

## Sommaire des documents :

- 1- [Le héros tragique](#)
- 2- [L'argumentation dans la tragédie](#)
- 3- [Tragédie et fatalité](#)
- 4- [Le tragique entre fatalité et liberté](#)
- 5- [La faute tragique](#)
- 6- [La crise tragique](#)
- 7- [Comment définir le héros racinien ?](#)
- 8- [La dramaturgie : temps, lieu et action](#)

## 1-Le héros tragique

Dans la mythologie grecque, le *héros* est un demi-dieu, fils d'un dieu et d'une mortelle. Sa naissance en fait donc un être d'exception. Elle justifie par voie de conséquence ses exploits. Né des amours de Zeus (Jupiter) et d'Alcmène, Hercule tient ainsi sa force légendaire de son origine divine par son père.

Avec le temps, le héros s'est désacralisé et humanisé. Il ne conserve pas moins des traces de son statut primitif. Dans la tragédie, c'est toujours un être hors du commun : par sa position, sociale et politique ; par son pouvoir ; par la grandeur de ses qualités, ou de ses vices ; parfois, par son malheur.

### Un puissant détenteur de l'autorité

La tragédie grecque et classique ne met en scène que des rois (ou des reines), des empereurs, des généraux. En fait, peu importe leur titre, qui correspond aux exigences historiques de l'intrigue<sup>I</sup>. Seul compte le fait qu'ils détiennent le pouvoir, et qu'ils le détiennent absolument. Plusieurs conséquences en découlent, propres à l'apparition du tragique.

Chez le héros, le pouvoir se confond avec le vouloir : il lui suffit d'ordonner. Chez lui, la parole est un acte : dire, c'est faire. Délivré des contingences matérielles de l'existence, il peut vivre avec le maximum d'intensité, en allant jusqu'au bout de ses passions, bonnes ou mauvaises. Le réel ordinaire ne le menace d'aucune usure, d'aucune compromission. À travers son sort personnel se joue le destin du peuple sur lequel il règne. C'est pourquoi, selon Giraudoux, « on réussit chez les rois les expériences qui ne réussissent jamais chez les humbles<sup>II</sup> ». De fait, la tragédie classique et, avec elle, une certaine forme du tragique disparaîtront quand le drame bourgeois remplacera ces puissants par le commun des mortels.

### Le héros racinien

Bien qu'il soit de haute condition, le héros racinien ne possède pas pour autant des qualités toujours exceptionnelles. Conformément aux préceptes d'Aristote, il est à moitié coupable et à moitié innocent : coupable dans ses égarements passionnels, innocent dans ses aspirations au bonheur.

Même lorsqu'il dispose d'un pouvoir absolu, le héros racinien éprouve à son détriment les limites de son autorité. Sa passion se heurte toujours à la résistance ou à l'indifférence de la personne aimée. Comme empereur, Néron peut tout - sauf conquérir le cœur de Junie (*Britannicus*). Prisonnière de Pyrrhus, Andromaque est sous la dépendance de son geôlier. Mais celui-ci l'aime et, de ce fait, tombe sous la dépendance de sa prisonnière. Aussi, déçu dans ses attentes, le héros racinien est-il désespéré. Ses premières paroles disent souvent sa lassitude, sa résignation ou sa volonté de mourir. C'est Phèdre qui déclare, dès sa première apparition sur scène : Soleil, je te viens voir pour la dernière fois. (*Phèdre*, 1,3, v. 172.)

Le héros racinien se sait voué au malheur. Sa mort est inéluctable. Soit qu'il périsse assassiné : Pyrrhus par Oreste (*Andromaque*), Britannicus par Néron, Bajazet par Roxane, Athalie par le peuple juif ; soit qu'il se suicide comme Phèdre.

C'est en définitive l'histoire d'une chute et d'une déchéance. Comme l'écrit Racine : « Il faut que ce soit [un personnage] qui par sa faute devienne malheureux et tombe d'une grande félicité et d'un rang très considérable dans une grande misère<sup>III</sup> ».

### Le héros cornélien

---

<sup>I</sup> Le titre donné au détenteur de l'autorité dépend évidemment du pays et de l'époque où l'intrigue est censée se dérouler.

<sup>II</sup> Jean Giraudoux, *Électre* (1937), Entracte : « Lamento du Jardinier ».

<sup>III</sup> Racine, *Extraits de la pratique d'Aristote*, in *Œuvres complètes de Racine*, éd. R. Picard, Éditions Gallimard, « Bibliothèque de la Pléiade », t. II, 1960, p. 925.

Le héros cornélien présente des caractéristiques toutes différentes. Par sa naissance aristocratique, il appartient à une élite, tant sociale que morale. Noblesse oblige, en effet. Sa «générosité<sup>I</sup>» naturelle le prédispose à la grandeur d'âme. La « vertu » dont il fait preuve témoigne d'abord de son énergie, de sa capacité à agir.

Là où d'autres se laisseraient abattre, le héros cornélien trouve la force et les moyens de surmonter les coups du sort. Dans *Cinna*, l'empereur Auguste ne sait quelle attitude adopter face aux tentatives d'assassinat dont il est l'objet. Doit-il toujours réprimer ? Mais les comploteurs exécutés deviennent aussitôt des martyrs de la cause républicaine et de nouveaux conspirateurs se lèvent. Il ne peut pas pour autant se laisser assassiner. Auguste finira par comprendre que, pour que Rome change, il lui faut d'abord se changer lui-même, devenir un modèle de magnanimité<sup>II</sup>. Il pardonnera à tous.

C'est que, s'il implique des prouesses guerrières, l'héroïsme cornélien est avant tout une exigence morale de perfection. La «gloire» en est la récompense, qui désigne à la fois la renommée et l'épanouissement des qualités humaines portées à leur plus haut degré. Corneille propose une vision optimiste de l'homme.

Certes, il arrive que le héros mette son énergie vitale au service d'une mauvaise cause, dans l'assouvissement de ses passions ou de son ambition. À l'inverse de Rodrigue (*Le Cid*), d'Auguste ou de Polyeucte qui sont des héros lumineux, il devient alors le héros sombre, monstrueux. C'est le cas de la reine Cléopâtre (dans *Rodogune*), prête à tuer ses enfants pour conserver le pouvoir :

**Sors de mon cœur, nature** [...] (*Rodogune*, IV, 7, v. 1491), s'exclame-t-elle.

C'est que l'essentiel est d'atteindre à la grandeur : par le crime ou l'exploit, qu'importe.

## 2- L'argumentation dans la tragédie

La tragédie est par excellence un art de la parole. Ses personnages n'existent en effet que par et dans les mots qu'ils prononcent. De leur talent d'orateur, de leur capacité de persuasion dépendent leur malheur ou leur bonheur et, en définitive, l'issue tragique. Aussi déploient-ils constamment une stratégie argumentative. Si la tragédie n'en invente pas de formes qui lui soient vraiment spécifiques, du moins privilégie-t-elle certaines d'entre elles, qui relèvent du genre délibératif, du genre judiciaire et, parfois, du genre épideictique.

### LE GENRE DÉLIBÉRATIF

La tragédie est par définition une crise<sup>III</sup> qui plonge les personnages dans l'incertitude et l'angoisse. Il est donc naturel qu'ils hésitent sur l'attitude à adopter. Que faire? C'est le propre du genre délibératif que d'ouvrir cette discussion sur l'avenir, que de réfléchir aux moyens à mettre en œuvre. Le monologue et les scènes de confrontation en sont les formes dramaturgiques les plus fréquentes.

#### Le monologue

Un personnage est (ou se croit) seul en scène : il parle ; autrement dit, il se parle : pour faire le point sur sa situation, pour voir clair en lui-même ou pour décider de sa conduite. C'est une réflexion à voix haute.

Le héros tragique délibère ainsi souvent avec lui-même. Chez Racine, Titus hésite à congédier Bérénice (*Bérénice*, IV, 4) ; Roxane se demande si Bajazet l'aime vraiment (*Bajazet*, III, 7) ; Phèdre se décide à perdre Hippolyte quand elle apprend qu'il aime Aricie (*Phèdre*, IV, 5).

Les monologues délibératifs sont également nombreux dans les tragédies de Corneille. Ne sachant s'il doit provoquer en duel le père de Chimène, Rodrigue résume le dilemme<sup>IV</sup> auquel il est confronté :

**Faut-il laisser un affront impuni ?**

**Faut-il punir le père de Chimène ?**

(Corneille, *Le Cid*, I, 6, v. 309-310.)

