

« Cornéliser » Racine. La gageure de Georges Forestier

Tristan ALONGE
Université de La Réunion
Institut Universitaire de France

On voit donc que cette approche génétique, qui m'a permis de montrer ailleurs que le théâtre de Corneille n'était qu'indirectement un théâtre politique (et psychologique), permet de comprendre en quoi le théâtre de Racine n'est qu'indirectement un théâtre psychologique (et politique¹).

1996. La publication de l'*Essai de génétique théâtrale* signe le début de la période la plus proprement cornélienne de Georges Forestier, mais pas seulement. Le sous-titre « réducteur » – *Corneille à l'œuvre* – cache mal l'ambition d'un ouvrage qui se veut un manifeste de la dramaturgie du XVII^e siècle dans sa totalité, ou *a minima* de ses deux auteurs de tragédies les plus illustres. Ce n'est pas un hasard si l'une des deux seules notes de bas de page de l'avant-propos fait allusion au petit article consacré par Forestier lui-même, au même moment, à la dramaturgie racinienne², dont est tirée la citation d'ouverture aux allures très programmatiques. Après la « période Corneille », viendra, trois ans plus tard, la « période Racine », avec l'édition de La Pléiade d'abord³, la biographie ensuite⁴ ; pourtant, l'essentiel est déjà là, dans cette étude dont la proximité du titre avec celui de l'ouvrage cornélien explicite la thèse – à bien des égards déroutante – de Georges Forestier : il y aurait une et une seule façon d'écrire des tragédies au XVII^e siècle, celle de Pierre Corneille, dont Jean Racine fut l'élève, avant même que le rival. Preuve en est qu'au moment de dresser un bilan de la poétique de la tragédie classique, quelques années plus tard, dans un livre qui a fait date⁵, Georges Forestier ne fera que reprendre cette étude à l'identique, presque mot pour mot. Biographe minutieux et infatigable de Racine, éditeur courageux et pointilleux de ses pièces, Forestier n'a en revanche jamais été le théoricien systématique de sa dramaturgie, tel qu'il l'avait été pour Corneille. Faut-il y deviner la précaution d'un critique soucieux de ne pas se répéter face à deux objets d'études trop proches, ou y voir au contraire le fruit d'une hésitation fondamentale par rapport à une matière qui restait, malgré tout, fuyante, indomptable, irréductible à sa méthode ? Les pages qui suivent se proposent de revenir sur cet effort de « cornéliser Racine », pour en faire ressortir à la fois la richesse herméneutique dont il est porteur, et la tension intime que cet effort génère chez Forestier lui-même : et s'il ne

¹ Georges Forestier, « Dramaturgie racinienne (petit essai de génétique théâtrale) », *Littératures classiques*, n° 26, 1996, p. 20.

² *Ibid.*

³ Jean Racine, *Œuvres complètes, I*, éd. Georges Forestier, Paris, Gallimard, coll. « Bibliothèque de la Pléiade », 1999. Toutes les citations du théâtre racinien sont issues de cette édition.

⁴ G. Forestier, *Jean Racine*, Paris, Gallimard, 2006.

⁵ G. Forestier, *Passions tragiques et règles classiques : essai sur la tragédie française*, Paris, PUF, 2003, ch. VI, « Poétique de la tragédie "classique" : nouvelles leçons d'un vieux parallèle ».

s'agissait, au fond, que d'une gageure illusoire ? D'un pari nécessaire mais insuffisant à expliquer la spécificité du dramaturge de La Ferté-Milon ?

Racine à l'école de Corneille ?

Roland Barthes avait demandé, jadis, de choisir entre Littérature et Histoire⁶, entre la focalisation sur une œuvre d'art qui échappe au temps qui passe, et la reconstruction d'un contexte qui se sert du texte comme d'un simple document, d'un témoignage de l'époque, quitte à en délaissier la valeur artistique. Le legs le plus important de Georges Forestier aux études raciniennes est peut-être d'avoir tourné la page d'une génération de « monstres sacrés » qui avaient choisi d'isoler l'exceptionnalité racinienne au nom de la Littérature, d'avoir privilégié, en revanche, une inscription de cette exceptionnalité dans l'Histoire, dans la dramaturgie du XVII^e siècle. Telle semble avoir été la boussole de Forestier dans l'ensemble de ses travaux sur Racine. L'approche d'historien, attentif aux aspects les plus matériels de l'existence et du contexte, qu'il déploie dans sa biographie, se retrouvait déjà en partie dans La Pléiade de 1999, dans laquelle il n'avait pas hésité à prendre le contre-pied de trois siècles d'éditions raciniennes. Preuve en est le choix d'opter pour un ordre rigoureusement chronologique des pièces, intercalées de documents qui permettent la reconstruction du débat critique de l'époque, mais surtout celui de privilégier la première édition des textes ainsi que le maintien de la ponctuation et des majuscules des versions originales. Bien que contestables et contestés, ces choix ont indéniablement le mérite de la cohérence et de la nouveauté ; ils permettent, depuis vingt-cinq ans, de relire Racine différemment, voire de lire un Racine différent. L'article de 1996 décline cette même approche sur le plan dramaturgique en ramenant Racine à son temps, à une façon de fabriquer les pièces qui n'est pas exceptionnelle mais s'inscrit au contraire dans une tradition partagée par ses contemporains et ses rivaux. Contrairement à ce qu'avancait déjà Saint-Évremond en 1675, il n'y aurait donc pas d'opposition entre un Corneille qui accorde le primat aux sujets et un Racine qui privilégie la peinture des caractères, ou plutôt il ne s'agirait que d'une opposition de façade, masquant mal le fait que l'un comme l'autre ne fait qu'adopter la même bonne méthode aristotélicienne, qui consiste à aller du sujet aux caractères et à mettre l'accent, avant tout, sur la structuration du sujet. Si la démonstration est indéniablement facilitée par le choix de tirer l'essentiel des exemples de deux pièces seulement, les plus cornéliennes de Racine – *Britannicus* et *Mithridate* –, elle n'en demeure pas moins convaincante et féconde, car aisément transposable à d'autres tragédies. Le premier des deux arguments majeurs de la thèse de Forestier insiste sur la proximité des deux auteurs dans le choix du sujet et dans son identification au dénouement : Racine comme Corneille ne ferait, au fond, que rabattre le dénouement sur le reste de l'intrigue en obéissant au principe de la cause finale. Le raisonnement appliqué à *Mithridate* ne semble pas étranger à d'autres tragédies. À titre d'exemples, dans *Andromaque*, *Phèdre* ou *Athalie*, la mort du fils d'Achille, du fils de Thésée ou de la reine de Juda apparaissent bien comme le sujet et le seul élément intangible de l'action, alors que la concaténation d'événements et d'explications qui amène à cette mort a été librement retouchée par l'auteur. L'assassinat de Pyrrhus est dicté par la jalousie passionnelle d'Hermione alors que chez Euripide il était commandité, à l'insu de la Spartiate, par le désir autonome d'Oreste de venger l'affront subi, à savoir le fait de lui avoir soustrait sa promesse⁷. De même, si Hippolyte meurt, dans la source grecque, en raison des calomnies de Phèdre, soucieuse de préserver son honneur, il tombe en disgrâce, chez Racine, pour une raison diamétralement opposée,

