



La voix de la Nature ou l'un des ressorts du tragique racinien

Ana Clara Santos

Université de l'Algarve, Portugal

avsantos@ualg.pt

<https://orcid.org/0000-0003-4845-4741>



Reçu le 10-10-2022 / Évalué le 09-12-2022 / Accepté le 22-12-2022

Résumé

Dans cette étude, nous questionnerons l'idée véhiculée par la notion de Nature au XVII^e siècle et sur l'usage qu'en fait Racine, l'un des plus grands dramaturges du Grand Siècle. Bien que le mot nature ne puisse pas être considéré, du point de vue de la statistique lexicale, un mot-clé au sein de la tragédie racinienne, la voix de la nature devient un ressort du pathétique et du tragique, surtout au niveau des pièces inspirées des sources mythologiques. Les personnages raciniens y évoquent la nature pour conjurer les menaces de la violence et de la fatalité qui s'acharne sur eux et leur famille. La voix de la nature, qui symbolise la voix du sang, est avant tout la voix de l'impuissance d'un personnage central de la cellule familiale, celui de la *mater dolorosa*, qui se complait dans un murmure ou dans un cri au sens classique du mot.

Mots-clés : Racine, Corneille, tragédie, nature, mère

A voz da Natureza ou uma das fontes da tragédia raciniana

Resumo

Neste estudo, questionaremos a ideia veiculada pela noção de Natureza no século XVII^o o uso que dela faz Racine, um dos maiores dramaturgos do Grand Siècle. Embora a palavra natureza não possa ser considerada, do ponto de vista da estatística lexical, uma palavra-chave dentro da tragédia raciniana, a voz da natureza torna-se fonte de patético e de trágico, sobretudo ao nível das peças, inspiradas em fontes mitológicas. Os personagens racinianos evocam a natureza para afastar as ameaças de violência e fatalidade que os atormentam e a suas famílias. A voz da natureza, que simboliza a voz do sangue, é sobretudo a voz da impotência de uma personagem central da unidade familiar, a da *mater dolorosa*, que se delicia com um murmúrio ou com um grito no sentido clássico da palavra.

Palavras-chave : Racine, Corneille, tragédia, natureza, mãe

The voice of Nature or one of the springs of racinian tragedy

Abstract

In this study, we will question the idea conveyed by the notion of Nature in the 17th century and the use made of it by Racine, one of the greatest playwrights of the Grand Siècle. Although the word nature cannot be considered, from the point of view of lexical statistics, a key word within the racinian tragedy, the voice of nature becomes a source of pathos and tragedy, especially at the level of the plays inspired by mythological sources. The racinian characters evoke nature to ward off the threats of violence and fatality that plague them and their families. The voice of nature, which symbolizes the voice of blood, is above all the voice of the impotence of a central character of the family unit, that of the *mater dolorosa*, who delights in a murmur or in a cry in the classical sense of the word.

Keywords: Racine, Corneille, tragedy, nature, mother

*Que tu sais bien, Racine, à l'aide d'un acteur,
Emouvoir, étonner, ravir un spectateur !
Jamais Iphigénie, en Aulide immolée,
N'a coûté tant de pleurs à la Grèce assemblée,
Que dans l'heureux spectacle à nos yeux étalé
En a fait, sous son nom, verser la Champmeslé.
Boileau, Epître VII, 1683*

La Nature et le conflit domestique et familial

Racine place dans son théâtre le conflit d'ordre politique au sein d'un conflit encore plus important à ses yeux, le conflit strictement domestique et familial. Selon Barthes, *Iphigénie* est « la plus séculière des tragédies de Racine » dans laquelle la famille constitue le personnage central d'une « grande comédie dramatique » où les personnages sont de « véritables individus, des monades psychologiques bien séparées les unes des autres par des rivalités d'intérêts » (Barthes, 1963 : 103) :

Toutes ces personnes (car il s'agit bien de revendications individuelles) sont agitées, opposées ou plus encore liées au sein d'une réalité qui est en fait le personnage central de la pièce : la famille. Il y a dans Iphigénie une vie familiale intense. Dans aucune autre pièce, Racine n'a présenté une famille aussi solidement constituée, pourvue d'un noyau complet (le père, la mère, la fille), de collatéraux (Hélène, autour de qui on se dispute), d'ascendants (mari et femme se les jettent à la tête) et d'une alliance prochaine (les « droits » du futur gendre sont âprement discutés). (Barthes, 1963 : 108).

