Zeitschrift: Versants : revue suisse des littératures romanes = Rivista svizzera delle letterature romanze = Revista suiza de literaturas románicas

Herausgeber: Collegium Romanicum (Association des romanistes suisses)

Band: 36 (1999)

Artikel: La tragédie classique entre 1640 et 1674

Autor: Revaz, Gilles

DOI: https://doi.org/10.5169/seals-266415

Nutzungsbedingungen

Die ETH-Bibliothek ist die Anbieterin der digitalisierten Zeitschriften auf E-Periodica. Sie besitzt keine Urheberrechte an den Zeitschriften und ist nicht verantwortlich für deren Inhalte. Die Rechte liegen in der Regel bei den Herausgebern beziehungsweise den externen Rechteinhabern. Das Veröffentlichen von Bildern in Print- und Online-Publikationen sowie auf Social Media-Kanälen oder Webseiten ist nur mit vorheriger Genehmigung der Rechteinhaber erlaubt. Mehr erfahren

Conditions d'utilisation

L'ETH Library est le fournisseur des revues numérisées. Elle ne détient aucun droit d'auteur sur les revues et n'est pas responsable de leur contenu. En règle générale, les droits sont détenus par les éditeurs ou les détenteurs de droits externes. La reproduction d'images dans des publications imprimées ou en ligne ainsi que sur des canaux de médias sociaux ou des sites web n'est autorisée qu'avec l'accord préalable des détenteurs des droits. En savoir plus

Terms of use

The ETH Library is the provider of the digitised journals. It does not own any copyrights to the journals and is not responsible for their content. The rights usually lie with the publishers or the external rights holders. Publishing images in print and online publications, as well as on social media channels or websites, is only permitted with the prior consent of the rights holders. Find out more

Download PDF: 06.07.2025

ETH-Bibliothek Zürich, E-Periodica, https://www.e-periodica.ch

LA TRAGÉDIE CLASSIQUE ENTRE 1640 ET 1674

Truffaldino – Ne m'as-tu pas donné ta parole franche et honnête que tu m'épouserais, moi, Truffaldino?

Esméraldine – Je ne dis pas non, mon petit fils, mais si le roi propose, il dépose.

*Brighella – (avec importance) Le service du roi est d'une autre importance, il oblige parfois à des sacrisfactions [*sic*].*

Truffaldino – Gardez vos chansons pour la bouteille, échanson. Seul un ivrogne peut renier sa foi jurée.

Esméraldine – La parole du roi est publique, mon ami, elle casse les promesses privées. Ce qui fait qu'une fille promise sous le sein privé, redevient à dessin une fille publique; n'est-ce pas cela, mon frère?

Brighella – Assurément! C'est ce qu'on appelle un «droit régalé».

tiré de Carlo GOZZI, Le Roi-cerf, *Martel, Les Éditions du Laquet, 1997, p. 22. (Acte I, scène 5, adaptation française de Claude Duneton)*

La plupart des ouvrages critiques sur la tragédie française, par exemple ceux de Christian Biet[1] ou Christian Delmas[2] récemment parus, englobe des textes s'étalant sur trois siècles; ils en exposent

---

1 *La Tragédie*, Paris, Armand Colin, 1997.

2 *La Tragédie de l'Age classique, 1553-1770*, Paris, Seuil, 1994.

l'hétérogénéité. D'autre part, même si l'on s'en tient au dix-septième siècle, on constate qu'il y a une grande diversité de pièces: ce genre protéiforme comprend des tragi-comédies, des pièces relevant plutôt des tragédies de collèges ou des tragédies à machines[3]. Nous voulons nous concentrer dans cette étude sur ce qu'on entend dans le *cursus* scolaire par tragédie classique, savoir les textes écrits dans la seconde moitié du Grand siècle par les deux plus célèbres dramaturges qu'étaient Corneille et Racine. Nous proposons une étude intertextuelle afin de mettre en évidence des traits récurrents, lesquels sont constitutifs du genre, et afin de montrer aussi l'évolution du discours au fil de la période de telle sorte que les dernières pièces de Racine nous semblent échapper aux règles du genre et être plutôt des drames que des tragédies.