C'est pour s'apercevoir, chemin faisant, qu'il s'agit d'un faux dilemme. S'il se venge, il perd certes Chimène ; mais s'il ne se venge pas, il se déshonore et il s'attire les mépris de la femme qu'il aime. Dans les deux cas, il perd Chimène. Autant donc satisfaire à l'honneur. D'où la décision de Rodrigue :

**Courons à la vengeance ;**

**Et tout honteux d'avoir tant balancé,**

**Ne soyons plus en peine,**

**Puisque aujourd'hui mon père est l'offensé,**

**Si l'offenseur est père de Chimène.**

(*Ibid* v. 346-350.)

Le monologue délibératif ne débouche pas obligatoirement sur une ferme résolution. Dans *Cinna*, Auguste ne sait comment réagir face à la conspiration qui le menace. Doit-il la réprimer dans le sang ? abdiquer avant d'être tué ? ou même se laisser assassiner, tant il est las du pouvoir ? Entre ces solutions, il ne parvient pas à trancher, même au terme d'un monologue long de plus soixante-dix vers :

**O Romains, ô vengeance, ô pouvoir absolu,**

**O rigoureux combat d'un cœur irrésolu**

**I Dans le vocabulaire cornélien, le terme *générosité* signifie la noblesse d'âme et d'esprit, et non pas, comme de nos jours, la libéralité.**

**II *Magnanimité* : grandeur d'âme et de comportement.**

**III** Voir, pour plus de détails, le chapitre 10, p. 63 et suivantes.

**IV** Le *dilemme* est une alternative entre deux solutions contradictoires mais également valables.

Qui fuit en même temps tout ce qu'il se propose !  
D'un prince malheureux ordonnez quelque chose.  
Qui des deux dois-je suivre, et duquel m'éloigner<sup>I</sup> ?  
Ou laissez-moi périr, ou laissez-moi régner.

(Corneille, *Cinna*, IV, 2, v. 1187-1192.)

Quelles que soient les raisons précises pour lesquelles le héros délibère en lui-même, le monologue passe par trois étapes :

- l'analyse de la situation ;
- l'examen des diverses options ou solutions ;
- la prise ou l'absence de décision.

S'il y a décision, c'est le registre dramatique<sup>II</sup> ; dans le cas inverse, c'est le registre pathétique qui perdure<sup>III</sup>. Mais toujours le monologue multiplie les phrases interrogatives, qui sont l'expression de l'incertitude et du désarroi, ainsi que les phrases exclamatives, qui expriment le désordre affectif, émotionnel, du personnage.

### La scène de confrontation

La délibération peut faire l'objet d'un débat entre deux ou plusieurs personnages. Chacun des interlocuteurs expose alors son point de vue, souvent pour combattre celui de l'autre.

Soit, par exemple, l'entrevue d'Oreste et de Pyrrhus dans *Andromaque* (1,2). La situation d'énonciation est la suivante : Oreste s'exprime en tant qu'ambassadeur des Grecs ; il est porteur d'un ultimatum pour Pyrrhus, roi d'Épire : ou Pyrrhus livre aux Grecs le fils d'Andromaque<sup>IV</sup> pour qu'ils l'exécutent, ou c'est la guerre. Car

[...] qui sait ce qu'un jour ce fils peut entreprendre ?  
Peut-être dans nos ports nous le verrons descendre,  
Tel qu'on a vu son père embraser nos vaisseaux,  
Et, la flamme à la main, les suivre sur les eaux.  
Oserai-je, Seigneur, dire ce que je pense ?  
Vous-même de vos soins craignez la récompense,  
Et que dans votre sein ce serpent élevé Ne vous punisse un jour de l'avoir conservé.  
Enfin de tous les Grecs satisfaites l'envie,  
Assurez leur vengeance, assurez votre vie ;

(Racine, *Andromaque*, 1,2, v. 161-170).

Le discours d'Oreste est habile. Il repose en effet sur un postulat vraisemblable. L'enfant, héritier légitime du trône de Troie, voudra prendre possession de son royaume. Ce sera de nouveau la guerre entre les Troyens et les Grecs. La prise en compte de l'interlocuteur (Pyrrhus) a pour but de mieux le convaincre. La persuasion se double d'une dépréciation morale de l'enfant : il devient un « serpent », image traditionnelle de la ruse et de la trahison.

Mais si habile soit-il, le discours d'Oreste n'en présente pas moins une certaine faiblesse. Il repose sur un postulat, par définition indémontrable. Aussi Pyrrhus n'a-t-il aucun mal à renverser l'argumentaire d'Oreste. À la menace potentielle que représente l'enfant, Pyrrhus oppose son incapacité à lire dans l'avenir :

Je ne sais point prévoir les malheurs de si loin (*ibid.*, v. 196).

À la renaissance future de Troie, il oppose la destruction présente de la ville :

Je ne vois que des tours que la cendre a couvertes (*ibid.* v. 201).

Aux considérations politiques, il oppose des interdits moraux. Qu'on n'attende pas de lui, s'exclame-t-il, que

Dans le sang d'un enfant je me baigne à loisir (*ibid.* v. 216).

C'est donc une fin de non-recevoir.

En fait, la rationalité des arguments échangés masque un autre débat, sentimental celui-là. Oreste sait par avance que Pyrrhus ne cédera pas au chantage des Grecs. Il connaît l'amour de Pyrrhus pour Andromaque. Celui-ci ne peut espérer l'épouser s'il fait tuer son fils. Oreste espère du même coup gagner le cœur d'Hermione qui, promise à Pyrrhus, éprouvera un profond dépit de se voir trahie par Pyrrhus. Sous l'affrontement politique se cachent donc des calculs sentimentaux.

I Les « deux » en question sont César et Sylla. César fut, selon Auguste, un bon empereur, mais mourut assassiné. Sylla fut un tyran qui sut abdiquer à temps et mourut dans son lit, entouré de l'estime de tous. Quel modèle suivre ?

II Voir le chapitre 5, p. 37.

III Voir le chapitre 5, p. 35.

IV Fils d'Andromaque et d'Hector, Astyanax est, depuis la mort de son père, l'héritier légitime du trône de Troie. Si on le laisse vivre, il risque de vouloir un jour recouvrer et rebâtir son royaume. Ce sera donc la guerre. C'est ce que les Grecs veulent éviter par le meurtre préventif d'Astyanax.

C'est pourquoi les scènes de confrontation obligent de prendre en compte :

- les modalités de renonciation : qui parle à qui ? à quel titre ? et quels sont les rapports (de subordination, d'égalité ou de supériorité) entre les locuteurs ?
- les enjeux officiels, explicites, de la scène ;
- la nature de l'argumentation : son caractère logique, sa force persuasive (nature des images, prise en compte de l'autre, de ses intérêts, de ses réactions...);
- les implicites du débat : le non-dit (qui est toujours suggéré par le contexte) se révélant parfois aussi ou plus important que ce qui est dit.

## LE GENRE JUDICIAIRE

La tragédie reproduit souvent la situation d'un procès. C'est que l'attente du verdict puis le verdict lui-même possèdent une évidente valeur dramatique. Mais un procès constitue aussi le cadre et le lieu où l'argumentation se déploie souverainement : il s'agit de déterminer si l'accusé est innocent ou s'il est coupable. On peut distinguer deux grands cas de figure : la scène de procès proprement dite et le plaidoyer *pro domo*<sup>1</sup>.

### La scène de procès

Chez Corneille, dans *Horace*, après avoir tué les Curiaces au combat et donné la victoire à Rome, Horace tue sa sœur Camille, parce que, désespérée de la mort d'un des Curiaces à qui elle était fiancée, elle a maudit Rome. En un instant, Horace passe du statut de héros national à celui d'assassin. Faut-il laisser ce fratricide impuni ?

Le procès s'organise. Le juge en est le roi Tulle. Le Vieil Horace défend son fils. Amoureux de Camille, Valère joue le rôle de l'accusateur. Accusation et défense usent tour à tour du registre émotif (pathétique). Chacune des parties en présence cherche aussi à capter la compassion, donc la bienveillance, du roi-juge :

- Valère en évoquant Camille, morte trop jeune :

Son âge et sa beauté vous pourraient émouvoir ;

(Corneille, *Horace*, V, 2, v. 1518).

- Le Vieil Horace en évoquant sa souffrance paternelle :

Rome aujourd'hui m'a vu père de quatre enfants.

Trois en ce même jour sont morts<sup>2</sup> pour sa querelle,  
Il m'en reste encore un, conservez-le pour elle.

(*Ibid* v. 1706-1708.)

Avec cette sollicitation de l'émotion, viennent les arguments de fond. Leur développement obéit au principe du renversement, du retournement, de l'accusation.

