

Nicoleta Loredana MOROSAN
Université « Stefan cel Mare » Suceava

LE PERSONNAGE RACINIEN – ELEMENT INTERTEXTUEL, TEL QUE L’AFFIRMENT LES PREFACES DES TRAGEDIES

Le cadre institutionnalisé des tragédies au XVII^e siècle

« Entre sa pensée (sa conception de la vérité, fondée sur une expérience) et l’œuvre qu’il [l’auteur n.a.] veut écrire s’interpose un langage esthétique déjà élaboré dont il rejette certains aspects qui lui paraissent caducs, d’autres étant au contraire à ses yeux des références, des exemples à exploiter ou surtout à transformer. » (ZERAFFA, 1971 : 9). Cette citation synthétise le double rapport, de concordance et de dissonance, qu’un auteur entretient avec les principes esthétiques de l’époque où il vit.

Les auteurs dramatiques classiques écrivent dans un contexte littéraire manifestement institutionnalisé. Pour les doctes à l’époque, le théâtre se devait de s’affirmer redevable aux principes de la poétique aristotélicienne. Ces principes se rapportent à la nature de la matière des sujets traités – la règle de la *vraisemblance*, à la manière de présenter cette matière – la règle des *bienséances* et aux critères formels qui rétrécissent le champ de composition de la même matière – la règle des *trois unités* : d’action, de temps et de lieu. Toutes ses exigences se réclamaient fondées « non pas en autorité, mais en raison » (D’AUBIGNAC, 1927 : 26), en vertu du fait que leur application garantissait une imitation de la nature à même de mener à une totale participation affective de la part du spectateur / lecteur. Ce faisant, la pièce de théâtre se devait de refléter la vie dans ce qu’elle avait d’essentiel.

Les écrivains qui ont reçu l’appellatif de « classiques » ont été ceux qui, tout en se pliant aux prescriptions susmentionnées, les ont amendées par endroits selon l’intention de leur œuvre et qui, chacun avec sa marge d’écart, ont su y trouver leur voie originale.

Le contexte littéraire institutionnalisé de la dramaturgie régulière où écrit Jean Racine transforme l’univers théâtral dans un héritage culturel, un miroir de la vie qui, de par sa forme, respire une beauté disciplinée dans « une régularité rationnelle » (ROHOU, 1996 : 103). Pour le faire émerger dans la conscience de leurs spectateurs, les écrivains étaient censés puiser leur inspiration dans la création de l’Antiquité, envisagée comme modèle de valeur esthétique, pédagogique, morale et humaine à suivre ; d’où ce lieu commun littéraire d’*imitation des Anciens*, dont on fait l’emploi lorsque l’on se propose de rendre compte des traits inhérents appartenant au courant littéraire nommé *classicisme*. *L’imitation des Anciens* renvoie les auteurs du XVII^e siècle, lors de leur recherche laborieuse d’atteindre la perfection formelle, aux thèmes approchés par l’Antiquité, des thèmes qui vont se constituer dans autant d’écueils pour leur virtuosité en alexandrins.

A cet égard, les textes des tragédies classiques deviennent un espace foncièrement intertextuel. Les maintes références aux Anciens dans le paratexte

des tragédies écrites à cette époque prouvent que leurs auteurs se réclament d'eux dans un désir de légitimation littéraire : « La référence à l'autorité des Anciens, qu'ils soient grecs ou romains, se transforme en *credo* indifférencié pour les partisans de la nouvelle esthétique classique » (BERTRAND, 1999 : 22). Euripide, Eschyle, Sophocle, Homère – pour l'Antiquité grecque, Térence, Lucrèce, Horace, Sénèque, Ovide, Virgile – pour l'Antiquité romaine, autant de noms qui se retrouvent cités comme point de départ dans le paratexte entourant les productions classiques, à savoir les préfaces. Et ces thèmes relèvent de l'histoire grecque ou romaine, tout comme de la mythologie grecque. Déjà ancrées dans la mémoire collective, « ces formes synthétisées des figures de l'imaginaire collectif » (CORVIN, 1995 : 1269) étaient censées apporter leur pierre dans le travail de persuasion du spectateur et contribuer à la création de l'illusion théâtrale.

A son tour, Racine ressent l'Antiquité comme une instance d'autorité avec laquelle il se doit de se mettre en règle, mais il n'hésite pas à faire des changements au niveau de la fable, selon sa vision du monde et selon le message que lui, il voulait transmettre.