Nous voulons lire en écho *Horace* (1640), parce que la pièce suit le *Cid* dont la célèbre querelle a contribué à transformer les tragi-comédies en un genre plus codifié et *Bérénice* de Racine. On considère souvent que Racine a voulu lutter avec son grand rival en écrivant cette tragédie, d'où l'intérêt d'une mise en parallèle, et qu'il a produit une œuvre illustrant parfaitement les règles du théâtre classique dont celles des trois unités. Nous terminerons par *Iphigénie* qui nous semble située à un moment charnière dans l'évolution de la tragédie. La même année paraissent les *Commentaires sur la poétique d'Aristote* du père Rapin et l'*Art poétique* de Boileau. D'autre part c'est à partir des années septante que s'impose de plus en plus la «tragédie lyrique» ou «tragédie à musique»[4]: 1674 est précisément l'année de l'*Alceste* de Lulli.

En préambule aux lectures proposées, selon le vieil adage philosophique *omnis negatio est determinatio*, nous voulons poser un premier jalon en opposant le genre tragique à la comédie. Dans une parodie d'*Andromaque* de Racine, Subligny écrit une comédie «de l'air dont Monsieur de Molière s'y seroit pris»[5]. La critique de Subligny procède de deux manières. D'une part, les personnages sont des lecteurs de la pièce de Racine dont l'échange se veut ironique à l'égard de la langue et

---

3 Christian Biet, *La Tragédie*, *op. cit.*, pp. 44-45.

4 *Ibid.*, p. 52.

5 *La Folle querelle ou la critique d'Andromaque*, publié par François Victor Fournel, in *Les Contemporains de Molière*, Paris, Librairie de Firmin-Didot et

du style raciniens[6]. D'autre part, l'économie théâtrale pastiche la tragédie de Racine. A ce titre, la parodie éclaire le genre «tragédie»: la pièce thématise *a contrario* l'enjeu tragique, puisqu'on y voit un possible renversement de la première alliance amoureuse – promesse de mariage autorisée par l'assentiment parental. La réplique suivante donne une thématisation métalinguistique de ce problème: «Qui n'a rien promis, ne scauroit manquer de parole. Mais quand j'en manquerois, il ne s'agit point icy d'affaires d'Etat, comme dans *Andromaque.*»[7]

La tragédie se fonde en premier lieu sur la présence de l'intérêt d'État dans le drame. Dans son examen autocritique d'*Horace*, Corneille écrit au sujet de la fin de sa pièce:

> Cette chute [le meurte de Camille par son frère] d'un péril en l'autre sans nécessité fait ici un effet d'autant plus mauvais, que d'un péril public, où il y va de tout l'État, il tombe en un péril particulier, où il n'y va que de sa vie; et, pour dire encore plus, d'un péril illustre, où il ne peut succomber que glorieusement, en un péril infâme, dont il ne peut sortir sans tache[8].

Les périls auxquels les héros tragiques sont confrontés doivent être du ressort public et engager l'État. Cette situation de base de la tragédie provient de la nécessité à laquelle sont soumis les auteurs de tragédies de mettre en scène des personnages de haut rang dont les actions impliquent l'État.

La tragédie se noue dans le conflit qui oppose l'intérêt d'État à un intérêt particulier, représenté la plupart du temps par un mariage[9]. L'exposition d'*Horace* correspond à ce schéma topique:

> SABINE
>
> Albe, mon cher pays, et mon premier amour,
> Lorsque entre nous et toi je vois la guerre ouverte,
> Je crains notre victoire, autant que notre perte.

Cie, 1895, p. 495. Subligny renoue ici avec la *Critique de L'École des femmes*, pièce dans laquelle Molière introduit des personnages du «monde».

6 Pour ces critiques, voir Daniel Mornet, *Andromaque de Jean Racine*, Paris, Mellottée, 1947, pp. 297-298.

7 *Les Contemporains de Molière*, *op. cit.*, p. 508.

