

UNIVERSITÉ DU QUÉBEC A MONTRÉAL

LA TRAGÉDIE RACINIENNE :  
DE L'ESTHÉTIQUE CLASSIQUE À LA PEINTURE DES PASSIONS  
DANS 3 ŒUVRES:  
*ANDROMAQUE, BRITANNICUS ET PHÈDRE*

MÉMOIRE  
PRÉSENTÉ  
COMME ÉXIGENCE PARTIELLE  
DE LA MAÎTRISE EN ÉTUDES LITTÉRAIRES

PAR  
THOMAS CAMPBELL

JANVIER 2008

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.»

## TABLE DES MATIÈRES

LISTE DES FIGURES.....	iv
RÉSUMÉ.....	v
INTRODUCTION.....	1
CHAPITRE I: RACINE ET L'ESTHÉTIQUE CLASSIQUE .....	8
1.1 Un univers à mi-chemin entre tradition et imitation.....	10
1.1.1 Le patrimoine antique : la genèse des pièces.....	12
1.1.2 La Tragédie classique: un genre normalisé figé par des principes .....	15
1.2. Une sensibilité classique.....	22
1.2.1 Les ornements de la fable .....	25
1.2.2 La morale du grand siècle.....	32
CHAPITRE II: LA CONDITION DU HÉROS TRAGIQUE .....	38
2.1 L'ambiguïté du personnage racinien.....	41
2.1.1 Une généalogie complexe.....	47
2.2 Un théâtre de la cruauté .....	51
2.2.1 Les racines du mal .....	56
2.2.2 La part de l'Autre ou l'expression de la responsabilité .....	63
CHAPITRE III: LE MÉCANISME DES PASSIONS .....	71
3.1 Les stigmates de la passion .....	74
3.1.1 Les tourments de l'âme.....	78
3.1.2 Les caprices de la raison .....	82
3.2 Le langage des passions.....	89
3.2.1 Les figures de sens.....	92
3.2.2 Les figures de pensée.....	94
3.2.3 Les figures de construction.....	99
CONCLUSION .....	106
BIBLIOGRAPHIE .....	111

## LISTE DES FIGURES

Figure		Page
1.1	La Spirale de la passion .....	28
1.2	La pyramide du pouvoir.....	31
3.1	La répartition des passions.....	88

## RÉSUMÉ

Dans la France du XVII<sup>e</sup> siècle, le théâtre est un formidable espace de représentation où les dramaturges dépeignent les mœurs de leur époque. La tragédie retrace le destin de personnages illustres soumis à l'ordre de la passion. Le cœur y triomphe sur la raison car il empêche toute forme de logique et crée un véritable bouleversement. L'individu est prisonnier de ses affects, dépourvu de toute maîtrise et se consume de désir. Il est ainsi condamné à l'errance et à la souffrance puisque l'objet de son affection est souvent inaccessible. À l'âge classique, la tragédie révèle les contradictions de l'âme humaine dans une esthétique à mi-chemin entre tradition et imitation. Ces quelques principes sont à l'origine de bon nombre d'ouvrages parmi lesquels figure l'œuvre de Jean Racine qui présente des héros déchus en quête de désir. Dans ses pièces, il est notamment question de fatalité et de responsabilité mais également de solitude. L'objectif principal de ce mémoire est donc de montrer de quelle manière le poète a épousé les principes de son temps tout en développant sa propre sensibilité.

L'examen de cette problématique repose ici sur trois pièces rédigées entre 1667 et 1677. À partir de ces textes, nous esquissons d'abord les contours de l'univers racinien en fonction du patrimoine antique et des apports du XVII<sup>e</sup> siècle. Cette base appréhende la tragédie dans sa codification et ses divers ornements. Elle nous familiarise avec l'univers des passions grâce aux principes de *mimesis* et de *catharsis*. Puis nous revenons sur le personnage tragique en insistant sur son ambivalence. Enchaîné à ses passions, le héros oscille entre Éros et Thanatos, deux puissances gouvernées par l'absolu désir et la pulsion destructrice. Il porte en lui les stigmates d'une profonde aliénation qui exclut toute forme de raison. Ce portrait se situe dans la perspective aristotélicienne dans laquelle «*le héros n'est ni tout à fait coupable, ni tout à fait innocent*». La prise en compte de divers paramètres souligne comment Racine recompose les états d'âme humaine. Enfin, nous pénétrons dans le labyrinthe des passions à travers le langage qui révèle l'agitation des corps et la violence des sentiments par le biais d'un lexique imagé.

Une telle étude suppose que l'on ait recours à des ouvrages sur la dramaturgie classique, mais aussi à des travaux sur la tragédie racinienne ou encore des analyses sur le mécanisme des passions au XVII<sup>e</sup> siècle. En effet, le théâtre classique et les thèmes qui y sont associés supposent une connaissance des règles et des usages propres à la tragédie. Car au-delà de l'aspect technique ces éléments constituent les fondements même du genre et déterminent le style du poète.

## INTRODUCTION

En 1999, le tricentenaire de Jean Racine donnait lieu à une commémoration nationale et internationale pour célébrer son œuvre. En France, l'évènement a été notamment souligné par un grand colloque dont les allocutions ont été aussi riches que diversifiées. Le poète y est présenté en sa qualité d'homme de lettres grâce à des lectures dramaturgiques<sup>1</sup>, rhétoriques<sup>2</sup> ou encore thématiques<sup>3</sup>. Ainsi, ce colloque a proposé un état des lieux de la recherche où il était autant question de l'univers éthique, esthétique et politique auquel appartenait Racine qu'à des éléments biographiques au sujet de sa carrière. Car le dramaturge s'est imposé en onze tragédies. Onze pièces à la réception inégale, mais qui, sans conteste, ont contribué à sa postérité. C'est pourquoi son nom est irrémédiablement lié au thème de la passion dont nous trouvons une définition dans le *Dictionnaire de la langue française* de Pierre Michelet :

mot général qui veut dire *agitation*, causée dans l'ame par le mouvement du sang & des esprits à l'ocasion de quelque raisonnement. D'autres disent qu'on appelle passion tout ce qui étant suivi de douleur & de plaisir apporte un tel changement dans l'esprit qu'en cet état il se remarque une notable différence dans les jugements qu'on rend<sup>4</sup>.

De ce fait, Racine est le chantre de l'amour fusion, d'un amour brûlant qui précipite le héros dans les abîmes du désir. Dans son théâtre, l'harmonie n'est qu'illusion et cède toujours à la violence du sentiment. Ainsi le cœur est égaré, meurtri dans sa quête d'un bonheur sublimé qui l'enferme dans une tragique solitude.

---

<sup>1</sup> Jean-Yves Vialleton, *Dramaturgie et civilité: Racine et ses critiques* in *Jean Racine (1699-1999) : Actes du colloque du tricentenaire*, PUF, 2003, p. 99-112.

<sup>2</sup> Gilles Declercq, *La formation rhétorique de Racine* in *Jean Racine (1699-1999) : Actes du colloque du tricentenaire*, PUF, 2003, p. 257-290.

<sup>3</sup> Laurence Giavarini, *Mélancolie du prince, héroïsme et représentation dans la tragédie racinienne* in *Jean Racine (1699-1999) : Actes du colloque du tricentenaire*, PUF, 2003, p. 543-570.

<sup>4</sup> Pierre Michelet, *Dictionnaire de la langue française ancienne et moderne*, 1679, p. 339.

Ce point là est notamment approfondi par Jean Rohou dans son ouvrage sur le classicisme:

La condition tragique est un état de malheur inévitable et insoluble parce qu'il ne résulte pas d'un événement extérieur, accidentel mais d'une antinomie constitutive de la condition de la personnalité humaine [...]. À la base une figure de la concupiscence, désir tyrannique et perversi, qui se tournera en violence meurtrière et finalement autodestructrice. Tout commence quand ce sujet (par exemple, Néron ou Phèdre) rencontre un objet (Junie ou Hippolyte) dont l'idéal de pureté l'excite et le fascine tout en lui faisant prendre plus ou moins conscience de sa coupable déchéance. Il est alors saisi d'une passion qui est à la fois l'expression de sa concupiscence et de son besoin d'être reconnu par cette figure idéale, qui seule peut le sauver de lui-même. Mais cet être qui est par définition son antipode ne peut donc que le rejeter – et d'autant plus qu'il usera du seul moyen dont il dispose : la menace de violence<sup>1</sup>.

Racine constitue ses intrigues sur le principe d'un dilemme insoluble où la raison vacille face à l'empire des passions. Le héros devient ainsi le jouet infortuné de ses propres désirs car il s'épanouit à l'ombre des conflits et des jalousies. Or, il n'est pas facile d'esquisser les frontières de l'univers racinien car c'est un domaine insondable qui évolue au fil des interprétations. Le sujet est d'ailleurs une source intarissable à laquelle chacun tente de s'abreuver.

À l'heure actuelle, les travaux les plus complets portant sur la question sont ceux effectués par Jean Rohou à la fin des années 1990. Dans son *Avez-vous lu Racine*<sup>2</sup> ?, il surplombe l'œuvre du poète dans un essai polémique qui propose, entre autres, une mise au point sur la composition des pièces et les sources du tragique racinien. Il nous montre notamment les différentes fonctions et significations de l'amour dans son théâtre, à partir de cinq catégories : « le dévouement, la galanterie, l'ambition de conquête, la passion tragique et l'amour heureux<sup>3</sup> ». Toutes mettent en évidence la complexité des caractères et leur inconstance. Seulement pour les besoins

<sup>1</sup> Jean Rohou, *Histoire de la Littérature française au XVII<sup>e</sup> siècle*, PUR, 2000, p. 277.

<sup>2</sup> Jean Rohou, *Avez-vous lu Racine?*, Éd. l'Harmattan, 2000.

<sup>3</sup> Jean Rohou, *op. cit.*, p. 331-363.

de notre démonstration, nous avons choisi de ne conserver qu'une seule de ces pistes puisque la passion tragique est au centre de notre questionnement. En effet, ce thème détermine non seulement les fondements de l'intrigue racinienne mais en fixe les enjeux : vivre pour être aimé, souffrir de ne pas l'être, se sentir esseulé, étranger à soi-même, voilà en substance comment le dramaturge décrit la condition de l'individu soumis à l'ordre des passions. Racine s'évertue donc à créer un espace privilégié où des héros vivent, pour quelques actes, la tragédie humaine. Et c'est par cette voie que nous avons choisi d'appréhender le dramaturge. Il ne s'agit pas de le découvrir par des fragments de vie comme l'a notamment fait André Le Gall<sup>1</sup> ou de s'attarder sur son œuvre à l'instar de Alain Niderst<sup>2</sup> mais d'explorer les coulisses de son théâtre.

Dès lors notre projet s'attachera à nous familiariser avec l'esprit classique avec des ouvrages de références tels que les *Morales du grand siècle*<sup>3</sup> de Paul Bénichou ou *l'Introduction à l'analyse des textes classiques*<sup>4</sup> de Georges Forestier. Car pour nous, lecteurs du XXI<sup>e</sup> siècle, l'accessibilité de la langue reste pour le moins relative. Elle s'inscrit dans un contexte socioculturel qui, à bien des égards, s'éloigne de la modernité. Jean Emelina précise même que « l'écueil capital ne vient en fait ni des sujets, ni du code dramaturgique, ni des valeurs véhiculées, mais des usages de la langue et du style<sup>5</sup> ». Toutefois, parfaire notre connaissance sur l'esthétique du XVII<sup>e</sup> siècle ne peut constituer qu'une étape dans notre recherche puisque ce thème a déjà fait l'objet de nombreuses études. Nous avons donc tenu à l'associer à la tragédie et à la représentation des passions, deux sujets qui n'ont jamais été mis en corrélation dans le théâtre de Racine. En effet, si *La poétique de la tragédie classique*<sup>6</sup> et *La*

---

<sup>1</sup> André Le Gall, *Racine*, Éd. Flammarion, 2004.

<sup>2</sup> Alain Niderst, *Le travail de Racine : Essai sur la composition des tragédies de Racine*, Éd. Saint-Pierre du Mont, 2001.

<sup>3</sup> Paul Bénichou, *Morales du grand siècle*, Éd. Gallimard, 1988.

<sup>4</sup> Georges Forestier, *Introduction à l'analyse des textes classiques*, Éd. Nathan Université, 1994.

<sup>5</sup> Jean Emelina, *Racine infiniment*, Éd. Sedes, 1999, p. 40.

<sup>6</sup> Bénédicte Louvat, *La poétique de la tragédie classique*, Éd. Sedes, 1997.

*rhétorique des passions*<sup>1</sup> nous offrent une vision approfondie de ces deux notions, elles ne s'intéressent pas exclusivement à Racine, si ce n'est à titre d'exemple. Or, il semblerait que le poète ait trouvé un juste équilibre entre l'esthétique classique et la peinture des passions au sein de trois œuvres : *Andromaque*, *Britannicus* et *Phèdre*. Ainsi il nous faut revenir au texte pour saisir les propriétés de son style, car Racine est un « artisan de la tragédie classique<sup>2</sup> » qui allie le fond et la forme au sein d'une même harmonie.

À partir de là, un premier chapitre revisitera les fondements de la tragédie en prenant appui essentiellement sur *Les poétiques du classicisme*<sup>3</sup> de Aron Kibédi-Varga. La genèse des pièces mettra à jour les éléments du drame racinien en évaluant la part de tradition et celle d'imitation. Racine est en effet garant d'un patrimoine littéraire à mi-chemin entre les préceptes aristotéliens de *la Poétique*<sup>4</sup> et les codifications classiques de Boileau<sup>5</sup>. Ces deux composants constituent donc le fruit d'une démarche artistique respectueuse d'un héritage antique mais soucieuse de véhiculer les valeurs du XVII<sup>e</sup> siècle. C'est pourquoi, nous en considérerons les différents aspects comme nous l'enjoint Jean Emelina :

Dans un paysage tragique qui paraît aujourd'hui monotone et sans relief, la spécificité de Racine, c'est d'abord cette ferveur et ce travail acharné dont les variantes, la correspondance ou les annotations des textes anciens portent témoignages et qui permettent de dire que le génie est un goût et une longue patience. On épure la langue, le vers, la dramaturgie par une attention minutieuse aux modèles, aux mots, à la métrique et aux scènes. Le dialogue se débarrasse de ses lenteurs, de ses morceaux de bravoure, de ses tentations didactiques ou poétiques<sup>6</sup>.

---

<sup>1</sup> Gisèle Mathieu-Castellani, *La rhétorique des passions*, PUF, 2000.

<sup>2</sup> Formule empruntée à Jean Rohou in *Avez-vous lu Racine ?*, Éd. l'Harmattan, 2000, p. 28.

<sup>3</sup> Aron Kibédi-Varga, *Les poétiques du classicisme*, Éd. Aux amateurs du livre, 1990.

<sup>4</sup> Aristote, *La poétique*, Trad. Barbara Gernez, Éd. Les Belles lettres, 1997.

<sup>5</sup> Nicolas Boileau, *Art poétique, Œuvres complètes*, Éd. Gallimard, 1966.

<sup>6</sup> Jean Emelina, *op. cit.*, p. 108.

Ainsi nous reviendrons brièvement sur les grands principes de la dramaturgie grâce à Jacques Scherer<sup>1</sup>. Racine est en effet tenu, en sa qualité de poète, de suivre ces usages et de ne guère s'en écarter. Ceci posé, il forge sa sensibilité au contact de *la mimésis* car sa plume s'inspire de modèles peints d'après nature. Nous verrons comment cette conception est amorcée au XVII<sup>e</sup> siècle, par le souci de vraisemblance, avec des théoriciens comme La Mesnardière<sup>2</sup> et l'abbé d'Aubignac<sup>3</sup>. Mais l'œuvre racinienne ne saurait être un simple assemblage de codes et de préceptes. Son intrigue se compose d'une série d'ornements qui structure un univers scindé entre passion et démesure. Ces deux notions sont d'ailleurs à l'origine de la crise tragique puisqu'elles exacerbent les sentiments du héros. Aussi, nous mettrons en évidence les éléments de ce conflit où se profile la morale du grand siècle.

Cette première approche est un moyen de nous imprégner de l'esprit classique avant de pénétrer dans le labyrinthe des passions. Il va sans dire que notre projet vise à dépasser ce simple cadre pour identifier les spécificités du style racinien. C'est pourquoi, le second chapitre entrera dans l'intimité du personnage tragique en insistant sur son ambiguïté et sa généalogie. D'un statut complexe, il est par essence, l'être de la contradiction, sublime et décadent. Il n'est donc pas étonnant de se questionner à son sujet comme le mentionne Jean Rohou :

Ceux qui étudient les tragédies classiques parlent tous, plus ou moins, de la psychologie des personnages. Inévitablement et à juste titre. Car les personnages sont les unités de base d'un texte constitué uniquement de répliques et destiné à être représenté par des comédiens qui leur donnent vie. Ils ressemblent à des êtres réels, le texte les présente comme tels et tend à expliquer leur comportement par leur caractère [...]. En apparence, les caractères expliquent tout, y compris les choix que les personnages semblent faire en fonction de leurs enchaînements passionnels (de Pyrrhus et Néron à Phèdre et Athalie) ou de leur conscience morale [...]. Ce qui distingue un homme réel d'un personnage de théâtre, c'est que le premier a un caractère individuel, une personnalité indépendante, qui se manifeste par des attitudes

<sup>1</sup> Jacques Scherer, *La dramaturgie classique*, PUF, (1980), 1993.

<sup>2</sup> Pilet de La Mesnardière, *La Poétique*, Éd. Antoine de Sommerville, 1640.

<sup>3</sup> Abbé d'Aubignac, *La Pratique du théâtre*, Éd. Slatkine Reprints, 1971.

plus ou moins adéquates aux situations où il se trouve. Tandis que le second a d'abord un rôle, auquel ses actes et ses paroles sont toujours parfaitement adaptés, puisqu'ils sont conçus pour l'actualiser<sup>1</sup>.

Cela sous tend un phénomène d'identification qui non seulement favorise l'adhésion mais donne l'illusion d'une réalité parallèle. Racine nous décrit un univers violent où *Éros* et *Thanatos*<sup>2</sup> s'affrontent en permanence. Nous reviendrons sur ce concept à travers l'interprétation singulière de Roland Barthes<sup>3</sup> sur les bases d'une réflexion sur le désir et la pulsion destructrice. Par ailleurs, il sera intéressant de voir comment la passion bouleverse l'individu et lui confère son double statut de martyr et de bourreau. Car dans la tragédie, «le personnage n'est ni tout à fait coupable, ni tout à fait innocent<sup>4</sup>»; ce qui pose non seulement le problème de l'ambivalence mais soulève également celui de la responsabilité. Ces différents aspects seront notamment soutenus par Gilles Revaz<sup>5</sup> et Emy Batache-Watt<sup>6</sup> dont les ouvrages nous offrent une esquisse du héros racinien. Étudier la condition du personnage tragique nous aidera à comprendre comment Racine redessine la carte du tendre et reproduit l'infinité des nuances qui composent le cœur humain.

Sous sa plume, les vers deviennent un réceptacle d'émotions allant de l'amour à la haine sans grande transition. Enfin pas tout à fait comme le démontrera le dernier chapitre consacré au mécanisme des passions. Car l'incandescence du désir est l'objet de tous les tourments du héros racinien. Les raisons de sa folie mais aussi de sa quête absolue de l'autre. Aussi, le dramaturge développe un réseau d'images qui se réfère exclusivement à ce champ sémantique pour illustrer les ravages de l'aliénation amoureuse. À cette fin, nous partirons de la distinction entre «appétits

<sup>1</sup> Jean Rohou, *Avez-vous lu Racine ?*, Éd. l'Harmattan, 2000, p. 64-65.

<sup>2</sup> Divinités grecques qui désigne les pulsions de vie et de mort selon une théorie de Sigmund Freud in *Au-delà du plaisir*, Éd. Payot-poche, 2004.

<sup>3</sup> Roland Barthes, *Sur Racine*, Éd. du Seuil, 1963.

<sup>4</sup> Jean Racine, Préface de *Phèdre*, *Œuvres complètes*, p. 817.

<sup>5</sup> Gilles Revaz, *La représentation de la monarchie absolue dans le théâtre racinien*, Éd. Kimé, 1998.

<sup>6</sup> Emy Batache-Watt, *Profils des héroïnes raciniennes*, Éd. Klincksieck, 1976

concupiscibles » et « appétits irascibles » selon la tradition thomiste<sup>1</sup>, tout en nous appuyant sur *les Passions de l'âme*<sup>2</sup> de Descartes. Il s'agira de conceptualiser la passion, au sein de nos trois pièces, par le biais de différents symptômes et caractéristiques. Néanmoins, l'esthétique classique ambitionne aussi de conserver la quintessence du verbe dans ce qu'il a de plus noble et de plus poétique. Racine tisse ainsi une immense toile qui met en mots l'agitation des corps et la violence des sentiments. Nous ferons donc une incursion dans les figures de style sous la tutelle de Bernard Lamy<sup>3</sup> et de quelques ouvrages plus modernes. Ce subtil assemblage entre le langage et les passions nous est d'ailleurs décrit par Bernard Tocanne dans son essai sur *L'efflorescence classique* :

Le tragique racinien est inséparable de son art du langage. Dans ce domaine encore, Racine combine conformisme et innovation. Utilisant comme ses contemporains un lexique limité, assez abstrait [...] il s'efforce de concilier « la violence des passions » et « l'élégance du discours » [...]. Par le langage, il donne une sorte de coloration poétique à ses tragédies, élargit leur cadre clos, au-delà du champ où s'affrontent les personnages, des horizons et des lointains<sup>4</sup>.

De ce fait, le théâtre racinien échappe à toute forme de catégorisation même s'il est structuré autour de grands principes dramaturgiques. Digne d'un « caméléon<sup>5</sup> » sa stratégie consiste à assimiler puis à consolider des acquis en fonction de sa sensibilité. Il cultive ainsi le goût de l'exigence classique et la finesse du discours dans une œuvre où la passion est magistrale. Notre étude aura donc pour objet trois chapitres au cours desquels nous privilégierons une approche théorique avec le recours à diverses analyses mais aussi une approche sociocritique grâce au support textuel. Nous pourrons ainsi établir un lien entre l'esthétique classique et la représentation des passions chez Racine et démontrer leur correspondance.

<sup>1</sup> Thomas d'Aquin, *Somme théologique*, Éd. du Cerf, 1984.

<sup>2</sup> René Descartes, *Des passions de l'âme*, Éd. Flammarion, 1996.

<sup>3</sup> Bernard Lamy, *La rhétorique ou l'art de parler*, PUF, 1998.

<sup>4</sup> Bernard Tocanne, *L'efflorescence classique* in *Précis de Littérature française du XVIIe siècle*, coll. dirigée par Jean Mesnard, PUF, 1990, p. 263-264.

<sup>5</sup> Terme emprunté à Alain Viala in *Racine : La stratégie du caméléon*, Éd. Seghers, 1990.

## CHAPITRE I

### RACINE ET L'ESTHÉTIQUE CLASSIQUE

L'intérêt suscité par certains sujets est parfois surprenant. On peut consacrer des milliers de pages pour analyser, approfondir et comprendre une œuvre. En France, le théâtre classique n'a cessé, jusqu'à ce jour, de s'imposer comme un phénomène littéraire à part entière, unissant passionnés et érudits sous la même bannière. De l'illustre Corneille au grand Molière, de nombreuses études ont évoqué, par de menus détails, la scène et ses coulisses. Au sein de la triade, nous trouvons Jean Racine, dramaturge de son état, dont le talent a été d'associer la pureté des rimes à la peinture des passions. Ce poète a profondément marqué son temps et notre époque, à l'instar de ces deux rivaux artistiques. Son génie a donc été de transcender les frontières classiques pour s'ancrer dans la modernité. Comment justifier cette longévité et expliquer cet engouement moderne malgré le poids des âges ? Il est fort probable que toutes ces réponses soient distillées dans l'éventail d'ouvrage qui lui est dédié. On se souvient notamment des écrits de Roland Barthes<sup>1</sup>, de Jacques Scherer<sup>2</sup> sans oublier ceux de Lucien Goldmann<sup>3</sup> ou de Raymond Picard<sup>4</sup>. Dès lors, il devient difficile de dénombrer tous les essais, études et récentes biographies<sup>5</sup> qui se sont intéressées à

---

<sup>1</sup> Roland Barthes, *Sur Racine*, Éd. Seuil, 1963.

<sup>2</sup> Jacques Scherer, *Racine et/ou la cérémonie*, PUF, 1982.

<sup>3</sup> Lucien Goldmann, *Le dieu caché*, Éd. Gallimard, 1976.

<sup>4</sup> Raymond Picard, *La carrière de Jean Racine*, Éd. Gallimard, 1961.

<sup>5</sup> Georges Forestier, *Jean Racine*, Éd. Gallimard, 2006.

sont intéressées à l'œuvre racinienne, car tous ces spécialistes revendiquent un droit à l'interprétation, pour s'approcher du maître. S'en suit un débat d'idées pour le moins productif dans lequel chacun défend ses arguments à l'ombre d'une époque, le XVII<sup>e</sup> siècle. Ainsi, on ne peut véritablement évoquer Racine sans faire une incursion dans l'âge classique ni omettre tous les principes de son théâtre. La thématique des passions ne pouvant à elle seule définir l'univers racinien, il semble peu judicieux de faire l'impasse sur certains éléments dramaturgiques. C'est pourquoi, ce chapitre sera l'occasion d'un état des lieux, une esquisse de ses contours. Nous suivons en cela le raisonnement de Georges Forestier pour qui, «la poétique d'un écrivain, est l'ensemble des principes esthétiques qui définissent [l'] écriture et structurent [l'] imaginaire<sup>1</sup>». Comme nous le savons, Racine fait le choix de la tragédie, genre édicté par Aristote, qui nous est présentée comme

«l'imitation d'une action noble et achevée, ayant une certaine étendue [...] cette imitation est exécutée par des personnages agissant et n'utilise pas le récit, et, par le biais de la pitié et la crainte, elle opère l'épuration des émotions de ce genre<sup>2</sup>».

Cette définition place l'imitation au cœur du théâtre et lui assigne une double tâche : elle doit tout d'abord être illustrative dans la peinture de ses personnages, mais également représentative grâce à l'effet de vraisemblance. Racine évoque ainsi le destin de figures historiques ou mythologiques en se basant sur la *mimesis* ; ce qui lui permet de composer des tableaux d'après nature tout en s'intéressant aux passions. Son thème de prédilection est l'âme tourmentée ou, pour le dire mieux, tous ces troubles qui divisent l'être entre raison et sentiments. Quant à son style il nous est parfaitement résumé par Jean Emelina :

Son originalité dépend peu de l'*inventio* car le fond des sujets antiques est souvent le même, mais de la *dispositio* : organisation des scènes de l'intrigue, de l'*elocutio* :

---

<sup>1</sup> Georges Forestier, *Introduction à l'analyse des textes classiques*, Nathan Université, 1993, p. 67.

<sup>2</sup> Aristote, *la Poétique*, Trad. Barbara Gernez, Éd. Les Belles lettres, 1997, Ch. 6, p. 21.

choix et disposition des mots et de l'*actio* ou de la *pronuntiatio* : diction et jeu de l'acteur<sup>1</sup>.

Cette citation nous montre à quel point le dramaturge est, d'une part, soumis à la tradition antique, et de l'autre, attaché à l'influence de son siècle. L'objectif de ce premier chapitre est donc de rappeler les liens étroits entre Racine et l'esthétique classique afin de démontrer de quelle manière le poète parvient à concilier les exigences de la tragédie et sa propre sensibilité. Pour ce faire, nous reviendrons brièvement sur les notions clés de ce genre, tout en délimitant les contours d'un univers à mi-chemin entre tradition et imitation.

### 1.1 Un univers à mi-chemin entre tradition et imitation

Aussi grand que soit le talent d'un artiste, il est peu probable que sa verve soit le produit de son seul génie. Elle s'acquiert au fil des lectures et des courants littéraires qui vont jaloner son parcours. Ainsi selon Aron Kibédi Varga, l'art du XVII<sup>e</sup> siècle est toujours synonyme « d'imitation<sup>2</sup> ». Ce postulat sous-tend que le poète ne peut pas véritablement s'émanciper. Or, si l'on observe le théâtre classique, un constat s'impose : la majorité des œuvres classiques est issue du répertoire antique. En effet, les grands auteurs gréco-latins sont remis au goût du jour et ne tardent pas à s'ériger en modèles. Il n'y a donc pas innovation, au sens propre du terme, puisque les classiques s'inspirent directement des Anciens. Faut-il pour autant en conclure que tous ces ouvrages sont de simples copies? Permettre un tel constat serait condamner toute forme de créativité. Or, le principe de l'imitation n'est pas aussi réducteur. C'est pourquoi Varga illustre cette idée en faisant référence à Marmontel, auteur des *Lumières*, pour qui, imiter les Anciens est dans le sens le plus étendu, « former son esprit, son langage, ses habitudes de concevoir, d'imaginer, de

<sup>1</sup> Jean Emelina, *Racine Infiniment*, Éd. Sedes, 1999, p. 89.

<sup>2</sup> Aron Kibédi Varga, *Les poétiques du classicisme*, Éd. Aux amateurs du livre, 1990, p. 25.

composer, sur un modèle avec lequel on se sent quelque analogie<sup>1</sup>». D'ailleurs l'esthétique classique entend imiter des modèles exclusivement étrangers dans le seul but d'accéder à un degré de perfection supérieur. Ce souci d'excellence révèle l'ambition du projet et l'exigence de son auteur. Loin de l'image du copiste qui contrefait une œuvre, Racine transpose tous ses sujets en les adaptant à son style et à son époque. Il doit non seulement s'appropriier ses modèles mais surtout veiller à ne pas dénaturer la fable. Le non respect de la tradition pouvant, à l'époque, conduire à un échec irrévocable. Le dramaturge emprunte ainsi sa matière au panthéon de la tragédie grecque en reprenant des sujets qui ont déjà suscité un vif intérêt. Il ne s'agit pourtant pas d'un gage de succès dans la mesure où le profil du public a changé depuis l'Antiquité. En effet, au XVII<sup>e</sup> siècle, les représentations tragiques s'adressent surtout à une élite ; à un auditoire érudit qui a généralement une bonne connaissance des mythes. L'ambition du poète va donc être de se démarquer des Anciens pour éviter un assujettissement total. Il rejoint en cela Marmontel qui, dans *La Poétique française*, nous met en garde sur les dangers de l'imitation :

Celui qui n'a étudié que les Anciens, blessera infailliblement le goût de son siècle dans bien des choses, celui qui n'a consulté que le goût de son siècle s'attachera aux beautés passagères, et négligera les beautés durables. C'est de ces deux études réunies que résulte le goût solide et la sûreté des procédés de l'Art<sup>2</sup>.

Ce fragment insiste donc sur la nécessité absolue de trouver un juste équilibre entre l'héritage antique et l'esthétique classique, mais aussi sur l'universalité des modèles. Car ces « beautés passagères » reliées au XVII<sup>e</sup> ne devront pas être uniquement représentatives d'une époque. Il faudra les concevoir d'un point de vue beaucoup plus large afin de les transformer en beautés durables. La postérité de Racine peut-elle en définitive se concevoir en ces termes ? Si nous reprenons la démonstration de Marmontel, cela est fort plausible :

---

<sup>1</sup> Jean François Marmontel, *La poétique française, Œuvres*, IX, Éd. Lesclapart, 1763, p. 132.

<sup>2</sup> Marmontel, *op. cit.*, p. 367.

Il y a des objets de l'imitation poétique des beautés locales et des beautés universelles. Les beautés locales tiennent aux opinions, aux mœurs, aux usages des différents peuples. Les beautés universelles répondent aux loix, aux desseins, aux procédés de la Nature, et sont indépendantes de toute institution<sup>1</sup>.

En s'attachant à démontrer le rapport intrinsèque entre la tradition et l'imitation, Marmontel dépasse le simple cadre de la représentation et prolonge sa réflexion. Se pourrait-il que le poète, ait le secret désir, d'abolir les frontières du temps et de l'espace pour que son œuvre puisse s'inscrire dans la durée? La question mérite d'être posée car nous spéculons toujours sur cet écho singulier que peuvent avoir les œuvres classiques dans notre siècle. Le discours a peut être évolué et les mentalités changé, il n'en demeure pas moins que certains thèmes sont toujours d'actualité au XXI<sup>e</sup> siècle. Nous développerons ce sujet ultérieurement dans les prochains chapitres. Racine se livre donc, comme ses confrères, à ces travaux d'adaptation, en reprenant à son compte tous ces modèles antiques, pour garantir sa propre gloire.