Le sens originel du syntagme *auteurs classiques*, tel qu'il était présenté au XVII^e siècle dans le *Dictionnaire Universel* de Furetière, était « auteurs qu'on lit dans les classes, dans les écoles et qui y ont grande autorité » (Furetière cité dans BERTRAND, 1999 : 3) ; au XVIII^e siècle, dans *L'Encyclopédie*, l'entrée de l'adjectif *classique* met déjà au même niveau l'œuvre des *Anciens* avec celui de Racine ou de Boileau. Par la suite, ce sens a fini par désigner les auteurs « dont les œuvres sont jugées dignes d'être mises sur le même pied que les chefs-d'œuvre de l'Antiquité, donc dignes d'être étudiées et reproduites » (FORESTIER, 1993 : 9). L'évolution du sens montre que l'œuvre de Jean Racine a honoré le défi relevé.

Pour nous, il s'agira de montrer dans quelle mesure l'œuvre racinienne se plie au principe d'« institutionnalisation ». Nous prendrons comme matériau d'analyse le texte des préfaces écrites par Racine lui-même ultérieurement à la représentation de ses pièces. Composantes de l'appareil autoévaluatif, scènes validées déjà installées dans la mémoire collective comme discours argumentatif *pro domo* pour la pièce qui s'ensuit⁶⁹, les préfaces fonctionnent comme un espace où l'auteur

⁶⁹ La préface, en tant qu'élément paratextuel, précédant le texte de la pièce proprement dite, a comme but de capter l'attention du lecteur tout d'abord sur elle. Elle a été un élément qui a fleuri au XVII^e siècle, les auteurs affirmant leurs convictions esthétiques dans ces situations de communication verbale imposées où les deux instances sont, d'une part l'auteur, et de l'autre part, le lecteur. D'où la présence, active ou passive, de deux faces, une positive – « qui correspond à la façade sociale, à l'image valorisante de soi qu'on s'efforce de présenter à l'extérieur », l'autre négative – « qui correspond au territoire de chacun (son corps, son intimité...) » (MAINGUENEAU, 1998 : 24) pour chacun des deux participants à la communication, l'auteur classique Jean Racine, dans notre cas, et son lecteur. Comme elles ne créent pas une situation *hic et nunc*, cela n'implique pas un échange réel d'information, donc l'énoncé racinien devient un énoncé monologal, c'est-à-dire « il est tenu par un seul énonciateur (Racine, n. a.) qui le contrôle de bout en bout » (MAINGUENEAU, 1998 : 24) défendant ses credos. Pourtant ce contrôle n'est pas sans contrainte, étant dicté, à son tour, par tout ce que Racine s'imagine qu'il peut y avoir comme réaction adverse pertinente de la part de son public par rapport à la construction de ses personnages. Aussi la préface devient-elle une forme d'action qui vise à construire une image positive de son auteur, à conserver cette face positive et à prévenir toute objection possible de la part de celui qui va découvrir l'univers de ses personnages. Et la manière dont Racine entend aboutir à la préservation de cette face est de ramener constamment le texte de ses

définit son credo artistique par rapport à la *norme* instaurée par les doctes à l'époque.

Dans la préface de *Bérénice*, Racine soutient que les règles doivent être respectées tant qu'elles restent sujettes au principe gouvernant, la réception : « La principale règle est de plaire et de toucher. Toutes les autres ne sont faites que pour parvenir à cette première. » (RACINE, 1962 : 165)

Du désir d'aller à la rencontre du goût du public et de l'émouvoir découlent, dans un premier temps, la *vraisemblance* (« fondement de toutes les Pièces du Théâtre » (D'AUBIGNAC, 1927 : 76), qui consiste à représenter le *raisonnable* sur la scène) et le respect des *bienséances* (pour lesquelles Racine sacrifie certains aspects de l'image communément admise au XVII^e siècle sur les personnages mythiques ou historiques, aspects qu'il ne convenait plus d'exhiber devant les spectateurs) ; ces deux exigences influenceront donc sur la construction des personnages.

La vraisemblance suppose une « proposition de réel » qui donne l'impression ou crée l'illusion que c'est du réel, qui puisse être assumé par les lecteurs / spectateurs selon les lieux communs de leur réalité. « Le vraisemblable est ontologiquement et idéologiquement universel, et par conséquent logiquement et moralement exemplaire. » (ROHOU, 1996 : 114) Ce principe abhorre l'accidentel et le particulier (qui peuvent devenir constitutifs du « vrai » et du « réel », sans pour autant être crédibles), dans une aspiration d'atteindre l'essentiel et symboliser la collectivité, aspiration qui ne peut s'accomplir que selon des lois qui bannissent le hasard événementiel. C'est pourquoi les personnages, dans ce qu'ils entreprennent et selon ce qu'ils révèlent sur eux-mêmes ne vont pas copier la réalité (dans tous ses aspects), mais en donner une image stylisée qui élargue le fortuit.

