

De la conception de l'Histoire chez Racine

Hirota OGURA

I . Racine et l'histoire romaine

Avec *Britannicus* (1669) et *Bérénice* (1670), Racine entre pleinement dans l'histoire romaine qui était jusque-là le terrain favori du Grand Corneille. Sans doute, après l'échec relatif des *Plaideurs* et les débuts très difficiles de *Britannicus*, le succès de ces deux pièces rend-il suffisamment la confiance au poète en sa création dramatique. Racine continue, en effet, à traiter des sujets historiques jusqu'en 1673, l'année de la première représentation de *Mithridate* à l'Hôtel de Bourgogne et aussi de sa réception à l'Académie française. Or, pour la création de *Britannicus* et de *Bérénice*, Racine se démarque radicalement de son prédécesseur Corneille tout en restant sur le même terrain; et, de ce fait, les pièces annoncent, auprès du public, l'inauguration d'un nouveau système dramatique qui va dominer la scène du théâtre français.

L'originalité de Racine ne résidait donc pas dans le sujet traité mais dans son traitement. Avec ces deux pièces, le poète insiste, avant tout, sur la simplicité de l'action dramatique : chaque préface montre qu'il y préconise «[...] une action simple, chargée de peu de matière, telle que doit être une action qui [...] n'est soutenue que par les intérêts, les sentiments et les passions des Personnages» (première préface de *Britannicus*) ou « une action simple, soutenue de la violence des passions, de la beauté des sentiments et de l'élégance de l'expression » (préface de *Bérénice*)(1) . Des lors, l'enjeu consistait à dégager cette simplicité d'un sujet historique; et c'est précisément dans cette entreprise que l'on constate une nouvelle conception de l'Histoire, qui marque la création dramatique de Racine.

II . *Britannicus*

Dans la première préface de *Britannicus*, Racine défend avec acharnement les personnages et l'action de sa pièce contre ses adversaires cornéliens. On y voit l'image d'un jeune écrivain ambitieux livrant combat contre son rival plus âgé qui jouit d'une réputation inébranlable. Il est vrai que le ton polémique du poète nous est bien familier dans la plupart de ses préfaces; mais si celle de *Britannicus* présente ce caractère particulièrement cinglant et violent, cela vient de l'appréhension d'un jeune écrivain qui ose rivaliser avec un grand poète déjà renommé. Pour reprendre son sang-froid, Racine devra attendre que « les critiques se (soient) évanouies », et que « la Pièce (soit) demeurée » aux yeux du public, comme le montre sa seconde préface. Ainsi, en empruntant l'expression à Valéry(2) , pouvons-nous attribuer la première préface à l'ordre du « cœur », et, comme Valéry voyait « la main de Pascal » dans sa réaction « spontanée » contre l'angoisse, nous pouvons saisir la « main » de Racine dans sa réaction agressive qui déguise mal sa peur et son manque d'assurance vis-à-vis du Grand Corneille.

En ôtant le caractère polémique à la première préface et en y augmentant des références à Tacite, on pourra obtenir la seconde préface que Racine écrira à l'occasion de sa première édition collective de 1675-1676. On constate par là qu'en dépit de la différence de ton, les deux préfaces présentent, en somme, la même intention, à savoir, de montrer la fidélité envers l'Histoire :

J'avais copie mes Personnages d'après le plus grand Peintre de l'Antiquité, je veux dire d'après Tacite.
(Seconde préface)

L'aveu de l'auteur semble sincère ici; les caractères de tous les protagonistes sont, en effet, fondés sur des références précises aux écrits historiques, en particulier, aux *Annales* de Tacite. Cependant, en examinant de près les sources indiquées, on peut découvrir un personnage dont les traits ne sont apparemment pas empruntés à l'Histoire; c'est le cas de Junie. Racine mentionne ce personnage dans les deux préfaces :

Cette Junie était *jeune, belle* [...]. Elle aimait *tendrement* son Frère [...] (3). (Première préface)

C'est ici une autre Junie, que Tacite appelle Junia Calvina [...]. Cette Junie était *jeune, belle* [...]. « Son Frère et elle s'aimaient *tendrement*, et leurs Ennemis (dit Tacite) les accusèrent tous deux d'inceste quoiqu'ils ne fussent coupables que d'un peu d'indiscrétion. » (Seconde préface)

Ce personnage, tout à fait secondaire chez Tacite, apparaît dans le livre douzième au chapitre IV des *Annales* :

Vitellius, [...] se fait l'accusateur de Silanus, dont la sœur Julia Calvina, belle, il est vrai, et *libre en ses manières*, avait été peu auparavant *épouse de son fils*. Ce fut le fondement de l'accusation : il tourna en crime infâme un amour fraternel innocent, mais indiscret(4) .