### 1.1.1 Le patrimoine antique : la genèse des pièces

L'époque classique revisite le patrimoine littéraire grâce à un corpus de textes issus de la mythologie et de l'histoire romaine. Dans ses différentes préfaces, Racine justifie de manière explicite ses sources d'inspiration et rend ainsi hommage à ses illustres prédécesseurs. *Andromaque* trouve son sujet grâce à *l'Énéide* de Virgile et à *la Troade* de Sénèque ; *Britannicus* s'inspire des *Annales* de l'historien Tacite et *Phèdre* a été élaborée à partir de la tragédie *Hippolyte* d'Euripide. Mais au delà de ce simple fait, Racine se réclame l'héritier d'une tradition : « Mes personnages sont si fameux dans l'antiquité que pour peu qu'on la connaisse, on verra fort bien que je les ai rendus tels que les anciens poètes nous les ont donnés<sup>2</sup> ». Par cette citation, le dramaturge entend assurer l'authenticité de ses modèles et la véracité de ses propos. Il

<sup>1</sup> *Ibid.*, p. 366.

<sup>2</sup> Jean Racine, préface d'*Andromaque*, Éd. Gallimard, coll. « la Pléiade », 1999, p. 197.

n'entend pas révolutionner le genre mais apporter une interprétation singulière à la fable. Au XVII<sup>e</sup> siècle, tous les poètes ont ce souci de filiation pour légitimer leurs œuvres. Ils espèrent en cela prouver leur capacité d'appréciation mais aussi affiner leur style. Dans *La poétique de la tragédie classique*, Bénédicte Louvat considère cette élaboration selon deux concepts modernes: « L'intertextualité qui désigne la manière dont un texte redistribue des énoncés antérieurs et la réécriture qui renvoie au processus de création qui passe par l'appropriation de ces textes pour produire un texte neuf<sup>1</sup> ». Si l'intertextualité nourrit incontestablement l'imagination, la réécriture permet d'apprécier la maîtrise des sujets. Le texte semble alors comme neuf puisqu'il témoigne d'un remaniement efficace entre assimilation et émulation. C'est pourquoi l'héritage n'exclut pas une prise de distance vis-à-vis des versions originales. Racine s'en justifie avec une série d'ajouts et de suppressions diverses. Il est intéressant de noter quels ont pu être ces changements pour mieux saisir la genèse de chaque pièce.

Dans *Britannicus*, il commence par rallonger la vie du héros éponyme ainsi que celle de son gouverneur : « On le fait vivre, lui et Narcisse, deux ans de plus qu'ils n'ont vécu<sup>2</sup> ». Le personnage de Junie pose également quelques problèmes. Là encore, Racine remet les choses dans leur contexte puisqu'il ne s'agit pas d'une invention mais d'un emprunt à Sénèque. Il en profite au passage pour fustiger ses détracteurs : « Ils disent que d'une vieille coquette, nommée Julia Silana, j'en ai fait une jeune fille très sage [...] s'ils avaient bien lu l'histoire, ils auraient trouvé une Julia Calvina, de la famille d'Auguste, Sœur de Silanus à qui Claudius avait promis Octavie<sup>3</sup> ». Son entrée chez les Vestales, fera aussi l'objet d'une justification : « Mais le peuple prend ici Junie sous sa protection et j'ai cru qu'en considération de sa naissance, de sa vertu et de son malheur, il pouvait la dispenser de l'âge prescrit par

<sup>1</sup> Bénédicte Louvat, *La Poétique de la Tragédie classique*, Éd. Sedes, Coll. « Campus Lettres », 1997.

<sup>2</sup> Jean Racine, Préface de *Britannicus*, *Œuvres complètes*, Éd. Gallimard, 1999, p. 373.

<sup>3</sup> *Ibid.*, p. 373.

les lois<sup>1</sup> [...]». Racine procède à un réaménagement de l'Histoire afin d'actualiser les faits et les caractères en fonction de son époque. Il n'est pas question de se laisser aller à une quelconque fantaisie mais de prendre davantage le parti de la vraisemblance. Cette idée est notamment étoffée dans la préface de *Phèdre* où Racine se démarque d'Euripide. En effet, dans la version antique, le parjure revenait à l'héroïne. Or, le poète classique ne peut s'y résoudre étant donné que Phèdre est une princesse, donc par essence symbole de l'ordre moral. Il aurait été inconvenant sous le règne de Louis XIV de ne pas modifier ce détail : « J'ai cru que la calomnie avait quelque chose de trop bas et de trop noir pour la mettre dans la bouche d'une princesse qui a d'ailleurs des sentiments si nobles et si vertueux<sup>2</sup> ». Cette tâche incombe à Oenone, nourrice de son état, qui pouvait avoir des inclinations plus serviles. Il en est de même pour le caractère d'Hippolyte :

J'avais remarqué dans les Anciens, qu'on reprochait à Euripide de l'avoir représenté comme un Philosophe exempt de toute imperfection [...]. J'ai cru bon lui devoir donner quelque faiblesse qui le rendrait un peu coupable envers son Père, sans pourtant lui rien ôter de cette grandeur d'âme<sup>3</sup> [...].

De plus, certains aménagements ont été apportés à *Andromaque* afin de ne pas choquer les bienséances. Dans la pièce, l'héroïne est un modèle de fidélité car elle honore la mémoire de son défunt mari et protège leur fils Astyanax. Dans la version antérieure, elle avait eu un fils avec Pyrrhus et Astyanax était mort pendant la guerre de Troie. Racine adapte une fois de plus les faits pour se conformer à l'image que l'on a conservée du personnage : « La plupart de ceux qui ont entendu parler d'Andromaque, ne la connaissent guère que pour la veuve d'Hector et pour la mère d'Astyanax. On ne croit point qu'elle doive aimer ni un autre mari, ni un autre fils<sup>4</sup> ». Il donne par la suite une autre explication en évoquant l'accueil du public si la version d'Euripide avait été conservée : « Et je doute que les larmes d'Andromaque eussent

<sup>1</sup> Jean Racine, Préface de *Britannicus*, *Œuvres complètes*, p. 375.

<sup>2</sup> Jean Racine, Préface de *Phèdre*, *Œuvres complètes*, p. 817.

<sup>3</sup> *Ibid.*, p. 818.

<sup>4</sup> Jean Racine, Préface d'*Andromaque*, *Œuvres complètes*, p. 298.

fait sur l'esprit de mes spectateurs l'impression qu'elles y ont faite, si elles avaient coulé pour un autre fils que celui qu'elle avait d'Hector<sup>1</sup>». À la lumière de ces différents points, nous pouvons voir par quels procédés Racine est parvenu à concilier la tradition et l'imitation.

### 1.1.2 La Tragédie classique: un genre normalisé figé par des principes

Si Racine a trouvé ses sujets dans le répertoire antique, il a structuré ses pièces à partir des préceptes aristotéliens. Il a ainsi représenté des personnages de haut rang en peignant leurs vices ou leurs vertus. De ce fait, le théâtre classique se soumet à différents principes que l'on ne peut ignorer. De nombreuses études ont été menées pour justifier cette « rigidité » artistique propre au XVII<sup>e</sup> siècle : une pièce écrite en vers et en alexandrin, des personnages illustres et de noble naissance, une action progressive et divisée en cinq actes, le principe des trois unités. Il n'est pas dans notre intention de dresser une liste exhaustive des normes en usage car des ouvrages comme *Lire le théâtre*<sup>2</sup> de Anne Ubersfeld ou *La tragédie classique*<sup>3</sup> de Jean Rohou s'y sont déjà attelés. Néanmoins, il convient de montrer comment le dramaturge s'en accommode en prenant appui sur le texte lui-même. Pour Jean Emelina, la spécificité de Racine, c'est d'abord :

[...] cette ferveur et ce travail acharné dont les variantes, la correspondance ou les annotations des textes anciens portent témoignages, et qui permettent de dire que le génie est un goût et une longue patience. On épure la langue, le vers, la dramaturgie par une attention minutieuse aux modèles, aux mots, à la métrique et aux scènes. Le dialogue se débarrasse de ses lenteurs, de ses morceaux de bravoure, de ses tentations didactiques ou poétiques<sup>4</sup>.

---

<sup>1</sup> *Ibid.*, p. 298.

<sup>2</sup> Anne Ubersfeld, *Lire le théâtre*, Éd. Belin, 1993.

<sup>3</sup> Jean Rohou, *La Tragédie classique*, Éd. Sedes, 1996.

<sup>4</sup> Jean Emelina, *Racine Infiniment*, Éd. Sedes, 1999, p. 108.

Ce jugement résume en quelques lignes l'esthétique racinienne puisque le poète est attaché à l'ensemble de ces valeurs. Dans ses pièces, la rime et la métrique sont omniprésentes car elles allient subtilement la poésie et la technique. C'est pourquoi les interventions de ses personnages obéissent à une logique interne, dont l'objectif premier est de nouer les fils de l'action. Cela tend à proscrire toute forme de figuration et à coordonner leurs divers mouvements. Dans *Phèdre*, par exemple, Thésée revient sur scène seulement à la fin de l'Acte III alors qu'on avait évoqué son absence puis sa mort présumée au début de la pièce. Racine fait donc le choix de lui accorder moins de présence physique en insistant sur sa dimension psychologique étant donné qu'il est au cœur de toutes les discussions. Dès lors, cela nous amène à considérer la valeur des personnages. Comme nous pouvons le constater, les personnages sont tous de noble lignée. *Britannicus* nous peint la Rome antique placée sous le règne de l'empereur Néron. Ce dernier est associé à sa mère Agrippine, son demi-frère, prince de sang, Britannicus et à deux gouverneurs (Burrhus et Narcisse). *Andromaque* et *Phèdre* ont des arrière-plans mythologiques. On y retrouve des descendants d'illustres familles qui se sont distingués dans la guerre de Troie (Pyrrhus, Oreste, Hermione) ou dans la légende (Thésée, Phèdre). Ainsi Racine noue son action dans l'univers de la cour et de l'entourage royal. Et même si les pièces mettent en scène des sujets et des personnages antiques, on ne peut s'empêcher d'établir une comparaison avec la cour de Louis XIV.

Mais l'exigence tragique est régie avant tout par la règle des unités qui avait donné lieu à une querelle entre les partisans des Anciens, attachés à l'héritage antique, et les Modernes, plus soucieux de s'en émanciper. Ainsi un grand nombre de théoriciens et d'auteurs se sont attelés à démontrer ou à récuser les idées aristotéliciennes, même si au final les règles antiques seront conservées. On se souviendra notamment de *la querelle du Cid*, en 1637, qui relance le débat sur la

règle des unités, ou les écrits de Castelvetro<sup>1</sup>, de Chapelain<sup>2</sup> et de Vossius<sup>3</sup> sur les amendements de la durée et de l'action. Néanmoins, ne désirant pas approfondir ce point, nous laissons ce soin à ces ouvrages spécialisés. Pour notre usage, nous conserverons la vision globalisante de Boileau qui synthétise notre courte démonstration : « Qu'en un lieu, qu'en un jour, un seul fait accompli / Tienne jusqu'à la fin le théâtre rempli<sup>4</sup> ». Dès lors, la scène est délimitée par un seul lieu, centre de la tension tragique. Il s'agit d'un repère pour le public qui n'a pas à suivre le cours des événements sur différents plans. Ainsi, les personnages viennent sur un même espace exposer leurs plaintes et leurs malheurs. La scène est donc un endroit neutre sur lequel chacun peut s'exprimer. Racine l'illustre parfaitement dans ses pièces puisque le lieu s'apparente à un labyrinthe dans lequel le personnage est entravé par ses passions. Le palais de Trézène enferme Phèdre dans un insoluble dilemme tandis que la chambre de Néron est au cœur du pouvoir politique. Au bout du compte, il nous est plus ou moins facile de faire abstraction du lieu. On a parfois la sensation que les personnages évoluent dans un espace qui n'existe pas. En effet, on a du mal à se le représenter avec exactitude. Racine ne nous fournit d'ailleurs pas beaucoup de détails sur la topographie. Il insiste davantage sur son ambiance, son mystère plutôt que sur sa forme. Dans *Andromaque*, l'angoisse semble être inscrite dans les murs du palais : « Ces gardes, cette cour, l'air qui vous environne / Tout dépend de Pyrrhus et surtout d'Hermione<sup>5</sup> ».

Le lieu est donc un dédale obscur dans lequel règne le danger. S'y aventurer est périlleux car on ne sait pas dans quel état on en sortira. À partir de là, nous pouvons nous souvenir de la théorie de Roland Barthes qui, dans *Sur Racine*<sup>6</sup>, définit trois zones bien distinctes : « la chambre, la porte, l'anti-chambre ». « La chambre ou

<sup>1</sup> Castelvetro, *Poetica vulgarizzata e sposta* (1570), Éd. Basilea, 1576.

<sup>2</sup> Chapelain, *Opuscules critiques*, Éd. par A.C. Hunter, Droz, 1936.

<sup>3</sup> Vossius, *Poeticarum institutionum libri tres*, Amstelodami, apud L. Elzevirium, 1647.

<sup>4</sup> Nicolas Boileau, *Art Poétique, Œuvres complètes*, Éd. Gallimard, La pléiade, 1966, v. 45-46.

<sup>5</sup> Jean Racine, *Andromaque, Œuvres complètes*, III, 1, v. 725-726.

<sup>6</sup> Roland Barthes, *Sur Racine*, Éd. du Seuil, 1963, p. 15-20.

l'antre de la terreur » est le siège de l'autorité. Elle s'associe aux coulisses du pouvoir puisque c'est là que tout se joue. Rarement représentée sur scène, elle n'en est pas moins présente psychologiquement. Car conscient que quelque chose se trame à son insu, le personnage l'évoque avec crainte et respect. C'est le cas d'Agrippine qui ne peut franchir le seuil de la chambre de son propre fils mais qui sait déjà que son influence diminue. Il y a donc un champ de force qui tend à la protéger. C'est « la porte », sorte de lucarne par laquelle on observe ce qui se passe du côté de la scène. Elle représente une tentation car il s'agit du passage qui mène à la chambre. Son entrée est néanmoins verrouillée puisque personne ne peut y accéder. Selon Barthes, « on y veille et on y tremble<sup>1</sup> » comme dans l'attente d'un verdict. La chambre est directement liée à « l'anti-chambre ». Cette zone nous permet de recevoir les confidences et les doutes des personnages. Ils y expriment non seulement leur état d'esprit mais aussi leur mal être. Phèdre avouera ainsi sa passion à Hippolyte tandis que Néron dévoilera sa monstruosité : « J'aime. Ne pense pas au moment que je t'aime<sup>2</sup> [...] » ; « J'embrasse mon rival, mais c'est pour l'étouffer<sup>3</sup> [...] ». Ces trois éléments supposent donc un univers clos et étouffant. Bien que refermé sur lui même, le lieu ne se réduit pas à un cadre inquiétant puisqu'il participe à l'action. On l'associe très vite à une prison dans laquelle il est difficile de sortir. Andromaque est la captive de Pyrrhus et ne doit sa liberté qu'à son bon vouloir. Il en est de même pour Aricie qui est condamnée à ne jamais avoir de descendance car elle est originaire d'une lignée ennemie. D'ailleurs, la prison se transforme rapidement en piège quand on tente d'y échapper. C'est le cas dans *Phèdre* où Hippolyte sortira de scène et trouvera la mort. Car si en apparence, le prince est terrassé par un monstre marin, il n'en demeure pas moins qu'il a fui Trézène. On pourrait alors imaginer qu'il subit ce châtement pour prix de cette transgression. En définitive, Barthes définira la scène comme « un lieu aveugle, passage anxieux du secret à l'effusion, de la peur

<sup>1</sup> Roland Barthes, *Sur Racine*, Éd. du Seuil, 1963, p. 17.

<sup>2</sup> Jean Racine, *Phèdre*, *Œuvres complètes*, II, 5, v. 673.

<sup>3</sup> Jean Racine, *Britannicus*, *Œuvres complètes*, IV, 3, v. 1314.

immédiate à la peur parlée<sup>1</sup> ». Néanmoins le *Sur Racine* s'inscrit dans un débat sur des questions d'histoire littéraire sur lesquelles nous ne reviendrons pas.

À cela s'ajoute un autre moteur de la tragédie : l'action, nœud des diverses alliances et enjeux. Chez Racine, elle est généralement liée à l'expression des sentiments et à l'attrait du pouvoir. Dans *La poétique*, Aristote affirme qu'une pièce doit représenter « [...] [une action] une et qui forme un tout ; et en ce qui concerne les parties des faits, elles doivent être construites de telle sorte que, si l'on en déplace une ou si on la supprime, l'ensemble diffère et soit bouleversé<sup>2</sup> [...] ». Cette conception pose une série de problèmes et distingue intrigue principale et épisodes. L'amour de Pyrrhus pour Andromaque constitue la trame de la pièce mais va engendrer la jalousie d'Hermione et le complot d'Oreste. Il en va de même dans *Phèdre*, où l'héroïne nourrit un amour incestueux pour son beau fils. En marge de cette intrigue, on retrouve deux obstacles : Aricie véritable rivale de cœur et Thésée qui, par son retour imprévu précipitera le dénouement final. La tragédie semble donc morcelée en deux ensembles : d'un côté, l'intrigue principale, nerf névralgique par excellence, et de l'autre, les épisodes qui l'approfondissent. Ainsi, tous ces éléments concourent à construire l'action dans la mesure où ils s'imbriquent parfaitement. Dans *Britannicus*, par exemple, les sentiments du prince pour Junie apparaissent secondaires mais auront des conséquences sur le dénouement puisqu'ils entraîneront la jalousie de Néron et le meurtre. Cette mort marquera aussi un tournant décisif pour Agrippine qui, sentant sa disgrâce, n'aura plus aucune emprise sur son fils. Tout ce qui semble secondaire sert en réalité à étoffer l'action première et évite une certaine monotonie. C'est pourquoi Jacques Scherer préfère parler « d'unification<sup>3</sup> ». En effet, ce terme est préférable à celui d'unicité, car l'action n'est pas véritablement unique. Les épisodes sont à la fois subordonnés et indépendants de l'intrigue car ils disposent

<sup>1</sup> Roland Barthes, *Sur Racine*, *op. cit.*, p. 16.

<sup>2</sup> Aristote, *la Poétique*, Trad. Barbara Genez, Éd. Les Belles lettres, 1997, Ch. 8, p. 33.

<sup>3</sup> Jacques Scherer, *La dramaturgie classique*, PUF, (1980), 1993, p. 94.

d'un début, d'un milieu et d'une fin. En théorie, ils ne sont pas indispensables à la compréhension de la pièce mais permettent d'accentuer la tension dramatique. Ils mènent le plus souvent à une impasse dans laquelle aucune issue n'est possible. Hippolyte se heurtera ainsi à son père et à la loi qui lui interdisent d'aimer Aricie. Bien que l'action soit peu chargée d'événements, elle n'en demeure pas moins cohérente d'un point de vue psychologique. Le spectateur n'a aucun mal à s'identifier aux différents actants et à concevoir leurs troubles. Car comme nous le rappelle Racine dans la préface de *Britannicus*, « la tragédie est l'imitation d'une action complète où plusieurs personnes concourent, cette action n'est point finie que l'on ne sache en quelle situation elle laisse ces mêmes personnages<sup>1</sup> ». Le dramaturge met donc en scène des fragments d'existence dans une durée définie. C'est pourquoi l'unité d'action est indissociable de l'unité de temps. Pour Aristote, « la tragédie s'efforce le plus possible de tenir dans une seule révolution de soleil ou de ne la dépasser que de peu<sup>2</sup> [...] ». Il s'agit d'une exigence pouvant s'expliquer par un souci de vraisemblance afin que le public puisse s'immerger totalement dans la pièce, en réduisant la durée de l'intrigue et celle de la représentation. De cette manière l'ouverture *in medias res*, propre au théâtre classique, maintient l'illusion du vrai car le décor est déjà planté dans l'acte d'exposition. Les rivalités ne sont pas récentes et la crise arrive à son apogée. C'est ce moment précis que la tragédie choisit de représenter. Les premières scènes établissent ainsi les liens des personnages et les causes du conflit par l'entremise du dialogue. Dans *Andromaque*, la rencontre entre Oreste et Pylade nous donne bon nombre d'indications :

Sur Hermione : J'aime ; je viens chercher Hermione en ces lieux  
La fléchir, l'enlever, ou mourir à ses yeux<sup>3</sup> [...].  
Sur Astyanax : J'apprends que pour ravir son enfance au supplice  
Andromaque trompa l'ingénieux Ulysse<sup>4</sup> [...].

<sup>1</sup> Jean Racine, Préface de *Britannicus*, *Œuvres complètes*, p. 374.

<sup>2</sup> Aristote, *la Poétique*, Trad. Barbara Gernez. Éd. Les Belles lettres, 1997, Ch. 5, p. 19-21.

<sup>3</sup> Jean Racine, *Andromaque*, *Œuvres complètes*, I, 1, v. 99-100.

<sup>4</sup> *Ibid.*, v. 73-74.

Sur Pyrrhus : Pour la veuve d'Hector ses vœux ont éclaté<sup>1</sup> [...]

Ce processus permet à Racine de se concentrer sur le moment où tout bascule. Le public ne peut pas être désorienté puisqu'il connaît généralement l'Histoire ou le mythe. Il assiste donc en spectateur privilégié aux dernières heures des personnages. Sur scène, le temps n'est d'ailleurs pas perçu de la même manière. En effet, les personnages sont conscients que les heures s'écoulent. C'est pourquoi ils se lancent dans une véritable course contre la montre. Narcisse pousse Néron à se rebeller contre le joug familial tandis qu'Œnone ira jusqu'au parjure pour sauver Phèdre. La logique de l'événement se confond donc avec l'urgence du temps. Racine ne soumet pas à l'exigence de l'unité par obligation, il s'en sert comme support dramatique. Dès lors, on a l'impression que le temps de la fiction est coincé entre un passé menaçant et un futur incertain. Andromaque captive de Pyrrhus après la guerre de Troie n'imagine pas un avenir radieux. Il en est de même pour Britannicus qui nourrit de faux espoirs sur son sort. En définitive les personnages sont enfermés dans un cycle qui est sur le point de s'achever. Nous retrouvons cette idée chez Raymond Picard, dans la préface de *Phèdre* : « Quand Phèdre apparaît pour la première fois sur le théâtre, c'est une femme aux portes de la mort ; quand elle se montre pour la dernière fois, au cinquième acte, elle est sur le point de mourir, et elle meurt enfin<sup>2</sup> ». L'unité de temps se vaut donc par sa brièveté. On peut aisément la comparer à un jugement de cour puisqu'on se retrouve au moment décisif : celui de la délibération. Durant cinq actes, les personnages vont se succéder à la barre afin de témoigner. Ils seront jugés pour leurs fautes ou leurs actes manqués. D'ailleurs, toutes tentatives afin de gagner du temps et modifier l'ordre des choses seront vaines. Le verdict sera sans appel : Hermione, Pyrrhus, Britannicus, Phèdre, Hippolyte et Oreste seront victimes de leurs passions. Le principe des unités est un fil conducteur qui coordonne chaque élément de l'intrigue et renforce la tension dramatique. Approfondir ce point nous semblait

---

<sup>1</sup> *Ibid.*, v. 108.

<sup>2</sup> Raymond Picard, préface de *Phèdre*, *Œuvres complètes de Racine*, Éd. Gallimard. 1951, p. 739.

nécessaire pour illustrer le rapport étroit entre les exigences tragiques et le mécanisme des pièces. Car si nous suivons le raisonnement de Georges Forestier,

Pour suggérer une illusion d'action, tous les discours doivent être organisés les uns par rapport aux autres, qu'ils doivent suggérer une prise en compte cohérente du temps et de l'espace ; bref que cette mise en relation des discours doit engendrer un système cohérent et vraisemblable de faits, dans le but d'obliger le spectateur ou le lecteur à croire que ce qu'il voit ou lit est la meilleure reproduction possible d'une action véritable<sup>1</sup>.

Le théâtre ayant pour objectif d'être un simulacre de la réalité, les dramaturges classiques ne peuvent dissocier les répliques et l'intrigue. La combinaison de ces deux éléments vise avant tout à gommer la distance entre la scène et la salle afin de faciliter le rapport de proximité. Cela participe ainsi à la dynamique d'identification inhérente au théâtre. Nous savons avec quelle maîtrise Racine se pliera aux principes des unités et conventions tragiques pour toucher et séduire son auditoire. Car ne nous y trompons pas, l'usage de ce rappel, est ici un moyen efficace pour exploiter la sphère des passions. Le poète est certes pétri de technique, respectueux d'une certaine image de la tragédie, il ne demeure pas moins maître de son art. C'est pourquoi son esthétique ne saurait se résumer à ces quelques règles élémentaires. Elles sont les fondements de ses tragédies mais ne constituent pas l'essence de sa sensibilité. Dès lors, l'univers racinien ne se conçoit qu'à travers le prisme d'une époque empreinte de convenances.

## 1.2. Une sensibilité classique

Si la scène française du XVII<sup>e</sup> siècle est synonyme de divertissement, elle a pour vocation première d'être le reflet de la société. La comédie tourne en dérision les défauts humains tandis que la tragédie en illustre les excès. Le poète s'improvise ainsi

---

<sup>1</sup> Georges Forestier, *Introduction à l'analyse des textes classiques*, Nathan Université, 1993, p. 68.

portraitiste, en transformant sa plume en véritable pinceau. Il conjugue sa perception du monde à une conception globalisante pour nous offrir un kaléidoscope de scènes et de figures. C'est pourquoi Racine et ses contemporains vont forger leur sensibilité au contact de la *mimésis* dont le concept repose sur l'imitation de la nature. La nature de la tragédie étant par définition un genre noble, il est difficile de ne pas établir une comparaison implicite entre les personnages antiques et la cour du Roi Soleil. Alain Niderst, insiste bien sur cette particularité :

C'est au public louis-quatorzien qu'il offre ses personnages, leurs mœurs et leur « philosophie ». Ainsi est-il amené à « christianiser » la conduite et surtout le dénouement de ses pièces, à y introduire la tendresse et la cruauté que ses spectateurs attendent. Dans ce compromis entre la fidélité à l'histoire et à la Fable et l'esthétique de son temps, Racine trouve sa voie, ses succès ou ses faiblesses<sup>1</sup>.

Est-ce à dire que le dramaturge a totalement dénaturé la fable en la modernisant ? Non bien évidemment car Racine a simplement trouvé un compromis entre le goût de son siècle et l'esprit des Anciens. Il a conservé l'arrière plan mythologique tout en actualisant son discours. Sur ce point, il n'a pas toujours fait l'unanimité puisque nombre de ses détracteurs, dont Corneille, ont critiqué son œuvre en lui reprochant de ne peindre que des Français. Or, remporter l'adhésion du public consiste à présenter des éléments familiers et non pas raconter une histoire dont il se sentira totalement étranger. Aussi Racine peut bien prendre ses héros à Versailles, du moment où il parvient à conserver la logique de ses illustres prédécesseurs. D'ailleurs Aristote lui-même préconise d'imiter la nature en prenant appui sur les actions et les caractères des hommes. À aucun moment dans sa *Poétique*, il interdit formellement de s'inspirer des mœurs de son époque. Par contre, il confère à la vraisemblance, une place prédominante dans la *mimesis* dramatique : « le rôle du poète ne consiste pas à dire ce qui s'est passé mais ce qui pourrait arriver, ce qui est possible selon le vraisemblable

---

<sup>1</sup> Alain Niderst. *Racine et la tragédie classique*, PUF, 1995, p. 34.

ou le nécessaire<sup>1</sup>». Ainsi, le poète n'est pas attaché à l'authenticité de l'évènement comme le serait un historien. Son œuvre s'inscrit dans une tradition littéraire qui consiste à rapporter des faits attestés ou non par l'Histoire mais qui auraient pu se produire. Comme Boileau le précise dans son *Art Poétique*, «le vrai peut quelquefois n'être pas vraisemblable<sup>2</sup>». L'exemple le plus probant est sans doute la mort d'Hippolyte, dans *Phèdre*, où le prince combat un dragon tout droit sorti des flots. Il en va sans dire que ce monstre marin appartient au registre exclusif du merveilleux. Néanmoins, sa présence se justifie dans l'intrigue puisque elle coïncide avec la vengeance de Thésée, orchestrée par Neptune. La vraisemblance suppose donc un pacte avec le public qui non surpris par ces interventions surnaturelles, les accepte car il connaît la légende. Alain Couprie étoffera ce propos en revenant sur le concept de Belle Nature :

[La Belle nature] oriente la tragédie vers une expression qui n'est ni le réalisme ni le document historique. Elle tend à une vérité plus haute, celle de l'art. Cette vérité peut très bien être fausse dans le sens où les choses ont pu dans la réalité se passer différemment. Mais ce faux artistique donne une telle force, donne une telle crédibilité qu'il devient plus vrai que nature<sup>3</sup>.

En effet, au milieu du siècle classique, sous l'influence de théoriciens tels que Chapelain<sup>4</sup>, La Mesnardière<sup>5</sup> et surtout l'abbé d'Aubignac<sup>6</sup>, la vraisemblance devient une version améliorée du Vrai. Son souci n'est plus d'être une reproduction fidèle de la réalité mais un reflet esthétique. C'est pourquoi les personnages raciniens sont toujours beaux et éloquents, même dans leurs excès de rage ; la tonalité élégiaque leur conférant une dimension poétique. D'où l'intrusion de la rhétorique qui sert de véritable catalyseur à la mélancolie du héros. Les figures de style concourent ainsi à

<sup>1</sup> Aristote, *La poétique*, Trad. Barbara Genez, Ed. Les Belles lettres, 1997, Ch. 9, p. 35.

<sup>2</sup> Nicolas Boileau, *Œuvres complètes*, Ed. Gallimard, La pléiade, 1966, v. 48.

<sup>3</sup> Alain Couprie, *La tragédie racinienne*, Éd. Hatier, 1995, p. 121.

<sup>4</sup> Chapelain, *Lettre sur la règle des vingt-quatre heures*, 1630, in *Opuscules critiques*, éd. Alfred C. Hunter, Éd. Droz, 1936.

<sup>5</sup> Pilet de La Mesnardière, *La Poétique*, Éd. Antoine de Sommerville, 1640.

<sup>6</sup> Abbé d'Aubignac, *La pratique du théâtre*, Éd. Slatkine Reprints, 1971.

charmer le spectateur puisqu'elles résonnent comme une douce mélodie. La vraisemblance est en cela, dépourvue de toute authenticité car la déclamation n'est pas conforme à la vérité. Nous rejoignons ici le raisonnement du Père Rapin :

Outre que la vraisemblance sert à donner de la créance à ce que la poésie a de plus fabuleux, elle sert aussi à donner aux choses que dit le poète un plus grand air de perfection que ne pourrait faire la vérité même, quoique la vraisemblance en soit la copie. Car la vérité ne fait les choses que comme elles sont; et la vraisemblance les fait comme elles doivent être. La vérité est presque toujours défectueuse [...] il ne naît rien au monde qui ne s'éloigne de la perfection de son idée en y naissant. Il faut chercher des originaux et des modèles dans la vraisemblance et dans les principes universels des choses, où il n'entre rien de matériel et de singulier qui les corrompe<sup>1</sup>.

Racine a donc su parfaitement intégrer les principes de *mimésis* et de vraisemblance dans son théâtre puisqu'il s'en est servi non seulement de support au sein de son intrigue mais également de structure pour concevoir ses personnages. Ces deux notions visent en définitive le même objectif : mettre en scène des comportements singuliers à valeur universelle. C'est pourquoi Néron (*Britannicus*) incarnera toutes les nuances de la cruauté tandis qu'Hermione (*Andromaque*) montrera les diverses facettes de la jalousie. Sous le couvert de l'héritage antique, Racine a affiné son style tout en développant une sensibilité profondément classique.

### 1.2.1 Les ornements de la fable

La constitution d'une pièce répond souvent à une structure précise qui influence la progression de l'action et en dicte le cours. Ainsi quand Racine associe les divers paramètres propres à la tragédie, il nous montre à quel point il est respectueux des usages. Comme nous l'avons vu précédemment, il donne à son œuvre une couleur traditionnelle tout en intégrant des données contemporaines. Sur scène, la tragédie se divise en cinq actes qui quadrillent l'intrigue selon un processus chronologique. Ce découpage temporel se compose d'un présent conflictuel, d'un

---

<sup>1</sup> René Rapin, *Réflexions sur la poétique de ce temps*, Éd. Barbin, 1671, p. 41.

passé nostalgique et d'un futur incertain. Dans *Phèdre*, l'héroïne évoque tour à tour, son mal être, la légende de Thésée et dirige sa propre mort :

Tout m'afflige, et me nuit, et conspire à me nuire<sup>1</sup> [...].

