

La survie des innocents persécutés chez Racine : la pastorale et la grécité dans *Bérénice*

Tomoki TOMOTANI

Très schématiquement, on peut diviser les personnages raciniens en deux catégories : 1. les criminels qui exercent, volontairement ou non, une violence sur autrui, et 2. les innocents qui subissent la violence des autres au cours d'une action tragique. Il va sans dire que la tradition critique tend à privilégier (à juste titre d'ailleurs) les premiers, qui devraient illustrer le mieux le tragique du théâtre racinien, cruel, profond, janséniste ou augustinien (Néron, Roxane, Phèdre ou Athalie). Le but de cet article est de reconsidérer le rôle assigné aux personnages innocents de Racine, lesquels, très souvent jugés falots, semblent pourtant désigner certains aspects essentiels de son esthétique dramatique.

Mais préalablement, il conviendrait de subdiviser encore les personnages innocents en deux sous-catégories : 2.1. les innocents persécutés qui *meurent* au dénouement (Britannicus, Bajazet, Atalide, Hippolyte), et 2.2. ceux qui *survivent* après être injustement accablés (Porus, Axiane, Andromaque, Junie, Titus, Bérénice, Antiochus, Xipharès, Monime, Iphigénie, Achille, Clytemnestre, Aricie, Esther et Joas¹⁾). (*Bérénice* serait une pièce un peu à part car il n'y a là aucune violence proprement dite, mais nous considérons ses personnages comme des innocents persécutés qui survivent après la violence, la loi de Rome étant assimilable à *une entité qui tue*). Mais ici nous n'aborderons pas la première catégorie des innocents qui ne sont, pour ainsi dire, qu'*imparfaitement* innocents, et qui se présentent presque comme des personnages coupables ; Bajazet et Hippolyte par exemple sont dotés de

traits visiblement culpabilisants, dont ils sont eux-mêmes profondément conscients²⁾. Nous nous arrêterons seulement sur la seconde catégorie des personnages, c'est-à-dire les innocents qui sont opprimés mais échappent au danger *in extremis*, et qui se trouvent dans les tragédies dites « à fin *heureuse* » (et ce, au moins partiellement).

Disons d'emblée que ce groupe de personnages contribuera à mettre en lumière la prépondérance du critère aristotélicien de la bonté des caractères (au sens moral) chez Racine (Aristote, *Poétique*, chap. 15) ; pour constituer ces innocents qui survivent, Racine n'a pas pris soin de les culpabiliser en faisant appel à sa poétique de l'imperfection ; on ne trouvera chez eux que très peu de traces de responsabilisation de la part du poète. Nous verrons donc quelle était pour Racine l'utilité dramatique de la bonté morale de ses personnages, et essaierons de saisir le statut particulier des héros de *Bérénice* qui survivent, mais dont la survie est *tragique*. Pour la création de ce célèbre trio, nous pensons que le poète a recouru aux deux traditions littéraires suivantes : la veine pastorale française et la fascination du malheur chez les poètes grecs.

1. L'efficacité des innocents triomphants

On constate d'abord que ce type de personnages — les innocents opprimés mais sauvés — est quelque peu suspect du point de vue de la poétique aristotélicienne, car il s'agit très exactement d'une configuration, théoriquement possible, mais non mentionnée par Aristote au chapitre 13 de la *Poétique* : un homme de bien qui passe du malheur au bonheur. Ce silence d'Aristote nous reste toujours mystérieux ; selon les éditeurs récents, « on peut penser que l'estime qu'il portait à *Iphigénie en Tauride* lui interdisait » de mentionner la qualité visiblement non tragique de ce dénouement heureux³⁾. En tout cas, pour se permettre de créer ces personnages apparemment tragi-comiques, Racine n'avait pas à se demander s'ils étaient conformes ou non à la doctrine aristotélicienne, car non seulement il

connaissait la qualité incontestable de l'*Iphigénie en Tauride* d'Euripide (sujet qu'il a tenté de dramatiser lui-même, mais dont nous n'avons plus que le plan de l'acte premier), mais encore il avait pour caution le précepte de Corneille : les innocents persécutés sont autorisés au théâtre, parce que le public s'apitoiera volontiers sur leurs infortunes, et en plus, sera très content de les voir s'en sortir victorieux au dénouement. Corneille disait que *Rodogune* et *Héraclius* auraient été des pièces insupportables si les premiers acteurs y périssaient : « Leur malheur y donne une pitié, qui n'est point étouffée par l'aversion qu'on a pour ceux qui les tyrannisent, parce qu'on espère toujours que quelque heureuse révolution les empêchera de succomber⁴⁾ ». Lorsqu'il laisse survivre les personnages innocents, Racine n'était donc pas obligé de les culpabiliser par quelque faute (*hamartia*), le risque de répulsion (*miaron*) étant nul⁵⁾. En cela, sa pratique théâtrale pouvait donc trahir allégrement l'*Art poétique* de son ami Boileau⁶⁾; Racine a certes repris dans son *Iphigénie* (IV, 6) l'Achille homérique « bouillant » et « prompt » qui brave rudement Agamemnon, comme le voulait Boileau (III, v. 105) — ce qui n'existait ni chez Euripide, ni chez Rotrou —, mais l'amour de ce héros racinien pour Iphigénie est-il « une faiblesse et non une vertu » (III, v. 102) ? est-il tant soit peu « combattu de remords » (III, v. 101) ? Il est certain que Racine se souciait peu de la culpabilisation de ses innocents malheureux *quand il les épargnait*.

Sauf quelques exceptions sans doute ; Monime, chez laquelle on peut voir l'auto-culpabilisation exagérée, mais insérée indubitablement à seule fin de rehausser son image morale et de susciter encore de la pitié (*Mithridate*, v. 1486-1496, 1644-1648) ; et Iphigénie, qui exprimait une idée archaïque en ces termes : « Qui sait même, qui sait si le Ciel irrité / A pu souffrir l'excès de ma félicité ? / Hélas ! il me semblait qu'une flamme si belle / M'élevait au-dessus du sort d'une Mortelle » (v. 1043-1046). Mais ce thème de la prospérité ou de l'excellence inquiétante — thème typiquement eschyléen⁷⁾ —, n'atteste aucunement la culpabilité *individuelle* de l'héroïne ; Racine l'a utilisé

seulement pour que le public craigne davantage le sort de la princesse ; sa vertu elle-même reste toujours pure de toute faute. Quant à Xipharès, il est vrai qu'on peut voir en lui une certaine ingratitude (aimer la fiancée de son père qui de plus lui confie sa garde) ; mais Racine emploie l'argument de l'antériorité amoureuse — Xipharès aimait Monime avant son père (*Mithridate*, v. 46-48) —, qui atteste partout la légitimité et l'innocence de l'amour des jeunes premiers (Britannicus et Junie, Bajazet et Atalide, s'aimaient depuis longtemps, avant Néron et Roxane), et la confiance du père ne tourmente point Xipharès (II, 6)⁸⁾.

On peut donc dire que l'éloge du « cruel Racine » est une lecture insuffisante qui risque de masquer cette stratégie de l'innocence dans le théâtre racinien⁹⁾ ; Racine savait parfaitement les « souhaits de l'auditoire, qui s'intéresse toujours pour ceux dont le procédé est le meilleur¹⁰⁾ », et il savait aussi qu'il répondrait bien à ces souhaits du public en représentant des innocents vertueux qui échappent à l'oppression. S'il est vrai que « la principale Règle est de plaire et de toucher » et que « toutes les autres ne sont faites que pour parvenir à cette première¹¹⁾ », la survie des bons était l'une des plus importantes règles dont l'efficacité était empiriquement prouvée. Au dire de l'abbé Batteux :

l'art pour plaire tend de lui-même à la bonté des mœurs [*i. e.* des caractères], parce que sans doute c'est le penchant le plus naturel du cœur humain [...].

Il y a au fond du cœur humain une voix qui crie en faveur de la vertu et de l'innocence opprimées, et qui demande vengeance pour elles¹²⁾.

Un tel point de vue semblerait *a priori* trop simpliste pour s'appliquer à un art tragique, mais rappelons-nous la préface d'*Iphigénie* : « 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 ? [...] il ne faut

que l'avoir vu représenter, pour comprendre *quel plaisir j'ai fait au Spectateur*, [...] en sauvant à la fin une Princesse vertueuse pour qui il s'est si fort intéressé dans le cours de la Tragédie » (O. C., t. I, p. 698) ; Racine supposait sans aucun doute chez son public ce « penchant le plus naturel du cœur humain » qui va à la bonté des personnages. Le passage du malheur au bonheur des bons était, au même titre que la peinture de l'amour, « pour aller au cœur la route la plus sûre » (Boileau, *Art poétique*, III, v. 96).