Naturellement, l'auteur saute le passage qui ne convient pas au caractère de sa Junie, qui doit être « jeune », « belle » et « tendre » dans sa pièce. Par ailleurs, dans les deux préfaces, le poète avoue la modification historique qu'il a opérée sur cette héroïne en la faisant entrer dans les vestales. Mais la confession d'un auteur est souvent trompeuse; « il se fait payer grassement ses aveux », dirait l'auteur des *Fleurs du Mal*. Pour peu qu'on songe, en effet, à l'enlèvement de Junie par Néron, à l'amour réciproque de Britannicus et de Junie, qui ne sont, il faut l'avouer, que de pures inventions du poète, l'entrée dans les vestales ne paraît guère une modification considérable. En fait, l'auteur lui-même était pleinement conscient que ce personnage attirerait, plus qu'aucun autre, l'attention des critiques. Aussi le justifie-t-il d'une manière toute naïve dans sa première préface, et, justement, c'est là qu'il nous fait voir sa « main » malgré lui.

Qu'auraient-ils à me répondre, si je leur disais que cette Junie est un personnage inventé [...] ?

Si je la représente plus retenue qu'elle n'était, je n'ai pas oui dire qu'il nous fut défendu de rectifier les mœurs d'un Personnage, surtout lorsqu'il n'est pas connu.

A n'en pas douter, on entend le cri du cœur de l'auteur; et, enfin, il devient clair que le personnage de Junie est une invention de Racine et qu'il n'en doit à l'Histoire que le nom. Or, pour mesurer l'exacte portée de cette invention du poète, il reste à examiner quel aspect de la pièce est mis en relief par ce personnage inventé.

Toute l'intrigue de *Britannicus* est annoncée dès la première réplique d'Agrippine :

Tout ce que j'ai prédit n'est que trop assuré. Contre Britannicus Néron s'est déclaré. L'impatient Néron cesse de se contraindre, Las de se faire aimer, il veut se faire craindre. (I, 1, 9-12)

Cette tragédie présente, en fait, l'histoire d'un enfant qui aspire à son indépendance : (5) Néron tente de s'arracher à cette « contrainte » qu'est la tutelle d'Agrippine et de parvenir à posséder son propre être en gagnant l'amour de Junie. Car l'aimer, c'est, en somme, s'opposer ouvertement à sa mère(6). Ainsi, pour naître, il se fait « craindre », il se fait ingrat.

Le poète mentionne très justement dans sa seconde préface que cette tragédie « n'est pas moins la disgrâce d'Agrippine que la mort de Britannicus ». En réalité, ces deux événements vont de pair sur le plan politique; l'attentat permet à Néron d'assurer sa supériorité sur sa mère :

Néron ordonne de supprimer le poste militaire, qu'elle avait eu autrefois comme femme de l'empereur, et qu'elle conservait alors comme mère de l'empereur [...]. Pour éloigner d'elle la foule des courtisans, il sépara leurs deux maisons et transporta sa mère dans l'ancien palais d'Antonia(7). (*Annales*, livre treizième, ch. XVIII)

Or, dans la tragédie, comme Néron ne parvient pas et comprend qu'il ne parviendra jamais à gagner le cœur de Junie(8), il tombe dans un état déplorable après l'attentat :

Il marche sans dessein, ses yeux mal assurés N'osent lever au ciel leurs regards égarés, (V, scène dernière, 1777-1778)