- Pour Valère, Horace est un criminel, et de la pire espèce. S'il n'a pas hésité à tuer sa sœur, qui épargnera-t-il à l'avenir ?

Il a sur nous un droit et de mort et de vie ;

Et nos jours criminels ne pourront plus durer  
Qu'autant qu'à sa clémence il plaira l'endurer.

(*Ibid* v. 1508-1510.)

- Le Vieil Horace balaie l'argument. Rome, dit-il, n'a rien à craindre. Son fils

[...] ne prend intérêt qu'aux crimes de sa race :

Qui n'est point de son sang ne peut faire d'affront  
Aux lauriers immortels qui lui ceignent le front.

(*Ibid*, V, 3, v. 1676-1678.)

Le roi juge acquittera Horace.

Ces scènes de procès sont fréquentes dans les tragédies cornéliennes. Accusés de régicide, Cinna et Émilie (*Cinna*) affrontent Auguste et comparaissent ainsi devant leur juge. La seule différence avec *Horace* est que, dans *Cinna*, ils assument eux-mêmes leur défense.

### Le plaidoyer *pro domo*

Les tragédies raciniennes privilégient le face-à-face direct entre le roi juge et l'accusé, dans un huis clos discret. C'est le cas d'Agrippine se justifiant devant Néron (*Britannicus*, IV, 2) ou d'Hippolyte devant Thésée (*Phèdre*, IV, 2).

Le plaidoyer *pro domo* débute souvent par une protestation d'innocence, pour disposer favorablement le juge, ou en se présentant comme une victime injustement soupçonnée. Non sans raison, Néron soupçonne sa mère de vouloir se rallier à Britannicus pour l'éliminer du pouvoir :

- D'emblée Agrippine crie à la machination et à la calomnie :

J'ignore de quel crime on peut me noircir

<sup>1</sup> Un *plaidoyer pro domo* est un discours autojustificatif.

<sup>2</sup> Dans le combat contre les Curiaces, deux des trois fils du Vieil Horace ont été tués. Et le seul survivant a assassiné Camille, fille unique du malheureux père.

Le verbe « noircir » suggère une volonté de lui nuire.

- Agrippine use ensuite du registre affectif : elle masque son ambition sous l'amour maternel. Ce n'est pas pour elle, explique-t-elle, qu'elle a commis tous les crimes qui lui ont frayé un chemin à la tête de l'empire. C'est pour son fils, pour lui, Néron :

*J'ai fait ce que j'ai pu : vous régnez, c'est assez* (*ibid*, v. 1272).

La manœuvre est habile. Comment Néron lui reprocherait-il des actes, si monstrueux soient-ils, dont il est le premier et l'unique bénéficiaire ? Accuser sa mère équivaldrait à s'accuser lui-même.

- Vient enfin la persuasion par la preuve : Agrippine démontre à Néron qu'elle n'a aucun intérêt personnel à aider Britannicus à conquérir le pouvoir. S'il devenait empereur, elle ne serait plus rien :

*Que ferais-je au milieu d'une cour étrangère ?* (*ibid*, v. 1254.)

Le genre judiciaire exige donc de prendre en compte :

- la situation : qui est l'accusé ? qui le défend ? qui l'accuse ? qui le juge ? quels sont les chefs d'accusation ?
- la nature des arguments évoqués par les deux camps en présence : comment ces arguments se répondent-ils ? sont-ils retournés ?
- les formes de la persuasion : appartiennent-elles au registre rationnel de la démonstration ? à celui de la suggestion ? de la persuasion affective ? Comment glisse-t-on d'un registre à l'autre ?
- leston de l'argumentation : l'indignation, feinte ou réelle ; l'ironie ; la froideur calculée.

Le genre épideictique a pour fonction première d'émouvoir l'interlocuteur, soit par la valorisation d'une personne, soit, au contraire, par son dénigrement ou sa disqualification morale. Il entre dans le champ de l'argumentation, parce qu'il tend à séduire ou à indigner l'autre et, par le fait même, à le rallier à notre opinion. Mais l'épideictique peut aussi s'intégrer dans un processus d'auto conviction. On accepte d'aider l'autre ou de rallier son camp parce qu'on s'en fait une haute idée ; à l'inverse, on le méprise ou on le combat, parce qu'on le juge indigne.

La tragédie recourt à ces différents procédés, tantôt par Phéroisation, tantôt par la disqualification morale.

### La persuasion par l'héroisation

Dans la *Bérénice* de Racine, la confidente Phénice modère les espoirs et l'enthousiasme de l'héroïne : tant que l'empereur ne se sera pas officiellement déclaré, le mariage de celle-ci ne peut être tenu pour certain. Rome a toujours détesté les rois et les reines. Or Bérénice est reine. Celle-ci balaie l'objection en rappelant la splendeur du couronnement de Titus qui, désormais, a tout pouvoir :

Le temps n'est plus, Phénice, où je pouvais trembler.  
Titus m'aime, il peut tout, il n'a plus qu'à parler :  
Il verra le sénat m'apporter ses hommages,  
Et le peuple de fleurs couronner ses images.  
De cette nuit, Phénice, as-tu vu la splendeur ?  
Tes yeux ne sont-ils pas tout pleins de sa grandeur ?  
Ces flambeaux, ce bûcher, cette nuit enflammée,  
Ces aigles, ces faisceaux<sup>1</sup>, ce peuple, cette armée,  
Cette foule de rois, ces consuls, ce sénat,  
Qui tous de mon amant empruntaient leur éclat [...]

(*Bérénice*, 1,5, v. 297-306).

Les phrases interrogatives appellent implicitement des réponses positives. L'idéalisation de Titus, au centre de la lumière et des regards, vise à souligner sa toute-puissance. Il pourra faire ce qu'il voudra, donc imposer à Rome son mariage avec elle, Bérénice. Cette héroisation de l'empereur tend tout autant à convaincre Phénice de l'inanité de ses craintes qu'à renforcer Bérénice elle-même dans ses espoirs... et ses illusions.

### La disqualification morale

À l'inverse, dans *La Mort de Pompée*, de Corneille, Cléopâtre met en garde son frère, le roi d'Égypte, contre ses conseillers dont elle juge l'influence néfaste. L'unique raison qu'elle avance, est leur « basse » naissance. À condition (sociale) vile, âme vile et pensées viles :

---

<sup>1</sup> *Aigles* : enseignes militaires à tête d'aigle ; *faisceaux* : emblèmes des fonctions d'autorité.

Je ne le vois que trop, Photin et ses pareils Vous ont empoisonné de leurs lâches conseils :  
Ces âmes que le ciel ne forma que de boue...

(Corneille, *La Mort de Pompée*, I, 3, v. 263-265.)

(Photin : l'un des conseillers du roi)

Et d'ajouter, toujours à l'adresse du roi :

Ah ! s'il est encor temps de vous en repentir,  
Affranchissez-vous d'eux et de leur tyrannie ;  
Rappelez la vertu par leurs conseils bannie,  
Cette haute vertu dont le ciel et le sang Enflent toujours les cœurs de ceux de notre rang.

(*Ibidy* I, 3, v. 272-276.)

La disqualification de l'adversaire fait ainsi partie de l'argumentation.

### 3-Tragédie et fatalité

L'une des plus anciennes définitions du tragique réside dans l'existence d'une fatalité. Un *fatum*<sup>I</sup> - en latin « ce qui est dit » - s'accomplit inexorablement. Devient alors tragique ce qui est déterminé à l'avance, donc inévitable. Le héros prend conscience que, quoi qu'il fasse, une force supérieure l'accable et le mène inéluctablement à sa perte.

Selon les époques et les auteurs, cette force a pour nom les dieux, l'hérédité, l'Histoire ou les passions. Aucune de ces formes particulières de la fatalité n'est exclusive d'une autre. Une même tragédie peut en combiner plusieurs.

#### LA MALÉDICTION DES DIEUX

Les tragédies grecques identifient souvent la fatalité à une malédiction divine. *Œdipe Roi*, de Sophocle, en est l'exemple le plus frappant. Un oracle d'Apollon condamne Œdipe à tuer son père et à épouser sa mère. Aucune précaution ne l'empêchera de devenir effectivement parricide et incestueux. Coupable d'appartenir à une famille sur laquelle la colère divine s'abat de génération en génération<sup>II</sup>, Œdipe ne peut échapper à son destin.

Au XVII<sup>e</sup> siècle, Racine, qui emprunte la plupart de ses sujets à la mythologie grecque, recourt fréquemment au même ressort.

