

La « reconnaissance » dans les tragédies de Racine

Katsuya NAGAMORI

Au XVII^e siècle, le discours sur la tragédie était largement influencé par *La Poétique* d'Aristote, lue à travers les commentateurs du XVI^e siècle. L'une des conséquences de cette réception biaisée est la suprématie de la conception moralisatrice de la poésie (que l'on ne trouve pas chez Aristote) sur le principe hédoniste. La préférence accordée par Aristote à la vraisemblance (ce qui pourrait avoir lieu) plutôt qu'à l'histoire (ce qui a eu lieu) dans le chapitre 9 de *La Poétique* a offert aux théoriciens un excellent moyen d'expliquer et de justifier la supériorité d'une conception de poésie subordonnée à but moral sur une conception de poésie comme simple plaisir. De ce point de vue, le dénouement de tragédie constitue une occasion idéale pour donner une instruction morale¹). Mais Chapelain semble considérer que l'utilité morale de la poésie consiste plutôt dans ce processus par lequel le spectateur abstrait l'universel du particulier et acquiert comme conséquence une connaissance totale de la vraie nature de la vie et des vertus²).

Cette interprétation, si l'on met entre parenthèses la connotation morale, n'est peut-être pas très éloignée de l'esprit aristotélicien. En effet, le but de la tragédie doit être conforme au but de la *mimesis* (car la tragédie est d'abord et surtout une *mimesis*). Or la *mimesis* pour Aristote est un processus impliquant apprentissage et raisonnement (ch.4), par lequel on va de la perception du particulier à la connaissance de l'universel. Ce processus n'exclut nullement le plaisir, bien au contraire ; simplement, ce plaisir que procure la *mimesis* « est un plaisir de *reconnaissance*, plaisir intellectuel de mise en relation de la forme représentée (créée par représentation) avec un objet naturel connu par ailleurs³) ». Le problème, c'est que la définition de la tragédie, et singulièrement de la catharsis, par Aristote⁴) est suffisamment ambiguë et laconique pour donner lieu aux interprétations les plus diverses : morale (réplique contre Platon ? : la tragédie purifie des passions pernicieuses), médicale (purgation au sens propre) ou, plus intéressante, structurale (la catharsis constitue un pivot du drame, qui est une purification de l'acte grave commis par le héros au moyen de la démonstration de l'innocence de son motif ; cet acquittement rend possible la pitié du spectateur à l'égard du héros). Ce qui fait défaut dans ces interprétations est, semble-t-il, la référence à la conception de la *mimesis* et, par là, la considération du plaisir inhérent à la tragédie.

Il faudrait d'abord distinguer les émotions représentées sur la scène et les émotions

éprouvées par le spectateur. Ainsi dans la définition de la tragédie par Aristote, pitié et terreur « sont à entendre, non comme l'expérience pathologique du spectateur, mais comme des produits de l'activité mimétique⁵⁾ ». Si le spectacle de la souffrance peut produire le plaisir (« nous avons plaisir à regarder les images les plus soignées des choses dont la vue nous est pénible dans la réalité⁶⁾ »), c'est que les émotions chez le spectateur ne sont pas senties au même niveau que chez les personnages : « le spectateur éprouve lui-même la pitié et la frayeur, mais sous une forme quintessenciée, et l'émotion épurée qui le saisit alors et que nous qualifierons d'esthétique s'accompagne de plaisir⁷⁾. » Cette émotion élevée au plaisir esthétique se réalise par une expression universelle de la nature humaine, qui n'est rien d'autre que l'objet de la *mimesis*. Le plaisir mimétique est un plaisir de connaissance, de découverte, motivé par une profonde demande pour l'expression et la clarification du destin humain. Dans ce contexte, la catharsis tragique est définie comme processus d'éliminer l'ignorance, comme ouverture vers la connaissance approfondie de l'homme.

*

Replacée dans cette perspective, la conception de « reconnaissance » dont il est question dans *La Poétique* revêt une signification nouvelle. D'après Aristote, la reconnaissance (*anagnorisis*) est l'une des trois parties de l'histoire ou de la fable (*muthos*), les deux autres étant la péripétie (*peripeteia*) et le *pathos* :

La reconnaissance, comme le nom même l'indique, est le renversement qui fait passer de l'ignorance à la connaissance, révélant alliance ou hostilité entre ceux qui sont désignés pour le bonheur ou le malheur. La reconnaissance la plus belle est celle qui s'accompagne d'un coup de théâtre, comme par exemple celle de l'*Œdipe*. Sans doute il y a encore d'autres reconnaissances : il peut en survenir, comme on l'a dit, à propos d'inanimés, quels qu'ils soient ; la reconnaissance peut aussi porter sur le fait qu'un personnage est ou n'est pas l'auteur d'un acte. Mais celle qui est le plus intégrée à l'histoire, le plus intégrée à l'action, c'est celle que nous avons dite ; en effet, un tel ensemble — reconnaissance plus coup de théâtre — comportera pitié ou frayeur (qui caractérisent les actions dont la tragédie est, par hypothèse, la représentation), puisque c'est à l'occasion de tels événements que surviendra le bonheur comme le malheur⁸⁾.

L'importance accordée à la reconnaissance est soulignée ailleurs, puisqu'il est écrit dans le chapitre 13 que « la structure de la tragédie la plus belle doit être complexe », le mot « complexe » (par opposition à « simple ») s'appliquant selon la définition aristotélicienne à une action « où le renversement se fait avec reconnaissance ou péripétie ou les deux » (ch.10, 1452 a 16-18). Il est précisé dans le passage cité plus haut que « La reconnaissance la plus belle est celle qui s'accompagne d'une péripétie. » On peut donc conclure que la meilleure tragédie

d'après Aristote est celle qui suscite pitié et terreur à travers péripétie et reconnaissance.