Par vous aurait péri le monstre de la Crète<sup>2</sup> [...].

J'ai pris, j'ai fait coulé dans mes brûlantes veines  
Un poison que Médée apporta dans Athènes<sup>3</sup>.

Dans son *Analyse du texte de théâtre*, Michel Pruner formule ainsi les trois fonctions fondamentales du récit : « la protase correspond à la mise en route des éléments dramatiques<sup>4</sup> », c'est le moment où le dramaturge plante le décor et expose les faits ; « l'építase » qui suit le déroulement de l'intrigue en insistant sur la situation de crise ; et « la catastrophe » qui coïncide avec sa résolution entachée par le crime. Chaque pièce est donc confinée à l'intérieur de cinq actes qui se subdivisent en une variété de scènes. Cet élément constitue l'ossature de la tragédie puisque le héros va grandir, évoluer et périr au sein même de ces tableaux. Pourtant le texte dramatique est loin de se limiter à cette structure purement formelle, commune à toutes les œuvres du XVII<sup>e</sup> siècle. Il se rattache aussi à un enchevêtrement particulier dont la finalité est de lier tous les personnages. Chez Racine, le terme d'entité individuelle n'a pas lieu d'être dans la mesure où le sort de l'un détermine généralement celui de l'autre. Le drame prend ainsi une dimension nouvelle puisqu'il s'articule autour du concept de proximité. Le poète n'oppose jamais deux peuples ennemis de nationalités différentes, il présente des affaires domestiques qui concernent les membres d'une même famille. En retraçant le destin de figures issues d'une même caste ou d'une même lignée, Racine entend renforcer le phénomène d'identification. De ce fait, la scène devient un espace privilégié pour le spectateur qui forme son jugement à

<sup>1</sup> Jean Racine, *Phèdre*, *Œuvres complètes*, I, 3, v. 161.

<sup>2</sup> *Op. cit.*, II, 5, v. 649.

<sup>3</sup> Jean Racine, *Phèdre*, *Œuvres complètes*, V, 7, v. 1637-1638.

<sup>4</sup> Michel Pruner, *Analyse du texte de théâtre*, Éd. Dunod, 1998, p. 41.

l'ombre de sa propre expérience. D'ailleurs cette proximité n'enlève rien à la violence des actes et parvient même à l'accentuer. Ce mécanisme est résumé de manière synthétique dans un ouvrage de Ingrid Heyndels :

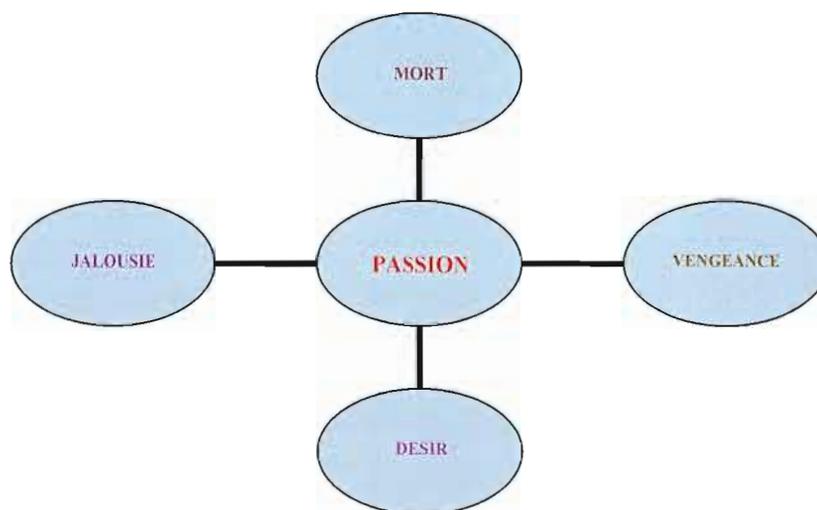
Que l'on songe au problème de la fratrie (et de la lutte fratricide), à l'ombre portée par la loi sur la pulsion du désir, au vertige de l'infanticide, aux liaisons labyrinthiques de l'Œdipe, de la culpabilité de la dévoration maternelle – on aura reconnu au passage quelques motifs raciniens parmi beaucoup d'autres, tous participant à l'orchestration conflictuelle<sup>1</sup>.

C'est pourquoi nous pouvons concevoir notre démonstration sous le principe de l'unité de sang. Dans *Britannicus*, le héros éponyme est persécuté par son demi-frère, Néron, qui l'écarte du pouvoir avant de le réduire au silence. Le drame se noue ici autour de trois membres d'un même clan et conduit à un éclatement de la cellule familiale. Figure de la mère castratrice et autoritaire, Agrippine a contracté un mariage consanguin avec son propre oncle afin de placer son fils sur le trône. Les deux cousins germains Néron et Britannicus sont ainsi devenus demi-frères. De ce fait, l'empoisonnement du héros éponyme s'apparente à un fratricide où un frère se débarrasse de sa moitié pour assouvir son instinct de domination. Dans *Phèdre*, la situation est plus complexe qu'il n'y paraît. La reine est l'épouse de Thésée mais aime son beau fils Hippolyte. Et comme si cela ne suffisait pas, leur généalogie démontre des liens encore plus anciens. En effet, Phèdre est la fille de Minos, descendant direct de Jupiter. Or, la dynastie de Thésée est elle-même associée à cette divinité. Il y a donc une similitude dans leur ascendance puisqu'ils seraient issus de la même famille. La question de l'inceste est donc doublement épineuse si l'on considère que Phèdre désire non seulement le fils de son mari mais aussi un membre de sa propre lignée. Une fois de plus, la passion fissure les valeurs familiales car elle contraint un père à maudire son enfant et à le destiner à une mort certaine. Dans cette pièce, l'infanticide précipite le dénouement puisque Thésée invoque Neptune pour

---

<sup>1</sup> Ingrid Heyndels, *Le conflit racinien*, Éd. Université de Bruxelles, 1985, p. 61-62.

sauver son honneur. Pour finir, même si les liens du sang sont moins perceptibles dans *Andromaque*, Racine n'en fait pas abstraction. En effet, Astyanax est le fils d'Andromaque qui porte le deuil d'Hector. Et bien que ces personnages soient totalement absents, ils alimentent toutes les conversations. En disgrâce après la guerre de Troie, la reine devient captive de Pyrrhus qui en tombe éperdument amoureux. Cela aura pour conséquence de déclencher l'hostilité d'Hermione, promise éconduite, et d'entraîner le régicide dirigé par Oreste. Or la scène des noces consacre Andromaque comme épouse légitime de Pyrrhus juste avant son assassinat. Dans l'univers racinien, la scène est donc semblable à une arène de combat où les membres d'une même famille viennent braver sans foi ni loi l'ordre établi. L'Histoire fournit au dramaturge un éventail de figures lui permettant d'établir un parallèle entre la passion et la démesure. Puis, grâce aux enjeux humains, Racine tisse les fils de son intrigue. Pour former son action, il sublime les sentiments du héros et les pousse jusqu'à leur paroxysme. La tragédie nous livre alors un constat d'échec où le personnage ne parvient pas à se défaire de son obsession. Il est dès lors entraîné dans une spirale infernale pourvue de quatre maillons : le désir, la jalousie, la vengeance et la mort. Pour se la figurer, nous avons opté pour le diagramme suivant :



**Figure 1.1** La Spirale de la passion

Ce schéma matérialise l'un des ornements de la fable commun à nos trois pièces puisque Racine l'utilise de manière systématique pour structurer les tensions et les développer. Il définit ainsi la passion comme la quintessence de ses tragédies et la place au cœur de l'action. Cette dernière joue le rôle de véritable catalyseur car elle cristallise l'ensemble des autres thèmes et engendre le désir, la jalousie, la vengeance et la mort. Selon, Jean Rohou, «les seuls moyens dont dispose l'être de désir [...] sont la violence, la tromperie, la transgression : des moyens qui ne peuvent que consolider cette contradiction et aggraver sa culpabilité<sup>1</sup>». En effet, quand Phèdre apprend qu'Aricie est sa rivale, elle laissera éclater sa haine :

Non je ne peux souffrir un bonheur qui m'outrage.  
 Oenone prend pitié de ma jalouse rage.  
 Il faut perdre Aricie ; il faut de mon époux  
 Contre un sang odieux réveiller le courroux<sup>2</sup>.

L'association des termes « outrage » et « rage » nous montre bien la détermination du personnage à ne pas être au second plan dans le cœur d'Hippolyte. D'ailleurs même si l'affection n'est pas réciproque, elle est perçue comme une trahison, au moment du refus, et précipite la vengeance. C'est pourquoi la haine revêt plusieurs visages. Elle est tout d'abord celle d'une nourrice, bras armé de sa maîtresse. La calomnie d'Hippolyte est savamment orchestrée par Œnone qui préfère mentir honteusement plutôt que de voir dépérir Phèdre : « Honteuse du dessein d'un amant furieux / Et du feu criminel qu'il a pris dans ses yeux<sup>3</sup> [...] ». La jalousie va ensuite se traduire par le châtement d'un père en la personne de Thésée. Le roi meurtri en sa qualité d'époux, va accabler son fils de multiples reproches sans même rechercher la vérité. Cet état est qualifié, dans la pièce, par un lexique approprié puisque le prince innocent est associé graduellement à « un monstre, un traître puis un criminel<sup>4</sup> ». Mais l'un des

<sup>1</sup> Jean Rohou, *Le XVII<sup>e</sup> siècle, une révolution de la condition humaine*, Éd. Seuil, 2002, p. 461.

<sup>2</sup> Jean Racine, *Phèdre, Œuvres complètes*, IV, 6, v. 1257-1260.

<sup>3</sup> Jean Racine, *Phèdre, Œuvres complètes*, IV, 1, v. 1015-1016.

<sup>4</sup> *Op. cit.*, IV, 2, v. 1044-1076.

maillons qui surplombe tous les autres est sans nul doute, la Mort. Elle est la conséquence logique de la passion destructrice où chacun paye le prix de son aliénation : la nourrice pour son attachement aveugle pour la reine, la reine pour sa concupiscence et le prince pour ses sentiments envers Aricie. Nous sommes en présence d'un schéma identique dans *Andromaque* où les personnages sont confrontés aux frustrations de l'autre. Dans une préface moderne datant de 1951, Raymond Picard nous l'expose en évoquant la chaîne des amours contrariés :

Oreste aime Hermione qui ne l'aime pas, Hermione aime Pyrrhus qui ne l'aime pas, Pyrrhus aime Andromaque qui ne l'aime pas ; Andromaque aime Hector qui est mort. Ainsi chaque actant est lié par le pouvoir dont chacun dispose de faire le malheur de l'autre<sup>1</sup>.

C'est de cette façon que le mécanisme se met en place. La tension va naître de leur impossibilité à partager leur sentiment. Les personnages sont toujours confrontés à un dilemme : lâcher prise ou s'acharner. Or Hermione se laisse guider par sa fureur, plutôt que de voir Pyrrhus heureux : « Quel plaisir ! De venger moi-même mon injure/ De retirer mon bras teint du sang du Parjure<sup>2</sup> [...] ». L'association des termes « injure » et « parjure » met en évidence la folie de la princesse qui est déterminée à racheter le prix du cœur par celui du sang. Oreste devient ainsi l'instrument de sa vengeance puisque il accepte en son âme et conscience l'idée du régicide. Il considère cette mort comme un gage d'affection pour Hermione. Andromaque, quant à elle, cède aux avances de Pyrrhus pour sauver son fils Astyanax, privilégiant l'intérêt de son enfant au détriment du sien. Pour Jacques Scherer, la crise de cette pièce apparaît comme un « dilemme collectif<sup>3</sup> ». En effet, la décision de l'un entraîne toujours l'action de l'autre. Racine inscrit ses héros dans une machine infernale dont chacun est un rouage : Andromaque incarne la source du conflit, Pyrrhus et Hermione en sont le dispositif tandis qu'Oreste joue le rôle du détonateur. Les personnages sont donc

<sup>1</sup> Raymond Picard, préface *Andromaque*, *Œuvres complètes* de Racine, Éd. Gallimard, 1951, p. 235.

<sup>2</sup> Jean Racine, *Phèdre*, *Œuvres complètes*, IV, 4, v. 1269-1270.

<sup>3</sup> Jacques Scherer, *Racine et/ou la cérémonie*, PUF, 1982, p. 159-160.

enfermés dans une spirale amoureuse dont ils ne peuvent s'extraire. *Britannicus* fait en cela figure d'exception car la dialectique passionnelle est exploitée différemment. Les deux amants sont relégués au second plan comme nous l'affirme René Pommier : « Junie et Britannicus ne sont guères que des pions dans la partie que jouent, l'un contre l'autre, l'empereur et sa mère<sup>4</sup> ». Il semblerait donc que l'intrigue se concentre davantage autour de Néron et d'Agrippine qui luttent activement pour le pouvoir. Dans la pièce, Racine nous peint « un monstre naissant<sup>1</sup> » dont le désir est de régner, sans partage, sur Rome. Pour ce faire, Néron tente de réprimer toute opposition politique; allant même à priver sa mère de tout prestige:

Il m'écarta du Trône où je m'allais placer.  
Depuis ce coup fatal, le pouvoir d'Agrippine  
Vers sa chute, à grand pas, chaque jour s'achemine<sup>2</sup>.

C'est pourquoi, Agrippine s'insurge et tente de reprendre ses privilèges. Sa passion est motivée par son attrait irrésistible pour le pouvoir. Seulement ses projets sont réduits à néant face à l'émancipation de l'empereur. Racine nous décrit ici des personnages orgueilleux qui n'ont de cesse de s'affirmer que par la manipulation. Ce fait est d'ailleurs étayé par l'enlèvement de Junie ; acte totalement impulsif dans lequel Néron obéit au caprice du moment pour parasiter la relation des amants et réprover la bénédiction de sa mère. À partir de ces détails nous pouvons bâtir un nouvel organigramme fondé sur une dynamique politique :



**Figure 1.2** La pyramide du pouvoir

<sup>4</sup> René Pommier, *Etudes sur Britannicus*, Éd. Sedes, Coll. « Les Livres et les Hommes », 1995, p. 23

<sup>1</sup> Jean Racine, Préface de *Britannicus*, *Œuvres complètes*, p. 372

<sup>2</sup> Jean Racine, *Britannicus*, *Œuvres complètes*, I, 1, v. 110-112.

À sa tête trône le pouvoir, objet de convoitise. Il est à l'origine de toutes les dissensions, témoin privilégié des ambitions des uns et des complots des autres. Est-ce fortuit si Racine a repris ce célèbre chapitre de l'Histoire romaine? Ou la tyrannie du prince est-elle destinée à alerter Louis XIV sur les abus de sa charge? À l'âge classique, comme en notre siècle, ce questionnement demeure le fruit de spéculations. C'est pourquoi nous nous garderons de tirer des conclusions hâtives sur le sujet. Il n'en demeure pas moins que *Britannicus* est le parfait exemple du despotisme humain. Nous suivons en cela le raisonnement de Jean Rohou pour qui « le héros tragique est celui qui s'affirme en rompant ses liens de subordination morale, trahissant parents, passé, parole, patrie, fidélité religieuse ou conjugale ; celui dont le besoin passionnel et les actions tyranniques sont causes principales de tout<sup>1</sup> ». L'affranchissement du personnage passe ainsi par l'abandon de toutes valeurs premières auxquelles est substituée la passion absolue. Il s'agit de la défaite de la raison sur le cœur, de la conscience sur la pulsion. De ce fait, tous ces ornements contribuent à forger la sensibilité racinienne tout en révélant une éthique de l'individu.

### 1.2.2 La morale du grand siècle

Au XVII<sup>e</sup> siècle, la tragédie ne peut pas se limiter à une simple représentation théâtrale dont le seul objectif est le divertissement. Les sujets en sont trop travaillés et le ton trop pathétique pour n'y voir qu'une seule application. Son ambition est donc d'instruire le spectateur sur les dérives de la passion. Il s'agit non seulement de peindre un état d'âme mais aussi d'en évaluer les dommages grâce au prisme de l'*hybris*<sup>2</sup>. Racine s'en justifie d'ailleurs très clairement lors de sa préface de *Phèdre* :

---

<sup>1</sup> Jean Rohou, *L'Évolution du tragique racinien*, Éd. Sedes, 1991, p. 459.

<sup>2</sup> Terme grec servant à désigner la démesure.

Les moindres fautes y sont sévèrement punies. La seule pensée du crime y est regardée avec autant d'horreur que le crime même [...]. Et le vice y est peint partout avec des couleurs qui en font connaître et haïr la difformité<sup>1</sup>.

Face à ces déclarations, il est difficile de ne pas concevoir l'intrigue sous l'angle de la moralité puisque le dramaturge se situe dans la pure tradition antique. En effet, il rejoint en cela la notion de *catharsis*, chère à Aristote, dont le souci est de refréner les passions en excitant la pitié et la crainte. Voici donc les deux éléments clés pour une bonne compréhension de la tragédie. Or, ce modèle ne semble pas toujours exploité au siècle classique, si l'on en juge par la suite de la préface:

Il serait à souhaiter que nos Ouvrages fussent aussi solides et aussi pleins d'utiles instructions que ceux de ces Poètes. Ce serait peut-être un moyen de réconcilier la Tragédie avec quantité de Personnes célèbres par leur piété et par leur doctrine qui l'ont condamnée dans ces derniers temps, et qui en jugeraient sans doute plus favorablement, si les Auteurs songeaient autant à instruire leurs spectateurs qu'à les divertir, et s'ils suivaient en cela la véritable intention de la Tragédie<sup>2</sup>.

En insistant sur la portée didactique de l'œuvre, Racine entend fustiger ses contemporains et valoriser son travail. Dès lors, le poète use de divers procédés pour nous sensibiliser. La compassion passe tout d'abord par le sacrifice de l'innocent. C'est un personnage de qualité qui se retrouve à la merci des autres protagonistes. Son statut est le plus souvent réifié puisqu'il vaut exclusivement par le désir et les bouleversements dont il fait l'objet. Le spectateur n'a d'autre choix que de s'insurger face à son sort dans la mesure où ce héros est confronté à des puissances qui le dominent. Ces forces l'écrasent et le contrôlent car sa survie dépend uniquement de ceux qui ont juré sa perte. Hippolyte est par exemple condamné simultanément par Phèdre et Thésée puisque le malheur de l'une déclenche la fureur de l'autre. Victime de la calomnie et du rejet des siens, son salut sera bien illusoire dans les bras d'Aricie. Cependant, nous le savons, la scène tragique proscrit toute forme de violence en vertu

<sup>1</sup> Jean Racine, Préface de *Phèdre*, *Œuvres complètes*, p. 819.

<sup>2</sup> *Ibid.*, p. 819.

du principe de *bienséance*. Les épisodes sanglants, qui peuvent choquer les mœurs, ont ainsi lieu en coulisses comme nous le précise Horace dans son *Art poétique* :

L'esprit est moins vivement touché de ce qui lui est transmis par l'oreille que des tableaux offerts au rapport fidèle des yeux et perçus sans intermédiaire par le spectateur. Il est des actes, toutefois, bons à se passer derrière la scène et qu'on n'y produira point; il est bien des choses qu'on écartera des yeux pour en confier ensuite le récit à l'éloquence d'un témoin<sup>1</sup>.

L'hypotypose prend à sa charge ces actions passées sous silence et confère au récit une valeur testimoniale. Selon Bernard Lamy, célèbre rhétoricien classique, cette figure « est une espèce d'enthousiasme qui fait qu'on s'imagine voir ce qui n'est point présent, et qu'on le représente si vivement devant les yeux de ceux qui écoutent, qu'il leur semble voir ce qu'on leur dit<sup>2</sup> ». Ce procédé rhétorique permet ainsi à Racine de narrer l'empoisonnement de Britannicus en substituant une réalité à une autre par l'entremise d'un récit :

La coupe dans ses mains par Narcisse est remplie ;  
Mais ses lèvres à peine en ont touché les bords [...]   
Il tombe sur son lit sans chaleur et sans vie<sup>3</sup>.

Cette scène est, ici, rapportée fidèlement par Burrhus qui, ayant assisté au banquet, agrmente son discours de détails en tous genres sur les comportements de Néron et de Narcisse, auteurs désignés du complot. Ces épisodes ont de ce fait un impact visuel intense car ils demandent un effort d'imagination. L'exemple le plus probant est sans doute le récit de Thémène qui revient sur le décès d'Hippolyte. Le gouverneur présente la succession des faits comme si nous assistions directement à la scène. Il nous décrit « un effroyable cri, sorti du fond des flots », un monstre « couvert d'écailles jaunissantes<sup>4</sup> », le supplice du prince traîné par ses chevaux et même ses

<sup>1</sup> Horace, *Art Poétique*, trad. F. Villeneuve, Les Belles Lettres, Paris, 1961, v. 333-346.

<sup>2</sup> Bernard Lamy, *La rhétorique ou l'art de parler*, Éd. PUF, 1998, p. 201.

<sup>3</sup> Jean Racine, *Britannicus*, *Œuvres complètes*, V, 6, v. 1636-1640.

<sup>4</sup> Jean Racine, *Phèdre*, *Œuvres complètes*, V, 5, v. 1498-1570.

même ses dernières paroles. Le langage se substitue donc à la violence physique et renforce le sentiment de pitié.

À l'inverse, la terreur est inhérente à la cruauté et au châtement du héros. Incapable de maîtriser ses transports, il se laisse consumer par ses passions. Son rôle est pour le moins ambigu car Racine ne le considère pas fondamentalement comme un être pervers, enclin à faire le mal. Il aurait même tendance à pardonner sa fragilité psychique même s'il condamne ses égarements. Oreste a beau être un meurtrier averti, il n'en demeure pas moins un amoureux en puissance :

Si je vous aime ? Ô dieux ! Mes serments, mes parjures,  
Ma fuite, mon retour, mes respects, mes injures,  
Mon désespoir, mes yeux de pleurs toujours noyés,  
Quels témoins croirez-vous, si vous ne les croyez<sup>1</sup> ?

Cette déclaration enflammée, grâce notamment à la figure de l'accumulation, nous laisse entrevoir la véritable dévotion du personnage envers Hermione qui va se servir de ces sentiments pour ses propres intérêts. En définitive, c'est cette dernière qui nous inspire le plus de crainte en raison de son potentiel de destruction. Elle rejoint en cela Néron dont la seule ambition est d'étancher sa soif de prestige. Le dramaturge joue d'ailleurs sur l'opacité des caractères quand il masque la perversité de ses personnages sous de faux-semblants. Néanmoins le crime ne reste jamais impuni dans l'univers tragique. Ainsi, le suicide d'Hermione, l'empoisonnement de Phèdre ou la folie d'Oreste équivalent à une condamnation à mort. Point culminant de la passion, il demeure ce point de non retour où le cœur défaille avant de succomber. Le théâtre de Racine essaye donc de tempérer les ardeurs humaines et de canaliser les émotions. Loin d'avoir une simple fonction thérapeutique, la *catharsis* est une épreuve en soi que chacun subit en fonction de son propre vécu. Ainsi, ces âmes tourmentées nous montrent les limites à ne pas transgresser pour éviter toute aliénation. Par un effet de miroir, le poète incarne un médiateur entre ses créatures et son public. Il matérialise

---

<sup>1</sup> Jean Racine, *Andromaque*, *Œuvres complètes*, IV, III, v. 1157-1160.

nos démons intérieurs afin de nous faire réfléchir sur notre condition. La Mesnardière nous propose une lecture similaire lorsqu'il évoque la mission du dramaturge :

Et si la Fable, qu'il expose, finit sur la punition de la personne détestable, [le Poète] doit dépeindre en ses supplices de si effroyables tourments et de si cuisant remords, qu'il n'y ait point de spectateur coupable du même crime, ou disposé à le commettre, qui ne tremble de frayeur lorsqu'il entendra les plaintes, les cris et les hurlements qu'arrachent des maux si sensibles au criminel qui les endure<sup>1</sup>.

Cette citation renforce une fois de plus le phénomène d'identification et dessine les contours d'une éthique. Son cheminement est de concevoir l'Homme à travers sa conscience qui doit lui inculquer les valeurs du bien et du mal. Par extension, elle doit le prémunir de tout excès en orientant sa conduite sur le principe de la vertu. Et bien que cela demeure un idéal de perfection, ces préceptes sont largement véhiculés par les auteurs classiques. Paul Bénichou le développera à son tour dans les *Morales du grand siècle* :

Il y a au XVII<sup>e</sup> siècle une certaine façon lucide de scruter les tares de la nature, une sérénité dans la perception la moins flatteuse de l'homme, qui doivent plus à la philosophie qu'à la religion. L'angoisse et le dégoût y ont moins de place que le désir du vrai, la fierté de l'atteindre même à nos propres dépens, le souci d'une sagesse sans fard<sup>2</sup>.

Ainsi, la tragédie participe activement à ce processus de sensibilisation dans lequel la crainte et la pitié occupent une place décisive. Toutefois, bien que nous ayons insisté sur son caractère moral, il ne faut pas oublier un point essentiel : pour toucher et instruire, le discours doit d'abord plaire. C'est pourquoi Racine se fait le chantre de la misère humaine en proposant une peinture des plus majestueuses. La cruauté de ses figures n'occasionne jamais une totale révolusion et engendre même un sentiment d'admiration pour ces personnages pris dans les rets de la passion. Ceci constitue la

<sup>1</sup> Jules Pilet de La Mesnardière, *la Poétique*, Éd. Saltkine Reprints, 1972, p. 57.

<sup>2</sup> Paul Bénichou, *Morales du grand siècle*, Éd. Gallimard, Coll. Folio Essais, 1988, p. 302.

preuve que le public sait dissocier le simulacre de la réalité dans ce genre de contemplation.

La tragédie est un genre normalisé dont les principes constituent la base d'un mécanisme infernal. Sans eux, l'intrigue serait vite déstructurée car elle n'aurait aucun repère auquel se référer. Racine se sert donc de la tradition comme une matière malléable puisqu'il l'adapte à l'esthétique classique. La règle des trois unités lui permet de structurer la scène en diverses zones : l'espace, univers clos et étouffant, le temps, toujours pressant, et l'action, hantée en permanence par le spectre de la Mort. A cela s'ajoutent les principes de *vraisemblance* et de *bienséance* qui ont défini une éthique à ne pas transgresser. Cependant sa verve n'en est jamais affectée et y gagne même en force étant donné que la violence verbale opère la *catharsis* si chère à Aristote. Là encore, Racine s'est livré à un travail d'adaptation en modifiant l'Histoire afin de répondre aux exigences de son temps. Le poète est donc parvenu à trouver un juste équilibre entre l'héritage antique et sa sensibilité personnelle. Son œuvre étant le fruit d'une mécanique complexe dont les rouages s'imbriquent parfaitement, une méthode simple et efficace lui assure la continuité de ses actes : l'action va toujours *crescendo* et conduit à une catastrophe. Elle est mimétique d'une passion destructrice dont il est difficile de s'extraire. Scindé entre le cœur et la raison, le personnage est confronté à un dilemme qui transcende le théâtre et vient nous éclairer sur notre propre condition.

## CHAPITRE II

### LA CONDITION DU HÉROS TRAGIQUE

Rappeler les principaux préceptes de la tragédie avait pour ambition de poser les bases du théâtre classique et de reprendre la logique de ce siècle où le goût de la tradition se mêle au souci de l'imitation. Racine a ainsi satisfait aux exigences de son art tout en développant une sensibilité qui lui est propre. Dans la forme, il a donc suivi bon nombre de ses contemporains sans faire preuve d'une grande innovation. Est-ce à dire que le dramaturge ne s'est pas démarqué de ces illustres rivaux comme le grand Corneille ? Et que ces pièces n'ont d'autres vues que de plaire ou divertir ? Si l'on s'attarde sur le contenu de son œuvre, son aspect thématique, la condition du héros apparaît un enjeu majeur. En effet, sur scène, tout se joue par l'entremise du personnage qui est à la fois vecteur de discours et d'émotions. Intermédiaire entre le dramaturge et son public, il est celui qui favorise l'identification et apporte la cohésion à l'intrigue. Nous suivons son parcours, acte après acte, dans la plus stricte intimité, témoin privilégié de ses angoisses et de ses obsessions. Il n'est donc pas étonnant de prendre sa souffrance en pitié, de tressaillir face à sa cruauté ou d'éprouver une quelconque empathie à son égard. Dès lors, le héros n'est plus cet être d'encre et de papier dépourvu de substance. Il est marqué par un passé, affilié à un groupe et exprime des sentiments. Grâce à la *mimesis*, il n'est plus cette créature anonyme totalement fictive et devient même le prisme de notre humanité. La position d'Alain Niderst est en cela très explicite :

Racine tient à psychologiser la tragédie [...]. Il nous peint des hommes aveugles et faibles. Faibles parfois jusqu'à la dissolution de leur personnalité. Toute l'œuvre de Racine proclame qu'il n'est pas de misère humaine à laquelle la littérature ne puisse donner noblesse et majesté<sup>1</sup>.

Ce fragment est un écho direct à la critique moderne, qui, dans de nombreux ouvrages, considère Racine comme le chantre de la passion. En effet, le dramaturge n'est pas un simple mélodiste, capable de jouer sur les mots et les sonorités, il s'affirme en véritable portraitiste, dont le talent est de saisir la complexité de l'âme humaine. Car voilà en vérité toute la matière de son œuvre : peindre cette éternelle lutte entre *Éros* et *Thanatos*<sup>2</sup> qui s'affrontent pour conquérir le héros. Ils cultivent son désir, influencent ses décisions et le conduisent irrémédiablement au bord du précipice. Le personnage enchaîné à ces puissances, cède ainsi progressivement à la concupiscence. C'est pourquoi Racine le définit par le principe de la dualité. Il faut, dit-il,

que ce soit un homme qui ne soit pas extrêmement juste et vertueux, et qui ne mérite point aussi son malheur par excès de méchanceté et d'injustice; mais il faut que soit un homme qui, par sa faute devienne malheureux, et tombe d'une grande félicité et d'un rang très considérable dans une grande misère<sup>3</sup>.

Ces propos tendent à accentuer l'ambivalence du héros en le situant simultanément du côté de la pulsion et de la raison. Le poète ne se résout donc pas à donner une version partielle de la nature humaine. Il entend faire preuve de vraisemblance et prendre appui sur trois préceptes antiques. La convenance, doit tout d'abord assurer une cohérence entre la catégorie du modèle et sa représentation. Il s'agit ici, de respecter la logique des caractères. Ce point crucial se retrouve notamment dans *l'Épître aux pisons* d'Horace :

<sup>1</sup> Alain Niderst, *Essai sur la composition des tragédies de Racine*, Éd. St-P. Mont, 2001, p. 59.

<sup>2</sup> Divinités grecques qui désignent les pulsions de vie et de mort selon une théorie de Sigmund Freud in *Au-delà du plaisir*, Éd. Payot-poche, 2004.

<sup>3</sup> Jean Racine, Préface de *Phèdre*, *Œuvres complètes*. Éd. 1951, p. 925.

Il vous faut marquer les mœurs de chaque âge et donner aux caractères, changeant avec les années, les traits qui conviennent [...]. N'allez pas donner à un jeune homme le rôle d'un vieillard, à un enfant celui d'un homme fait; toujours chacun devra s'attacher aux traits qui accompagnent son âge et lui sont inhérents<sup>1</sup>.

Cette convenance concourt à nuancer les registres de langue et induit un rapport de hiérarchie, puisque les différents profils ne peuvent en aucun cas être uniformes. Les personnages sont obligatoirement marqués par l'expérience et la maturité dues à leur âge. Ce souci vise à garantir une certaine vraisemblance dans la représentation des caractères. Racine s'attache ensuite à suivre le critère de la ressemblance, c'est-à-dire la fidélité aux modèles tels que l'Histoire ou le mythe les a illustrés. Comme nous le savons, ce principe n'a pas été suivi scrupuleusement puisque de subtils ajustements ont été apportés dont Racine se justifie allègrement. Il convient donc de ne pas s'en formaliser et d'évoquer le dernier critère qui est celui de la constance. Une fois de plus, le dramaturge doit veiller à harmoniser ses caractères pour qu'ils soient aisément identifiables. Comme Horace le préconise,

Il sera très important d'observer si c'est un dieu qui parle ou un héros, un vieillard mûri par le temps ou un homme encore dans la fleur d'une fougueuse jeunesse, une dame de haut rang ou une nourrice empressée, un marchand qui court le monde ou le cultivateur d'un petit domaine verdoyant<sup>2</sup> [...].