Sa réussite politique ne coïncide pas avec sa quête d'ordre existentiel. La fin de la tragédie nous présente le désespoir d'un Néron qui ne parvient finalement pas à « naître »(9) . Le personnage de Junie introduit, ainsi, dans une intrigue purement politique cette dimension existentielle. Junie est toute étrangère à la politique(10) et se lie naturellement avec Britannicus qui a perdu tout pouvoir politique. Or cette intrigue de l'amour entre les trois personnages fait ressortir l'état d'âme de Néron; si celui-ci est jaloux, c'est qu'il sait qu'il n'arrive pas à exister en ayant tout, tandis que Britannicus, lui, existe en n'ayant rien(11) . Grâce au personnage de Junie, l'action dramatique s'intériorise chez Néron de façon à donner à la pièce une dimension autre que politique.

Ainsi peut-on constater que dans *Britannicus*, l'héroïne inventée a pour rôle essentiel de superposer les deux dimensions, politique et psychologique. Néanmoins, il demeure que, dans cette tragédie, c'est toujours autour du conflit d'Agrippine et de Néron que se déroule l'action principale : ce qui nous interdit de mettre Junie au premier plan(12). En d'autres termes, l'Histoire est bel et bien présente dans la pièce; la férocité et l'orgueil accablants d'Agrippine, la résistance acharnée de Néron à cette pression, tout cela est historique et fidèlement reproduit dans le *Britannicus* racinien. Simplement, ce conflit est intériorisé chez Néron; l'autorité maternelle d'Agrippine est doublée d'un pouvoir politique, de sorte que l'histoire intérieure de Néron ? comment naître au monde ? est parfaitement encadrée par une intrigue politique, en bref, par l'Histoire.

III. *Bérénice*

Avec *Britannicus*, Racine cherchait à réorganiser l'Histoire; tout en maintenant une intrigue politique, il y superposait et incarnait un conflit psychologique. Avec *Bérénice*, cette tendance est encore poussée en avant. Racine va jusqu'à désincarner l'Histoire pour peindre un conflit purement intérieur.

Dans l'évènement historique de *invitus invitam*, le poète voit avant tout « la violence des passions » . Mais, contrairement à la tragédie précédente, dans *Bérénice*, cette violence n'est nullement fondée sur un conflit politique. Tout au long de la pièce, Rome ne cesse d'exercer une pression sur la conscience du nouvel empereur Titus, qui, sans relâche, met en balance l'amour et le devoir(13). Toutefois, puisque cette pression n'est pas partagée par l'héroïne(14), l'intrigue politique ne parvient jamais à dominer sur l'action principale. Avant d'être une reine, l'héroïne racinienne est une amante tout court et, en cela, se sépare nettement de la Bérénice cornélienne(15). « La violence des passions » qui règne sur tout le drame est donc d'ordre psychologique, de sorte que la passion qui s'empare de l'héroïne est pure de tout motif politique(16). Racine aurait pu faire de cette reine palestinienne une deuxième Andromaque, personnage fortement marquée par sa situation politique. Lorsqu'un critique moderne se plaint d'un manque de « tension des énergies » chez les personnages de *Bérénice*, il ne parle pas d'autre chose que de ce manque de tension politique(17).

Quoi qu'il en soit, avec *Bérénice* Racine pose sa dramaturgie aux antipodes de celle de Corneille, qui se sert pleinement de la « prérogative » de l'Histoire pour mettre en scène des événements extraordinaires(18). Aussi serait-il tentant de se demander avec R. Picard « si le poète n'a pas été amené à définir ainsi sa position, autant à cause de sa rivalité avec Corneille que pour des raisons d'esthétique dramatique »(19). Cependant, ce parti-pris du poète, qui peut être considéré comme tributaire d'une circonstance extérieure, n'eut jamais fait naître un nouveau type de tragédie sans être parfaitement intègre à son art. Pour éclaircir la nouveauté de la dramaturgie racinienne, il importe naturellement d'examiner les « raisons d'esthétique dramatique » de l'auteur.

La préface de *Bérénice* témoigne, du reste, clairement de l'originalité de l'art racinien:

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 en soient excitées, et que tout s'y ressente de cette tristesse majestueuse qui fait tout le plaisir de la Tragédie.