8 Corneille, *Œuvres complètes*, I, Paris, Gallimard, 1980, p. 840.

9 Celui-ci est souvent à venir. On a alors affaire à une promesse de mariage.

Rome, si tu te plains que c'est là te trahir,
Fais-toi des ennemis que je puisse haïr.
Quand je vois de tes murs leur Armée et la nôtre,
Mes trois frères dans l'une et mon mari dans l'autre,
Puis-je former des vœux, et sans impiété
Importuner le Ciel pour ta félicité ?[10]

Les hommes sont plongés dans le même dilemme que Sabine. Ainsi en est-il de Curiace déchiré entre l'amitié et le devoir dû à la patrie :

CURIACE

Hélas ! c'est bien ici que je dois être plaint !
Ce que veut mon pays, mon amitié le craint. [...]
De tous les deux côtés, j'ai des pleurs à répandre,
De tous les deux côtés mes désirs sont trahis[11].

Dans ce conflit, la prééminence de l'intérêt d'État ne se discute pas. Cette composante de la tragédie est affirmée souvent dans la pièce de Corneille ; par le vieil Horace par exemple :

HORACE

On pleure injustement des pertes domestiques
Quand on en voit sortir des victoires publiques[12].

Cette *doxa* – le *on* fait de cette déclaration du vieil Horace une vérité générale à laquelle tous les personnages doivent se soumettre – assure l'unité du discours de la pièce[13]. On la retrouve clairement posée dans les propos d'Horace (vv. 443-453) ; dans ceux de Curiace également. Même si celui-ci adopte un ton plus humain, son discours est orienté par les mêmes valeurs que celles défendues par les Horace :

CURIACE

Je vous plains, je me plains ; mais il faut y aller[14].

---

10 *Ibid.*, p. 846 (vv. 30-38).

11 *Ibid.*, pp. 856-857 (vv. 389-397).

12 *Ibid.*, p. 883 (vv. 1175-1176).

13 Sur l'homogénéité de la légalité dans le discours cornélien de cette période, voir Patrice Pavis, « Dire et faire au théâtre : l'action parlée dans les stances du *Cid* », in *Études littéraires*, 13, n° 3, 1980, p. 520.

14 Corneille, *Œuvres complètes*, *op. cit.*, p. 862 (v. 542).

La seule voix discordante dans ce concert à la louange de l'État, celle de Camille, est réduite au silence. Ce qui a lieu dans la diégèse par l'épée du héros est confirmé métalinguistiquement par le discours du père, le détenteur des droits sur la famille :

LE VIEIL HORACE

Aimer nos ennemis avec idolâtrie,
De rage en leur trépas maudire la Patrie,
Souhaiter à l'État un malheur infini,
C'est ce qu'on nomme crime, et ce qu'il a puni[15].

Dans *Horace*, la promesse particulière ne compte pour rien face à l'intérêt public.

C'est là le dilemme auquel est confronté Titus dans *Bérénice* de Racine. Le conflit sourd d'une double promesse contradictoire. D'un côté la promesse particulière qui engage Titus auprès de sa bien-aimée :

TITUS

N'en doutez point, Madame ; et j'atteste les Dieux
Que toujours Bérénice est présente à mes yeux.
L'absence ni le temps, *je vous le jure* encore,
Ne vous peuvent ravir ce cœur qui vous adore[16].

De l'autre, le serment prêté par le nouvel Empereur de gouverner. Or, cet acte institutionnel prévaut et exige de l'Empereur le sacrifice de sa flamme :

TITUS

Oui, Madame, il est vrai, je pleure, je soupire,
Je frémis. Mais enfin, quand j'acceptai l'Empire,
Rome me fit jurer de maintenir ses droits :
Il les faut maintenir[17].

Lié par deux serments, l'Empereur produit un discours polyphonique dans lequel on entend la voix du cœur et celle de Rome. Ce discours est orienté par les valeurs romaines. Titus doit d'abord s'en convaincre, ce

---

15 *Ibid.*, pp. 897-898 (vv. 1651-1654).