Ainsi, il ne peut y avoir d'équivoque quant à la condition du personnage. Lors de chaque réplique, l'auditoire doit pouvoir reconnaître chaque statut à travers son discours et son rôle. Ces trois principes permettent donc à Racine de constituer les fondements de son personnage, même si la condition du héros obéit à d'autres lois qui le plongent directement au cœur même de la passion.

---

<sup>1</sup> Horace, *Épître aux pisons*, Trad. F. Villeneuve, Les Belles Lettres, 1978, v. 156-177.

<sup>2</sup> *Ibid.*, v. 114-118.

## 2.1 L'ambiguïté du personnage racinien

Dans la tragédie, «le personnage n'est ni tout à fait coupable, ni tout à fait innocent<sup>1</sup>». Voilà en substance la vision aristotélicienne où le héros est un être double et instable. Sous la plume de Racine, cette ambivalence est encore plus visible car il s'évertue à nuancer ses caractères. Capable du meilleur comme du pire, son héros est tour à tour soucieux, emporté ou réfléchi. Il est en cela fidèle aux états d'âmes humaines, marqués par le duo tempérance/inconstance. Dans nos pièces, cette ambiguïté se retrouve sous la forme de deux profils: les êtres rationnels, stratèges du discours, et les êtres passionnés, experts dans l'art du sentiment. Ces deux figures ont pour objet la mise à jour du mécanisme racinien et visent à s'extraire du concept d'individualité. En effet, nous ne pouvons concevoir le personnage comme une entité à part entière car il est toujours subordonné à ses semblables. Il ne peut véritablement s'émanciper seul sans le support de l'autre. C'est pourquoi nous sommes contraints de l'appréhender par le biais d'associations et de comparaisons diverses. Jean Rohou étouffe parfaitement cet argument, dans son ouvrage sur le siècle classique:

Il faut cesser de considérer les actants fictifs et fonctionnels comme des individus réels et autonomes, pour voir que dans chacun d'eux figure l'un des facteurs du problème mis en scène, l'un des principes de la condition de la personnalité humaine<sup>2</sup>.

Comme le héros est davantage le porte étendard d'une notion, nos deux catégories semblent répondre à nos besoins. Ainsi, les êtres rationnels sont, par définition, des maillons forts qui exercent une autorité sur autrui. Ils sont profondément soucieux d'eux-mêmes et songent avant tout à défendre leurs intérêts. C'est le cas notamment de Pyrrhus qui entend fléchir les sentiments d'Andromaque pour assouvir ses désirs. Loin de l'image traditionnelle de l'amant courtisan, le roi de l'Épire ne recule devant

---

<sup>1</sup> Jean Racine, Préface de *Phèdre*, *Œuvres complètes*, p. 817.

<sup>2</sup> Jean Rohou, *Le XVII<sup>ème</sup> siècle, une révolution de la condition humaine*, Ed. Seuil, 2002, p. 458-459.

aucune pression pour soumettre sa belle. Il passe de l'amour à la haine sans grande transition :

Songez-y bien : il faut désormais que mon cœur  
S'il n'aime avec transport, haïsse avec fureur.  
Je n'épargnerai rien dans ma juste colère :  
Le Fils me répondra des mépris de la Mère<sup>1</sup> [...]

Son sentiment est semblable à une arme redoutable prête à agir promptement en cas de refus. Ainsi, quand Pyrrhus se déclare, il maîtrise ses transports et n'est pas aliéné à la passion. Pour preuve, le ton péremptoire de sa réplique avec l'utilisation de l'impératif et la perspective de la vengeance. L'être rationnel croit donc pouvoir agir au gré de ses envies sans qu'on puisse lui opposer la moindre résistance. Peu lui importe au fond le malheur d'autrui pourvu qu'il puisse tirer un avantage de la situation. Agrippine en est le parfait exemple, quand elle tente de consolider son influence en accordant les deux amants (Junie et Britannicus). Ce personnage est le symbole même de l'égoïsme car toutes ses actions n'ont d'autres buts que d'assurer sa propre gloire. Dans son *Étude sur Britannicus*, René Pommier compare Agrippine à un « être amoral dépourvu de sensibilité<sup>2</sup> » dont la présomption ne parvient pas à se détacher de l'ego :

Avec ma liberté, que vous m'avez ravie,  
Si vous le souhaitez, prenez encore ma vie,  
Pourvu que par ma mort tout le peuple irrité  
Ne vous ravisse pas ce qui m'a tant coûté<sup>3</sup>.

A l'instar de Pyrrhus, elle s' imagine tout régenter alors que tout échappe à son contrôle. Chez Racine, le pouvoir est un reflet trompeur qui se retourne contre ceux qui pensent l'utiliser. Les êtres raisonnés sont donc les instruments de leur propre

<sup>1</sup> Jean Racine, *Andromaque*, *Œuvres complètes*, 1, 4, v. 367-370.

<sup>2</sup> René Pommier, *Études sur Britannicus*, Ed. Sedes, 1995, p. 87.

<sup>3</sup> Jean Racine, *Britannicus*, *Œuvres complètes*, IV, 2, v. 1283-1286.

échec dans la mesure où ils pêchent par excès d'orgueil. Dans *Phèdre*, Thésée se laisse aveugler par son courroux et agit en despote. Il se prend au jeu de la calomnie et délaisse la clairvoyance. C'est pourquoi il interprète les signes à contre sens : il associe le silence d'Hippolyte à sa culpabilité et celui de Phèdre à sa vertu. Ce caractère n'est pas sans nous rappeler la figure du tyran tel que le conçoit La Mesnardière :

Pour figurer un Tyran, il faut tourner la médaille. S'il est vaillant, qu'il soit cruel ; s'il est prudent, qu'il soit trompeur ; s'il est doux, qu'il soit perfide ; s'il est libéral pour quelqu'un, qu'il soit avare pour plusieurs. Qu'il se défie de tout le monde, parce que n'ayant pas de foi, il a grand sujet de croire que personne n'en a pour lui [...]. Enfin, que ses perfections, s'il est vrai qu'il en ait quelques-unes, soient toujours infectées en lui par la contagion d'un vice<sup>1</sup> [...].

D'un point de vue général, les attributs tels que la cruauté, la perfidie ou l'avarice correspondent à l'être rationnel qui non seulement se veut la puissance incarnée mais se pose en censeur des agissements d'autrui. Or, dans la tragédie rien n'est jamais figé car Racine prend soin de jouer sur les contrastes.

Dès lors, les êtres passionnés se valent avant tout par leur inclination à exprimer leurs émotions. Ce sont des personnages sensibles qui se laissent souvent submerger par leurs sentiments. Ils vivent, respirent et se déterminent par le transport amoureux. Leur parcours est tumultueux, puisque ce sont des entités incomplètes qui cherchent à se réaliser au contact d'autrui. Ils ne travaillent pas à une quelconque gloire mais aspirent seulement à communier avec l'être aimé. C'est pourquoi, les couples Aricie/Hippolyte ou Junie/Britannicus ne sont pas des individus isolés mais les éléments d'une même harmonie. Ils ne sont pas totalement libres de leurs mouvements étant donné que chacun de leur geste est destiné à l'autre. Ainsi l'être passionné devient très vite l'ombre de lui-même sans la présence de sa moitié. Il perd alors son assurance quand il se confronte aux autres protagonistes. C'est le cas de

---

<sup>1</sup> Jules Pilet de La Mesnardière, *La Poétique*, Éd. Slatkine Reprints, 1972, p. 120-121

Britannicus, prince en demi-teinte, qui ne possède pas le prestige dû à son rang. Son seul moment de révolte a lieu en présence de Junie, quand il ose s'insurger face à Néron :

Ils ne nous ont pas vus l'un et l'autre élever,  
Moi pour vous obéir, et vous pour me braver<sup>1</sup> [...]

Rome met-elle au nombre de vos droits  
Tout ce qu'a de cruel l'injustice et la force,  
Les emprisonnements, le rapt et le divorce<sup>2</sup>?

La force de ce discours est sans nul doute proportionnelle à l'attachement des deux amants, Britannicus défiant ouvertement son demi-frère sans se soucier des conséquences. On peut d'ailleurs supposer que le héros n'aurait pas pu se rebeller sans la présence de Junie. L'être passionné est donc un personnage entier qui se vaut par sa générosité et sa grandeur d'âme. Hippolyte en est la preuve tangible, lorsqu'il propose le trône de Trézène à Aricie. Son action apparaît simultanément comme un gage d'affection et de réconciliation étant donné qu'il la libère de sa servitude. Seulement dans l'univers racinien ce bonheur idyllique n'est pas viable puisqu'il suscite rancœur et jalousie. Les amants se situent, malgré eux, au centre d'un cyclone, qui entraîne inévitablement une séparation. Une dissolution de la cellule amoureuse exigeant le sacrifice de l'un et le malheur de l'autre. Britannicus et Hippolyte seront ainsi immolés sur l'autel de la passion tandis que Junie et Aricie devront combler leur chagrin. En définitive, ces actants sont victimes de leurs sentiments parce qu'ils ne peuvent échapper aux menaces qui les encerclent. A ce stade de notre réflexion, nous pouvons donc esquisser une première définition de la passion grâce à l'ouvrage de Michel Meyer :

[...] la passion relève toujours d'une grandeur et d'une élévation à conquérir, par des enjeux à arracher, par des obstacles à abattre. L'homme s'efforce de vaincre le destin

<sup>1</sup> Jean Racine, *Britannicus*, *Œuvres complètes*, IV, 8, v. 1037-1038.

<sup>2</sup> *Ibid.* v. 1046-1048

(le hasard, dans le jeu, la morale conjugale et sociale dans la passion amoureuse) et d'affirmer sa liberté, sa puissance (d'où l'orgueil qui lui est reproché) par la passion<sup>1</sup>.

C'est pourquoi nous retrouvons, face à eux, des êtres torturés, pour qui passion rime avec déraison. Marquées par l'obsession et l'aliénation, ces figures livrent un double combat : parvenir à conquérir l'être aimé et réprimer leurs ardeurs. Or comme nous l'expose Raymond Picard, «l'amour n'est pas un goût dont on se délivre ou une vanité dont on se corrige : il est une passion où tout l'être s'engage, à laquelle le héros s'identifie<sup>2</sup>». Ainsi, plus les personnages vont aller à l'encontre de leurs sentiments, plus ils seront enchaînés à eux. Phèdre a beau s'autocensurer, elle ne parvient pas à se déprendre d'Hippolyte :

Contre moi-même enfin j'osai me révolter :  
 J'excitai mon courage à le persécuter [...]  
 J'affectai le chagrin d'une injuste marâtre [...]  
 Je pressai son exil, et mes cris éternels  
 L'arrachèrent du sein et des bras paternels<sup>2</sup>.

Ces moyens de pression, dont le seul but est de viser l'éloignement, sont tous voués à l'échec et ne font qu'accentuer le trouble de la reine. La gradation illustre parfaitement la défaite de la raison face à l'empire des passions («j'excitai» ; «j'affectai» ; «je pressai»). Il n'existe aucun remède pour apaiser cette âme tourmentée ; aucune arme assez puissante pour venir à bout de la concupiscence. En définitive, le seul moyen de résister à la tentation c'est de s'y résigner, d'y succomber sans l'ombre d'un remords. Et c'est ce cruel dilemme qui divise la psyché. Sur le même modèle, nous pouvons considérer le personnage d'Hermione en dépit de données initiales différentes. La princesse est, en effet, destinée à Pyrrhus mais se voit brutalement éclipsée par Andromaque. Victime d'une forte désillusion, elle est

<sup>1</sup> Michel Meyer, *Le philosophe et les passions*, Éd. Le livre de poche, 1991, p. 109.

<sup>2</sup> Raymond Picard, préface de *Britannicus*, *Œuvres complètes* de Racine, Ed. Gallimard, 1951, p. 235.

<sup>2</sup> Jean Racine, *Phèdre*, *Œuvres complètes*, I, 4, v. 291-296.

motivée à se venger pour sauver son honneur. Nous sommes en cela très loin de la figure féminine faible et soumise aux souhaits de son amant. Hermione est semblable à une amazone, orgueilleuse et farouche, qui bascule de l'amour à la haine sans grande transition:

Si je le hais, Cléone ! Il y va de ma gloire,  
Après tant de bontés dont il perd la mémoire.  
Lui qui me fut si cher, et qui m'a pu trahir,  
Ah ! Je l'ai trop aimé pour ne le point haïr<sup>1</sup>.

Ces quelques vers tendent à renforcer notre démonstration en insistant sur la détermination du personnage à ne pas céder au désespoir. D'ailleurs, dans le paysage racinien, les amantes éconduites ne se résignent pas à un simple refus. Elles orchestrent une vengeance pour le moins machiavélique et appliquent méthodiquement la loi du Talion. L'être passionné devient ainsi une figure de la fureur où le personnage se laisse submerger par ses sentiments. Néanmoins, dans la tragédie, la violence gratuite n'a pas sa place. L'*hybris* est donc un substitut à la douleur et à l'humiliation. Cette idée se retrouve notamment dans l'analyse critique de Gilles Revaz: «Andromaque est une tragédie de la solitude. Chacun tente d'ébranler l'autre, ou au mieux de se faire connaître par celui qui l'ignore<sup>2</sup>». Chaque situation et chaque comportement sont donc destinés à s'attirer les faveurs de l'autre ou à susciter son intérêt. Esseulé et frustré, le héros n'a de cesse de vouloir sortir de son état. Ces deux catégories révèlent ainsi le caractère protéiforme du héros racinien. Si l'être rationnel nourrit une irrésistible soif de domination, l'être passionné aspire à un bonheur absolu. Il est d'ailleurs possible d'osciller entre ces deux profils si l'on soulève le délicat problème de la généalogie.

---

<sup>1</sup> Jean Racine, *Andromaque*, *Œuvres complètes*, II, 1, v. 413-416.

<sup>2</sup> Gilles Revaz, *La représentation de la monarchie absolue dans la tragédie racinienne*, Ed. Kimé, Coll. « Détours littéraires », 1998, p. 42.

### 2.1.1 Une généalogie complexe

Suivant la conception aristotélicienne, le premier mandat de la tragédie est de dépeindre le destin d'illustres familles. C'est-à-dire transposer sur scène, les fragments de vie de personnages dont les faits sont entrés dans l'Histoire ou la légende. Il ne s'agit pas de retracer le parcours du commun des mortels mais bien de porter son choix sur une galerie de figures pour le moins édifiante. Ainsi il incombe à tout dramaturge d'inscrire son héros dans un rapport de filiation pour composer les maillons de sa pièce. À l'âge classique, il est de mise de perpétuer la tradition antique et de ne pas s'en écarter. C'est pourquoi Racine se sert de ce principe comme un composant à part entière de son intrigue. Il l'intègre dans son discours afin de justifier les spécificités et pathologies de tous ses personnages. Dès lors, la notion d'hérédité occupe une place prépondérante dans son théâtre. Son but est non seulement de cadrer les événements dans un contexte sociohistorique mais d'offrir un éclairage nouveau. Cet élément ne peut donc pas être perçu comme un simple ornement puisque les incidences du passé concourent à accentuer la situation de crise. Le présent se détermine exclusivement par l'antériorité factuelle dont il est le prolongement. Ainsi, les enjeux d'*Andromaque* n'échappent pas au rapprochement de la guerre de Troie dont ils sont les vestiges. Hermione est présentée comme « la fille d'Hélène », Pyrrhus comme « le fils d'Achille » et Oreste celui « d'Agamemnon ». Pour un rapide rappel des faits, ces trois patronymes sont à l'origine du conflit greco-troyen où l'enlèvement d'Hélène avait conduit à l'offensive de Ménélas, son mari bafoué, allié de son frère Agamemnon et d'Achille. De plus, Andromaque est désignée par une périphrase comme « la veuve d'Hector » qui était le plus grand ennemi des Grecs. La situation de crise est donc directement reliée à ces événements puisque l'héroïne est captive en Épire avec son fils Astyanax. Les enfants se situent dans le sillage de leurs parents et reconduisent les rivalités d'antan. D'où la persécution de « la

phrygienne<sup>1</sup> » par Hermione et Oreste. Le seul point de divergence est l'inclination de Pyrrhus à l'égard d'Andromaque. Toutefois ce détail qui devrait reconfigurer la donne ne la modifie pas car sa logique reste inchangée : le personnage féminin est toujours la cause du conflit, et la passion, son *leitmotiv*. Le dramaturge prend donc bien soin de distribuer de nombreux indices sur la guerre de Troie comme nous le révèle cette réplique :

Allez contre un rebelle armer toute la Grèce ;  
Rapportez-lui le prix de sa rébellion ;  
Qu'on fasse de l'Épire un second Ilion<sup>2</sup>.

A l'image de sa mère, Hermione entend soulever sa patrie d'où l'utilisation d'un langage guerrier. Elle s'inscrit en cela dans un rapport fusionnel avec Hélène et dépasse son simple statut de descendante. Ce constat trouve d'ailleurs écho dans une intervention d'Oreste :

Prenons, en signalant mon bras et votre nom,  
Vous la place d'Hélène, et moi, d'Agamemnon.  
De Troie en ce pays réveillons les misères,  
Et qu'on parle de nous ainsi que de nos pères<sup>3</sup>.

Le personnage fait encore allusion au passé et à sa généalogie par l'entremise d'un chiasme quand il associe « mon bras » à « Agamemnon » et « votre nom » à « Hélène ». Ce glissement nous donne l'impression que les enfants ont besoin de se substituer à leurs parents pour se réaliser. Racine ne nie donc pas l'intérêt de la légende et s'en sert même comme support dramatique. Ces diverses occurrences permettent de concevoir les influences mises en œuvre et d'en définir les contours. D'une manière plus générale, Emy Batache-Watt illustre bien ce principe dans sa critique contemporaine :

<sup>1</sup> Expression utilisée par Racine pour qualifier Andromaque, v. 573.

<sup>2</sup> Jean Racine, *Andromaque*, *Œuvres complètes*, II, 2, v. 562-564.

<sup>3</sup> *Op. cit.*, IV, 3, v. 1163-1166.

En outre, le legs héréditaire de l'ascendance familiale joue généralement un rôle décisif dans la formation psychologique des créatures raciniennes. Leurs tendances à la mélancolie ou à la violence, leur nature passionnée, leurs penchants homicides ne sont, en grande partie, que les produits détestables de leur lourde hérédité<sup>1</sup>.

Dès lors, il est indéniable que les personnages soient conditionnés par leurs ancêtres. Ils sont enclins à nourrir les mêmes névroses ou à développer les mêmes obsessions. Peut-on alors prétendre que l'atavisme est l'apanage de tous les héros raciniens? Selon toute vraisemblance, ce syndrome se retrouve dans chacune de nos pièces. On assiste au même phénomène dans *Britannicus* où l'empereur conjugue « l'orgueil des Domitius » et « la fierté des Nérons<sup>2</sup> ». Le rapport de filiation est d'autant plus important quand nous apprenons les mariages de cette triste famille. En effet, Agrippine n'a pas hésité à épouser l'empereur Claude, frère de son propre père<sup>3</sup>, tandis que Néron a contracté un mariage avec Octavie, sa propre cousine. L'inceste et l'adultère semblent aller de pair dans cette dynastie où les valeurs morales sont obsolètes. Il n'y a donc rien d'étonnant si la perversion mine les rapports entre les divers acteurs du drame. C'est ce que sous entend, Raymond Picard, quand il compare *Britannicus* à « l'histoire dramatique d'un abominable accomplissement<sup>4</sup> ». Car dans la pièce, l'hérédité ne se borne pas simplement à la généalogie. Elle se concrétise également par des actes violents où l'individu se livre aux pires exactions. C'est pourquoi le fratricide de Néron se situera dans la même lignée que le parricide d'Agrippine avec l'usage du poison. L'onomastique a donc permis à Racine d'élargir la complexité de ses liens en offrant un contraste supplémentaire à ses tragédies. Seule *Phèdre* prend une piste parallèle, en développant le concept de famille maudite. En effet, selon la légende, les Atrides feraient l'objet d'une vengeance céleste qui remonte au moment où le Soleil aurait surpris les amours illégitimes de Vénus et de Mars. De ce fait, *Phèdre*, en sa qualité d'héritière, subirait le courroux de la déesse

<sup>1</sup> Emy Batache Watt, *Profils des héroïnes raciniennes*, Éd. Klincksieck, 1976, p. 62.

<sup>2</sup> Jean Racine, *Britannicus*, *Œuvres complètes*, I, 1, v. 36-38.

<sup>3</sup> *Op. cit.*, IV, 2, v. 1125-1138.

<sup>4</sup> Jean Racine, Préface de *Britannicus*, *Œuvres complètes*, p. 381.

comme toute sa lignée. Ainsi la pièce exploite l'argument du *fatum* sur deux plans : d'une part, il sert d'alibi pour justifier la passion de la reine, et de l'autre, il permet au dramaturge d'amorcer le débat de la responsabilité ; question qui sera traitée ultérieurement dans ce chapitre. Cette combinaison enrichit donc considérablement l'intrigue et replace la généalogie au cœur même du dilemme. Alain Niderst nous l'expose de manière synthétique lors de son étude du personnage :

Phèdre est à la fois sa passion criminelle, et sa lucidité, qui excite les remords et l'envie de mourir. Elle est la fille de Pasiphaé et la sœur d'Ariane – ce qui suppose des amours violents, une sorte de folie dans le désir. Mais elle est aussi la fille de Minos, le juge des Enfers, et la petite-fille du soleil, qui éclaire les forfaits des hommes. Son père et son aïeul, l'attirent vers la lumière – la conscience, le remords et donc le suicide<sup>1</sup>.

Il étonnant de voir ici à quel point le schéma familial est radicalement opposé. De par son union avec un taureau, Pasiphaé est la figure de la concupiscence, de la pulsion animale, tandis que Minos est la droiture incarnée car il juge les âmes qui séjournent en Hadès. Phèdre est le fruit de deux pôles contradictoires, trait d'union entre le vice et la vertu. Ainsi, grâce à l'addition de tous ces éléments, Racine esquisse la peinture de « l'être ni tout à fait coupable ni tout à fait innocent<sup>2</sup> ». Dès lors, la passion racinienne se vaut par son caractère protéiforme car elle s'abreuve aux sources de la généalogie pour façonner le contour de ses personnages.

---

<sup>1</sup> Alain Niderst. *Les tragédies de Racine : diversité et unité*, Éd. A-G Nizet, 1995, p. 131.

<sup>2</sup> Jean Racine, Préface de *Phèdre*, *Œuvres complètes*, p. 817.

## 2.2 Un théâtre de la cruauté<sup>1</sup>

Si le héros tragique est, par essence, un être ambivalent qui porte les stigmates de son passé, il évolue dans un environnement cruel où les disputes, trahisons et faux serments sont récurrents. Acteur malgré lui de cette mascarade, il est en permanence confronté à ses semblables qui cherchent à l'attendrir, le fléchir ou bien le faire périr. Son ego est alors constamment mis à mal par une succession d'épreuves où toute forme d'épanouissement individuel est pour le moins exclue. Racine crée ainsi des figures en crise, dépourvues d'une totale autonomie, qui, pour s'extraire de leurs passions sont contraintes de recourir aux extrêmes. Forestier entend nous éclairer sur ce point dans la notice d'*Andromaque*:

La violence et la fureur ont cessé d'être l'apanage des monstres et des traîtres, hommes ou femmes, pour devenir la cause et la conséquence d'un égarement qui, pour autant, ne retire point aux héros leur statut de héros : monstres par égarement temporaire, héros provisoirement déçus par leur incapacité à la plus forte des passions, la passion amoureuse, mais héros tout de même<sup>2</sup>.

Cette subtile nuance vise à réhabiliter le héros dans son statut légitime, en atténuant la faute de ses crimes. Il devient un monstre de circonstance et non plus une créature dépourvue de morale. Pourtant aussi juste que soit ce raisonnement, nous devons le nuancer. En effet, Racine prend bien soin de hiérarchiser les acteurs de son drame à partir de leur titre et de leur fonction. Il a donc le souci de déterminer les statuts de chacun en engageant leur responsabilité.

En premier lieu, le souverain, est la figure de proue de cette pyramide. Il dispose d'un pouvoir arbitraire qui, à l'instar de la monarchie absolue, ne se partage pas. C'est pourquoi lorsque Thésée bannit son fils de Trézène, il obéit à sa seule impulsion. Il est certes influencé par la calomnie, mais la décision repose sur son seul

<sup>1</sup> Expression empruntée à Antonin Artaud in *Le théâtre et son double*, Éd. Gallimard, 1938.

<sup>2</sup> Georges Forestier, notice d'*Andromaque*, *Œuvres complètes* de Racine, Éd. Gallimard, 1999, p. 1319.

jugement. De même, quand Néron sacrifie Britannicus, il exerce son droit de vie et de mort en toute impunité. Les actions de ces deux personnages se rapprochent irrémédiablement des tyrans puisqu'ils n'hésitent pas à châtier les membres de leur propre famille, au lieu de prendre le parti de la justice. Dans notre corpus, le souverain est plus proche du despote, inconstant et frivole, que du monarque vertueux, empli de mansuétude, comme c'est le cas chez Corneille. Ses sentiments répondent à des pulsions, des caprices passagers dont la finalité est l'asservissement de l'autre. Nous retiendrons en particulier le cas de Pyrrhus, dont la passion se bâtit sur des ultimatums. Son amour pour Andromaque ne peut véritablement s'exprimer sans recourir à la menace verbale:

Je puis perdre son Fils, peut-être je le dois.  
Étrangère...Que dis-je ? Esclave dans l'Épire,  
Je lui donne son Fils, mon âme, mon Empire,  
Et je ne puis gagner dans son perfide Cœur  
D'autre rang que celui de son Persécuteur ?  
Non, non je l'ai juré, ma vengeance est certaine<sup>1</sup>.

Cette réplique se place dans la dynamique du dominant/dominé puisque Pyrrhus réduit Andromaque à un statut « d'étrangère » et « d'esclave ». La passion et la fureur sont donc intimement liées à l'exercice du pouvoir comme le souligne Gilles Revaz dans son analyse dramaturgique : « le discours du Roi est un discours rationnel où domine la raison politique, un discours public qui refoule les intérêts privés<sup>2</sup> ». C'est pourquoi le souverain ne s'abandonne jamais à l'autre sans réserve. Il est d'ailleurs trop attaché au culte du paraître pour faire preuve d'une quelconque tendresse.

Face à lui, nous trouvons l'amant, héritier légitime n'ayant aucune fonction au sein de l'État. Ses ambitions se situent davantage du côté du cœur étant donné qu'il délaisse le sceptre au profit du bonheur. Malheureusement son souhait est perçu comme un outrage à l'autorité du souverain, qui tente par tous les moyens de fléchir

<sup>1</sup> Jean Racine, *Andromaque*, *Œuvres complètes*, II, 5, v. 692-696.

<sup>2</sup> Gilles Revaz, *La représentation de la monarchie absolue dans le théâtre racinien*, Éd Kimé, 1998, p. 191.

ses ardeurs. Il devient en cela un objet de persécution et fait office de bouc émissaire. L'amant est donc livré, sans pitié, aux machinations de ses pairs. A l'instar d'un pantin, il se distingue par sa vulnérabilité car il n'est pas maître de ses mouvements. Un des meilleurs exemples est sans doute celui de Britannicus, déchu de ses prétentions au trône puis isolé dans sa propre maison par les manigances d'Agrippine et de son fils. Il est même condamné aux affres de l'absence puisque Néron organise une scène de rupture avec Junie:

Si ses jours vous sont chers, éloignez-le de vous  
 Sans qu'il ait aucun lieu de me croire jaloux.  
 De son bannissement prenez sur vous l'offense,  
 Et soit par vos discours, soit par votre silence,  
 Du moins par vos froideurs faites-lui concevoir  
 Qu'il doit porter ailleurs ses vœux et son espoir<sup>1</sup>.

La conjuration est ici orchestrée de main de maître car l'empereur saborde la passion des deux amants en obligeant Junie à renier ses sentiments. La princesse n'a donc pas d'autre choix que de se désavouer pour sauver la vie de Britannicus. D'une façon générale, le dilemme est un *topos* fréquent dans le théâtre de la cruauté. Il maintient un climat de tension où le héros est confronté à la démesure. Démesure des sentiments mais aussi des actions car rien ni personne n'est à même de maîtriser les forces de la passion. Dans son analyse sur les *profils des héroïnes raciniennes*, Emy Batache-Watt définit parfaitement ce phénomène :

En général, les passionnées raciniennes sont engagées dans un paradoxe paralysant : ainsi, si elles n'arrivent pas à assouvir les besoins d'une passion dévorante, elles subissent les affres d'une frustration intolérable, mais si, par contre, elles doivent user de force ou de violence pour posséder l'objet de leur désir, elles finissent par le détruire et par se perdre elles-mêmes<sup>2</sup>.

<sup>1</sup> Jean Racine, *Britannicus*, *Œuvres complètes*, II, 5, v. 699-674.

<sup>2</sup> Emy Batache-Watt, *Profils des héroïnes raciniennes*, Éd. Klincksieck, 1976, p. 229.

Il y a donc un lien de cause à effet entre une passion jugée « dévorante » et un potentiel de destruction sans limite. Au bout du compte, ce sont ces deux éléments qui sont à l'origine du drame. Car si le personnage n'était pas obnubilé par ses affects, il serait capable de s'en détacher. C'est pourquoi le souverain et l'amant sont les faces d'une même pièce. Ils éprouvent les mêmes angoisses, ressentent les mêmes douleurs mais les expérimentent d'une façon diamétralement opposée.

Toutefois si la situation de crise atteint son apogée, c'est par l'intrusion d'une troisième figure qui oriente et arbitre les affrontements. Le confident s'impose ainsi en véritable médiateur car il modifie le déroulement logique de l'action. Son rôle est de servir au mieux les intérêts de celui ou de celle auquel il est rattaché. Même si pour cela, il lui faut mentir, trahir et faire souffrir. Son statut le place au-dessus de la passion, même s'il est le témoin privilégié de ses ravages. Dans *Phèdre*, Œnone incarne une nourrice aimante, qui tour à tour, sollicite l'aveu de sa maîtresse, foment le complot contre Hippolyte et prend en charge la calomnie :

Madame, au nom des pleurs que pour vous j'ai versés [...]
 Délivrez mon esprit de ce funeste doute<sup>1</sup>.

Vous le craignez. Osez l'accuser la première
 Du crime dont il peut vous charger aujourd'hui<sup>2</sup>.

[...] Je parlerai. Thésée aigri par mes avis
 Bornera sa vengeance à l'exil de son fils<sup>3</sup>.

Elle représente l'instinct de conservation de la reine, à qui elle se dévoue corps et âme. Et c'est cet attachement viscéral qui transforme Œnone en double de Phèdre. Ces deux dernières sont donc indissociables puisque l'une se vaut par son silence consensuel et l'autre par ses actes prémédités. Il en sera de même pour Narcisse associé à Néron. Le gouverneur est un personnage sournois, sans scrupule, qui se

<sup>1</sup> Jean Racine, *Phèdre, Œuvres complètes*, I, 3, v. 243-245.

<sup>2</sup> Racine, *Op. cit.*, III, 3, v. 866-867.

<sup>3</sup> *Ibid.*, v. 899-900.

place toujours du côté du plus fort. Ses conseils visent à corrompre l'empereur et à flatter sa cruauté. L'ironie de la pièce est que Britannicus ne soupçonne en rien cet espion qui concourt à sa perte. Par le procédé de l'insinuation, Narcisse distille son venin et immisce le doute dans les pensées des personnages. Sous le couvert de conseils avisés, il parvient à les manipuler et à jeter le discrédit sur chacun d'entre eux. Il commence par raviver la haine entre les deux frères pour finir, en apothéose, par confondre Agrippine:

Seigneur ; mais il s'est vu tantôt emprisonner:  
Cette offense en son cœur sera longtemps nouvelle<sup>1</sup> [...].

Et l'hymen de Junie en est-il le lien ?  
Seigneur, lui faites vous encore ce sacrifice<sup>2</sup>?

Elle s'est vantée assez publiquement [...]  
Que vous même à la paix souscrieriez le premier,  
Heureux que sa bonté daignât tout oublier<sup>3</sup>.

Le confident se vaut par sa capacité d'écoute et sa faculté de persuasion. Personnage caméléon, il soumet le souverain et l'amant sans grande distinction en adaptant son discours en fonction de son auditoire. Il approfondit en cela notre connaissance du personnage tragique, ambigu et imprévisible. Chez Racine, le théâtre de la cruauté repose ainsi sur trois figures majeures qui ne cessent de se désirer ou de s'envier. Sur scène, les personnages interprètent ainsi une comédie humaine dans laquelle tous les excès et les espoirs sont représentés. Notre démonstration fait écho à l'interprétation de Gisèle Mathieu-Castellani dans son analyse sur *la Rhétorique des passions* :

La psychologie aux siècles classiques, le discours sur la psyché (âme, cœur, esprit), présente plusieurs caractéristiques. Ce discours est d'abord intimement lié à l'éthique, à la science morale, à la science des mœurs, dont il est l'auxiliaire et l'annexe, et le

---

<sup>1</sup> Jean Racine, *Britannicus*, *Œuvres complètes*, IV, 4, v.1402-1403.

