par la raison une intériorité résolument habitée. En second lieu, ce modèle invitera, une fois que le sujet aura atteint à une lumière suffisante, à cheminer dans la perspective plane et horizontale de l'héroïsme aristocratique, vers la « gloire » du bonheur. Tout cela cependant se déclinant en fonction de l'existence d'autres « Moi ». C'est là la naissance de ce que Charles Taylor nomme l'identité moderne. « On est un moi que parmi d'autres moi, écrit-il, et on ne peut jamais décrire un moi sans se référer à ceux qui l'entourent⁶³ ». En fait, « on ne peut être un moi par soi-même », car « un moi n'existe qu'à l'intérieur de réseaux d'interlocution⁶⁴ ». Si on s'était efforcé jusqu'ici de définir

⁶² Comme nous l'avons déjà mentionné, il s'agit ici d'exemples ponctuels. Bernard Tocanne propose une filiation, une conjugaison naissante des axes, de cette troisième vision du Moi dans la pensée « empiriste » qui traverse le XVII^e siècle français, dans la pensée des libertins, entre autres, mais aussi partiellement dans la pensée de Gassendi. Il va même jusqu'à assimiler La Fontaine et ses *Fables* à cette tradition. Bernard Tocanne, *op. cit.*, II, chap.1 « vérité et illusion du Moi ».

⁶³ Charles Taylor, *Les sources du moi. La formation de l'identité moderne*, Montréal, Boréal, coll. « Compact », 1998, p. 55.

⁶⁴ *Ibid.*, p. 57.

l'essence de la nature humaine, on tente maintenant, en posant l'homme en situation dans l'espace social, de cerner les modalités des interrelations⁶⁵, et de poser, à la croisée des domaines du public et de l'intime, la socialité comme élément central de sa définition.

Ce modèle qui s'impose progressivement, nous le verrons dans le chapitre suivant, sera lié à un moment de crise pour le théâtre tragique; c'est-à-dire à un «moment où les techniques théâtrales, incapables de rendre compte du non-dit, ne sont plus à même d'exprimer ce qui devient de plus en plus une conquête essentielle de la littérature du XVII^e siècle, à savoir la riche stratification intérieure d'un personnage⁶⁶».

2.3.1 L'état de nature, degré zéro

Benedetta Papasogli expose ainsi le changement qui se produira dans les dernières décennies du XVII^e siècle, changement capital au tournant du Grand Siècle et de l'époque des Lumières :

[...] les interrogatifs sur le « fond du cœur », prononcés si souvent dans le silence de la retraite et dans le climat austère de l'examen de conscience, renaissent dans les milieux de la cité séculière où la vie est une lutte et un jeu de hasard. La métaphore du fond, qui a servi à exprimer le rapport de l'homme avec Dieu, occupe ici le centre du discours qui décrit le rapport de l'homme avec l'homme [...] L'inquiétude de connaissance se mélange avec la volonté de puissance ; connaître le fond de l'autre signifie avoir en main la clé de son action et exercer sur lui une emprise⁶⁷.

⁶⁵ Mentionnons cependant qu'il s'agit encore de définir un individu générique ou, en quelque sorte, une nature humaine individualisée. Il n'est pas encore question ici de prendre en compte l'individu tel que nous l'entendons aujourd'hui, avec son bagage d'expériences singulières qui, le croyons-nous, en font un être unique et irremplaçable.

⁶⁶ Benedetta Papasogli, *op. cit.*, p. 12.

⁶⁷ *Ibid.*, p. 212.

Héritiers de Descartes, mais aussi de cette « étude empirique et positive de l'homme dont Machiavel dans le domaine du fait politique et Montaigne dans celui de la connaissance de soi et des autres, avaient été le modèle et l'exemple⁶⁸ » Hobbes et, sur ses traces, Locke s'inscrivent dans une tradition particulièrement forte chez les penseurs anglo-saxons, tradition « hostile aux constructions systématiques de la métaphysique, et plus soucieuse d'une approche positive de la réalité humaine⁶⁹ ». Ainsi, comme nous avons pu le constater dans les pages qui précèdent, pour ces deux philosophes, si l'homme dispose encore d'une nature fermement établie, elle ne le mène plus inexorablement vers une destination préétablie. Ici, il n'est plus question pour l'homme d'atteindre un idéal de gloire ou de sombrer dans sa propre corruption. Il est possible, et même impératif, pour l'homme de se construire. Hobbes écrit d'ailleurs à ce titre dans *Léviathan* qu'

[...] On trouve dans la nature humaine trois causes principales de conflits : premièrement la compétition; deuxièmement, la défiance; troisièmement, *la gloire*.

La première pousse les hommes à attaquer pour le profit, la seconde pour la sécurité et la troisième pour la réputation [...].

Par cela, il est manifeste que pendant ce temps où les humains vivent sans qu'une puissance commune leur impose à tous un respect mêlé d'effroi, leur condition est ce qu'on appelle la guerre. Et celle-ci est telle qu'elle est une guerre de chacun contre chacun⁷⁰.

Il fait donc intervenir, comme nous le voyons poindre dans l'extrait qui précède, le concept d'état de nature; fondé sur l'hypothèse⁷¹ qu'avant toute forme

⁶⁸ Bernard Tocanne, *op. cit.*, p. 139.

⁶⁹ *Ibid.*

⁷⁰ Thomas Hobbes, *Léviathan ou Matière, forme et puissance de l'État chrétien et civil*, Paris, Gallimard, coll. « Folio essais », 2001, (I, 13). Nous soulignons.

⁷¹ Autre preuve de l'interpénétration des systèmes, nous retrouvons déjà, dans la période qui précède, cette idée que l'homme est un loup pour l'homme. La Rochefoucauld, entre autres, l'explore abondamment dans les *Maximes* en analysant les diverses morphologies de l'intérêt et de l'amour-propre. Nous pensons, par exemple, à la maxime 32 : « La férocité naturelle fait moins de cruels que l'amour-propre » mais surtout à la maxime 14 : « La justice n'est qu'une vive appréhension qu'on ne nous ôte ce qui nous appartient; de là vient cette considération et ce respect pour tous les intérêts du prochain, et cette scrupuleuse application à ne lui faire aucun préjudice; cette crainte

d'organisation sociale les hommes sont des loups les uns pour les autres. Cet état de nature, invention purement spéculative, qui, dès la fin du XVII^e siècle et tout au long du siècle des Lumières, suscitera d'innombrables débats⁷², représente en quelque sorte un point zéro, à partir duquel les axes de formalisation du Moi se conjuguent. À partir de l'hypothèse d'un être humain antérieur à la société, nous assistons à la fusion des conceptions unidimensionnelles, telles que nous les avons présentées dans les deux premières sections de ce chapitre, qui emprisonnaient l'homme. L'état de nature constitue un état d'anarchie, dans lequel l'homme recourt à toutes les facultés dont il dispose pour assurer sa conservation :

[...] Les relations sociales manifestent le *fond* mauvais de l'homme. Le moi n'est pas sociable par nature, s'il est social par amour-propre, et il enferme en lui des puissances d'anarchie qui menacent dans son essence toute vie en société [...] Le droit de nature est l'exercice spontané de tous les pouvoirs dont dispose chaque homme pour assurer sa propre conservation contre les dangers et les agressions qui caractérisent l'état de nature⁷³.

Le but ultime sera donc, sur la base de cet état primitif, de bâtir le Moi, « d'user de ses facultés naturelles conformément à la droite raison⁷⁴ », c'est-à-dire de s'élever par la raison, afin d'atteindre à sa complétude en évoluant dans l'espace social.

Les similitudes de cet état primitif de guerre perpétuelle sont nombreuses avec l'état de corruption qui caractérise « le fond du cœur », la seconde nature humaine, que nous avons identifiée dans la seconde section de notre premier chapitre. La boue des terres stériles du péché originel évoque ici la boue du champ

retient dans les bornes des biens que la naissance, ou la fortune, lui ont donnés, et sans cette crainte il ferait des courses continuelles sur les autres ». François de La Rochefoucauld, *op. cit.*, max. 32 et 14.

⁷² En réaction à la vision de Hobbes se développera, au dix-huitième siècle, tout un mouvement contraire promouvant la « bonne nature » de l'homme. C'est Hobbes, grand précurseur du libéralisme, qui exercera en France la plus forte influence sur les théories politiques classiques. Il importe cependant de garder en mémoire que le concept d'état de nature, indiscuté comme point de départ de la construction de l'homme, entraînera des interprétations différentes.

⁷³ Bernard Tocanne, *op. cit.*, p. 180-183. Nous soulignons.

⁷⁴ Thomas Hobbes, *Le citoyen*, Paris, GF-Flammarion, 1982, p. 96.

de bataille : contrées pareillement inhospitalières qu'il convient d'habiter par la raison. Sur la précarité de l'état de nature, l'édification d'une société est impossible; afin qu'elle puisse exister, l'homme doit effectuer un travail sur lui-même; dans l'ordre vertical de l'intime, il doit se transformer pour arriver à vivre contractuellement⁷⁵ avec ses semblables dans une société organisée. Il doit s'extraire du « fond » que constitue l'état de nature et s'élever par la raison vers la culture. « Prétendre fonder la vie morale sur l'obéissance à la nature revient donc à céder à [une] illusion : [...] celle d'un optimisme psychologique à courte vue qui ignore combien les passions vicieuses et impudiques sont profondément enracinés dans la nature humaine⁷⁶».

L'obtention de la lumière naturelle est cependant un processus de longue haleine, dans lequel n'est pas à négliger, chez Locke tout particulièrement, le rôle de l'éducation. La raison permettra non seulement à l'homme de s'extraire de son état primitif, et donc de contrôler ses passions, mais aussi de pallier les dérives de la culture (de ne pas sombrer dans les idées fausses, superstitions et fourberies, véhiculées par un sens commun trompeur). Locke écrit en effet qu'il ne faut pas « recevoir des principes aveuglément et avec une foi implicite; mais plutôt, à ce que je crois, acquérir et fixer des idées claires, distinctes et complètes⁷⁷»; et les lumières que l'on peut ainsi recevoir sont potentiellement infinies. Ainsi, une fois qu'il se sera élevé à instrumentaliser par la raison ses passions sous leur forme la plus élémentaire, l'homme pourra vivre, selon des lois qu'il acceptera rationnellement, dans une harmonie sociale relative. C'est en partie cette conception, nous le verrons

⁷⁵ À la base, l'idée même de la possibilité d'une association contractuelle implique une certaine foi en la raison. À ce titre, « ce qu'affirment dogmatiquement, au début du XVIII^e siècle, la grande majorité [des philosophes] : c'est par la raison que l'homme est vraiment humain, c'est dans sa raison que consiste sa véritable nature » : Jean Ehrard, *L'idée de nature en France dans la première Moitié du XVIII^e siècle*, Genève, Slatkine, 1981, p. 335.

⁷⁶ *Ibid.*, p. 333.

⁷⁷ John Locke, *Essai sur l'entendement humain*, Paris, LGF, 2009, (IV, XIV, §7).

dans notre troisième chapitre lorsque nous traiterons plus spécifiquement des métamorphoses de la forme du théâtre tragique, qui mènera la tragédie à la crise qui entraînera ultimement son déclin.

2.3.2 Le bonheur matériel

Une fois que les individus se sont élevés par la raison jusqu'à la société, le Moi peut, tout en poursuivant son « ascension », amorcer sa formation sur un modèle de développement horizontal. Rappelons cependant avant de poursuivre que la raison menant au possible établissement d'une société consiste en une modulation rationnelle de l'intérêt, c'est-à-dire à comprendre, sans apport direct de la sensation primaire, que réside dans l'association des individus les meilleures chances de survie et d'accroissement du bien-être :

[...] Il en faut donc venir là que nous ne cherchons pas de compagnons par quelque instinct de nature; mais bien l'honneur et l'utilité qu'ils nous apportent; nous ne désirons des personnes avec qui nous conversons, qu'à cause de ces deux avantages qui nous en reviennent. On peut remarquer à quel dessein les hommes s'assemblent en ce qu'ils font étant assemblés. Si c'est pour le commerce, l'intérêt propre est le fondement de cette société; et ce n'est pas pour le plaisir de la compagnie qu'on s'assemble, mais pour l'avancement de ses affaires particulières. S'il y a du devoir ou de la civilité en cet assemblage, il n'y a pourtant pas de solide amitié⁷⁸[...].

En d'autres termes, lorsque la prise de contact rationnelle de l'individu avec lui-même s'est effectuée dans l'intimité de son être et que cette prise de contact l'a mené vers la socialisation, ce dernier est prêt à interagir dans le domaine public, à la manière du héros en quête de gloire, mais l'objectif, ici, est toutefois moins noble : il peut maintenant satisfaire l'insatiable appétit de son intérêt, s'adonner, par son travail et son industrie, à son inclination « naturelle » pour le bien-être, parcourir

⁷⁸ Thomas Hobbes, *op. cit.*, p. 90.

successivement les différents « lieux » de l'existence qui le mèneront vers le bonheur. Bonheur qui, rappelons-nous la seconde section de notre premier chapitre où à l'aide des travaux de Robert Mauzi nous évoquions le quête du bonheur, devrait culminer selon Locke dans la « frontière » de Dieu (le bien suprême correspondrait à la morale chrétienne), comme l'anthropologie héroïque aristocratique culminait dans la région ultime du monde connu, la gloire. Théorie bien faible, cependant, face aux inépuisables possibilités temporelles d'enrichissement⁷⁹. Nous verrons que cette absence d'horizon, l'éclatement, en quelque sorte des frontières spatiales du Moi, représentera le principal problème de la tragédie, qui demeure une forme bornée ne fonctionnant, selon la forme tragique dont il s'agit, qu'en vertu de certains paramètres que nous étudierons alors.

Comme le souligne Bernard Tocanne, « la morale du Moi est spontanément pragmatiste et utilitariste. Cette constatation de fait détruit la fausse conscience morale [...] l'intérêt du Moi et l'instinct de la conservation donnent une assise à la vie sociale, si ruineuse et immorale qu'elle puisse être⁸⁰ ». Lié par obligation contractuelle ou par pacte dans le but d'obtenir ce qui est nécessaire à leur bonheur, les hommes se livrent une lutte feutrée dans un climat de paix armée afin de satisfaire leur intérêt⁸¹.

[...] Une sorte de dialectique du maître et de l'esclave joue dans les relations que le moi entretient avec autrui, dont le regard doit à la fois reconnaître une valeur dans le moi qui mime la vertu, comme un inférieur qui reconnaît un supérieur, et sanctionner cette valeur comme un juge. Le moi tyrannique qui veut afficher sa

⁷⁹ L'ascension rapide, au cours du XVIII^e des thèses athéistes chez les penseurs s'inspirant des théories de Locke le prouve de façon éloquente.

⁸⁰ Bernard Tocanne, *op. cit.*, p. 167.

⁸¹ Il en va de l'État comme des hommes, toute paix chez Hobbes est une guerre latente : « Il est requis en suite à la défense du peuple, qu'il se prémunisse. Or c'est se prémunir que de faire provision de soldats, d'armes de vaisseaux, de forteresses et d'argent, avant que le péril soit imminent. Car, il est trop tard, si même il n'est impossible, de lever des soldats et d'apprêter des armes, après que l'on a reçu quelque défaite ». Thomas Hobbes, *op. cit.*, p. 232.

valeur et humilier autrui est aussi esclave du maître qui le juge. Le Moi appelle par sa faiblesse une sanction sociale [...] par le biais de l'estime et de l'honneur⁸².