2. La survie tragique et le rêve pastoral

Ce qui est le plus problématique, c'est donc la survie *tragique* des innocents tels que Junie, Aricie et les héros de *Bérénice*. Ils ne meurent pas au dénouement, mais ils sont pour ainsi dire déjà morts, en assistant à la mort de leur amour (là se trouve, notons-le bien, la différence radicale entre ces innocents et le couple Xipharès-Monime). Et pourtant, à l'inverse des héros innocents qui périssent (Britannicus, Bajazet, Atalide et Hippolyte) auxquels Racine prenait toujours grand soin de donner quelque petite faute justifiant leur malheur, chez les innocents *morts vivants*, on ne peut trouver aucune trace de défaut ou imperfection qui puisse légitimer leur sort. Pour saisir le statut singulier de ces personnages, il ne suffit donc pas de la doctrine aristotélicienne de la faute tragique, mais il faut penser que Racine mettait en œuvre une autre technique dramatique qu'il connaissait depuis longtemps : c'est la veine pastorale. En fait, le traitement de ces personnages nous permet non seulement de dire que le Racine poète était hanté par le rêve pastoral¹³, mais aussi de suggérer que le Racine dramaturge concevait essentiellement les infortunes de l'amour innocent comme une variation de la pastorale dramatique, sous le signe de Théophile de Viau, en se dégageant tout à fait de la causalité logique aristotélicienne : absence de faute individuelle.

Relevons d'abord quelques thématiques tout de suite discernables. Une filiation théophilienne est repérable chez Hippolyte et Aricie qui sont créés

avec le *topos* des oiseaux-amoureux et le thème du rendez-vous avec la mort (près des tombeaux¹⁴). Et dans *Britannicus*, on remarquera le fait que Junie refuse, comme Thisbé, l'amour d'un monarque et l'offre de ses grandeurs terrestres :

Je ne me flatte point d'une gloire insensée.
Je sais de vos présents mesurer la grandeur.

(*Britannicus*, II, 3, v. 628-629).

Dans *Pyrame et Thisbé*, le Roi disait de l'héroïne : « Cette ingrante farouche, avecque ses mépris, / A donné trop longtemps la gêne à mes esprits. / La qualité de Roi, l'éclat de ma fortune, / Au lieu de l'attirer, la choque et l'importune : / Elle aime mieux, ignoble et honteuse qu'elle est, / Un simple citoyen » (I, 3, v. 169-174).

Mais surtout nous voudrions souligner ici quelques similitudes frappantes entre Junie et Aristonne, héroïne du *Mariage de Cambyse* de Quinault (1659). Aristonne, élevée avec son (faux) frère Darius dans les bois, montre une parfaite indifférence à l'attrait des grandeurs terrestres ; tout ce qu'elle désire, c'est d'aimer Darius ; mais le roi Cambyse s'égare en chassant, la rencontre endormie, tombe amoureux d'elle, et l'enlève (comme le Néron racinien). Emmenée au palais royal, Aristonne dira :

Mon cœur, accoutumé parmi la solitude,
Aux plaisirs des grandeurs sent fort peu d'habitude.

(*Le Mariage de Cambyse*, II, 1, v. 355-356).

La vie qu'elle mène dans la forêt est une « retraite » (*ibid.*, v. 123, 214, 291, 987) appelée ici la « solitude » (*ibid.*, v. 355). Et Junie qui s'est retirée de la Cour de Néron (« Seule dans son Palais la modeste Junie » *Britannicus*, v. 423)

a fait jusqu'ici une « longue retraite » (v. 947), dans laquelle elle ne voyait que Britannicus (« Junie a pu le plaindre et partager ses peines, / Elle n'a vu couler de larmes que les siennes [celles de Britannicus] » v. 447-448). De même, Aristonne, loin de la Cour, ne pouvait s'empêcher d'aimer son frère (supposé) Darius, car elle ne voyait que lui : « ARISTONNE : Mais, en effet, crois-tu qu'on me doive blâmer ? / Il est bien malaisé de vivre sans aimer ; / Et, dans une retraite à la nôtre semblable, / Il est aisé d'aimer ce qu'on voit seul aimable. LADICE : Oui, n'ayant vu qu'un frère encore jusqu'aujourd'hui, / On peut vous excuser, si vous n'aimez que lui » (*Cambyse*, v. 985-990)¹⁵.

Mais ce qui attire surtout notre attention, c'est le fait que Quinault n'appelle pas son *Mariage de Cambyse* une tragi-comédie *pastorale*, mais simplement une tragi-comédie, malgré les caractéristiques pastorales incontestables ; la mention des « jeux » (v. 497, 514) auxquels Aristonne et Darius s'amusaient jadis, et de leur vie « triste et solitaire » (v. 495) dans les bois place d'emblée cet amour idyllique dans un cadre proprement pastoral ; et comme dans une pastorale traditionnelle, Darius apparaît sur scène « en habit de Berger » (I, 1, didascalies). Mais si Darius est présenté comme un typique prince déguisé, Aristonne (qui est sœur du roi) n'est plus déguisée en bergère ; enlevée par Cambyse avec sa mère (ce roi a eu la gentillesse d'installer la famille d'Aristonne dans la cour), elle apparaît sur scène en tant que fille de la princesse Palmis (sa mère supposée). Cambyse disait à Darius : « On a suivi mon ordre en cet enlèvement [d'Aristonne et sa mère] : / Mais n'appréhendez pas que je cherche à leur nuire. / Déjà dans ce palais je les ai fait conduire : / Elles changent d'habits » (v. 130-133). Ce rejet de la marque vestimentaire de la pastorale est une indication bien intentionnelle de la part de Quinault ; ce dernier ne voulait pas faire une tragi-comédie pastorale, mais une tragi-comédie jouée exclusivement par les *illustres* personnes (un roi, des princesses, un général) hantées seulement par des souvenirs pastoraux (*Le Mariage de Cambyse*, une des médiocres copies d'*Héraclius*, est fondé

essentiellement sur le mystère de l'identité). Avant Racine, Quinault avait donc montré comment un poète moderne pouvait combiner la veine pastorale avec un sujet *sérieux* : les personnages de sang royal, tout revêtus de beauté et d'innocence pastorales, ne se déguiseront plus, ne descendront plus de leur rang princier.

3. *Bérénice* : la pastorale tragique et le triomphe de l'amour

Dans ce contexte, relisons la théorie (inouïe) de la belle tragédie dans la préface de *Bérénice* :

Ce n'est point une nécessité qu'il y ait du sang et des morts dans une Tragédie ; il suffit que l'Action en soit grande, que les Acteurs en soient héroïques, que les Passions y soient excitées, et que tout s'y ressente de cette tristesse majestueuse qui fait tout le plaisir de la Tragédie (Préface de *Bérénice*, O. C., t. I, p. 450).

L'action de *Bérénice* est « grande », ses personnages sont « héroïques », les passions « y sont excitées », et la tristesse est « majestueuse ». À la réflexion, on voit que ces qualités de la bonne tragédie ne sont toutes — sauf l'excitation des passions — liées qu'au seul statut princier de ses personnages : la *grandeur* de l'action, le statut *héroïque* des personnages, et la tristesse *majestueuse* ne sont possibles qu'avec des personnes de sang royal. On pourrait dire que Racine y reprend et développe seulement une formule donnée par Aristote dans sa *Poétique* : « La tragédie est la représentation d'une action *noble* » (chap. 6, 1449 b 24, p. 52), formule qui a été glosée par Chapelain : « *L'action illustre* selon Aristote, ou se représente ou se raconte. Quand on la représente, la tragédie s'en forme ; lorsqu'on la raconte, l'épopée. Je définis *action illustre* un événement notable, soit de bonne soit de mauvaise fortune, arrivé ou à personnes illustres d'elles-mêmes, ou qui sont faites telles par la qualité d'icelui¹⁶⁾ ». Mais sans doute, la préface de *Bérénice* part en guerre contre une réflexion plus récente de Corneille, c'est-à-dire ce qu'il

nommait la « comédie héroïque » dont, entre autres, *Don Sanche d'Aragon* (1650). Selon Corneille, un beau poème tragique « veut pour son sujet, *une action illustre, extraordinaire, sérieuse* » et « demande *de grands périls* pour ses héros » ; ainsi ne comportant pas de « péril de vie, de pertes d'États, ou de bannissement », *Don Sanche d'Aragon* n'est pas une tragédie, et pour la « distinguer avec les comédies ordinaires », il y a mis « l'épithète d'héroïque¹⁷⁾ ». S'opposant à cette conception (qui atteste combien Corneille était un théoricien consciencieux), Racine semble prétendre à la va-vite que la « dignité » du genre tragique est assurée par le seul statut de héros, et ce qui prime, c'est qu'ils excitent les passions et produisent une tristesse ; en d'autres termes, la tragédie n'a pas besoin de sang, pourvu que ses personnages soient des princes malheureux. On peut suggérer par là que la préface de *Bérénice* était une plaidoirie de la *tragédie pastorale sans déguisement*, et que Racine voulait faire passer absolument cette pièce pour une véritable tragédie, illustre et sérieuse, étant donné que ses personnages sont d'un bout à l'autre toujours dignes de leur statut princier.