Dans ce passage célèbre, on peut déceler un trait fortement marqué de la théorie aristotélicienne. Or, dans cette préface de *Bérénice*, Racine allègue Aristote plus que dans aucune autre de ses tragédies. Il paraît alors significatif que le poète invoque le philosophe ancien précisément dans cette pièce ou il s'écarte sans doute le plus de la conception traditionnelle de la tragédie en faisant de la passion d'amour le sujet central(20). Si, de *Britannicus* à *Bérénice*, l'Histoire se retire davantage en arrière-plan de la tragédie, Racine doit-il cette adaptation à Aristote? Ou son invocation n'est-elle, au fond, qu'un procédé de dissimulation avec lequel le poète défend son œuvre en lui donnant certain coloris d'autorité ancienne? La portée aristotélicienne de cette préface demande à être étudiée de près.

La première chose qu'on remarque ici, c'est que Racine pose comme ultime règle celle de « plaire et de toucher ». Cette pensée, quoique très aristotélicienne en soi(21), n'attire pourtant guère notre intérêt, étant donné qu'elle est en quelque sorte un passe-partout(22). En revanche, la théorie d'« action simple » que Racine oppose à la dramaturgie de Corneille mérite un examen minutieux.

Il suffit que l'action en soit grande, que les acteurs en soient héroïques, que les passions y [dans une tragédie] soient excitées.

Une action simple, soutenue de la violence des passions, de la beauté des sentiments et de l'élégance des expressions.

Le premier passage cite présente les trois éléments de la tragédie; on peut renvoyer respectivement « l'action grande » au chapitre VI(23), « les acteurs héroïques » au chapitre XV de *La Poétique*(24), et « les passions » au fameux passage de la « catharsis » que le jeune Racine a traduit ainsi :

Elle [=la tragédie] ne se fait point par un récit, mais par une représentation vive qui, excitant la pitié et la terreur, purge et tempère ces sortes de passions(25).

Il apparaît que, dans le premier passage cité de la préface, « les passions » sont prises pour un effet visé et non une composante de l'action; en revanche, dans le deuxième passage, « la violence des passions » est un des éléments qui soutiennent l'action et non plus un effet produit par la représentation. Aussi ces « passions » ne peuvent-elles entièrement se rapporter aux *pathe* d'Aristote qui sont censés être suscités par la tragédie. Il faut bien retenir, pour notre propos, que les passions sont ici non pas seulement un effet produit mais aussi un élément constitutif de l'action. Que signifie cette « violence des passions » qui est une notion capitale de la tragédie racinienne ?

Au chapitre VI de *La Poétique*, Aristote définit la tragédie comme l'imitation d'une action et expose les six parties qui la composent, à savoir, l'histoire, les caractères, l'expression, la pensée, le spectacle et le chant. Or les explications qu'il donne ici sont quelque peu équivoques et demandent des éclaircissements supplémentaires pour être cohérentes.

Selon Aristote, la tragédie, qui est « l'imitation d'une action », est « accomplie par certaines personnes qui agissent », et celles-ci ont nécessairement telle ou telle disposition de caractère et de pensée» (26). Cette explication suppose que le caractère et la pensée sont des éléments qui déterminent l'action. Cependant, quand ce théoricien définit plus loin « les caractères » comme « ce qui nous permet de dire que les personnages en action sont tels ou tels » (27), on voit que l'explication devient tautologique(28). Or il est à souligner que le jeune Racine traduit ou interprète ce paragraphe (1449b36-1450a7) en lui donnant une cohérence :

La tragédie est l'imitation d'une action. Or toute action suppose des gens qui agissent, et les gens qui agissent ont nécessairement un caractère, c'est-à-dire des mœurs et des inclinations qui les font agir. Car ce sont les mœurs et *l'inclination, i[d est] la disposition de l'esprit* qui rendent les actions telles ou telles. Et par conséquent les mœurs et le sentiment, ou la disposition de l'esprit, sont les deux principes des actions(29).

Racine subordonne les « mœurs » (*ethe*) et le « sentiment » (*dianoia*) à l'action en les considérant comme « deux principes des actions ». Par ailleurs, dans le paragraphe récapitulatif qui suit(30) ? lequel est considéré, du reste, comme défectueux(31) ? le futur dramaturge écrit cette phrase et souligne, une fois de plus, l'importance de ces parties, *praxis, ethe* et *dianoia*.