Poursuivant Phèdre d'une haine implacable, Vénus inspire à l'héroïne une passion mortelle pour son beau-fils Hippolyte. Phèdre ne peut résister à cet amour, malgré la honte qu'il lui inspire :

C'est Vénus tout entière à sa proie attachée [...]

(*Phèdre*, 1,3, v. 306),

dit-elle d'elle-même. Elle se suicidera.

#### L'INFLUENCE DE L'HÉRÉDITÉ

Parfois, la fatalité revêt la forme, déjà plus moderne, de l'hérédité. « Monstre naissant », Néron porte dans son « sang » la cruauté et la folie criminelle de ses ancêtres. Sa mère Agrippine décèle en lui

Des fiers<sup>III</sup> Domitius l'humeur triste et sauvage ;

Il mêle avec l'orgueil qu'il a pris dans leur sang La fierté des Nérons qu'il puisa dans mon flanc.

(Racine, *Britannicus*, 1,1, v. 36-38.)

Néron fera emprisonner son frère Britannicus et, plus tard, assassiner sa mère.

Le drame moderne présente de multiples variations sur le thème de l'hérédité. Dans le face-à-face mortel qui le dresse contre sa nièce, Créon découvre dans Antigone, imaginée par Anouilh, « l'orgueil d'Œdipe<sup>IV</sup> ».

#### LE POIDS DE L'HISTOIRE

Point n'est toujours besoin de puissance divine ou d'atavisme redoutable. Le poids de l'Histoire peut se révéler aussi écrasant et implacable.

<sup>I</sup> Le terme *fatalité* provient du mot latin *fatum*, qui est la forme d'un verbe signifiant « parler ». À la source de la fatalité est donc une parole, le plus souvent prononcée par un dieu.

<sup>II</sup> Œdipe est un descendant d'Atrée, qui fit manger et boire à son frère la chair et le sang de ses enfants. Depuis, les dieux poursuivent de leur vengeance toute la race des Atrides (voir plus haut, p. 16).

<sup>III</sup> Ici, *fier* a son sens originel, latin, de « cruauté farouche ».

<sup>IV</sup> Anouilh, *Antigone*, 1944. Antigone s'oppose à Créon qui vient d'interdire qu'on ensevelisse le corps de son frère Polynice.

Après la prise de leur ville par les Grecs, les Troyennes d'Euripide gémissent en captivité<sup>I</sup>. Chez Racine, dans *Andromaque*, l'héroïne rappelle à sa confidente comment elle vit Pyrrhus mener l'assaut contre Troie :

Songe, songe, Céphise, à cette nuit cruelle  
Qui fut pour tout un peuple une nuit éternelle ;  
Figure-toi Pyrrhus les yeux étincelants,  
Entrant à la lueur de nos palais brûlants ;  
Sur tous mes frères morts se faisant un passage,  
Et de sang tout couvert échauffant le carnage ;

(*Andromaque*, III, 8, v. 997-1002).

Depuis cette « nuit », Andromaque est prisonnière de Pyrrhus. Celui-ci s'est épris d'elle. Mais comment Andromaque pourrait-elle aimer le massacreur de son peuple et de sa famille ?

Chez Corneille, les caprices, les hasards ou les fléaux de l'Histoire placent le héros dans une situation exceptionnellement cruelle, qu'il n'a pas voulue, mais qu'il devra assumer. Dans *Horace*, Rome choisit pour champions les trois Horaces pour combattre les Albains qui, de leur côté, ont choisi pour champions les trois Curiaces. Or l'un des Horaces est marié à la sœur des Curiaces ; et l'un des Curiaces est fiancé à la sœur des Horaces ! Polyeucte, dans la pièce qui porte son nom, se convertit au christianisme, au moment où l'empereur de Rome ordonne de persécuter les chrétiens. Il mourra en martyr.

## LE JEU DES PASSIONS

La passion, notamment amoureuse, peut agir comme une force fatale.

Dans toutes les tragédies de Racine, l'amour est irrésistible, irrationnel et destructeur. Dès qu'elle aperçoit Hippolyte, Phèdre est emportée, comme par un coup de foudre :

Je le vis, je rougis, je pâlis à sa vue.  
Un trouble se leva dans mon âme éperdue ;  
Mes yeux ne voyaient plus, je ne pouvais parler,  
Je sentis tout mon corps et transir et brûler.

(*Phèdre*, 1,3, v. 273-276.)

Mais l'ambition peut tout aussi bien aveugler et se révéler fatale. Dans *Iphigénie* de Racine, Agamemnon sacrifie sa fille pour avoir l'honneur de commander les Grecs. Chez Corneille, dans *Rodogune*, la reine Cléopâtre décide de faire assassiner l'un de ses fils dans l'espoir de conserver son trône. Toutes les passions humaines - la colère, la jalousie, la vengeance, l'appétit de conquêtes ou de gloire - peuvent être les moteurs de la fatalité.

## TRAGIQUE ET FATALITÉ

Quelle que soit sa forme, la fatalité permet de susciter les deux émotions que la tragédie se propose de provoquer chez le spectateur : la *terreur* devant un destin implacable ; et la *pitié* pour le héros qui en est victime. Plus profondément, le spectateur s'interroge avec le héros sur ce qui commande l'existence. Sommes-nous si libres que nous le croyons ? Se le demander, c'est déjà entrer dans la sphère du tragique.

### 4-Le tragique entre fatalité et liberté

Le héros tragique est-il victime du destin ? Ou, plus simplement, de lui-même ? Le tragique oscille entre ces deux interrogations, en privilégiant tantôt l'une, tantôt l'autre, mais souvent avec des nuances infiniment subtiles.

## LA FATALITÉ CONTRE LA LIBERTÉ

Quand la tragédie met l'accent sur la fatalité<sup>II</sup>, elle transforme le héros en jouet du destin. Les jeux sont faits d'avance, irrémédiablement. Toute résistance est vaine, tout espoir de salut inexistant. Le héros ne peut que se lamenter sur son triste sort. L'action se réduit au minimum. La tragédie devient une longue déploration. Son registre dominant est alors celui du pathétique<sup>III</sup> : le spectateur est est convié à une émouvante cérémonie funèbre, qui voit la perte programmée du héros.

Dans ce cas, la responsabilité du malheur incombe au destin, à sa cruauté ou à ses motivations énigmatiques. Pourquoi Œdipe est-il voué au parricide et à l'inceste ? Il appartient certes à une famille maudite<sup>IV</sup>. Mais cela justifie-t-il sa condamnation ? Pourquoi lui faut-il

I Les *Troyennes* sont aussi le titre de la pièce d'Euripide (voir plus haut, p. 15).

II Sur les diverses formes que peut prendre la fatalité, voir le chapitre 7, p. 51 et suivantes.

III Sur le registre pathétique, voir le chapitre 5, p. 35 et suivantes.

IV Voir plus haut, p. 16.

expier les crimes de ses ancêtres ? Le tragique réside alors dans ces questions insolubles.

Souvent, par ses erreurs ou par ses tentations, le héros collabore lui-même à la concrétisation de la fatalité. Rien de ce qui lui arrive ne se produit sans le vouloir des dieux ; mais rien de ce que veulent les dieux n'arrive sans la participation du héros qui travaille, sans le savoir, à sa propre perte. Fatalité et liberté ne s'excluent donc pas. La responsabilité humaine se trouve dès lors engagée. C'est introduire l'action dans la tragédie, et passer du registre pathétique au registre dramatique<sup>I</sup>.

Même Œdipe, en effet, n'est pas sans responsabilité dans ses malheurs. Alors qu'un oracle lui a prédit qu'il épouserait sa mère, la moindre des prudences voudrait qu'il n'épouse pas une femme beaucoup plus âgée que lui. Mais alors il ne deviendrait pas roi<sup>II</sup>. Or Œdipe possède le goût du pouvoir.

Chez Racine, Phèdre a beau se dire la « proie » de Vénus, elle n'en est pas moins partiellement libre. Si elle ne peut s'empêcher d'aimer Hippolyte, du moins pourrait-elle s'interdire de le rencontrer et de lui faire l'aveu de sa passion. Quitte à en mourir. C'est d'ailleurs l'attitude qu'elle adopte au début de la pièce. Par faiblesse, elle ne s'y tiendra pas.

## LA FATALITÉ COMME ALIBI À L'ÉCHEC DE LA LIBERTÉ

L'explication du malheur par la fatalité peut être aussi une forme de mauvaise foi, un alibi pour dégager sa responsabilité. Incapable d'assumer ses échecs, le héros préfère les imputer aux dieux plutôt qu'à lui-même, se poser en victime plutôt qu'en coupable.