⁶ Roland Barthes, « Histoire ou littérature », dans *Sur Racine*, Paris, Éditions du Seuil, 1963, p. 149.

⁷ Euripide, *Andromaque* dans *Euripide II*, Paris, Les Belles Lettres, 1989, v. 993-1008.

c'est-à-dire la jalousie dévorante de sa marâtre⁸. Dans la Bible, enfin, Athalie est inexorablement et progressivement attirée dans le piège mortel par le plan purement politique et militaire de Joas, alors que chez Racine elle demeure en position de force jusqu'à quelques centaines de vers du dénouement, et ne tombe que par l'intervention surnaturelle de Yahvé, qui suscite en elle le désir irrationnel de préserver l'or du Temple⁹.

Fécond, ce premier argument n'apparaît pourtant pas transposable de façon systématique, comme le prouve le cas d'*Iphigénie* : à moins de jouer sur les mots, avec Racine, en considérant qu'Ériphile est bien la vraie Iphigénie, force est de constater que le dénouement en lui-même ne constitue plus l'élément intangible de l'action, mais au contraire celui qui pose le plus de problèmes à Racine et qui l'oblige à bouleverser la source grecque. Tout en évitant de justesse l'égorgement par Calchas, l'héroïne d'Euripide disparaissait bien aux yeux des Grecs et laissait Clytemnestre dans une solitude inconfortable et soupçonneuse, au dénouement ; en revanche, chez Racine le mariage qui se prépare laisse planer un ton surprenant de comédie¹⁰ qui met définitivement fin à toute perspective de douloureuse séparation familiale. Difficile d'imaginer un bouleversement plus radical de la légende. L'exemple d'*Iphigénie* oblige à remettre en cause, sur le plan théorique, l'idée selon laquelle le dénouement constitue le seul élément intouchable d'une intrigue, et cela pour deux raisons. La première tient à la fragilité de la seule base théorique invoquée par Forestier, à savoir la préface de *Bérénice*, dans laquelle le dramaturge précise que l'*Ajax* de Sophocle « n'est autre chose qu'Ajace qui se tue de regret pour n'avoir pas obtenu les armes d'Achille ». Faut-il en déduire avec Forestier que pour Racine le sujet d'une pièce est donc forcément le dénouement (la mort) et que celui-ci permet de remonter à rebours jusqu'au début (la fureur, provoquée à son tour par le refus des armes) ? En réalité, il suffit de poursuivre la lecture de cette même préface et de s'attarder sur l'exemple mobilisé juste après pour s'apercevoir que la réflexion porte sur tout autre chose, non pas sur un prétendu principe de la cause finale, mais uniquement sur la simplicité d'action. Lorsque Racine aborde le *Philoctète*, il précise que le « sujet est Ulysse, qui vient pour surprendre les flèches d'Hercule », ce qui n'est pas du tout le dénouement de la pièce de Sophocle, puisque au contraire les flèches n'y seront pas récupérées : le sujet est donc cette fois identifié plutôt au nouement qu'au dénouement. La deuxième raison qui oblige à remettre en cause une lecture « à rebours » de la dramaturgie racinienne est d'ordre plus pratique : même lorsque le dénouement est conservé, il est souvent enrichi, démultiplié par d'autres événements pathétiques tout autant sinon davantage source de crainte et de pitié. C'est le cas dans *Andromaque* où l'annonce du meurtre de Pyrrhus ne clôt pas la pièce comme chez Euripide ; elle est au contraire suivie par l'annonce du suicide d'Hermione et par la folie d'Oreste sur scène, deux innovations purement raciniennes. D'une façon très similaire, c'est le cas dans *Bajazet*, puisque l'annonce de la mort du prince est suivie par l'annonce de celle de Roxane et le suicide sur scène d'Atalide, ce qui n'était pas le cas dans la nouvelle de Segrais : la Sultane et Floridon, au contraire, s'y réconciliaient et survivaient même au Sultan. C'était d'ailleurs le cas dès les débuts, puisque dans *La Thébaïde*, le fratricide ne constitue que l'amorce de l'hécatombe familiale que Racine a imposée à ses sources, en ajoutant notamment, par rapport à Euripide, le suicide d'Antigone – impensable dans la mythologie grecque compte tenu du rôle qu'elle était