Aussi le personnage racinien, anthropomorphe par excellence, deviendra-t-il un élément qui, « psychologiquement qualifié » (HAMON, 1983 : 11), vraisemblabilise l'action, ambitionnant de porter au jour l'essence de l'être humain.

L'attention particulière portée par Racine à cet impératif classique, est avouée maintes fois dans ses préfaces : « Il n'y a que le vraisemblable qui touche dans la tragédie » soutient la préface de *Bérénice* (RACINE, 1962 : 165). « La principale chose à quoi je me suis attaché, ç'a été de ne rien changer ni aux mœurs ni aux coutumes de la nation. » (RACINE, 1962 : 183), nous informe la première préface de *Bajazet*. « J'ai taché de conserver la vraisemblance de l'histoire » (RACINE, 1962 : 247) proclame la préface de *Phèdre*.

Dans ce qui suit, nous allons déceler la manière dont le personnage prend consistance chez Racine, étant donné, d'une part, qu'il est nanti d'une charge connotative particulière, venant des temps antiques, déjà gravée dans la mémoire collective, et d'autre part, qu'il se doit d'assumer, dans une certaine mesure, des contraintes.

Le personnage mythique ou légendaire racinien entre allégeance et transgression à l'image préconstruite

Lors de chaque préface ayant le rôle d'introduire une pièce à sujet mythique Racine affirme, tout d'abord, sa filiation aux pièces des Anciens. *Andromaque*, écrite en 1667, connaît même deux préfaces. Une première rédigée en 1668, et une seconde, en 1674, témoignant du cheminement de la pensée critique de l'auteur par rapport aux fondements esthétiques de la littérature de son époque. Mais toutes les deux commencent par une citation en original du troisième livre de l'Enéide de Virgile qui pose le *Qui, quoi, où, comment ?* de la pièce. Le choix de cette scénographie pour cette unité censée emporter l'adhésion du lecteur par rapport à ce qu'il va lire, qui est la préface, avec cette citation en latin placée au tout début, comme scène d'énonciation qui légitime ce discours argumentatif, exprime indirectement, mais nettement l'idée que l'auteur se sent redevable à Euripide.

Mais l'allégeance au tragique grec a des régimes différents dans les deux préfaces. La première se fait un honneur de mentionner en quoi la tragédie d'Euripide a été essentielle pour la composition de cette autre *Andromaque* (la jalousie et les emportements marqués d'Hermione), procédant, par la suite, à la proclamation de la fidélité aux portraits que les Anciens avait faits aux héros des tragédies : « Mais véritablement mes personnages sont si fameux dans l'Antiquité, que pour peu qu'on la connaisse, on verra fort bien que je les ai rendus tels que les anciens poètes nous les ont donnés. Aussi n'ai-je pas pensé qu'il me fût donné de rien changer à leurs mœurs. Toute la liberté que j'ai prise... » (RACINE, 1962 : 104). La seconde, par contre, assigne des limites à l'importance de la pièce d'Euripide, affirmant : « C'est presque la seule chose que j'emprunte ici de cet auteur. Car quoique ma tragédie porte le même nom que la sienne, le sujet en est pourtant très différent. » (RACINE, 1962 : 105)

Tout en défendant son originalité, Racine maintient que sa pièce reste ancrée dans les tendances littéraires de l'époque. Les bienséances voulaient l'adéquation des personnages à la mentalité du public. Il ne fallait surtout pas choquer l'opinion commune, à savoir l'image que les spectateurs s'étaient formée sur tel ou tel aspect de la réalité. Et même si cette représentation mentale ne correspondait pas des fois à ce qui avait pu arriver dans la réalité, il fallait lui sacrifier pourtant le fait réel. Ainsi le fait historique – mythique, en tant qu'exemple de cas particulier, sera-t-il délaissé en raison de sa défaillance de servir comme paradigme comportemental pour le public. La figure d'Andromaque étant perçue dans l'imaginaire collectif du XVII^e siècle comme le symbole de la veuve fidèle et de la mère exemplaire, Racine omet volontairement de tenir compte du fait qu'elle avait eu un enfant de Pyrrhus, le meurtrier de son mari, Hector. Aussi arrive-t-il que dans sa tragédie *Andromaque* ne craint pas pour la vie de Molossus mais d'Astyanax, l'enfant qu'elle avait eu d'Hector : « J'ai cru en cela me conformer à l'idée que nous avons maintenant de cette princesse. La plupart de ceux qui ont entendu parler d'Andromaque ne la connaissent guère que pour la veuve d'Hector et pour la mère d'Astyanax. » (RACINE, 1962 : 105)