C'est dans cette ronde, une fois élevé par la raison jusqu'à une culture suffisante et mis en situation dans l'espace social, que le Moi devient vraiment lui-même. Dans sa relation avec les autres Moi, dans cette relation de paix armée ou de guerre perpétuelle de l'intérêt, c'est-à-dire en s'appuyant, dans sa recherche effrénée du bien-être matériel, du bonheur ou dans la fuite de l'*uneasiness*, sur l'exploitation des forces et faiblesses de ses semblables. C'est à la manière d'une joute, disputée dans un espace langagier, interlocutoire et dialogique, que se déploie cette recherche de bonheur. L'instrument principal de domination est le langage :

[...] Partout l'on juge de l'esprit et du savoir des hommes par l'adresse qu'ils ont à disputer. [...] la réputation et les récompenses sont attachées à ces sortes de conquêtes qui dépendent le plus souvent de la subtilité des mots [...] en sorte qu'il [l'homme] lui reste toujours quelque chose à dire pour combattre ou pour défendre quelque question que ce soit, la victoire étant adjugée non à celui qui a la vérité de son côté, mais à celui qui parle le dernier dans la dispute⁸³.

Le langage représente bien la conjugaison des deux axes de formation du Moi : l'expression de l'intime dans le domaine public. Bien malheureux cependant celui qui se dévoilera entièrement, se livrant ainsi de lui-même à la certitude. Pour le Moi qui tente d'asseoir son pouvoir et sa domination sur les autres Moi, dans la dialectique maître-esclave, il s'agira plutôt d'user du langage avec adresse et parcimonie, de donner le sentiment à son interlocuteur de dévoiler les pensées et la raison qui habitent son intimité, mais de ne dévoiler véritablement que ce qui recèle une certaine utilité⁸⁴. En effet, « il y a plusieurs fautes et plusieurs négligences

⁸² Bernard Tocanne, *op. cit.*, p. 167-168.

⁸³ John Locke, *op. cit.*, (III, X, §7)

⁸⁴ Cela est particulièrement vrai dans la société de cour française de la fin du règne de Louis XIV. La dialectique être – paraître, dans laquelle le langage joue un rôle primordial, est alors poussée à un point de raffinement inédit. Nous vous renvoyons pour cela une nouvelle fois aux travaux de Norbert

volontaires que les hommes commettent dans cette manière de communiquer leurs pensées, par où ils rendent la signification de ces signes moins claire et moins distincte qu'elle le devrait⁸⁵» et qui leur permettent de prendre un ascendant sur leurs semblables. Tout l'art de celui qui, sur la longue route de l'intérêt, cherche à parvenir, réside dans sa faculté à parcourir et à pratiquer les différents « lieux de l'existence », c'est-à-dire à berner l'Autre par ses mots.

Ainsi, c'est sur cette relation sociale de domination que se fondera en partie l'individu moderne. Dans la première ébauche qu'en tracent les philosophes de Thomas Hobbes et de John Locke, nous voyons en effet le Moi s'affranchir des visions essentialistes qui l'ont auparavant déterminé et se plonger dans l'interaction sociale pour se former. Ce sujet qui se conçoit maintenant sur les deux axes, horizontal et vertical, qui ont respectivement servi à définir au préalable le héros aristocratique et l'homme corrompu des augustiniens, s'élève par la raison et chemine porté par son intérêt. Assujetti à un espace social, il parle ses raisons et apprend simultanément à dissimuler. Dans une « explosion » des frontières spatiales, il ouvre la voie à l'ère des philosophes et à la grande modernité technique et scientifique.

Donc, après avoir défini dans notre premier chapitre trois modulations ponctuelles du Moi qui eurent une incidence majeure sur la pensée du Grand Siècle, nous avons pu voir, dans les pages précédentes, comment à travers ces trois modulations, le Moi prend aussi, au cours du XVII^e siècle, une forme. En adoptant successivement la forme cartographique horizontale, la forme verticale du cœur ou, finalement, dans la conjugaison des lectures horizontales et verticales de l'homme

Elias. Aussi, sur la nécessité que l'opacité de langage entraîne de lire ailleurs les signes de la pensée de son interlocuteur, voir Lucie Desjardins, *Le corps parlant. Savoirs et représentation des passions au XVII^e siècle*, Québec/Paris, PUL/L'Harmattan, coll. « République des lettres », 2001.

⁸⁵ John Locke, *op. cit.*, (III, X, §1)

qu'entraînent les philosophies anglo-saxonnes, l'espace intérieur se modifie et chemine vers sa modulation moderne. Ces formes que prend l'espace, nous l'avons mentionné à plusieurs reprises, influenceront comme nous le verrons dans les pages qui suivent, directement sur la forme de la tragédie. Témoin privilégié des changements dans la perception que l'homme a de lui-même, la dramaturgie tragique connaîtra, durant une large portion du siècle, une identité formelle avec le Moi. Tant dans leur structure que dans leur poétique, deux formes tragiques différentes –tragi-comédie et tragédie à développement rabattu– adopteront la forme presque exacte des conceptions de l'homme dont elles découlent. À la fin du siècle, cependant, l'avènement de la nouvelle conception révolutionnaire du sujet entraînera une crise de la forme tragique. De tout cela, nous nous efforcerons, dans les prochaines pages de dénouer les implications et d'explicitier les liens.

CHAPITRE 3

LES FORMES TRAGIQUES

Nous avons pu constater, dans notre premier chapitre, que le Moi au cours du XVII^e siècle s'« individualise » progressivement ou, en d'autres termes, qu'il se métamorphose pour adopter ultimement, sous l'influence des pensées anglo-saxonnes, la première configuration de ce que nous nommons, sur les traces de Charles Taylor, l'individu moderne. Dans notre second chapitre, nous avons ensuite vu qu'à chacune de ces modulations correspond une forme. Les travaux de Louis Van Delft, de Benedetta Papisogli et de Bernard Tocanne, entre autres, nous ont permis de dégager trois représentations spatiales du Moi s'accordant chacune à l'une de nos trois « périodes du sujet ». Enfin, dans ce troisième et dernier chapitre, nous aimerions montrer que ces différentes modulations du Moi, par l'entremise de leur représentation spatiale, ont influé sur la structure de la tragédie.

Dans leurs travaux, Christian Delmas et Jacques Truchet¹, qui adoptent une approche structurale de la forme tragique, identifient deux générations de « classiques² », correspondant à peu de choses près à nos deux premières périodes exemplaires et entre lesquelles ils établissent une « table des différences ». Ils constatent en effet qu'entre la décennie 1630-1640, époque à laquelle Corneille débute dans le métier de dramaturge et triomphe avec *Le Cid*, et la période racinienne, se déroulant plus ou moins sur les deux décennies 1660-1680,

¹ Christian Delmas, *La tragédie de l'âge classique 1553-1770*, Paris, Seuil, coll. « Écrivains de toujours », 1994 et Jacques Truchet, *La tragédie classique en France*, Paris, PUF, coll. « Littératures modernes », 1989.

² En fait, déjà à la fin du XIX^e siècle, Gustave Lanson identifiait ces deux générations dans son *Histoire de la littérature française* [1895]. Il distingue, dans deux livres différents, « la première génération des grands classiques » (dans laquelle il inclut Corneille) et « les grands artistes classiques » (la génération de Racine).

d'importantes différences, tant structurelles qu'idéologiques, sont perceptibles dans les œuvres tragiques. De plus, sur les traces d'une tradition critique généralement unanime à annoncer après *Esther* et *Athalie*, voire déjà après *Phèdre*, la lente agonie de la tragédie³, Delmas et Truchet tracent un portrait du dépérissement du genre tragique.

À partir de ces constats, nous montrerons que le genre tragique, durant les périodes qui nous intéressent, adoptera successivement deux formes : la tragi-comédie et, selon la terminologie de Georges Forestier, « la tragédie à développement rabattu », archétype de ce que nous considérons aujourd'hui comme la tragédie classique. Nous verrons que la forme tragique varie en fonction des développements successivement horizontal de la morale aristocratique héroïque et vertical de la morale augustinienne que nous avons précédemment étudiées. Ensuite, les travaux de Renaud Bret-Vitoz⁴ sur la tragédie de 1691 à 1759 nous permettront de démontrer que la tragédie de la fin du siècle entre effectivement dans une phase de déclin et que ce déclin, que Jacques Truchet nomme période néo-classique, est lié aux limites de la forme tragique elle-même⁵. Outil parfait de représentation de la condition humaine lorsque cette dernière demeure unidimensionnelle, c'est-à-dire lorsqu'elle se conçoit uniquement dans le cadre d'une relation d'immanence ou de transcendance, la tragédie ne parvient cependant pas à représenter l'homme qui se conçoit à la fois sur un axe horizontal

³ L'intérêt semble cependant se raviver depuis quelques années pour la tragédie post-racinienne et les auteurs mineurs jusqu'ici oubliés ou décriés par la critique. Les travaux de Renaud Bret-Vitoz que nous citerons plus tard en témoignent, bien sûr, mais aussi des événements comme le colloque tenu en 1998 à Besançon dont les actes ont été publiés chez Honoré Champion sous le titre *Tragédies tardives*; Pierre Frantz et François Jacob (dir.), *Tragédies tardives*, Paris, Honoré Champion, 2002.

⁴ Renaud Bret-Vitoz, *L'espace et la scène, dramaturgie de la tragédie française, 1691-1759*, Oxford, Voltaire Foundation, 2008.

⁵ Voire à l'incapacité des dramaturges à réinventer cette forme. Cependant, afin de poser que nous n'adhérons pas à cette vision critique qui ne voit après Racine que le déluge, nous nous contenterons de parler des faiblesses de la forme elle-même.

et sur un axe vertical tel que le proposent les philosophies anglo-saxonnes. S'il demeure du tragique dans la condition humaine moderne, la tragédie n'est cependant plus la forme adéquate pour le traduire.

Enfin, à travers les trois moments exemplaires que nous avons choisi d'illustrer ici et à travers certains extraits particulièrement représentatifs des pièces que nous avons déjà étudiées dans notre premier chapitre, nous montrerons que l'idée d'un théâtre classique fondé sur les règles des unités et particulièrement sur la règle de l'unité de lieu, qui suppose la représentation dans les pièces d'un lieu indifférencié, n'est peut-être entièrement justifiable que durant la période du « plein classicisme » de 1660-1680; les choix dramaturgiques basés sur les représentations spatiales du Moi impliquent en effet également des choix de lieux de déroulement de l'action correspondant aux structures anthropologiques développées.

3.1. La tragi-comédie (1630-1640)

« En 1628, déclare Georges Forestier, aux yeux de la nouvelle génération de dramaturges et de critiques, la tragédie était [...] morte⁶ ». Durant la décennie 1630-1640, époque à laquelle apparaît selon Delmas et Truchet la première génération de classiques, la tragédie humaniste qui, comme on le sait, se présente sous bien des aspects, comme un prolongement de la tragédie antique⁷ est en effet délaissée, « et

⁶ Georges Forestier, *Passions tragiques et règles classiques*, Paris, PUF, coll. « Perspectives critiques », 2003, p. 193.

⁷ On retrouve entre autres dans les premières tragédies françaises des chœurs qui appuient les longues déplorations du protagoniste. De plus, les auteurs renaissants accordent une grande importance au respect des règles des unités. L'histoire de la tragédie en France, on le sait, débute en 1553 avec la première représentation parisienne de *Cléopâtre* d'Antoine Jodelle, seul poète de la Pléiade à s'être réellement essayé à l'écriture tragique. Le ton de la tragédie humaniste est souvent très près de celui de la poésie lyrique.

avec elle ce qui était considéré comme sa finalité, l'instruction morale du spectateur, et ce qui faisait le cœur de sa dramaturgie, les règles des unités de temps et d'action⁸». On prône l'abolition des règles contraignantes au profit du divertissement⁹. Cette forme tragique, comme nous l'avons mentionné auparavant, émergera entre autres de la conception aristocratique héroïque du sujet. Tant dans son style que dans sa structure, la tragi-comédie calquera la proximité de la nature et la représentation cartographique de l'individu qui caractérise l'héroïsme aristocratique.

3.1.1 La proximité de la nature et de la morale

Mélange des genres et des styles, la tragi-comédie, fortement marquée par l'héroïsme aristocratique¹⁰, est entre autres comme le rappellent Delmas et Truchet, associée au roman. « Ce qui caractérise en fin de compte le moins mal la tragi-comédie, écrit Truchet, c'est sa très grande complaisance au romanesque : sujets non historiques, fin heureuse, extrême complication, ce sont ces trois traits qui ont le plus fait pour lui donner son style particulier¹¹». Rappelons-nous qu'à l'époque le roman se présente sous la forme de vastes fresques s'étalant sur des milliers de pages et représentant une multiplicité de situations se déroulant dans une multiplicité de lieux –pensons à ce titre à *L'Astrée* d'Honoré D'Urfé, œuvre

⁸ Georges Forestier, *op. cit.*, p. 193.

⁹ Avant que ne triomphent les règles classiques des unités au début de la décennie 1640 le camp des « irréguliers », c'est-à-dire des dramaturges et critiques prônant l'abandon des règles héritées des Anciens considèrent que le maintien des unités nuit à la vraisemblance de la pièce et, conséquemment, au plaisir du spectateur.

¹⁰ Outre la correspondance entre sa forme et la forme donnée par la métaphore cartographique au Moi aristocratique héroïque, la tragi-comédie présente généralement, à l'instar du *Cid*, modèle canonique du genre que nous aborderons dans les pages suivantes, des héros valeureux de haute naissance dont la force émane directement des éléments et de l'ordre naturel, bref le type même de l'aristocrate héroïque.

¹¹ Jacques Truchet, *op. cit.*, p. 122-123.

probablement la plus représentative du genre, qui, dans ses effusions pastorales, célèbre, à la façon de l'héroïsme aristocratique, « la proximité de l'homme et des dieux dans une union idyllique avec la nature¹²».

En effet, l'abandon des règles entre en étroite correspondance avec l'idée que la force essentielle émane de la nature ou, en d'autres termes, que la nature est le principe créateur que la fiction dramatique se doit d'illustrer. Ainsi, comme le montre bien Georges Forestier, les tenants de la tragi-comédie considèrent les règles comme une entrave qui oblige à « raconter » et nuisent au « montrer », ce qui est non seulement artificiel, mais provoque en plus l'ennui des spectateurs. Il s'agit donc ici d'être *véritable* et divertissant plutôt que *vraisemblable* et moral. Le but du théâtre « est de plaire, écrit Corneille dans la dédicace de *Médée*¹³, et les règles [...] ne sont que des adresses pour en faciliter les moyens au poète et non pas des raisons qui puissent persuader aux spectateurs qu'une chose est agréable quand elle leur déplaît¹⁴». Les forces supérieures présidant à l'organisation de la nature se développant en effet largement, voire un peu anarchiquement, il s'agit de le montrer sur le théâtre.

En cela, on retrouve aussi dans la tragi-comédie une forte influence du mouvement baroque, de ses vastes déploiements calqués sur ceux de la nature.