⁸ À la scène 4 de l'acte IV, Phèdre se rend chez Thésée pour demander la grâce pour Hippolyte, mais elle est détournée de son projet en apprenant qu'il aime Aricie : jusqu'à ce moment-là le salut restait possible. Il en allait différemment chez Euripide, où la décision de condamner à mort le prince intervenait, de façon définitive et sans hésitations, en amont du retour de Thésée.

⁹ Racine, *Athalie*, V, 2, v. 1576-1587.

¹⁰ R. Barthes, *Sur Racine*, op. cit., p. 115 : « Sans Ériphile, *Iphigénie* serait une très bonne comédie ».

appelée à jouer auprès de son père et puis de son frère défunt –, et l'évanouissement sur scène de Créon. Si tous ces ajouts ont pour conséquence première une dilution de l'importance pathétique accordée au dénouement, ils appellent plus généralement une remise en cause de l'identification de la source même des effets tragiques. Tout le raisonnement de Forestier se fonde en effet sur l'idée que le dénouement est intouchable en raison du fait qu'il est la source première des émotions tragiques, la crainte et la pitié. Si effectivement la mort du personnage principal est sur le plan théorique la source première, peut-on vraiment considérer que la mort de l'innocent Hippolyte ou de la coupable Athalie suscitent crainte et pitié chez le spectateur ? À en croire Aristote, ne faudrait-il pas plutôt y voir une source de répulsion (μιαρόν) et de sens de l'humain (φιλόανθρωπον¹¹) ? En d'autres termes, la source du tragique se situe-t-elle vraiment dans le dénouement chez Racine, ou faut-il la chercher ailleurs ?

Le deuxième argument de la démonstration de Forestier – un recours très cornélien par Racine aux épisodes secondaires – présente la même ambiguïté que le premier relatif au principe de la cause finale. En effet, l'imbrication entre action principale et épisode secondaire dans une seule intrigue, avec influence du second sur le dénouement de la première, apparaît évidente dans les deux exemples mobilisés par Forestier – *Britannicus* et *Mithridate* –, mais également transposable à *Bérénice*, *Bajazet*, *Iphigénie* et *Phèdre*, dont le dénouement ne peut jamais s'expliquer sans prendre en compte le rôle crucial de l'épisode. Sans l'intervention providentielle d'Antiochus à la fin de l'acte IV et sans son amour épisodique, Titus n'aurait pas été amené à venir voir Bérénice et à la sauver du suicide ; sans la jalousie suscitée par l'épisode des amours entre Bajazet et Atalide, et entre Hippolyte et Aricie, ni Roxane ni Phèdre n'auraient laissé mourir l'homme aimé ; sans l'invention du personnage secondaire d'Ériphile, Iphigénie n'aurait aucun moyen d'échapper au couteau de Calchas. Il est donc évident que dans chacune de ces pièces, il est illusoire de se focaliser uniquement sur l'action principale, car la clé de la construction dramaturgique, de matrice cornélienne, répond à l'exigence que les personnages principaux s'embarrassent si bien avec les personnages épisodiques, « qu'un seul intrigue brouille les uns et les autres ». Pourtant, une fois encore, le raisonnement peut difficilement être érigé en système pour la totalité de la production racinienne, comme le prouvent les exemples de *La Thébaine* et d'*Andromaque*, mais aussi des deux pièces bibliques. Dans les deux premières tragédies inspirées d'Euripide, les couples épisodiques Antigone-Hémon et Hermione-Oreste ne jouent pas un rôle déterminant dans le dénouement de l'action principale car la décision des deux frères de s'entretuer au lieu de se réconcilier et celle de sauver Astyanax au lieu de le laisser mourir ne dépendent en aucun cas d'eux, qui au contraire subissent les conséquences d'une action principale autonome dans son développement. Dans les deux pièces bibliques, la fidélité aux récits sources semble avoir interdit tout développement d'une intrigue secondaire, l'élément amoureux restant globalement étranger aux deux sujets et les personnages étant quasiment tous partie intégrante de l'action principale.

La « cornélisation » de Racine opérée par Forestier s'avère donc à la fois nécessaire pour véritablement accéder à l'atelier de travail d'un dramaturge dont les fenêtres sont bien ouvertes sur le milieu théâtral contemporain, mais également insuffisante à expliquer jusqu'au bout la dramaturgie racinienne.

¹¹ Voir Aristote, *La Poétique*, Paris, Seuil, 1980, p. 76-77.