Examinons donc maintenant ce que la tragédie de *Bérénice* doit à la pastorale. D'abord on remarquera certains détails assez superficiels. Titus et Antiochus sont tous deux amoureux de Bérénice « depuis cinq ans » (v. 25, 45 et 545), comme Tisimandre l'est d'Ydalie¹⁸⁾. Bérénice a évoqué « Ces chiffres, où nos noms enlacés l'un dans l'autre » (v. 1336), qui étaient très familiers aux lecteurs de la pastorale ; Alcidor : « Ces alisiers témoins de nos plaisirs passés / Ont encore en leur tronc nos chiffres enlacés » ; Tisimandre : « Imprimer sur leur tronc [des bois] les chiffres d'Ydalie » ; Sylvie : « On ne voyait gravé sur mainte écorce tendre / Que le nom de Délie et celui de Nicandre¹⁹⁾ ». Ensuite les vers suivants d'Antiochus semblent provenir directement des *Bergeries* :

Mais quoi ? Déjà je tremble, et mon cœur agité
Craint autant ce moment que je l'ai souhaité.

(Racine, *Bérénice*, I, 1, v. 21-22).

Craindre-souhaiter. L'expression antithétique de ce type est omniprésente chez les poètes baroques²⁰, mais un tel raisonnement d'Antiochus, ce mélange de crainte et d'impatience, est bien celui d'une bergère de Racan, Arténice, qui disait, quand elle allait apprendre la preuve de l'infidélité d'Alcidor par l'intermédiaire de la magie : « Je sens l'impatience en mon âme s'accroître / De connaître le mal que j'ai peur de connaître » (*Les Bergeries*, II, 3, v. 757-758). Et ce qu'a vécu Antiochus pendant ces cinq ans — aimer, sans rien espérer —, cette souffrance des soupirants éconduits convient parfaitement aux bergers français :

Bérénice autrefois m'ôta toute espérance.
Elle m'imposa même un éternel silence.

(Racine, *Bérénice*, I, 1, v. 23-24).

Assez depuis trois ans j'ai connu par moi-même
Quel tourment c'est d'aimer, et de n'espérer rien.

(Racan, *Les Bergeries*, II, 2, v. 1106-1107).

Mais la ressemblance entre *Les Bergeries* et *Bérénice* ne se limite pas à ces petits détails lexicaux, elle peut s'observer encore sur le plan dramaturgique. De même que la coercition quasi mystique de la loi de Rome pèse sur les personnages de *Bérénice* comme une fatalité insurmontable, dans *Les Bergeries* de Racan, sur le couple Alcidor-Arténice, il y a un interdit irrévocable de la Bonne Déesse qui ordonne à la bergère, sans aucune raison précise, de ne jamais se marier qu'avec un homme de sa race²¹. Dramaturgiquement, cet interdit extérieur est un élément primordial : la cause première du malheur ne provenant que de l'extérieur et, de surcroît, d'une instance mystique, identifiable à une sorte d'*ananké* inexplicable et apparemment injuste — Bérénice parlait « d'injustes Lois » de Rome (v. 1149)

—, les protagonistes n'ont aucune faute morale en eux-mêmes, ce qui les place hors de la doctrine aristotélicienne du héros qui commet une faute et qui tombe dans un malheur à cause de son propre fait. Très judicieusement, G. Declercq a donc fait remarquer l'absence de la mention sur cette doctrine d'Aristote dans la préface de *Bérénice* : « C'est à dessein, nous semble-t-il, que Racine ne fait aucune mention dans la préface de *Bérénice* de la définition aristotélicienne du héros qui engage une problématique d'ordre éthique ; exclusion et non ignorance, puisque cette définition du héros « ni tout à fait bon, ni tout à fait méchant », déjà invoquée en préface d'*Andromaque* et de *Britannicus*, constituera, dans la préface de *Phèdre*, l'argument du retour à la tragédie morale²²⁾ ». Et selon G. Declercq, Racine aurait omis cette définition aristotélicienne afin d'accentuer avant tout la dimension esthétique de sa poétique de la « tristesse majestueuse ». Pour notre part, nous croyons y trouver une autre raison : tout simplement, Racine ne *pouvait* pas le mentionner, parce que lui-même sentait que ses personnages ne se conformaient pas bien au principe aristotélicien du héros faillible dont la mention aurait dévoilé à son public l'irrégularité doctrinaire de *Bérénice*.

On sera pourtant tenté de voir dans l'illusion de la reine orientale une certaine faute, équivalent de la faute tragique définie par Aristote — Bérénice croit à tort pouvoir vivre heureuse avec Titus, dans cette Rome hostile à tous les Rois et les Reines ; ce serait donc une erreur tragique, un avatar de la *hamartia* antique²³⁾. Mais un tel point de vue risquera de mettre tous les bergers de la pastorale traditionnelle au rang des véritables héros tragiques au sens aristotélicien : naïvement, les bergers et les bergères se croient eux aussi capables de vivre leur amour librement, et se heurtent à des obstacles, de la part des parents, des méchants, des calomniateurs, de la Bonne Déesse, du lion, etc. Et çà et là, on voit maintes tirades déploratives qui dénoncent la vicissitude des choses humaines les induisant en erreur. Illusion, égarement, ou incertitude du jugement des hommes, tous ces *topoi* de la littérature

baroque ne constituent pas une faute tragique aristotélicienne à proprement parler : une grave faute *individuelle*.

Autrement dit, *Bérénice* a ceci de commun avec la pastorale qu'elle ne tente pas de fonder, sur le plan moral, la légitimité de la cause initiale du malheur. Alcidor est un berger parfait, mais Arténice ne peut l'épouser en raison d'une loi mystérieuse de la Bonne Déesse^{24.}). *Bérénice* est une maîtresse parfaite qui a enseigné à Titus toutes les vertus, mais Rome interdit à Titus de l'épouser. Alcidor et *Bérénice* sont ainsi des objets si pleinement aimables que les spectateurs ne voient pas quelle faute il y a à les aimer. Certes Racine a insisté, comme un bon auteur de tragédies, sur l'erreur de Titus : « Dès que ma triste main eut fermé sa paupière [de Vespasien], / De mon aimable erreur je fus désabusé » (v. 460-461). Mais remarquons aussi que Racine ne donne pas pour autant à cette erreur une fonction culpabilisante écrasante : Titus croyait pouvoir introniser *Bérénice* (« Dans l'espoir d'élever *Bérénice* à l'Empire » v. 436), il pouvait donc rester « dans une paix profonde » (v. 455), et brusquement, il s'est rendu compte que c'était interdit, lorsqu'il est devenu empereur²⁵). Titus doit donc obéir à la Loi « qui ne se peut changer » (v. 377), disait Paulin ; mais remarquons bien que Racine lui fait dire en même temps qu'il ne sait pas bien si cette Loi est *raisonnable* ou *capricieuse* : « N'en doutez point, Seigneur. *Soit raison ou caprice*, / Rome ne l'attend point pour son Impératrice » (v. 371-372).

Il y a un autre indice qui rattache *Bérénice* à la veine pastorale. On dit communément que *Bérénice* est une tragédie rhétorique : tout l'enjeu de la pièce est de persuader la reine de la nécessité de la séparation. Mais à y regarder de près, à la fin de la pièce, ce dont elle est persuadée, c'est de l'amour de Titus, plutôt que de la raison de la séparation. Le cheminement de la psychologie de la reine est en fait très proche de la conduite ordinaire de la pastorale : le dépit amoureux et la réconciliation. Chez Racan, Arténice, trompée par la fourberie de Lucidas, croit à tort qu'Alcidor ne l'aime plus ; le

berger affligé se jette à la Seine ; sauvé *in extremis*, Alcidor réapparaît devant Arténice qui l'absout à cause de cette preuve extrême de sa douleur et de son remords. Ainsi donc, déjà dans *Les Bergeries*, on avait ce schéma : les deux amoureux brouillés d'abord par une mésentente se réconcilient enfin grâce à la tentative (manquée) de suicide du héros prouvant la sincérité d'un amoureux parfait²⁶). La ressemblance entre *Les Bergeries* et *Bérénice* n'est donc pas seulement thématique, mais aussi *structurelle* (sauf la séparation finale des amoureux bien évidemment, nous y reviendrons). Mais répétons-le : Titus et Bérénice se séparent *dans une réconciliation*.

Ce qui nous amène à penser que *Bérénice* est une pièce illustrant le triomphe de l'amour à la manière de la pastorale dramatique, bien qu'elle finisse mal, qu'elle soit une « histoire douloureuse » et qu'elle représente « une solitude semblable à la mort²⁷ ». Car à nos yeux, l'histoire douloureuse de ces *morts vivants* ne signifie pas que cet Orient désert où règne la souffrance de la séparation, mais aussi elle illustre la survie de l'amour lui-même, au-delà de tous les obstacles. Exemplification et mythologisation de la scène finale de *Bérénice* cadrent bien avec la dimension idéaliste de la pastorale où l'on chante inlassablement l'éternité de l'amour²⁸). Racine ne cesse de souligner que l'amour de Titus et de Bérénice est éternellement pur, intact, rebelle à la corrosion de la durée. Non seulement Bérénice est une personne parfaite (« Beauté, Gloire, Vertu, je trouve tout en elle », v. 544) comme des bergers de Racan (Arténice en parlant d'Alcidor : « Je ne saurais choisir un plus parfait berger » *Les Bergeries*, v. 291), mais elle ne vieillit pas ; leur amour ne connaît pas l'usure : « Depuis cinq ans entiers chaque jour je la vois, / Et crois toujours la voir pour la première fois » (v. 545-546). À cette pureté absolue de l'amour, le confident oppose la vérité généralement admise dans le monde : rien ne dure ici-bas, Bérénice oubliera Titus (Arsace dit à Antiochus : « À ses pleurs accordez quelques jours ; / De ses premiers sanglots laissez passer le cours : / Tout parlera pour vous, le dépit, la

vengeance, / L'absence de Titus, le temps, votre présence, / Trois sceptres que son bras ne peut seul soutenir, / Vos deux États voisins, qui cherchent à s'unir. / L'intérêt, la raison, l'amitié, tout vous lie » v. 821-827). Mais dans la pièce, ces paroles d'Arsace sont dérisoires, quoique vraisemblables et réalistes, car l'amour est perçu comme immortel par les *héros*.