Et il a trois choses qu'on imite, au delà desquelles n'y a rien de plus, *i. l'action, les mœurs et les sentiments*(32).

Il est à noter que, dans sa traduction du passage (1449b36-1450a7) de *La Poétique*, Racine traduit le mot *dianoia* par « l'inclination » et lui donne comme explication « la disposition de l'esprit ». Cette traduction n'est pas correcte(33), mais ce contre-sens même est significatif, d'autant que ce même mot « inclination » réapparaît au chapitre XV de *La Poétique*, le chapitre qui se rapporte aux « mœurs » (*ethe*). Le jeune poète traduit de la sorte une des premières phrases :(34)

Un personnage a des mœurs lorsqu'on peut reconnaître[...] *l'inclination* et l'habitude qu'il a au vice ou à la vertu(35).

Dans ce passage, « l'inclination » est la traduction du mot *proairesis*(choix); le terme semble donc approprié. Or retenons bien que, dans cette phrase, le terme a une portée essentielle, car c'est « l'inclination » qui détermine les « mœurs ». Il en ressort que la notion d'« inclination » qui chevauche *dianoia* et *proairesis* peut être considérée comme la principale cause de l'action.

Plus tard, dans la préface de *Bérénice*, le poète affirmera que l'action est « soutenue de la violence des passions ». La tentation est, alors, très grande de voir dans cette affirmation quelques traits de l'« inclination » qui était une notion essentielle dans sa traduction de *La Poétique*. En étudiant celle-ci, le futur dramaturge aurait pressenti l'importance de la force intérieure qui trame les actions de la tragédie.

Racine recherche, ainsi, dans l'Histoire cette « violence des passions » qui réside au fond de l'être humain : « cette Action est très fameuse dans l'Histoire, et je l'ai trouvée très propre pour le Théâtre par la violence des passions qu'elle y pouvait exciter » (préface de *Bérénice*). Cette conception s'avère alors très aristotélicienne, comme en témoigne le chapitre IX de *La Poétique*, qui met en avant la suprématie de la poésie sur l'Histoire. En voici la traduction de Racine :(36)

La poésie est quelque chose de plus philosophique et de plus parfait que l'Histoire. La poésie est occupée autour du général, et l'Histoire ne regarde que le détail. J'appelle le général ce qu'il est convenable qu'un tel homme dise ou fasse vraisemblablement ou nécessairement(37).

L'Histoire doit susciter les « passions », mais celles-ci doivent naître du « général ». Or tout ce que nous avons observé jusqu'ici nous invite à estimer que ce « général » touche à notre for intérieur. Dans l'Histoire, Racine voit donc, avant tout, les révélations sur le cœur humain, et c'est précisément sur ce point que sa conception de l'Histoire était novatrice et s'opposait diamétralement à celle de Corneille. Pour celui-ci aussi, l'Histoire doit exciter les passions, mais, chez lui, elle vise essentiellement à pousser l'action à l'extraordinaire :

Ce n'est pas qu'on ne puisse faire une tragédie d'un sujet purement vraisemblable : [...] ; mais les grands sujets qui remuent fortement les passions, [...] doivent toujours aller au delà du vraisemblable et ne

trouveraient aucune croyance parmi les auditeurs, s'ils n'étaient soutenus, [...] par l'autorité de l'histoire qui persuade avec empire, ou par la préoccupation de l'opinion commune qui nous donne ces mêmes auditeurs déjà tout persuadés(38).

Il n'est donc pas étonnant que Corneille considère l'intrigue d'amour comme un sujet impropre à la tragédie a moins d'être mêlée avec d'autres intérêts :

Lorsqu'on met sur la scène un simple intrigue d'amour entre des rois, et qu'ils ne courent aucun péril ni de leur vie ni de leur Etat, je ne crois pas que, bien que les personnes soient illustres, l'action le soit assez pour s'élever jusqu'à la tragédie(39).