Sacrifier Iphigénie ou ne pas la sacrifier, telle est la question¹. Le cas de Clytemnestre est devenu très vite un cas emblématique au sein du système tragique classique qui explore les ressorts du tragique pour faire parler la nature. L'indignation de cette mère reste exemplaire devant la barbarie : « Oui, je la défendrai contre toute l'armée. / Lâches, vous trahissez votre reine opprimée » (Racine, 1980 : *Iphigénie*, V, 3, 1613-1614). Comme l'a bien vu Diderot, cet état dans lequel est plongée la *mater dolorosa*, à qui on arrache les cris déchirants de la nature, est celui du « tableau de l'amour maternel dans toute sa vérité » :

Avons-nous plus de délicatesse et plus de génie que les Athéniens ? ... Quoi donc, pourrait-il y avoir rien de trop véhément dans l'action d'une mère dont on immole la fille ? Qu'elle coure sur la scène comme une femme furieuse ou troublée ; qu'elle remplisse de cris son palais ; que le désordre ait passé jusque dans ses vêtements, ces choses conviennent à son désespoir. Si la mère d'Iphigénie se montrait un moment reine d'Argos ou femme du général des Grecs, elle ne me paraîtrait que la dernière des créatures. La véritable dignité, celle qui frappe, qui me renverse, c'est le tableau de l'amour maternel dans toute sa vérité. (Diderot, 1995 : 71).

Selon Gilles Declercq, c'est par le dispositif théâtral de « mise en abîme des regards » mis en place par Racine à la fin de la tragédie que « le spectateur est invité à regarder le regard que Clytemnestre porte sur elle-même et sur la catastrophe tragique. » (Declercq, 2013 : 4). Le caractère tragique et pathétique est amplifié, aux yeux du spectateur, tenu en haleine sur le sort d'Iphigénie, par le rôle d'une mère et d'une reine impuissante, paralysée par l'action, à qui ne reste plus que la mise en scène de la voix de la nature :

CLYTEMNESTRE

Ah ! vous n'irez pas seule, et je ne prétends pas...

Mais on se jette en foule au-devant de mes pas.

Perfides, contentez votre soif sanguinaire.

AEGINE

*Où courez-vous, Madame ? Et que voulez-vous faire ? (Racine, 1980 : *Iphigénie*, V, 4, 1663-1666)*

De la sorte, la parole de Clytemnestre constitue, selon l'auteur, un dispositif scénique de « bravoure oratoire », « spectaculaire », qui, au-delà de son inefficacité comme effet dramatique, ne fait qu'agrandir sa théâtralité. La critique l'a bien montré : le personnage de Clytemnestre est de tous les personnages mythologiques maternels raciniens celui qui a le plus fait l'objet d'une sélection des traits de la part de Racine. Il ne l'a pas intégré dans sa tradition intégrale. Il s'est contenté de

la présenter comme une mère protectrice face au danger de mort auquel sa fille était exposée. Or chez les poètes antiques, Clytemnestre est beaucoup plus qu'une *mater dolorosa*, c'est-à-dire, une *mère douloureuse*. Dans la tradition grecque, réhabilitée dans le champ culturel français du XVII^e siècle, sa famille offre l'un des tableaux les plus mortifères autour des crimes contre nature illustrés surtout par l'infanticide et le parricide. Il suffit à Agamemnon d'accepter l'exécution du sacrifice de sa fille demandé par les Dieux, pour que Clytemnestre n'hésite plus devant le meurtre. Aidée par Egisthe, son amant, elle tue son mari et la maîtresse de celui-ci, qu'il amenait de Troie, Cassandre. Si Clytemnestre venge ainsi la mort de sa fille Iphigénie, Oreste, son fils, ferme le cercle des vengeances familiales. Sept ans plus tard il n'hésite pas devant le matricide et tue sa propre mère pour venger la mort de son père.

La littérature classique, par un souci de respect envers la célèbre règle des bienséances, écarte tous ces aspects monstrueux de ces crimes contre nature, insoutenables sur la scène française du parricide liés à ces personnages. Avec Rotrou soufflent les premiers vents de changement. Dans sa tragi-comédie *Iphigénie en Aulide*, le dramaturge définit Clytemnestre essentiellement par une touche de sentimentalité relative à son amour de mère attendrie. Racine, poursuivant le même chemin, fait de son personnage une « mère en furie », offensée dans son rôle de mère et de reine. L'amour pour sa fille et le sens de son rang sont les deux raisons exclusives qui la poussent à agir sur la scène racinienne. Tout comme Andromaque, Clytemnestre est aussi prise entre ses devoirs de mère et ceux d'épouse. Face au sacrifice de sa fille, cette mère doit-elle baisser les bras et accepter le verdict de son mari ou, au contraire, violer son statut de femme soumise à son époux au nom de son amour pour Iphigénie ? Elle est vite plongée, comme toutes les autres *mères douloureuses*, dans une profonde immobilité dramatique dominée ici par son effacement total derrière la figure paternelle, Agamemnon. Mère dévouée et passionnée, voyant son mari prêt à sacrifier sa fille, Clytemnestre se présente, dès son entrée en scène, comme une force contraire aux décisions politiques et viriles qui, en incarnant les valeurs du respect envers les lois du sang et de la nature, veut faire entendre sa voix : « À mon perfide époux je cours me présenter. / Il faudra que Calchas cherche une autre victime ; / Ou, si je ne vous puis dérober à leurs coups, / Ma fille, ils pourront bien m'immoler avant vous ». (Racine, 1980 : III, 5, 944-948).