L'intuition inaboutie d'une révolution racinienne

Si la démarche de Forestier vis-à-vis de la dramaturgie racinienne est révélatrice de son ambition de reconstruire un art de la fabrication des pièces au XVII^e siècle susceptible de dépasser les clivages et les singularités de chaque auteur, elle est pourtant aussi symptomatique d'une honnêteté intellectuelle qui lui interdit d'ignorer les différences essentielles entre les deux plus grands auteurs de tragédies de l'époque. D'où la tension qui transparaît dès l'article de 1996 entre le désir de « cornéliser » Racine et le constat que les textes résistent à un tel mouvement. Il en découle la paradoxale reconnaissance que même en ciblant presque uniquement les deux pièces les plus cornéliennes, une dramaturgie différente semble à l'œuvre dans *Britannicus* et dans *Mithridate*. Si en 1672 Racine suit fidèlement une structure à dénouement rabattu avec action complexe et retournement, en 1669 il aurait, en revanche, emprunté une route diamétralement opposée, optant pour une action continue et simple qui avance par degrés jusqu'à la fin, sans retournement, à la manière de ce qui se faisait à la Renaissance. Pourtant, à la différence des auteurs humanistes, Racine s'éloignerait de la tragédie à dénouement étendu par une astuce : l'introduction d'un retournement virtuel toujours possible, s'écartant ainsi d'une tragédie de simple déploration pour privilégier une tragédie d'action. Pour paradoxal que cela puisse paraître, la tentative de cornélisation de la dramaturgie racinienne laisse ainsi la place à la reconnaissance que le modèle véritablement cornélien de *Mithridate* constitue en réalité l'exception, et que la règle semble plutôt incarnée par la recherche d'une action continue avec retournement purement virtuel : ce serait le cas pour *Britannicus* mais également et peut-être encore davantage pour *Bérénice*. Forestier en retire même un enseignement plus global dans la comparaison entre les deux auteurs : c'est en raison de ces différentes techniques que Corneille donnerait l'impression d'une dramaturgie de la Providence (la situation bloquée débloquée par un événement exceptionnel) et Racine d'une dramaturgie du destin (une machine infernale jouée d'avance malgré les espoirs illusoires des personnages). Cette remise en cause partielle du parallèle entre Racine et Corneille touche son apogée dans la dernière section de l'article de 1996, une longue conclusion intitulée « psychologie tragique », dans laquelle Forestier reconnaît l'existence d'une opposition frontale entre les personnages « naturels » de Racine et ceux « extraordinaires » de Corneille : les premiers présentent une ambiguïté de caractère, un double visage, alors que les seconds tendent vers une idéalisation extrême susceptible de susciter un effet d'admiration. Ce constat, banal à bien des égards, conduit le critique à identifier une différence essentielle :

Avec Néron Racine n'a pas construit un caractère à partir d'un sujet. Il a choisi de dramatiser une histoire dans laquelle étaient d'emblée liés un sujet – l'assassinat de Britannicus par Néron – et un caractère [...]. Encore une fois, il n'a pas développé un caractère à partir d'un sujet : il a trouvé dans ses sources, parallèlement à son sujet, un caractère susceptible de s'accorder à son sujet et de nourrir le point de vue de la « faillibilité » du héros. Personnage en or, en effet, que ce Mithridate, roi à la fois héroïque et sans scrupule, admirable et terrifiant, dont tous les récits historiques montraient l'ambiguïté¹².

Cette conclusion – contradictoire par rapport au projet initial de l'article – montre bien toute la tension que génère chez Forestier la recherche d'une dramaturgie racinienne fondée sur l'exemple de Corneille : non seulement Racine travaillerait presque toujours différemment dans le choix du type d'action, dans l'agencement de l'action et dans le portrait des héros, surtout – au moment de choisir un sujet – il se fonderait, au moins en partie, sur l'identification d'un caractère, là où Corneille donnait systématiquement la priorité à l'intrigue. Cette tension se poursuit dans la suite de ses analyses raciniennes

¹² G. Forestier, « Dramaturgie racinienne », art. cité, p. 35 et 37.

comme le prouve le double mouvement paradoxal qui caractérise ses écrits suivants. Au moment de reprendre l'article de 1996 dans l'ouvrage *Passions tragiques et règles classiques*, il n'élimine qu'un seul paragraphe : la conclusion sur la psychologie tragique justement¹³. Rien d'étonnant car le but du chapitre – et sans doute du livre – était de prouver l'existence d'une façon unique de fabriquer des pièces de théâtre au XVII^e siècle, d'où la nécessité de gommer tout passage qui insisterait trop lourdement sur les différences entre Racine et Corneille. Pourtant, dans les mêmes années, lorsqu'il rédige la longue introduction à l'édition de La Pléiade de Racine, les références à la spécificité du héros tragique dans la dramaturgie racinienne se multiplient, au point d'en faire le point d'orgue de ce que Forestier lui-même appelle la « révolution racinienne » à partir d'*Andromaque*, c'est-à-dire le choix de personnages à deux faces, en total décalage avec Corneille¹⁴. Sans jamais renoncer à présenter Racine comme un « dramaturge cornélien » qui donne la primauté au « beau sujet » et obéit au principe de la cause finale¹⁵, Forestier reconnaît pourtant qu'il ne cesse, à partir de 1667, de « creuser une conception toute personnelle du héros tragique¹⁶ ».