Ainsi, comme on vient de le dire, la tâche de l'empereur est-elle moins celle de persuader Bérénice de la nécessité de la séparation que celle de lui faire comprendre qu'il l'aimera pour toujours. Bérénice montre une totale incompréhension pour la politique qui lie Titus inexorablement : « TITUS : Maintiendrai-je des lois que je ne puis garder ? BERENICE : Vous ne comptez pour rien les pleurs de Bérénice » (v. 1146-1147). Si elle part dans la scène finale, c'est parce qu'elle comprend que l'amour de Titus reste intact malgré la rupture nécessitée par la politique. Selon G. Forestier, « Cette œuvre est, en effet, le lieu de la tragique victoire de l'affirmation de la nécessité politique (ou du principe de réalité) sur le rêve pastoral²⁹⁾ » ; ainsi *Bérénice* serait une tragédie élégiaque où la rêverie pastorale se trouve être niée par la dure réalité politique. Mais à notre sens, elle est une pièce où, le rêve étant détruit, l'adoration du rêve éternel continue à se faire. Cette sorte de soif d'éternité s'inscrit d'ailleurs parfaitement dans le scénario élégiaque, comme l'illustrerait plus tard Eurydice dans *Suréna* de Corneille : « Toujours aimer, toujours souffrir, toujours mourir » (v. 268)³⁰⁾. Et Rotrou savait lui aussi parfaitement exploiter cette topique de la survie de l'amour ; au dénouement de son *Antigone*, en amplifiant l'amour d'Hémon pour Antigone, qui n'était pas au premier plan chez Sophocle, Rotrou fait en sorte que l'héroïne éponyme meure en conservant le nom d'Hémon, même après le passage du Léthé. Ismène dit à ce dernier : « Vous l'offensez, au reste, et soupçonnez à tort, / Que son affection soit morte par sa mort : / Elle sait à quel point sa fortune vous touche, / Avec le nom d'Hémon, elle a fermé la bouche ; / C'est un nom qu'elle emporte au-delà du trépas, / Et que dans l'Oubli même, elle n'oubliera pas »

(Rotrou, *Antigone* (1639), V, 8, v. 1719-1724). La loi de la cité ayant détruit l'espoir du jeune couple innocent, ce dernier rêve toujours que l'amour *vive au-delà de l'oubli*. Un tel rêve est proprement pastoral, illustré par ce débat qu'on lit dans *Les Bergeries* :

CHINDONNAX

Quel espoir vous convie à la suivre au trépas ?
 Vos yeux n'y verront plus ces aimables appas.
 La grâce, la beauté, la jeunesse et la gloire
 Ne passent point *le fleuve où l'on perd la mémoire*.

TISIMANDRE

Rien ne peut effacer les agréables traits
 Dont elle a dans mon âme imprimé ses attraits ;
 L'enfer n'a point d'horreurs ni de nuits assez sombres
 Dont le jour de ses yeux ne dissipe les ombres.

CHINDONNAX

Ces yeux et ce beau teint de roses et de lis
 Sous celui de la mort seront ensevelis.
 L'horreur qui l'accompagne est à toutes commune ;
 On n'y reconnaît point la blanche de la brune.

TISIMANDRE

Bienheureux si je perds avec le sentiment
 Le feu dont son amour me brûle incessamment,
 Mais plus heureux encor si mon âme éternelle
 Conserve *après ma mort* l'amour que j'ai pour elle.

(Racan, *Les Bergeries*, IV, 5, v. 2105-2120).

Selon la précision de G. Forestier, « La finalité du rêve pastoral, c'est l'établissement du bonheur amoureux sur la terre, quelles qu'aient été les embûches rencontrées par le couple d'élus pour atteindre ce paradis terrestre de l'amour³¹⁾ ». Mais il faut dire aussi que ce rêve pastoral est un rêve éveillé ;

comme le passage qu'on vient de voir le montre clairement, les personnages de Racan ne sont pas sans savoir qu'après la mort, il n'y aurait plus rien ; et, malgré tout, ils expriment leur désir de faire survivre leur amour au-delà de la mort et de l'oubli. De plus, on doit se rappeler que la pastorale dramatique au XVII^e siècle français était déjà un genre relativement réaliste ; il ne racontait pas qu'une utopie euphorique dans un décor champêtre, coupée de toute réalité, de toute corruption de la civilisation. L'univers où vivent les bergers d'un Racan — la scène est à Suresnes — est déjà si bien policé que l'amour innocent y est sans cesse entravé par « la honte, l'honneur et l'envie » (*Les Bergeries*, v. 1698). Ce sont là trois obstacles majeurs de l'amour idéal, ouvertement malherbiens. Dans *La Victoire de la constance*, Malherbe, faisant l'éloge d'un amant *guerrier* qui ose tout, qui foule aux pieds l'honneur « des maris, et des mères » (v. 34), et qui refuse de vivre « au compas de l'Envie » (v. 42) a déclaré que la timidité dans l'amour n'était que « de la honte » (v. 54). Le rêve pastoral racanien partageait ainsi avec Malherbe cette amertume toujours attachée au commerce amoureux³²). Et c'est la raison pour laquelle les bergers ne cessent de faire l'éloge de l'âge d'or ovidien *qui n'est plus le leur*. Remarquons bien ceci : ils glorifient une chose qu'ils savent bien qu'elle n'existe plus. Il est impossible de ne pas se rappeler cet heureux temps qui n'est plus, évoqué par Titus : « J'aimais, je soupirais dans une paix profonde » (v. 455)³³).

Voyons enfin comment Racan décrivait ces obstacles. Le vice le plus redoutable, c'était l'honneur : « Ce qui nous doit le plus fâcher / Est cet honneur qui nous ordonne / D'acheter et vendre si cher / Les plaisirs que l'amour nous donne » (*Les Bergeries*, v. 1719-1722) ; ailleurs l'honneur est appelé *tyran* : « Honneur, cruel tyran des belles passions, / Qui traverse l'espoir de nos affections, / [...] / Ce fut toi qui premier fis glisser en notre âme / Ces folles visions de la honte et du blâme, / [...] / Et dont la tyrannie, aux amants trop cruelle, / S'opposa la première à la loi naturelle³⁴ ». On s'aperçoit

de la filiation certaine entre cet honneur de Racan ou de Malherbe et la *gloire* de la tragédie classique qui entrave toujours les amours princiers. Titus disait : « Ma Gloire inexorable à toute heure me suit » (v. 1406). Ainsi le genre pastoral français, loin d'être tout rustique, évoquait les contraintes fâcheuses dans la *Cité*, et recelait en lui deux voies possibles : la tragi-comédie pastorale (c'est ce qu'on considère communément comme la pastorale dramatique) et la *tragédie* pastorale (comme *Pyrame et Thisbé*). Dans cette perspective, on peut dire que la gloire de Titus était un avatar héroïsé de l'honneur chez les humbles bergers de la pastorale.

4. Le malheur et le chant

Mais tout en empruntant les éléments de la pastorale, Racine n'a certainement pas l'intention de faire une pure pastorale où tout finit bien à la fin (comme la tragi-comédie de Magnon). Avec *Bérénice*, Racine fait en sorte qu'un schéma pastoral, s'il adopte une issue malheureuse, puisse illustrer l'éternité de l'amour mieux qu'une pastorale dramatique traditionnelle. En d'autres termes, c'est la vertu de l'issue fatale d'une action tragique qui paradoxalement sublime la défaite des amoureux. (Et, de plus, puisque les héros de *Bérénice* ne meurent pas, la pitié est à l'abri de la répulsion, la douce amertume élégiaque est suscitée sans trahir l'aristotélisme).