Notons que, qu'elle soit simple ou complexe, toute tragédie a un renversement de situation, passage du bonheur au malheur : ce renversement n'est donc pas synonyme de la péripétie. Notons également que la péripétie au singulier, au sens aristotélicien, désigne un événement, un changement de situation dans lequel l'intention d'un agent est contrecarrée, dépassée, pour produire un effet qui est diamétralement opposé au but poursuivi. Cette péripétie survient évidemment contre l'attente du protagoniste ou d'autres personnages, mais pas toujours contre celle du spectateur, tandis que les péripéties au pluriel peuvent produire une surprise chez le spectateur aussi bien que chez les personnages. Ces péripéties ne sont pas toujours préparées, elles sont réversibles : quiproquo, fausse mort rapportée, etc. Autrement dit, les péripéties au pluriel font partie de l'intrigue (elles ne sont pas accompagnées de la reconnaissance), tandis que la péripétie aristotélicienne marque le début du dénouement⁹.

Pour Corneille, fidèle en cela à Aristote, la reconnaissance (l'agnition) est liée à l'identité cachée, mais elle n'a pas la même importance. « Je sais que l'agnition est un grand ornement dans les tragédies : Aristote le dit ; mais il est certain qu'elle a ses incommodités. Les Italiens l'affectent en la plupart de leurs poèmes, et perdent quelquefois, par l'attachement qu'ils y ont, beaucoup d'occasions de sentiments pathétiques qui auraient des beautés plus considérables¹⁰. » Ainsi *Héraclius*, en apparence construit selon le principe de la recherche de l'identité, déjoue en quelque sorte cette convention théâtrale de l'époque¹¹. Corneille pensait également que la scène de reconnaissance, normalement située au tout dernier moment de la pièce, ne pourrait avoir une durée suffisante pour susciter des émotions tragiques chez le spectateur. C'est pourquoi, dit-on, il favorisait plutôt « les combats intérieurs » des personnages qui tout au long de la pièce cherchent moins la connaissance de soi que la maîtrise de soi. Mais *Cinna* (qui sert de modèle tragique à Racine à bien des égards) ne représente-t-il pas la prise de conscience d'Auguste, graduelle, qui, aboutissant à la décision inattendue de la clémence, entraîne la conversion des autres ? Il apprend successivement la trahison de Cinna (IV, 1), celle d'Emilie (V, 2), le vrai motif de la délation de Maxime (V, 3). A travers la lassitude exprimée au début (II, 1), l'indignation, puis l'accablement, la vision du pouvoir et de l'homme chez Auguste s'approfondit, s'élève à une sphère supérieure, ce qui constitue en même temps l'illumination pour les conspirateurs.

Il serait donc possible de formuler quelques propositions qui permettraient d'élargir la notion de reconnaissance dans la tragédie. Selon E. Vinaver, Racine, dans ses annotations de *La Poétique* d'Aristote, traduite en latin et commentée par Vettori, interprétait la reconnaissance au sens large : « il faut [...] que ceux qui agissent, ou connaissent ou ignorent ce qu'ils veulent faire¹². » Racine aurait substitué un complément (le passage souligné par Vinaver) à celui qui était sous-entendu dans le texte original (l'identité de la victime). Un contresens fécond ou un embellissement stylistique ? En tout cas, il serait imprudent de conclure de cette annotation que Racine concevait la reconnaissance aristotélicienne, non seulement comme celle d'une identité ignorée, mais aussi comme une découverte psychologique. Même si c'était le cas,

Racine n'aurait pas été le premier à faire sienne cette interprétation : Sarasin, dans son « Discours de la tragédie », placé en tête de *L'Amour tyrannique* de Scudéry (1639), voyait la plus belle invention de la pièce dans la reconnaissance arrivée au héros, Tiridate : « [la reconnaissance] est très-aisée et très-naturelle ; car Tiridate, voyant son ingratitude récompensée par les bons offices d'Ormène [...] commence [...] à reconnaître son crime et l'innocence de ces personnes qu'il avait condamnées. D'où vient son repentir, sa réconciliation, et enfin le notable changement de ce merveilleux poème¹³. »

La reconnaissance n'est donc pas toujours à entendre comme celle de l'identité de la victime (interprétation étroite d'Aristote¹⁴), mais également comme celle des conséquences de l'acte ou de l'erreur commis¹⁵, ou tout simplement comme retour à la lucidité troublée, par exemple, par des émotions violentes. Sarasin, à propos du héros de *L'Amour tyrannique*, remarquait que « partout Tiridate a eu pour conduite une passion démesurée, qu'il a failli inconsidérément et sans préélection [...] et que sa raison, morte ou assoupie, n'a point eu de part à ses crimes¹⁶. » Cette déculpabilisation de Tiridate fait contraste avec la culpabilisation de Don Rodrigue aux yeux de Chimène. Pour Scudéry, il importait de justifier un dénouement réservant une surprise (et une reconnaissance), à savoir un repentir du tyran. Quant à Corneille, il cherchait à créer une situation forte dans laquelle l'amante poursuit en justice son amant par devoir (à tel point que l'écrivain a eu des difficultés à faire accepter le dénouement par les critiques). Corneille refuse un acte commis par le héros dans l'ignorance ou dans un état défaillant. La même logique commande sa démarche quand il met en scène dans *Rodogune* le personnage de Cléopâtre qui agit avec une volonté délibérée, persévère dans un mal dont elle n'a plus conscience : illustration de ce refus cornélien de la reconnaissance dont on a parlé plus haut. Le problème de la culpabilité du héros est donc lié à celui de la reconnaissance. Parmi les possibilités de la faute tragique (crime, erreur, défaut), le XVII^e siècle accepte difficilement un acte commis dans l'ignorance (le cas d'Œdipe) ou par volonté délibérée : dans le premier cas, il y a un risque de l'absurde, car au XVII^e siècle chrétien une faute est d'abord et surtout une faute morale ; dans le second, il n'y a pas de possibilité de reconnaissance. Si un acte horrible est commis (comme c'est le cas de l'assassinat de Pyrrhus par Oreste), il doit y avoir des circonstances atténuantes (la colère, la jalousie) ou des malentendus qui précèdent et déterminent l'acte lui-même.