¹²Christian Delmas, *op. cit.*, p. 225.

¹³ Bien que la pièce *Médée* porte la désignation générique de « tragédie », elle présente, comme nous allons le voir, plusieurs caractéristiques tragi-comiques qui incitent les critiques, et en premier lieu Jacques Truchet, à questionner la validité de cette appellation (« *Médée*, cette pièce, où l'on voyait la magicienne se servir de sa baguette et s'envoler "en l'air dans un char tiré par des dragons" »). Comme nous le verrons subséquemment, ce sera aussi, dans l'esprit contraire, le cas du *Cid*. Par commodité et afin d'alléger le texte, nous désignerons ici *Médée* comme une tragi-comédie. Georges Couton explique, dans sa notice à *Médée*, que si les règles unités sont respectées dans la pièce, c'est au prix, comme dans *Le Cid*, de quelques entorses : « Dans le courant même de la pièce l'auteur a soin de faire savoir qu'elle est dans les vingt-quatre heures. L'unité de lieu est aussi respectée, au sens où Corneille l'entend : tous les lieux particuliers sont situés dans une seule ville... ». Georges Couton, « Notice » in Pierre Corneille, *Œuvres complètes I*, Paris, Gallimard, « Bibliothèque de la Pléiade », 1980, p. 1378.

¹⁴ Pierre Corneille « Dédicace à Monsieur P. T. N. G. » in *Œuvres complètes I*, *op. cit.*, p. 535.

L'*elocutio*, avec ses périphrases complexes et ses métaphores très travaillées – volutes stylistiques baroques imitant les mouvements de la nature et rappelant la condition de l'homme « naturel » soumis à un ordre cosmologique – en constitue la meilleure illustration. Le style alambiqué du premier Corneille, ou l'idée d'abondance qui perce dans les vers de ses premières pièces, est en effet assez éloigné du style racinien, qui fuit les développements tarabiscotés de ses prédécesseurs tragi-comiques. Jacques Truchet observe à ce titre que « la tragi-comédie [comme la pratique Corneille] avait un ton bien particulier [...] il s'agissait d'une liberté d'allure et de langage que la tragédie ne se permettait pas¹⁵ » ou plus au temps de Racine. À la quatrième scène du second acte de *Médée Créuse*, par exemple, décrit en ces termes la robe de Médée lorsqu'elle la demande en gage à Jason :

Qu'elle a fait un beau choix! Jamais éclat pareil
 Ne sema dans la nuit les clartés du soleil ;
 Les perles avec l'or confusément mêlées,
 Mille pierres de prix sur ses bords étalées,
 D'un mélange divin éblouissent les yeux;
 Jamais rien d'approchant ne se fit en ces lieux¹⁶.

Ainsi, dans ces vers parfois très proches, par leur formulation oxymorique typiquement baroque, de ceux du *Cid* (cf. « cette obscure clarté qui tombe des étoiles »), l'idée d'une adéquation avec la nature est sans cesse évoquée¹⁷. Évocation qui fonctionne à double sens, c'est-à-dire à la fois par allusion directe « les clartés du soleil » et par rappel métaphorique. Les vers « Les perles avec l'or confusément mêlées / Mille pierres de prix sur ses bords étalées » constituent non seulement une comparaison des maintes séductions de la robe de Médée avec les

¹⁵ Jacques Truchet, *op. cit.*, p. 122.

¹⁶ Pierre Corneille, « Médée » in *Œuvres complètes I*, *op. cit.*, Acte II, scène 4, v. 579-584.

¹⁷ Nous vous renvoyons aussi, pour cette idée d'adéquation avec la nature, à la section 1.1.2 de notre premier chapitre.

fastueuses beautés d'une côte marine étincelant sous les rayons du soleil, mais évoquent aussi la possession par sa propriétaire des forces naturelles, attribut du Moi aristocratique héroïque : « D'un mélange divin éblouissent les yeux ». Comme en témoigne l'affirmation de Médée de sa puissance « héroïque » à la fin du premier acte, la proximité avec le divin demeure ici une caractéristique du personnage d'exception :

MÉDÉE

L'âme doit se roidir plus elle est menacée
 Et contre la fortune aller tête baissée,
 La choquer hardiment, et sans craindre la mort,
 Se présenter de front à son plus rude effort.
 Cette lâcheté ennemie a peur des grands courages,
 Et sur ceux qu'elle abat redouble ses outrages.
 [...]

NÉRINE

Forcez l'aveuglement dont vous êtes séduite,
 Pour voir en quel état le sort vous a réduite.
 Votre pays vous hait, votre époux est sans foi :
 Dans un si grand revers que vous reste-t-il?

MÉDÉE

Moi :

Moi, dis-je, et c'est assez¹⁸.

Et, après que Médée ait affirmé la grande supériorité et la suffisance de sa magique personne pour contrer les épreuves, elle ajoute encore que :

Oui, tu vois en moi seule et le fer et la flamme,
 Et la terre, et la mer, et l'enfer et les cieus,
 Et le sceptre des rois, et la foudre des Dieux¹⁹.

¹⁸ Pierre Corneille, « Médée », *op. cit.*, Acte I, scène 5, v. 309-321.

¹⁹ *Ibid.*, v. 322-324.

Dans l'adversité, Médée surmonte les épreuves grâce aux seules qualités qui se concentrent en elle, vaillance, fermeté et courage, et s'affirme avec puissance, ce qui, nous l'avons vu dans notre premier chapitre, constitue une des principales caractéristiques du Moi aristocratique héroïque : « Moi, dis-je, et c'est assez ». Tout en étant un produit de l'ordre immanent de la nature, où elle occupe selon elle-même une place de choix, elle s'y insère. Dans le passage précédent, elle expérimente véritablement le « lieu » de l'adversité, cette station dans le déploiement spatial du Moi, qui permet de prouver sa valeur. Il convient cependant de rappeler que, comme nous l'avons mentionné auparavant, les forces immanentes constituent, dans *Médée*, le pendant criminel de la vertu héroïque aristocratique, c'est-à-dire l'utilisation à des fins destructrices des vertus d'exception. En effet, la robe, empoisonnée par la magicienne, sera fatale à Créuse et Médée n'utilise ses pouvoirs que dans le but de se venger de l'humiliation que lui a fait subir Jason en lui préférant une autre femme.

De plus, si nous considérons les vers en eux-mêmes, la très importante présence de la sentence, morceau poétique figé transmettant sous forme d'axiome une vérité universelle, appuie, et cela tout particulièrement dans *Le Cid*, l'idée d'un ordre immanent et d'une finalité claire. Comme le souligne Georges Forestier, « les sentences sont des "lieux" moraux qui commentent ou interprètent les actions des hommes, en vertu de critères comme le bien et le mal, les vertus et les passions²⁰ » et donnent, au final, un enseignement clair en fonction d'une morale particulière. « À vaincre sans péril, on triomphe sans gloire » lit-on, par exemple, dans un célèbre extrait tiré de la deuxième scène du deuxième acte, ou encore « ...aux âmes bien nées / La valeur n'attend point le nombre des années²¹ ». Les impératifs

²⁰ Georges Forestier, *op. cit.*, p. 227.

²¹ Pierre Corneille, « Le Cid » in *Œuvres complètes I, op. cit.*, Acte II, scène 2, v. 407-408. Nous nous rappellerons que les valeurs héroïques sont des valeurs d'élection génétique. Comme beaucoup de

contraignants de la morale aristocratique héroïque sont ici énoncés sans ambiguïté dans des formules inflexibles. Le vers, ainsi que le héros, est prisonnier du cercle rigide d'une morale immanente, est enfermé dans l'expression d'une conformation ponctuelle de la morale et n'exprime en rien l'état d'âme particulier d'un individu singulier. Il propose une vision générale du fonctionnement prédéterminé d'un ensemble de règles strictes : « Les affronts à l'honneur ne se réparent point », « On est toujours trop près quand on a du courage » peut-on effectivement encore lire dans les scènes suivantes du *Cid*.

Nous constatons donc une forte influence de la conformation héroïque aristocratique du *Moi* sur la poétique des premières œuvres de Corneille; c'est-à-dire non seulement sur la teneur du discours des personnages, mais surtout sur la forme de ce discours. Cette influence, cependant, s'avère plus patente encore, peut-être dans la structure même qu'adopte la tragi-comédie. Or cette représentante privilégiée de la modulation aristocratique héroïque du *Moi* se conforme par mimétisme à la cartographie morale de cette anthropologie essentialiste.

3.1.2 Les lieux de l'héroïsme

La tragi-comédie, sur le modèle du roman héroïque, prend les faits dès leur origine et les mène à leur terme en déroulant la longue trame des événements. Comme le souligne Georges Forestier, les événements sont le cœur de la tragi-comédie : « Ici l'action est développée *ab ovo* et progressivement construite. De la

chefs-d'œuvre, cette pièce se retrouve toutefois dans sa *dispositio* à la limite de son genre. L'unité de temps, par exemple, est respectée au prix de grandes invraisemblances. C'est ce qui permettra à Corneille de transformer sa pièce au cours du siècle, pour littéralement la faire passer d'une catégorie générique à une autre. Ainsi, en 1660, au début de l'ère racinienne, la pièce qui portait auparavant l'étiquette générique de tragi-comédie, se verra accoler l'étiquette de tragédie après la réécriture par l'auteur du quart des vers.

sorte, les événements peuvent être nombreux et variés, ce qui [constitue] l'élément clé de la poétique de la tragi-comédie²²», poétique destinée à provoquer le plaisir du spectateur. « C'est à une dramaturgie du *déroulement* de l'action que nous avons affaire²³» ici. En effet,

[...] ce qui caractérise principalement la tragi-comédie, c'est un système de disposition dramatique qui emprunte à la comédie (la comédie à l'italienne) son mode de déroulement *ab ovo*. Quand commence l'action d'une comédie à l'italienne, tout reste à faire : il faut au jeune premier entreprendre la conquête de la jeune fille dont il vient de tomber amoureux et dont un faux obstacle (la volonté de l'autorité parentale) le sépare. Ce qui est très exactement « l'ordre » du plus grand nombre des tragi-comédies françaises. Et bien évidemment, *Le Cid* lui-même obéit à cet ordre : quand la pièce commence, rien n'est commencé²⁴[...]

Ainsi, la tragi-comédie cornélienne est construite comme une succession de tableaux, qui constituent autant de lieux que le protagoniste en quête de gloire doit parcourir afin d'arriver à sa fin. Voyageur de l'existence, véritable *homo viator* de l'héroïsme, Rodrigue effectue de façon exemplaire les stations canoniques menant à la circulation éternelle de son nom dans le panthéon des guerriers.

Le Cid, en effet, constitue le paradigme de la tragi-comédie présentant les « tableaux et lieux » de l'héroïsme. Le plus grand succès de Corneille nous permet ici d'illustrer sans équivoque la construction cartographique du genre privilégié de la conception aristocratique héroïque du sujet. La pièce, en effet, constitue la construction exemplaire non seulement de la morale héroïco-aristocratique en génération, mais bien aussi de son organisation spatiale telle que nous l'avons présentée dans notre second chapitre. Dès le premier acte, nous assistons à l'élaboration poétique de ce qui constitue, logiquement, le premier pas vers la gloire, c'est-à-dire la naissance du héros. Encore inconnu et ne disposant d'aucun

²² Georges Forestier, *op. cit.*, p. 23.

²³ *Ibid.* p. 208.

²⁴ *Ibid.* p. 209.

autre passeport vers la gloire que son seul nom, Rodrigue se voit offrir, suite à l'humiliation de Don Diègue, son père, par le Comte, père de Chimène, une première chance de briller :

Si Rodrigue est mon fils, il faut que l'amour cède,
Et qu'une ardeur plus haute à ses flammes succède,
Mon honneur est le sien, et le mortel affront
Qui tombe sur mon chef rejallit sur son front²⁵.

Son ascendance lui procure donc une chance de prouver sa valeur en provoquant le Comte en duel pour venger son père du terrible soufflet de son adversaire politique. Seulement, comme nous l'apprennent les vers qui précèdent, Rodrigue doit pour cela substituer une ardeur plus haute à ses flammes, c'est-à-dire qu'il doit faire taire la passion qui l'agite : son amour pour Chimène. S'amorce alors, dans la septième scène du premier acte, un long monologue délibératif, sous forme de stances, dans lequel le héros en devenir balance entre passion et devoir :

Que je sens de rudes combats
Contre mon propre honneur mon amour s'intéresse,
Il faut venger un père, et perdre une maîtresse,
L'un échauffe mon cœur, l'autre retient mon bras.
Réduit au triste choix ou de trahir ma flamme,
Ou de vivre en infâme,
Des deux côtés mon mal est infini²⁶.

Enfin, comme on le sait, Rodrigue arrivera dans les actes suivants –et cela au prix d'une formidable entorse aux règles, tout particulièrement à l'unité de temps– à vaincre le Comte en duel, à repousser l'armée des maures qui menace la ville ainsi qu'à défaire Don Sanche, défenseur par procuration de l'honneur filial de Chimène. Autant de lieux moraux associés à des lieux bien physiques que parcourt le météorique personnage pour parvenir au terme de son périple (qui se soldera par

²⁵ Pierre Corneille, « Le Cid » in *Œuvres complètes I, op. cit.*, Acte I, scène 5, v. 259-263.

²⁶ *Ibid.*, Acte I, scène 7, v. 303-309.

un heureux mariage imposé par le Roi) et desquels nous pourrions aisément établir, à la façon de la carte de Tendre, la cartographie. Les différents tableaux, qui se déroulent successivement dans différents lieux physiques et se succèdent dans une parfaite continuité chronologique, horizontale et diachronique de la conception aristocratique héroïque, constituent en effet autant de lieux de passage symboliques vers la gloire de Rodrigue, mais aussi autant d'obstacles qu'il convient d'éviter durant le parcours. À la façon des cartes allégoriques, *Le Cid* (et c'est aussi le cas de *Médée*) dresse, du premier pas dans les régions de la gloire jusqu'à la récompense ultime, un relevé des différentes passions, hasards et dangers d'un chemin déjà connu²⁷. Il s'agit véritablement d'un guide de la morale héroïque pour le lecteur-spectateur, la trace d'un itinéraire exemplaire mettant tout à la fois en relief la nécessité de réprimer ses passions et de suivre les injonctions de sa grandeur.

Ainsi, comme nous avons pu le voir, la tragi-comédie, que Corneille nous livre sous sa forme paradigmatique, correspond structurellement et stylistiquement aux modalités de la morale héroïque aristocratique. Car, effectivement, comme nous l'avons montré dans nos deux précédents chapitres, la vision anthropologique dominante de l'époque, nous l'apprenons par le biais de la métaphore récurrente de la carte géographique, envisage le Moi en tant qu'espace intérieur, c'est-à-dire comme un monde à parcourir, constitué de différents lieux moraux qu'il convient de

²⁷ Les pérégrinations de Rodrigue le mèneront successivement de l'appel à la gloire, d'abord, à la révélation de sa valeur de guerrier, lieux moraux qui correspondent aux vastes places anonymes (anonymat avant les faits et premier duel) de la ville de Séville, ensuite aux hauts faits d'armes prouvant la valeur morale qui correspondent aux frontières du royaume (et aux frontières de la carte morale de la gloire), et finalement, une fois les frontières traversées, à la gloire proprement dite, c'est-à-dire à la chambre de Chimène ainsi que la salle du trône.