Si le souhait des spectateurs faisait écrire à un Magnon une tragi-comédie de *Tite* (1660) qui finit par le mariage, Racine, en conservant l'issue fatale de ce sujet, n'a pas seulement manifesté sa fidélité à l'histoire, mais il a manifesté aussi sa volonté de faire *une tragédie à fin malheureuse*, prônée par Aristote qui demande que « le passage se fasse non du malheur au bonheur, mais au contraire du bonheur au malheur » (chap. 13, 1453 a 13-15). Et Mairet insiste sur cette idée plusieurs fois dans sa préface de *La Silvanire* : « la tragédie est comme le miroir de la fragilité des choses humaines, d'autant que ces mêmes rois et ces mêmes princes qu'on y voit au commencement si glorieux et si

triomphants y servent à la fin de pitoyables preuves des insolences de la fortune. [...] La tragédie en son commencement est glorieuse, et montre la magnificence des grands ; en sa fin elle est pitoyable, comme celle qui fait voir des rois et des princes réduits au désespoir. [...] le commencement de la tragédie est toujours gai, et la fin en est toujours triste³⁵⁾ ». Ainsi que Mairet, Chapelain et La Mesnardière étaient partisans de l'issue fatale : « Et comme *la catastrophe est la seule pièce [partie] de tout le poème qui donne le coup à l'esprit et qui le met au point où on le désire, que toutes les actions précédentes sont inefficaces d'elles-mêmes, et que tout leur fruit se doit trouver dans l'ordination qu'elles ont à leur fin, les mêmes anciens, pour faire cette impression requise, ont avec grand jugement réservé le théâtre à la catastrophe seulement, comme à celle qui contenait en vertu toute la force des choses qui la précédaient* » (Chapelain, *Lettre sur les vingt-quatre heures*, p. 120) ; « L'une des plus grandes beautés que le Poète puisse former dans la structure de sa Fable, c'est de faire que *l'Aventure qui doit finir tragiquement, aille bien avant dans la joie premier que d'être troublée par les accidents funestes qui composent sa Catastrophe, ou autrement sa décadence. Pour relever avec adresse l'éclat de ces Renversements, il faut qu'au moins une fois on voie en civilité et en amitié apparente ceux qui se doivent outrager dans la fin de la Tragédie : Et l'esprit de l'Auditeur sera extrêmement surpris des malheureux événements qui font la beauté de ce Poème, s'il voit certaines conjonctures dans la face des affaires, où les Personnes théâtrales semblent parfaitement unies, et être en bonne intelligence* » (La Mesnardière, *La Poétique*, p. 33-34).

Et pourtant, selon R. Dupont-Roc et J. Lallot, cette préférence d'Aristote accordée à la fin malheureuse est d'interprétation délicate, car, au chapitre 7, le philosophe grec juxtaposait, sans les hiérarchiser, les deux types de renversement (« le renversement du malheur au bonheur ou du bonheur au malheur » chap. 7, 1451 a 13-14). Dans leur note du chapitre 13, R. Dupont-Roc et J. Lallot constatent donc que cette supériorité de l'issue fatale

« ne découle pas immédiatement de ce qu'on lit dans la *Poétique* », et suggèrent qu'elle serait sans doute due à la logique de l'action dramatique qui doit observer la vraisemblance :

Est-il admissible que sa faute [du héros médiocre], source d'épreuves dans un premier temps, soit finalement absoute ? L'est-il davantage qu'elle le conduise au malheur, lui qui pourtant n'est pas un méchant ? Qui satisfait le mieux au sens de l'humain, de l'Oreste des *Euménides* ou de l'Œdipe d'*Œdipe Roi* ? Ici comme plus haut, la réponse est à tirer du texte même : si Aristote préfère l'issue fatale, ce doit être, entre autres raisons peut-être, parce qu'elle est plus vraisemblable. De fait, Oreste ne doit-il pas son salut à un *deus ex machina* — procédé peu prisé par Aristote : cf. chap. 15, 54 a 37 sq. ? Mais, plus essentiellement que la vraisemblance éthique, c'est la logique du propos théorique qui semble justifier la préférence accordée à l'issue fatale. Née d'une exigence fonctionnelle précise — rendre le malheur vraisemblable —, *la faute se trouve ordonnée au malheur*. Le héros faillible sera donc un héros voué au malheur — et cela non tant par le destin que par une détermination structurale interne³⁶.

Mais les poètes tragiques n'obéissaient pas toujours à cette injonction d'Aristote ; il y a une quantité de tragédies euripidéennes qui finissent bien (*Alceste*, *Ion*, *Hélène*, *Iphigénie en Tauride*, par exemple). En fait, ce principe de l'issue fatale était déjà mis en question par Jean de La Taille vers la fin du XVI^e siècle : « Quant à ceux qui disent qu'il faut qu'une Tragédie soit toujours joyeuse au commencement et triste à la fin, et une Comédie (qui lui est semblable quant à l'art et disposition, et non du sujet) soit au rebours, je leur avise que cela n'advient pas toujours, pour la diversité des sujets et bâtiments de chacun de ces deux poèmes » (*De l'Art de la Tragédie*, p. 6.). Aux yeux de La Taille, le passage du bonheur au malheur n'est donc nullement obligatoire, car le sujet de la tragédie n'est pas *unique* (« la diversité des sujets »). L'essentiel étant dans la bonne disposition, l'alternance de la joie et de la souffrance ne se limite pas au commencement et à la fin ; il suffit de faire en sorte que les spectateurs « voient maintenant une joie tournée tout soudain en tristesse, et

maintenant au rebours, à l'exemple des choses humaines » (*ibid.*, p. 6-7). La tragédie imitera, de la sorte, la vicissitude de la vie humaine elle-même.

S'il en est bien ainsi, une tragédie à fin heureuse aura satisfait, aussi bien que celle à fin malheureuse, à l'exigence de vraisemblance³⁷). Du coup, pour saisir le dénouement de *Bérénice*, il faudrait chercher, à notre avis, la vertu de la fin malheureuse ailleurs que dans sa vraisemblance éthique ou dans la cohérence logique des faits, évoquées par R. Dupont-Roc et J. Lallot. Relisons ici comment Aristote a célébré le primat indéniable des tragédies à fin malheureuse, entre autres, celles d'Euripide, vers la fin du chapitre 13 de la *Poétique* :

Aussi commet-on la même faute en reprochant à Euripide de faire cela dans ses tragédies et de donner à la plupart d'entre elles *une fin malheureuse* — car, nous l'avons dit, *cette façon de faire est la bonne*. Une preuve décisive d'ailleurs est qu'à la scène et dans les concours ce sont les œuvres de ce genre qui, lorsqu'elles réussissent, se révèlent les plus tragiques, et qu'Euripide, s'il laisse à désirer pour l'organisation d'ensemble de l'œuvre, se révèle néanmoins le plus tragique des poètes³⁸).

Quoique la supériorité d'Euripide soit limitée — il laisse à désirer du point de vue de l'agencement des faits —, sa façon de terminer une pièce *tragiquement* était bonne et le rendait par là même « le plus tragique des poètes » : la meilleure preuve en est son succès dans la scène et dans les concours. Ainsi Aristote établit-il par expérience — et non pas par une réflexion *théorique* — que la fin malheureuse était efficace pour plaire au public qui affectionnait une telle issue³⁹). Mais comment se fait-il qu'une issue fatale puisse plaire ?

Pour répondre à cette question, il convient de se rappeler la topique de la fascination du malheur dans la littérature grecque. On lit dans *Illiade* un lien étroit entre le malheur et le chant : Hélène disait à Hector :

Zeus nous a fait un dur destin, afin que nous soyons plus tard chantés des hommes

à venir⁴⁰.

Et ces vers n'ont pas pu rester inaperçus par Racine qui, dans ses *Annotations de l'Iliade*, n'a pas manqué de les traduire : « On parlera de nous éternellement » (*O. C.*, t. II, p. 717). Il a donc bien vu que dans la poésie homérique *les malheurs insignes ont droit à l'éternité*. Mais encore, dans *l'Odyssée*, Alkinoos disait à Ulysse :

dis-moi pourquoi ces pleurs ? et pourquoi ce chagrin, qui remplissait ton âme en entendant le sort des héros danaens et des gens d'Ilion ?... C'est l'ouvrage des dieux : s'ils ont filé la mort à tant de ces humains, c'est pour fournir des chants aux gens de l'avenir⁴¹.

Et ces vers ont été également retenus et traduits par Racine : « Enfin il demande à Ulysse pourquoi il pleure sitôt qu'il entend parler du siège de Troie, que les Dieux ont voulu ruiner, afin qu'elle serve de chanson aux siècles futurs » (*O. C.*, t. II, p. 788). La poésie homérique enseignait ainsi à Racine que le malheur, le chant et l'éternité formaient un ensemble inséparable ; spontanément, un malheur éclatant appelle un poète qui le chante, et le malheureux, à travers ce chant, vivra éternellement. On retrouve encore ce thème chez Euripide ; à la mort d'Alceste, le chœur déclarait :

Bien des fois les serviteurs des Muses chanteront ta gloire [celle d'Alceste] sur l'écaille à sept cordes de la tortue des montagnes, et dans des hymnes sans lyre, à Sparte, quand le cycle des saisons ramène le mois Carnéios, sous la lune qui toute la nuit plane au ciel, comme dans la brillante, dans l'heureuse Athènes : si beau est le thème que ta mort a laissé aux mélodies des chanteurs⁴²!

Et dans *Hippolyte*, Artémis adressait ces paroles au héros mourant :

Toujours ta pensée inspirera les chants des jeunes filles, et il ne tombera pas dans le silence de l'oubli, l'amour que Phèdre a eu pour toi⁴³.