D'autre part, le sujet de la reconnaissance peut être le protagoniste ou d'autres personnages ou, par défaut, le spectateur¹⁷). On pourrait penser que la tragédie la plus efficace est celle où le protagoniste est concerné par la péripétie et la reconnaissance. Or ce n'est pas toujours le cas. Chez Racine, on observe une grande hésitation sur le problème de la focalisation de l'intérêt dramatique : le héros éponyme n'est pas toujours le personnage principal. Est-ce un signe d'immaturité de l'écrivain¹⁸) ? Ne peut-on pas dire plutôt qu'il y a plusieurs types de tragédie ? Dans *Phèdre*, certes, seule la protagoniste accède à la reconnaissance ; dans *Britannicus*, Burrhus et Agrippine, qui ne sont pas les personnages principaux, reconnaissent le franchissement d'une étape décisive dans la tyrannie de Néron ; dans *La Thébaïde*, *Andromaque*

ou *Bajazet*, la reconnaissance est difficile à identifier : ces trois pièces se terminent par une impression générale de chaos, d'hécatombe, de déraison.

Aristote (ch.14) établit une hiérarchie de types de tragédie selon que les personnages connaissent ou ignorent l'identité de la victime et agissent ou n'agissent pas ; il situe au premier rang le type de tragédie où le personnage, ayant l'intention d'agir, mais (re)connaissant à temps la victime, n'achève pas son action. La reconnaissance qui intervient avant l'accomplissement d'un crime (ou d'un acte de nature grave) est considérée comme supérieure, sans doute parce que l'horreur du crime peut répugner au spectateur. Dans le cas contraire, les personnages sont placés devant le fait, en position de passivité. *La Thébaine* semble constituer à première vue le cas où l'on « connaît » et « agit » : rien n'arrête l'inimitié des deux frères, et sur ce plan il n'y a pas de place pour la reconnaissance. La reconnaissance dans *La Thébaine* se situe sur un autre plan ; elle consiste pour Jocaste et Antigone dans le constat d'un échec de réconciliation et, au-delà, d'une ténacité effroyable de la fatalité familiale. Mais la reconnaissance pour le spectateur est parallèle à l'accomplissement de l'oracle, ou plutôt à l'interprétation de l'oracle. Racine pousse son audace très loin quand il fait de Créon le dernier élément de l'oracle : théoriquement, le sens d'un oracle ne peut être éclairci qu'après son achèvement ; mais ici Créon le devance, l'interprète et l'achève. L'oracle perd ainsi un caractère « objectif » et transcendant pour devenir, intériorisé dans le personnage, une obsession.

Le sujet de *Britannicus* est la révélation, la découverte de la monstruosité de Néron par lui-même et par son entourage (comme le constate le monologue de Burrhus : « Enfin, Burrhus, Néron découvre son génie » v.800¹⁹). L'achèvement de l'assassinat de Britannicus constitue une péripétie pour Agrippine et Burrhus dans la mesure où survient exactement le contraire de ce qu'ils attendaient (par contre, il n'est pas vraiment une surprise pour le spectateur) ; il confirme la nature dégénérée de Néron que l'on espérait un moment (en partageant le point de vue des personnages) subjuguer, réconcilier avec le devoir monarchique (c'est le stade de l'illusion) ; il marque le point de non-retour, l'irréversibilité de la chute de Néron et de la Rome corrompue (décrite avec une rigueur froide par Tacite), cette irréversibilité qui caractérise tous les dénouements de tragédie digne de ce nom, mais placée ici dans une perspective historique dont on connaît trop bien l'aboutissement. La reconnaissance qui s'opère dans *Britannicus*, accompagnée de la péripétie, est finalement presque un constat objectif, mais l'art de Racine (la construction de l'intrigue) consiste à maintenir jusqu'au dernier acte l'incertitude (la fin de l'acte IV laisse en suspens l'issue de l'action tout en nourrissant l'inquiétude) et à donner l'impression d'un destin inéluctable une fois que l'acte irréparable a été commis.

On a reproché à Racine de ne pas avoir terminé la pièce avec la mort du héros éponyme, ce à quoi il répondait : « la tragédie étant 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 personnes²⁰. » En effet, la dernière scène de *Britannicus*, qui semble de prime abord un compromis avec la morale, ne relève-t-elle pas d'une conception particulière de la tragédie, laquelle consiste à faire appel, non seulement aux émotions, mais également à la

compréhension globale, lucide, intellectuelle du malheur représenté? Cette compréhension est nécessaire pour la pleine jouissance du sentiment tragique. Cette lucidité est naturellement celle du spectateur, mais elle est plus complète, si elle est exprimée par un personnage (pas nécessairement tous les personnages) : c'est le cas de Phèdre, et à un moindre degré, celui de Bérénice. Il ne s'agit pas d'une leçon de morale (il serait difficile de prétendre qu'il y ait une morale dans la tragédie de Néron, ou dans celle de Phèdre) qui sert de conclusion facile, mais d'un constat de l'échec, de l'impuissance, de la désillusion : la grandeur du personnage de Phèdre résiderait dans son discours ultime, dans son dernier effort de témoignage, dans sa parfaite lucidité.