Dans le cas de *Médée*, dont la descente de la protagoniste dans le crime constitue l'inverse de l'ascension de Rodrigue vers la gloire, la correspondance des lieux physiques et moraux s'établit pour ainsi dire d'elle-même. La place anonyme (anonymat avant le crime) à la grotte de la magicienne où se foment le forfait, la prison d'Aégée « Demeure affreuse des coupables » (acte IV, scène 4) et, finalement, dans une extension de la notion de lieu, littéralement, le ciel, dans lequel Médée s'envole physiquement et symboliquement à la fois.

traverser afin d'arriver au terme de son périple dans les bonnes dispositions. Cependant, à la fin de la décennie 1630, suite à la révolution cartésienne²⁸, la vision du Moi se transforme progressivement et la donne change pour les auteurs dramatiques. De plus, une activité théorique et critique intense vient appuyer avec une immense force de persuasion et de censure la tragédie régulière. « En 1639 parut *La Poétique* de La Mesnardière; d'Aubignac travaillait à sa *Pratique du théâtre*; surtout la querelle du *Cid*, qui mobilisa Chapelain [...] joua un rôle déterminant pour imposer le nouveau style et faire de la tragédie des années 40 [et suivantes] un théâtre vraiment classique²⁹ ». Et c'est ce théâtre « vraiment classique », qui évacue la part *formelle*³⁰ de romanesque, que Racine, sous l'influence d'une vision anthropologique augustinienne, perfectionnera à sa façon dans les paramètres de la forme tragique que Georges Forestier nomme tragédie à « développement rabattu ».

²⁸ L'œuvre des penseurs augustiniens, particulièrement des penseurs de Port-Royal, dont les idées ont influé sur la forme tragique telle qu'elle se présente chez Racine a été, on le sait, très marquée par les idées de Descartes. L'idée du *cogito*, entre autres, se présente, sous la forme transformée qu'exigeait une pensée de nature religieuse, dans les écrits d'Arnauld, par exemple. Nous renvoyons pour le détail à Henri Gouhier, *Cartésianisme et augustinisme au XVII^e siècle*, Paris, Vrin, coll. «Bibliothèque d'histoire de la philosophie », 1978.

²⁹ Jacques Truchet, *op. cit.*, p. 134.

³⁰ La distinction forme-contenu est ici essentielle, car de nombreux critiques contemporains de l'auteur, parmi lesquels se démarque St-Évremond, grand admirateur des héros virils et stoïques de Corneille, reprochent à Racine la psychologie trop romanesque, c'est-à-dire trop *galante*, de ses personnages. « Quand j'ai parlé de la passion, écrit ce dernier, ç'a été proprement de l'amour que j'ai entendu parler; les autres passions forment le caractère au lieu de le ruiner. [...] Être fort amoureux, c'est avoir pris une passion qui ne ruine pas seulement les qualités d'un caractère, mais qui assujettit les mouvements des autres passions ». Dans Charles de Saint-Évremond, « Sur les caractères des tragédies » in *Œuvres en prose III*, Paris, STFM, 1966, p. 336. (éd. René Ternois).

3.2 La tragédie racinienne (1660-1680)

Vingt après l'âge d'or de la tragi-comédie, au seuil du règne personnel de Louis XIV, s'amorce chez les dramaturges, selon les termes de Christian Delmas, « un processus de mise en cause de l'action, aux plans éthique et dramaturgique, dont Racine tirera parti pour faire de sa dissolution le ressort paradoxal de son tragique³¹ ». Depuis la décennie 1630-1640 et les belles années d'une tragi-comédie construite *ab ovo*, la promotion accrue des règles des trois unités par les doctes, théoriciens et critiques, a transformé le paysage dramatique³². La tragédie s'est régularisée, et la seconde génération de classiques manie maintenant la forme tragique classique canonique (ainsi que nous l'entendons aujourd'hui). « Ainsi, poursuit Delmas, la tragédie racinienne a beau continuer de s'organiser autour des problèmes de l'action, ceux-ci cessent d'être l'enjeu de la construction dramatique, puisque c'est l'action elle-même qui devient problématique³³ ». S'il existe encore des péripéties, elles ont pour finalité paradoxale d'annuler le cours possible de l'action, ce qui, conséquemment, aiguise les tensions, jusqu'à l'inéluctable paroxysme tragique, et voue les personnages à « des cycles d'une mobilité stérilisante³⁴ ».

Cette nouvelle conformation de la tragédie, bâtie autour d'un point unique duquel tout découle, peut être assimilée à la forme du Moi, telle que perçue par les

³¹ Christian Delmas, *op. cit.*, p. 155.

³² Il est intéressant, à ce titre, de constater que selon l'interprétation qu'il fait de l'utilité des règles dans *Les Sentiments de l'Académie sur la tragi-comédie du Cid*, Chapelain assimile par anticipation involontaire le fonctionnement de ces dernières au fonctionnement de l'amour-propre. Ses commentaires auraient pu être intégrés aux *Maximes* si ces dernières avaient contenu des réflexions sur l'art dramatique : « L'art se proposant l'idée universelle des choses, il les épure des défauts et des irrégularités particulières que l'histoire par la sérénité de ses lois est contraintes d'y souffrir ». Voir Jean Chapelain, « *Les Sentiments de l'Académie sur la tragi-comédie du Cid* [1638] » in Jean-Marc Civardi, *La querelle du Cid, Édition critique intégrale*, Paris, Champion, 2004, p. 124.

³³ *Ibid.*, p. 157-158.

³⁴ *Ibid.*

augustiniens³⁵. En effet, chez Racine, la tragédie achève de s'intérioriser et pénètre les replis de la conscience, entame cette plongée verticale que nous avons identifiée dans notre premier chapitre et adopte la forme qui y est associée, le cœur métaphorique, ce lieu de rabattement caractéristique de la pensée augustinienne qui constitue le point central de déchaînement des passions. « C'est sur ce théâtre, explique encore Christian Delmas dans une formule extrêmement révélatrice de la part d'augustinisme qui peut se cacher dans l'œuvre du futur historiographe du roi, que les héros, devenus des personnages très humains [...] font la tragique expérience de la finitude de l'homme : c'est en eux-mêmes, dans l'irrationalité de la passion qui échappe à leur contrôle, qu'ils découvrent à leur tour ce qui les dépasse³⁶ ». Et cette découverte de la finitude se traduit, comme nous allons le montrer, dans la structure même de l'œuvre de Racine.

3.2.1 Le cœur du tragique

Alors que nous pouvons dire des sujets du *Cid* ou de *Médée* qu'ils sont des processus en marche, c'est-à-dire qu'ils présentent respectivement l'apprentissage par Rodrigue de l'héroïsme et par Médée de la grande criminalité associée à l'héroïsme, les pièces de Racine, elles, se construisent véritablement autour d'une conclusion qui s'amorce en quelque sorte avec la pièce. « Autrement dit, ce que Racine appelle le sujet est le dénouement lui-même envisagé paradoxalement comme le point de départ de l'action tragique : un point de départ situé à la fin,

³⁵ Nous rappelons qu'il ne s'agit pas ici de prouver que le passage de Racine par les petites écoles de Port-Royal aurait coloré son œuvre d'une tonalité janséniste, mais bien de démontrer que la vision augustinienne du sujet eut une influence déterminante sur la structure de ses pièces.

³⁶ Christian Delmas, *op. cit.*, p. 227-228.

impliquant que l'action soit construite à rebours³⁷». De là, on l'aura compris, l'appellation de tragédie à « développement rabattu ».

Ainsi, comme on le sait, l'action de la pièce débute *in medias res*; il n'est plus question chez Racine, comme chez le premier Corneille, de tracer de vastes panoramas, c'est-à-dire de mettre sur le théâtre l'histoire « complète » d'un personnage, représentée en une multiplicité de lieux se déclinant comme autant de stations ou de « villages » sur le long chemin de la gloire ou de l'existence. En fait, les personnages eux-mêmes, prisonniers de ce rétrécissement ou de cette compression temporelle, sont en quelque sorte représentés *in medias res* et sont, dans le tourment d'une action paroxystique dès le départ, dépeints comme des êtres aux prises avec le malaise d'une transcendance impossible. Le style racinien donne une idée fort complexe de la condition de l'homme et de sa place dans l'univers. Comme l'explique Christian Delmas,

[...] Un procédé fondamental [chez Racine] est la métonymie qui, en déplaçant l'énoncé de la personne à une partie d'elle-même, le cœur, la main, les yeux, produit un effet de grandissement par la multiplication des instances du Moi, qui peut aller jusqu'à l'objectivation et la mise à distance de soi-même, l'auto-nomination renvoyant à une essence de l'être qui transcende l'individu³⁸.

Ainsi, nous verrons dans les exemples qui suivent que ce à quoi nous assistons chez Racine, et qui transparaît dans cet aspect précis de sa poétique, est le rabattement (pour utiliser le lexique de Forestier) de l'homme sur lui-même, véritablement, une forme d'obéissance à l'injonction d'Augustin et de transposition des conceptions augustiniennes du sujet. Le procédé métonymique, qui explicite stylistiquement ce rabattement et appuie l'idée d'une concentration telle que l'avons présenté avec la

³⁷ Georges Forestier, *op. cit.*, p. 203. Cette construction, notons-le, n'est pas une particularité propre à l'œuvre de Racine. Corneille, par exemple, adopte cette forme dans sa deuxième « manière ». Seulement, le système racinien pousse plus loin encore que les pièces du maître de Rouen et de ses autres concurrents les possibilités de cette forme.

³⁸ Christian Delmas, *op. cit.*, p. 83. Ici nous songeons aussi au travail de Jean Starobinski, principalement son ouvrage intitulé *L'œil vivant*.

figure du cœur dans notre second chapitre, est tout particulièrement révélateur lorsqu'il met de l'avant le cœur lui-même, considéré, on le sait, chez les augustiniens comme le siège des passions. Dans ces deux vers d'*Andromaque* où Oreste révèle à Pylade qu'il ne parvient pas à se guérir de sa funeste passion pour Hermione, la métonymie appuie l'idée d'une forme de dépassement à travers le regard porté vers l'intérieur : « Tu sais de quel courroux mon cœur alors épris / Voulut en l'oubliant punir tous ses mépris³⁹ » ou dans ce vers tiré de la première scène du premier acte de *Britannicus* : « Mon cœur même en conçut un malheureux augure⁴⁰ ». Dans le cœur qui *s'éprend*, nous retrouvons toute l'idée d'un homme guidé par ses passions (rappelons-nous que le cœur en est le siège), ainsi que dans le cœur qui *conçoit* un malheureux augure, nous assistons à une subversion de la raison, qui perd ses prérogatives.

Nous voyons donc poindre, déjà dans le style racinien, l'influence de la conception anthropologique augustiniennne. Cependant, comme nous allons le voir dans les lignes qui suivent, « c'est parce qu'elles combinent le principe génétique de la cause finale au système de l'action continue que la plupart des tragédies raciniennes donnent [le plus] l'impression de relever d'une conception du destin tragique [...] En fait, ces effets de lecture sont avant tout le résultat de choix dramaturgiques opposés⁴¹ ». L'exposition de *Britannicus*, par exemple, présente de façon très claire l'idée de rabattement et de dénouement comme principe de l'action :

³⁹ Jean Racine, « *Andromaque* » in *Œuvres complètes I*, Paris, Gallimard, « Bibliothèque de la Pléiade », 1999, Acte I, scène 1, v. 51-52.

⁴⁰ Jean Racine, « *Britannicus* » in *Œuvres complètes I*, *op. cit.*, Acte I, scène 1, v. 107.

⁴¹ Georges Forestier, *op. cit.*, p. 217.

ALBINE

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.

AGRIPPINE

Albine, il ne faut pas s'éloigner un moment.
Je veux l'attendre ici. Les chagrins qu'il me cause
M'occuperont assez tout le temps qu'il repose.
Tout ce que j'ai prédit n'est que trop assuré :
Contre Britannicus Néron s'est déclaré;
L'impatient Néron cesse de se contraindre;
Las de se faire aimer, il veut se faire craindre.
Britannicus le gêne, Albine; et chaque jour
Je sens que je deviens importune à mon tour⁴².

Dès les premiers vers le dénouement de la pièce, principe même de l'action tragique, nous est déjà annoncé « L'impatient Néron cesse de se contraindre/las de se faire aimer, il veut se faire craindre ». Dès les premiers vers, tant la déchéance d'Agrippine (« Je sens que je deviens importune à mon tour »), que la mort de Britannicus (« Britannicus le gêne ») sont aussi annoncées. Dans la perspective du dénouement rabattu, le sujet de la pièce –quel qu'il soit⁴³ l'assassinat de Britannicus par Néron, la disgrâce d'Agrippine ou l'éveil de Néron à la monstruosité– s'annonce et se résout, certains vers le prouvent, en quelque sorte dès l'exposition; en d'autres termes, de quelque façon que ce soit, et peu importe l'angle sous lequel nous considérons la pièce, nous assistons à une chute, à une longue descente des

⁴² Jean Racine, « Britannicus », *op. cit.*, Acte I, scène 1, v. 1-14.

⁴³ À ce titre, Georges Forestier conclut à la page 198 de l'ouvrage précédemment cité que le sujet de la pièce « est bien tout simplement la mort de Britannicus : histoire d'un frère tué par son frère.. ». Bien que ses analyses soient parfaitement convaincantes, il nous semble cependant qu'elles laissent une large portion –dont nous ne traiterons pas ici toutefois– de la profondeur du système racinien dans l'ombre et que, considérant sa thèse du dénouement rabattu, elles témoignent d'une lecture un peu schématique de la pièce.

personnages sur l'axe vertical des passions, descente que Christian Delmas nommera sobrement et justement « le rétrécissement des perspectives⁴⁴ ». Chacun se questionne –ici Agrippine dans des vers à valeur prémonitoire– sur la légitimité de ses actions dans un mouvement qui, la fin étant annoncée dès le départ, ne peut qu'adopter une forme elliptique.

L'organisation structurelle autour d'un « nœud dramatique » évoquant le cœur des augustiniens est tout aussi patente (peut-être même plus encore) dans l'exposition d'*Andromaque*. Comme chez les augustiniens, en effet, le véritable théâtre de l'action se situe dans un « lieu » unique qui, ici, est représenté tant par l'antichambre, nous le verrons dans la section suivante, que par la situation dramatique qui demeure centrée sur elle-même et constitue, comme le cœur, le lieu de déchaînement des passions. Oreste qui, comme on le sait, assassinera au dernier acte le roi Pyrrhus sur les ordres d'Hermione, sa maîtresse indifférente, s'exprime ainsi lors du dialogue inaugural avec son ami Pylade, dans lequel –indice une nouvelle fois extrêmement révélateur d'une concentration de la substance du récit– nous voyons immédiatement surgir la figure métonymique du cœur :

Hélas! qui peut savoir le destin qui m'amène?
L'amour me fait ici chercher une inhumaine.
Mais qui sait ce qu'il doit ordonner de mon sort,
Et si je viens chercher ou la vie ou la mort?
[...]

Je me trompais moi-même.