Combien les passions raciniennes étaient loin de celles de Corneille et combien était audacieuse la tentative de Racine, qui créait l'action à partir de « la violence des passions » ! Ainsi, en traitant le même sujet historique, les deux poètes mettaient en scène deux pièces totalement différentes; chacune d'elles répondait naturellement à leur propre conception de l'Histoire(40)

IV. Conception de l'Histoire chez Racine

Dans *Britannicus*, en introduisant le personnage de Junie, Racine superpose un conflit intérieur à celui d'intérêts politiques. Dans *Bérénice*, la politique s'éclipse davantage pour devenir un simple cadre ou même un alibi : ce qui permet au poète cette peinture de la « violence des passions ». La simplicité d'action alléguée par Racine dans ces deux pièces consiste, donc, à dépouiller l'Histoire de ses traits politiques pour mettre en scène une action d'ordre psychologique. Sans doute Racine doit-il cette conception de l'Histoire à la notion aristotélicienne de « poète philosophe » et encore, comme le suppose A. Adam, à son ami Saint-Real, auteur du traité, *De l'usage de l'histoire*, pour qui l'Histoire présentait « l'anatomie spirituelle des actions humaines » permettant d'observer « les motifs, les opinions et les passions des hommes » (41).

Toujours est-il que le public accueille favorablement ce nouveau traitement de l'Histoire, et le ton péremptoire de la préface de *Bérénice* montre un écrivain conscient d'avoir gagné la partie. Mais, pour que la tragédie de Racine, fondée sur une nouvelle conception de l'Histoire, put s'implanter sur la scène française, le terrain devait être déjà préparé. Cet accueil bienveillant du public nous invite à supposer que, pour ce traitement de l'Histoire, Racine a encore une dette non négligeable envers ses contemporains.

Si, en effet, pour *Britannicus* « on peut négliger les œuvres du XVII^e siècle [...] auxquelles Racine n'a manifestement rien emprunté » (42), on ne saurait en dire autant de sa *Bérénice*. Non seulement il est vraisemblable que le poète doit son personnage d'Antiochus à Segrais, mais aussi et surtout il aurait emprunté les traits capitaux de son héroïne à Scudéry. Il est alors plus que significatif que, pour le personnage de *Bérénice*, Racine adapte l'Histoire de la même façon que l'écrivain contemporain; lequel est « le premier qui ait idéalisé [...], le premier qui [...] ait rajeuni » cette héroïne qui était « dans l'histoire, une ambitieuse et une débauchée » (43).

Par ailleurs, avec *Bajazet*, Racine continuera à traiter un sujet historique. Mais, il faut noter aussitôt que, dans cette pièce, l'Histoire perd encore davantage de sa dignité que dans les deux tragédies précédentes. *Bajazet* présente, en effet, une histoire récente : dans sa seconde préface, l'auteur a beau essayer de donner l'autorité de l'Histoire en invoquant la phrase de Tacite, *Major e loginquo reverentia* (le respect s'accroît avec l'éloignement), le sujet n'en est plus digne, puisqu'il n'a que la valeur d'une simple anecdote. Or, par la même raison, le sujet n'impose pas à l'auteur une contrainte aussi rigoureuse que l'histoire romaine; et, par conséquent, une plus grande marge d'invention lui est accordée. Ainsi Racine put-il se permettre dans cette tragédie une libre peinture de « la passion de Bajazet et (des) tendresses de ses Amantes » (seconde préface de *Bajazet*) en adaptant le sujet à sa guise(44). Or il est révélateur que, de *Britannicus* à *Bajazet*,

l'Histoire perd d'autant plus de sa dignité que s'accroissent les dettes de Racine envers ses contemporains, car on sait que, pour son *Bajazet*, le poète doit beaucoup à la nouvelle de Segrais(45).

Le roman, genre moins noble que la tragédie, exerçait plus librement déjà cette peinture intérieure de l'être humain au détriment de l'Histoire. On peut alors se demander si Racine ne formait pas sa conception de l'Histoire autant avec sa lecture d'Aristote qu'avec celle des écrivains contemporains. Pour répondre à cette question, et partant, pour mieux éclaircir la conception de l'Histoire chez Racine, il restera à examiner de près les affinités littéraires entre Racine et les écrivains de l'époque, en particulier, du genre romanesque.