*

D'après Barnwell (ouv. cit., p.171), Bérénice a commis une erreur de jugement (*hamartia*) en acceptant de venir à Rome (erreur partagée par Titus d'ailleurs : « Ignorez-vous vos lois Quand je vous l'avouai pour la première fois? » v.1065-66), et la mort de Vespasien a constitué une péripétie, en ce sens qu'elle a donné à Titus la toute-puissance (ce que Bérénice espérait), ce qui rend justement impossible leur mariage et fait découvrir à l'héroïne son erreur (c'est-à-dire la reconnaissance). Mais Bérénice ne comprend pas tout de suite les conséquences de la mort de l'empereur ; elle commence à douter en s'apercevant de la froideur de Titus, et à rechercher malgré elle la vérité. L'analyse de Barnwell est à notre avis plus valable pour la « conversion » de Titus évoquée devant Paulin (II.1) :

J'aimais, je soupirais, dans une paix profonde :
Un autre était chargé de l'empire du monde.
Maître de mon destin, libre dans mes soupirs,
Je ne rendais qu'à moi compte de mes désirs.
Mais à peine le ciel eut rappelé mon père,
Dès que ma triste main eut fermé sa paupière,
De mon aimable erreur je fus désabusé :
Je sentis le fardeau qui m'était imposé ;
Je connus que bientôt, loin d'être à ce que j'aime,
Il fallait, cher Paulin, renoncer à moi-même,
Et que le choix des dieux, contraire à mes amours,
Livrait à l'univers le reste de mes jours. (v.455-466)

Cette reconnaissance présente exactement le même schéma que le cas de Bérénice : illusion-découverte. Mais ici, la mort de Vespasien constitue une vraie péripétie, accompagnée d'une reconnaissance immédiate (ce qui lui donne un caractère providentiel), reconnaissance double, si l'on ose dire, puisqu'elle concerne à la fois la gravité de la fonction qu'il doit assumer

désormais et l'impossibilité du bonheur personnel. Mais cette péripétie et cette reconnaissance ont lieu en quelque sorte *extra fabulam* : elles ne concernent évidemment pas le dénouement, mais présentent une symétrie avec la découverte, graduelle cette fois, de Bérénice et par là elles préfigurent le dénouement.

En effet, le passage du bonheur au malheur de Bérénice a lieu par degrés (alors que pour Titus, le passage est déjà fait avant même que la pièce commence), au fur et à mesure que son illusion se dissipe. Mais à la fin de la pièce, Bérénice accède à cette reconnaissance :

J'aimais, Seigneur, j'aimais, je voulais être aimée.
Ce jour, je l'avouerai, je me suis alarmée :
J'ai cru que votre amour allait finir son cours.
Je connais mon erreur, et vous m'aimez toujours. [...]
Ce n'est pas tout : je veux, en ce moment funeste,
Par un dernier effort couronner tout le reste :
Je vivrai, je suivrai vos ordres absolus. (v.1479-82, 1491-1493)

Cette décision ne peut pas être considérée comme une péripétie (car une péripétie doit être un événement extérieur qui surprend la victime et renverse son intention : selon Scherer, « un simple changement de volonté d'un héros n'est pas une péripétie », ouv. cit., p.86), mais elle réserve au spectateur une petite surprise. Qu'est-ce qui a permis ce revirement ? Cette décision courageuse est-elle prise à la dernière scène, pendant qu'Antiochus plonge dans le discours désespéré ? ou dans la scène précédente où Titus menace, dans l'impossibilité de choisir entre le mariage et l'abdication, d'adopter « une plus noble voie » (v.1408), en clair le suicide ? En tout cas, le choix de Bérénice aurait été fait dès qu'elle a compris que l'amour de Titus était intact et qu'il fallait, pour être digne de son amant, vivre sans lui. Dès lors le dernier discours d'Antiochus était-il indispensable ? Il fallait, comme on l'a vu à propos de *Britannicus*, que le sort de tous les personnages fût connu du public. Dans ce cas précis, il était important d'achever le parallèle entre Titus et Antiochus, deux amants condamnés au silence, pour mettre en relief la décision de Bérénice, la présenter comme le seul moyen de dénouer la situation bloquée.

Racine donnait beaucoup d'importance à cette scène, puisqu'il écrivait dans la préface : « le dernier adieu qu'elle dit à Titus, et l'effort qu'elle se fait pour s'en séparer, n'est pas le moins tragique de la pièce, et j'ose dire qu'il renouvelle assez bien dans le cœur des spectateurs l'émotion que le reste y avait pu exciter²¹⁾. » Cette émotion renouvelée est évidemment la pitié. Les scènes précédentes sont suffisamment émouvantes pour susciter la compassion chez le spectateur, mais la dernière scène non seulement la « renouvelle », elle la hisse au plus haut degré : on s'apitoyait successivement sur l'aveuglement, l'angoisse, le désespoir de l'héroïne ; on compatit ici à la douleur volontairement et courageusement choisie par elle. La reconnaissance augmente la pitié, car être conscient qu'une puissance supérieure a vaincu son intention et réalisé l'effet contraire (en ce sens, il y a péripétie), tout cela ajoute à la dignité humaine d'un

personnage, et par là le rend plus digne de compassion. *Bérénice* est bien une tragédie de reconnaissance : la prise de conscience par l'héroïne de l'existence du destin qui dépasse la volonté humaine a été longuement préparée (mais sans se laisser présager) ; psychologiquement justifiée, elle constitue un beau dénouement.