16 Racine, *Œuvres complètes*, I, Paris, Gallimard, 1950, p. 488 [je souligne].

17 *Ibid.*, p. 508.

qui ne va pas de soi, puis, il doit en devenir l'asserteur[18], c'est-à-dire reprendre à son compte le discours romain et ne pas prendre en charge celui du cœur. Enfin, Titus doit communiquer ce choix à Bérénice, ce qui revient à lui parler de sa place d'Empereur et à la convoquer dans ce rapport de places publiques.

Le tragique de la pièce est focalisé sur cette difficile communication, car Titus doit parler d'une place où Bérénice n'est pas habituée à le voir et ne désire pas le reconnaître. C'est pourquoi celui-ci commence par imposer l'énonciation plutôt que l'énoncé :

TITUS

Non, Madame. Jamais, puisqu'il faut vous parler,
Mon cœur de plus de feux ne se sentit brûler.
Mais...

BÉRÉNICE

Achevez.

TITUS

Hélas !

BÉRÉNICE

Parlez.

TITUS

Rome... L'Empire...

BÉRÉNICE

Hé bien ?

TITUS

Sortons, Paulin : je ne lui puis rien dire[19].

Revenons plus en détail sur le discours romain. Paulin avait rappelé à l'Empereur peu avant sa rencontre avec la Reine le discours qui se tient à Rome :

PAULIN

N'en doutez point, Seigneur. Soit raison, soit caprice,
Rome ne l'attend point pour son impératrice.

---

[18] Sur la distinction entre asserteur et énonciateur pour rendre compte de la polyphonie dans le discours, nous renvoyons à Dominique Maingueneau, *L'Énonciation en linguistique française*, Paris, Hachette, 1994, p. 145.

[19] Racine, *Œuvres complètes*, *op. cit.*, p. 489.

On sait qu'elle est charmante ; et de si belles mains
Semblent vous demander l'empire des humains.
Elle a même, dit-on, le cœur d'une Romaine ;
Elle a mille vertus. Mais, Seigneur, elle est reine.
Rome, par une loi qui ne se peut changer,
N'admet avec son sang aucun sang étranger,
Et ne reconnaît point les fruits illégitimes
Qui naissent d'un hymen contraire à ses maximes.
D'ailleurs, vous le savez, en banissant ses rois,
Rome à ce nom si noble et si saint autrefois,
Attacha pour jamais une haine puissante ;
Et quoiqu'à ses Césars fidèle, obéissante,
Cette haine, Seigneur, reste de sa fierté,
Survit dans tous les cœurs après la liberté[20].

Il s'agit d'un discours délibératif – l'argumentation est orientée sur le futur en fonction du bonheur de l'État. L'argumentation de Paulin se résume en un seul mot « Rome », lequel représente le support de l'inférence autorisant la thèse[21] : « Rome ne l'attend point pour son impératrice. » Nous sommes donc en présence d'un discours délibératif qui met en avant le système de valeurs qui entraîne le choix plutôt que les mobiles particuliers, l'énonciation plutôt que l'énoncé. C'est là la marque du discours d'éloge de cette époque selon la définition qu'en a donnée Louis Marin[22]. L'énonciation type de ce discours délibératif est symboliquement représenté par « Rome ». C'était déjà le cas dans *Horace* de Corneille. Or, l'*imperium romanum* fonctionne, selon le principe de la *translatio imperii*, comme la référence constitutive de la monarchie absolue en train de se faire[23]. La tragédie classique nous apparaît comme la représentation discursive du pouvoir du Roi.

Encore faut-il préciser davantage la relation entre l'intérêt public et l'intérêt particulier, entre les rôles dévolus respectivement au Roi et au père. Horace est à ce titre exemplaire. Le vieil Horace est là pour

---

20 *Ibid.*, p. 482.

21 Sur cet enchaînement argumentatif, voir Jean-Michel Adam, *Les Textes : types et prototypes*, Paris, Nathan, 1992.

22 *Le Portrait du roi*, Paris, Les Éditions de Minuit, 1981, p. 71, ainsi que le chapitre « Les Stratégies raciniennes », pp. 130-143.