Les bienséances que doivent suivre les auteurs classiques ont trait à la morale. Il y a ce que l'on appelle les *bienséances internes*, ou les convenances, dans l'acceptation de Marmontel, relatives à l'intégration des personnages dans le

contexte temporel et situationnel où ils évoluent, et les *bienséances externes*, particulièrement relatives aux spectateurs et à ce qu'ils considèrent comme s'encadrant dans les limites de l'acceptabilité. Racine agit conformément à la recommandation de Marmontel quand il recrée le personnage de Pyrrhus, en le rendant moins cruel qu'il ne l'avait été. « Lorsqu'on a fait parler et agir un personnage comme il aurait agi et parlé dans son temps, on a observé les convenances : mais si les mœurs de ce temps-là étaient choquantes pour le nôtre, en les peignant sans les adoucir, on aura manqué aux bienséances... Ainsi pour mieux observer la décence et les bienséances actuelles, on est souvent obligé de s'éloigner des convenances, en altérant la vérité », remarque Marmontel (SCHERER, 1950 : 384). « Toute la liberté que j'ai prise, ç'a été d'adoucir un peu la férocité de Pyrrhus, que Sénèque, dans sa Troade, et Virgile dans le second de l'Enéide, ont poussée beaucoup plus loin, que je n'ai cru le devoir faire » avoue Racine (RACINE, 1962 : 105).

Dans le même respect des bienséances, l'héroïne éponyme Iphigénie sera mise en relation avec un personnage qui va fonctionner comme son double, la princesse Eriphile, princesse qui ne se retrouve pas chez les auteurs antiques les plus connus. Par conséquent, *Iphigénie* est une pièce où le sort et la nature du sacrifice de l'héroïne donnent libre cours à toute une énumération de sources à la disposition de Racine lors du traitement de ce sujet.

Sa pièce, s'arrêtera-t-elle à l'épisode d'Iphigénie en Aulide, sera-t-elle en mesure de l'envisager en Tauride ? Racine ne peut pas accepter l'idée retrouvée chez Eschyle, Sophocle, Lucrèce ou Horace, conformément à laquelle Agamemnon aurait pu immoler sa fille. Mais développer la version qui parle non pas du sacrifice suprême, mais du départ de l'espace mondain en Tauride, par le procédé de *deus ex machina*, c'est-à-dire la déesse Diane enlevant Iphigénie et la portant en Tauride, ne pouvait pas, non plus, se plier à la règle de la vraisemblance. Donc Euripide ou Ovide n'ont pas pu, eux non plus, servir comme point de départ. Racine se réclamera donc d'un autre poète, Stésichoros. Dans sa préface, il exprime sa reconnaissance : « c'est à cet auteur que je dois l'heureux personnage d'Eriphile, sans lequel je n'aurais jamais osé entreprendre cette tragédie [...] Je puis dire donc que j'ai été très heureux de trouver dans les Anciens cette autre Iphigénie, que j'ai pu représenter telle qu'il m'a plu » (RACINE, 1962 : 225) L'emploi de la construction présentative « C'est à cet auteur que je dois ... » et de la négation des conditions de réussite de l'acte comportatif « oser entreprendre la tragédie » par l'adverbe de négation totale « jamais », au cas où le poète grec n'avait pas existé en tant que source valable, la présence de l'acte illocutoire assertif « je puis donc dire », ayant le rôle d'engager la responsabilité de Racine sur la vérité de la conclusion à laquelle il va aboutir, sont en fait autant de moyens de reconnaître son *allégeance* à ce poète ancien.

Faire porter à Eriphile le destin prévu normalement à Iphigénie permet d'obéir aux bienséances internes, qui prônent la préservation de la cohérence pour ce qui est de l'évolution d'un personnage dans l'économie interne de la pièce : « Ainsi le dénouement de la pièce est tiré du fond même de la pièce » (RACINE, 1962 : 225). Le respect aux bienséances internes et externes, tout en s'assurant le risque de fausser la représentation d'un fait mythique, telle qu'elle avait été transmise d'une génération à l'autre jusqu'alors, aboutit à la déclaration triomphante

racinienne : « Et il ne faut que l'avoir vu représenter, pour comprendre quel plaisir j'ai fait au spectateur, et en sauvant à la fin une princesse vertueuse pour qui il s'est si fort intéressé dans le cours de la tragédie, et en la sauvant par une autre voie que par un miracle, qu'il n'aurait pu souffrir, parce qu'il ne le saurait jamais croire. » (RACINE, 1962 : 225)