Il en ressort donc une image de la dramaturgie racinienne hétéroclite et difficile à cerner pleinement. Racine privilégie le sujet comme Corneille, mais en réalité choisit en même temps un caractère ; il opte dans certaines pièces pour une action complexe avec retournement comme son devancier, dans d'autres pour une action simple avançant par degrés vers la fin, comme à la Renaissance ; il écrit des tragédies d'action, et pourtant les revirements ne sont que virtuellement possibles et jamais réalisés afin que l'action puisse arriver au dénouement qui lui préexiste ; plus infidèle que Corneille à Aristote dans le choix d'une action privée le plus souvent de retournement, il s'en montre pourtant le disciple exemplaire à propos du caractère double des personnages. Un tel foisonnement de perspectives présente néanmoins le mérite indéniable de poser la question cruciale du rapport à *La Poétique*, omniprésente dans les préfaces raciniennes et dans les écrits préparatoires du dramaturge que sont les annotations sur les textes grecs et les traductions partielles du jeune écolier de Port-Royal. Si Forestier, défenseur acharné de l'aristotélisme cornélien, n'a pas parcouru jusqu'au bout la piste d'un rapport différent de Racine à *La Poétique*, il l'a pourtant entrevue et nous invite donc à approfondir une hypothèse radicale : et si toute la différence entre Corneille et Racine tenait justement à l'attitude adoptée vis-à-vis du Stagirite ? Corneille lit et annote véritablement Aristote après avoir écrit pour le théâtre, Racine écrit pour le théâtre après avoir lu et annoté Aristote ; Corneille, dans ses *Discours*, corrige les préceptes du Stagirite à l'aune de sa propre pratique dramaturgique, Racine conçoit sa pratique dramaturgique à l'aune des préceptes de *La Poétique*. Or, la conscience de cette différence et la focalisation sur *La Poétique* comme source directe de la dramaturgie racinienne permet alors peut-être de libérer Racine de l'obsession cornélienne sur deux points cruciaux – l'action et le caractère – et de restituer de la cohérence à sa dramaturgie.

Tout d'abord, l'idée d'une prétendue préférence pour l'action simple sans retournement naît d'une lecture de la préface de *Britannicus* qui veut y voir la théorisation

¹³ La quasi-totalité des deux textes se superpose parfaitement avec l'enchaînement de quatre sections aux titres identiques : « Le sujet de la tragédie », « Du sujet à l'élaboration de l'action », « L'intrigue : action principale et épisodes », « Le type d'action tragique : action simple ou complexe » (voir G. Forestier, « Dramaturgie racinienne », art. cité, p. 13-32 et *Passions tragiques et règles classiques*, op. cit., ch. VI). En revanche, la section finale de l'article de 1996 (« Conclusion : psychologie tragique », p. 33-38) est presque entièrement supprimée du chapitre VI de l'ouvrage et réutilisée plus loin, au chapitre VIII (« Psychologie tragique : la dialectique des passions et des caractères »).

¹⁴ G. Forestier, « Introduction » dans Racine, *OC I*, op. cit., p. XXIX.

¹⁵ *Ibid.*, p. XLI.

¹⁶ *Ibid.*, p. XXXVIII.

d'un agencement progressif de l'action, alors qu'en réalité Racine a recours – de façon maladroite certes – à l'expression « action simple » dans une logique d'*inventio*, c'est-à-dire au sens horatien et non pas aristotélicien : il n'est pas en train d'énoncer son opposition à l'action complexe de *La Poétique*, mais simplement d'indiquer sa préférence pour le resserrement dans l'importance de la matière et la multiplication des épisodes¹⁷. Inutile donc de voir dans la formulation racinienne une « habileté rhétorique » consistant « à amalgamer des concepts théoriques qui ont normalement une existence indépendante » pour faire croire à une prétendue préférence de Corneille pour des intrigues pleines d'événements : un seul concept est en jeu – l'importance de la matière – et le reproche à Corneille est explicite – ses intrigues sont trop chargées. Rien, sur le plan théorique, n'indique donc que Racine s'opposait à la vision aristotélicienne de l'action complexe et une analyse systématique de ses pièces permet de constater au contraire – nous y reviendrons – le recours systématique à la « péripétie ». Le deuxième point théorique qui mérite d'être éclairci concerne le héros tragique, que la critique – Forestier ne faisant pas exception – identifie habituellement au caractère et oppose donc au sujet. Pourtant, il pouvait difficilement échapper à Racine – qui avait traduit le chapitre 13 dans le texte – que la définition du héros tragique appartient encore à la section qu'Aristote consacre à l'action, et non pas à celle dédiée aux caractères¹⁸. Rien d'étonnant puisque le héros tragique constitue un élément essentiel de l'agencement de l'action, car c'est lui, à travers sa faute tragique, qui provoque le retournement de l'action en son sens contraire, et suscite ainsi les effets de crainte et de pitié. Au sens d'Aristote, le héros tragique ne se cantonne donc pas à un caractère à deux faces, c'est un personnage – unique dans une pièce – qui en raison de son ambiguïté commet une faute décisive pour la conduite de l'action. Inutile donc de s'acharner avec Saint-Évremond et Forestier à comprendre si Racine privilégie le sujet ou le héros tragique, car les deux ne sont nullement en opposition : bien sûr Racine donne la priorité au sujet et à l'agencement de l'action, mais contrairement à Corneille il construit cette action – à en croire ses préfaces théoriques du moins – en ayant recours au rôle pivot d'un héros tragique. Le croisement de ces deux enseignements – la présence du retournement comme source des effets tragiques de crainte et pitié, ainsi que le rôle du héros tragique à deux faces dans le déclenchement de ce retournement – rend évident qu'aux yeux d'Aristote – et donc potentiellement de Racine – le cœur du tragique ne se situe pas dans le dénouement, mais plutôt dans le nouement. L'indifférence témoignée par le Stagirite vis-à-vis d'un passage du bonheur au malheur ou du malheur au bonheur ne fait que confirmer que peu lui importe le dénouement, car les effets de crainte et de pitié naissent en amont, au moment du retournement en raison de la surprise que cela génère chez le spectateur. Nous voilà donc potentiellement libérés d'une troisième difficulté : peu importe que les pièces raciniennes respectent ou pas le dénouement de leur source, car le seul élément intangible et nécessaire au tragique n'est pas le dénouement mais plutôt le retournement.