23 Voir à ce sujet Jean-Marie Apostolides, *Le Roi-machine. Spectacle et politique au temps de Louis XIV*, Paris, Les Éditions de Minuit, 1981.

rappeler aux enfants que l'intérêt public l'emporte sur l'intérêt particulier. L'intérêt domestique de cette famille exige des sacrifices à l'État. Le père veille sur le comportement des enfants, les exhorte à respecter l'intérêt public (acte II, scènes 7 et 8) et se déclare prêt à les punir en cas de désobéissance :

> Le seul amour de Rome a sa main animée,
> Il serait innocent, s'il l'avait moins aimée.
> Qu'ai-je dit, Sire ? il l'est, et ce bras paternel
> L'aurait déjà puni, s'il était criminel,
> J'aurais su mieux user de l'entière puissance
> Que me donnent sur lui les droits de la naissance,
> J'aime trop l'honneur, Sire, et ne suis point de rang
> A souffrir ni d'affront ni de crime en mon sang[24].

Le père joue en cette occasion pleinement le rôle de miroir du pouvoir du Roi, lequel couronne celui du père : c'est en effet le Roi qui a le dernier mot dans la pièce de Corneille. La structure de la tragédie représente le triangle hiérarchique père, Roi, Dieu fondateur de la monarchie absolue et décrit par Christian Biet[25]. On y voit en effet le Roi venir honorer un père qui lui est tout dévoué :

> VALERE
>
> Il ne sait ce que c'est d'honorer à demi,
> Et son sceptre arraché des mains de l'ennemi
> Fait qu'il tient cet honneur qu'il lui plaît de vous faire
> Au-dessous du mérite, et du fils, et du Père.
> Je vais lui témoigner quels nobles sentiments
> La vertu vous inspire en tous vos mouvements,
> Et combien vous montrez d'ardeur pour son service.
>
> LE VIEIL HORACE
>
> Je vous devrai beaucoup pour un si bon office[26].

Le drame se termine sur un dernier office du père demandé par le Roi pour contenter les Dieux :

> TULLE
>
> Mais nous devons aux Dieux demain un sacrifice,
> Et nous aurions le Ciel à nos vœux mal propice,

---

[24] Corneille, *Œuvres complètes*, *op. cit.*, p. 898 (vv. 1655-1662).

[25] Christian Biet, *La Tragédie*, *op. cit.*, pp. 100-102.

[26] Corneille, *Œuvres complètes*, *op. cit.*, p. 883 (vv. 1165-1172).

Si nos Prêtres avant que de sacrifier
Ne trouvaient les moyens de le purifier.
Son père en prendra soin ; [...][27]

Si nous envisageons cette problématique dans *Iphigénie*, tragédie de Racine parue en 1674, date charnière du genre selon notre hypothèse, nous pouvons constater que la relation entre les deux fonctions essentielles du père et du Roi n'est plus la même, et plus encore, que la pièce remet en cause cette relation en miroir. Contrairement à la symétrie complémentaire des deux rôles analysée dans *Horace*, les deux fonctions provoquent dans la tragédie racinienne des intérêts contraires. Or, Agamemnon subit ces tensions contradictoires et balance ; son discours polyphonique rend compte de ses hésitations. Voici, au début de la pièce, le Roi prêt à sacrifier l'État à son amour paternel et rebelle à la volonté des Dieux :

AGAMEMNON

Surpris, comme tu peux penser,
Je sentis dans mon corps tout mon sang se glacer.
Je demeurai sans voix, et n'en repris l'usage
Que par mille sanglots qui se firent passage.
Je condamnai les Dieux, et sans plus rien ouïr,
Fis vœu sur leurs autels de leur désobéir[28].