<sup>2</sup> *Ibid.*, v. 1410-1411.

<sup>3</sup> *Ibid.*, v. 1417, 1421-1422.

sujet qu'explore la psychologie, est un sujet éthique : la description des affections, des émotions, des passions, est alors normative<sup>1</sup>.

En effet, la passion obéit à un mécanisme particulier qui oscille entre psychologie et moralité comme nous le verrons au cours de notre troisième chapitre. Racine illustre ainsi le destin de personnages disposant de qualités proprement humaines. Par la *mimesis*, il s'ancre dans des affaires domestiques et privées puis fustige le moindre excès, grâce au support de la *catharsis*. « Le théâtre de la cruauté » développe donc une éthique de l'individu à travers l'exploration des sentiments.

### 2.2.1 Les racines du mal

Concevoir le personnage tragique revient à rassembler les pièces d'un puzzle éparé où chaque fragment est un indice précieux pour constituer le portrait d'une âme tourmentée. Tourmentée par l'ambiguïté de ses sentiments mais aussi par le poids de l'hérédité ou de la cruauté. A partir de là, il est indéniable que tous ces principes approfondissent notre connaissance du sujet et façonnent ses différents aspects. Si dans l'Antiquité, la notion de puissance hégémonique était au cœur de la tragédie, la tendance a progressivement disparu à l'âge classique. Car au lieu d'assujettir le héros à une force supérieure qui dispose à son gré de sa destinée, Racine n'a conservé que deux figures emblématiques : Éros et Thanatos, deux divinités païennes devenues, dans son œuvre, l'expression du désir et de l'asservissement. Ainsi, le déterminisme primaire a fait place à un débat intérieur dans lequel le héros s'interroge sur les raisons de son affliction. Or, si ce questionnement doit lui assurer un semblant d'équilibre, cela s'avère impossible comme l'affirme Paul Bénichou, dans son ouvrage consacré au classicisme :

Racine a rompu la tradition, en introduisant dans la tragédie un amour violent et meurtrier, contraire en tous points aux habitudes courtoises. Le caractère dominant de

---

<sup>1</sup> Gisèle Mathieu-Castellani, *La rhétorique des passions*, PUF, 2000, p. 32.

l'amour chevaleresque réside dans la soumission ou le dévouement à la personne aimée ; il ne se permet d'aspirer à la possession que moyennant une sublimation préalable de tous ses mouvements [...]. La passion brutale et possessive que Racine a substitué à l'amour idéal de la chevalerie, en même temps qu'elle se meut dans les limites de la nature, est impuissante à y trouver son aliment et son équilibre<sup>1</sup>.

Bénichou procède à une séparation très nette entre l'idéal médiéval de la galanterie et la passion racinienne, considérée comme « brutale et possessive ». Cette distinction s'accompagne d'un profond bouleversement puisqu'elle oblitère toute la courtoisie du sentiment amoureux pour n'en conserver qu'une image violente et meurtrière. Ce parti pris est-il représentatif de chacune de nos œuvres ? Il serait malvenu de caractériser notre corpus par l'entremise de ce seul principe. Cependant, il est indéniable que le héros évolue dans un monde sensible nimbé de passions. Être de désir, il s'extériorise dans son rapport à l'autre vis-à-vis duquel il éprouve une irrésistible attraction.

Cette conception est notamment reprise par Roland Barthes sur la base de deux Éros<sup>2</sup>. Le premier dit « sororal » désigne une modalité amoureuse qui s'inscrit dans la durée. Elle est généralement légitimée par la cellule familiale car elle nécessite l'approbation de la morale ou de la société. « L'Éros sororal » naît entre deux individus qui nourrissent la même passion et tentent de s'épanouir. C'est en ces termes que Junie parlera de sa relation avec Britannicus:

Il a su me toucher,  
Seigneur, et je n'ai point prétendu m'en cacher.  
Cette sincérité sans doute est peu discrète,  
Mais toujours de mon cœur ma bouche est l'interprète [...].  
J'aime Britannicus. Je lui fus destinée  
Quand l'Empire semblait suivre son hyménée<sup>3</sup>.

Cette déclaration nous donne à voir le schéma type de cet Éros qui se développe autour de la spontanéité. En effet, la princesse fait preuve d'une certaine exaltation

<sup>1</sup> Paul Bénichou, *Morales du grand siècle*, Éd. Gallimard, 1988, p. 181-185.

<sup>2</sup> Roland Barthes, *Sur Racine*, Éd. du Seuil, 1963, p. 22-23.

<sup>3</sup> Jean Racine, *Britannicus*, *Œuvres complètes*, II, 2, v. 637-644.

lorsqu'elle évoque son affection pour le prince héritier. Son discours se caractérise par une simplicité formelle et une candeur quasi infantile. « [Elle] aime Britannicus » voilà en substance toute sa raison d'être et son rempart contre l'adversité. Le reste n'a, au bout du compte, aucune importance puisque son désir s'accorde parfaitement à celui de son amant. « L'Éros sororal » repose ainsi sur l'union de deux âmes, solidaire et fidèle, qui ne subit de contrariété que dans l'absence ou dans la convoitise. Or, sa plus grande vulnérabilité est de se croire à l'abri des intrigues de cour alors qu'il y est directement associé. A cela s'ajoute, le couple Aricie/Hippolyte dont la pudeur reflète l'intensité des sentiments. Nous retrouvons les mêmes composants évoqués précédemment mais dans une dynamique différente. Il s'agit de la capitulation de l'orgueil face à l'empire des passions, du triomphe du sensible sur le rationnel :

Moi, qui contre l'Amour fièrement révolté [...]  
 Par quel trouble me vois-je emporté loin de moi ! [...]  
 Dans le fond des forêts votre image me suit.  
 La lumière des jours, les ombres de la nuit,  
 Tout retrace à mes yeux les charmes que j'évite<sup>1</sup>.

La réplique du prince opère la transition entre un esprit initialement rebelle et une âme résolument romantique si l'on se réfère à la connotation poétique de l'extrait. « L'Éros sororal » témoigne donc d'un élan du cœur dont la finalité est d'exprimer une forme de tendresse à l'égard de la personne aimée. Et même si les individus sont dépendants l'un de l'autre, il n'y a pas de notion de possession qui supposerait un rapport dominé/dominant. Les personnages n'ont pas d'angoisses, si ce n'est celle de la séparation qui, malheureusement, survient toujours trop tôt.

Face à ce désir durable, Barthes oppose « l'Éros événement », un sentiment marqué par la soudaineté puisque « sa génération n'admet aucune latence et surgit à

---

<sup>1</sup> Jean Racine, *Phèdre*, *Œuvres complètes*, II, 2, v. 531-545.

la façon d'un événement absolu<sup>1</sup>». Le héros se trouve littéralement happé par son désir qui s'apparente à un coup de foudre. Quand Phèdre confesse à Oenone ses vues incestueuses, elle dévoile toute l'intensité de ses sentiments :

Je le vis, je rougis, je pâlis à sa vue,  
Un trouble s'éleva dans mon âme éperdue,  
Mes yeux ne voyaient plus, je ne pouvais parler  
Je sentis tout mon corps et transir et brûler<sup>2</sup>.

Ces propos s'accompagnent d'une série de manifestations physiques qui témoignent d'un désordre de la psyché. En effet, l'usage du passé défini souligne l'aspect inattendu du désir laissant le personnage littéralement pétrifié. Cela est renforcé par le phénomène de gradation puisque Phèdre passe tour à tour d'un état à l'autre. « L'Éros événement » se définit donc comme une perte de contrôle dans laquelle l'individu est frappé de cécité ou d'aphasie. Racine parvient à rendre au mieux ce bouleversement car il nous donne l'impression que le personnage subit les effets d'un envoûtement. Or, il est simplement assujéti à un puissant désir qui, n'étant pas durable, devient incandescent. Ce même principe s'applique au personnage de Néron quand il découvre Junie pour la première fois:

J'ai voulu lui parler et ma voix s'est perdue :  
Immobile, saisi d'un long étonnement  
Je l'ai laissé passer dans son appartement<sup>3</sup>.

Le dramaturge insiste sur le contraste entre la volonté d'agir et l'immobilisme forcé, l'empereur étant dans l'incapacité de se mouvoir. Ainsi, ce désir est vraiment contraire à « l'Éros sororal » car il enfreint l'ordre établi et convoite un être inaccessible. Il se heurte donc au refus et à la non réciprocité, deux rejets qui transcendent le désir. C'est pourquoi, l'être aimé après avoir été adulé, se voit l'objet

<sup>1</sup> Roland Barthes, *Sur Racine*, Éd. du Seuil, 1963, p. 23.

<sup>2</sup> Jean Racine, *Phèdre, Œuvres complètes*, I, 3, v. 273-276.

<sup>3</sup> Jean Racine, *Britannicus, Œuvres complètes*, II, 2, v. 396-398.

d'une haine farouche. Hermione l'exprime parfaitement dans sa célèbre réplique « Je percerai le cœur que je n'ai pu toucher<sup>1</sup> ». Ce seul vers met en balance deux états d'esprit à la fois contradictoires et complémentaires par les verbes « percer » et « toucher ». En effet, il reprend les concepts d'Éros et de Thanatos où se côtoient les pulsions de vie et de mort. Racine a donc tenté d'élucider la question du désir amoureux en définissant ses risques et ses contrastes.

Néanmoins si le désir est l'un des principaux mécanismes tragiques, c'est avant tout parce qu'il induit une relation d'aliénation entre les différents protagonistes. Ce phénomène va trouver un écho avec une autre notion qui attache le personnage à son misérable état : l'asservissement. Chez Racine, l'individu est en effet soumis à un joug dont il est plus ou moins l'esclave et qui le prive d'une totale liberté. Il n'a donc rien d'étonnant à ce qu'il sombre progressivement dans la folie car il peut être captif soit physiquement, soit mentalement. Dans les deux cas, aucune fuite n'est envisageable puisqu'il évolue dans un monde clos, replié sur lui-même. L'unité de lieu avait déjà insisté sur ce point, en dévoilant une tension perceptible dans chaque élément du décor. Ainsi, quand Junie repousse Britannicus, elle évoque la difficulté de s'affranchir du joug impérial grâce au procédé de l'insinuation :

Vous êtes en des lieux tout pleins de sa puissance  
Ces murs mêmes, Seigneur, peuvent avoir des yeux  
Et jamais l'Empereur n'est absent de ces lieux<sup>2</sup>.

La princesse nous donne l'illusion que le palais a une âme car il est fortement imprégné de la présence de Néron. Junie est ici captive à la fois physiquement et mentalement car elle est retenue, à Rome, contre son gré, et ne peut vivre pleinement sa passion pour Britannicus. De même, Andromaque est condamnée à un enfermement plus ou moins durable car elle est livrée aux mains de Pyrrhus :

<sup>1</sup> Jean Racine, *Andromaque*, *Œuvres complètes*, IV, 3 v. 1248.

<sup>2</sup> Jean Racine, *Britannicus*, *Œuvres complètes*, II, 6, v. 712-714.

Captive, toujours triste, importune à moi-même [...]
   
Quels charmes ont pour vous des yeux infortunés,
   
Qu'à des pleurs éternels vous avez condamnés <sup>1</sup>?

Ces vers sont fortement empreints d'une tonalité pathétique où apparaissent toutes les nuances de la plainte. De manière générale, Racine tend toujours à susciter un sentiment de pitié vis-à-vis de l'individu qui souffre. Il s'agit d'un moyen de favoriser le phénomène d'identification et d'établir un lien de proximité. Seulement la captivité se décline aussi sous la forme d'un dédale mental dans lequel le personnage s'enferme peu à peu dans sa solitude. Paul Bénichou prend ainsi l'exemple de *Phèdre* « pièce agencée comme une suite de pièges où toute volonté est déjouée, où l'action contredit ironiquement l'intention<sup>2</sup> ». Cela signifie que le personnage éponyme erre dans le labyrinthe de son esprit à l'intérieur duquel sa passion annihile sa volonté. En effet, Phèdre est obnubilée par sa concupiscence au point de se cloisonner dans une bulle coupée du reste du monde. Cet état s'apparente à une lutte acharnée entre la violence du désir et la conscience de la culpabilité :

Je connais mes fureurs, je les rappelle toutes.
   
Il me semble déjà que ces murs, que ces voûtes
   
Vont prendre la parole et prêts à m'accuser,
   
Attendent mon époux pour le désabuser<sup>3</sup>.

La personnification du palais de Trézène vise à associer la tension spatiale aux troubles de la psyché pour montrer à quel point la reine est désorientée. Elle ne sait plus comment assumer le poids de son désir incestueux et se place elle-même au banc des accusés. L'asservissement se présente ici sous sa forme la plus cruelle car elle oblige le héros à être le témoin de sa propre déchéance même s'il connaît le degré de sa concupiscence. Dans sa perception des choses, il n'a pas les ressources pour éteindre la flamme qui consume son âme. Et c'est cette crise identitaire qui le mène

<sup>1</sup> Jean Racine, *Andromaque*, *Œuvres complètes*, I, 4, v. 301-304.

<sup>2</sup> Paul Bénichou, *L'écrivain et ses travaux*, Éd. José Corti, 1967, p. 320.

<sup>3</sup> Jean Racine, *Phèdre*, *Œuvres complètes*, III, 3, v. 853-856.

aux portes de la folie. Il n'est donc pas étonnant qu'Oreste perde totalement la raison lors du dénouement d'*Andromaque* :

Quoi ! Pyrrhus je te rencontre encore ? [...]  
 Percé de tant de coups, comment t'es tu sauvé ?  
 Mais que vois-je ? A mes yeux Hermione l'embrasse<sup>1</sup>?

Incapable d'assumer le meurtre de son rival et le suicide d'Hermione, il n'est plus à même de distinguer la réalité de l'imaginaire et sombre dans la démence. Cet état vient clôturer un processus de destruction amorcé par l'abandon de son libre arbitre et l'accomplissement du régicide. En effet, en se mettant au service d'Hermione, il a renié tout ce qu'il était pour devenir esclave de ses sentiments. Cet abandon de soi, sacrifice ultime de la passion, n'aura, en définitive, servi à rien d'autre qu'à le mener aux combles du désespoir. Ainsi tous les personnages raciniens échouent dans leur tentative d'épanouissement comme le développe Joseph Juszezak dans son *Apologie de la passion* :

La passion, dans les tragédies classiques, est la révolte de la liberté qui comprend qu'elle est fondamentalement aliénée. Ce n'est pas simplement le désir de chair mais la revendication désespérée d'une liberté qui se sait impuissante face au Destin [...]. Ce qui est tragique ce n'est pas la rigueur du Destin, mais la contradiction entre la liberté du personnage qui désire un bonheur infini et les obstacles insurmontables qui font apparaître l'absurdité de cette recherche du bonheur. La passion est ici une révolte, la revendication ardente d'une liberté menacée<sup>2</sup>.

Si la peinture des passions reflète le duel inégal entre l'affliction du héros et les forces qui le dominent, elle consacre la victoire du Destin face à la créature déchu. Se pourrait-il alors que, dans la tragédie, le facteur humain ne soit pas cause de tous les maux ? Jusqu'à présent nous avons délaissé l'argument du *fatum* au profit de l'interaction entre les divers acteurs du drame. En effet, la dialectique attraction/répulsion était à même de constituer l'essentiel de notre démonstration. Il

<sup>1</sup> Jean Racine. *Andromaque*, *Œuvres complètes*, V. 8. v. 1673-1677.

<sup>2</sup> Joseph Juszezak, *Apologie de la passion*, Éd. Sedes. 1986, p. 20.

s'agissait de conceptualiser les racines d'un mal qui se propage au sein d'une cellule et détruit tout sur son passage. Or, il nous incombe de n'écarter aucune piste pour élucider la question de la responsabilité.

### 2.2.2 La part de l'Autre ou l'expression de la responsabilité

La découverte du héros racinien nous a permis de rencontrer un être protéiforme, pétri de contradiction. Nous avons vu combien le personnage était tributaire de son milieu et surtout de ses émotions. Son instabilité psychique a été le point d'orgue des parties précédentes afin d'identifier les causes de la crise tragique. Troubles de la personnalité, tendance dépressive et pulsions destructrices ont révélé le profil d'une créature esseulée qui tour à tour nous paraît d'une grande fragilité mais aussi d'une forte pugnacité. Ainsi, après s'être attaché à souligner l'aliénation du personnage à ses semblables, il est inévitable de le renvoyer au tribunal de sa conscience. Car si la passion est une véritable souffrance, il est difficile d'évaluer si elle est la cause ou l'alibi de ses agissements. Chez Racine, cela se résume essentiellement à deux perspectives diamétralement opposées.

D'un point de vue dramaturgique, le poète s'est conformé à la légende et a donc été contraint de restituer les ornements de la fable tels qu'ils avaient été conçus à l'origine. C'est pourquoi, le concept de *Deus ex machina* se retrouve en filigrane de certaines de ses pièces. Dans *Phèdre*, l'héroïne ne cesse de faire allusion à Vénus et à son terrible courroux dont toute sa famille serait victime :

Ô haine de Vénus ! Ô fatale colère !  
 Dans quels égarements l'amour jeta ma mère<sup>1</sup> !

Puisque Vénus le veut, de ce sang déplorable  
 Je péris la dernière, et la plus misérable<sup>2</sup>.

<sup>1</sup> Jean Racine, *Phèdre, Œuvres complètes*, I, 3, v. 249-250.

<sup>2</sup> *Ibid.*, v. 257-258.

Vénus n'est pas ici une simple personnification du sentiment amoureux mais indubitablement l'incarnation de la divinité grecque. Dès lors, le processus de persécution atténuerait la responsabilité de la reine par l'entremise du *fatum*. Objet infortuné ballotté par des forces célestes, le personnage tragique serait plongé dans une situation inextricable où il n'aurait d'autre choix que celui de la déchéance. Cette idée est notamment reprise par Raymond Picard dans sa préface moderne de la pièce: « une fatalité savante et perverse semble s'ingénier à mettre Phèdre dans une série de situations ambiguës qui la font s'engager dans le crime sans être criminelle encore<sup>1</sup> ». Ainsi Phèdre connaît sa faute, se réprouve, mais à trop vouloir réfréner ses ardeurs, elle ne parvient qu'à les exacerber. Toutefois, même si elle évoque un acharnement divin, sa concupiscence ne la corrompt jamais totalement puisqu'elle a conscience de son crime:

Ce n'est plus une ardeur dans mes veines cachée :  
 C'est Vénus tout entière à sa proie attachée.  
 J'ai conçu pour mon crime une juste terreur.  
 J'ai pris la vie en haine, et ma flamme en horreur<sup>2</sup>.

Le phénomène d'assimilation entre Phèdre et la déesse est très significatif car il montre l'impuissance du personnage à combattre sa passion. Cela suppose donc une forme de résignation dans la mesure où elle s'accoutume à ce joug inéluctable. Phèdre est possédée par cette force étrangère qui annihile sa raison et lui inspire ses moindres gestes. Elle est prise dans un engrenage dont elle devient progressivement la pièce maîtresse. Cet état misérable contribue à favoriser la pitié du spectateur puisque Racine illustre la détresse de la reine par le biais du *pathos*. Quelques éléments similaires sont perceptibles dans *Andromaque* à propos du prince Oreste, amant qui « se livre en aveugle au destin qui l'entraîne<sup>3</sup> ». Cela signifie qu'il se laisse asservir par

<sup>1</sup> Raymond Picard, Préface de *Phèdre*, *Œuvres complètes*, Éd. La pléiade, 1951, p. 738.

<sup>2</sup> Jean Racine, *Phèdre*, *Œuvres complètes*, I, 3, v. 306-308

<sup>3</sup> Jean Racine, *Andromaque*, *Œuvres complètes*, I, 1, v. 98.

une force supérieure sur laquelle il n'a aucune emprise comme il l'exprime lui-même lors du dénouement :

Oui, je te loue ! Ô Ciel de ta persévérance.  
 Appliqué sans relâche au soin de me punir,  
 Au comble des douleurs tu m'as fait parvenir.  
 Ta haine a pris plaisir à former ma misère ;  
 J'étais né pour servir d'exemple à ta colère<sup>1</sup>.

Dans cette réplique une divinité sans nom s'applique à contrecarrer les projets du héros en s'acharnant sur son sort. Une fois de plus, nous pouvons y voir la menace du *fatum* et ses funestes conséquences. D'ailleurs, si l'on s'interroge sur les raisons de cette malédiction, il suffira de se référer à la légende pour connaître l'Histoire sanglante des Atrides où Clytemnestre avait sauvagement assassiné Agamemnon, son époux, avant de succomber sous les coups d'Oreste, orphelin de père et meurtrier de sa mère. Ainsi, le prince semble avoir un passé criminel qui pourrait justifier une quelconque vengeance divine. Et même si cela ne reste qu'une simple supposition, Racine s'évertue malgré tout à faire de cet actant le jouet du destin, rejeté simultanément par les hommes et les dieux. Le principe de famille maudite apporte un éclairage inédit au drame et s'inscrit dans le caractère héréditaire de certains faits.

Néanmoins, le *deus ex machina* ne peut à lui seul répondre à la question de la responsabilité. Le personnage est certes voué au malheur mais il n'est en aucun cas un pantin écervelé. Aussi, l'individu est à un moment donné confronté à ses angoisses même s'il cherche à se dérober. L'idée d'un Dieu omnipotent se borne à quelques occurrences et ne peut soutenir l'argument d'une passion absolument irrésistible. Dans son ouvrage sur *La liberté du personnage racinien*, Jacques Scherer insiste bien sur ce point :

---

<sup>1</sup> Jean Racine, *Andromaque*, *Œuvres complètes*, V, 5, v. 1657-1662.

Le tragique apparaît quand le personnage aliène sa liberté, quand il se soumet à l'empire apparent de la nécessité [...]. Ce tragique de l'aliénation se complète par un tragique de la fabulation parce que le personnage incapable de contempler l'image de son esclavage volontaire, l'explique par les mythes qui en rejettent la responsabilité sur ce qu'on appelle commodément le destin<sup>1</sup>.

Cette citation résume parfaitement le mécanisme tragique, car elle insiste sur le passage entre l'autonomie et la dépendance, ce qui induit un processus de glissement où les affects prennent l'avantage sur la raison. Scherer va même plus loin dans sa démarche, en abandonnant l'implication du mythe et en montrant de quelle manière l'actant se sert de la fatalité comme alibi. Ce faux prétexte permettrait non seulement au personnage de se déculpabiliser mais aussi de passer pour une victime innocente, accablée de tous les maux. A partir de là, nous pouvons reconsidérer le cas de Phèdre suivant un angle nouveau. La reine utilise l'apitoiement comme base de son discours, ce qui lui confère souvent une tonalité élégiaque :

Les Dieux m'en sont témoins, ces Dieux qui dans mon flanc  
Ont allumé le feu fatal à tout mon sang,  
Ces Dieux qui se sont fait une gloire cruelle  
De séduire le cœur d'une faible Mortelle<sup>2</sup>.

Ainsi, il est peu probable que le personnage tragique veuille réellement sortir de son état mélancolique. Persuadé d'être l'instrument du destin, il se complaît dans une succession de plaintes et de délibérations. Or, cette solitude est un choix délibéré qui engage son libre arbitre. Un conditionnement mental qui refuse la confrontation avec l'autre mais surtout avec soi-même. En effet, si la passion est inspirée par le divin, le champ des possibles est beaucoup plus vaste en ce qui concerne tout ce qui a trait à *l'hybris*. Par contre si la passion est de l'ordre de l'humain, cela signifierait que le héros est un monstre d'égoïsme dont l'ambition première est d'assouvir ses pulsions.

---

<sup>1</sup> Jacques Scherer, *La liberté du personnage racinien*, CNRS, 1965, p. 269.

<sup>2</sup> Jean Racine, *Phèdre*, *Œuvres complètes*, II, 5, v. 679-682.

Dans ce cas là, nous en revenons à l'idée de fatalité interne soutenue par Jean Rohou dans son ouvrage sur *L'évolution du tragique racinien* :

[Phèdre] illustre la condition normale de la créature déchue : innocente dans son intention, elle est corrompue dans sa nature profonde ; capable de se connaître et de se condamner, elle est incapable de se transformer car elle est intimement dominée par l'amour de soi et emportée par la concupiscence<sup>1</sup> [...].

Tout porte donc à croire que le personnage emprunte la voie de la concupiscence en son âme et conscience. C'est pourquoi dans un second temps, Racine s'attache à défendre un point de vue éthique. Il n'est plus question de se servir du *fatum* pour déguiser les faiblesses du héros mais de l'impliquer directement dans la catastrophe. Pour ce faire, le poète détermine les principaux acteurs du dénouement tragique. Dans *Andromaque*, c'est la jalousie excessive d'Hermione qui engendre le conflit entre les différents protagonistes étant donné qu'elle s'abandonne entièrement aux caprices de sa vengeance :

Le Cruel ! De quel œil il m'a congédiée !  
 [...] Muet à mes soupirs, tranquille à mes alarmes,  
 Semblait-il seulement qu'il eût part à mes larmes ?  
 [...] Nous ne révoquons pas l'arrêt de mon courroux :  
 Qu'il périsse ! Aussi bien qu'il ne vit plus pour nous<sup>2</sup>.

Ce monologue illustre parfaitement le débat intérieur de la princesse qui instruit le procès de son amant. Son souhait est d'infliger un châtement exemplaire à Pyrrhus pour le punir de son infidélité même si elle ne se résout pas à prononcer la sentence. En définitive, elle statuera sur la nécessité du meurtre en guise de réparation. Cette délibération est la preuve formelle que le personnage use de son livre arbitre avant de prendre ses décisions et n'est pas régi par une quelconque cosmogonie. Mais comme

---

<sup>1</sup> Jean Rohou, *L'évolution du tragique racinien*, Éd. Sedes, 1991, p. 307.

<sup>2</sup> Jean Racine, *Andromaque*, *Œuvres complètes*, V, 1, v. 1405-1416

l'orgueil oblitère toute sa personnalité, Hermione refuse d'endosser la responsabilité du crime :

Ah ! Fallait-il en croire une amante insensée ?  
 Ne devrais-tu pas lire au fond de ma pensée ?  
 Et ne voyais-tu pas, dans mes emportements,  
 Que mon cœur démentait ma bouche à tous moments<sup>1</sup> ?

Non contente d'excuser ses méfaits, elle essaye de justifier sa conduite par un excès de rage, en accablant Oreste de tous les maux. L'opposition entre le « cœur » et « la bouche » est là pour le renforcer dans la mesure où l'intention dément l'acte. Or, Racine souligne bien l'ironie de la tragédie. La passion a animé la flamme d'Hermione, a attisé sa fureur et la prive à jamais du sujet de son affection. Et comme cet échec est le symbole de son impuissance, et de sa faute, elle n'a d'autre alternative que celle de mettre fin à ses jours. Est-ce le signe d'un acte désespéré ou une rédemption tardive ? Alain Niderst trouve une explication rationnelle dans son *Essai sur les tragédies de Racine* :

Ici le suicide est sublime parce qu'il prouve que le personnage est autre chose qu'un amas de pulsions organiques et se rend capable d'apprécier l'ensemble de sa situation et de juger ses actes<sup>2</sup>.

Si nous suivons cette hypothèse, le héros racinien serait donc susceptible de rehausser sa dignité en acceptant sa part de responsabilité. Dernier maillon de la crise affective, il emporterait avec lui, par son suicide, les derniers vestiges de la passion. Et cette situation est analogue dans *Phèdre* où la reine après avoir accusé Vénus, éconduit Oenone pour avoir pris en charge la calomnie d'Hippolyte, expire dans une ultime confession :

---

<sup>1</sup> *Op. cit.*, V, 3, v. 1585-1588.

<sup>2</sup> Alain Niderst, *Essai sur les tragédies de Racine*, Ed. St-Pierre-du-Mont, 2001, p. 49.

C'est moi qui sur ce Fils chaste et respectueux  
 Osai jeter un œil profane, incestueux [...]  
 J'ai voulu, devant vous exposant mes remords,  
 Par un chemin plus lent descendre chez les Morts<sup>1</sup>.

En exposant ses regrets, Phèdre réhabilite la mémoire du prince disparu et entérine sa culpabilité par l'absorption d'un poison mortel. Si la *bienséance* proscrit toute violence sur scène, les coupables agonisent en coulisses pour expier leurs forfaits. Racine témoigne dans son œuvre des dangers de la passion et cherche à promouvoir les vertus humaines grâce au secours de la *catharsis*. D'ailleurs le cas de *Britannicus* est assez marginal car il ne correspond à aucun point de vue. En effet, Néron, guidé par son seul instinct de domination, applique une unique devise: « Heureux ou malheureux, il suffit qu'on me craigne<sup>2</sup> ». De ce fait, il assume les principaux traits de sa tyrannie et ne s'en remet ni à Dieu ni aux hommes comme le développe Gilles Revaz:

Toute la pièce, avec les factions et les individus qui s'affrontent, n'est qu'une dénonciation de l'individualisme. Un monde presque bestial, abandonné par Dieu. Y règnent les passions qui imposent un ordre diabolique<sup>3</sup>.

Dans *Britannicus*, les protagonistes ne peuvent en aucun cas excuser leurs fautes pas l'entremise d'une quelconque divinité et sont contraints d'assumer leurs faiblesses ou leurs excès quoiqu'il puisse advenir. La question de la responsabilité est donc au cœur de la passion car elle détermine les principales caractéristiques des personnages.

Ainsi la condition du personnage tragique a révélé un être ambivalent, capable du meilleur comme du pire. À travers ses portraits, Racine est parvenu à reconstituer toute une gamme d'émotions sans pour autant nier l'histoire du sujet. Car si les

---

<sup>1</sup> Jean Racine, *Phèdre*, *Œuvres complètes*, V, 7, v. 1623-1636.

<sup>2</sup> Jean Racine, *Britannicus*, *Œuvres complètes*, III, 8, v. 1056.

<sup>3</sup> Gilles Revaz, *La représentation de la monarchie absolue dans le théâtre racinien*, Éd. Kimé, 1998, p. 72.

sources antiques ont donné la matière première au dramaturge, notamment par la généalogie, qui a dénoté certaines pathologies, il ne s'est jamais enfermé dans la légende. Il a plutôt mis l'accent sur la dualité de ses figures en suivant les principes aristotéliens. Cette ambiguïté a dévoilé un être aux multiples facettes, scindé entre raison et sentiments. Puis à travers des thèmes comme le désir ou l'asservissement, Racine a su capturer la quintessence de la passion et l'exploiter à sa juste valeur. Notre étude s'est également enrichie d'une réflexion sur le destin du héros tragique grâce aux supports du *fatum* et du libre arbitre.

## CHAPITRE III

### LE MÉCANISME DES PASSIONS

Explorer la condition du personnage racinien nous a permis d'esquisser le portrait d'un héros en mal de vivre, dont les espoirs ou les excès sont à l'origine de la crise tragique. Il s'agissait de mettre à jour les contours d'un parcours sinueux qui se crée et se transforme à l'ombre du désir. Sur scène, le désir est douleur, de l'âme et de la chair, mais surtout incandescent quand il devient passion. Une sublimation engendrée par une quête absolue de l'autre qui ne se solde que par l'échec ou par la frustration. L'art du poète consiste donc à transposer tous les bouleversements du cœur, au sein d'un même espace, afin que le spectateur se figure les ravages de l'ivresse et de l'aliénation amoureuse. Au siècle classique, Antoine Furetière précise cette définition dans son célèbre *Dictionnaire universel* :

Passion, en Morale, se dit des différentes agitations de l'ame selon les divers objets qui se presentent à ses sens. Les Philosophes ne s'accordent pas sur le nombre de *passions*. Les *passions* de l'appetit concupiscible, sont la volupté et la douleur, la cupidité & la fuite, l'amour & la haine. Celles de l'appetit irascible sont la colère, l'audace, la crainte, l'esperance & le desespoir. C'est ainsi qu'on les divise communément. Les Stoïciens en faisaient quatre genres, & se pretendoient estre exempts de toutes passions<sup>1</sup> [...].

---

<sup>1</sup> Antoine Furetière, *Le Dictionnaire universel d'Antoine Furetière*, (1690) ; Éd. Aupelf, 1978, p. 2.