En abandonnant le plan théorique, il ne reste maintenant qu'à tester sur les textes eux-mêmes cette hypothèse alternative de dramaturgie racinienne, vers laquelle Forestier nous pousse à son insu.

¹⁷ Horace, *Épîtres*, Paris, Les Belles Lettres, 1989, « Art Poétique », v. 23 : « *Denique sit quod uis, simplex dumtaxat et unum* ».

¹⁸ À la fin du chapitre 14, Aristote précise qu'il en a assez dit sur l'action et peut donc passer aux caractères. Voir Aristote, *La Poétique*, op. cit., p. 83 : « Sur le système des faits et sur les qualités que doivent avoir les histoires, nous en avons assez dit ».

Pour une dramaturgie du retournement par le personnage ?

L'hypothèse de l'existence d'une dramaturgie racinienne plus cohérente que ne le pensait Forestier, et totalement inspirée par une lecture attentive d'Aristote, se fonde donc essentiellement sur deux éléments cruciaux : la présence systématique d'un retournement comme cœur à la fois du choix du sujet et du déroulement de l'action, ainsi que l'insertion d'un héros tragique à deux faces pour provoquer par sa faute ce retournement. Il s'agirait par conséquent d'une dramaturgie du retournement par le personnage, d'où toute la différence avec Corneille, qui privilégiait lui aussi le coup de théâtre, mais y parvenait par une multiplication des épisodes secondaires et le surgissement d'un événement exceptionnel pour débloquent une action bloquée. Si une application systématique de cette hypothèse à l'ensemble de la production dramatique racinienne s'avère nécessaire¹⁹, l'ampleur de la tâche dépasse le cadre de la présente étude. Nous nous contenterons ici de la tester sur les deux tragédies choisies par Forestier lui-même et généralement perçues comme les plus cornéliennes justement, *Britannicus* et *Mithridate*.

Considérer que *Britannicus* est l'histoire de l'inévitable fratricide dérivant du conflit entre l'Empereur et son rival, annoncé comme tel dès le début de la pièce, sans intervention du moindre coup de théâtre, amène nécessairement à en conclure que Racine a choisi de privilégier une action simple au sens d'Aristote. Une analyse génétique minutieuse dans l'atelier de travail de Racine oblige pourtant à reconnaître que si la source principale – Tacite – avait effectivement présenté ainsi les événements, le dramaturge de La Ferté-Milon a tout fait pour transformer l'action simple de l'historien en action complexe. Les principales nouveautés raciniennes vont toutes dans la même direction, à savoir la création d'un climat de défiance et de crainte pour l'Empereur lui-même, isolé et victime d'un complot réel. Loin de l'enfant tourné en dérision, mis sous écoute et impunément violé, que décrivaient les *Annales*, Britannicus est devenu un jeune homme plus âgé, rival crédible en amour et en politique, courageux au point de défier les interdits du Prince en accédant au palais à deux reprises, prêt à adhérer au complot et osant affronter Néron *de visu* à l'acte III. Agrippine quant à elle n'est plus la mère possessive qui se contente de menacer des intrigues de palais sans jamais passer à l'action, subissant passivement la croissante émancipation du fils ; c'est à elle que revient l'initiative du conflit, le choix initial de favoriser le mariage entre Britannicus et la figure inventée de Junie, descendante légitime d'Auguste et donc gage d'une menace dynastique réelle ; comme c'est à elle que revient la décision de convoquer tous les conjurés chez Pallas à la fin de l'acte I, ce qui ne fait que traduire en conspiration tangible les menaces inopérantes chez Tacite. Le choix de faire survivre Narcisse et d'en faire un redoutable agent double rapportant à l'Empereur ce qui se trame contre lui, vient accroître le sentiment global de menace qui entoure un Néron moins terrifiant et plus humain que dans les sources. Paradoxalement, jusqu'à la fin de l'acte III et la confrontation décisive entre les deux frères, la mort de Britannicus n'est jamais évoquée alors que les stratagèmes pour favoriser un coup d'État et une élimination de Néron ne cessent d'être mentionnés. Ce Prince jeune et hésitant, qui finit par condamner son frère sur un coup de tête lors de la houleuse entrevue de l'acte III, n'a plus rien du monstre qui programmait minutieusement et froidement la mise à mort de Britannicus chez Tacite, en l'érigant en pièce maîtresse de son émancipation d'Agrippine. De cette réécriture des sources dérive une remise en cause de la structure linéaire de l'historien romain, avec au contraire une attente inversée rendue possible par la fragilisation de Néron. Il en dérive surtout une structure à