Dès lors, on voit bien que si Racine a fait dire à Bérénice cette volonté pompeuse d'être racontée par tout l'univers, cela venait directement de cette veine poétique millénaire des Anciens : esthétisation du malheur des hommes.

Adieu, servons tous trois d'exemple à l'Univers
De l'amour la plus tendre, et la plus malheureuse,
Dont il puisse garder l'histoire douloureuse.

(*Bérénice*, V, scène dernière, v. 1514-1516).

Le souhait de Bérénice n'a rien de vaniteux, en exprimant le vœu qui est en fait très *naturel* aux yeux des Anciens. Nous avons dit que l'exemplification de « l'amour douloureux » convient bien à la pastorale dramatique ; mais dans l'ultime volonté de la reine, Racine a subtilement versé cette solennité des poètes grecs qui montraient leur « capacité d'imprimer à [l]a vie le sceau de l'éternité⁴⁴⁾ ». La « tristesse majestueuse » de *Bérénice* rejoint donc, à nos yeux, cette définition de la tragédie grecque selon Nietzsche : « l'existence du monde ne se justifie qu'en tant que phénomène esthétique⁴⁵⁾ ». Avec *Bérénice* où la séparation douloureuse est domptée esthétiquement — parce qu'elle est devenue une « *histoire* douloureuse » —, Racine a donc renouvelé la trilogie grecque du malheur, du chant et de l'éternité, en la soudant à la structure toute simple de la pastorale dramatique.

Il n'en demeure pas moins que *Bérénice* est véritablement un cas exceptionnel et expérimental dans la carrière dramatique de Racine qui n'a jamais renoncé au « sang » et à la violence extrême (*pathos*) dans ses tragédies. Fondamentalement, le tragique racinien est toujours appuyé sur le surgissement des violences qui est légitimé par la faille des personnages bons et innocents, victimes de la fureur

meurtrière des criminels. Et cependant, même s'il est tentant de dire que le théâtre de Racine représente la misère des hommes et l'enfer des passions, et que cela se trouverait non seulement chez les furieux mais aussi chez les héros apparemment innocents, on ne peut absolument pas dire que le naturel racinien était fondé sur une pensée pessimiste ou augustinienne qui considérait la déchéance humaine comme définitive⁴⁶).

Bien au contraire, Racine nous montre à maintes reprises que ses héros sont bons *par nature*. La preuve la plus éloquente est la façon dont le poète peint l'amour des jeunes premiers ; sur ce point, Racine était, de bout en bout, théophilien ou racanien, c'est-à-dire partisan de l'amour idéalisé et sublimé. Suivant le précepte cornélien, Racine ne se faisait aucune faute de représenter la misère des innocents purs de toute faute, car « leur malheur fait pitié, cela est constant », et leur survie, très efficace sur le plan théorique par la conjuration du *miaron*, assurait en même temps au poète le succès de ses pièces, car il savait par expérience que le public était toujours du côté de l'innocence. Mais pour répondre aux souhaits du public, Racine n'a pas pourtant renoncé à écrire de vraies tragédies ; les personnages illustres raciniens, éprouvés, sauvés, mais définitivement *malheureux*, ils sont là pour produire *un chant tragique* enchanteur qui « sera [...] de pleurs une source éternelle » (*Phèdre*, v. 1546).

Maître de conférences
à l'Université Kansai

NOTES

- 1) Le personnage de Joas pose pourtant un grand problème. Il est innocent tout au long de la pièce, mais sa pureté est vouée à la dégradation. Andromaque aussi est en fait très problématique : si elle est sauvée au dénouement, elle venait, dans la première version, pleurer sur Pyrrhus. La complexité du théâtre racinien refuse une catégorisation simpliste ; notre répartition provisoire n'est donc décidément

qu'approximative.

- 2) Nous renvoyons à la formule de G. Forestier, selon laquelle le véritable héros racinien est par définition un « personnage à double face », à la fois bon et mauvais, héroïque et abaissé, innocent et coupable (Introduction générale de son édition de Racine, *Œuvres complètes*, t. I, 1999, Gallimard, Bibliothèque de la Pléiade, p. XXXVI ; désormais l'abréviation O. C. désignera les *Œuvres complètes* dans cette collection).
- 3) *Aristote, Poétique*, chap. 13, éd. R. Dupont-Roc et J. Lallot, Seuil, 1980 ; note des éditeurs, p. 244.
- 4) Corneille, *Discours de la tragédie*, O. C., t. III, éd. G. Couton, p. 150. Rappelons encore qu'au sujet des héros du *Cid*, il écrivait : « leur malheur fait pitié, cela est constant » (*ibid.*, p. 146).
- 5) En ce qui concerne la doctrine de la faute tragique, voir Aristote, *Poétique*, chap. 13, 1452 b 34-1453 a 7, p. 77.
- 6) « Peignez donc, j'y consens, les Héros amoureux. / Mais ne m'en formez pas des Bergers doucereux. / Qu'Achille aime autrement que Tyrsis et Philène. / N'allez pas d'un Cyrus nous faire un Artamène : / Et que l'amour souvent de remords combattu / Paraisse une faiblesse et non une vertu. / Des Héros de Roman fuyez les petites : / Toutefois aux grands cœurs donnez quelques faiblesses. / Achille déplairait moins bouillant et moins prompt. / J'aime à lui voir verser des pleurs pour un affront. / À ces petits défauts marqués dans sa peinture, / L'esprit avec plaisir reconnaît la nature » (Boileau, *Art poétique*, III, v. 97-108).
- 7) Le Chœur : « Oui, trop florissant, la santé inquiète, car la maladie, sa voisine, toujours s'apprête à la jeter à bas... La prospérité triomphante heurte soudain un écueil invisible » (Eschyle, *Agamemnon*, v. 1001-1006, trad. P. Mazon, Les Belles Lettres, 1925, p. 45). Ce thème ne se trouve pas dans l'*Iphigénie à Aulis* d'Euripide, mais pour Racine qui reprenait tout au début de son *Iphigénie* le lieu commun des malheurs attachés aux grands (« Heureux ! qui satisfait de son humble fortune [...] » I, 1, v. 10), il s'agissait d'un souvenir quasi automatique. Plusieurs poètes classiques s'en servaient un peu partout, indépendamment de la nature de leur sujet (grec, latin, tragédie, tragi-comédie, etc.). Massinisse exprimait la même crainte devant son trop de bonheur : « Certes je suis heureux d'une telle façon / *Que ma prospérité me donne du soupçon* : / Je trouve désormais *ma fortune si grande* / Que j'en suis

aveuglé, si je ne l'appréhende » (Mairet, *La Sophonisbe* (1634), IV, 1, v. 1073-1076). Pour Rosélie, héroïne d'une tragi-comédie de Tristan, le fait qu'elle soit aimée par le Roi et que son amant Palamède doive lui annoncer cet amour fatal, c'est également l'effet des *Astres* qui sont irrités de son bonheur ; Rosélie à Palamède : « C'est une cruauté dont tu n'es point capable, / *Ma mauvaise fortune* en est seule coupable. / C'est un effet tout pur des *Astres irrités* / *Qui furent envieux de mes prospérités*. / De ce trait de disgrâce ils sont la seule cause » (Tristan L'Hermite, *La Folie du Sage* (1645), II, 3, v. 589-593). Et l'Andromède de Corneille devait son malheur à sa beauté excessive dont les dieux étaient jaloux : « CASSIOPE : Ah, je découvre enfin d'où provient tant de haine, / Vous en êtes jaloux, plus que je n'en fus vaine, / Si vous la laissez vivre, *envieux Tout-Puissants*, / Elle aurait plus que vous, et d'Autels, et d'encens, / Chacun préférerait le portrait au modèle, / Et bientôt l'Univers n'adorerait plus qu'elle » (Corneille, *Andromède* (1651), III, 2, v. 846-852). Cf. encore ces vers d'Euridice : « Que le bien m'est suspect qui *flatte* avec excès ! » (Boyer, *Tyridate* (1649), IV, 1, v. 1086), ou de Rosimène : « les *Dieux envieux* de ma possession » (La Calprenède, *Le Clarionte* (1637), I, 2, v. 227).