Ami, n'accable point un malheureux qui t'aime.
T'ai-je jamais caché mon cœur et mes désirs⁴⁵?

Les pièces de Racine s'organisent donc structurellement sur le modèle nodal du sujet augustinien, pour qui toute l'action se déroule dans le cœur, mais dont les véritables motivations demeurent inconnues ou inexorablement infléchies par

⁴⁴ Christian Delmas, *op. cit.*, p. 227.

⁴⁵ Jean Racine, « *Andromaque* », *op. cit.*, Acte I, scène 1, v. 25-39.

l'amour-propre. Avant la fin, ou avant même le début de la pièce en réalité, tout est joué (la « chute » s'est déjà produite), il n'est pas de chance de changer son destin. « En fait, écrit Georges Forestier, il n'y a pas de choix, puisque l'action doit aller inexorablement vers un dénouement qui lui préexiste⁴⁶ ». Cependant, comme nous avons pu le constater, cet état de fait n'est pas le résultat d'une quelconque fatalité s'abattant arbitrairement sur des personnages d'exception (même si les personnages représentés, contraintes génériques obligent, demeurent évidemment des personnages d'exception), mais bien le résultat inéluctable de la confrontation de la (seconde) nature humaine à l'existence. Et structurellement, les pièces de Racine sont construites selon le modèle du dénouement rabattu, calqué sur la vision augustinienne du sujet et de sa concentration vers le cœur. C'est d'ailleurs cette conformation qui, selon nous, préside aussi, chez le dramaturge, une fois la structure « externe » des pièces établie, au choix essentiel du « lieu » dramatique.

3.2.2 L'antichambre

La scène racinienne, le lieu à la fois physique et symbolique où l'action est représentée, constitue en elle-même une forme de rabattement et de concentration de l'action. Comme l'explique Jacques Truchet,

[...] par opposition à un théâtre romanesque, la tragi-comédie notamment, dont les effets restaient très extérieurs, la nouvelle tragédie s'intéresse aux causes des événements, aux mobiles profonds des actes. D'où l'importance de la délibération dans ce théâtre, et de l'analyse. Au lieu d'exhaler lyriquement ou frénétiquement leur amour, leur espoir, leur haine ou leur colère, ses personnages s'interrogent sur eux-mêmes, cherchant à cerner leur être⁴⁷.

⁴⁶ Georges Forestier, *op. cit.*, p. 205.

⁴⁷ Jacques Truchet, *op. cit.*, p. 135.

Les péripéties, donc, qui étaient, dans les premières pièces de Corneille avant tout des mouvements, des déplacements dans l'espace, s'intériorisent ici pour devenir interrogations et délibérations sur la nature de l'être. Le tragique de l'action du destin cède véritablement place à ce que Racine nomme dans la préface de *Bérénice* une « tristesse majestueuse⁴⁸ ». S'il est encore un mouvement, ce dernier devient paradoxalement statique. Ainsi, cet état de fait, conjugué à un moment montré sur scène qui, comme nous l'avons vu, consiste en un dénouement autour duquel toutes ces nouvelles péripéties gravitent, la nécessité n'est plus comme dans *Le Cid* et *Médée* d'une succession de tableaux représentant les différents lieux de l'héroïsme ou d'une quelconque morale en génération. La tragédie adopte véritablement la forme fermée du cœur, forme résultant, comme nous l'avons présenté dans nos précédents chapitres, de la conception augustinienne du Moi :

« La scène est à Buthrot, ville d'Épire, dans une salle du palais de Pyrrhus » nous informe-t-on lors de la présentation des personnages d'*Andromaque* ou encore « La scène est à Rome, dans une chambre du palais de Néron » lit-on en tête de *Britannicus*. L'indétermination des formules cependant, cède bientôt à la découverte qu'il ne s'agit pas de n'importe quelle salle ni de n'importe quelle chambre, bref cette indétermination, bien qu'elle se perpétue symboliquement, peut être physiquement située. Si nous reprenons d'abord l'exemple de la première scène du premier acte de *Britannicus*, nous apprenons qu'interdite d'entretien avec son fils, l'empereur Néron, Agrippine est condamnée à errer devant la porte des appartements de ce dernier⁴⁹. En fait, maintenant condamnée à demeurer hors de la portion privée de l'existence de l'empereur et trop préoccupée de son sort pour

⁴⁸ Jean Racine, « Préface » à *Bérénice* in *Œuvres complètes I*, *op. cit.*, p. 450.

⁴⁹ « Qu'errant dans le palais sans suite et sans escorte / La mère de César veille seule à sa porte? » : Jean Racine, « *Britannicus* », *op. cit.*, Acte I, scène 1, v. 3-4.

sortir à l'« extérieur⁵⁰», elle arpente l'antichambre, lieu de l'attente et des échanges.

L'espace à la fois physique et symbolique, donc, dans lequel se languit Agrippine illustre, comme le montraient auparavant, dans la perspective horizontale de la morale héroïco-aristocratique, les multiples tableaux de la tragi-comédie, la forme même du Moi, c'est-à-dire le cœur métaphorique, tel que conçu par les augustiniens du Grand Siècle, Pascal et La Rochefoucauld, entre autres. L'impossibilité dans laquelle se trouve la mère de Néron de quitter l'antichambre, et dans un même temps d'accéder aux véritables décisions, transpose dans le lieu où se déroule l'action la dynamique du sujet augustinien condamné à errer toujours à la porte de ses propres motivations, c'est-à-dire d'un sujet toujours étranger au pouvoir réel, détenu par l'amour-propre qui dispose sur lui d'un empire despotique. L'antichambre, comme la décrivait déjà Roland Barthes, constitue une des composantes formelles les plus caractéristiques de la tragédie racinienne à développement rabattu :

[...] l'antichambre, espace éternel de toutes les sujétions, puisque c'est là qu'on attend. L'antichambre (la scène proprement dite) est un milieu de transmission; elle participe à la fois de l'intérieur et de l'extérieur, du Pouvoir et de l'Événement, du caché et de l'étendu; saisie entre le monde, lieu de l'action, et la Chambre, lieu du silence, l'antichambre est l'espace du langage : c'est là que l'homme tragique, perdu entre la lettre et le sens des choses, parle ses raisons⁵¹.

⁵⁰ Nous utilisons ici le terme extérieur à la façon de Roland Barthes, c'est-à-dire le lieu de l'action qui, dans la poétique racinienne juxte immédiatement l'antichambre : « De l'Anti-Chambre à l'Extérieur, il n'y a aucune transition; ils sont collés l'un à l'autre d'une façon aussi immédiate que l'Anti-Chambre et la Chambre. Cette contiguïté est exprimée poétiquement par la nature pour ainsi dire linéaire de l'enceinte tragique : les murs du Palais plongent dans la mer, les escaliers donnent sur des vaisseaux tout prêts à partir, les remparts sont un balcon au-dessus du combat même... ». Roland Barthes, *Sur Racine*, Paris, Seuil, coll. « Points », 1963, p. 11.

⁵¹ *Ibid.*, p. 10. Barthes pour sa part considère bien que le sujet de *Britannicus* est l'éveil de Néron à la monstruosité. « ... *Britannicus* est la représentation d'un acte, non d'un effet. L'accent est mis sur un faire véritable : *Néron se fait*, *Britannicus* est une naissance. Sans doute la naissance d'un monstre; mais ce monstre va vivre et c'est peut-être pour vivre qu'il se fait monstre ». (p. 81.)

Cet espace scénique, cette « croisée des chemins projetée à un niveau supérieur⁵² » constitue la symbolisation structurelle de l'espace intérieur des personnages. Le cœur, centre de toute l'activité passionnelle chez les augustiniens et, comme nous l'avons montré dans notre second chapitre, forme métaphorique du Moi, est ici offert comme l'espace de l'action dramatique. Prise en étau entre le pouvoir et le monde, l'antichambre, participe, comme le dit si bien Roland Barthes, à la fois de l'intérieur et de l'extérieur; elle est donc le véritable lieu de l'action, l'espace de conjugaison des pressions bilatérales qui permet la plongée des personnages en eux-mêmes dans le but d'y trouver la vérité. Ce qu'ils découvrent cependant, au terme de leur entreprise, c'est la condition tragique de l'homme, naturellement déchiré et corrompu, de la même manière qu'ils découvrent au terme de leurs dialogues et maintes prises de parole la clôture d'une situation que, par le procédé du dénouement rabattu, on a pu croire ouverte, mais qui, en réalité, ne se dirigeait que vers son terme inéluctable. Dans une structure de mise en abyme ternaire (le personnage, l'action, le lieu)⁵³, enchâssement qui lui-même évoque une plongée verticale à la façon de cercles concentriques, se répète la forme du Moi.

Racine pousse, selon nous, la forme tragique à une adéquation si complète avec la vision du sujet dominante de son époque qu'il parvient véritablement à atteindre le but de la tragédie. C'est-à-dire qu'il réussit à représenter sur scène la condition la plus précise de l'homme; qu'il réussit à représenter, dans une perspective, comme nous avons pu le voir, fortement inspirée de la pensée augustiniennne telle qu'elle se présente au XVII^e siècle, la forme même qui est attribuée à l'entité constitutive du sujet. Tragédie du cœur sous toutes ses

⁵² Christian Delmas, *op. cit.*, p. 65.

⁵³ Alors que le personnage se rabat sur lui-même pour *cerner* ses motivations, l'action, rabattue sur elle-même, se déroule dans un lieu où se concentrent toutes les raisons, intérieures et extérieures de cette action.

acceptions (galante, formelle et symbolique), la tragédie racinienne reproduit le modèle spatial vertical et synchronique de la descente.

Conséquence de cette réussite, la critique (particulièrement la critique moderne) ne voudra souvent plus voir en la tragédie qu'une forme désuète, dont on aurait épuisé les ressources. Jacques Truchet souligne que, pour décrire la tragédie post-racinienne, un large pan de la critique contemporaine qualifie cette dernière, non sans intention péjorative de néo-classique. On parlera d'une « plate imitation, d'une fidélité mécanique à une forme vidée de son sens⁵⁴ ». Selon nous, cependant, et nous le verrons dans les pages qui suivent, si la tragédie connaît un déclin après Racine, ce n'est pas –et la distinction est importante– parce qu'elle est devenue une forme vide, mais bien parce que sa forme ne convient plus à la nouvelle conformation du sujet, donc, en quelque sorte, en raison d'un trop-plein de sens dans l'étroitesse de la forme.

3.3 Le néo-classicisme ou la tragédie tardive (1690-1715)⁵⁵

La tragédie de la fin du XVII^e siècle, comme nous l'avons mentionné plus haut, a longtemps souffert d'une dévaluation systématique par la critique moderne. À partir de l'œuvre de Crébillon père, par exemple, œuvre dont Magali Soulatges retrace la fortune critique dans un article dont le titre *Crébillon père, fossoyeur de la*

⁵⁴ Jacques Truchet, *op. cit.*, p. 140. Il ajoutera à la page suivante : « il semble avoir été admis, pendant la durée d'une génération [après la mort de Corneille et la retraite de Racine donc la période 1690-1715 qui nous préoccupe précisément ici], que les dramaturges n'avaient le choix qu'entre imiter Corneille, imiter Racine et imiter Quinault, ou encore –ce qui représentait le fin du fin– combiner les styles de deux d'entre eux ou même des trois, dans l'espoir de satisfaire tous les goûts. L'ingéniosité s'efforçait de tenir la place du génie ».

⁵⁵ Nous utiliserons ici pour désigner notre dernière période (1690-1715) le terme tragédie tardive. Bien qu'il puisse renvoyer aussi à la tragédie du XVIII^e et du début du XIX^e siècle, il nous semble moins péjoratif que l'appellation néo-classicisme; le terme néo-classicisme serait, selon nous, plus propre à qualifier, au XX^e siècle, le théâtre de Jean Giraudoux, par exemple.

tragédie classique? constitue une interrogation éloquente qui nous dispense de commentaire, nous pourrions dresser une longue liste des préjugés défavorables et mesurer la « perfidité du dédain⁵⁶ » qui ont lesté la réception des pièces post-raciniennes⁵⁷ chez les chercheurs de la fin du XIX^e et du XX^e siècle⁵⁸. Cependant, là où ces derniers ne voyaient qu'une forme vide, nous voyons pour notre part (dans la continuité d'un rétablissement critique en cours) la faillite d'une forme saturée, incapable de soutenir, comme les formes adoptées précédemment par Corneille et Racine, la nouvelle conformation du sujet.

À la façon des philosophies anglo-saxonnes qui proposent, comme nous l'avons vu dans nos deux premiers chapitres, un homme se bâtissant sur deux « axes » et cherchant son bonheur à travers sa construction sociale, la tragédie cherche à ce moment à s'ouvrir, à percer la forme fermée racinienne et la structure à développement rabattu qui s'érige en modèle en cette fin de siècle, mais n'y parvient pas. Nous assistons donc, dans des pièces comme *Manlius Capitolinus* d'Antoine de La Fosse et *Atrée et Thyeste* de Prosper Jolyot de Crébillon, dit Crébillon père, à la faillite d'une forme qui se traduit par l'effondrement des poétiques cornélienne et racinienne et une ouverture de l'espace représenté. Il existe alors, comme le souligne Renaud Bret-Vitoz dans ses travaux sur la tragédie tardive, un « espace » hors de l'espace inscrit dans le texte; la pièce n'est plus alors le lieu univoque d'une vision claire de la morale et du sujet. « Dans une période qui voit la coïncidence entre expérimentation formelle [romanesque] et intenses spéculations philosophiques [...] la dramatisation [tragique] serait donc comme

⁵⁶ La formule est de Magali Soulatges, « Crébillon père, fossoyeur de la tragédie classique » in *Tragédies tardives*, Paris, Honoré Champion, 2002, p. 31.

⁵⁷ Notons l'exception voltairienne, toutefois

⁵⁸ Rappelons-nous, à ce titre, le vers très éloquent de Victor Hugo dans *Réponse à un acte d'accusation* pour qualifier la génération de dramaturges suivant Racine : « Sur le Racine mort le Campistrion pullule! ».

l'expérimentation de figures répondant à des ensembles ou à des structures établies mais non révélées⁵⁹».

3.3.1 Une forme récupérée

La tragédie, comme nous l'avons mentionné plus haut, tente malaisément à la fin du Grand Siècle de poursuivre sa description de la condition humaine, mais s'empêtre dans la reprise des formes existantes, qu'elle mène ultimement à leur faillite. Incapable, en raison de ces formes linéaires, horizontale et verticale, desquelles elle ne parvient pas à s'affranchir et qui ne répondent plus à la *nouvelle condition humaine*, de soutenir la spatialisation du Moi telle que la proposent les systèmes de Thomas Hobbes et de John Locke que nous avons présentés dans notre premier chapitre, mais pourtant influencée par ces systèmes, cette dernière montre les premiers symptômes de sa dislocation. La tragédie fin de siècle « se marque matériellement par le très grand nombre d'expressions, tournures, rythmes, vers ou hémistiches repris des tragédies de Corneille et de Racine, [reprise] qui intéresse aussi l'esprit même des oeuvres⁶⁰». Ainsi, lorsque les auteurs de cette époque, à qui le génie aurait, semble-t-il, cruellement fait défaut, tentent selon la formule de Jacques Truchet d'« imiter » leurs prédécesseurs, leurs œuvres s'annihilent, en quelque sorte, elles-mêmes. « Après Racine, écrit pour sa part Delmas, l'expression [...] se sclérose en images lexicalisées [...] de même que la stature des personnages s'affaiblit pour ne plus renvoyer qu'à leur humanité⁶¹».