Prenons le cas d'Oreste, dans *Andromaque*, parce que, de tous les personnages raciniens, c'est sans doute celui auquel s'attache le plus l'idée de fatalité. Ne s'écrie-t-il pas en effet :

Je me livre en aveugle au destin qui m'entraîne

(*Andromaque*, 1,1, v. 98) ?

Mais les vers suivants montrent qu'il n'entend pas être aussi passif qu'il le proclame :

J'aime : je viens chercher Hermione en ces lieux,

La fléchir, l'enlever ou mourir à ses yeux.

(*Ibid*, v. 99-100.)

Oreste tente effectivement de « fléchir<sup>III</sup> » Hermione. En vain. Il se prépare donc à l'« enlever ». L'entreprise échoue. Quant à l'assassinat de Pyrrhus par Oreste, sur ordre d'Hermione, il ne doit rien à la fatalité. Hermione obéit à la jalousie<sup>IV</sup>, et Oreste lui obéit par amour. Ce n'est que lorsqu'il constate son échec total qu'il invoque la fatalité :

Oui, je te loue, ô ciel de ta persévérance. [...]

J'étais né pour servir d'exemple à ta colère,

(*Ibid*, V, 5, v. 1614-1618).

Mais Oreste est avant tout victime de lui-même.

Une lecture attentive des tragédies grecques et classiques révèle ainsi que la fatalité peut être le nom donné à l'échec de la liberté.

## LA LIBERTÉ CONTRE LA FATALITÉ

Théâtre de la « gloire » et du dépassement de soi, les tragédies cornéliennes sont des conquêtes de la liberté, avec, pour corollaire, le refus de la fatalité.

Rodrigue, par exemple, possède dans *Le Cid* un triple statut : il est fils (de Don Diègue), « amant » (de Chimène) et sujet (de son roi). En tant que fils, dépositaire de l'honneur de sa famille, il doit tuer le père de Chimène<sup>V</sup> ; en tant qu'amant, il ne peut que souffrir de son devoir ; en tant que sujet, il ne doit pas se battre en duel. Sa personnalité est éclatée. Chaque élément qui la compose se heurte aux deux autres.

Dans une telle situation, *a priori* sans issue, la fatalité consisterait pour Rodrigue à se plaindre de son sort, à se résigner ou à se suicider. En mettant en permanence sa vie en jeu, Rodrigue deviendra pourtant un fils exemplaire, un « amant » comblé et un sujet fidèle. Parce qu'il accepte de tout perdre, il finit par gagner sur tous les plans.

Cette liberté qui conduit, souvent douloureusement, à l'épanouissement de soi peut s'exercer dans le bien comme dans le mal. Si Rodrigue (ou Auguste dans *Cinna*) sont des héros lumineux, dans *Rodogune*, la reine Cléopâtre est un « monstre ». Ce qui importe, c'est la grandeur, dans le crime ou la vertu.

## L'AMBIGÜITÉ TRAGIQUE

Fatalité, liberté : le couple que forment ces mots est complexe. Il est impossible de les dissocier totalement, de les opposer franchement ou de les confondre complètement. Le héros tragique est libre et prédestiné. Il est innocent et coupable, il est responsable et victime. Le

I Sur le registre dramatique, voir le chapitre 5, p. 37 et suivantes.

II Jocaste est reine de Thèbes. En l'épousant, Œdipe devient roi. Mais il ignore que cette femme qui a l'âge d'être sa mère est vraiment sa mère. Toutefois, l'oracle aurait dû le rendre prudent.

III La *fléchir*, c'est-à-dire la convaincre de l'épouser.

IV Pyrrhus est sur le point d'épouser Andromaque.

V Le père de Chimène a gravement attenté à l'honneur de Don Diègue, par une insulte qui ne peut se laver que dans le sang.

tragique git au cœur de cette ambiguïté volontaire, sans qu'il soit possible de la lever, sous peine de le faire disparaître.

## 5-La faute tragique

« Dans la tragédie, le héros tombe en faute comme il tombe en existence » (Paul Ricoeur).

De fait, le héros tragique est rarement innocent. Même s'il l'est, il demeure coupable de vivre. Le tragique repose souvent sur une tension entre une norme (une loi) et une transgression (une faute).

### ERREUR, ÉGAREMENT ET DÉMESURE

La fatalité qui pèse sur le héros grec résulte d'un châtement que les dieux infligent en réparation ou en expiation d'une faute. Celle-ci peut être de trois sortes, qui peuvent se combiner :

- tantôt il s'agit d'une méprise ou d'une erreur involontaire (que les Grecs nomment *harmatia*) : chez Sophocle, c'est le cas d'Œdipe, qui tue son père Laïos sans savoir qui il est ;
- tantôt il s'agit d'un égarement de l'esprit (*atê* en grec) qui conduit à commettre l'irréparable : ainsi, dans *l'Agamemnon* d'Eschyle, Clytemnestre, ivre de douleur après que son mari Agamemnon a sacrifié leur fille Iphigénie, se fait justice elle-même, en tuant le meurtrier. À son tour, elle devient meurtrière, donc sujette à un châtement ;
- souvent, enfin, il s'agit de *l'hybris*, un sentiment de démesure et d'orgueil qui pousse l'homme à défier les dieux, à vouloir les égarer ou les égaler. Voleur du feu sacré, Prométhée attende à la puissance de Zeus. Pareil crime « doit se payer », déclare le Pouvoir, au début du *Prométhée enchaîné* d'Eschyle.

Quelle que soit sa nature, la faute peut avoir été commise des générations auparavant. Il y a, dans la tragédie grecque, une hérédité du crime et de la faute. Ceux-ci se transmettent, tel un héritage qui, à chaque génération, appelle la sanction divine.

### L'AMOUR COUPABLE

Dans les tragédies raciniennes, le héros (l'héroïne) aime toujours celle (celui) que les lois morales, religieuses ou politiques, lui interdisent en principe d'aimer.

Chez Racine, dans *Britannicus*, Néron, époux d'Octavie, ne devrait pas s'éprendre de Junie, et encore moins la faire enlever. Dans *Bérénice*, au mariage de Titus et de Bérénice s'oppose la haine de Rome pour tout ce qui lui rappelle la royauté<sup>I</sup>. Dans *Andromaque*, en épousant la veuve d'Hector, Pyrrhus trahit son alliance militaire avec les Grecs, ainsi que la parole qu'il avait donnée à Hermione de l'épouser. Dans *Phèdre*, l'épouse de Thésée aime Hippolyte, bien qu'il soit son beau-fils ; ce dernier, de son côté, n'aurait pas dû s'éprendre d'Aricie qu'une loi du royaume voue au célibat<sup>II</sup>.

Aussi, même s'ils ne peuvent s'empêcher d'aimer, leur passion étant irrésistible, les personnages se sentent-ils coupables d'aimer. C'est Phèdre qui s'écrie :

Je respire à la fois l'inceste et l'imposture.

(*Phèdre*, IV, 6, v. 1270.)

Plusieurs cas de figures se présentent alors. Soit la honte et le désespoir de ne pas être aimé en retour poussent le personnage à se suicider (Phèdre). Soit la jalousie de l'amant(e) délaissé(e) conduit à tuer l'« infidèle » : Hermione ordonne l'assassinat de Pyrrhus et Roxane, celui de Bajazet. Soit, s'il exerce le pouvoir, l'oubli de tout devoir fait sombrer le personnage dans la tyrannie (Néron).

Certains drames modernes associent la faute au fait même de vivre. La culpabilité devient alors existentielle. Dans les pièces de Beckett, par exemple, les protagonistes regrettent d'être nés. Hamm, dans *Fin de partie*, maudit son père de l'avoir engendré. Car, si la sexualité est liée à la vie, vivre, c'est vieillir, subir l'usure du temps, affronter la souffrance et la déchéance du corps, attendre la mort. Le compte à rebours commence dès la naissance. On n'a pas un an de plus, mais un an de moins à vivre.

Vladimir et Estragon, les deux clochards d'*En attendant Goc/of*, éprouvent un sentiment diffus de faute. À preuve ce dialogue :

VLADIMIR. - Et si on se repentait ?

ESTRAGON. - De quoi ?

VLADIMIR. - Eh bien... *{Il cherche.}* On n'aurait pas besoin d'entrer dans les détails.

Autrement dit, la faute ne provient pas d'une erreur ou d'une transgression de la loi, mais tout simplement du fait d'exister. Par-delà les siècles, Beckett renoue avec une forme du tragique grec. La malédiction qui pèse sur Œdipe dès sa naissance ne signifie-t-elle pas, en effet, qu'il est celui qui n'aurait dû jamais naître ?