Le conflit est donc placé entre l'autorité paternelle et l'influence maternelle : la mère ne voyant que l'intérêt de sa fille, n'hésite pas à menacer son époux qui condamne sa fille face aux intérêts de l'État. Dans un souci d'économie des ressorts dramatiques, Racine situe le rôle d'Agamemnon aux antipodes de celui

de Clytemnestre. Alors que Clytemnestre n'existe que par son rôle de mère, Agamemnon ne joue pas le rôle d'un père mais celui d'un roi. Il doit oublier les intérêts de sa fille pour ne penser qu'à ceux de son royaume. Le sacrifice de sa fille, demandé par les Dieux, est la seule solution au problème des bateaux qui attendent que le vent souffle pour partir vers Troie :

Quand j'entendis ces mots prononcés par Calchas :

« Vous armez contre Troie une puissance vaine,

« Si, dans un sacrifice auguste et solennel,

« Une fille du sang d'Hélène,

« De Diane en ces lieux n'ensanglante l'autel.

« Pour obtenir les vents que le ciel dénie,

« Sacrifiez Iphigénie ». (Racine, 1980 : I, 1, 56-62).

Dans ce système de deux forces qui s'affrontent sur scène en vue de la résolution du conflit tragique, il n'est pas étonnant qu'elle constitue, aux côtés d'Achille, l'ultime recours devant le sacrifice qui s'approche. Cette construction du conflit tragique par Racine permet au poète d'opposer à la soumission filiale d'Iphigénie face à l'autorité paternelle, la révolte et le désespoir de Clytemnestre. La *mère douloureuse*, par la fureur et la véhémence qui l'anime, imprime le mouvement à l'action dramatique, qui s'agit au rythme de son cœur affolé. Elle n'hésite ni à demander l'appui d'Achille ni à se dresser contre les Dieux d'une voix contestataire et interprétative de l'oracle divin : « Un oracle dit-il tout ce qu'il semble dire ? » (Racine, 1980 : IV, 4, 1262).

Une fois de plus, la figure maternelle est l'emblème et l'illustration d'une action légitime au sein des paradoxes familiaux. Mais, à l'image de Jocaste et d'Andromaque, elle est bien forcée de reconnaître son impuissance à mettre un terme au conflit en tant que mère. Clytemnestre ne trouve pas de riposte valable aux constatations douloureuses de sa fille : « Mais que pouvez-vous faire en l'état où nous sommes ? / Vous avez à combattre et les dieux et les hommes. / Contre un peuple en fureur vous exposerez-vous ? » (Racine, 1980 : *Iphigénie*, V, 3, 1637-1639). Face à cet anéantissement de sa fonction maternelle, il ne lui reste qu'une dernière arme, celle de faire prévaloir son autorité royale. Dans de telles circonstances, la mort reste le seul symbole de l'attachement de cette *mère douloureuse* envers sa fille. Comme pour Andromaque et Jocaste, la perspective du suicide vient clore l'existence tragique de Clytemnestre : « La mort seule, la mort pourra rompre les nœuds / Dont mes bras nous vont joindre et lier toutes deux » (Racine, 1980 : V, 3, 1631-1632). Contrairement aux héroïnes cornéliennes, les héroïnes raciniennes conscientes de la fatalité qui pèse sur leur famille, incarnent la douleur et l'impuissance du sexe féminin. Tout comme la première mère racinienne — Jocaste, impuissante devant la haine de ses fils —, Clytemnestre, écartée de l'action, est

plongée dans le discours déclamatoire et oratoire jusqu'à la résolution du conflit. Chez Racine, c'est cette condition féminine qui enferme une véritable humanisation de la tragédie classique. Lors de la mise en place de ce caractère maternel et des motivations qui le font agir, le poète lui donne non seulement une nouvelle existence au sein des anciennes légendes mais il apporte, par son intermédiaire, une réorientation de l'intérêt tragique. L'action n'est plus centrée sur les dieux et les forces surnaturelles, mais sur les motivations humaines. La *mère douloureuse*, avec ses angoisses et ses douleurs, naturelles et légitimes, oriente l'action en vue d'un équilibre dramatique. Son rôle maternel, caractérisé avant tout par son aspect médiateur, n'est dicté que par le besoin d'instaurer une stabilité partisane de la *paix* et du *compromis*.