- 8) Qu'un monarque choisisse justement son rival — sans le savoir — pour que ce dernier lui rende service auprès d'une belle princesse, c'était dans le théâtre classique un procédé assez fréquent pour produire une situation piquante. On le trouve dans *Le Mariage de Cambyse* de Quinault (IV, 1, v. 1137-1140), et chez Th. Corneille dans *La Mort de l'empereur Commode* (II, 4, v. 675-680), et dans *Camma* (II, 4, v. 650-652). Mais il est évident que dans *Mithridate* l'emploi de cette situation n'a pas pour but de faire souffrir Xipharès (qui ne se culpabilise nullement de la confiance de Mithridate), tandis que Lætus se tourmente de ces bienfaits d'un tyran qu'il doit tuer (*Commode*), et que Darius doit persuader Aristonne sous les yeux de Cambyse (*Cambyse*). Racine se servait de ce procédé seulement pour que le bienfaiteur s'afflige davantage : « Me préserve le Ciel de soupçonner jamais / Que d'un prix si cruel vous payez mes bienfaits, / Qu'un Fils, qui fut toujours le bonheur de ma vie, / Ait pu percer ce cœur qu'un Père lui confie » (*Mithridate*, III, 3, v. 1001-1004).
- 9) Cf. « Les héros de Racine ne sont lucides que dans la violence ; et ils ne sont poétiques que dans la violence. [...] La tragédie de Racine comporte une extraordinaire égalité des situations et des personnages, également barbares, cruels,

implacables » (Th. Maulnier, *Racine*, Gallimard, 1936 ; coll. « Folio », 1988, p. 182, 183). J. Giraudoux a parlé aussi de « nudité animale » des personnages raciniens (*Littérature*, Gallimard, 1930 ; coll. « Idées », 1967, p. 39).

- 10) Corneille, *Discours de la tragédie*, O. C., t. III, p. 169.
- 11) Racine, Préface de *Bérénice*, O. C., t. I, p. 452. Cf. Corneille : « Celui [le but] de la Poésie dramatique est de plaire, et les règles qu'elle nous prescrit ne sont que des adresses pour en faciliter les moyens au poète, et non pas des raisons qui puissent persuader aux spectateurs qu'une chose soit agréable quand elle leur déplaît » (Corneille, Épître dédicatoire de *Médée* (1639), *À Monsieur P. T. N. G.*, in O. C., t. I, p. 535).
- 12) Ch. Batteux, *Traité de la poésie épique*, in *Principes de la littérature*, 5^e édition, Saillant et Nyon, Veuve Desaint, 1774, p. 307 (Slatkine Reprints, 1967, p. 182) ; *id.*, *Traité de la poésie dramatique*, éd. cit., p. 72 (éd. Slatkine, p. 235).
- 13) Cf. « Les contemporains ne se sont pas totalement trompés en évoquant surtout les *tendresses* du théâtre de Racine. Le vocabulaire de ses amants demeure celui de la galanterie pastorale ; les questions qu'ils se posent ne sont pas toujours très éloignées des questions d'amour chères aux précieuses. [...] Les havres de délicate tendresse qu'évoquent les dialogues amoureux des « couples » Britannicus / Junie, Bajazet / Atalide ou Hippolyte / Aricie rappellent le royaume enchanté de la pastorale — où les bergers sont, comme on sait, des princes déguisés : univers de *l'innocence*, qui inspire les songes nostalgiques de Roxane et de Phèdre » (J. Morel, *La Tragédie*, Armand Colin, coll. U, 1964, p. 62).
- 14) Aux v. 1236-1242 de *Phèdre*, Hippolyte et Aricie sont identifiés par Phèdre (sans qu'elle les nomme) à ces oiseaux amoureux chez Théophile, innocents et libres, qui vivent en une parfaite harmonie avec la Nature. Voir Théophile de Viau, *Pyrame et Thisbé*, II, 2, v. 464-468 ; nous verrons plus en détail cet aspect des choses quand nous aurons l'occasion de traiter le problème des innocents qui périssent (catégorie 2.1. de cet article).
- 15) Nous devons à N.-M. Bernardin l'un de ces rapprochements (enlèvement d'une belle par un monarque), mais il en a fait encore deux (le monarque épie les amoureux ; un conseiller lui suggère qu'il n'a qu'à apparaître pour être aimé) : « Néron « enlève Junie à la cour » [v. 1213] afin de l'épouser, parce que, dans le *Mariage de Cambyse*, Cambyse avait agi de même à l'égard d'Aristonne ; et si Néron se cache pour écouter

Junie, à laquelle il a donné l'ordre de désespérer son rival, c'est que Cambyse s'était caché pour écouter Darius, auquel il avait commandé de disposer Aristonne à répondre à son amour (IV, 2 et 4) » ; « Les arguments par lesquels Narcisse persuade l'empereur qu'il n'a qu'à se déclarer à Junie pour être aimé d'elle [« Commandez qu'on vous aime, et vous serez aimé » (*Britannicus*, v. 458)] sont empruntés également au *Mariage de Cambyse* (IV, 1) : « Pour être aimé sans peine il suffit d'être roi [...] / Quand on est sur un trône, on est toujours charmant, [...] / Et lorsque l'on peut tout, on peut plaire aisément » [*Cambyse*, v. 1086, 1093-1094] » (N.-M. Bernardin, « Racine et la tragédie au temps de Racine », dans Petit de Julleville [dir.], *Histoire de la langue et de la littérature française*, t. V, 2e partie, chap. II, Armand Colin, 1898, p. 87 et n. 1). Notons pourtant que pour la scène où Néron épie le jeune couple, Rotrou en avait déjà écrit dans *Bélisaire* (1644) une semblable (voir la note de G. Forestier, *O. C.*, t. I, p. 398, n. 2), et que les paroles de Darius devant le roi Cambyse sont sans aucune arrière-pensée (car il ne sait pas encore que Cambyse aime Aristonne).

- 16) Chapelain, *Préface de l'Adone*, in *Opuscules critiques*, éd. A. C. Hunter, Droz, 1936, p. 77.
- 17) Corneille, *Discours du poème dramatique*, *O. C.*, III, p. 125, et 124 ; nous soulignons.
- 18) « Berger aussi parfait comme il est malheureux, / D'être depuis cinq ans d'une ingrate amoureux, / Qui n'est pas moins constante à mépriser sa peine / Qu'est ce pauvre berger en sa poursuite vaine » (Racan, *Les Bergeries* (1625), I, 3, v. 303-306). Voir aussi cette note de J. Scherer (*Théâtre du XVIIe siècle*, t. I, p. 1228-1229) : « Dans la *Bérénice* de Racine, Antiochus fera preuve d'une aussi longue patience amoureuse. Déjà exceptionnel dans la tragédie, ce délai de cinq ans paraît excessif pour une pastorale et témoigne surtout de la patience de Racan lui-même » (n. 1, p. 302).
- 19) *Ibid.*, III, 4, v. 1553-1554 ; IV, 2, v. 1819 ; Mairet, *La Sylvie* (1628), III, 3, v. 1521-1522. À ce propos, il y a une variante intéressante : ces « chiffres » de Bérénice et de Titus deviendront en 1697 « festons ». Racine a-t-il senti que la dignité de la tragédie ne conviendrait pas à ce mot qui sent trop la pastorale ?
- 20) À titre d'exemple : « Et j'aime cette guerre, autant que je la crains, / Puisqu'elle m'a rendu le bien de votre vue [de Polynice] » (Rotrou, *Antigone*, v. 554-555). Rotrou reprend Sénèque, *Les Phéniciennes*, v. 524-525.

- 21) Arténice : « Et la Bonne Déesse, à qui dès ma naissance / Mes parents ont remis le soin de mon enfance, / M'apparaît en dormant presque toutes les nuits, / Et menace mes jours d'incurables ennuis, / Si jamais je me lie au nœud de mariage / Qu'à ceux de mon pays et de mon parentage » (Racan, *Les Bergeries*, I, 3, v. 293-297).
- 22) G. Declercq, « Représenter la passion : la sobriété racinienne », *Littératures classiques*, n° 11, 1989, p. 86, n. 40.
- 23) Cf. H. T. Barnwell : « the queen makes her error of judgement (*hamartia*) in coming to Rome in the first place in the hope or with the intention of being (or remaining) united with Titus » (*The Tragic Drama of Corneille and Racine*, Clarendon Press, 1982, p. 171). Et R. Zuber : « [...] l'orgueil oriental [de Bérénice] [l']entraîne dans l'erreur » (*La Littérature française du XVII^e siècle*, P. U. F., « Que sais-je ? », 2^e éd., 1997, p. 83).
- 24) « Je ne saurais choisir un plus parfait berger. / Tout le mal que j'y trouve est qu'il est étranger » (Racan, *Les Bergeries*, I, 3, v. 291-292).
- 25) À propos de la métamorphose de Titus par « imposition », voir Chr. Delmas, « Bérénice comme rituel », *Racine : théâtre et poésie*, actes du 3^e colloque Vinaver, publiés par Ch. M. Hill, 1991.
- 26) Ce suicide manqué est à prendre au sérieux, d'autant que les bergères de la pastorale savaient bien que, lors même qu'un amoureux menacerait de mourir devant elles, il ne mourait pas toujours. Cf. Ripa : « *Le discours de la mort est celui d'un Amant ; / Et toutefois l'effet s'en ensuit rarement* » (*Iconologie* (1643), « Amour dompté », Aux Amateurs de Livres / Klincksieck, 1989, p. 10-11).
- 27) G. Forestier, Notice de *Bérénice*, O. C., t. I, p. 1461.
- 28) Cf. Tisimandre : « mon âme éternelle / Conserve après ma mort l'amour que j'ai pour elle » ; Alcidor : « [...] le divin flambeau dont j'adore la flamme / A fait que pour mon âme / La mort est sans repos, et l'enfer sans oubli » ; ou encore « CLORISE : Le temps seul peut guérir cette chaude furie. / ALCIDOR : Ni le temps ni la mort ne la rendra guérie » (Racan, *Les Bergeries*, v. 2119-2120, 2626-2628, et 2671-2672).
- 29) G. Forestier, Notice de *Bérénice*, O. C., t. I, p. 1459.
- 30) Le héros éponyme montre cependant le refus catégorique de la survie et de la postérité (« Quand nous avons perdu le jour qui nous éclaire, / Cette sorte de vie est bien imaginaire, / Et le moindre moment d'un bonheur souhaité / Vaut mieux qu'une si froide et vaine éternité » (*Suréna* (1675), I, 3, v. 309-312). La conception

cornélienne de l'élégiaque est donc beaucoup plus amère que Racine.