Puis, nous entendons le Roi céder à Ulysse non pas par assentiment à l'oracle, mais par narcissisme : « Ces noms de roi des rois et de chef de la Grèce/Chatouillaient de mon cœur l'orgueilleuse faiblesse.»[29] On est loin de l'image du Roi respectant la volonté des Dieux. Le triangle symbolique *Dieu, Roi, père* est rompu. Agamemnon, pour sauver sa fille, n'hésite pas à mentir et, conséquemment, à trahir sa patrie en éloignant Iphigénie du péril ; il demande à Arcas de se faire le messager de son stratagème en jetant un regard lucide sur son comportement :

AGAMEMNON

Va, dis-je, sauve-la de ma propre faiblesse,
Mais surtout ne va point, par un zèle indiscret,

---

27 *Ibid.*, p. 901 (vv. 1771-1775).

28 Racine, *Œuvres complètes*, *op. cit.*, p. 677. Agamemnon dira à sa fille plus tard : « Sur l'intérêt des Grecs vous l'aviez emporté » (p. 716).

29 *Loc. cit.*

Découvrir à ses yeux mon funeste secret.
Que s'il se peut, ma fille, à jamais abusée,
Ignore à quel péril je l'avais exposée.
D'une mère en fureur épargne-moi les cris,
Et que ta voix s'accorde avec ce que j'écris[30].

Dans ce rude conflit intérieur qui agite Agamemnon, la fonction de la paternité n'est plus celle que nous trouvions dans *Horace*, où le vieil Horace exhortait les siens à suivre l'intérêt d'État de telle sorte que l'intérêt familial était en accord avec la cause publique. Dans la pièce de Racine, le Roi a une relation privée avec sa fille et son épouse; dans ces plaintes reprises d'Euripide, Agamemnon regrette sa fonction publique:

Heureux qui satisfait de son humble fortune,
Libre du joug superbe où je suis attaché,
Vit dans l'état obscur où les Dieux l'ont caché![31]

Il imagine une vie familiale privée, retiré de la charge du pouvoir[32]. La pièce met en scène une conception «très humaine» du père et de la famille, fondée sur l'affection réciproque:

ERIPHILE

Ne reconnais-tu pas un père qui balance?
Et que fera-t-il donc? Quel courage endurci
Soutiendrait les assauts qu'on lui prépare ici:
Une mère en fureur, les larmes d'une fille,
Les cris, le désespoir de toute une famille,
[...][33].

La fracture qui se dessine dans Agamemnon entre son rôle de Roi et celui de père est révélatrice d'un nouveau rapport social:

---

30 *Ibid.*, p. 679.

31 *Ibid.*, p. 675.

32 Voir ce commentaire de Roger Francillon concernant le passage cité: «C'est ainsi que le couple parental, formé d'Agamemnon et de Clytemnestre, en dépit de son statut royal, se réfère, tout au long de la pièce, à des valeurs qui seront celles du théâtre de Diderot: à maintes reprises, Agamemnon, le roi des rois, proclame la vanité des grandeurs héroïques et aspire à la tranquillité dans la quiétude domestique où pourraient s'exercer ses vertus de bon père de famille» («*Le Bourgeois gentilhomme*. Réflexions sur l'humanisme classique», in *Écriture*, 16, printemps 1981, pp. 95-96).

33 Racine, *Œuvres complètes*, *op. cit.*, p. 712.

> Ainsi, lorsque les valeurs sur lesquelles l'État repose, varient, comme c'est le cas durant notre période, les relations qui lient le roi et ces sujets et celles qui unissent le père et sa famille se modifient. Les valeurs sur lesquelles repose la sphère publique évoluent en effet lorsqu'elles mettent en avant non plus la hiérarchie, la patrie et l'État, non plus un souverain qui en serait le seul garant, l'unique dépositaire, mais la nature des liens qui unissent le souverain au sujet, la fonction paternelle du roi. Toute action, fût-elle individuelle, est limitée non plus par le respect du bien public incarné par le roi, mais par l'amour de tout homme pour tout homme en tant qu'il est représenté par l'amour du père de l'État et pour le père de l'État[34].

La redéfinition de la famille sur des rapports affectifs – c'est-à-dire l'immersion de l'intérêt privé au cœur de l'institution – est à envisager dans une configuration sociale qu'on pourrait qualifier de bourgeoise[35].