*

La péripétie et la reconnaissance dans *Phèdre* se situent dans l'acte IV. Dans la scène 4, Phèdre vient supplier Thésée d'être indulgent pour Hippolyte ; c'est à ce moment-là qu'elle apprend qu'Aricie est sa rivale. Son monologue dans la scène suivante montre que le choc qu'elle a reçu (« Quel coup de foudre, ô ciel ! » v.1195) a été provoqué par le contraire de ce qu'elle cherchait (« Je volais tout entière au secours de son fils » v.1196). C'est un renversement de situation auquel la protagoniste ne s'attendait pas le moins du monde : la péripétie qui prend la forme de révélation d'une vérité jusque-là cachée (« L'affreuse vérité » v.1202)²²). Notons en passant que la surprise lui a laissé échapper l'occasion du « repentir » (v.1199) et de l'autoaccusation (v.1200) : report dramaturgiquement habile et psychologiquement justifié de la scène du dernier aveu à l'extrême fin de la pièce. Pourtant, ce n'est pas là une vraie reconnaissance. Racine prépare la vraie reconnaissance dans le mouvement même de la jalousie de Phèdre :

Non, je ne puis souffrir un bonheur qui m'outrage,
C'enone ; prends pitié de ma jalouse rage ;
Il faut perdre Aricie, il faut de mon époux
Contre un sang odieux réveiller le courroux.
Qu'il ne se borne pas à des peines légères :
Le crime de la sœur passe celui des frères.
Dans mes jaloux transports je le veux implorer.
Que fais-je ? Où ma raison se va-t-elle égarer ?
Moi jalouse ! Et Thésée est celui que j'implore !
Mon époux est vivant, et moi je brûle encore !
Pour qui ? Quel est le cœur où prétendent mes vœux ?
Chaque mot sur mon front fait dresser mes cheveux.
Mes crimes désormais ont comblé la mesure.
Je respire à la fois l'inceste et l'imposture ;
Mes homicides mains, promptes à me venger,
Dans le sang innocent brûlent de se plonger.
Misérable ! et je vis ? et je soutiens la vue
De ce sacré soleil dont je suis descendue ? (v.1257-1274)

« Que fais-je ? » marque un retour au calme qui place l'héroïne face à elle-même. L'idée de Thésée a freiné la jalousie furieuse de Phèdre qui s'est soudain rendu compte de sa triple culpabilité : 1° outre son amour incestueux pour Hippolyte (ce dont elle était consciente dès le début) ; 2° elle a non seulement trahi son mari et le trahit toujours (« Mon époux est vivant, et moi je brûle encore ! ») ; 3° mais encore elle s'apprêtait à se servir de lui pour éliminer sa rivale innocente (« Moi jalouse ! Et Thésée est celui que j'implore ! »). En somme, Phèdre tressaillit ici d'horreur, non pas tellement de la passion incestueuse, mais de la bassesse dans laquelle elle est entraînée à cause de cette passion : « Mes crimes désormais ont comblé la mesure. Je respire à la fois l'inceste et l'imposture ». Cette « imposture » peut désigner le fait qu'elle a trahi Thésée en même temps que la calomnie par laquelle elle allait compromettre Aricie.

Il y a, dans cette tragédie, une « surdétermination » de la culpabilité de Phèdre : son crime est d'abord dans l'état virtuel d'une âme issue de la généalogie maudite ; mais il se fait acte, en se concrétisant, non pas comme achèvement de la passion incestueuse, mais comme meurtre de l'innocent faussement accusé²³). Mais parallèlement, il y a une série de mesures pour la déculpabilisation de l'héroïne. Racine a exclu l'amour de Phèdre pour Hippolyte de l'intrigue elle-même : la naissance et le développement de la passion, les efforts qu'elle a déployés pour la combattre, appartiennent à un temps qui précède l'action de la pièce et en un certain sens constituent une action séparée. Phèdre est pourtant parfaitement consciente de l'origine de son malheur : il faut remarquer que tout au long de la pièce, c'est Phèdre elle-même qui, après une grande hésitation, révèle tous ces faits « dont elle a horreur toute la première²⁴) ». Ce point est important : Racine, tout en exploitant la culpabilité de Phèdre comme centre de la tragédie, atténue l'horreur du crime et donc ménage la sympathie du public à l'égard de l'héroïne, en soulignant que c'est la criminelle elle-même qui, mieux que quiconque, accuse et condamne le crime. Ainsi, l'impression que Phèdre donne au public est paradoxalement celle d'une femme moralement digne. L'intention de l'auteur est explicite à propos de la fausse accusation d'Hippolyte²⁵), mais la question ne semble pas se réduire au seul plan des bienséances²⁶). Cependant la reconnaissance à laquelle Phèdre a accédé à l'acte IV n'est que momentanée ; elle ne permet pas à l'héroïne de se contempler dans le calme ; elle n'est qu'une occasion d'éprouver de la terreur devant le constat accablant de ses forfaits et les hallucinations qui en résultent. La connaissance de soi n'est plus salvatrice quand elle atteint ces zones redoutables où l'âme se connaît sans espérance de rachat.