Ce qui évolue surtout, c'est la part moindre faite aux métaphores, comparaisons et métonymies, qui disparaissent déjà presque totalement dans la

⁵⁹ Renaud Bret-Vitoz, *op. cit.*, p. 10.

⁶⁰ Jacques Truchet, *op. cit.*, p. 140.

⁶¹ Christian Delmas, *op. cit.*, p. 88.

langue fluide et lisse du XVIII^e siècle⁶². « Généralement valorisantes, [ces figures], poursuit Delmas, n'étaient pas un simple ornement poétique, mais contribuaient au grandissement nécessaire du genre en projetant [...] l'action dans un univers différent⁶³ ». Si la disparition progressive de ces dernières représente bien –en cela qu'elle symbolise l'appréhension de la masse populaire dans la nouvelle conception de l'individu– l'avancée des philosophies anglo-saxonnes dans la formation du sujet, elle constitue aussi un problème de taille pour la dramaturgie tragique. Éléments essentiels de la poétique auctoriale, ces figures, comme nous l'avons vu précédemment, participaient de l'adéquation même de la conception du sujet à la structure de l'action dramatique et constituaient une source de son efficacité. Comme l'écrit Bret-Vitoz, nous assisterons dès lors à l'avènement dans la poésie de « dénominations prosaïques⁶⁴ » qui traduisent la difficulté du genre, destiné en premier lieu à produire une morale universelle, à concilier ses impératifs à la peinture d'un destin singulier et à maintenir dans les plus hautes sphères de la bienséance les figures aristocratiques qu'il dépeint.

Les vers d'*Atrée et Thyeste*, pièce qui se démarque au début du XVIII^e siècle (la première représentation eut lieu à Paris le 14 Mars 1707) tout autant par la violence des situations qu'elle met en scène que par la verdeur du lexique qu'elle déploie, constituent une illustration exemplaire de cette immixtion de dénominations prosaïques dans la pureté poétique léguée par Corneille et Racine⁶⁵.

⁶² Renaud Bret-Vitoz présente ces transformations de la langue ainsi : « ...le bouleversement de la langue tragique [se produit] de trois façons : par l'importation d'un vocabulaire technique hérité du discours historique, l'introduction d'images audacieuses conformes à un regard et une culture étrangère, et le pastiche sans modification des faits historiques ». Renaud Bret-Vitoz, *op. cit.*, p. 90.

⁶³ *Ibid.*

⁶⁴ Renaud Bret-Vitoz, *op. cit.*, p. 91.

⁶⁵ Prosaïque peut donc ici être entendu dans ses deux acceptions, autant comme une illustration du registre vulgaire que du registre de la prose. En d'autres termes, comme nous allons le voir dans les lignes qui suivent, le vers de la tragédie tardive se transforme progressivement pour adopter une

Ainsi, à la fin de la troisième scène du deuxième acte, l'auguste roi Atrée s'écrie-t-il dans toute la fureur de son courroux : « Vil rebut des mortels, il te sied bien encore / De braver dans les fers un frère qui t'abhorre⁶⁶! »; ou encore, à la cinquième scène du cinquième acte, Thyeste cette fois exprimera toute la portion débonnaire de son caractère simple et ouvert dans une petite intervention exécutée sur un ton s'approchant de la badinerie : « Cependant près de vous un je ne sais quel charme / Suspend dans ce moment le trouble qui m'alarme⁶⁷ ». Indice, certes, d'un infléchissement de la langue classique, cette intrusion du prosaïque dans les vers tragique pourrait, selon nous, aussi être envisagée comme une première tentative, faible encore mais bien réelle, de caractérisation linguistique des personnages. Dans un paysage littéraire où les changements de registre ne servent encore qu'à marquer les différences de classes sociales (la supériorité des possesseurs du code linguistique), ces légers accrocs dans le discours de personnages aristocratiques pourraient être considérés comme des indicateurs de personnalité – « vil rebut des mortels » s'exclame le terrible Atrée dans une langue qui traduit toute l'obscurité de son âme et « un je ne sais quel charme » dira plus tard le débonnaire Thyeste dans une formule qui souligne toute la légèreté de sa personnalité – ou, à tout le moins, comme l'indice de la lente explosion d'une forme figée dans la représentation de types et de caractères, se développant, comme nous l'avons montré dans notre second chapitre sur des axes successivement diachronique et synchronique, qui connaît au sortir d'un siècle de transformations la pression du sujet particulier qui se construit simultanément sur les deux axes.

conformation plus proche de celle de la prose et ne répugne plus à utiliser des termes issus d'un registre moins soutenu, voire populaire.

⁶⁶ Prosper Jolyot de Crébillon, « Atrée et Thyeste » in *Théâtre complet*, Paris, Librairie Garnier frères, 1923, Acte II, scène 3, v. 641-642.

⁶⁷ *Ibid.*, Acte V, scène 5, v. 1430-1431.

Cependant, les illustrations les plus patentes d'un écartèlement de la forme se retrouvent, précisément, dans les « emprunts » des dramaturges fin de siècle à Corneille et Racine. *Atrée et Thyeste* et *Manlius Capitolinus* présentent, en effet, une parfaite identité de structure⁶⁸ avec les œuvres de l'auteur de *Britannicus* : les deux pièces proposent la forme du dénouement rabattu, qui fut, comme nous l'avons vu, une des grandes forces poétiques de Racine. Toutefois, elles mettent paradoxalement en scène des personnages calqués sur les héros cornéliens. Dans *Manlius Capitolinus*, par exemple, Manlius et Servilius revêtent, dans leur volonté d'accomplir leur devoir et dans leur propension à se laisser guider par leur générosité, tous les attributs du héros cornélien tel que nous l'avons défini dans notre premier chapitre⁶⁹. La figure emblématique de la tragédie héroïque, en effet, s'inscrit constamment en filigrane dans la tragédie de *La Fosse*, que ce soit au deuxième acte où on nous instruit, sous une forme qui s'approche fort de celle de la sentence, que les grands, partagent avec les dieux le « privilège de la vengeance⁷⁰ », ou encore au troisième acte dans les propos de Valérie :

Et que mon sexe ici ne trompe point vos yeux,
Ne me regardez point comme un âme commune,
Qu'étonne le péril, qu'un secret importune,
Mais comme la moitié, d'un héros, d'un Romain⁷¹.

dont la teneur platonicienne, par le rappel de l'allégorie de l'être scindé cherchant dans l'individu de l'autre sexe sa *moitié*, rappellent Pauline dans *Polyeucte* et

⁶⁸ Dans les deux pièces, nous sommes effectivement confrontés à des situations déjà closes par le rabattement qui donne ce fort sentiment que les personnages s'adonnent à l'exploration synchronique de leur « intérieur » comme c'était le cas dans *Andromaque* et *Britannicus*.

⁶⁹ Voir section 1.1.1

⁷⁰ Antoine de La Fosse, « *Manlius Capitolinus* » in *Théâtre du XVII^e siècle III*, Paris, Gallimard, « Bibliothèque de la Pléiade, 1992, Acte II, scène 2, v. 498.

⁷¹ *Ibid.*, Acte III, scène 2, v. 632-635. Le terme moitié n'était pas usité à l'époque. Selon la théorie platonicienne, l'amant et l'aimé sont deux moitiés qui cherchent à se rejoindre. Polyeucte demandait à Pauline si elle venait à lui comme son ennemie ou sa « chère moitié ». Voir Pierre Corneille, *Polyeucte Martyr*, Acte IV, scène III.

finalement au quatrième acte, où le monologue délibératif de Servilius évoque, comme le souligne André Blanc, la troisième scène du troisième acte de *Cinna*⁷². Cependant, on assiste ici, à une édulcoration, c'est-à-dire, comme le mentionne cette fois Renaud Bret-Vitoz, à « une forme de dégradation du héros cornélien en caractère pathétique qui se traduit par un adoucissement, sorte de vernis qui recouvre les couleurs trop vives ou trop contrastées du tableau⁷³ ». *Manlius Capitolinus* met en scène un nouveau type de héros, un héros d'intérieur, préoccupé de son bonheur ou, comme le dit Delmas, « renvoy[é] à son humanité⁷⁴ », telle que conçue par les philosophies « individualistes » des penseurs anglo-saxons. Dans la conjugaison de valeurs anachroniques et de la forme à dénouement rabattu, les personnages, pris en étau entre une personnalité propre qui tente d'émerger et un caractère prédéfini (et engagés dans une forme supposant une prédestination), ne peuvent parvenir qu'à un constat d'échec et de faillite; ainsi Servilius voit-il toutes ses valeurs tomber en pièces devant les impératifs de son bonheur avec Valérie. Cette inadéquation, ces valeurs obsolètes, inciteront de plus Manlius et Servilius, dans une ultime et vaine preuve d'attachement à un monde disparu, qu'ils ne représentent en vérité même plus, à se jeter embrassés de la roche tarpéienne, « cet endroit fameux, témoin de la victoire/ Qui sur le Capitole a fait briller sa gloire⁷⁵ ».

Le cas d'*Atrée et Thyeste* de Crébillon père est à ce titre semblable en plusieurs points. De nombreux vers de cette tragédie sanglante nouveau genre proviennent en effet du *Cid*. Par exemple à la troisième scène du premier acte,

⁷² Il présente les choses ainsi dans *Théâtre du XVII^e siècle III*, *op. cit.*, p. 1408. : « Le monologue de Servilius avant sa grande scène avec Valérie rappelle celui de Cinna avec Émilie –avec cette différence, bien sûr, que Valérie veut l'empêcher d'accomplir une vengeance qu'il estime juste, tandis qu'Émilie exigeait un assassinat que Cinna jugeait désormais criminel; en dépit de cette différence, la situation psychologique est analogue ».

⁷³ Renaud Bret-Vitoz, *op. cit.*, p. 44.

⁷⁴ Christian Delmas, *op. cit.*, p. 88.

⁷⁵ Antoine de La Fosse, « *Manlius Capitolinus* », *op.cit.*, Acte V, scène 8, v. 1401-1402.

Plisthène, jeune prince courageux qui se désole des rigueurs de son père le roi, s'exclame avec toute la candeur de la jeunesse : « Je serai son vainqueur, et non pas son bourreau », ce qui évoque bien évidemment la quatrième scène du troisième acte du *Cid* où Chimène dit à Rodrigue : « Va, je suis ta partie⁷⁶ et non pas ton bourreau ». Et ce même Plisthène, pour terminer ce bref recensement des emprunts de Crébillon avec ce second exemple, soupirera encore à la troisième scène du quatrième acte : « Accablé des malheurs où le destin me livre » alors que l'on entend dans le *Cid* : « Accablé des malheurs où le destin me range⁷⁷ ». Le jeune prince, vertueux comme le fut avant lui Rodrigue, force l'admiration par sa persévérance toute cornélienne dans l'adversité. Cependant, le maintien de valeurs anachroniques sera, ainsi que pour Manlius et Servilius dans la pièce de La Fosse, la cause de son trépas. Sa constance et sa fermeté mèneront le roi Atrée, son père putatif, à l'occire pour faire boire son sang à Thyeste.

Nous avons ici une illustration exemplaire d'une tragédie qui, comme l'écrit Christian Delmas, « éloignée de l'expérience courante par l'académisme figée de ses structures [...] perd son caractère d'exemplarité⁷⁸ » et de complémentarité avec les structures du sujet telles que nous les avons définies dans la troisième partie de notre premier chapitre. De plus, cet éloignement se traduira comme nous allons le voir immédiatement par une instabilité de l'espace dans lequel se déroule l'action des pièces.

⁷⁶ Boris Donné dans son dossier du *Cid* précise ainsi le sens de ce vers : « Partie ressortit au lexique juridique : "en terme de palais, se dit de tous les plaideurs" (Furetière). Corneille l'emploie au sens de partie adverse, d'adversaire dans un procès ». Boris Donné, « Dossier » in Pierre Corneille, *Le Cid*, Paris, GF-Flammarion, 2002, p. 375.

⁷⁷ Pierre Corneille, « Le Cid », *op. cit.*, Acte I, scène 5, v. 289.

⁷⁸ Christian Delmas, *op. cit.*, p. 88.

3.3.2 Des espaces communicants

Sur les modèles de Corneille et de Racine, deux tendances complémentaires se développent dans la tragédie tardive en ce qui a trait à la situation de l'action, qui illustrent, en quelque sorte, la situation du sujet que nous présentent dans leurs écrits Thomas Hobbes et John Locke. Nous voyons à la fois surgir des espaces portant les marques du privé – nous pénétrons, en quelque sorte, dans la chambre au seuil de laquelle Agrippine est condamnée dans *Britannicus* – et des espaces portant les marques du public ou, plus précisément, les marques du social. C'est-à-dire que maintenant la représentation de vastes espaces implique une participation du peuple qui les habite, voire la mention d'échanges civiques. De plus, entre l'espace clos, intime, représentant l'intériorité du personnage et l'espace ouvert, vaste et social, nous assistons à une constante communication. Sous influence mutuelle, les deux zones subissent respectivement les pressions de l'intérieur et de l'extérieur; comme le sujet, les lieux dans lesquels l'action prend place se développent selon deux axes différents, c'est-à-dire à la fois l'horizontalité du Corneille tragi-comique et la verticalité introspective racinienne, qui ne coïncident cependant plus avec la structure dans laquelle ils s'insèrent.

La topographie est maintenant parcourable, l'extérieur n'est plus l'endroit exclusivement symbolique, dépeuplé en quelque sorte, où l'on va surmonter les épreuves pour gagner sa gloire, le peuple tumultueux est bien là, il crie, il s'agite, il demande pitié ou justice. « L'histoire descend de son piédestal et [se] déplace dans un genre de Moindre importance. La hiérarchie des genres littéraires est bouleversée, reflet d'un certain ordre de l'univers⁷⁹ », écrit Renaud Bret-Vitoz. Dans *Manlius Capitolinus*, par exemple, l'action se déroule pour la première fois dans

⁷⁹ Renaud Bret-Vitoz, *op. cit.*, p. 66.

l'histoire de la tragédie française, dans « un lieu d'action pittoresque et signifiant⁸⁰ ». « La scène est à Rome dans la maison de Manlius située sur le Capitole », nous instruit-on, en effet, lors de la présentation des personnages. Pour la première fois, donc, le récit prend place dans l'espace intime qui, comme le montrent les travaux dirigés par Philippe Ariès sur du concept de vie privée⁸¹, est à l'époque dans une phase très active de son développement; ici lieu de complot et de conjuration, mais aussi lieu de partage et de confrontation des valeurs personnelles. Servilius verra en effet successivement confronter sa vision de l'amour par son ami Manlius et ses conceptions de l'amitié par son amante, Valérie :

Je sais à vos amis quel serment vous engage
Et vois l'embarras que tout votre âme envisage
Quels noms dans leur colère ils pourront vous donner
Mais un si vain égard doit-il vous étonner?
Est-ce un crime de rompre un serment téméraire
[...]
Un juste repentir n'est-il donc plus permis⁸²?