Iphigénie ne répond plus aux critères précédemment définis. Selon ceux-ci, la tragédie classique développe un discours délibératif représentant la nécessité de sacrifier l'intérêt particulier à l'intérêt d'État représenté par le Roi, et, dans une moindre mesure, le père. Les tragédies mettent en scène l'énonciation plutôt que l'énoncé du discours public. Rome fonctionne comme la représentation symbolique de ce discours.

Il convient de faire ici une remarque liée à la rhétorique. Dans son ouvrage *Introduction à l'analyse des textes classiques*, Georges Forestier[36] affirme que la tragédie ressortit dans son ensemble au genre judiciaire; il prend d'ailleurs comme exemple du judiciaire à l'œuvre dans la tragédie la scène 4 de l'acte IV d'*Iphigénie*. Sa démonstration est convaincante sur ce point particulier. Si l'on envisage la pièce dans son ensemble, on constate que la décision d'Agamemnon de sacrifier sa fille est un choix politique pris en fonction du bonheur à venir de l'État, ce qui atteste l'importance du discours délibératif dans la pièce. Dans *Horace* et *Bérénice* que nous avons analysés, nous retrouvons le même enjeu, savoir une décision à prendre concernant une action qui engage l'avenir de l'État. C'est encore le cas dans *Cinna*; citons à ce propos Georges Forestier qui écrit: « Ainsi le genre délibératif occupe

---

34 Christian Biet, *La Tragédie*, *op. cit.*, pp. 101-102.

35 Roger Francillon, «*Le Bourgeois gentilhomme*. Réflexions sur l'humanisme classique», art. cit., pp. 84-98.

36 Paris, Nathan, 1993, p. 48.

une place capitale dans cette pièce, presque aussi importante que le genre judiciaire. [...] on voit ici que le délibératif, lié au politique, peut lui aussi entrer en conflit avec le judiciaire, et pour finir, là encore, le subvertir.»[37] Ainsi, plusieurs pièces, et non des moindres, ressortissent finalement au genre délibératif. Le glissement du judiciaire tragique vers le délibératif s'explique par la fonction politique des pièces classiques : le genre judiciaire supposerait une (re)mise en question du pouvoir du Roi, tandis que le délibératif est plus propre à la consécration de ce pouvoir.

En conclusion, nous pensons que les tragédies forment un ensemble dont le discours est relativement homogène entre 1640 et 1670. C'est seulement au-delà de cette date que le discours devient vraiment polyphonique, notamment dans les trois dernières tragédies de Racine ; pensons à *Mithridate* et à *Phèdre* où le Roi-père ne peut pas mourir sans subir un certain affaiblissement. En outre, nous avons montré qu'*Iphigénie* problématise le schéma que l'on trouvait dans *Horace*. Notre périodisation nous contraint donc à poser, en contradiction avec un certain discours critique qui perdure, que *Phèdre*[38] n'est pas une tragédie modèle. Si cette affirmation nous semble incontestable du point de vue de la structure et du discours de la pièce, elle soulève un problème terminologique. En effet, l'adjectif « classique » que l'on accole à la tragédie se fonde sur les lectures ultérieures qui ont fait de certaines tragédies des pièces dites « classiques »[39]. Or, *Phèdre* a souvent été retenue comme l'exemple type de ces pièces. Ce lieu commun nous semble discutable si l'on se place dans la perspective d'une analyse du « genre », terme conçu en rapport à une certaine époque, à un certain discours et à une certaine esthétique, les trois aspects étant intimement liés. Or, à partir de 1675 la tragédie décline au profit de la « tragédie lyrique ». Plutôt qu'un modèle, *Phèdre* représenterait le chant du cygne du genre.

Gilles REVAZ

Université de Zurich

---

[37] *Ibid.*, p. 51.

[38] Nous nous sommes déjà expliqué sur cette question dans notre ouvrage *La Représentation de la monarchie absolue dans le théâtre racinien*, Paris, Kimé, 1998.

[39] Voir notamment sur cette question l'introduction de l'ouvrage de Christian Delmas, *La Tragédie de l'Age classique, op. cit.*