Le public classique abhorre voir un meurtre sur la scène. Encore plus, il abhorre voir un personnage entièrement candide subir une punition injuste. La logique interne de *l'acteur principal* veut, conformément à l'exigence établie par Aristote, reformulée par Racine dans la préface de *Phèdre* qu'il soit « ni tout à fait coupable, ni tout à fait innocent » (RACINE, 1962 : 246) pour éprouver jusqu'au bout les avatars du sort. Le personnage d'Iphigénie ne rentre pas dans ce moule. Elle est vertueuse par excellence. La sacrifier serait impensable et à l'encontre de toute attente à l'époque classique. Mais pour éviter son sacrifice, recourir au procédé de *deus ex machina* reviendrait à enfreindre la loi de la crédibilité – la vraisemblance. Aussi Racine se voit-il contraint à abandonner Eschyle, Sophocle, Lucrèce, Horace ou Euripide en tant que sources possibles d'inspiration : « Quelle apparence que j'eusse souillé la scène par le meurtre horrible d'une personne aussi vertueuse et aussi aimable qu'il fallait représenter Iphigénie ? Et quelle apparence encore de dénouer ma tragédie par le secours d'une déesse et d'une machine et par une métamorphose qui pouvait bien trouver quelque créance du temps d'Euripide, mais qui serait trop absurde et trop incroyable parmi nous ? » (RACINE, 1962 : 225)

Quant à *Phèdre*, sa création se pose en un éloge direct adressé à Euripide : « Voici encore une tragédie dont le sujet est pris d'Euripide. Quoique j'aie suivi une route un peu différente de celle de cet auteur pour la conduite de l'action, je n'ai pas laissé d'enrichir ma pièce de tout ce qui m'a paru plus éclatant dans la sienne. Quand je ne lui devrais que la seule idée du caractère de Phèdre, je pourrais dire que je lui dois ce que j'ai mis de plus raisonnable sur le théâtre. » (RACINE, 1962 : 246) Le présentatif « voici » placé à la tête de la première scène de la scénographie envisagée par Racine pour cette préface, l'adverbe fréquentatif « encore » nomment dès le début « le père » : Euripide. Ces assertions sous-tendues par le verbe illocutoire « je soutiens » dépassent la valeur d'acte illocutoire, « acte effectué en disant quelque chose », pour se charger de la valeur d'un acte perlocutoire, « acte effectué par le fait de dire quelque chose » (KERBRAT-ORECCHIONI, 2001 : 22).

Et ce sont toujours les bienséances qui dictent de changer une donnée de l'histoire tant que cette modification ne change pas le cours de l'histoire dans *Phèdre*. La dignité de la condition du personnage féminin, Phèdre, ne permet pas à Racine de la rendre à même d'un geste dégradant, tel celui d'accuser Hippolyte de lui avoir avoué son amour incestueux. Aussi reviendra-t-il à Oenone, sa nourrice, d'accuser le prince du *feu criminel* : « J'ai même pris soin de la 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. Cette bassesse m'a paru plus convenable à une nourrice, qui pouvait avoir des inclinations plus serviles » (RACINE, 1962 : 246).

La mise en œuvre de l’aveu de l’amour coupable de Phèdre envers son beau-fils a lieu toujours dans un cadre où les bienséances externes sont préservées. Thésée, le mari et le père, est cru mort, ce qui est censé atténuer la gravité de l’existence de l’aveu : « Ainsi j’ai taché de conserver la vraisemblance de l’histoire, sans rien perdre des ornements de la fable qui fournit extrêmement à la poésie. Et le bruit de la mort de Thésée, fondé sur ce voyage fabuleux, donne lieu à Phèdre de faire une déclaration d’amour, qui devient une des principales causes de son malheur, et qu’elle n’aurait jamais osé faire tant qu’elle aurait cru que son mari était vivant. » (RACINE, 1962 : 246)