I À la naissance de Rome, la ville était une monarchie. Les rois se comportant en tyrans, les Romains les chassèrent. Ils conservèrent une vive hostilité à l'égard de tout ce qui leur rappelait cette période de leur histoire. Or Bérénice est reine de Palestine.

II Aricie appartient à une famille qui possédait des droits sur le trône d'Athènes. Thésée, le père d'Hippolyte, l'a éliminée. Aussi a-t-il ordonné qu'Arécie ne se marie jamais, afin d'éviter qu'elle ait une descendance qui pourrait exiger de s'installer sur le trône d'Athènes.

## UN CAS PARTICULIER : CORNEILLE

Les tragédies cornéliennes constituent toutefois une exception. Le héros y est rarement fautif. Il lui arrive certes de transgresser une norme : Rodrigue désobéit au roi en se battant en duel, et Polyeucte à l'empereur en se convertissant au christianisme ; quant à Horace, il tue sa sœur. Mais tous obéissent à une valeur supérieure : Rodrigue, aux lois de l'honneur ; Polyeucte, à Dieu ; et Horace, à un patriotisme sacré<sup>I</sup>.

On ne peut donc pas parler de faute au sens précis du terme. Les personnages cornéliens ne ressentent d'ailleurs jamais la moindre culpabilité. S'ils transgressent l'ordre établi, c'est pour en créer un nouveau, plus harmonieux ou plus prestigieux que le précédent : la suprématie de Rome, dans *Horace* ; l'alliance de l'honneur et de l'amour, dans *Le Cid* ; la conversion de l'empire, dans *Polyeucte*. C'est pourquoi les pièces de Corneille sont souvent des tragédies à « fin heureuse<sup>II</sup> ».

## 6-La crise tragique

La tragédie est une crise : elle correspond à l'explosion d'un conflit, devenu inévitable, et elle s'achève avec sa résolution, heureuse ou malheureuse.

### LE JOUR FATAL

La crise tragique résulte de menaces ou de tensions depuis longtemps accumulées. Rien ne peut plus empêcher qu'elles éclatent : c'est le moment redouté.

Le début des tragédies raciniennes coïncide avec cette accélération des événements, qui rend soudain le présent dangereux et inquiétant. Par exemple, la rivalité entre Néron et Britannicus est sourde et ancienne. Elle pourrait ainsi perdurer. Mais voici que Néron vient de faire enlever Junie. C'est ouvrir les hostilités. Comme le déclare Agrippine à sa confidente :

Tout ce que j'ai prédit n'est que trop assuré :  
Contre Britannicus, Néron s'est déclaré.

(Racine, *Britannicus*, 1,1, v. 9-10.)

Pyrrhus pourrait encore longtemps hésiter entre Hermione et Andromaque. L'arrivée d'Oreste, porteur d'un ultimatum des Grecs<sup>III</sup>, le contraint à choisir. La décision d'Hippolyte de partir à la recherche de son père Thésée précipite l'aveu de Phèdre, tant celle-ci a besoin de revoir son beau-fils une dernière fois.

Il en va souvent de même dans les tragédies cornéliennes. *Horace* débute quelques heures avant la bataille décisive entre Romains et Albains, après que les ont opposés de longues escarmouches. *Polyeucte* commence quand le héros du même nom a décidé, après réflexion, de se convertir au christianisme. *Cinna* s'ouvre la veille du jour où les conspirateurs doivent passer à l'acte et assassiner Auguste. *Le Cid* débute le matin même où le roi doit décider qui, de Don Diègue ou du Comte, sera le précepteur de son fils. D'une manière ou d'une autre, comme le dit Jocaste dans la première scène de *La Thébaine*, de Racine, avec la tragédie,

Nous voici donc, hélas ! à ce jour détestable (v. 19).

### UN CONFLIT FAMILIAL

Ainsi que le précise *Aristote* dans sa *Poétique*,

tous les cas où c'est entre personnes amies que se produisent les événements tragiques, par exemple, un frère qui tue son frère, est sur le point de le tuer ou commet contre lui quelque autre forfait de ce genre, un fils qui agit de même envers son père ou une mère envers son fils, ou un fils envers sa mère, ces cas-là sont précisément ceux qu'il faut rechercher<sup>IV</sup>.

La crise tragique est d'autant plus cruelle qu'elle oppose des proches par le sang et/ou par l'affection. Ce qui rend insupportable d'horreur le combat entre les Horaces et les Curiaces, c'est que l'un des Horaces a épousé la sœur des Curiaces et que l'un des Curiaces est fiancé à la sœur des Horaces (*Horace*). Auguste souffre d'autant plus douloureusement du complot tramé contre lui que c'est Cinna, son ami le plus cher, et Émilie, qu'il traite comme sa fille, qui l'organisent (*Cinna*). Le duel entre Rodrigue et le Comte n'est pas horrible par lui-même, mais par le fait que le Comte est le père de Chimène, dont Rodrigue est épris (*Le Cid*).

Dans les tragédies de Racine, les liens familiaux sont encore plus étroits. Dans *Britannicus*, l'action se joue entre un fils (Néron), sa mère (Agrippine) et son demi-frère (Britannicus). Dans *Iphigénie*, le drame se noue entre une mère (Clytemnestre), un père (Agamemnon) et leur fille (Iphigénie).

<sup>I</sup> Horace tue sa sœur, non parce qu'elle aime Curiace, mais parce qu'elle appelle sur Rome la malédiction et le châtimement des dieux. Elle est donc une ennemie irréductible de Rome.

<sup>II</sup> Voir le chapitre 12, p. 70 et suivantes.

<sup>III</sup> Les Grecs exigent la mort d'Asytanax, le fils d'Andromaque. Si Pyrrhus ne cède pas à cet ultimatum, c'est la guerre ; mais s'il cède, il perd tout espoir de se faire aimer d'Andromaque.

<sup>IV</sup> Aristote, *Poétique*, éd. Michel Magnien, Le Livre de poche, 1960, p. 25.

Dans ce cadre familial, les assassinats surpassent en horreur tous les crimes : ce ne peut être que des Infanticides, des fratricides ou des parricides !

## LE DÉROULEMENT DE LA CRISE

La crise tragique se déroule selon une progression continue : le *nœud*, les *péripéties* et le *dénouement* en sont les principales étapes.

### Le nœud

Le nœud de l'intrigue désigne les obstacles aux desseins que poursuit le héros. Sans obstacles, pas de nœud ; et sans nœud, pas de crise. Ces obstacles peuvent être extérieurs ou intérieurs.

Ils sont extérieurs quand la volonté ou les désirs des personnages se heurtent à la puissance d'un autre ou à un état de fait contre lequel il ne peut rien. Aimer sans être aimé en est l'exemple le plus fréquent. Mais ce peut être aussi la raison d'État (dans la *Bérénice* de Racine) ou l'arbitraire des tyrans (dans la *Rodogune* de Corneille).

Les obstacles s'intériorisent quand ils proviennent d'un déchirement du héros. Le dilemme<sup>I</sup> en est la forme la plus célèbre. Ainsi, l'amour et l'honneur se combattent dans l'esprit et le cœur des amants du *Cid*

### La péripétie

Après le nœud viennent les péripéties. Il s'agit d'un événement imprévu, qui modifie la situation, mais qui est susceptible de se retourner. Ainsi, dans *Phèdre*, on annonce la mort de Thésée. L'héroïne est donc veuve, libre d'aimer ailleurs et d'avouer sa passion à Hippolyte. À peine Pa-t-elle fait qu'on apprend que la mort de Thésée était un faux bruit, et que celui-ci va bientôt revenir ! Dans *Horace*, la fuite d'Horace devant les trois Curiaces est d'abord interprétée comme une lâcheté et le signe de la défaite de Rome. On saura plus tard qu'il s'agissait d'une ruse, destinée à séparer les trois Curiaces.

### Le dénouement

Le dénouement coïncide avec la disparition des obstacles. Il fixe le sort des personnages. Il doit être *nécessaire*, c'est-à-dire logique ; *rapide*, pour ne pas prolonger artificiellement l'action ; et *complet* : chez Racine, il est toujours funeste ; dans les tragédies cornéliennes, il peut être heureux<sup>II</sup> ou malheureux.

## 7-Comment définir le héros racinien ?

Existe-t-il une spécificité du héros racinien, qui le distingue des héros mis en scène par d'autres dramaturges<sup>III</sup> ? Diffère-t-il par exemple du héros cornélien ? Et, dans l'affirmative, en quoi consiste cette différence ?