Le crime de Phèdre doit être mis au jour : tel est le but de la pièce. Cet acharnement à faire la vérité, incarné par le Soleil, est un mouvement constant de cette tragédie. Il fallait que la culpabilité de Phèdre, virtuelle au début, impliquât l'innocence d'Hippolyte pour éclater et se purger. C'est à proprement parler une épuration qui s'opère, celle du désir et de sa frustration, de l'espoir et de sa vanité. Phèdre, déjà consciente de son péché, doit subir une ultime épreuve comme pour se déposséder totalement de son amour-propre²⁷). Il faudra attendre la dernière scène pour que cette lucidité soit accompagnée d'une sérénité, certes sans espoir, dont l'héroïne avait tant besoin, et que les passions soient apaisées. Mais là encore la sérénité est extrêmement

précaire, comme si l'héroïne, en se dosant le poison en avance et ainsi rompant la possibilité de dialogue et de réconciliation avec Thésée, refusait toutes sortes de complaisance envers elle-même (la dernière parole de Thésée ne montre aucune compassion pour Phèdre dont il n'ose même pas prononcer le nom). Pourquoi, en effet, Phèdre réapparaît-elle à la dernière scène? car elle aurait pu très bien terminer sa vie, comme Œnone l'a fait entre l'acte IV et l'acte V, loin des yeux réprobateurs de la cour de Trézène. C'est en quelque sorte pour s'acquitter d'un devoir qu'elle s'est imposé, devoir de témoignage, pour réhabiliter Hippolyte, mais surtout pour rétablir un ordre que représentent le ciel et Thésée :

J'ai voulu, devant vous exposant mes remords,
Par un chemin plus lent descendre chez les morts. [...]
Déjà je ne vois plus qu'à travers un nuage
Et le ciel et l'époux que ma présence outrage ;
Et la mort, à mes yeux déroband la clarté,
Rend au jour qu'ils souillaient toute sa pureté. (v.1635-36, 1641-44)

Dès lors quelle importance donner à la « reconnaissance » de Thésée qui rechignait à accepter la vérité et qui, à la fin de la pièce, se trouve seul face à la réalité? Informé malgré lui de son erreur, Thésée se rend à l'évidence de l'innocence de son fils et de la culpabilité de sa femme :

D'une action si noire
Que ne peut avec elle expirer la mémoire!
Allons, de mon erreur, hélas! trop éclaircis,
Mêler nos pleurs au sang de mon malheureux fils! (v.1645-48)

On a souvent qualifié de non-tragique la figure pâle d'un père endeuillé, d'un mari outragé et d'un roi désarmé, privé de son héritier²⁸). Face à Phèdre quittant ce monde, éthérée, immatérielle, Thésée reste cloué à terre, dans son royaume désert. Son refus entêté de la vérité fait contraste avec la résignation placide de Phèdre. Il nous semble pourtant que sa présence à côté de Phèdre assure la dimension humaine de la tragédie. Phèdre, dans son ultime aveu, ne se lamente pas sur le sort d'Hippolyte : la mort de celui-ci, dont elle-même est responsable, la libère de sa passion ; c'est la disparition de l'objet du désir qui rend possible ce détachement. C'est Thésée qui porte le deuil : le long récit de Thérémène, qui est à la fois un rapport de décès et une oraison funèbre pour Hippolyte, est avant tout destiné à Thésée. C'est à travers lui que l'on déplore la perte du jeune héros : la compassion naît spontanément pour un père qui, à cause de son erreur, vient de perdre son fils héritier. La solitude de Thésée est un élément émotionnel qui renforce la solennité du dénouement.

*

La catharsis tragique exige un bon dosage de l'émotionnel et du rationnel. Le pathétique ne doit pas être considéré comme le seul but de la tragédie. La pitié s'empare du spectateur : c'est un état d'identification. Mais il ne suffit pas de s'apitoyer sur les malheurs des personnages ; il faut que la lumière soit faite sur l'origine de ces malheurs et que le spectateur soit conduit à mesurer l'inéluctabilité de la catastrophe. Ce constat de la part du spectateur est indispensable dans la constitution du tragique : tout drame qui se contente de l'évocation des malheurs demeure au niveau du pathétique ; toute action qui néglige un éclaircissement final risque de donner l'impression de l'absurde. Dans les deux cas, le dénouement reste en deçà du tragique.

La théorie, selon laquelle la tragédie évoque la terreur pour nous y accoutumer et la pitié pour nous apprendre à la ménager uniquement pour les cas qui la méritent (Castelvetro, Sarasin), limite singulièrement la portée de l'expérience tragique. Cette théorie, moralisatrice ou à visée utilitaire, ne tient pas compte du fait que terreur et pitié sont des émotions exceptionnelles dans la vie quotidienne : la tragédie offre plutôt une occasion d'élargir notre expérience et de tirer du cas particulier (histoire représentée) une connaissance générale sur l'homme. J. Brody, qui trouve dans l'expérience tragique une profonde affinité avec la psychanalyse, remarque : « on doit envisager le dénouement ou la résolution de la tragédie non pas comme un simple fait dramaturgique, mais plutôt comme un événement épistémologique ; non pas comme une progression dans l'action, mais plutôt comme un progrès dans la connaissance²⁹⁾. »

La reconnaissance dans la tragédie est un moment de lucidité ; mais chez Racine, cette lucidité à laquelle le héros finit bien malgré lui par accéder, il la paie le plus souvent au prix de sa vie. Le paradoxe de la tragédie tient au caractère à la fois unique et exemplaire de l'histoire représentée : si le héros tragique est « un témoin de la liberté³⁰⁾ », le spectateur l'est davantage, puisqu'il survit à la tragédie ; si le héros succombe sous le poids du destin sans parvenir à comprendre le mécanisme du malheur, le spectateur, lui, essaie de comprendre et d'expliquer la signification de cette expérience. Si la tragédie classique s'organise dans une structure rationnelle, cela doit correspondre à ce besoin de l'intelligibilité.