D'après la division thomiste<sup>1</sup>, la passion serait plurielle car morcelée en deux grands ensembles ; « les appétits concupiscibles » et « les appétits irascibles » ancrés exclusivement dans le domaine affectif. Au théâtre, la tragédie prend à sa charge la représentation des passions car chez Racine elle s'apparente à un mécanisme particulier dont le but est de retracer pas à pas les égarements du héros. Pour ce faire, il renoue avec le questionnement aristotélicien de *La rhétorique des passions* :

Pour bien traiter des Passions, il est à propos de connaître :  
 En quel état se trouvent ceux qui sont sujets à cette Passion ;  
 Secondement,  
 Contre quelles sortes de personnes ils se fâchent ;  
 Et enfin,  
 A quelle occasion et pour quelle raison ils le font<sup>2</sup>.

Ce postulat est un indice précieux sur le cheminement à suivre, puisqu'il préconise d'identifier le profil des sujets avant d'évaluer les différents symptômes de la passion. Ces préceptes sont d'ailleurs très proches d'un diagnostic médical dans lequel on prescrirait un traitement. Mais si la passion est un mal, c'est un mal incurable étant donné que dans la tragédie, le patient succombe toujours à son tourment. Cela s'explique certainement par l'incapacité du sujet à surmonter sa douleur et à réfréner ses sentiments. La passion n'est donc pas une simple émotion, éphémère et frivole. Elle s'inscrit dans la durée, transcende le désir, en imprimant une marque physique et mentale sur tout ce qu'elle touche. Ce raisonnement est notamment soutenu par Yan Elissalde dans son ouvrage sur *La passion* :

[...] la passion est l'altération profonde, durable (irréversible) et totale de l'âme, en proie à un sentiment dont la force dominatrice (sauf maîtrise rationnelle de soi) atteint le dernier degré d'intensité, force qui s'origine dans une représentation obsédante (intellectuelle ou sensible) et se prolonge dans une suractivité ainsi que dans une capacité supérieure (en acte ou en puissance) à être ému, le corps s'en

<sup>1</sup> Thomas d'Aquin, *Somme théologique*, Éd. du Cerf, 1984.

<sup>2</sup> Aristote, *La Rhétorique des passions*, postface Michel Meyer, Éd. Rivages, 1989, p. 30.

trouvant alors momentanément modifié dans ses mécanismes psychologiques et son expressivité<sup>1</sup>.

Car la passion est un véritable supplice pour le personnage. Une perte de repères totale où il contemple sa propre déchéance. Elle neutralise sa volonté, reconditionne ses réflexes et prend le contrôle de sa psyché. Et comme le bien convoité est souvent inaccessible, l'affliction tourne à l'obsession pour devenir folie. Ces éléments posés, on pourrait se demander comment Racine parvient à reproduire les nuances des passions. Agit-il en observateur émérite, dont l'intérêt réside dans l'exposition de faits bruts? Ou en orateur sensible qui, non content d'interpréter des phénomènes, parvient à les magnifier? Tout porte à croire que le dramaturge a exploité simultanément la rhétorique des passions et le langage qui lui est inhérent. Ce point-là est d'ailleurs approfondi par Bernard Lamy dans sa *Rhétorique ou l'art de parler*, à la fin du XVII<sup>e</sup> siècle:

Pour émouvoir une âme, il ne suffit pas de lui représenter d'une manière sèche l'objet de la passion dont on veut l'animer; il faut déployer toutes les richesses de l'éloquence, pour lui en faire une peinture sensible et étendue qui la frappe vivement, et qui ne soit pas semblable à ces vaines images qui ne font que passer devant les yeux<sup>2</sup>.

Ce souci d'excellence est l'apanage de la tragédie classique qui porte une attention particulière à la qualité du discours. Racine a donc perpétué la tradition en trouvant des moyens pour affirmer son style. Pour ce faire, il a joué sur les formes et les figures afin d'exposer les différents rouages de la passion.

<sup>1</sup>Yvan Ellisalde, *La passion: premières réflexions*, Éd. Bréal, 2004, p. 42.

<sup>2</sup>Bernard Lamy, *La Rhétorique ou l'art de parler*, Éd. PUF, 1998, p. 491.

### 3.1 Les stigmates de la passion

Restituer la diversité des émotions humaines est le projet de chaque oeuvre littéraire dont l'ambition est d'abolir les frontières entre le texte et son lecteur. Peu importe l'époque du récit ou le cadre choisi, la finalité reste inchangée. Nous accédons toujours à l'intimité du héros par le phénomène d'identification. Un jeu de miroirs qui, par le truchement du mot, nous renvoie toujours à notre propre condition. Appliqué à la tragédie, ce principe prend une toute autre dimension. Il approfondit non seulement notre connaissance du cœur humain mais aiguise notre sensibilité. Ainsi quand Racine s'interroge sur la question des passions, il ne se borne pas uniquement à en décrire les manifestations. Il s'évertue à mettre à jour l'ensemble du processus, de ses prémices à ses funestes conséquences comme nous le verrons tout au long du chapitre. Gisèle Mathieu-Castellani résume d'ailleurs parfaitement cette idée dans *La rhétorique des passions* :

Le mode d'analyse de chaque passion, pour [Aristote] repose sur trois questions :

- Comment, dans quelles dispositions, dans quelles conditions se manifeste le pathos, le mouvement de l'âme?
- À l'égard de quoi ou de qui, contre qui ou pour qui, ressent-on tel mouvement?
- À quelles occasions (dans quelles circonstances, dans quelles situations, à quel sujet) se met-on dans telle disposition<sup>1</sup>?

Ainsi il convient de connaître tous les éléments qui conduisent à l'exacerbation de la passion. Mais comme les précédents chapitres avaient déjà bien amorcé notre réflexion, nous n'en reprendrons ici que les grandes lignes. Dans nos pièces, la crise tragique se développe toujours au sein d'une cellule privée où le passé est lourd de sens. Dans *Andromaque*, Hermione, accordée initialement à Pyrrhus, est outragée par la frivolité de son amant qui offre ses faveurs à sa captive. Son inconstance amoureuse est l'objet de leur discorde :

---

<sup>1</sup> Gisèle Mathieu-Castellani, *La rhétorique des passions*, PUF, 2000, p. 57.

J'ai cru que tôt ou tard à ton devoir rendu,  
 Tu me rapporterais un Cœur qui m'était dû.  
 Je t'aimais inconstant, qu'aurais-je fait fidèle?  
 Et même en ce moment, où ta bouche cruelle  
 Vient si tranquillement m'annoncer le trépas,  
 Ingrat, je doute encor, si je ne t'aime pas<sup>1</sup>.

Ces quelques vers nous offrent une vue d'ensemble sur le drame car ils exposent tour à tour les illusions d'Hermione (v.1371-1372), ses espoirs déçus (v.1373) et son profond attachement (v.1374-1376). Le châtiment infligé à Pyrrhus est en définitive une dette de cœur réclamée pour prix de sa déloyauté. Et comme les alliances de la guerre de Troie ne sont pas respectées, l'équilibre est rompu, donnant lieu à de nouvelles rivalités.

Selon la même logique, nous pouvons rappeler brièvement l'agencement de *Phèdre* qui repose sur un dilemme amoureux : la passion peut-elle défier les conventions et triompher de tout ou n'est-elle qu'une fureur destructrice? En nommant les causes de son trouble, la reine concrétise un mal qui aurait du rester muet. Mais l'absence de son époux et sa mort présumée tendent à l'affranchir du joug de la morale sous la complicité d'Oenone :

Vivez, vous n'avez plus de reproche à vous faire :  
 Votre flamme devient une flamme ordinaire.  
 Thésée en expirant vient de rompre les nœuds  
 Qui faisaient tout le crime et l'horreur de vos feux.  
 Hippolyte pour vous devient moins redoutable,  
 Et vous pouvez le voir sans vous rendre coupable<sup>2</sup>.

Or braver cet interdit constitue son ultime péché car même si elle s'abhorre, elle se résout malgré tout à déclarer sa flamme. La déception du rejet, la crainte du jugement, et la découverte d'une rivale ne sont que les conséquences de sa témérité. C'est pourquoi ces échecs successifs précipitent la catastrophe. Dans la pièce, la passion est

<sup>1</sup> Jean Racine, *Andromaque*, *Œuvres complètes*, IV, 5, v. 1371-1376.

<sup>2</sup> Jean Racine, *Phèdre*, *Œuvres complètes*, I, 5, v. 349-354.

égoïste, alimentée uniquement par des désirs chimériques. Il n'est donc pas étonnant que ce dilemme se solde par la mort et la désolation. Le sang versé compense ici la détresse affective de l'héroïne même s'il ne fait que provoquer sa propre chute.

Mais comme nous l'avons vu, *Britannicus* constitue une exception étant donné que la passion ne s'ancre pas uniquement dans la sphère affective mais correspond, aussi, à une convoitise matérielle. En effet, même si passion et pouvoir restent irrémédiablement liés, la seule motivation de Néron est d'étancher sa soif de domination. C'est pourquoi sous les conseils avisés du perfide Narcisse, il réduit à néant toutes formes d'opposition :

De vos propres désirs perdrez-vous la mémoire ?  
Et serez-vous le seul que vous n'oserez croire<sup>1</sup> ? [...]

D'un empoisonnement vous craignez la noirceur ?  
Faites périr le frère, abandonnez la sœur :  
Rome, sur ses autels prodiguant les victimes,  
Fussent-ils innocents, leur trouvera des crimes<sup>2</sup> [...]

Ainsi, en brisant l'influence d'Agrippine et en empoisonnant Britannicus, l'empereur s'extrait de sa servitude. Ses désirs ne font pas obstacle à la réalisation de ses projets, ils révèlent, au contraire, sa monstruosité.

A partir de ce bilan, nous pouvons donc parvenir à un constat. La passion s'articule autour de deux notions, vecteurs de plaisir ou de douleur : les « appétits concupiscibles » orientés vers les avantages ou les détriments potentiels de l'objet passionnel ; et les « appétits irascibles » préoccupés par les difficultés dans l'acquisition ou l'évasion de ce même objet. Au siècle classique, Nicolas Coëffeteau a été l'un des premiers à s'appuyer sur cette distinction dans son *Tableau des passions humaines*. Il a repris le savoir des philosophes antiques pour affiner son propre raisonnement :

<sup>1</sup> Jean Racine, *Britannicus*, *Œuvres complètes*, IV, 4. v. 1435-1436.

<sup>2</sup> *Ibid.*, v. 1449-1452.

[...] Il a fallu pour le bien de l'homme qu'il eust deux fortes d'inclinations, l'une pour poursuivre les choses qui sont agréables à ses Sens, & pour éviter celles qui luy pourroient donner de l'ennuy : & celle-la nous la nommons la Concupiscible ; & l'autre par le moyen de laquelle il peut combattre & renverser tout ce qui s'oppose & qui traverse les inclinations, ou qui va à la destruction de son estre, ou à la diminution de son contentement, qui est celle que nous appellons l'Irascible. Celle-cy differe d'avec la Concupiscible, parce que la Concupiscible se porte au bien sensible, considéré absolument & sans aucunes épines ; au lieu que l'Irascible regarde toujours le bien reuestu, de quelque difficulté qu'elle s'efforce de vaincre, afin d'oter à la Concupiscible tous les obstacles qui retardent son contentement, & qui l'empeschent de pouuoir jouir du bien qu'elle desire de posseder. De sorte que l'Irascible est comme l'espee et le bouclier de la Concupiscible, d'autant qu'elle combat pour son contentement, & qu'elle résiste à tout ce qui peut le traverfer<sup>1</sup>.

Le modèle de Coëffeteau est mimétique du désordre émotionnel du personnage tragique et procède d'une répartition rigoureuse de onze passions : l'amour, la haine, le désir, la fuite, la joie et la tristesse sont de l'ordre des *appétits concupiscibles* tandis que la colère, la crainte, l'audace, l'espérance et le désespoir forment les *appétits irascibles*. Cette classification est une version classique des principes de la *Rhétorique des passions*<sup>2</sup> dont elle s'inspire allégrement. Ces modèles forment les prémices du questionnement des passions puisqu'ils seront étoffés, quelques années plus tard, par le célèbre René Descartes<sup>3</sup>. Ainsi afin de donner de la profondeur à ses héros, Racine assimile ces perspectives et explore les tourments de l'âme.

<sup>1</sup> Nicolas Coëffeteau, *Tableau des passions humaines*, Éd. S. Cramoisy, 1620, p. 4-6.

<sup>2</sup> Aristote, *La Rhétorique des passions*, postface Michel Meyer, Éd. Rivages, 1989.

<sup>3</sup> René Descartes, *Des passions de l'âme*, Éd. Flammarion, 1996.

### 3.1.1 Les tourments de l'âme

Percevoir les passions sur la scène tragique revient à observer toutes les vicissitudes du personnage ; de ses inclinations les plus simples à ses tourments les plus complexes. Au théâtre, cinq actes suffisent pour que le sujet s'aliène à son objet et reconfigure l'ensemble des repères traditionnels. Cinq tableaux au cours desquels les protagonistes se séduisent, se repoussent et se révoltent pour mener à terme leur quête émotionnelle. Qu'il s'agisse d'accéder au bonheur ou de raffermir une autorité, le héros est mû par une force qui altère l'âme et l'influence. C'est pourquoi Racine a tenu à moduler ses caractères en fonction de l'intensité et de l'orientation de leurs passions. Il a donc pris en compte leurs différents profils pour décrire chaque *appétit concupiscible*. Pour ce faire, il a suivi les bases d'un processus général que nous retrouvons exposé dans *La rhétorique* de Bernard Lamy :

Les passions sont exaltées par la présence de leur objet : le bien présent donne de l'amour et de la joie. Lorsqu'on ne le possède pas encore, mais qu'on le peut posséder, il brûle l'âme de désirs, dont il entretient le feu par l'espérance. Le mal qui est présent cause de la haine ou de la tristesse; s'il est absent, l'âme est tourmentée par des craintes ou par des terreurs qui se changent en désespoir lorsqu'on n'aperçoit pas le moyen de l'éviter. Pour donc allumer les passions dans le cœur de l'homme, il faut lui en présenter les objets, et c'est à quoi servent merveilleusement les figures<sup>1</sup>.

A l'origine de l'émoi du héros se trouve l'admiration qui, selon Descartes, est « la première de toutes les passions<sup>2</sup> ». C'est une forme d'exaltation primaire qui valorise l'être à travers des qualités réelles ou sublimées. L'ambition du sujet réside dans la fusion avec son objet, souverain bien par excellence. En cas de succès, l'admiration devient amour et gravit un nouveau degré dans l'échelle du désir. Par contre si l'échec survient, seule l'amertume demeure, d'où l'apparition de la haine. C'est comme cela que Descartes en donne une définition précise :

---

<sup>1</sup> Bernard Lamy, *La rhétorique ou l'art de parler*, Éd. PUF, 1998, p. 230.

<sup>2</sup> René Descartes, *Des passions de l'âme*, Éd. Flammarion, 1996, p. 136.

L'amour est une émotion de l'âme, causée par le mouvement des esprits, qui l'incite à se joindre de volonté aux objets qui paraissent lui être convenables. Et la haine est une émotion, causée par les esprits, qui incite l'âme à vouloir être séparée des objets qui se présentent à elle comme nuisibles<sup>1</sup>.

Dans ses tragédies, Racine a réussi à concilier ces deux états grâce à un dilemme collectif qui oppose toujours trois protagonistes. Dans *Phèdre*, par exemple, Hippolyte est au centre de deux modèles féminins. Aricie éprouve des sentiments qui s'accordent parfaitement à son désir comme l'atteste cette réplique :

J'aime en lui sa beauté, sa grâce tant vantée,  
Présents dont la Nature a voulu l'honorer,  
Qu'il méprise lui-même, et qu'il semble ignorer.  
J'aime, je prise en lui de plus nobles richesses,  
Les vertus de son Père, et non point les faiblesses.  
J'aime, je l'avouerai, cet orgueil généreux  
Qui jamais n'a fléchi sous le joug amoureux<sup>2</sup>.

Construit sur le principe de l'anaphore, la réplique expose, aux termes d'un portrait laudatif, les mérites du prince de Trézène. Le trouble d'Aricie apparaît comme un ravissement d'où l'accumulation de termes mélioratifs (« beauté » ; « grâce » ; « nobles richesses » ; « vertus »). Seulement ce bonheur est contrarié par Phèdre qui, aliénée à sa passion, constitue le second pôle de cette joute amoureuse :

Aricie a son cœur! Aricie a sa foi!  
Ah Dieux! Lorsqu'à mes vœux l'Ingrat inexorable  
S'armait d'œil si fier, d'un front si redoutable,  
Je pensais qu'à l'amour son cœur toujours fermé  
Fût contre tout mon sexe également armé  
Une autre cependant a franchi son audace  
Devant ses yeux cruels, une autre a trouvé grâce<sup>3</sup>.

---

<sup>1</sup> *Ibid.*, p. 147.

<sup>2</sup> Jean Racine, *Phèdre*, *Œuvres complètes*, II, 1, v. 438-444.

<sup>3</sup> *Op. cit.*, IV, 5, v. 1204-1210.

Il est intéressant de voir que les deux fragments communiquent d'une étrange façon. En effet, la tirade de Phèdre pourrait bien être une réponse à celle d'Aricie dans la mesure où elle consacre le triomphe de sa rivale. D'où l'impétuosité de l'héroïne qui voit la vérité mettre fin brutalement à ses aspirations. Racine prend donc soin de colorer les propos de son héros en fonction de deux critères : la sensibilité du locuteur et l'intensité du sentiment. La sensibilité fonctionne comme un capteur qui permet de juger si l'objet est bénéfique ou nuisible. Reconnue par Hippolyte, l'admiration d'Aricie s'accorde avec la notion de plaisir. Par opposition, l'indignation de Phèdre s'explique par la douleur causée par la perte irrémédiable de son objet qui attise sa jalousie. Ainsi selon Michel Meyer, *le concupiscible* est l'apanage d'une conscience intuitive:

Au premier niveau, l'âme se porte naturellement vers ce qui lui plaît, sans se poser de question, sans se retourner sur ses choix, et évite ce qui lui déplaît. Le concupiscible est au fond la conscience irréfléchie qui se laisse absorber dans le plaisir des objets qu'elle convoite, ou qui s'écarte spontanément des autres [...]. L'âme est dans la Caverne : elle vit la passion sans la réfléchir, elle a tendance à prendre pour bien ou mal ce qui simplement lui apparaît tel<sup>1</sup>.

L'allusion à Platon est ici significative car elle place le héros tragique au cœur d'une caverne aux reflets souvent trompeurs, qui oriente ses actions au gré de ses passions<sup>2</sup>. Des passions dites primitives puisque le personnage ne rationalise pas, il éprouve ses sentiments au contact de ses semblables. À la lumière de ces éléments, on comprend mieux la spontanéité de son comportement ou la violence de ses emportements. Dans *Britannicus*, Néron est frappé d'un désir fulgurant quand il découvre Junie pour la première fois :

Excité d'un désir curieux  
 Cette nuit je l'ai vue arriver en ces lieux,  
 Triste, levant au Ciel ses yeux mouillés de larmes,

<sup>1</sup> Michel Meyer, *Le philosophe et les passions*, Éd. livre de poche, 1991, p.115

<sup>2</sup> En référence à l'Allégorie de la caverne de Platon in *La République*, Éd. Flammarion, 2002.

Qui brillèrent au travers des flambeaux et des armes,  
 Belle, sans ornement, dans le simple appareil  
 D'une Beauté qu'on vient d'arracher au sommeil<sup>1</sup> [...].

[...] De son image en vain j'ai voulu me distraire  
 Trop présente à mes yeux je croyais lui parler<sup>2</sup>.

Dans cette scène, digne d'un tableau onirique, l'empereur dévoile son émotion à la vision de la princesse; ou plus exactement de sa captive car cette description n'est pas attendrissante. En effet, il y a un contraste saisissant entre l'extase de Néron et l'état misérable de Junie (« triste »; « yeux mouillés de larmes »; « arraché au sommeil »). À ce moment, il nous est possible d'ouvrir une parenthèse pour introduire une différence entre l'émotion, « choc brusque, souvent violent, intense » et la passion « émotion devenue fixe [dont le] caractère propre est l'obsession permanente ou intermittente et le travail d'imagination qui s'en suit<sup>3</sup> ». Comme nous l'avons vu précédemment, tous les personnages raciniens passent par ce processus de transformation dans lequel le sujet est tour à tour ébloui puis aliéné à son objet. Mais si cet attachement est si important, c'est parce que le héros se sait vulnérable face à une éventuelle résistance. Il lutte donc activement pour s'enraciner dans la conscience de celui ou de celle qu'il poursuit. Ainsi l'enlèvement de Junie et sa tentative de soumission n'ont d'autres buts que de réclamer une attention ardemment désirée. Or, son seul résultat sera d'accroître l'aversion de la princesse:

Seigneur, avec raison je demeure étonnée.  
 Je me vois dans le cours d'une même journée  
 Comme une criminelle amenée en ces lieux :  
 Et lorsque avec frayeur je parais à vos yeux,  
 Que sur mon innocence à peine je me fie,  
 Vous m'offrez tout d'un coup la place d'Octavie.  
 J'ose dire pourtant que je n'ai mérité  
 Ni cet excès d'honneur, ni cette indignité<sup>4</sup>.

<sup>1</sup> Jean Racine, *Britannicus*, *Œuvres complètes*, II, 2, v. 386-390.

<sup>2</sup> *Ibid.*, v. 400-401.

<sup>3</sup> Théodore Ribot in Herman Parret, *Les passions: essai sur la mise en discours de la subjectivité*, Éd. Pierre Mardaga, 1986, p. 74.

<sup>4</sup> Jean Racine, *Britannicus*, *Œuvres complètes*, II, 3, v. 603-610.

À travers sa déclaration, Junie exprime, de manière explicite, l'horreur que lui inspire Néron. Elle nous rappelle avec quelle indécatesse elle a été traitée et l'ironie de sa demande en mariage. Juxtaposée à la précédente réplique, nous pouvons souligner le décalage entre le songe éveillé du Néron amoureux et le cauchemar réel d'une Junie outragée.

Le *concupiscible* entretient donc un rapport simple avec les notions du bien et du mal puisque tout dépend de la perception du sujet et de la façon dont il interagit avec son objet. Ce principe aristotélicien a été repris par Thomas d'Aquin dans la *Somme théologique* :

[...] toute passion du concupiscible qui regarde le bien est tendance vers lui, comme l'amour, le désir et la joie; toute passion du même concupiscible qui a pour objet le mal est éloignement de lui, comme la haine, la fuite ou l'aversion et la tristesse. Il ne saurait donc y avoir, dans les passions du concupiscible, de contrariété définie par accès et éloignement relatifs à un même objet<sup>1</sup>.

Les passions entretiennent ainsi entre elles un rapport de cause à effet car elles fonctionnent souvent par paire : amour/haine; désir/fuite; joie/tristesse. Ce point est d'ailleurs à mettre en corrélation avec la dualité du héros tragique. Un autre principe vient néanmoins étoffer les passions du *concupiscible* afin d'élargir notre champ d'observation.

### 3.1.2 Les caprices de la raison

Si le mécanisme des passions résulte d'un agencement spécifique c'est parce que l'intrigue révèle une infinité de nuances à travers une série de répliques. Au théâtre, le langage met en lumière des caractères directement inspirés de la condition humaine. Telle est la vocation de la *mimésis* qui, associée au *pathos*, véhicule des

---

<sup>1</sup> Thomas d'Aquin, *Somme théologique*, Tome II, Ed. du Cerf, 1984, p. 179.

émotions et attendrit le spectateur. Racine met ainsi tout en œuvre pour ménager ses effets et dépasser la conception manichéenne de la passion. Il ne s'agit plus de décrire la simple interaction entre un sujet et son objet mais d'identifier les phénomènes qui occasionnent le plaisir ou la douleur. Les *appétits irascibles* sont donc davantage ancrés dans la sphère de la subjectivité. Cela signifie que la passion n'est plus une force qui afflige le héros de manière inconsciente mais des symptômes analysés. Le personnage est capable d'évaluer sa souffrance et de nommer ses afflictions comme le précise Michel Meyer dans *Le philosophe et les passions* :

[...] l'âme irascible s'emporte contre les obstacles qu'elle découvre, c'est-à-dire avant tout, contre sa propre immersion passionnelle qui l'impliquait totalement, malgré elle pour ainsi dire [...]. L'âme s'efforce, lutte, se contraint, se résigne, mais chaque fois, elle prend la mesure de ce qui la sépare du bien comme du mal dont elle semblait pourtant être naturellement au fait, sans avoir à se réfléchir pour l'atteindre ou l'éviter<sup>1</sup>.

Cette rationalisation de la passion joue ainsi sur un éventail de contrastes qui singularise chaque modèle. Les *appétits irascibles* sont des dérivés des passions primaires car ils se situent sur l'axe de l'amour et de la haine. Ils se composent de la crainte, de la colère, de l'espérance, du désespoir et de l'audace. Dans *Andromaque*, l'héroïne éponyme est au prise avec de multiples inquiétudes. Elle craint pour la survie de son fils Astyanax, pour son propre sort mais semble par-dessus tout effrayée par Pyrrhus, son géolier, dont l'image est indissociable du massacre de Troie :

Figure-toi Pyrrhus les yeux étincelants,  
Entrant à la lueur de nos Palais brûlants ;  
Sur tous mes Frères morts se faisant un passage,  
Et de sang tout couvert échauffant le carnage<sup>2</sup>.

L'hypotypose sert de manifestation à ce récit bouleversant dans lequel Andromaque raconte le carnage dont elle a été à la fois témoin et victime. Les détails de ce tragique

<sup>1</sup> Michel Meyer, *Le philosophe et les passions*, Ed. Le livre de poche, 1991, p. 119.

<sup>2</sup> Jean Racine, *Andromaque*, *Œuvres complètes*, III, 8, v. 1003-1006.

épisode hantent encore sa mémoire et sont de l'ordre du traumatisme. Racine tout au long de la pièce, insiste d'ailleurs parfaitement sur le patriotisme de son caractère qui ne se résout pas à faire le deuil du passé pour épouser un présent qui déjà l'afflige. En effet, Andromaque craint le déshonneur en s'accordant à l'homme responsable de son malheur. Nous pouvons retrouver l'expression de cet état en faisant référence à Aristote :

Supposons donc que la Crainte soit une certaine affliction ou trouble de l'esprit, lorsque nous venons à nous imaginer qu'il nous doit arriver du mal, mais du mal qui regarde notre perte et menace notre vie, ou du moins qui nous doit affliger beaucoup<sup>1</sup>.

La crainte est donc une passion douloureuse qui éloigne le sujet de son objet. Mais Racine ayant complexifié les nœuds de sa crise, cette passion est exploitée selon différents angles. De manière schématique, Pyrrhus, Hermione et Oreste craignent d'être éconduits dans leurs sentiments, Andromaque servant de pivot à ce triangle amoureux. C'est pourquoi les protagonistes n'hésitent pas à se mettre en danger pour mener à bien leurs entreprises. Leur témérité se manifeste par leur volonté d'exécuter leur objectif quoiqu'il puisse advenir. Acharnés, ils n'ont de cesse de parvenir à leurs fins même s'il leur faut basculer dans la démesure. Ils ne manquent donc pas d'une certaine audace quand leurs déterminations sont mises à rude épreuve. Cependant, le sujet est toujours suspendu entre la possibilité d'accéder à l'objet de son désir et celle d'en être à jamais séparé. De ce fait, il oscille entre la conservation de son bien et sa perte inévitable, deux passions définies dans la *Somme théologique* de Thomas d'Aquin :

L'objet de l'espoir, qui est un bien difficile, se présente comme attirant si l'on juge possible de l'atteindre ; l'espoir qui nous porte vers lui implique donc une certaine approche. Mais dans la mesure où l'on découvre qu'il est impossible de l'obtenir, ce même objet nous repousse en arrière car, s'ils butent à quelque chose d'impossible, les hommes abandonnent, dit Aristote. Or tel est l'objet du désespoir. Celui-ci

---

<sup>1</sup> Aristote, *La rhétorique des passions*, Éd. Petite bibliothèque Rivages. 1989, p. 65.

implique donc, relativement à son objet, un mouvement de l'éloignement. Il est le contraire de l'espoir, comme s'éloigner est le contraire d'approcher<sup>1</sup>.

Dans l'espérance, le sujet considère exclusivement ses chances de réussite. Il ne doute pas du bien fondé de sa démarche et s'encourage à la persévérance. Son opiniâtreté est pour lui un moyen de se rapprocher progressivement de son objet. Oreste a beau connaître l'attachement d'Hermione pour Pyrrhus, cela ne l'empêche pas de la courtiser et d'imaginer obtenir ses faveurs :

Oui, oui vous me suivrez, n'en doutez nullement.  
Je vous répons déjà de son consentement<sup>2</sup>.

[...] Nous n'avons qu'à parler. C'en est fait. Quelle joie  
D'enlever à l'Épire une si belle Proie<sup>3</sup> !

Dans son aveuglement, il en vient même à projeter ses désirs dans sa réalité alors que son succès demeure encore hypothétique. Or dans la tragédie, la crédulité du sujet joue en sa défaveur car l'objet prend conscience de son influence. Il devient le maillon fort de cette relation et impose ses directives. Le sujet est alors instrumentalisé, voire perverti dans sa nature profonde, car il commet des actes dont il ne se serait jamais cru capable. Si Oreste se résout au régicide c'est pour satisfaire *l'appétit concupiscible* d'Hermione. D'où son profond désespoir quand il redevient lucide :

J'assassine à regret un Roi que je révère.  
Je viole en un jour les droits des Souverains,  
Ceux des Ambassadeurs, et tous ceux des Humains ;  
Ceux même des Autels, où ma fureur l'assiège.  
Je deviens Parricide, Assassin, Sacrilège<sup>4</sup>.

<sup>1</sup> Saint Thomas d'Aquin, *Somme théologique*, Ed. du Cerf, 1984, p. 265.

<sup>2</sup> Jean Racine, *Andromaque*, *Œuvres complètes*, II, 3, v. 591-592.

<sup>3</sup> *Ibid.*, v. 597-598.

<sup>4</sup> *Ibid.*, V, 4, v. 1614-1618.

[...] Je la vois pour jamais s'éloigner de mes yeux,  
 Et l'Ingrate, en fuyant, me laisse pour salaire  
 Tous les noms odieux que j'ai pris pour lui plaire<sup>1</sup> !

Dans cette scène, le personnage doit non seulement assumer le fardeau de ses fautes mais contempler aussi l'échec de sa quête amoureuse. Il n'est donc pas étonnant que cet épisode le conduise directement à la folie. L'espérance et le désespoir conduisent donc, d'après Descartes, soit à l'allégresse soit à la déchéance :

L'espérance est une disposition de l'âme à se persuader que ce qu'elle désire adviendra, laquelle est causée par un mouvement particulier des esprits, à savoir par celui de la joie et du désir mêlés ensemble. Et la crainte est une autre disposition de l'âme, qui lui persuade qu'il n'advient pas<sup>2</sup>.

Ainsi, les *appétits irascibles* nous renseignent une fois de plus sur la dualité du personnage tragique dont les dommages ont des répercussions sur tout ce qui l'entoure. Cependant ne perdons pas de vue que le héros inflige autant de mal à autrui qu'il peut s'en faire à lui-même. Son comportement est le fruit de multiples frustrations qu'il ne parvient pas à juguler. De là naît une révolte intérieure qui trouve son exutoire dans la colère. Une passion sensible où le sujet exprime son dédain vis-à-vis de son objet. Bien que dérivée de la haine, elle n'a pas la même portée destructrice ni la même intensité. Cette subtile distinction est énoncée dans un ouvrage d'Aristote qui instaure un parallèle entre les deux notions afin de les nuancer et de mieux les codifier:

[...] l'homme en colère est si différent de celui qui hait, qu'il peut se laisser aller à la compassion, au cas que son Adversaire se trouve attaqué de plusieurs maux; mais pour l'autre, nulle considération ne le touche, et quoi qu'il arrive, jamais il n'aura de pitié. La raison de cela est, Que celui qui est en colère n'a dessein que de rendre la pareille et de faire connaître qu'on ne s'est pas adressé à qui on pensait; Au lieu que

---

<sup>1</sup> *Ibid.*, v. 1624-1626.

<sup>2</sup> René Descartes, *Les passions de l'âme*, Flammarion, 1996, p. 203.

celui qui a de la haine veut entièrement la perte de la personne qu'il hait, et n'est point satisfait qu'elle ne périsse<sup>1</sup>.