Chez Racine, le héros s'identifie souvent avec le personnage principal. Andromaque, Bérénice, Bajazet, Esther, Athalie donnent chacun leur nom à une pièce. Ils en sont en même temps la figure centrale. Mais ce n'est pas toujours le cas.

Dans *Britannicus*, le véritable héros est Néron, bien que le titre de la pièce ne l'évoque pas. Le statut de personnage éponyme<sup>IV</sup> ne suffit donc pas à élever au rang de héros.

Les qualités morales ou physiques n'y suffisent pas davantage. Certains héros de Racine sont certes héroïques. Bérénice sacrifie son amour à la gloire de Titus ; Esther est une reine généreuse. À l'inverse, Néron est un « monstre » qui n'hésite pas à faire empoisonner son demi-frère Britannicus ; Athalie est une ambitieuse et sanguinaire.

En fait, le héros racinien se définit par d'autres critères. C'est un personnage socialement important et moralement ordinaire, toujours voué au malheur et souvent désespéré.

## UN PERSONNAGE IMPORTANT ET ORDINAIRE

La tragédie classique est une forme littéraire très codifiée. Elle obéit à des règles nombreuses et précises, qui remontent pour la plupart à la *Poétique* d'Aristote (vers 384 av. J.-C.-vers 322 av. J.-C.). Écrit au V<sup>e</sup> siècle, ce traité détermine la manière idéale de construire une tragédie. Fondée sur le principe de l'imitation des Anciens, la doctrine classique en réactualise (et parfois adapte) les préceptes. Contrairement à Corneille, Racine s'est fait une loi absolue de les respecter.

### • Un personnage de rang élevé

Conformément aux exigences aristotéliennes, le héros racinien est un personnage illustre. Il est non seulement de haute naissance, princière ou aristocratique, mais il évolue dans le cercle restreint des détenteurs du pouvoir.

---

III Un dramaturge ont un auteur de pièces de théâtre, qu'il s'agisse de comédie ou de tragédie,

IV Un personnage éponyme est un personnage qui donne son nom au titre de l'œuvre

Andromaque est une princesse troyenne, épouse du valeureux Hector, tué par Achille durant le siège de Troie. Britannicus est le fils de l'empereur Claude; Bérénice, la reine de Palestine; Bajazet, le frère du sultan Amurat; Iphigénie, la fille du roi Agamemnon. Quant à Phèdre, elle est issue d'une famille prestigieuse : fille de Minos, roi de Crète, elle descend lointainement du Soleil.

Cette dignité sociale du personnage obéit à trois impératifs. Elle est d'abord en harmonie avec le prestige de la tragédie, considérée au xvii<sup>e</sup> siècle comme le genre noble par excellence<sup>I</sup>. Elle permet que les personnages, peu préoccupés par définition des contraintes matérielles de l'existence, vivent leurs passions (bonnes ou mauvaises) jusqu'à leur plus grande intensité. Elle dépend enfin de considérations inhérentes à tout spectacle. Plus un personnage est élevé dans la hiérarchie sociale, plus ses actions ont de retentissement et, le cas échéant, plus sa chute est spectaculaire. Un roi qui se suicide, perd une bataille ou sombre dans la folie entraîne dans sa perte ou sa déchéance son royaume tout entier.

- Un personnage « ni tout à fait coupable ni tout à fait innocent »

Condition nécessaire, la « dignité » n'est pas toutefois suffisante. La tragédie classique se propose en effet avant tout de « plaire et toucher ». Or l'injuste malheur d'un héros parfait répugnerait au spectateur. À l'inverse le malheur d'un personnage abominable lui apparaîtrait comme un simple effet de justice. Il convient donc que le héros se situe entre ces deux extrêmes. Comme l'écrit Racine : « Il faut que ce 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>II</sup> ».

Concrètement, plusieurs cas se présentent. Ou bien Racine campe un héros que l'histoire et la légende dépeignent comme parfaits, et il lui invente une imperfection propre à rendre sa mort moins choquante. Bajazet est, par exemple, tenté de renverser son frère par une révolution de palais. Ou bien Racine met en scène un « monstre », comme Néron, mais il ne le montre que « naissant<sup>III</sup> ». Avant de verser dans la tyrannie, Néron a été un bon empereur. C'est le passage de la bonté à la cruauté que le dramaturge analyse. Le cas le plus typique reste Phèdre. Est-elle incestueuse en aimant son beau-fils Hippolyte? Objectivement, elle ne l'est pas puisque chacun croit que Thésée, son mari, est mort<sup>IV</sup>. Subjectivement, elle se croit cependant coupable. Seul compte pour elle ce sentiment de culpabilité qui la ronge.

La règle souffre toutefois quelques exceptions. Iphigénie demeure innocente et parfaite d'un bout à l'autre de la pièce. Racine s'en explique dans sa préface: le sacrifice d'Iphigénie aurait paru trop monstrueux. Il l'épargne donc. Quant à Esther, elle n'est en rien coupable. Mais la pièce est à tous égards particulière. Racine l'écrivit dans une intention pédagogique et morale, pour proposer un spectacle édifiant aux jeunes filles de la maison d'éducation de Saint-Cyr.

## UN PERSONNAGE VOUÉ AU MALHEUR

Le héros cornélien n'a pas vocation au malheur: il aspire au contraire (même s'il n'y réussit pas toujours) au bonheur et à la gloire, comme Rodrigue dans *Le Cid*. Le héros racinien est, quant à lui, un personnage accablé par une force qui l'écrase. Il peut aisément reprendre à son compte le cri qu'Oreste jette au ciel :

J'étais né pour servir d'exemple à ta colère  
Pour être du malheur un modèle accompli.  
(*Andromaque*, v, 5, v. 1618-1619).

Une mortelle infortune la guette à divers titres :

- Par la fatalité

Tantôt la malveillance des dieux pèse sur lui ; et le personnage a le sentiment d'être la victime d'une volonté qui le dépasse. Phèdre explique ainsi sa passion pour Hippolyte par la malédiction que Vénus a jetée depuis des générations sur sa famille. Tantôt la fatalité s'intériorise et prend la forme de l'hérédité. Néron est par exemple un caractériel qui se laisse progressivement dominer par ses sombres penchants. De lui, sa mère Agrippine dit qu'il porte « l'humeur triste et sauvage » des Domitius ainsi que l'orgueil des ses ancêtres maternels (*Britannicus*, I, 1, v. 35 à 38). Tantôt enfin c'est l'histoire qui pèse de tout son poids et de toute sa fureur. À Constantinople (dans *Bajazet*), il est de coutume que le sultan fasse égorger ses frères, qu'il considère comme des rivaux potentiels. Quelle que soit sa forme, la fatalité paraît dominer les personnages raciniens.

- Par l'amour

Le héros racinien est en outre souvent la proie d'un amour irrationnel, irrésistible, qui finit par complètement l'aveugler. Il en oublie ses devoirs. La peur ou la certitude de ne pas être aimé, le désespoir qui s'ensuit, lui font perdre sa lucidité. Il préfère haïr plutôt que d'être abandonné. Il en vient à tuer par déception ou par jalousie. Désespérée, Phèdre laisse sa nourrice Œnone calomnier Hippolyte, provoquant ainsi indirectement sa mort. Par dépit, Roxane fait exécuter Bajazet. Ne

<sup>I</sup> La première différence alors établie entre la comédie et la tragédie est que la comédie met en scène des bourgeois ou de simples particuliers et la tragédie de « hauts personnages ».

<sup>II</sup> Racine, *Extraits de la Poétique* d'Aristote dans *Œuvres complètes de Racine*, Ed. R. Picard, Paris, Gallimard, Bibliothèque de la Pléiade, t. II, 1960, p. 925.

<sup>III</sup> « Monstre naissant » : l'expression est de Racine dans sa Préface de *Britannicus*.

<sup>IV</sup> Avec la mort (supposée) de Thésée, disparaît le seul lien légal qui unit Phèdre à son beau-fils.

pouvant se faire aimer de Junie, Néron use de la force envers elle ; et il commet son premier crime en éliminant Britannicus, son rival sentimental.

Comme le dit Pylade à propos de Pyrrhus hésitant entre Andromaque et Hermione» le héros racinien peut toujours épouser ce qu'il hait, et punir ce qu'il aime. (*Andromaque*, 1,1, v. 121).

L'amour est un «désordre extrême» (v. 119). Il conduit celui qui aime à sa perte.

- Par son anéantissement.

Le héros racinien ne survit pas enfin au drame dans lequel il se débat. Sa mort est inéluctable, presque programmée. Soit qu'il finisse assassiné : Pyrrhus par Oreste, dans *Andromaque*, Britannicus par Néron; Bajazet par Roxane; Athalie par le peuple juif. Soit qu'il se suicide comme Phèdre.