¹⁹ D'autant plus nécessaire que la production racinienne, par sa sollicitation de trois grandes sources profondément différentes (l'Histoire, la mythologie et le théâtre antique, la Bible), semble favoriser l'idée d'une rupture permanente dans la façon de fabriquer des pièces

retournement²⁰, car c'est bien une péripétie qui se déroule à la fin de l'acte III lors de l'entrevue entre les deux frères, avec pour conséquence l'arrestation de Britannicus et puis sa mise à mort. Bien que ce changement d'attitude de l'Empereur ait été souvent attribué à un excès de jalousie, le texte semble plutôt mettre en avant l'insubordination politique de Britannicus comme élément déclencheur : non seulement il est surpris dans le palais alors qu'il n'aurait pas dû y accéder, et *a fortiori* en compagnie de Junie qui n'aurait pas dû quitter sa chambre, surtout il refuse la gémulation devant le Prince et, dans un éclat de colère, lui montre qu'il connaît ses secrets, et en particulier qu'il est au courant pour la scène du rideau²¹. Alors qu'il est conscient de son infériorité sur le plan amoureux²², Néron ne peut tolérer une telle fragilisation sur le plan politique, et c'est précisément lorsqu'il se découvre vulnérable, espionné à son tour, et donc en danger dans son propre palais, qu'il ordonne l'arrestation : celui qui pensait maîtriser ses sujets se découvre faible et réagit en conséquence, retournant l'action en son sens contraire. Faut-il pour autant y voir un héros tragique ? Sur le plan du caractère, Racine a certainement adouci les traits du fils d'Agrippine, sans pour autant que l'on puisse considérer qu'un monstre naissant n'est plus un monstre. Néron se débarrasse de son frère volontairement et en connaissance de cause, puisque Britannicus représente un réel danger politique avant même qu'amoureux. En ordonnant son empoisonnement il ne commet aucune faute, il tire simplement les conséquences de la prévision d'un conflit dynastique inévitable. Surtout, il est à son tour poussé au fratricide par une situation qu'il n'a pas choisie, celle de surprendre son demi-frère en compagnie de Junie. C'est donc ailleurs qu'il convient de chercher le véritable héros tragique de la pièce, du côté de Burrhus, figure peu appréciée par la critique et pourtant décisive dans le déroulement de l'action²³. Commandant de la garde prétorienne, il est en charge des allers et venues du palais et de la sécurité de l'Empereur ; il est donc responsable de la double enfreinte aux ordres de Néron, la sortie de Junie de sa chambre et l'entrée de Britannicus au palais. Il est surtout le seul qui pousse, depuis le début, pour une réconciliation entre les deux frères et qui considère justement que Néron doit laisser partir Junie. La version initiale de la tragédie prévoyait d'ailleurs, au début de l'acte III, une scène trouble de rencontre entre Burrhus et Narcisse, surpris à la sortie du cabinet de l'Empereur : le militaire devinait donc le double-jeu de son interlocuteur, mais ne pouvait s'empêcher de lui demander de l'aide pour réconcilier les deux frères, dans la recherche d'un pacte avec le diable que Boileau se serait empressé de faire disparaître de la pièce avant la première représentation²⁴. Pourtant, la scène supprimée rend encore plus explicite la caractérisation ambiguë d'un précepteur exemplaire et innocent, souhaitant la paix familiale et politique, mais commettant l'irréparable faute de croire qu'il peut fléchir la nature mauvaise de Néron. Comme Jocaste, Burrhus pousse ainsi les deux frères l'un dans les bras de l'autre, sans s'apercevoir qu'il leur met, de fait, les armes à la main. Sans la négligence de Burrhus – volontaire ou pas – qui permet la rencontre entre Junie et Britannicus, Néron n'aurait jamais été confronté à l'insubordination du frère et jamais n'aurait ordonné le fratricide. C'est donc bien Burrhus qui provoque le début du retournement de l'action par une ἀμαρτία involontaire qui en fait à tous les effets un héros tragique, bien plus que Néron.

²⁰ Contrairement à ce que pense Lucien Goldman (*Le Dieu caché*, Paris, Gallimard, 1955), bien avant G. Forestier.

²¹ Voir Racine, *Britannicus*, III, 8, v. 1066-1068.

²² Voir Racine, *Britannicus*, III, 8, v. 1059-1060, 1065.

²³ Sur l'importance de la figure de Burrhus voir T. Alonge, « *Britannicus*, 'une action simple' ? », *RHLF*, 121-2, 2021, p. 261-278.

²⁴ Sur cette scène supprimée voir Louis Racine, *Mémoires* dans Racine, *OC I*, p. 1136-1139.

Il en découle une action complexe avec retournement provoqué par la faute d'un personnage qui correspond au portrait dressé par Aristote au chapitre 13.