Ainsi le terme de compassion retient ici notre attention car elle révèle une certaine ambiguïté. Est-il possible qu'une personne puisse simultanément éprouver du ressentiment et de l'empathie pour un même individu ? Cela arrive dans la tragédie racinienne si nous prenons l'exemple d'Andromaque. On se souvient que l'héroïne est loin d'exulter à l'idée de devoir accepter Pyrrhus pour nouvel époux. Elle ne manifeste d'ailleurs aucune sympathie à son égard. Or, quand le roi de l'Épire est assassiné, elle lui rend hommage en qualité de veuve et s'apitoie même sur son sort :

Vous me faites pleurer mes plus grands Ennemis ;  
Et ce que n'avaient pu promesse, ni menace,  
Pyrrhus de mon Hector semble avoir pris la place<sup>2</sup>.

[...] Je t'en allais punir. Mais le Ciel m'est témoin,  
Que je ne poussais pas ma vengeance si loin,  
Et sans verser ton sang, ni causer tant d'alarmes,  
Il ne t'en eût coûté peut-être que des larmes<sup>3</sup>.

Sa colère originelle est donc supplantée par une forme de pitié. Il en va sans dire que la plupart du temps la frontière qui mène à la haine est souvent mince. Car du moment où le sujet est contrarié, il aurait tendance à s'emporter contre son objet. C'est pourquoi Aristote envisage aussi ce cas de figure :

Supposons que la Colère est un désir de vengeance de laquelle nous croyons pouvoir venir à bout, mais un désir triste et mêlé de déplaisir, dans la pensée que nous avons qu'on nous a méprisés et traités indignement, ou quelqu'un de ceux qui nous appartiennent [...] Que quiconque se met en Colère, s'y mette toujours contre une certaine personne<sup>4</sup> [...].

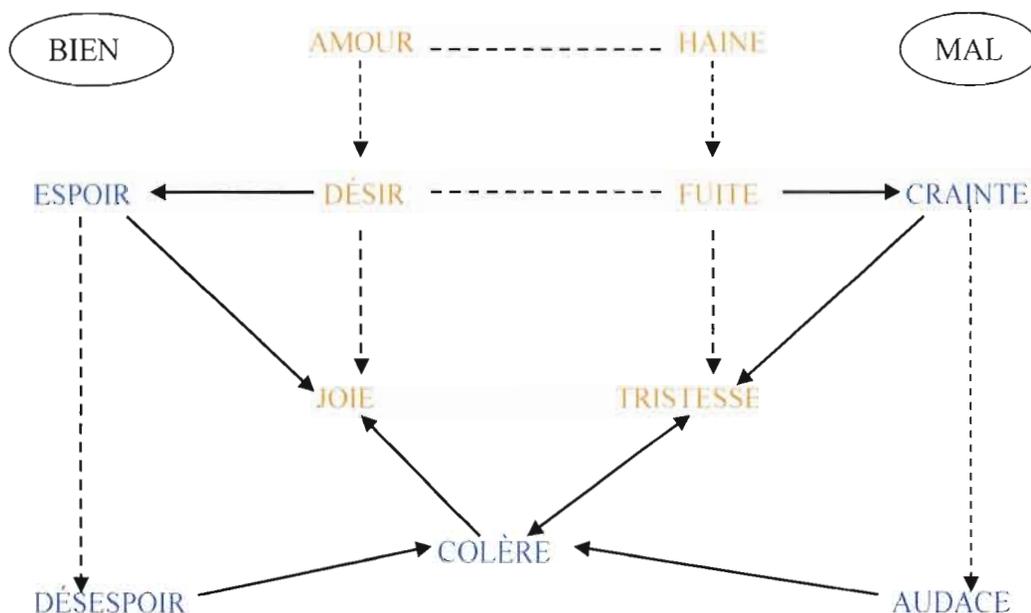
<sup>1</sup> Aristote, *La rhétorique des passions*, Ed. Petite bibliothèque Rivages, 1989, p. 62.

<sup>2</sup> Jean Racine, *Andromaque*, *Œuvres complètes*, V, 3, v. 1520-1523.

<sup>3</sup> *Ibid.*, v. 1527-1530.

<sup>4</sup> Aristote, *La rhétorique des passions. op. cit.*, p. 33.

Cette passion dépend donc du caractère de celui qui la ressent. Une âme tourmentée pourra aisément s'adonner à la haine sans maîtriser ses ardeurs. À la différence, un sujet plus tempéré saura apaiser son tourment sans forcément recourir à la fureur. *Les appétits irascibles se valent ainsi par leur caractère protéiforme.* Nous pouvons en déduire certaines particularités sans jamais en faire de généralités. Nul doute que ce phénomène est dû à l'inconstance du héros qui, à l'instar de l'homme, est en constante évolution. De plus, il ne faudrait pas croire que la passion est une séparation binaire de deux pôles opposés. *Le concupiscible et l'irascible sont les éléments d'une même partition dont le but est de parfaire notre connaissance du cœur humain.* C'est pourquoi, il nous est possible de démontrer leurs correspondances à l'aide du schéma suivant :



**Figure 3.1** La répartition des passions

Cette approche davantage sémiotique nous est inspirée de l'ouvrage d'Herman Parret<sup>1</sup> qui établit un réseau entre les différentes passions. Au centre de la représentation se

<sup>1</sup> Herman Parret, *Les passions: essai sur la mise en discours de la subjectivité*, Éd. Pierre Mardaga, 1986, p. 113.

superposent les six passions primitives (amour, haine, désir, fuite, joie et tristesse) auxquels se greffent, en périphérie, cinq passions irascibles (espoir, crainte, désespoir, colère, audace). L'ensemble des passions instaure donc un rapport de contiguïté qui s'étend sur deux plans. Sur l'axe du Bien, l'Amour est le maillon primordial qui entraîne le désir et provoque la joie. Le désir est source d'espoir mais aussi de désespoir quand il ne s'accorde pas avec son objet. Quant à l'axe du Mal, il est régi par la Haine qui engendre la fuite et la tristesse et entretient un rapport étroit avec la crainte, l'audace et la colère.

### 3.2 Le langage des passions

Dans la tragédie, le poète est tenu d'avoir recourt à un style élevé qui prend ses distances vis-à-vis de la langue parlée. Cette exigence marque une volonté de préserver la quintessence du verbe dans ce qu'il a de plus noble et de plus poétique. Est-ce à dire que la prose ne parvient pas à reproduire le désordre des passions? Jean Jacques Robrieux nous offre un élément de réponse dans sa *Rhétorique et argumentation* :

Pour Aristote, les figures (*schemata*) s'expliquent par l'insuffisance du langage à entrer en adéquation avec la complexité de la pensée. La rhétorique classique, principalement aux XVII<sup>e</sup> et XVIII<sup>e</sup> siècles, a développé l'idée de la figure comme ornement du discours du point de vue des techniques d'expression, et, au plan théorique, a conservé manifestement la conception antique d'un langage impropre à rendre compte de toutes les idées et de tous les sentiments<sup>1</sup>.

La notion de figure souligne l'importance de l'ornement dans le discours classique puisqu'elle est chargée de se substituer à la pensée en concevant les tumultes de l'âme. Son expression se matérialise par un réseau d'images qui confère au langage toute sa dimension poétique. Or, au XVII<sup>e</sup> siècle les dramaturges sont avant tout des techniciens de la langue. C'est pourquoi dans son quiproquo avec Junie, Britannicus

<sup>1</sup> Jean Jacques Robrieux, *Rhétorique et argumentation*, Éd. Armand Colin, 2005, p. 51.

s'interroge: « L'amour est-il muet ou n'a-t-il qu'un langage<sup>1</sup>? ». Ce vers qui, dans la pièce marque le trouble du héros, peut nous conduire à une réflexion sur la peinture des passions. Non pas de manière thématique comme nous l'avons abordé précédemment, mais du point de vue du style. Car écrire la passion suppose non seulement une connaissance du cœur humain mais aussi une maîtrise du discours. Ainsi tout poète s'attache à « polir » la rime pour lui donner tout son éclat. L'agencement des mots est le fruit d'un subtil assemblage qui frappe l'imaginaire et charme les sens. Toutefois il nous faut dépasser l'aspect esthétique pour découvrir sa vraie valeur. Le verbe s'épanouit à travers la rhétorique grâce à un système de correspondance. Un phénomène d'écho dont le texte est le support, l'acteur l'interprète et le public le grand bénéficiaire. En effet, un lien invisible se tisse entre la scène et la salle où l'on passe d'une simple représentation à une véritable communion au cours de laquelle le spectateur partage les tourments de ses héros. D'Aubignac avait déjà insisté sur ce point dans *La pratique du théâtre* :

En un mot, si la Poésie est l'Empire des Figures, le Theatre en est le Thrône; c'est le lieu où par les agitations apparentes de celui qui parle et qui se plaint, elles font passer dans l'ame de ceux qui le regardent et qui l'écotent des sentiments qu'il n'a point<sup>2</sup>.

Le public ne saurait donc être passif face à ce qu'il voit et entend. Il est sensible au contenu des répliques, aux variations de tons et à la mise en relief des sentiments qui participent au phénomène d'identification. C'est pourquoi Racine choisit ses images en fonction des situations et des personnages. Voilà en somme la plus grande exigence de la tragédie classique: illustrer les mouvements du cœur à travers *le pathos* et maintenir la *mimésis* tout en gommant les imperfections du langage. Sur scène, la passion est l'expression de la plus grande confusion, mais une confusion ordonnée c'est-à-dire que la figure tempère la démesure des sentiments mais n'atténue

<sup>1</sup> Jean Racine, *Britannicus*, *Œuvres complètes*, III, 7, v. 996.

<sup>2</sup> François Hédelin D'Aubignac, *La pratique du théâtre*, Éd. Slatkine Reprints, 1996, p. 348.

en rien son pouvoir de suggestion. Elle illustre parfaitement la violence de ses troubles sans restituer le désordre verbal inhérent à ses emportements. D'Aubignac entérine cette idée dans sa propre analyse :

Il faut mêler les figures de tendresse et de douleur avec celles de la fureur et de l'emportement; il faut mettre l'esprit par intervalle dans le relâchement et les transports; il faut qu'un homme se plaigne et qu'il soupire, et non pas qu'il crie : il faut quelquefois même qu'il éclate [...]. Mais en remettant le Discours pathétique dans l'ordre, il faut y mêler et varier les grandes figures comme nous avons dit, afin que cette diversité d'expressions porte une image des mouvements d'un esprit troublé, agité d'incertitude, et transporté de passion déréglée. Ainsi par l'ordre des choses qui se disent, on réforme ce que la Nature a de défectueux en ses mouvements; et par la variété sensible des Figures, on garde une ressemblance du désordre de la Nature<sup>1</sup>

Le langage des passions entretient donc une relation privilégiée avec la figure de rhétorique. C'est pourquoi, nous allons procéder à une étude des principales images à partir de trois perspectives : les figures de sens qui traduisent le rapport entre le signifié et son référent, les figures de pensée qui prennent en charge les manipulations de l'énoncé et les figures de construction qui portent sur la disposition des mots dans la phrase. Pour ce faire, nous aurons notamment recours aux ouvrages de Bernard Lamy<sup>2</sup>, outil de référence au XVII<sup>e</sup> siècle, mais aussi à ceux de Du Marsais<sup>3</sup>, de Fontanier<sup>4</sup> ou plus récemment celui de Jean Jacques Robrieux<sup>5</sup>. Notre étude visera à saisir la façon dont la passion se donne à voir, par la figure, au sein de la tragédie racinienne.

---

<sup>1</sup> *Ibid.*, p. 344-345.

<sup>2</sup> Bernard Lamy, *La rhétorique ou l'art de parler*, PUF, 1998.

<sup>3</sup> Du Marsais, *Des tropes ou des différents sens*, Éd. Flammarion, 1988.

<sup>4</sup> Fontanier, *Les figures du discours*, Coll. Champs, Éd. Flammarion, 1977.

<sup>5</sup> Jean Jacques Robrieux, *Rhétorique et Argumentation*, Éd. Armand Colin, 2005.

### 3.2.1 Les figures de sens

Héritier d'une tradition antique, Racine a forgé son propre style en s'inspirant d'un réservoir d'images pour le moins étendu. Les figures de sens constituent les fondements de ses pièces où le mot est détourné de son sens premier par une relation de ressemblance, de connexion ou de correspondance. Bernard Lamy nous renseigne sur leurs particularités dans son ouvrage de rhétorique :

Quand, pour signifier une chose, on se sert d'un mot qui ne lui est pas propre, et que l'usage avait appliqué à un autre sujet, cette manière de s'expliquer est figurée; et ces mots qu'on transporte de la chose qu'ils signifient proprement à une autre qu'ils ne signifient qu'indirectement, sont appelés tropes, c'est-à-dire des termes dont on change et on renverse l'usage<sup>1</sup>.

Cette définition identifie une série de *tropes* dont le repérage révèle les spécificités du langage passionnel. La métonymie est une figure par laquelle « un terme se substitue à un autre en raison d'un rapport de contiguïté, de coexistence ou de dépendance<sup>2</sup> ». En ce sens, elle laisse entrevoir une seconde réalité en parallèle de celle initialement exprimée :

Pour moi, je suis plus fière, et fuis la gloire aisée,  
D'arracher un hommage à mille autres offert,  
Et d'entrer dans un cœur de toutes parts ouvert.  
Mais de faire fléchir un cœur de toutes parts ouvert.  
De porter la douleur dans une âme insensible,  
D'enchaîner un Captif de ses fers étonné,  
Contre un joug qui lui plaît vainement mutiné;  
C'est là ce que je veux, c'est là ce qui m'irrite<sup>3</sup>.

Dans cette réplique, Aricie entame un débat sur la séduction amoureuse par l'entremise de mots propres au thème de la servitude (« fléchir » ; « enchaîner » ;

<sup>1</sup> Bernard Lamy, *La rhétorique ou l'art de parler*, Éd. PUF, 1998, p. 161-162.

<sup>2</sup> Jean Jacques Robrieux, *Rhétorique et Argumentation*, Éd. Armand Collin, 2005, p. 56.

<sup>3</sup> Jean Racine, *Phèdre, Œuvres complètes*, II, 1, v.446-453.

« captif » ; « fer » ; « joug »). Son discours semble ainsi en apparence éloigné du domaine affectif. Or ce n'est pas le cas puisqu'il révèle par quel moyen la princesse aimerait conquérir Hippolyte. Deux réalités se trouvent donc ici enchâssées avec pour élément commun l'aliénation. La métonymie opère donc une transition entre le sens propre et le sens figuré. Dès lors, nous ne pouvons nous cantonner à l'interprétation première du mot, il nous faut chercher, en filigrane, ses diverses implications. Dans cette optique, la figure peut nous apporter aussi un complément d'information sur l'état d'esprit du héros par des détails physiques : « Je ne viens pas ici par de jalouses larmes/Vous enviez un Cœur qui se rend à vos charmes<sup>1</sup> ». Le rapprochement syntaxique entre le substantif « larmes » et l'adjectif « jalouse » dynamise le discours d'Andromaque et nous renvoie à la tristesse de l'héroïne. Par opposition, les « charmes » d'Hermione témoignent de son pouvoir de séduction et de son ascendant supposé sur Pyrrhus. Ces formules condensées visent à alléger les répliques sans toutefois nuire à notre compréhension. Ainsi dans un autre contexte les « larmes » seront associées à la rage, la douleur ou à la rancœur tandis que les « charmes » mettront en exergue l'attrait physique ou le charisme<sup>2</sup>. Tout dépend encore une fois de la situation d'énonciation comme nous le rappelle Emy Batache-Watt dans ses *Profils des héroïnes raciniennes*:

Ces larmes des femmes raciniennes semblent remplir une double fonction. Elles sont tantôt des armes expertement maniées pour attendre l'adversaire et tantôt les symptômes d'états mélancoliques ou dépressifs<sup>3</sup>.

La métonymie participe donc activement à la représentation des passions par la mise en valeur des caractères. Parallèlement à cela, une autre figure s'ajoute à notre tableau des *tropes*. Il s'agit de la synecdoque où le terme est remplacé par une partie et non

<sup>1</sup> Jean Racine, *Andromaque*, *Œuvres complètes*, III, 4, v. 865-866.

<sup>2</sup> À noter, même si cela n'est pas le but de notre étude, que Descartes est allé plus loin dans sa démarche en analysant les implications médicales de la passion in *Des passions de l'âme*, Flammarion, 1996, p. 159-171.

<sup>3</sup> Emy Batache-Watt, *Profils des héroïnes raciniennes*. Éd. Klincksieck, 1976, p. 120.

plus par une quelconque caractéristique. Cette image se place sous la tutelle soit d'un terme généralisant (l'*hypéronyme*) qui sert à désigner un ensemble, soit d'un élément particularisant (l'*hyponyme*) qui le caractérise. Racine a coutume de l'utiliser en se référant à des portions de corps :

Je renvoie Hermione, et je mets sur son front,  
 Au lieu de ma Couronne, un éternel affront.  
 Je vous conduis au Temple, où son Hymen s'apprête.  
 Je vous ceins du Bandeau, préparé pour sa tête<sup>1</sup>.

L'emploi des substantifs « front » et « tête » apparaissent comme si les personnages étaient simplement des entités physiques sans véritable identité. C'est pourquoi, le poète prend soin de toujours connecter la figure à son référent pour mieux la concrétiser. Dans notre exemple, Pyrrhus fait appel à l'*hypéronyme* « Temple » comme lieu de culte du mariage et aux *hyponymes* « couronne » et « bandeau » comme signes distinctifs de la royauté. Les tropes jouent ainsi sur les variations de sens en fonction de trois rapports distincts : l'analogie, la contiguïté et l'inclusion qui élargissent les perspectives de l'énoncé par le biais de l'interprétation.

### 3.2.2 Les figures de pensée

Lire une tragédie ne nécessite pas obligatoirement une initiation rhétorique afin de s'imprégner de l'œuvre et d'en apprécier les effets. Toutefois, même s'il ne s'agit pas ici de se lancer dans une analyse approfondie, relever quelques phénomènes nous permet de voir que la passion est le résultat d'un agencement spécifique. Ainsi, Racine ne se limite pas à des détournements de sens, il manipule les relations logiques de l'énoncé par les figures de pensée. De ce fait, il remodèle la forme de ses répliques pour élargir le champ de l'expressivité. Du Marsais résume parfaitement cette idée dans son ouvrage sur *Des Tropes ou des différents sens* :

---

<sup>1</sup> Jean Racine, *Andromaque*, *Œuvres complètes*, III, 7, v. 967-970.

Il ne faut point s'étonner si les figures, quand elles sont employées à propos, donnent de la vivacité, de la force ou de la grâce au discours ; car, outre la propriété d'exprimer les pensées, comme tous les autres assemblages de mots, elles ont encore, si j'ose parler ainsi, l'avantage de leur habit, je veux dire, de leur modification particulière, qui sert à réveiller l'attention, à plaire, ou à toucher<sup>1</sup>.

Ces images ont la particularité de remettre en cause la véracité du discours par le principe de la double énonciation ce qui leur confère une très grande subjectivité. Pour les appréhender nous avons opté pour une classification tripartite moderne inspirée de Jean Jacques Robrieux<sup>2</sup>.

Les figures d'énonciation « concernent les différentes manières de présenter un message en montrant certaines intentions plus ou moins manipulatrices, comme l'invocation, l'hésitation ou la digression<sup>3</sup> ». C'est le cas notamment de l'apostrophe dans laquelle le locuteur s'adresse à un interlocuteur fictif. Chez Racine, il s'agit le plus souvent d'une plainte dans laquelle l'individu manifeste sa stupeur :

Juste ciel ! Tout mon sang dans mes veines se glace.  
 Ô désespoir ! Ô crime ! Ô déplorable race !  
 Voyage infortuné ! Rivage malheureux,  
 Fallait-il approcher de tes bords dangereux<sup>4</sup> ?

Cet aparté souligne le désarroi d'Œnone suite à l'aveu de l'inceste. Cette réplique est caractéristique de l'effroi tragique marqué par la modalité exclamative et les interjections. C'est pourquoi dans la plupart des cas, les doutes du héros se matérialisent sous la forme de monologues délibératifs qui précipitent le dénouement. Ils sont le reflet de l'égarement passionnel au cours duquel le personnage problématise ses difficultés. Néanmoins, l'apostrophe peut aussi viser un destinataire réel et se transformer en invocation<sup>1</sup>, voire même en véritable imprécation<sup>2</sup> :

<sup>1</sup> Dumarsais, *Des tropes ou des différents sens*, Éd. Flammarion, 1988, p. 66.

<sup>2</sup> Jean Jacques Robrieux, *Rhétorique et Argumentation*, Éd. Armand Colin, 2005, p. 83-117.

<sup>3</sup> *Ibid.*, p. 100.

<sup>4</sup> Jean Racine, *Phèdre, Œuvres complètes*, I, 3, v. 265-268.

Ta fureur s'irritant soi-même dans son cours  
 D'un sang toujours nouveau marquera tous tes jours.  
 Mais j'espère qu'enfin le Ciel las de tes crimes  
 Ajoutera ta perte à tant d'autres victimes,  
 Qu'après t'être couvert de leur sang et du mien,  
 Tu te verras forcé de répandre le tien,  
 Et ton nom paraîtra dans la race future  
 Aux plus cruels Tyrans une cruelle injure<sup>3</sup>.

Cette déclaration, qui prend des allures de prophétie, renferme une tension distillée dans chaque vers par la violence des tournures (« fureur » ; « sang » ; « crime » ; « victimes »). L'apostrophe est donc propre à exciter les passions étant donné la démesure des sentiments qui lui est associée.

En marge de cette figure, nous trouvons la prosopopée, discours fictif qui donne la parole à un défunt ou à une idée abstraite. Elle donne l'illusion d'une réalité alors que le locuteur manipule l'énoncé dans un souci d'authenticité :

Chère Épouse, dit-il en essuyant mes larmes,  
 J'ignore quel succès le sort garde à mes armes ;  
 Je te laisse mon Fils pour gage de ma foi :  
 S'il me perd, je prétends qu'il me retrouve en toi.  
 Si d'un heureux hymen la mémoire t'est chère,  
 Montre au Fils à quel point tu chérissais le Père<sup>4</sup>.

En rapportant fidèlement les propos d'Hector, Andromaque participe à un travail de mémoire puisqu'elle fait revivre son mari à travers elle. L'utilisation du style direct et du présent actualise les faits et gomme l'aspect onirique de la scène. En effet, le lecteur a l'impression d'être le témoin privilégié des dernières volontés du prince troyen alors que seul son souvenir demeure. Cet épisode est fortement empreint d'une tonalité pathétique car Racine entend émouvoir son auditoire par l'évocation du

---

<sup>1</sup> *Op. cit.*, IV, 2, v. 1065-1076.

<sup>2</sup> Jean Racine, *Andromaque*, *Œuvres complètes*, IV, 5, v. 1389-1394.

<sup>3</sup> Jean Racine, *Britannicus*, *Œuvres complètes*, V, 7, v. 1705-1712.

<sup>4</sup> Jean Racine, *Andromaque*, *Œuvres complètes*, III, 8, v. 1025-1030.

passé. Le public est dès lors pris à parti et se figure avec plus de précision la souffrance des personnages.

La prosopopée peut d'ailleurs trouver des affinités avec l'hypotypose qui, comme nous l'avons vu dans le premier chapitre<sup>1</sup>, est un tableau vivant où les événements sont donnés comme réels. Dans la tragédie classique, cette figure présente généralement la mort du héros, qui, par souci de bienséance, n'est pas représentée sur scène. C'est comme cela que l'assassinat de Britannicus est narré par Burrhus<sup>2</sup>, le destin d'Hippolyte par Thérémène<sup>3</sup> ou encore celui de Pyrrhus par Oreste :

Je vous donne, a-t-il dit, ma Couronne, et ma Foi ;  
Andromaque, réglez sur L'Épire et sur moi<sup>4</sup> [...]

Nos Grecs n'ont répondu que par un cri de rage,  
L'Infidèle s'est vu partout envelopper,  
Et je n'ai pu trouver de place pour le frapper.  
Chacun se disputait la gloire de l'abattre.  
Je l'ai vu dans leurs mains quelque temps se débattre,  
Tout sanglant à leurs coups vouloir se dérober,  
Mais enfin à l'Autel il est allé tomber<sup>5</sup>.

Le récit du meurtre est ici raconté dans le détail car Oreste procède par étape pour décrire ce dont il a été témoin. Il se place en véritable metteur en scène en restituant les éléments du décor : le discours de Pyrrhus, le serment de fidélité à Astyanax cause du mécontentement des grecs sans oublier le sanglant régicide. Le rôle de l'hypotypose est ici d'inspirer la crainte afin d'opérer la *catharsis*. Elle participe de surcroît à l'esthétique de la passion tel que l'expose Bernard Lamy :

<sup>1</sup> Dans le paragraphe intitulé La morale du grand siècle, p. 27.

<sup>2</sup> Jean Racine, *Britannicus*, *Œuvres complètes*, V, 5, v. 1630-1650.

<sup>3</sup> Jean Racine, *Phèdre*, *Œuvres complètes*, V, 6, v. 1498-1570.

<sup>4</sup> Jean Racine, *Andromaque*, *Œuvres complètes*, V, 3, v. 1543-1544.

<sup>5</sup> *Ibid.*, v. 1550-1556.

Les passions font que l'on considère les choses d'une autre manière que l'on ne fait dans le repos et dans le calme de l'âme, elles grossissent les objets, elles y attachent l'esprit ; et font presque autant d'impression sur lui que les choses elles mêmes<sup>1</sup>.

C'est pourquoi les figures de pensée s'appuient également sur les effets d'intensité qui mettent en balance la complexité des caractères. La litote est l'expression d'une idée, souvent atténuée, où l'on dit le moins pour suggérer le plus. Cela permet de modeler la valeur des propos en orientant l'interlocuteur dans une direction précise :

Je n'ai point en secret partagé vos ennuis ?  
 Pensez-vous avoir seul éprouvé des alarmes ?  
 Que l'Épire jamais n'ait vu couler mes larmes ?  
 Enfin qui vous a dit que malgré mon devoir  
 Je n'ai pas quelquefois souhaité de vous voir<sup>2</sup> ?

L'intervention d'Hermione immisce le doute dans l'esprit d'Oreste car elle laisse entendre que la princesse aurait encore des sentiments pour son ancien amant. La réplique est soutenue par les modalités interrogative et négative qui feignent de laisser quelque espoir sur leurs retrouvailles. La stratégie de la princesse consiste donc à parler à mots couverts pour alimenter les fantasmes d'Oreste. Nous rejoignons en cela la dernière catégorie des figures de pensée agencées sur le principe du paradoxe. L'ironie est en effet une image qui consiste à dire autre chose que ce qu'on veut faire entendre. On a coutume de résumer cette image par la formule « dire A pour signifier B ». Elle repose donc sur une contradiction dans laquelle le locuteur joue avec le sens de son discours :

Oui, Madame, je veux que ma reconnaissance  
 Désormais dans les cœurs grave votre puissance ;  
 Et je bénis déjà cette heureuse froideur,  
 Qui de notre amitié va rallumer l'ardeur<sup>3</sup>.

<sup>1</sup> Bernard Lamy, *La rhétorique ou l'art de parler*, PUF, 1998, p. 181.

<sup>2</sup> Jean Racine, *Andromaque*, *Œuvres complètes*, II, 2, v. 524-528.

<sup>3</sup> Jean Racine, *Britannicus*, *Œuvres complètes*, IV, 2, v. 1295-1298.

Dans sa déclaration Néron s'applique à dire exactement ce que sa mère attend de lui et fait preuve d'une grande perversité en feignant d'adhérer aux exigences d'Agrippine. Or, la structure antithétique de la réplique rend suspect cette soudaine réconciliation (« reconnaissance » s'oppose à « puissance » ; « froideur » à « ardeur »). L'empereur dissimule donc ses véritables motifs pour définitivement échapper au joug maternel. Ainsi ces deux derniers exemples viennent nourrir notre réflexion sur le théâtre de la cruauté où les personnages sont experts dans l'art de la dissimulation. Les figures de pensée reposent donc sur les manipulations de l'énoncé et ouvrent de nombreuses perspectives au niveau de l'interprétation. Il ne suffit plus de s'attacher strictement au sens mais de faire attention à l'association des mots afin de dévoiler la part d'implicite.

### 3.2.3 Les figures de construction

Avoir une vue d'ensemble sur les figures de rhétorique nous permet de saisir comment Racine a concilié les exigences du style classique tout en peignant le dérèglement des passions. Ainsi après s'être attelé à détourner le sens et à manipuler le discours, son attention s'est portée sur la syntaxe, c'est-à-dire l'organisation générale de la phrase mais aussi la place des mots. Cet ensemble réuni sous la bannière des figures de constructions se retrouve notamment défini dans *Les figures du discours* de Pierre Fontanier :

Énoncer ou omettre ce que la Grammaire et la Logique semblerait rejeter comme superflu ou réclamer comme nécessaire, ou enfin l'énoncer dans un ordre tout différent de celui qu'elles sembleraient indiquer ou prescrire; c'est là ce qui donne lieu à ces figures, et ce qu'on peut regarder comme la *matérialité*. Mais par cette surabondance, par ces omissions, ou par ce désordre apparent, dire beaucoup plus, ou le dire mieux, le dire avec un plus grand effet sur l'esprit ou sur le cœur, en voilà la *spiritualité*<sup>1</sup>.

<sup>1</sup> Pierre Fontanier, *Les figures du discours*, Ed. Flammarion, 1977, p. 453.

Le but de ces images est donc de justifier le choix du lexique par l'observation des phénomènes de reprise ou d'opposition. La répétition lexicale est l'une des sous catégories de cet ensemble. Elle n'induit pas une variation de terme et fonctionne sur le principe de l'écho.

L'hypozeuxe est un parallélisme qui cadence le discours et témoigne, de la part du locuteur, d'un souci de renforcement. Chez Racine, sa fonction est d'appuyer l'argumentation du personnage pour tenter de défendre une opinion ou souligner un état d'esprit. Elle peut être, par exemple, associée à un procédé de séduction comme c'est le cas de Néron qui cherche à impressionner Junie.

Songez-y donc, Madame, et pesez en vous-même  
Ce choix digne des soins d'un prince qui vous aime,  
Digne de vos beaux yeux trop longtemps captivés,  
Digne de l'univers à qui vous vous devez<sup>1</sup>.

L'empereur propose ici un choix décisif et s'aide de la tournure adjectivale « digne de » qui s'enchaîne sur trois vers et s'accompagne d'un système graduel où l'on passe successivement du particulier au général (« soins » ; « yeux » ; « univers »). Ainsi ce qui en apparence semble une alternative est en réalité un acte de soumission puisque Néron entend épouser sa captive en dépit d'un éventuel refus. De même, on observe un parallélisme des plus intéressants quand Andromaque est confrontée à son dilemme:

Dois-je les oublier, s'il ne s'en souvient plus ?  
Dois-je oublier Hector privé de funérailles,  
Et traîné sans honneurs autour de nos murailles ?  
Dois-je oublier son père à mes pieds renversé<sup>2</sup> [...]

<sup>1</sup> Jean Racine, *Britannicus*, *Œuvres complètes*, II, 3, v. 599-603.

<sup>2</sup> Jean Racine, *Andromaque*, *Œuvres complètes*, III, 8, v. 996-999.

Ce fragment repose sur la formule « dois-je oublier » et présente une scène pathétique où Andromaque semble accablée par le poids d'un passé qui revient la hanter. L'hypozeuxe vise ainsi à éclairer un point de détail et à le renforcer par le biais de la juxtaposition. Nous pouvons trouver dans l'anaphore, un complément à ce parallélisme. En effet, sa forme est beaucoup plus condensée mais son fonctionnement reste identique :

Tantôt à vous parer vous excitiez nos mains ;  
 Vous-même, rappelant votre force première,  
 Vous vouliez vous montrer et revoir la lumière.  
 Vous la voyez, Madame, et prête à vous cachez,  
 Vous haïssez le jour que vous veniez chercher<sup>1</sup>.

La reprise du pronom personnel « vous » produit un effet d'accentuation dans lequel Cène lutte activement contre la léthargie de sa maîtresse. Elle espère en cela insuffler l'énergie nécessaire au rétablissement de Phèdre qui est en train de sombrer dans la mélancolie. Il va sans dire que de nombreux exemples pourraient étoffer notre analyse. Cependant nous ne cherchons pas à tous les référencer mais simplement en extraire un échantillon afin de souligner leur importance dans le mécanisme des passions. Si l'hypozeuxe et l'anaphore sont des figures voisines, une autre image subit des variations morphologiques. Il s'agit de l'énallage, parallèle de construction, qui consiste à l'échange d'un temps d'un nombre ou d'une personne par une autre forme de la même catégorie. Il produit un effet de rupture dans le discours et signale une modification de ton ou de perception :

Pour la dernière fois je vous parle peut-être :  
 Différez-le d'un jour : demain vous serez maître.  
 Vous ne répondez point ? Perfide, je le voi,  
 Tu comptes les moments que tu perds avec moi !  
 Ton cœur, impatient de revoir ta Troyenne,  
 Ne souffre qu'à regret qu'un autre t'entretienne<sup>2</sup> [...]