Notes

- 1) Par ailleurs, la morale peut constituer un principe de structuration et d'articulation du récit, selon la formule d'A. Kibédi Varga (*Les Poétiques du classicisme*, Aux amateurs de livres, 1990, p.35) qui cite Le Bossu (*Traité du poème épique*, 1675) : « La première chose par où l'on doit commencer pour faire une Fable est de choisir l'instruction et le point de morale, qui lui doit servir de fond, selon le dessein et la fin que l'on se propose [...] ». »
- 2) « Préface de l'Adone du Marin », dans *Opuscules critiques*, éd. A. C. Hunter, Droz, 1936, p.86.
- 3) R. Dupont-Roc et J. Lallot (qui soulignent), notes pour le ch. 4 de *La Poétique*, Seuil, 1980, p.165.
- 4) « La tragédie est une représentation (*mimesis*) [...] qui, par la mise en œuvre de la pitié (*eleos*) et

de la terreur (*phobos*), opère l'épuration (*katharsis*) de ce genre d'émotions. » (*La Poétique*, ch.6, 1449 b 24-28)

- 5) Dupont-Roc et Lallot, notes pour le ch. 6 de *La Poétique*, éd. cit., p.190.
- 6) *La Poétique*, ch.4, 1448 b 9-11, éd. cit., p.43.
- 7) Dupont-Roc et Lallot, notes pour le ch. 6 de *La Poétique*, éd. cit., p.190. Pour O. de Mourgues, il s'agit de « la satisfaction de voir les passions les plus violentes s'organiser dans une structure rationnelle qui articule les composants de l'histoire tragique. » « La valeur d'une tragédie ne relève que de considérations d'ordre esthétique. » (*Autonomie de Racine*, J. Corti, 1967, p.181)
- 8) Ch.11, 1452 a 29-1452 b 3, éd. cit., p.71. La *peripeteia* est ici traduite par « coup de théâtre » (voir la note suivante) ; le *phobos* par « frayeur ». Pour notre part, nous utilisons les termes traditionnels : « péripétie » et « terreur ».
- 9) Voir à ce sujet J. Scherer, *La Dramaturgie classique en France*, Nizet [1950], 1986, p.83 sq. et H. T. Barnwell, *The Tragic Drama of Corneille and Racine. An old parallel revisited*, Oxford, Clarendon Press, 1982, p.160 sq. C'est pour mettre en valeur ce sens aristotélicien que Dupont-Roc et Lallot ont adopté l'expression « coup de théâtre » pour traduire *peripeteia*, le dernier et irréversible renversement.
- 10) « Discours de la tragédie », dans *Œuvres complètes*, éd. G. Couton, Gallimard, 3 vol., 1980-87, t.III, p.154-155.
- 11) Le cri du sang, cette trépidation intérieure censée détecter la consanguinité et fréquemment utilisée dans le théâtre du XVII^e siècle, n'est pas un moyen de reconnaissance. Il sème des doutes sans donner de preuves évidentes ; ainsi il incite l'homme à découvrir la vérité sur lui-même sans aides, ce qui est impossible (là réside la transcendance tragique), et la solution finale arrive de l'extérieur (objet, lettre, oracle, etc.). Ce fait n'est pas un signe de faiblesse technique chez un auteur dramatique (contrairement à ce que l'on a tendance à croire) : pour la tragédie du doute, c'est la seule solution appropriée. (C. Cherpak, *The Call of blood in the French classical tragedy*, Baltimore, The Johns Hopkins Press, 1958, p.85-86.)
- 12) Racine, *Principes de la tragédie en marge de la Poétique d'Aristote*, éd. E. Vinaver [1944], Nizet, s.d. [1951], p.24 ; *Œuvres complètes*, éd. R. Picard, Gallimard, 2 vol., 1950-52, t.II, p.926. (cf. la traduction de Dupont-Roc et Lallot : « nécessairement on agit ou bien on n'agit pas, en sachant ou bien sans savoir », ch.14, 1453 b 36-37, éd. cit., p.87.) Rappelons que c'est une annotation dont on ne peut identifier la date de rédaction et qu'il n'y a aucun indice permettant d'affirmer que Racine détournait la notion de reconnaissance au sens psychologique. (Voir T. Cave, « Recognition and the reader », *Comparative criticism*, 2 (1980), Cambridge UP, p.53 ; de même, Picard est sceptique sur la portée théorique et esthétique de ces annotations, éd. cit., t.II, p.655.) D'autre part, il a été remarqué que l'interprétation de Racine concernant Aristote n'était pas aussi originale que le prétendait Vinaver et que Racine aurait pu être influencé par les théoriciens et les commentateurs des XVI^e et XVII^e siècles. (P. R. Sellin, « Le pathétique retrouvé : Racine's catharsis reconsidered », *Modern Philology*, fév. 1973, p.199-215.)
- 13) « Discours de la tragédie ou remarques sur *L'Amour tyrannique* de Monsieur de Scudéry par M. de Sillac d'Arbois » [1639], dans *Œuvres de J.-Fr. Sarasin*, éd. P. Festugière, Champion, 1926, 2 vol., t.II, p.22. La pièce de Scudéry est une « tragi-comédie » dans l'esprit de l'auteur, tandis que son défenseur, Sarasin, prend le parti de l'appeler « tragédie ». Elle a précédé *Horace* (1640) et *Cinna* (1642) de Corneille, deux tragédies qui se terminent par le pardon du roi (certes *Le Cid* (1637) présentait déjà un geste de réconciliation du monarque) : on peut observer une symétrie,

dans la scène finale, entre un tyran pardonné par son entourage (*L'Amour tyrannique*) et Auguste qui pardonne à ses proches conjurés (*Cinna*). Si le pardon est un geste royal par excellence, Scudéry se serait ingénié à faire un dénouement invraisemblable où ce n'est pas le roi qui pardonne, mais c'est lui qui est pardonné.