(mars, 2000)

Notes

1. Toutes nos citations de Racine se rapportent aux *œuvres complètes*, Gallimard (La Pléiade), t. I, éd. de G. Forestier, 1999 et t. II, éd. de R. Picard, 1966.
2. P. Valéry, *Variation sur une pensée*, dans *œuvres*, t. I, éd. de J. Hytier, Gallimard (La Pléiade), 1957, pp. 458-473.
3. Sauf indication contraire, c'est toujours nous qui soulignons.
4. Tacite, *Annales*, traduites en français d'après Burnouf par H. Bernecque, GF, 1965, p. 302.
- 5.

Mon Génie étonne tremble devant le sien. Et c'est pour m'affranchir de cette dépendance
Que je la fuis partout, que même je l'offense, Et que de temps en temps j'irrite ses
ennuis Afin qu'elle m'évite autant que je la fuis. (II, 2, 506-510)

6.

Ma Mère a ses desseins, Madame, et j'ai les miens. Ne parlons plus ici de Claude, et
d'Agrippine. Ce n'est point par leur choix que je me détermine. C'est à moi seul, Madame,
à répondre de vous; Et je veux de ma main vous choisir un époux. (II, 3, 562-566)

7. Tacite, *op. cit.*, pp. 348-349.
- 8.

Pour accabler César d'un éternel ennui, Madame, sans mourir elle est morte pour lui. (V,
scène dernière, 1741-1742)

9. Si nous employons la formule de R. Barthes, c'est un désespoir qui « n'est pas celui d'un homme
qui a perdu sa maîtresse », mais celui « d'un homme condamné à vieillir sans jamais naître »
(*Sur Racine*, Le Seuil, 1963, p. 88).
- 10.

Absente de la Cour je n'ai pas dû penser, Seigneur, qu'en l'art de feindre il fallut m'exercer.
(II, 3, 641-642)

11. A Junie évoquant le sort de Britannicus qui « n'a pour tous plaisirs [...] que quelques pleurs »,
Néron réplique :

Et ce sont ces plaisirs, et ces pleurs que j'envie, Que tout autre que lui me paierait de sa
vie. (II, 3, 659-660)

12. Sur ce point, nous nous opposons à la lecture de L. Goldmann qui place Junie au centre de la tragédie : « le sujet de Britannicus est le conflit entre Junie et le monde et la pièce ne se terminera qu'avec le dénouement de ce conflit » (*Le Dieu cache*, Gallimard, 1959, p. 367, souligne par l'auteur).

13.

Ah Rome! Ah Bérénice! Ah Prince malheureux! Pourquoi suis-je Empereur? Pourquoi suis-je amoureux? (IV, 6, 1221-1222)

14.

Rome a ses droits, Seigneur. N'avez-vous pas les vôtres? Ses intérêts sont-ils plus sacrés que les nôtres? (IV, 5, 1151-1152)

15. Dans *Tite et Bérénice* de Corneille, Rome reste le principal moteur qui noue l'intrigue; il suffit de voir combien elle blesse l'amour-propre de la reine, Bérénice :

Pour moi, qui n'eus jamais l'honneur d'être Romaine, Et qu'un destin jaloux n'a fait naître que Reine, [...] (*Tite et Bérénice*, III, 1, 727-728)

16.

Un soupir, un regard, un mot de votre bouche, Voilà l'ambition d'un cœur comme le mien. Voyez-moi plus souvent, et ne me donnez rien. (II, 4, 576-578)