*Bérénice* ne constitue une exception qu'en apparence. Certes les deux personnages principaux demeurent en vie : Titus exercera ses fonctions d'empereur des Romains, et Bérénice regagnera son royaume de Palestine. Mais à quel prix ! En sacrifiant leur amour aux exigences de la raison d'État, tous deux se condamnent à un avenir qu'ils savent sans joie ni bonheur. Ils sont affectivement et moralement morts à eux-mêmes.

Quant à Néron, il deviendra l'empereur fou et sanguinaire, dont l'histoire a conservé le souvenir. Mais sa triste mère Agrippine prévoit, dès la fin de la pièce, qu'il se suicidera (vers 1677 à 1680); et sa folie équivaut à son anéantissement. La mort n'est pas seulement physique.

## UN PERSONNAGE DÉSESPÉRÉ

Quels que soient ses défauts, ses qualités, ses crimes ou son innocence, le héros racinien, comme d'ailleurs tout personnage, évolue dans un temps et dans un espace précis. Hors d'eux, Il n'existe pas et il n'existe pas seul.

Autour de lui sont les autres, auxquels il s'oppose ou avec lesquels il compose. Il s'inscrit dans une situation et dans un réseau de relations. Ceux-ci achèvent de lui conférer ses ultimes caractéristiques.

- Un héros séquestré

Le héros cornélien est un conquérant: il aspire à dominer le monde. Le héros racinien est un éternel prisonnier. Au sens précis du terme d'abord. Troie ayant été vaincue par les Grecs et par Pyrrhus, Andromaque est une captive de guerre. Bajazet est en état d'arrestation et enfermé dans le sérail. À la fin de *Britannicus*, Néron s'enferme dans sa folie comme il se mure dans son palais : il craint, s'il en sortait, les réactions des Romains.

La tragédie racinienne délimite un espace où, paradoxalement, le héros ne peut pas vivre, mais d'où, à l'inverse, il ne peut pas fuir sans risquer sa vie. *Bajazet* est exemplaire à cet égard. La fuite, pourtant envisagée, est impossible. L'extérieur est aux mains du sultan Amurat. Rester dans le sérail, c'est mourir; mais en sortir, c'est plonger dans le néant. «Sortez», dit d'ailleurs Roxane à Bajazet, que ses assassins attendent derrière la porte. L'ailleurs est une liberté illusoire. Le héros racinien est toujours pris au piège (voir aussi le chapitre 4).

- Un héros au pouvoir limité

Impuissant, le héros racinien l'est déjà par la fatalité qui s'exerce sur lui (voir plus haut, p. 23). Comment triompher des dieux ? Comment résister à son hérédité ? Il l'est plus fondamentalement encore à cause de la situation dans laquelle il se trouve. Le héros racinien est en effet toujours amoureux; et l'amour qu'il éprouve se heurte à la résistance et à l'indifférence de la personne aimée. Quelle que soit l'autorité politique qu'il détienne, il est ainsi paralysé.

Néron, comme empereur de Rome, peut tout - sauf précisément, de se faire aimer de Junie. Andromaque est la prisonnière de Pyrrhus. Mais celui-ci l'aime. Par ce fait même, il se range sous sa dépendance. Son bonheur et sa raison de vivre dépendent d'Andromaque. Quel que soit son pouvoir, il ne sait pas se faire aimer de sa prisonnière. L'amour finit par plonger le héros dans l'incapacité d'agir. Il lui fait découvrir ses limites.

- Un héros sans espoir

Conscient des forces qui l'accablent ou qui l'entravent, le héros racinien est enfin un être désespéré. Ses premières paroles disent souvent sa lassitude, sa résignation au malheur ou sa volonté de mourir.

Voici Andromaque rejoignant son fils Astyanax, le seul être cher qui lui reste, et répondant à Pyrrhus qui l'interpelle :

*J'allais, Seigneur, pleurer un moment avec lui.*

*(Andromaque, I, 4, v. 264).*

Quand Néron apparaît pour la première fois, son visage est défait. Narcisse s'en étonne. Il le voit «inquiet», « consterné », jetant partout de « sombres regards » (*Britannicus*, II, 2, v. 377 à 380).

Dès sa première apparition, Phèdre de son côté déclare :

*Soleil, je te viens voir pour la dernière fois.*

*(Phèdre, I, 3, v. 172).*

Les mêmes remarques valent pour Iphigénie et son père Agamemnon (voir *Iphigénie*, acte I, scène 1); pour Esther (voir *Esther*, acte I, scène 2) ; pour Athalie (voir *Athalie*, acte II, scène 5).

Tout l'effort du héros consiste à croire que ses inquiétudes sont infondées, passagères, ou qu'il dispose des moyens de triompher des obstacles. Illusion vite dissipée ! Son impuissance se révèle. Il sait très tôt que sa marche à la mort est inéluctable.

Le héros racinien possède donc des caractéristiques qui lui sont propres. Quel que soit son nom, celles-ci reviennent d'une pièce à l'autre. Par elles s'exprime une certaine vision de l'homme: celle d'un être déchu, victime certes des circonstances, mais aussi et d'abord de lui-même (voir chapitre 7 sur la notion de tragique dans le théâtre de Racine).

## 8- La dramaturgie : temps, lieu et action

La tragédie classique appartient à un genre littéraire fortement codifié. Des théoriciens du théâtre (tels que Boileau dans son *Art poétique*) ne cessaient de rappeler les règles auxquelles elle devait se plier et qui, pour l'essentiel, remontaient à la *Poétique* d'Aristote<sup>1</sup>. Ces règles, qui s'imposèrent après 1640, Racine les a scrupuleusement respectées, même s'il affirme dans sa préface de *Bérénice* que « la principale règle est de plaire et de toucher ».

Comme leur nombre interdit de toutes les détailler, on se limitera à l'examen des trois plus importantes : les unités de temps et de lieu, d'un côté, et l'unité d'action de l'autre. Quant à la notion de bienséance et de vraisemblance, elle s'avère si capitale à propos du théâtre de Racine qu'on l'étudiera à part dans les chapitres 14 et 15.

Pour bien comprendre leur portée, il importe toutefois de préciser au préalable ce qui justifiait ces règles et à quoi elles servaient.

### LA DRAMATURGIE CLASSIQUE

#### • L'esprit classique

Le classicisme se caractérise par son goût de l'absolu et de l'essentiel. Il néglige le passager, l'individuel pour privilégier ce qui est permanent. Son ambition est d'élaborer des œuvres qui s'adressent à tous les hommes de toutes les époques. Il tend à l'universalité.

Pour atteindre cet objectif, l'écrivain classique se doit de respecter trois grands principes :

- se conformer à la raison, c'est-à-dire s'en tenir à des vérités qui puissent être admises par la plupart de ses contemporains :

- insister sur la logique et la vraisemblance des caractères dépeints ;
- pratiquer un style sobre, étranger à tous les excès.

#### • La tragédie classique

Désignant l'ensemble des procédés qu'utilise un auteur pour construire ses pièces, la dramaturgie codifiait ces exigences. Elle était l'application concrète de la définition théorique de la tragédie qu'Aristote avait donnée :

« La tragédie est l'imitation d'une action, de caractère élevé, et complète [...], imitation qui est faite par des personnages en action et non au moyen d'un récit, et qui, suscitant pitié et crainte, opère la purgation propre à de pareilles émotions. »

Comprenons: la tragédie doit mettre en scène de très hauts personnages, rois et grands seigneurs; et ces personnages « illustres » doivent être impliqués dans des aventures soulevant de grands intérêts d'État.

#### • La doctrine de l'« imitation »

Ce qui caractérise surtout cette conception de la tragédie, c'est l'idée fondamentale d'« imitation d'une action ». En d'autres termes, il convenait d'entretenir le spectateur dans l'illusion qu'il assistait non pas à la représentation d'une œuvre de fiction, mais au déroulement, sur scène, d'une histoire réelle. Les « règles » avaient donc pour but de faire naître un certain plaisir: celui de se croire le témoin privilégié d'une aventure authentique. Si le respect de ces « règles » ne procura jamais du génie, les auteurs de génie, à l'instar de Racine, surent les utiliser pour donner plus de force et de pathétique à leurs œuvres.

---

<sup>1</sup> Aristote avait exposé dans cet ouvrage les principales lois de la tragédie. Comme le xv<sup>e</sup> siècle tenait la tragédie grecque pour un modèle inégalable, les dramaturges respectaient les règles édictées par le philosophe grec.