Finalement, le rôle de toute pièce classique était d’instruire. *Docere cum delectatione*, disait Horace, un exergue repris par les auteurs classiques. Une fois de plus le public agit comme un censeur en fonction de qui les auteurs doivent créer leurs œuvres. La finalité du classicisme était d’atteindre son récepteur. Dans ce sens, *Phèdre*, la huitième tragédie écrite par Racine, juste avant son silence littéraire, est considérée par son auteur même comme le chef d’œuvre de sa création. Cette conviction est exprimée dans la préface qui accompagne la pièce, mais elle n’est pas posée *ex abrupto*, étant sous-tendue, en fait, par une litote complexe : « Au reste, je n’ose encore assurer que cette pièce soit en effet la meilleure de mes tragédies. Je laisse et aux lecteurs et au temps à décider de son véritable prix. Ce que je puis assurer, c’est que je n’en ai point fait où la vertu soit plus mise en jour que dans celle-ci. » (RACINE, 1962 : 246) Cet acte auctorial de s’en remettre au jugement ultérieur du public et la progression discursive par la mise en évidence, comme toute épreuve pour la qualité de la pièce, du fait qu’elle prône la vertu et punit le vice témoigne de l’importance du *docere* à l’époque classique. Phèdre, la princesse qui aime son beau-fils mais, consciente de l’horreur impliquée par son amour, est la première à l’abhorrer, ne fait qu’instruire le lecteur sur les faiblesses auxquelles il peut être rendu sujet par une passion déchaînée, un amour coupable. Le dessein instructif est d’autant plus puissant que l’amour de *Phèdre* n’existe en fin de compte que dans son âme torturée, sans se matérialiser, mais tout en ravageant la vie de celle qui le subit. Pourtant, il est condamné avec la même force que s’il avait été partagé par Phèdre et Hippolyte. La scène de l’aveu, une scène de concentration maximale, est cruciale et elle montre l’irréversibilité d’une passion destructrice en invitant le lecteur à y réfléchir : « Les moindres fautes y sont sévèrement punies. La seule pensée du crime y est regardée avec autant d’horreur que le crime même. » (RACINE, 1962 : 246)

Comme nous pouvons le voir de toutes ces citations qui rendent compte de l’émergence du personnage racinien, il est créé dans une visée caractérielle et passionnelle bien marquée : Pyrrhus est censé être « farouche, inexorable, violent », Hermione est en proie à la « jalousie », Néron est « un monstre naissant », Monime est « vertueuse » et aimée « tendrement » de Mithridate, Iphigénie est « vertueuse et aimable », Phèdre, à la fin, « n’est tout à fait coupable, ni tout à fait innocente : elle est engagée, par sa destinée et par la colère des dieux, dans une passion illégitime dont elle a horreur toute la première ; elle fait tous ses efforts pour la surmonter. » (RACINE, 1962 : 246)

Une de pierres angulaires concernant la catégorie du personnage est la question de son référent au moment de sa création. F. Rastier parlait de « son illusion référentielle », car les traits qui au début posent son portrait et par la suite

s'y rattachent, le long du texte, font penser à un être dont le caractère et l'action rappellent un être du monde et que l'on pourrait considérer comme contigu au monde réel. Une fois cette illusion acceptée (l'enjeu du théâtre au XVII^e siècle), le syntagme référent psychologique acquiert toute sa légitimité.

Pour ce qui est du théâtre racinien, le référent psychologique supposé au personnage est un être qui a déjà un vécu qui participe d'une vie extradiégétique, puisque puisé dans la conscience collective mythique ou historique. La manière dont il est traité, plus ou moins fidèle à l'image que « le lecteur parfait » s'est déjà formée sur lui, suffit pour instituer le signifiant « personnage » en individu singulier, car le discours le doue de traits psychologiques, moraux auxquels sa composition renvoie continuellement. Nous avons dit « singulier » parce que chez Racine, il « atteint un point de non-retour dans son essentialisme : il ne se définit plus que par une essence (le tragique) ». (PAVIS, 2002 : 249)

A ce sens, l'auteur fournit lui-même la grille de lecture de son univers dans la préface de *Bajazet* : « Les personnages tragiques doivent être regardés d'un autre œil que nous ne regardons d'ordinaire les personnages que nous avons vus de si près. On peut dire que le respect que l'on a pour les héros augmente à mesure qu'ils s'éloignent de nous : *major e longinquo reverentia*. » (RACINE, 1962 : 184)

Cette construction de données psychologiques, le personnage, est étayée sur une cohérence qui l'avalise en tant que personne, le portant même à devenir l'incarnation d'un modèle sous-jacent à une réalité, une *vision du monde* (la vision janséniste pour un personnage racinien accompli – Phèdre). Son individualisation, sous la forme de la vie qu'il prend en produisant ses discours « paraît seconde », si nous empruntons la construction de Ch. Grivel à propos de la production de l'intérêt romanesque (GRIVEL, 1973 : 112). Il prend sa substance de ce qu'il est illustration d'une proposition idéologique.

Comme dans le monde réel que le théâtre prétend imiter, où il n'y a ni commencement, ni fin pour la vie prise dans un sens large, le lecteur rentrera dans l'univers racinien toujours *in medias res*, au vif de la vie en marche des personnages. Néanmoins, bien que le lecteur soit en retard de connaître la fable de ce qui a eu lieu avant la première réplique, la frustration inaugurale, dont parlait Schérer, sera vite compensée, car le moment de *crise* (cf. BARTHES) où les personnages sont saisis, les poussera à se dévoiler très vite, dans leur finitude représentative, dans toute leur hypocrisie et vérité cachée ou assumée.