- 14) En fait, même dans le cas d'Œdipe, exemple cité par Aristote, la reconnaissance se réalise par un processus plus complexe : à travers la découverte de l'identité de la victime, c'est la relation qui lie cette victime à Œdipe qui est mise à jour (le meurtre qu'il avait commis devient un parricide), en même temps que sa relation avec la reine (le mariage qu'il avait obtenu grâce à son exploit devient un inceste). L'identité de la victime n'est qu'une clé de la découverte d'un fait dont on ne mesurait pas les conséquences.
- 15) Encore une fois, l'interprétation rationnelle de la reconnaissance n'est pas incompatible avec l'exigence morale : « Aristote qui reconnut deux défauts importants à régler dans l'homme, l'orgueil et la dureté, trouva le remède à ces deux défauts dans la tragédie. Car elle le rend sensible et pitoyable en luy représentant des Grands humiliés : et elle le rend sensible et pitoyable en luy faisant voir sur le théâtre les étranges accidents de la vie et les disgrâces imprévues, auxquelles sont sujettes les personnes les plus importantes. » (R. Rapin, *Les Réflexions sur la poétique de ce temps et sur les ouvrages des poètes anciens et modernes* [1674], éd. E. T. Dubois, Genève, Droz, 1970, p.97) C'est au spectateur de tirer des leçons d'une représentation de tragédie ; ce n'est pas à l'auteur de lui en donner.
- 16) Ed. cit., p.28. T. Cave considère que l'interprétation de Sarasin est la glose la plus frappante et innovatrice sur *hamartia* de son époque. (*Recognitions. A study in poetics*, Oxford, Clarendon Press, 1988, p.93.)
- 17) « The process [of tragedy] has three stages : first *hybris*, the initial act of pride, violence or folly ; secondly, *ate*, infatuation, sent by the gods to lead the sinner to his ruin ; and thirdly, enlightenment whether of the sinner himself or of the world through his example. » (Webster, *Greek Art and Literature*, cité par Barnwell, p.238.) Ce schéma de la tragédie grecque ne s'applique pas tel quel à la tragédie française : cette dernière assimile difficilement la « démesure » (d'où sans doute la difficulté d'adapter l'histoire d'Œdipe en France au XVII^e siècle) ; l'infatuation, qui risque de détourner la sympathie du public à l'égard du héros, est substituée par le goût de la gloire ou le sens de dévouement (le « parricide » d'Horace n'est pas un geste impulsif qu'il regrettera plus tard ; il est motivé par amour de la patrie et en cela pardonnable par le roi).
Pour L. Goldmann (*Le Dieu caché*, Gallimard[1956], 1959, p.352), la reconnaissance signifie une désillusion chez le protagoniste qui croyait en possibilité de réconcilier son exigence éthique et le monde qui l'entoure. Le critique réduit ainsi la signification d'une tragédie à un seul personnage (qu'il qualifie de « central » et qui n'est pas toujours éponyme de la pièce), reléguant tous les autres au second plan. Cette optique délimitée, sans doute valable pour quelques pièces, ne peut rendre compte, à notre avis, de l'ensemble des tragédies raciniennes.
- 18) B. Weinberg (*The Art of Jean Racine*, Chicago UP, 1963, p.255) pense que c'est dans *Phèdre* que Racine arrive enfin à combiner la construction d'une action centrale qui pourrait organiser tous les matériaux de la pièce, et la création d'un protagoniste qui pourrait être immédiatement un vrai point de focalisation de l'action et la source dominante de l'émotion du spectateur.
- 19) Nos citations de textes des tragédies de Racine adoptent la numérotation des vers retenue dans le *Théâtre complet*, éd. J. Morel et A. Viala, Garnier, 1980.
- 20) Première préface de *Britannicus*, éd. Picard, t.I, p.387 ; éd. Morel-Viala, p.255-56.

- 21) Ed. Picard, t.I, p.465 ; éd. Morel-Viala, p.324.
- 22) J. Scherer prétend qu'il y a deux péripéties dans *Phèdre* : la nouvelle (fausse) de la mort de Thésée et le retour de ce dernier (*Racine et/ou la cérémonie*, PUF, 1982, p.168). Ce sont là des événements qui changent la direction de l'action, qui créent des revirements, des rebondissements : il s'agit donc des péripéties au pluriel, c'est-à-dire réversibles, à distinguer de la péripétie aristotélicienne.
- 23) Certains hellénistes distinguent *hamartema* (une action précise) de *hamartia* (un défaut inhérent à l'état d'un agent ou d'une institution). (S. Saïd, *La Faute tragique*, Maspero, 1978, p.18.) D'après E. Vinaver, la faute tragique chez Racine n'est ni un crime ni une simple erreur de jugement portant sur un fait particulier. La faute génératrice de pitié et de terreur est intégrée dans la nature même du héros : le héros est une victime qui porte en elle le principe de son malheur. (*Racine et la poésie tragique*, Nizet [1951], 2^e éd., 1963, p.136-37)
- 24) Préface de *Phèdre*, éd. Picard, t.I, p.745 ; éd. Morel-Viala, p.577.
- 25) « J'ai même pris soin de la [=Phèdre] rendre un peu moins odieuse qu'elle n'est dans les tragédies des Anciens, où elle se résout d'elle-même à accuser Hippolyte. 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. » (*Ibid.*)
- 26) « La seule pensée du crime y est regardée avec autant d'horreur que le crime même. » (*Ibid.*, éd. Picard, t.I, p.747 ; éd. Morel-Viala, p.578.)
- 27) Je mourais ce matin digne d'être pleurée ;
J'ai suivi tes conseils, je meurs déshonorée.
[...] Juste ciel! qu'ai-je fait aujourd'hui? (v.837-839)
- 28) Voir, par exemple, Goldmann, ouv. cit., p.427-28.
- 29) J. Brody, « Freud, Racine et la connaissance tragique », dans *Mélanges F. Deloffre*, éd. R. Lathuillère, SEDES, 1990, p.237.
- 30) Picard, dans sa présentation de *Phèdre*, éd. cit., t.I, p.743.