Ce lieu intime, toutefois, s'il s'oppose symboliquement aux vastes espaces naturels ou aux panoramas qu'esquissent les textes de certaines tragi-comédies, ne constitue pas, comme cela se produit dans la tragédie racinienne, l'oblitération d'un espace extérieur vivant. « Le dialogue dramatique, écrit encore Renaud Bret-Vitoz, ne peut [plus] assumer à lui seul l'épaisseur d'une intrigue complexe ni l'intégralité de l'espace de réalisation des destins humains⁸³ ». Ainsi, le peuple, la dimension sociale de création du sujet, est-il représenté comme une force agissante, aisément manipulable, certes, mais avec laquelle il faut compter.

⁸⁰ *Ibid.*, p. 1.

⁸¹ Philippe Ariès (dir.), *Histoire de la vie privée t.3 : De la Renaissance aux Lumières*, Paris, Seuil, coll. « Points », 1999.

⁸² Antoine de La Fosse, « Manlius Capitolinus », *op.cit.*, Acte IV, scène 2, v. 913-919.

⁸³ Renaud Bret-Vitoz, *op. cit.*, p. 15.

En arrivant chez Moi, quelle heureuse surprise!
 J'ai trouvé ceux du peuple à qui de nos projets
 Je puis en sûreté confier les secrets;
 Eux-mêmes ils venaient, au bruit du sacrifice,
 M'avertir qu'il fallait saisir ce temps propice.
 Tout transporté de joie à voir qu'en ces besoins
 Leur zèle impatient eût prévenu mes soins,
 « Oui, chers amis, leur dis-je, où troupe magnanime,
 Le destin va remplir l'espoir qui vous anime⁸⁴.

Si « deux idéologies coexistent encore : celle qui prétend que l'Antiquité suffit à expliquer le monde et les hommes; celle qui défend un monde en devenir et une histoire qui continue de s'écrire ici et ailleurs⁸⁵ », cette seconde, à partir de *Manlius Capitolinus* l'emporte sans équivoque et la posture du dramaturge, sous l'impulsion d'une nouvelle conception du sujet, change. Comme le *Moi*, l'histoire, substrat du théâtre tragique, n'est plus cette autorité figée, mais est en construction. L'écrivain fait maintenant en quelque sorte métier d'historiographe plutôt que d'historien, il scrute la situation historique de l'intérieur, intimement, et l'aborde dans la simultanéité des faits. Comme le sujet qui se construit sur les deux axes que nous avons évoqués dans notre second chapitre, la forme tragique devrait donc, afin d'éviter sa faillite, pouvoir laisser un espace à la construction.

Si *Atrée et Thyeste* présente une action se déroulant « à Chalcis, capitale de l'île d'Eubée, dans le palais d'Atrée », la précision « dans le palais d'Atrée » est ici d'une importance capitale, malgré son caractère apparemment vague. On n'indique plus ici une chambre indéterminée, ce qui, comme chez Racine, peut signifier que nous sommes écartés de la véritable « politique », mais nous sommes véritablement dans le palais d'Atrée, le lieu du pouvoir, dans l'espace pragmatique et praticable de la prise de décisions. Ce n'est pas aux délibérations torturées du roi Atrée que nous

⁸⁴ Antoine de La Fosse, « *Manlius Capitolinus* », *op.cit.*, Acte III, scène 5, v. 746-754.

⁸⁵ Renaud Bret-Vitoz, *op. cit.*, p. 83.

assistons, mais bien à l'affirmation résolue de sa volonté. Dès les premiers vers, le roi sanguinaire révèle ses desseins :

Avec l'éclat du jour, je vois enfin renaître
 L'espoir et la douceur de me venger d'un traître!
 Les vents, qu'un dieu contraire enchaînait loin de nous,
 Semblent avec les flots exciter mon courroux :
 Le calme, si longtemps fatal à ma vengeance,
 Avec mes ennemis n'est plus d'intelligence :
 Le soldat ne craint plus qu'un indigne repos
 Avilisse l'honneur de ses derniers travaux.
 Allez, Alcimédon : que la flotte d'Atrée
 Se prépare à voguer loin de l'île d'Eubée :
 Puisque les dieux jaloux ne l'y retiennent plus,
 Portez à tous ses chefs mes ordres absolus⁸⁶.

Nous pénétrons donc l'intimité du pouvoir, intimité qui appartient entièrement au roi Atrée. Car, bien que le lieu demeure indéterminé dans le palais, les divers déplacements des personnages, de la salle du trône jusqu'à la salle du banquet final, où Atrée présente à son frère la coupe remplie du sang de Plisthène, déplacements toujours orchestrés par Atrée, expriment bien que le lieu appartient à un seul des personnages, qui manipule tous les autres sans scrupules pour arriver à ses fins. Ainsi, à l'image du personnage, qui se construit dans l'« intimité » de ses motivations, le lieu représente-t-il une forme de possession de soi-même, inédite dans les formes précédentes de théâtre tragique. Dans un palais qui lui appartient, le roi Atrée est maître des lieux comme maître de soi.

Enfin, dans *Atrée et Thyeste*, ce n'est pas le peuple d'Eubée qui crie sous le joug tyrannique de son roi, mais le peuple d'Athènes, ville de laquelle Thyeste est lui-même roi et qu'Atrée projettera d'envahir jusqu'à ce qu'il constate que son frère est prisonnier dans son propre palais, qui demande secours à travers la voix de son souverain.

⁸⁶ Prosper Jolyot de Crébillon, « Atrée et Thyeste », *op. cit.*, Acte I, scène 1, v. 1-12.

Moi, qui ne prétendais m'emparer de Mycènes
 Que pour forcer Atrée à s'éloigner d'Athènes,
 Je l'abandonnerais lorsqu'elle va périr!
 Non, je cours dans ses murs la défendre ou mourir⁸⁷.

Thyeste, l'homme de bien, se construit dans la double perspective d'une évolution intime et de ses relations sociales qui lui procurent une nouvelle bonification de lui-même, alors qu'Atrée, le tyran, se consume dans une contemplation narcissique de son être semblable à celle de Médée.

C'est donc dans son incapacité à traduire formellement des avancées qui, pourtant, transparaissent de toutes parts que la tragédie fin de siècle pêche. Elle constitue une forme inadéquate, certes, pour traduire la nouvelle conformation du sujet, mais en aucun cas ne peut être qualifiée de forme vide; la matière simplement n'est plus celle qui habitait les œuvres de Corneille et de Racine, qui ont su saisir la forme même de l'homme à leur époque, ce que ne sont pas parvenus à faire La Fosse et Crébillon, entre autres, avec une forme double se déployant simultanément comme les deux précédentes.

En effet, dans sa façon de structurer et de construire ses tragi-comédies, Corneille a su rendre la conformation du sujet de son époque. Tant par le foisonnement de son style, qui évoque l'idée d'une proximité avec la nature, que par le déroulement en tableaux de ses récits, c'est-à-dire l'organisation cartographique de ses pièces, il exprimait toutes les modalités de la morale aristocratique héroïque en calquant son modèle de développement spatial. Comme lui, mais pour sa part dans une perspective augustinienne, Racine a su saisir la « forme » que l'on donnait principalement à l'homme durant les décennies 1660-1680). Après les belles années de la morale héroïque et de la tragi-comédie, il adopta la forme tragique que Georges Forestier nomme à dénouement rabattu, qui correspond à la descente dans

⁸⁷ *Ibid.*, Acte II, scène 1, v. 425-428.

l'âme à la recherche de la vérité représentée, dans la perspective d'investigation de l'espace intérieur, par la figure du cœur. Par l'usage récurrent, entre autres, de la métonymie ainsi que la représentation de l'antichambre, il parvient à son tour à exprimer la conformation du sujet. Enfin, comme nous l'avons vu dans les lignes qui précèdent à travers les exemples du *Manlius Capitolinus* d'Antoine de La Fosse et d'*Atrée et Thyeste* de Jolyot de Crébillon, les dramaturges de la fin du XVII^e siècle ont été confrontés à l'inadéquation de la forme tragique à la nouvelle conformation du sujet. Ils ont bien exprimé la forme du sujet de leur époque, mais, jamais, la forme tragique, elle, n'a coïncidé avec la conception de l'individu se développant sur les axes diachronique et synchronique qui pénétrait alors en France à travers les philosophies anglo-saxonnes. Ainsi, la tragédie, déjà à la fin du XVII^e siècle, commençait à cheminer vers sa disparition au profit de genres plus adaptés à la nouvelle conformation du sujet.

CONCLUSION

Durant le Grand Siècle, les interrogations sur la nature du Moi furent, comme nous avons pu le constater, d'une actualité sans cesse renouvelée. Conséquemment, à mesure que s'intensifie le processus d'individuation qui a lieu tout au long du siècle, les réponses apportées à l'énigme de la nature humaine sont nombreuses et diversifiées. Ces dernières, témoignant d'abord de la volonté d'une caste de maintenir son hégémonie sur les autres franges de la société et ensuite d'une volonté de s'affranchir d'un système archaïque et d'exploiter le plein potentiel des capacités individuelles, auront, chacune à leur manière, une influence sur la dramaturgie tragique. Cette influence, nous l'avons vu, se manifestera, entre autres, dans les changements structurels et poétiques qui affectent la tragédie tout au long du siècle.

Divers auteurs de l'époque, qu'il s'agisse de philosophes ou de moralistes, trouvent en effet à la préoccupante question du Moi des réponses qui, comme le soulignent, entre autres, les travaux de Louis Van Delft et de Benedetta Papaşoglu, formalisent, à travers des choix stylistiques et des métaphores récurrentes, le Moi dans l'espace, formalisations desquelles s'inspireront, délibérément ou non, les dramaturges pour donner une structure à leurs œuvres. Par exemple, dans la mouvance de la première vogue des manuels de civilité et d'instruction de la noblesse guerrière, Nicolas Pasquier propose, durant le premier tiers du siècle, la vision d'un homme dont la supériorité intrinsèque est le résultat d'une élection naturelle. Rappelons-nous que, dans son ouvrage *Le Gentilhomme*, il écrit dès 1611, que « Nature a mis au cœur des braves et des vaillants une occulte semence qui

donne une certaine force et propriété à tout ce qui en descend pour le faire semblable à elle¹».

De fait, la tragédie de la décennie 1630-1640, qui prendra en réalité à cette époque la forme bien particulière de la tragi-comédie, exprimera en grande partie cette façon de concevoir l'homme. Les premiers grands chefs-d'œuvre de Corneille (vision de laquelle le dramaturge ne s'émancipera toutefois jamais en totalité), entre autres, s'attachent à décrire un homme supérieur assujéti aux impératifs d'une morale ayant pour fin la maîtrise de soi dans une perspective de recherche de la gloire. De plus, par le biais de sa structure et de sa poétique, la tragi-comédie, telle que pratiquée par Corneille dans *Le Cid* et *Médée*, calque le modèle de déploiement spatial du Moi aristocratique héroïque. Appuyée par des procédés stylistiques mettant de l'avant l'idée d'une morale naturelle et similaire au modèle cartographique tel que le définit Louis Van Delft dans ses travaux, la tragi-comédie de la décennie 1630-1640, montre, dans sa forme, les différents lieux moraux, les différentes épreuves, le cheminement « horizontal » et synchronique que l'homme, considéré comme grand voyageur de l'existence (*homo viator*) doit effectuer pour parvenir à sa fin ultime.

À l'inverse, Georges Forestier le démontre bien dans son ouvrage sur les passions tragiques et les règles classiques, la tragédie de la période dite du « plein classicisme » (1660-1680) se referme sur elle-même dans une structure que l'auteur qualifie de « tragédie à dénouement rabattu ». Cette forme à dénouement rabattu, c'est-à-dire cette forme dans laquelle toute l'action s'articule autour d'un nœud tragique constituant véritablement le « cœur » de l'œuvre, s'insère, comme nous avons pu le voir, dans une période où la vision augustinienne du sujet est particulièrement influente. À ce titre, les pièces *Britannicus* et *Andromaque* de Jean

¹ Nicolas Pasquier, *Le gentilhomme* [1611], Paris, Honoré Champion, 2003, p. 153.

Racine constituent des œuvres particulièrement représentatives de l'injonction augustinienne à plonger en soi-même pour découvrir la vérité. Le théâtre de Racine, bien qu'il ne consiste pas comme l'œuvre de son prédécesseur en une adhésion, voire parfois une description presque exhaustive, à une morale bien définie, s'inspire cependant de l'arrière-plan idéologique augustinien de son époque. Ainsi, la forme tragique à dénouement rabattu participe-t-elle directement, comme nous avons souhaité le montrer, de la vision dominante du Moi durant les décennies 1660-1680. Sur les traces de la chercheuse italienne Benedetta Papasogli, ainsi qu'en nous appuyant sur les œuvres de Pascal et La Rochefoucauld, nous avons pu constater que cette dernière s'articule autour du cœur, centre et nœud de l'activité humaine, et d'une descente verticale en soi-même sur un axe synchronique permettant d'observer tout à la fois, dans une forme de simultanéité, les différents déguisements de l'amour-propre, que revêt le Moi, à l'intérieur de ce cœur même, afin de se dérober à lui-même.

À la fin du siècle, cependant, sous l'influence des philosophies anglo-saxonnes, et plus particulièrement des systèmes de Thomas Hobbes et de John Locke, la vision dominante de l'homme se transforme. D'un être prédestiné et soumis à des règles immanentes ou à une force transcendante, il devient progressivement, dans les conceptions, un individu à part entière qui, s'il est encore sous le parrainage de dieu, détient toutefois le privilège et le droit, voire le devoir, de se former lui-même. Par une forme de progression horizontale ou diachronique semblable à celle qui menait l'homme guidé par la vision aristocratique héroïque, mais se déployant maintenant dans une perspective d'avancée non plus motivée par les impératifs de la gloire, mais bien transportée par l'idée de trouver un bonheur singulier dans la prolongation d'actions dictées par la limite de ses capacités personnelles, l'homme cherche par son industrie à se distinguer de ses semblables.

Cette volonté de distinction, toutefois, selon les systèmes de Hobbes et Locke, sur lesquels se fondera en grande partie notre conception moderne de l'individu, appelle à considérer simultanément l'homme sur un axe diachronique. C'est-à-dire qu'afin d'être en mesure de faire valoir ses actions pour en retirer le bonheur lié au mérite, l'homme doit d'abord percer ses idées fausses, faire « table rase » de ses croyances obsolètes et trompeuses, percer les différents « déguisements » de sa conscience pour s'élever vers la raison. Inapte à traduire cette nouvelle conformation du Moi se développant sur deux axes conjugués, la forme tragique sera donc acculée à une forme de « faillite ».