17. Cf. A. Adam, *Histoire de la littérature française du XVII^e siècle*, t. IV, Domat, 1954, p. 370.
18. « Lorsqu'elles [=actions] sont vraies, il ne faut point se mettre en peine de la vraisemblance, elles n'ont pas besoin de son secours. [...] Ce que nous ajoutons à l'histoire, comme il n'est pas appuyé de son autorité, n'a pas cette *prérogative* » (P. Corneille, *Discours de la tragédie*, dans *œuvres complètes*, éd. d'A. Stegmann, Le Seuil -l'Intégrale, 1963, p. 838).
19. R. Picard, *La carrière de Jean Racine*, Gallimard, 1961, p. 165.
20. Cf. l'introduction de *La Poétique* d'Aristote traduite par M. Magnien, Livre de poche classique, 1990, p. 81.
21. « Et puisque le poète doit susciter le plaisir qui vient, à travers l'imitation, de la pitié et de la crainte il est manifeste qu'il doit composer de manière à faire naître ce plaisir des actes accomplis. » (*ibid.*, pp.124-125).
22. Voir, par exemple, ce passage du *Jugement du Cid*, écrit probablement par Charles Sorel : « Je n'ai jamais lu Aristote et ne sait point les règles du théâtre. Mais je règle le mérite des pièces selon le plaisir que j'y reçois », cite par J. Scherer dans sa *Dramaturgie classique en France*, Nizet, 1959, p. 377.
23. « La tragédie est l'imitation d'une action grave et complète, et qui a sa juste grandeur », traduction de J. Racine dans *œuvres complètes*, t. II, p. 923.
24. « La tragédie étant une imitation des mœurs et des personnes les plus excellentes, il faut que nous fassions comme les bons peintres qui, en gardant la ressemblance dans leurs portraits, peignent en beau ceux qu'ils font ressembler », *ibid.*, pp. 928-929.
25. *Ibid.*, p. 923.
26. La traduction de M. Magnien, *op. cit.*, pp. 110-111.
27. *Ibid.*
28. Le texte original en grec est, « apparemment, plus tautologique », disent R. Dupont-Roc et J. Lallot dans leur Edition de *La Poétique* d'Aristote, texte, traduction, Le Seuil, 1980, p. 195, note 7.
29. J. Racine, *œuvres complètes*, t. II, p. 923.
30. 1450a7-14.

31. Cf. R. Dupont-Roc et J. Lallot, *op. cit.*, p. 199, note 10.
32. J. Racine, *œuvres complètes*, t. II, p. 924.
33. E. Vinaver aussi bien que R. Picard considèrent que cette traduction est fausse. Voir J. Racine, *Principes de la tragédie*, texte établi et commenté par E. Vinaver, Université de Manchester, 1944, p. 13 et J. Racine, *œuvres complètes*, t. II, p. 923.
34. 1454a16-.
35. J. Racine, *ibid.*, p. 927. La traduction de Racine est, du reste, parfaitement conforme à ce que signifiait à l'époque le mot « mœurs ». Celui-ci avait, en effet, deux acceptions, attestées par le *Dictionnaire de l'Académie* (1694) : « habitudes naturelles ou acquises pour le bien et le mal », et : « la manière de vivre [...], les inclinations, les coutumes et les lois différentes de chaque nation. » Cf. J. Truchet, *La tragédie classique en France*, PUF, 1975, p. 38, n. 3.
36. 1451b5-11.
37. J. Racine, *œuvres complètes*, t. II p. 924.
38. *Discours de l'utilité et des parties du poème dramatique*, dans P. Corneille, *op. cit.*, p. 822.
39. *Ibid.*, p. 824.
40. Sur ce sujet, nous renvoyons à notre article, « *Déluge ardent* » ou Tite et Bérénice de Corneille (en japonais), in *Etudes françaises*, no 31, Département de français à l'Université des Langues Etrangères d'Osaka, 1998, pp. 1-31.
41. Cf. A. Adam, *op. cit.*, pp. 359-360.
42. Cf. la notice de Britannicus dans J. Racine, *Théâtre complet*, éd. de J. Morel et d'A. Viala, Classiques Garnier, 1980, p. 249.
43. Cf. E. Gros, *Racine et Scudéry*, in *Les Annales de la faculté des lettres d'Aix*, 1928-1929, pp. 91-110, en particulier, p. 110.
44. Signalons en passant qu'il faut entendre ici le mot « tendresse » au sens plein qu'il possédait au XVII^e siècle : « être tendre c'est être prompt à souffrir, à s'offenser, c'est être trop sensible ». Cf. A. Adam, *op. cit.*, p. 324, note 4.
45. Sur ce sujet, voir notre article, *Des deux préfaces de Bajazet et du personnage de Roxane*, in *Lutèce*, no 24, Société d'études françaises à l'Université Municipale d'Osaka, 1994, pp. 19-31.