- 31) G. Forestier, « Corneille et la tragédie : hypothèses sur l'élaboration de *Suréna* », *Littératures classiques*, n° 16, 1992, p. 153.
- 32) Voir encore la *Chanson* : « Et peut-être à travers des fougères / Verrons-nous de Bergers à Bergères, / Sein contre sein, et bouche contre bouche, / Naître et finir quelque douce escarmouche » (v. 25-28, éd. R. Fromilhague et R. Lebègue, *Les Belles Lettres*, 1968, t. I, p. 165). C'est là ce qu'on appelle communément le rêve pastoral. Mais Malherbe sait bien que cela n'est qu'un rêve ; il continue tout de suite : « C'est chez eux qu'amour est à son aise / Il y saute, il y danse, il y baise, / Et foule aux pieds les contraintes serviles / De tant de lois qui le gênent aux villes. / Ô qu'un jour mon âme aurait de gloire / D'obtenir cette heureuse victoire, / Si la pitié de mes peines passées / Vous disposait à semblables pensées ! / Votre honneur, le plus vain des idoles, / Vous remplit de mensonges frivoles, / Mais quel esprit que la raison conseille, / S'il est aimé ne rend point de pareille ? » (v. 29-40). Et c'est Ovide qui donne l'image de l'amoureux en tant que guerrier qui ne recule devant rien pour gagner le cœur de sa maîtresse : « Militiae species amor est » (« L'amour est une espèce de service militaire » *Art d'aimer*, II, v. 233). Notons pourtant que pour Ovide qui enseigne l'art d'aimer aux jeunes de Rome, c'est la pudeur qui est rustique ; les amoureux qui peuvent tout oser, ce sont les urbains : « Conloquii iam tempus adest. Fuge, rustice, longe / Hinc, Pudor ; audentem Forsque Venusque iuuat » (« Voici le moment de l'entretien : fuis loin d'ici, rustique Pudeur ! C'est l'audace que secondent le hasard et Vénus » *Art d'aimer*, I, v. 605-606) ; et, toute hésitation est une rusticité et non pas une pudeur (« rusticitas, non pudor ille fuit » I, v. 670).
- 33) Voir par exemple Racan, *Les Bergeries*, v. 1589-1610. L'âge d'or est une référence conventionnelle que le jeune Racine exploitait explicitement dans ses premiers poèmes : « L'air sera toujours calme, et le Ciel toujours clair, / Et près d'une saison si belle / L'Âge d'or sera pris pour un Siècle de fer » (*La Nymphé de la Seine* (1660), v. 28-30, *O. C.*, t. I, p. 41) ; « Henri, dont l'éclat admirable / Promettait un siècle pareil / À celui que chante la Fable » (*Ode sur la convalescence du Roi* (1663), v. 58-60, *O. C.*, t. I, p. 48). À cet égard, l'emploi quelque peu archaïsant de la déesse « Astrée » dans l'*Ode sur la convalescence* (v. 38) et dans *La Renommée aux Muses* (v. 23) serait un autre indice qui suggère que Racine était tout imprégné des termes provenant de la veine pastorale. Au v. 2261 des *Bergeries* de Racan où l'on voit cette déesse, L.

Arnould a noté dans son édition (Droz, 1937) : « Astrée, fille de Jupiter et de Thémis et déesse de la justice, vivait, dans l'âge d'or, parmi les hommes, mais leur méchanceté la fit remonter au ciel (Ovide, *Mét.*, I, v. 149), où elle est devenue l'astre appelé *la Vierge*. Au XVI^e et au commencement du XVII^e siècle elle est souvent mentionnée par la poésie et le roman pastoral, et son nom, comme on sait, a volé sur toutes les lèvres, donné à la principale héroïne du temps, celle du fameux roman de d'Urfé (paru de 1607 à 1618). Chez les modernes, Astrée est plutôt remplacée par sa mère *Thémis* » (p. 202, n. 3).

- 34) Racan, *Les Bergeries*, I, 3, v. 223-224, 229-230, 233-234. « Ces imprécations contre l'honneur sont un des lieux communs de la pastorale italienne, cf. *l'Aminte*, du Tasse (chœur du I^{er} acte). Hardy l'avait déjà transporté dans ses pastorales dramatiques » (Note de L. Arnould, éd. cit., p. 47, n. 2). Rotrou se servait aussi de *ce topos* « honneur vs amour » dans son *Iphigénie* (1641) : « Honneur peste des mœurs, noir poison de la vie, / Que ta possession est bien digne d'envie : / Que tu mets de désordre en l'esprit des mortels, / Que l'on est insensé d'encenser tes Autels, / Et que quand nous [les femmes] prenons superbes que nous sommes, / Ce titre spécieux de maîtresse des hommes, / L'Empire que l'Amour donne à notre beauté, / N'est qu'un amusement de leur oisiveté, / La moindre occasion où l'honneur les attire, / Rétablit leur franchise et détruit notre empire » (III, 4, v. 843-852).
- 35) Mairet, *Préface, en forme de discours poétique de La Silvanire*, dans *Théâtre du XVII^e siècle*, t. I, p. 482, 483. Mairet a pu consulter aussi J. Badius Ascensius qui disait : « Ita que tragoedia principium laetum et finem tristem habet » (*Praenotamenta* (1560), cap. IV, cité par E. Forsyth, dans son édition de J. de La Taille, *De l'Art de la Tragédie*, S. T. F. M., p. 6).
- 36) Note de R. Dupont-Roc et J. Lallot, *op. cit.*, p. 247, n. 5.
- 37) On peut citer ici le dénouement-type d'Euripide, qui accentuait partout l'inopiné de la vie humaine : « LE CORYPHEE : Bien des formes sont prises par le destin, et bien des événements inopinés accomplis par les dieux. L'attendu n'arrive pas à son terme, et à l'inattendu le dieu fraie un passage. On l'a vu par le dénouement de cette action » (Euripide, *Andromaque*, v. 1284-1288, trad. L. Méridier, Les Belles Lettres, 1997 [1927], p. 160).
- 38) Aristote, *Poétique*, chap. 13, 1453 a 23-30, p. 79 ; nous soulignons.
- 39) Ce qui ne va pas sans soulever un autre problème, car, tout de suite après cette

qualification du public en tant que juge idéal des choses théâtrales, Aristote condamne les poètes qui « se laissent mener et se conforment, en composant, aux souhaits des spectateurs » (chap. 13, 1453 a 34-35). Aristote ne laisse donc pas deviner facilement jusqu'à quel point il se fiait au jugement du public de son temps : tantôt il condamne « l'inconsistance du public » (*ibid.*, 1453 a 34), tantôt il le considère comme le critérium infaillible du succès et de la qualité de la tragédie.

- 40) *Iliade*, VI, v. 357-358, trad. P. Mazon, Les Belles Lettres, t. I, 1996 [1937], p. 166.
- 41) *Odyssée*, VIII, v. 577-580, trad. V. Bérard, Les Belles Lettres, t. II, 1995 [1924], p. 25.
- 42) Euripide, *Alceste*, v. 445-455, trad. L. Méridier, Les Belles Lettres, p. 74.
- 43) Euripide, *Hippolyte*, v. 1428-1430, trad. L. Méridier, revue et corrigée par Fr. Jouan, Les Belles Lettres, p. 84.
- 44) Nietzsche, *La Naissance de la tragédie*, chap. 23, trad. Ph. Lacoue-Labarthe, Gallimard, coll. « Folio », p. 135.
- 45) *Ibid.*, p. 17. On consultera l'analyse de G. Declercq sur *Bérénice* : « tournant le dos à la tragédie pathétique sénèqueenne, *Bérénice* constitue dans la création théâtrale racinienne l'expérimentation de la tragédie éthique, dont l'emblème, la *tristesse majestueuse*, définit la maîtrise esthétisée de la passion par l'élégie, chant douloureux qui met la souffrance à distance » (« "Alchimie de la douleur" : l'élégiaque dans *Bérénice*, ou la tragédie éthique », *Littératures classiques*, n° 26, 1996, p. 162).
- 46) Ph. Sellier a déjà mis en garde contre la « jansénisation » de la tragédie de Racine, et y a judicieusement relevé la surabondance des vertueux et des justes : « L'univers racinien de l'innocence demeurerait dans sa pureté » (« Le jansénisme des tragédies de Racine : réalité ou illusion ? » *CAIEF.*, n° 31, 1979, p.147).