Malgré des différences indéniables, *Mithridate* répond également aux mêmes préceptes que *Britannicus* en termes d'action et de héros tragique. Cette fois la structure à retournement est évidente. Comme le souligne Forestier lui-même, Racine a transformé une action simple en action complexe, en faisant en sorte que « jusqu'au dernier moment ce n'est pas à la mort de Mithridate que l'on s'attend, mais à celle des autres personnages²⁵ ». La tentation de rapprocher cette structure de la méthode cornélienne est forte, et pourtant une différence fondamentale demeure car ce retournement n'est pas le fait d'une imbrication entre action principale et épisode secondaire, ne naît pas d'un effet d'intrigue, d'un « événement exceptionnel ». On pourrait être tenté d'identifier la source du retournement, avec Forestier, dans un « changement de fortune », c'est-à-dire dans le choix de Mithridate de croire aux rumeurs de la trahison de Xipharès et de se jeter donc dans la mêlée. Pourtant, cette lecture pose un problème de taille car, lorsque Mithridate décide d'aller combattre, le retournement est déjà enclenché depuis longtemps, la situation est déjà désespérée puisque la révolte a eu lieu et les Romains ont débarqué. Le départ en bataille précipite certes sa chute, mais ne la provoque pas. Le fait que le retournement arrive d'une fausse nouvelle semble d'ailleurs relever bien davantage du registre comique et serait étonnant de la part de Racine. Par ailleurs, à cet égard une deuxième fausse nouvelle – la prétendue mort de Xipharès – semble précipiter la situation bien davantage, car ce n'est qu'à ce moment-là que Mithridate se met véritablement en danger en ouvrant les portes de son palais aux Romains. Pourtant, ni l'une ni l'autre fausse nouvelle ne constitue la véritable source du retournement. C'est bien la révolte des soldats, excités par Pharnace, qui décide du destin de Mithridate ; et si cette révolte n'est annoncée par Arbate qu'à la fin de l'acte IV, elle tire pourtant son origine dès le début de l'acte III. L'argument décisif à leurs yeux a, en effet, été l'annonce qu'une expédition trop audacieuse se préparait contre Rome. Tiré du fond même de la pièce, le retournement n'est donc pas le fait d'un changement d'avis soudain ou d'un événement exceptionnel, mais bien d'une faute commise par le héros tragique de la pièce : afin de découvrir les intentions amoureuses de ses enfants, Mithridate s'est servi de la politique contre l'amour, il a imaginé ce célèbre plan d'invasion de l'Italie afin de mieux éprouver la fidélité de chacun. Qu'il ait été fictif ou réel, le plan est devenu pourtant une arme de propagande dans les mains de Pharnace et a éloigné Mithridate de son armée. Erreur politique majeure de la part d'un roi qui survivait grâce à la dissimulation et au secret, mais qui a fini par faire prévaloir ses intérêts amoureux sur les enjeux politiques, se privant de sa prudence habituelle. L'idée de l'imbrication entre épisode amoureux, absent des sources, et action principale, entre passion privée et dimension politique, a bien évidemment une saveur cornélienne et était déjà totalement opérante dans *Bajazet* ; pourtant, Racine apporte une touche personnelle en accordant un rôle de premier plan à un détail du récit historique – le refus des soldats devant l'hypothèse d'une expédition contre Rome – et en choisissant de le lier à la faiblesse structurelle de son personnage principal : le portrait de Mithridate reste celui du plus grand adversaire de Rome, lucide jusqu'au bout sur ce qui est à même de retourner la situation – l'alliance avec les Parthes en particulier, ainsi qu'une attaque sur le sol italien dont la vulnérabilité a été rendue évidente par Hannibal et plus récemment par Spartacus –, mais il s'accompagne d'un deuxième visage – de pure invention racinienne – qui rend fragile ce même conquérant, à savoir son amour pour Monime et la jalousie envers ses enfants. Ce double visage en fait un véritable héros tragique car il ne se contente pas d'en enrichir le portrait psychologique, il provoque en

²⁵ G. Forestier, « Dramaturgie racinienne », art. cité, p. 30.

lui une ἀμαρτία involontaire qui retourne l'action en son sens contraire : Mithridate voulait piéger ses enfants avec le plan et il finit par se piéger lui-même, en provoquant sa propre chute.

Inutile donc de voir dans la pièce de 1672 une application de la « nouvelle tragédie » inventée par Corneille et qui serait plus sublime que celle proposée par Aristote²⁶, car Racine a été, au contraire, rigoureusement aristotélicien, en mettant au cœur de son procédé dramaturgique le chapitre 13 de *La Poétique*, comme il l'avait fait dans *Britannicus*. Une même approche théorique, cohérente et simple, semble donc à l'œuvre dans les deux exemples choisis, avec au cœur l'idée de basculement provoqué par une faute bien réelle – et non pas virtuelle – du héros tragique. Une approche radicalement différente de celle cornélienne.

Conclusion

Gageure illusoire donc que celle de « cornéliser Racine » ? Celle d'en faire le disciple plus que le rival de l'auteur du *Cid* ? Georges Forestier y avait répondu lui-même à sa façon, en laissant çà et là des indices de la tension qui l'animait sur le sujet, en parsemant ses écrits raciniens de contradictions et paradoxes, d'accélération et de retours en arrière. Fait extrêmement rare chez un critique admirablement systématique et habituellement définitif dans ses analyses. Suffisamment rare en tout cas pour nous interpeller et nous pousser à creuser plus loin. Gageure illusoire sans doute, et pourtant étape nécessaire pour appréhender la redécouverte d'une dramaturgie racinienne unitaire et cohérente. Car c'est indéniablement sur Corneille que le jeune élève de Port-Royal des Champs s'était formé tout autant que sur les auteurs athéniens, c'est en lisant les pièces de son rival qu'il s'était familiarisé avec le genre tragique, et c'est peut-être en lisant ses Examens et ses *Discours* théoriques qu'il avait identifié la faille qui séparait Corneille d'Aristote : la compréhension du héros tragique à deux faces et plus généralement de ce chapitre 13 de *La Poétique* si malmenée par son devancier. La gageure de Georges Forestier permet paradoxalement de mieux éclaircir la gageure de Jean Racine : devenir le nouveau Corneille en se faisant plus aristotélicien que lui.

²⁶ Le fait que Forestier mobilise, à ce moment précis de sa démonstration, le passage théorique en question issu du *Discours de la tragédie*, est bien la preuve ultime qu'il tente de « cornéliser » Racine. Voir G. Forestier, « Dramaturgie racinienne », art. cité, p. 31.