Selon la tradition critique, les dramaturges de la fin du XVII^e siècle, tels Antoine de la Fosse avec son *Manlius Capitolinus* et Jolyot de Crébillon avec son *Atrée et Thyeste*, condamnés à évoluer dans l'ombre des génies insurpassables de Corneille et de Racine, ne parvinrent jamais à exploiter les maintes virtualités de la forme tragique, confinant cette dernière à devenir progressivement et littéralement une « coquille vide ». Nous souhaitons, au contraire, avoir réussi à démontrer que la faillite traditionnellement avérée de la tragédie à la fin du Grand Siècle ne résulte non de l'incapacité d'une génération entière de dramaturges à remplir une forme avec un génie similaire à celui de Corneille et Racine (bien que cela s'avère une tâche difficile), mais bien de l'inadaptation d'une forme peu à peu érigée en modèle à la nouvelle conformation du Moi. Parfait instrument de description d'une condition humaine considérée sous un axe unique, diachronique ou synchronique, elle échoue toutefois à représenter la conjugaison des deux dimensions du Moi, qui trouveront plutôt leur concrétisation littéraire dans la forme romanesque et plus particulièrement dans le roman d'analyse tel que le développe Mme de Lafayette dans *La Princesse de Clèves*. La tragédie, en effet, peine à figurer à la fois la riche stratification intérieure de personnages s'affranchissant peu à peu de types

prédéfinis et la situation dans l'univers social, ou civil, de ces mêmes personnages, par laquelle, précisément, ces derniers acquièrent la profonde richesse individuelle qui complexifie l'analyse du Moi.

Ces observations, effectuées à travers trois moments exemplaires sur la base d'extraits représentatifs de la situation dramaturgique de chacune de ces époques, proposent donc une illustration d'un phénomène prégnant au XVII^e siècle, que nous pourrions nommer, sur les traces de Bérengère Parmentier, l'immixtion d'« un tropisme moral généralisé dans la littérature²». La correspondance qui existe entre la forme du Moi (ainsi que la dissociation menant ultimement à la disparition de cette dernière) et la tragédie souligne l'existence d'une corrélation étroite entre la transformation des formes littéraires au sein d'un genre et la conception que l'individu entretient de lui-même durant le Grand Siècle. Par exemple, comme nous l'avons entrevu un peu plus haut, le roman corroborera cette assertion en se développant selon des inflexions semblables à celles de la tragédie (dont, en quelque sorte, il prendra peu à peu le relais). En effet, comme les travaux de Parmentier en témoignent, nous assistons progressivement à une moralisation des genres littéraires³, qui invite à chercher ailleurs que dans les écrits spécifiquement moraux et philosophiques les indices d'une transformation de la subjectivité.

Nous constatons donc qu'il est possible de trouver des représentations des différentes conceptions de l'individu non seulement dans le « contenu » héroïque cornélien ou le déchirement racinien, mais bien aussi dans les transformations de la forme tragique et des espaces présentés dans cette dernière. Si, dans un souci de compréhension du monde et de son être, l'homme moderne, et tout particulièrement l'homme du Grand Siècle, se « formalise » à travers différents

² Bérengère Parmentier, *Le siècle des moralistes*, Paris, Seuil, coll. « Points », p. 175.

³ *Ibid.*, p. 238 et suivantes. Elle n'aborde cependant que très brièvement le théâtre, principalement à travers l'idée de *sublime*.

paramètres, il en découle naturellement une transformation, dans des paramètres identiques ou du moins fortement similaires, des formes d'écritures témoignant des recherches et de l'inquiétude sur les fondements de sa nature. « Aux formes du moi correspondent [...] des formes littéraires⁴ » écrit Louis Van Delft à propos des écrits des moralistes du Grand Siècle, mais la formule nous semble tout aussi indiquée pour les autres genres, et tout particulièrement pour la tragédie.

⁴ Louis Van Delft, *Littérature et Anthropologie. Nature humaine et caractère à l'âge classique*, Paris, PUF, coll. « Perspectives littéraires », 1993, p. 12.

BIBLIOGRAPHIE

Corpus

CORNEILLE, Pierre, « Le Cid » in *Œuvres complètes I*, Paris, Gallimard, « Bibliothèque de la Pléiade », 1980.

———, « Médée » in *Œuvres complètes I*, Paris, Gallimard, « Bibliothèque de la Pléiade », 1980.

CRÉBILLON, Prosper Jolyot de, « Atrée et Thyeste » in *Théâtre complet*, Paris, Librairie Garnier Frères, 1923.

LA FOSSE, Antoine de, « Manlius Capitolinus » in *Théâtre du XVII^e siècle III*, Paris, Gallimard, « Bibliothèque de la Pléiade », 1992.

RACINE, Jean, « Andromaque » in *Œuvres complètes I*, Paris, Gallimard, « Bibliothèque de la Pléiade », 1999.

———, « Britannicus » in *Œuvres complètes I*, Paris, Gallimard, « Bibliothèque de la Pléiade », 1999.

Littérature et philosophie

La Bible TOB, Paris, Éditions du Cerf, 1988.

La Chanson de Roland, Paris, GF-Flammarion, 1993.

CORNEILLE, Pierre, « Cinna » in *Œuvres complètes I*, Paris, Gallimard, « Bibliothèque de la Pléiade », 1980.

———, *Le Cid*, Paris, GF-Flammarion, 2002.

DESCARTES, René, *Discours de la méthode*, Paris, GF-Flammarion, 2000.

———, *Les passions de l'âme*, Paris, Phidal, 1995.

HOBBS, Thomas, *Le citoyen*, Paris, GF-Flammarion, 1982.

———, *Léviathan ou Matière, forme et puissance de l'État chrétien et civil*, Paris, Gallimard, coll. « Folio essais », 2001.

HOMÈRE, *L'Illiade*, Paris, GF-Flammarion, 2000.

LAFOND, Jean (éd.), *Moralistes du XVIIe siècle*, Paris, Robert Laffont, coll. « Bouquins », 1992.

LA ROCHEFOUCAULD, François de, *Maximes*, Paris, GF-Flammarion, 1977.

LOCKE, John, *Essai sur l'entendement humain*, Paris, LGF, 2009.

MONTAIGNE, Michel de, *Essais*, Paris, Gallimard, coll. « Folio classique », 1995.

NICOLE, Pierre, « De la charité et de l'amour-propre » in *Essais de Morale*, Paris, PUF, coll. « Philosophie morale », 1999, p. 381-415. (éd. Laurent Thirouin).

PASCAL, Blaise, *Pensées*, Paris, Gallimard, coll. « Folio classique », 2004. (éd. Michel Le Guern).

PASQUIER, Nicolas, *Le gentilhomme* [1611], Paris, Honoré Champion, 2003.

SAINT-ÉVREMOND, Charles de, « Sur les caractères des tragédies » in *Œuvres en prose III*, Paris, STFM, 1966. (éd. René Ternois).

SOREL, Charles, *Description de l'île de portraiture et de la ville des portraits* [1659], Genève, Droz, 2006. (éd. Martine Debaisieux).

Études critiques

ARIÈS, Philippe (dir.), *Histoire de la vie privée t.3 : De la Renaissance aux Lumières*, Paris, Seuil, coll. « Points », 1999.

AURÉGAN, Pierre, *Les figures du moi et la question du sujet depuis la Renaissance*, Paris, Ellipses, 1998.

AYERS, Michael, *Locke*, Paris, Seuil, coll. « Points », 2000.

- BARTHES, Roland, *Sur Racine*, Paris, Seuil, coll. « Points », 1963.
- BENICHO, Paul, *Morales du Grand Siècle*, Paris, Gallimard, coll. « Folio essais », 2008.
- BEUGNOT, Bernard, *La mémoire du texte*, Paris, Honoré Champion, 1994.
- BLAMONT, Jacques, « La mesure du temps et de l'espace au XVII^e siècle » in *XVII^e siècle*, no 213, Paris, PUF, 2001, p. 579-611.
- BRET-VITTOZ, Renaud, *L'espace et la scène dramaturgie de la tragédie française, 1691-1759*, Oxford, Voltaire foundation, 2008.
- CARON, Marie-Josée, « La cartographie morale au XVII^e siècle : la carte ou l'espace figuratif du texte moral » in Rachel Bouvet et François Foley (éd.), *Pratiques de l'espace en littérature*, Université du Québec à Montréal, Figura, Centre de recherche sur le texte et l'imaginaire, 2002, p. 57-82.
- CIVARDI, Jean-Marc, *La querelle du Cid, édition critique intégrale*, Paris, Honoré Champion, 2004.
- COUPRIE, Alain, *Lire la tragédie*, Paris, Armand Colin, 1998.
- DANDREY, Patrick, « Espace et littérature au XVII^e siècle : à propos de jardins... » in *Espaces classiques*, Québec, PUL, 2002, p. 8-27.
- DELMAS, Christian, *La tragédie de l'âge classique 1553-1770*, Paris, Seuil, coll. « Écrivains de toujours », 1994.
- DELCOURT, Marie, *Légendes et cultes de héros en Grèce*, Paris, PUF, coll. « Dito », 1992.
- DENIS, Delphine, *Le Parnasse galant. Institution d'une catégorie littéraire au XVII^e siècle*, Paris, Honoré Champion, 2001.
- , « "Sçavoir la carte" : voyage au Royaume de la Galanterie » in *Espaces classiques*, Québec, PUL, 2002, p. 179-190.
- DESJARDINS, Lucie, *Le corps parlant. Savoirs et représentation des passions au XVII^e siècle*, Québec/Paris, PUL/L'Harmattan, coll. « République des lettres », 2001.

- DRIEUX, Philippe, «Espace et perception chez Descartes : *Dioptrique* et traité de *L'homme* » in *Symboliques et dynamiques de l'espace*, Rouen, PUR, 2003, p. 99-110.
- ELIAS, Norbert, *La société de cour*, Paris, GF-Flammarion, 1985.
- , *La civilisation des mœurs*, Paris, Calmann-Lévy, 1991.
- ERHARD, Jean, *L'idée de nature en France dans la première moitié du XVIII^e siècle*, Genève, Slatkine, 1981.
- FILTEAU, Claude, « Le pays de Tendre : l'enjeu d'une carte » in *Littératures*, no 36, Paris, Larousse, 1979, p. 37-60.
- FORESTIER, Georges, *Passions tragiques et règles classiques*, Paris, PUF, coll. « Perspectives littéraires », 2003.
- FOUCAULT, Michel, *Les mots et les choses*, Paris, Gallimard, coll. « Tel », 1966.
- FRANTZ, Pierre et François Jacob (dir.), *Tragédies tardives*, Paris, Honoré Champion, 2002.
- GIBERT, Bertrand, *Le baroque littéraire français*, Paris, Armand Colin, 1997.
- GOUHIER, Henri, *Cartésianisme et augustinisme au XVII^e siècle*, Paris, Vrin, coll. « Bibliothèque d'histoire de la philosophie », 1978.
- GUION, Béatrice, *Pierre Nicole, moraliste*, Paris, Honoré Champion, 2002.
- , « De l'abandon à la méditation : représentations de l'espace intérieur à Port-Royal » in *Espaces classiques*, Québec, PUL, 2002, p. 39-53.
- HOMET, Jean-Marie, «De la carte image à la carte instrument » in *Études françaises*, no 2, Montréal, Université de Montréal, 1985, p. 9-19.
- LAFOND, Jean, *La Rochefoucauld, Augustinisme et littérature*, Paris, Klincksieck, 1977.
- LOUVAT, Bénédicte, *La poétique de la tragédie classique*, Paris, Éditions SEDES, 1997.

- MARIN, Louis, *La critique du discours*, Paris, Éditions de Minuit, coll. « Le sens commun », 1975.
- MAUZI, Robert, *L'idée du bonheur dans la littérature et la pensée françaises au XVIII^e siècle*, Paris, Librairie Armand Colin, 1969.
- MÉNISSIER, Thierry, « De la perspective au perspectivisme : Machiavel et la nouvelle conception de l'espace à la Renaissance » in *Symboliques et dynamiques de l'espace*, Rouen, PUR, 2003, p. 63-79.
- MICHEL, Alain, « Héroïsme, Humanisme, Sainteté : Jalons pour l'histoire d'un idéal » in *Le paradoxe du héros*, Paris, A.D.R.A-Nancy, 1999, p. 7-16.
- NICOLLE, Jean-Marie, « L'infinisisation de l'espace au Moyen Âge » in *Symboliques et dynamiques de l'espace*, Rouen, PUR, 2003, p. 49-62.
- PAPASOGLI, Benedetta *Le « fond du cœur ». Figures de l'espace intérieur au XVII^e siècle*, Paris, Honoré Champion, 2000.
- PARMENTIER, Bérengère, *Le siècle des moralistes*, Paris, Seuil, coll. « Points », 2000.
- PAVEL, Thomas, *L'art de l'éloignement*, Paris, Gallimard, coll. « Folio essais », 1996.
- PILLORGET, René et Suzanne Pillorget, *France Baroque France classique*, Paris, Robert Laffont, coll. « Bouquins », 1995.
- POLIN, Raymond, *La politique morale de John Locke*, Paris, PUF, coll. « Bibliothèque de philosophie contemporaine », 1960.
- RODIS-LEWIS, Geneviève, *L'anthropologie cartésienne*, Paris, PUF, coll. « Épiméthée », 1990.
- ROHOU, Jean, *La tragédie classique*, Paris, Éditions SEDES, 1996.
- , *Le XVII^e siècle, une révolution de la condition humaine*, Paris, Seuil, 2002.
- SCHOSLER, John, *John Locke et les philosophes français*, Oxford, Voltaire foundation, 1997.
- SELLIER, Philippe, *Le mythe du héros*, Paris, Bordas, 1990.

- , « *Le Cid* et le “modèle héroïque” de l’imagination » in *Essais sur l’imaginaire classique*, Paris, Honoré Champion, coll. « Champion classiques », 2005, p. 33-48.
- , « Imaginaire et théologie : le cœur chez Pascal » in *Cahiers de l’Association internationale des études françaises*, no 40, 1988, p. 285-295.
- STEGMANN, André, *L’Europe intellectuelle et le théâtre 1580-1650 : la signification de l’héroïsme cornélien*, Paris, Armand Colin, 1968.
- STIKER-MÉTRAL, Charles-Olivier, *Narcisse Contrarié, l’amour-propre dans le Discours moral en France (1650-1715)*, Paris, Honoré Champion, 2007.
- TAYLOR, Charles *Les sources du moi. La formation de l’identité moderne*, Montréal, Boréal, coll. « Compact », 1998.
- THIBAUT, Jean-François, *Entre intériorité et extériorité : l’aporie constitutive de la pensée politique moderne*, Québec, PUL, coll. « Inter-Sophia », 2009.
- TRUCHET, Jacques, *La tragédie classique en France*, Paris, PUF, coll. « Littératures modernes », 1989.
- TOCANNE, Bernard, *L’idée de nature en France dans la seconde moitié du XVII^e siècle. Contribution à l’histoire de la pensée classique*, Paris, Klincksieck, 1978.
- VAN DELFT, Louis, *Littérature et anthropologie. Nature humaine et caractère à l’âge classique*, Paris, PUF, coll. « Perspectives littéraires », 1993.
- , *Les moralistes. Une apologie*, Paris, Gallimard, coll. « Folio essais », 2008.
- , « Le petit monde : cosmographie, anatomie et écriture moraliste » in *Littératures classiques*, no 22, Paris, Klincksieck, 1994, p. 215-238.
- , « La cartographie morale au XVII^e siècle », in *Études françaises*, no 2, Montréal, Université de Montréal, 1988, p. 91-115.
- VAQUERO, Stephan, « L’unité de la philosophie chez Descartes : métaphysique et topologie morale », *Revue philosophique de France et de l’étranger*, no 4, Paris, PUF, 2009, p. 471-484.