Avant que la crise ne s'enclenche, il y a pourtant un autre élément, qui relève du péri-texte, qui anticipe (dans une certaine mesure, seulement !) ce qui va advenir : c'est le titre de la pièce qui nous renvoie au personnage éponyme. Il s'agit donc du nom⁷⁰, cette forme signifiante forte qui occupe une place privilégiée dans le processus de signification globale du texte littéraire. Rallié à d'autres noms, lors de la lecture de l'élément suivant appartenant au péri-texte – la liste des

⁷⁰ Nous avons mentionné que la catégorie du personnage vraisemblabilise l'univers théâtral. Le tout premier élément qui la constitue et qui s'en charge est justement le nom propre : « comme tous les éléments du livre il remplit un double usage : sur l'une de ses faces il signifie la fiction, sur l'autre il signifie la vérité de la fiction. » (GRIVEL, 1973 : 135)

*acteurs*⁷¹ – il se découvre porteur de connotations et, de ce fait, crée un horizon d’attente dans l’esprit du lecteur.

Chez Racine le nom remplit plus qu’une fonction indicative, il a une fonction identificatrice et non pas uniquement à l’intérieur du texte, où il réunit tous les attributs qui vont être accolés au personnage qu’il désigne, mais aussi avant que celui-là ne commence, au seuil du texte, quand la construction appelée personnage sort de l’anonymat d’une sorte de « plasma psychique » (cf. GOLDING) déterminée à l’avance. Sa tâche sera de renseigner sur plusieurs axes de l’univers qui va se mettre en marche, dé-jouant « le mystère » de ce qui va advenir. Avant même que son discours ne commence à se déployer, le personnage racinien acquiert un passé que le lecteur ne saurait éluder.⁷²

Le nom, ce premier indice qui signe l’identité du personnage (« réalisant le Code dans le texte, dans le même temps que ce dernier en propose l’usage » (GRIVEL, 1973 : 134)), le fixe dans la relation qu’il entretient déjà avec la culture historique ou mythologique dont il participe, tout en renfermant l’ébauche du sujet où il sera impliqué et des rapports qu’il va tisser avec les autres personnages. De par l’héritage dont il est doué, le nom en question devient un signe linguistique qui se trouve dans un rapport motivé avec son référent. Par là-même, il est ressenti comme explicite, parlant, « unité narrative intégrative » (dans une approche structuraliste), à fonctionnalité double, faisant office à la fois d’*indice* avec un signifié implicite qui renvoie « à un caractère, à un sentiment, à une atmosphère, à une philosophie », et d’*informant*, « donnée pure, immédiatement signifiante », servant « à identifier, à situer dans le temps et dans l’espace » (BARTHES, 1977 : 23). Les noms d’Andromaque et d’Iphigénie renvoient le lecteur à la Guerre de Troie, Britannicus, Bérénice, Mithridate - à des épisodes de l’histoire romaine, Phèdre le fait remonter à des temps mythiques.

Effectivement, ce personnage marqué par un passé sera appelé par Ph. Hamon « personnage référentiel ».

Mais d’ores et déjà, chez Racine, le personnage des tragédies ne se restreindra pas à un « sens plein et fixe, immobilisé par une culture à des rôles, des programmes, et des emplois stéréotypés » (HAMON, 1977 : 122) auquel renverra, dans un premier temps, son nom référentiel. L’ancrage qu’il opérera ne va pas recouper toute l’« étiquette sémantique » (cf. HAMON) du profil du personnage en question, qui restera « une construction qui s’effectue progressivement, le temps d’une lecture » par la « collaboration d’un effet de contexte » (HAMON, 1977 : 126). Ce support de conservations et de transformations qu’est le

⁷¹ La hiérarchisation des personnages dans « la liste des acteurs » selon leur statut social est une réplique de l’échelle sociale à l’époque, rédigée toujours dans le cadre des bienséances : « on nomme d’abord, s’il y en a dans la pièce, les rois, empereurs ou autres personnages doués d’autorité ou de prestige ; les suppléent ou les suivent d’autres personnages qui peuvent être, à leur défaut, les véritables héros de la pièce, ceux dont les tourments vont émouvoir ou les aventures amuser le spectateur ; après eux, leurs frères, sœurs, parents, « maîtresses » ou « amants », dont la présence autour des héros est déjà un commencement d’exposé de la situation ; enfin les comparses : confidents, gouverneurs, valets et suivants, pages, et la troupe des « Gardes », soldats, geôliers, hommes du peuple ou paysans, qui n’ont pas l’honneur d’être nommés mais dont la présence est requise sur scène et qui pourront avoir à dire quelques répliques. » (SCHERER, 1950 : 19)