<sup>1</sup> Jean Racine, *Phèdre*, *Œuvres complètes*, I, 3, v. 164-168.

<sup>2</sup> Jean Racine, *Andromaque*, *Œuvres complètes*, IV, 5, v. 1381-1386.

Lors de la dernière confrontation entre Hermione et Pyrrhus, la princesse contient sa rage, par la supplication, avant de laisser éclater sa haine. Le « vous » marqueur de déférence, témoigne d'une certaine retenue entre les deux individus. Seulement quand le pronom passe subitement au « tu » Hermione exprime son amertume en attaquant directement Pyrrhus. Car au travers de cet énième se lit une profonde détresse, une souffrance de ne pouvoir concilier désir et réalité. C'est pourquoi, ce changement est si abrupt. Il tient compte d'une prise de conscience dans laquelle la psyché se divise. D'un côté, il y a la fidèle Hermione qui aspire à un bonheur simple et de l'autre la « furie » qui, blessée dans son orgueil s'en remet à la vengeance. Racine a donc recours à ce procédé pour mettre à jour les troubles du comportement où le héros se laisse emporter par la violence de son sentiment. L'aveu de Phèdre à Hippolyte<sup>1</sup> sera basé sur le même principe de même que le dernier dialogue entre Agrippine et Néron<sup>2</sup>.

Mais les figures de construction se développent également sur des rapprochements de termes ou des oppositions comme la métabole qui consiste à rapprocher des mots de sens identiques pour induire un effet d'insistance. Dans le style racinien, elle sert de point d'appui à l'argumentation et précise un jugement : « La haine, le mépris, contre moi tout s'assemble. / Vous me haïssez plus que tous les Grecs ensemble<sup>3</sup> ». Dans ce vers, Pyrrhus précise son sentiment à l'aide de deux termes très proches mais qui n'ont pourtant aucune parenté morphologique. Il s'agit ici de varier le lexique pour exprimer la même notion. Dans une logique similaire, la gradation est une image par accumulation étant donné que plusieurs termes se succèdent de manière croissante ou décroissante. Elle sert à moduler le degré d'intensité pour mettre en relief un état psychique:

Pour la dernière fois, qu'il s'éloigne, qu'il parte

<sup>1</sup> Jean Racine, *Phèdre*, *Œuvres complètes*, II, 5, v. 671-711.

<sup>2</sup> Jean Racine, *Britannicus*, *Œuvres complètes*, V, v. 1692-16713.

<sup>3</sup> Jean Racine, *Andromaque*, *Œuvres complètes*, III, 6, v. 925-926.

Je le veux, je l'ordonne ; et que la fin du jour  
Ne le retrouve pas dans Rome ou dans ma cour<sup>1</sup>.

Dans cet ultimatum, Néron fait valoir son autorité et se laisse envahir peu à peu par la colère, passion destructrice. Ainsi ce qui prend des allures d'éloignement se transforme vite en exil où une volonté simple devient un désir catégorique. Cela nous montre l'instabilité du caractère et son impulsivité puisque l'empereur est incapable de se maîtriser. Mais dans la tragédie racinienne, la plus célèbre gradation est sans nul doute celle de Phèdre qui évalue toutes les étapes du coup de foudre :

Je le vis, je rougis, je pâlis à sa vue ;  
Un trouble s'éleva dans mon âme éperdue.  
Mes yeux ne voyaient plus, je ne pouvais parler,  
Je sentis tout mon corps et transir, et brûler<sup>2</sup>.

Le dramaturge décompose les manifestations physiques de la passion par l'altération des sens. L'organe visuel est atteint le premier puisqu'il est envoûté par l'objet de son désir puis produit un bouleversement physique par la cécité et l'aphasie, signes physiologiques de la stupeur. Comme nous l'avons vu dans le second chapitre<sup>3</sup>, Phèdre est totalement soumise à la violence de son sentiment. *La Rhétorique ou l'art de parler* de Bernard Lamy résume d'ailleurs parfaitement ce phénomène :

[...] les passions ont des caractères particuliers avec lesquels elles se peignent elles-mêmes dans le discours. Comme on lit sur le visage d'un homme ce qui se passe dans son cœur; que le feu de ses yeux, les rides de son front, le changement de couleur de son visage, sont les marques évidentes des mouvements extraordinaires de son âme<sup>4</sup> [...].

La gradation colore ainsi le discours par une variété de termes qui produisent un mouvement ascendant ou descendant. Par opposition, l'antithèse joue sur les

<sup>1</sup> Jean Racine, *Britannicus*, *Œuvres complètes*, II, 1, v. 368-370.

<sup>2</sup> Jean Racine, *Phèdre*, *Œuvres complètes*, I, 3, v. 273-276.

<sup>3</sup> Dans le paragraphe intitulé Les racines du mal, p. 51.

<sup>4</sup> Bernard Lamy, *La rhétorique ou l'art de parler*, PUF, 1998, p. 181.

contrastes par la mise en valeur de mots de sens contraires. Son souci est de créer un effet dramatique dans lequel le lecteur peut ressentir, à travers une opposition binaire, l'étendue de la contradiction :

Discernez-vous si mal le crime et l'innocence ?  
Faut-il qu'à vos yeux seuls un nuage odieux  
Dérobe sa vertu qui brille à tous les yeux<sup>1</sup> ?

Dans cette réplique Aricie plaide la cause de son amant en basant son argumentation sur des structures antonymiques. « Le crime » s'oppose à « l'innocence » tandis que « le nuage odieux », substitut du mensonge, est l'inverse de « la vertu ». Au delà de ces simples mots, la figure tend à représenter l'intégrité d'Hippolyte et la duplicité de Phèdre. De plus, l'antithèse se forme parfois par un parallélisme de construction qui engendre un balancement : Quelle honte pour moi, quel triomphe pour lui<sup>2</sup>.

Dans le langage dramatique, la variété des figures de construction prouve la capacité du poète à représenter les passions. Ainsi pour rendre au mieux ces nuances, Racine utilise un lexique imagé, modèle les structures et assemble les formes comme le laisse entendre La Mesnardière dans sa *Poétique* :

Pour dépeindre ces mouvements, il ne suffit pas à l'Autheur de les pousser fort auant, et de porter chaque Passion jusques où elle peut s'étendre felon l'intention de la Fable; mais le Poète fort sçauant dans les choses de la Morale, qui lui sont très nécessaires, doit examiner la nature de chacun des troubles de l'Ame, voir lesquels semblent la ferrer, la presser, l'attendrir et la dilater; quelles agitations l'embrasent, et quels sentimens couverts laissent en elle une froideur dont elle est faisie et glacée<sup>3</sup>.

Le mécanisme des passions repose ainsi sur une série de principes dont la somme constitue l'ossature de la tragédie. Chaque élément vient s'insérer dans un processus complexe où le dramaturge démontre la maîtrise de son sujet et sa capacité à ordonner des phénomènes. Les pièces raciniennes se structurent autour des *appétits*

<sup>1</sup> Jean Racine, *Phèdre*, *Œuvres complètes*, V, 4, v. 1430-1432.

<sup>2</sup> Jean Racine, *Andromaque*, *Œuvres complètes*, II, 1, v. 395.

<sup>3</sup> La Mesnardière, *La Poétique*, Éd. Slatkine Reprints, 1972, p. 335.

*concupiscibles* et *irascibles* qui fixent les principaux traits de ses personnages. C'est pourquoi loin de s'enfermer dans des préceptes rigides soumis à la technique, le poète parvient à concilier un savoir rhétorique et une sensibilité classique. Son style est souvent empreint d'une poésie qui fait référence aux trois formes du lyrisme : l'élégie, expression d'une plainte mélancolique, l'enthousiasme mimétique des élans passionnés, et l'épopée, témoin des vastes reconstitutions historiques. Dès lors, le discours racinien nous apparaît dans sa diversité puisqu'il multiplie les contrastes et les points de vue. Ainsi, le théâtre a beau être un art de la scène, il passe, en amont, par un effort de rédaction par lequel le dramaturge pense un univers, crée des caractères et cherche à émouvoir, par la force des mots.

## CONCLUSION

Proposer de nos jours une étude sur Racine nécessite de revenir à une époque où la tragédie est une cérémonie ponctuée d'artifices. Il nous faut saisir la préciosité du discours, la finesse des tournures mais au final, nous pouvons aisément franchir cette frontière. Car l'univers racinien n'est pas exclusivement assujéti à l'esthétisme de son temps. De ce fait le poète en simplifie les limites dans la préface de *Bérénice* : « [...] il suffit que l'Action en soit grande, que les Acteurs en soient héroïques, que les Passions y soient excitées, et que tout s'y ressente de cette tristesse majestueuse qui fait tout le plaisir de la Tragédie<sup>1</sup> ». D'ailleurs si Racine s'inscrit dans un rapport de filiation avec les Anciens, cela ne l'empêche pas de revendiquer sa propre sensibilité. Ainsi le moindre de ses vers est empreint d'une émotion particulière qui reflète le désordre du transport amoureux. Dans son oeuvre, il n'est pas question de philosopher sur la beauté du monde ou celle de la Nature mais d'évoquer l'Homme dans l'égarement de ses passions. Pour ce faire, le poète représente les différentes étapes de son aliénation tel que nous le décrit Pierre Robert :

Avec Racine nous entrons dans un monde nouveau: l'amour passion est mis pour la première fois sur la scène; l'amour avec ses délicatesses, mais aussi ses emportements, son égoïsme, son absence de scrupules, ses bassesses, ses lâchetés, ses infamies et ses crimes, l'amour tel que la nature le déchaîne quand il n'est pas maîtrisé par une loi morale plus haute et plus forte que lui<sup>2</sup>.

La scène est ainsi le lieu où se cristallisent les espoirs et les frustrations d'un héros qui, tourmenté par l'incandescence de son désir, contemple sa propre déchéance. À travers la quête du personnage, Racine instruit donc le procès de la démesure et reproduit les dérives de la passion. Son oeuvre, seule, nous fournit un éclairage sur ce point. Elle s'enrichit d'une série de commentaires ou d'études spécialisés mais

---

<sup>1</sup> Jean Racine, Préface de *Bérénice*, *Œuvres complètes*, Éd. Gallimard, 1999, p. 450.

<sup>2</sup> Pierre Robert, *La Poétique de Racine*, Éd. Slatkine Reprints, 1970, p. 106.

délaisse toutes données biographiques. C'est à partir de là que nous sommes rentrés dans l'intimité du vers racinien. Notre étude a consisté à explorer les coulisses de son théâtre afin d'avoir une vue d'ensemble sur son style.

Notre réflexion s'est amorcée par un état des lieux sur la dramaturgie classique grâce à un bref récapitulatif des principaux fondements de la tragédie. Les ouvrages de Jacques Scherer<sup>1</sup> ou de Alain Couprie<sup>2</sup> ont parfait notre connaissance sur le sujet et donner une assise théorique à notre premier chapitre. En effet, les pièces raciniennes véhiculent des valeurs propres à l'esthétique du XVII<sup>e</sup> siècle que cela soit par la règle des trois unités ou le respect des bienséances. D'ailleurs Racine lui-même insiste, dans ses préfaces, sur le respect de la tradition et des modèles antiques, même s'il n'a pas, à proprement parlé, rédigé d'art poétique. C'est dire combien il est soucieux d'assimiler les préceptes aristotéliens de *la Poétique*<sup>3</sup> ou ceux énoncés par Boileau<sup>4</sup>. Et pour cause, ils ont servi à façonner la trame de ses intrigues et de les encadrer dans cinq périodes distinctes. Cinq actes au cours desquels nous assistons aux différentes étapes de la passion : possession, obsession, illusion, perversion et destruction. Ceci étant, nous avons vu comment Racine s'est servi de la *mimésis* pour peindre ses caractères et définir une éthique de l'individu à travers les analyses de La Mesnardière<sup>5</sup> et d'Aubignac<sup>6</sup>. Nous pensons même qu'il a réussi à transcender l'esprit classique comme le suggère Émile Verhaeren :

Les façades de l'art racinien sont ordonnées d'après le goût du temps, mais le fond même de cet art, ses dispositions intérieures, son dédale psychologique s'étendent au-delà. Le génie de Racine trouve en lui-même et dans ses réflexions sur la vie et sur le monde ses héros passionnés et tragiques<sup>7</sup>.

<sup>1</sup> Jacques Scherer, *La dramaturgie classique*, Paris, PUF, (1980), 1993.

<sup>2</sup> Alain Couprie, *Lire la tragédie*, Paris, Éd. Dunod, 1994.

<sup>3</sup> Aristote, *la Poétique*, Trad. Barbara Genez, Éd. Les Belles lettres, 1997.

<sup>4</sup> Nicolas Boileau, *Art poétique, Œuvres complètes*, Paris, Éd. Gallimard, 1966.

<sup>5</sup> Jules Pilet de La Mesnardière, *La Poétique*, Éd. Antoine de Sommerville, (1640), in *Opuscules critiques*, Éd. Alfred C. Hunter, Droz, 1936.

<sup>6</sup> Abbé d'Aubignac, *La Pratique du théâtre*, Éd. Slatkine Reprints, 1971.

<sup>7</sup> Émile Verhaeren, *Racine et le classicisme*, Éd. Complexes, 2002, p. 49.

D'ailleurs comment expliquer sa longévité artistique si ce n'est par la création de figures intemporelles? En effet, Racine est encore, à notre époque, au centre de débats qui, chaque année, font l'objet de multiples publications. En témoigne son tricentenaire qui, en 1999, a donné lieu à un grand colloque multidisciplinaire. Un nouveau *corpus racinianum*<sup>1</sup> serait peut être utile pour mesurer son importance dans notre siècle ou bien un autre bilan polémique dans le genre de celui de Jean Rohou<sup>2</sup>. Car le poète ne figure pas simplement sur la liste de certains programmes scolaires, il vit à travers des mises en scènes contemporaines<sup>3</sup>. Ainsi la représentation des passions ne sera jamais un sujet suranné. C'est un thème universel sans âge ni frontière. Il convient donc de nous interroger sur un point : ce personnage tragique, scindé entre raison et sentiment nous est-il totalement étranger? Dans notre société protéiforme, tout porte à croire que la passion demeure au centre de nos préoccupations. Cela pourrait justifier l'intérêt que nous portons à ce thème et l'analogie faite par Jean Emelina : [...] ces tragédies n'en finissent pas de déborder sur notre temps, de dire plus intensément et dans une musique qui n'est plus la nôtre, nos désirs, nos aveuglements, nos douleurs, nos soifs pathétiques et terribles de bonheur<sup>4</sup>».

Ainsi notre second chapitre a démontré combien l'ambiguïté du héros se rapproche de notre condition. Racine a peint des portraits d'après nature. Il s'est donc largement inspiré de sa perception de l'Homme à laquelle il a associé sa verve littéraire. C'est pourquoi son œuvre est un théâtre du sentir puisque nous plongeons dans les passions à travers notre propre connaissance du cœur humain. Il n'est pas surprenant, dans ce cas, d'être lié aux personnages ni même d'être ému par ses

<sup>1</sup> En référence à l'ouvrage de Raymond Picard qui, dans les années 60, a compilé toutes les critiques sur Racine à l'âge classique.

<sup>2</sup> Jean Rohou, *Avez-vous lu Racine ?*, Éd. l'Harmattan, 2000.

<sup>3</sup> *Britannicus* a été mise en scène par Martin Faucher en février 2006 à Montréal.

<sup>4</sup> Jean Emelina, *Racine Infiniment*, Éd. Sedes, 1999, p. 198.

souffrances. La tragédie a beau être un art de la scène, elle n'en demeure pas moins un support d'identification selon Emy Batache-Watt :

Si les femmes [et les hommes] raciniennes nous semblent modernes, c'est, sans doute, en vertu de leur universalité même : aux prises avec des passions irrésistibles, fondamentales, éternelles, elles se débattent dans cet abîme d'incertitude, de contradiction et de chaos que représente leur personnalité dans ce qu'elle a de plus intensément humain. Semblable à un miroir dans lequel les générations successives pourront découvrir tour à tour leurs visages respectifs, l'œuvre de Racine possède une jeunesse impérissable qui se renouvelle et s'enrichit sans cesse<sup>1</sup>.

Alors sans doute le terme de « psychologie » peut nous paraître impropre pour évoquer un être de papier. Seulement la violence de ses sentiments n'est-elle pas de chair et de sang? Racine décrit la passion en véritable spécialiste. Il ne se contente pas d'en mesurer les effets mais de présenter pas à pas son processus d'aliénation. La rougeur ou encore la pâleur des traits sont les signes évidents des troubles du corps comme l'a attesté l'ouvrage de Gisèle Mathieu-Castellani<sup>2</sup>. D'ailleurs nul besoin de mise en scène pour imaginer Phèdre accablée par sa concupiscence ou la cruauté de Néron sacrifiant son frère pour affermir son autorité. Le discours est assez éloquent pour nous permettre d'en concevoir tous les aspects.

Notre dernier chapitre s'est ainsi intéressé à la mise en mots de ce mal incurable. Il a mis à jour la carte du tendre en prenant appui sur le champ sémantique de la passion et la distinction entre « les appétits concupiscibles et irascibles ». C'est à ce moment précis que la sensibilité racinienne nous apparaît dans toute sa finesse et sa complexité. Le poète y illustre sa facilité à manier le verbe et à exploiter la richesse des images. D'où notre fragment consacré à l'étude des figures de style qui a recensé les phénomènes particuliers des tragédies du corpus. En effet, les supports de *La rhétorique ou l'art de parler*<sup>3</sup> ou de ceux d'ouvrages plus récents nous ont permis de

<sup>1</sup> Emy Batache- Watt, *Profils des héroïnes raciniennes*, Éd. Klincksieck, 1976, p. 93.

<sup>2</sup> Gisèle Mathieu-Castellani, *La rhétorique des passions*, PUF, 2000.

<sup>3</sup> Bernard Lamy, *La rhétorique ou l'art de parler*, PUF, 1998.

traiter de ce point. Car si la langue classique se pare de ses plus beaux atours, c'est pour mieux symboliser les caprices du cœur humain. La passion ne saurait donc être interprétée à sa juste valeur dans un autre langage. Elle a besoin d'un ornement pour révéler ses nuances comme nous le confie Bernard Lamy :

Il ne faut pas s'imaginer que les figures de rhétorique soient seulement de certains tours que les rhéteurs aient inventé pour orner le discours [...]. Toutes les figures que [l'âme] emploie dans le discours quand elle est émue font le même effet des attaques des choses corporelles, les figures du discours peuvent vaincre ou fléchir les esprits. Les paroles sont les armes spirituelles de l'âme, qu'elle emploie pour persuader ou dissuader<sup>1</sup>.

La figure est ainsi un substitut à l'agitation des corps et souligne les états d'âme du sujet. Notre étude a donc fait le lien entre l'esthétique classique et la représentation des passions au sein de trois chapitres qui ont souligné la diversité du style racinien. Car vers après vers, Racine polit la rime, à la manière d'un orfèvre, et insuffle vie à des héros qui s'inspirent de nos désirs et de notre inextinguible soif de bonheur.

Toutefois en trois siècles d'intervalle, la tragédie moderne s'est forgée une identité nouvelle, loin du sublime et de la pompe. Certes la scène contemporaine renouvelle un intérêt pour les mythes antiques mais les fables sont remises au goût du jour avec pour toile de fond des sujets plus actuels. On se souvient notamment de la *Guerre de Troie n'aura pas lieu*<sup>2</sup> de Jean Giraudoux sur l'absurdité de la violence, de la pièce *Les Mouches*<sup>3</sup> de Jean Paul Sartre contre la tyrannie ou encore d'*Antigone*<sup>4</sup> de Jean Anouilh sur l'innocence sacrifiée. Ces œuvres assurent donc une liaison avec le XVII<sup>e</sup> siècle puisque leurs thèmes demeurent inchangés. De ce fait, le théâtre ne saurait être un art comparable à tous les autres. Racine s'est inspiré des Anciens, les dramaturges modernes s'inspirent des classiques mais en définitive chaque œuvre participe à la représentation des passions dans son style et son époque.

<sup>1</sup> Bernard Lamy, *La rhétorique ou l'art de parler*, PUF, 1998, p. 188.

<sup>2</sup> Jean Giraudoux, *La guerre de Troie n'aura pas lieu*, Éd. Larousse, 1998.

<sup>3</sup> Jean Paul Sartre, *Les Mouches*, Éd. Gallimard, 1993.

<sup>4</sup> Jean Anouilh, *Antigone*, Éd. La table ronde, 1985.

## BIBLIOGRAPHIE

### Corpus Étudié

Racine, Jean, *Andromaque*, *Œuvres Complètes*, Paris, Éd. Gallimard, 1999.

Racine, Jean, *Britannicus*, *Œuvres Complètes*, Paris, Éd. Gallimard, 1999

Racine, Jean, *Phèdre*, *Œuvres Complètes*, Paris, Éd. Gallimard, 1999.

### Poétique et Rhétorique

Aquin, Saint-Thomas, *Somme théologique*, Paris, Éd. du Cerf, 1984.

Aristote, *la Poétique*, Trad. Barbara Gernez, Paris, Éd. Les Belles lettres, 1997.

Bénichou, Paul, *L'écrivain et ses travaux*, Paris, Éd. José Corti, 1967.

Boileau, Nicolas, *Art Poétique*, *Œuvres complètes*, Paris, Éd. Gallimard, 1966.

Chapelain, Jean, *Opuscules critiques*, Paris, Éd. par A.C. Hunter, Droz, 1936.

Goffmann, Erwing, *Les rites d'interaction*, Éd. Minuit, Paris, 1984.

Horace, *Art Poétique*, trad. F. Villeneuve, Paris, Éd. Les Belles Lettres, 1961.

Horace, *Épître aux pisons*, trad. F. Villeneuve, Paris, Éd. Les Belles Lettres, 1978.

Kibédi-Varga, Aron, *Les poétiques du classicisme*, Paris, Amateurs du livre, 1990.

La Mesnardière, Jules Pilet de, *La Poétique*, Paris, Éd. Antoine de Sommerville, 1640.

Lamy, Bertrand, *La rhétorique ou l'art de parler*, Paris, Éd. PUF, 1998.

Marmontel, Jean François, *Œuvres*, IX, « Du choix dans l'imitation », Paris, Éd. Lesclapart, 1763.

Marmontel, Jean François, *Poétique française*, Paris, Éd. Lesclapart, 1763.

Rapin, René, *Réflexions sur la poétique de ce temps*, Paris, Éd. Barbin, 1671.

### Études sur la dramaturgie classique

- Aubignac, François Hédelin, *La pratique du théâtre*, Genève, Slatkine Reprints, 1971.
- Artaud, Antonin, *le théâtre et son double*, Paris, Éd. Gallimard, 1964.
- Bertrand, Dominique, *Lire le théâtre classique*, Paris, Éd. Dunod, 1999.
- Corneille, *Trois discours sur le poème dramatique*, Paris, Éd. Flammarion, 1999.
- Coupric, Alain, *Lire la tragédie*, Paris, Éd. Dunod, 1994.
- David, Martine, *Le Théâtre*, Paris, Éd. Belin, 1995.
- Delmas, Christian, *La tragédie de l'Âge Classique*, Paris, Éd. Seuil, 1994.
- Hubert, Marie Claude, *Le Théâtre*, Paris, Éd. Armand Colin, 1988.
- Larthomas, Pierre, *Le langage dramatique*, Paris, PUF, 1990.
- Louvat, Bénédicte, *La poétique de la tragédie classique*, Paris, Éd. Sedes, 1997.
- Pruner, Michel, *L'analyse du texte de théâtre*, Paris, Éd. Dunod, 1998.
- Pruner, Michel, *La fabrique du théâtre*, Paris, Éd. Armand Colin, 2000.
- Rohou, Jean, *La tragédie classique*, Paris, Éd. Sedes, 1996.
- Scherer, Jacques, *La dramaturgie classique*, Paris, PUF, (1980), 1993.
- Truchet, Jacques, *La tragédie classique en France*, Paris, PUF, (1975), 1997.
- Ubersfeld, Anne, *Lire le théâtre*, Paris, Éd. Belin, 1993.
- Ubersfeld, Anne, *Lire le théâtre III, le dialogue de théâtre*, Paris, Éd. Belin, 1996.

### Études sur la tragédie racinienne

- Ambroze, Anna, *Racine le poète dramaturge de l'Histoire*, Paris, Chez l'auteur, 2000.
- Barthes, Roland, *Sur Racine*, Paris, Seuil, 1963.
- Batache-Watt, Emy, *Profils des héroïnes raciniennes*, Paris, C. Klincksieck, 1976.
- Bernet, Charles, *Le vocabulaire des tragédies de Jean Racine*, Paris, Éd. Slatkine, 1983.
- Blum, Marcelle, *Le thème symbolique dans le théâtre de Racine*, Paris, Éd. A.G. Nizet, 1962.

- Blum, Marcelle, *Le thème symbolique dans le théâtre de Racine, le divin préparé par les thèmes de la famille, de la raison d'État, de la diplomatie*, Paris, Éd. Nizet, 1965.
- Cahen, Jacques Gabriel, *Le vocabulaire de Racine*, Genève, Slatkine Reprints, 1970.
- Couprie, Alain, *La tragédie racinienne*, Paris, Éd. Hatier, 1995.
- Edwards, Michael, *La tragédie racinienne*, Paris, Éd. La pensée Universelle, 1972.
- Emelina, Jean, *Racine Infiniment*, Paris, Éd. Sedes, 1999.
- Forestier, Georges, *Jean Racine*, Paris, Éd. Gallimard, coll. « biographies », 2006.
- Goldmann, Lucien, *Le dieu caché*, Paris, Éd. Gallimard, 1976.
- Gravel, Pierre, *Politiques, femmes et pouvoir : Essai sur le théâtre de Jean Racine*, Montréal, VLB Editeur, 1991.
- Guellouz, Suzanne, *Racine et Rome*, Orléans, Éd. Paradigme, 1995.
- Gutwirth, Marcel, *Jean Racine : un itinéraire poétique*, Montréal, Éd. Université de Montréal, 1970.
- Heyndels, Ingrid, *Le conflit racinien*, Bruxelles, Éd. Université de Bruxelles, 1985.
- Koster, Serge, *Racine une passion française*, Paris, PUF, 1998.
- Le Gall, André, *Racine*, Paris, Éd. Flammarion, 2004.
- Niderst, Alain, *Les tragédies de Racine : Diversité et Unité*, Éd. A-G Nizet, 1995.
- Niderst, Alain, *Le travail de Racine : Essai sur la composition des tragédies de Racine*, Paris, Éd. Saint-Pierre du Mont, 2001.
- Niderst, Alain, *Racine et la tragédie classique*, Que sais je?, Paris, PUF, 1978.
- Picard, Raymond, *La carrière de Jean Racine*, Paris, Éd. Gallimard, 1961.
- Pommier, René, *Études sur Britannicus*, Paris, Éd. Sedes, 1995.
- Prophète, Jean, *Les para-personnages dans les tragédies de Racine*, Paris, Éd. Nizet, 1981.
- Revaz, Gilles, *La représentation de la monarchie absolue dans la tragédie racinienne*, Paris, Éd. Kimé, 1998.
- Revel, Elliot, *Mythe et légende dans le théâtre de Racine*, Paris, Lettres Modernes, 1969.
- Rohou, Jean, *Jean Racine : Bilan Critique*, Paris, Éd. Nathan Université, 1994.
- Rohou, Jean, *L'évolution du tragique racinien*, Paris, Éd. Sedes, 1991.
- Roubine, Jean Jacques, *Lectures de Racine*, Paris, Librairie Armand Colin, 1971.
- Scherer, Jacques, *La liberté du personnage racinien*, Paris, CNRS, 1965.
- Scherer, Jacques, *Racine et/ou la cérémonie*, Paris, PUF, 1982.

Starobinsky, Jean, *L'œil vivant*, Paris, Éd. Nrf Gallimard, 1961.

Surber, Christian, *Parole, Personnage et référence dans le théâtre de Racine*, Paris, Éd. Droz 1992.

Verhaeren, Emile, *Racine et le Classicisme*, Paris, Éd. Complexes, 2002.

Vinaver, Eugène, *Racine et la poésie tragique*, Paris, Éd. A-G Nizet, 1963.

Vinaver, Jean, *Racine : Principes de la Tragédie en marge de la poétique d'Aristote*, Paris, Éd. Les ouvrages de l'esprit, 1968.

### **Études sur les Passions :**

Aristote, *Rhétorique des passions*, [postface de Michel Meyer], Paris, Rivages, 1989.

Auerbach, Erich, *Le culte des passions : Essais sur le XVIIe siècle français*, Éd. Macula, Paris, 1998.

Coëffeteau, Nicolas, *Tableau des passions humaines*, Paris, Éd. S. Cramoisy, 1620.

Descartes, René, *Les passions de l'âme*, Éd. Flammarion, 1996.

Desjardins, Lucie, *Le corps parlant : Savoirs et représentations des passions au XVIIe siècle*, Laval, Éd. l'Harmattan, 2000.

Ellisalde, Yvan, *La passion: premières réflexions*, Paris, Éd. Bréal, 2004.

Forestier, Georges, *Passions tragiques et règles classiques*, Paris, PUF, 1993.

Greimas, Algirdas-Julien, et Jacques Fontanille, *Sémiotique des passions : Des états de choses aux états d'âme*, Paris, Éd. Seuil, 1991.

Parret, Herman, *Les passions : essai sur la mis en discours de la subjectivité*, Bruxelles, Ed. Pierre Mardaga, 1986.

Juszekak, Joseph, *Apologie de la passion*, Paris, Éd. Sedes, 1986.

Mathieu-Castellani, Gisèle, *La rhétorique des passions*, Paris, PUF, 2000.

Meyer, Michel, *Le philosophe et les passions*, Paris, Lib. Générale française, 1991.

Hutcheson, François, *Essai sur la nature et la conduite des passions et affections avec illustrations sur le sens moral*, Paris, PUF, 2003.

Yon, Bernard, *La peinture des passions de la Renaissance à l'âge classique*, St Étienne, Presses Universitaires St Étienne, 1995.

### **Études Stylistiques**

Arcand, Richard, *Les figures de style*, Paris, Éd. de l'Homme, 2004.

Bacry, Patrick, *Les figures de style*, Paris, Éd. Belin, 1992.

- Dumarsais, *Des tropes ou des différents sens*, Paris, Éd. Critiques Flammarion, 1988.
- Fontanier, Pierre, *Les figures du discours*, Paris, Éd. Flammarion, 1977.
- Fromilhague, Catherine, *Les figures de style*, Paris, Éd. Armand Colin, 2005.
- Garrette, Robert, *La phrase de Racine : étude stylistique et stylométrique*, Toulouse, PUM, 1995.
- Klein-Lataud, Christine, *Précis des figures de style*, Toronto, Éd. du Gref, 2001.
- Robrieux, Jean-Jacques, *Rhétorique et argumentation*, Paris, Armand Colin, 2005.

### **Études générales sur l'époque classique**

- Bénichou, Paul, *Morales du grand siècle*, Éd. Gallimard, 1988.
- Darmon, Jean Charles, et DELON Michel, *Histoire de la France littéraire : Classicismes XVII<sup>e</sup>-XVIII<sup>e</sup> siècles*, Paris, PUF, 2006.
- Forestier, Georges, *Introduction à l'Analyse des textes classiques*, Paris, Éd. Nathan Université, 1993.
- Mesnard, Jean, *Précis de Littérature française du XVII<sup>e</sup> siècle*, Paris, PUF, 1990.
- Rohou, Jean, *Histoire de la littérature française du XVII<sup>e</sup> siècle*, Rennes, PUR, 2000.
- Rohou, Jean, *Le XVII<sup>e</sup> siècle : une révolution de la condition humaine*, Paris, Seuil, 2002.

### **Corpus moderne sur la tragédie**

- Anouilh, Jean, *Antigone*, Paris, Éd. La table ronde, 1985.
- Giraudoux, Jean, *La guerre de Troie n'aura pas lieu*, Paris, Éd. Larousse, 1998.
- Sartre, Jean Paul, *Les Mouches*, Paris, Éd. Gallimard, 1993.