⁷² A ce moment-là il s’agira de découvrir quel moment de ce passé et quel réseau de répondants seront actualisés par l’auteur classique, et à quel dessein.

personnage relèvera d'une intention racinienne et non pas tout simplement d'un enrôlement. Si le *personnage* est un signe avec un *signifiant discontinu* dans le discours produit par les personnages eux-mêmes, qui prend dans le péri-texte et dans les didascalies la forme d'un nom, mais à qui le discours qui porte en soi la littérarité substituera d'autres marques linguistiques à fonction identificatrice, le nom propre qui identifie est un *signifiant continu* ; autrement dit, il restera inchangé ; toujours est-il que la constance de sa forme ne renvoie pas à une constance de signifié à travers les textes, ce dernier se formant le long de la pièce : « Le nom propre renforce l'ensemble signalétique du texte et s'en trouve lui-même renforcé. Signe désormais lisible parmi les signes, il fait lire ceux-là qui l'éclairent » (GRIVEL, 1973 : 136).

Pour conclure

Les préfaces raciniennes sont, comme nous l'avons déjà vu, profondément ancrées dans le cadre de l'esthétique classique, qu'elles aillent dans son droit fil, où qu'elles s'en détournent par moments en réaction. Elles constituent le lieu où l'on voit les sujets des tragédies renvoyer à des épisodes mythiques ou légendaires préférés des Anciens. C'est toujours là que l'on voit qu'en fait toute la subtilité de Racine a consisté à imiter sans imiter car « ce qui définit la singularité des classiques, c'est ce double jeu d'une *soumission transgressive* aux genres antiques » (MAINGUENEAU, 1993 : 71). Une imitation faite selon le principe de *l'innutrition* et non pas de l'imitation fétiche. C'est aussi là que l'auteur a avoué explicitement qu'il ne se sentait pas tenu à ce qui aurait pu être considéré comme des carcans antiques, et que, respectueusement puisque « le bon sens et la raison ont été les mêmes dans tous les siècles » (RACINE, 1962 : 225) il a dit autant sa soumission à la manière dont les Anciens avaient traité un sujet mythique que la distance de son écart.

Une « distance » qui s'est manifestée dans la vision tragique illustrée par ses personnages.

ŒUVRE DE REFERENCE

RACINE, Jean (1962), *Œuvres complètes*, Paris, Seuil.

BIBLIOGRAPHIE

D'AUBIGNAC, Abbé (1927) (rééd), *La pratique du théâtre*, Alger, Jules Carbonnel.

BARTHES, Roland (1963), *Sur Racine*, Paris, Seuil.

BARTHES, Roland, KAYSER Wolfgang, BOOTH Wayne, HAMON Philippe (1977), *Poétique du récit*, Paris, Seuil.

BERTRAND, Dominique (1999), *Lire le théâtre classique*, Paris, Dunod.

FORESTIER, Georges (1993), *Introduction à l'analyse des textes classiques*, Paris, Nathan.

GRIVAL, Charles (1973), *Production de l'intérêt romanesque*, Paris, Mouton.

HAMON, Philippe (1983), *Le personnel du roman*, Genève, Droz.

- KERBRAT-ORECCHIONI, Catherine (2001), *Les actes de langage dans le discours*, Paris, Nathan.
- MAINGUENEAU, Dominique (1993), *Le contexte de l'œuvre littéraire*, Paris, Dunod.
- MAINGUENEAU, Dominique (1998), *Analyser les textes de communication*, Paris, Dunod.
- ROHOU, Jean (1996), *La tragédie classique*, Paris, Sedes.
- SCHERER, Jacques (1950), *La dramaturgie classique*, Paris, Nizet.
- ZERAFFA, Michel (1971), *Personne et personnage*, Paris, Klincksieck.

DICTIONNAIRES

- Dictionnaire encyclopédique du théâtre*, Michel CORVIN, Paris, Bordas, 1995, (rééd.).
- Dictionnaire du théâtre*, par Patrice PAVIS, Paris, Armand Colin, 2002 (rééd.)

ABSTRACT

The essence of the tragedies in the XVII-th century French classicism consisted of both following in the footsteps of the Ancients and distancing themselves from them, in the attempt to accomplish formal perfection. Jean Racine's work is illustrative for this aesthetic credo.

This article is structured on two levels. The former presents the institutionalised context where Racine writes, with the constraints this framework entails for his creative process, while the latter analyses Racine's allegiance and transgression to the general principles presiding over the coming into being of tragic characters, as stated by the writer himself in the prefaces to his tragedies.