Mais, contrairement à Jocaste, Clytemnestre tire gain de cause de ses efforts de faire prévaloir la voix de la nature au-dessus de toute chose. Sous la force exemplaire de l'amour maternel qui a fait entendre la voix du sang, Agamemnon finit par céder à son amour paternel : « Allez, Madame, allez ; prenez soin de sa vie. /Je vous rends votre fille, et je vous la confie. /Loin de ces lieux cruels précipitez ses pas » (Racine, 1980 : IV, 10, 1465-1467). La figure maternelle, en faisant valoir son autorité par le respect des lois naturelles, se définit au terme du conflit tragique par une action récompensatoire des bonnes mœurs au moment du dénouement de la pièce. Racine, en choisissant de conduire une autre victime à l'autel à la place d'Iphigénie, fait allusion à celle-ci d'abord par la bouche de Clytemnestre. C'est à elle, effectivement, qui revient de faire référence la première à une éventuelle victime susceptible de remplacer sa fille sur le lieu du sacrifice : « Vous savez, et Calchas mille fois vous l'a dit, /Qu'un hymen clandestin mit ce prince en son lit, /Et qu'il en eut pour gage une jeune princesse / Que sa mère a cachée au reste de la Grèce. » (Racine, 1980 : IV, 4, 1279-1282). Ériphile, fille d'Hélène et de Thésée, est, conformément aux suppositions de la mère d'Iphigénie, la victime demandée par les dieux. Dans cette pièce, le rôle de la *mère douloureuse* finit par être reconnu par les personnages eux-mêmes. C'est à Clytemnestre, cette mère qui a tellement lutté pour préserver la vie de fille, qu'Ulysse annonce d'abord la bonne nouvelle :

Non, votre fille vit, et les dieux sont contents.

Rassurez-vous. Le ciel a voulu vous la rendre.

[...] Oui, c'est moi qui longtemps, contre elle et contre vous,

Ai cru devoir, Madame, affermir votre époux ;

Moi qui, jaloux tantôt de l'honneur de nos armes,

Par d'austères conseils ai fait couler vos larmes,

Et qui viens, puisque enfin le ciel est apaisé,

Réparer tout l'ennui que je vous ai causé. (Racine, 1980 : V, sc. dernière, 1716-1724).

On le voit, par tous ces procédés, Racine légitime aux yeux des autres personnages et, par extension, à ceux du public de son époque, un rôle féminin plongé jusqu'alors dans l'ombre. Cette légitimation est-elle suffisante pour questionner les représentations du rôle de la femme du Grand Siècle ?

La Nature et les représentations sociales et esthétiques sexuées

La pensée antique, notamment celle qu'Aristote développe dans sa *Politique*, légitime l'autorité de l'homme par le principe d'inégalité *naturelle* entre les êtres humains : la Nature a fait l'homme pour commander et la femme pour obéir (Aristote, 1971). Ce concept de *nature* est un facteur déterminant dans la mise en place sexuée des fonctions et des rôles sociaux et politiques attribués aux membres des deux sexes. Cette image perdure encore au Siècle des Lumières où elle est encore caractérisée, notamment dans l'article « Femmes » du *Dictionnaire philosophique* de Voltaire, par sa faiblesse physique :

Au physique, la femme est de par sa physiologie plus faible que l'homme, les émissions périodiques de sang qui affaiblissent les femmes et les maladies qui naissent de leur suppression, les temps de la grossesse, la nécessité d'allaiter les enfants et de veiller assidûment sur eux, la délicatesse de leurs membres les rendent peu propres à tous les travaux, à tous les métiers qui exigent de la force et de l'endurance. (Voltaire, 2010).

Cette nature singulière qu'on lui attribue ne fait que renforcer les devoirs tenus pour naturels de la femme au sein de la société classique : obéissance envers son mari et soin de ses enfants. [...] La femme ne peut prétendre accéder à une place dans cette société que si elle respecte les deux fonctions exclusives qui lui a conféré la nature, celle d'épouse et celle de mère de famille. Le personnage maternel, qu'il ait une existence sociale ou artistique, n'échappe pas non plus à cette réalité familiale. Dans ces rapports de force qui s'instaurent entre les êtres unis par les liens du sang, illustrés par la domination des uns et la dépendance des autres [...] (Santos, 2009 : 90).

L'inceste et le parricide, deux crimes contre nature, étaient acceptés dans la société de l'Ancien Régime et sur la scène classique malgré leur violence :

Au niveau social, le second était beaucoup plus courant sans soulever aucune sorte de condamnation morale. L'infanticide surtout était, pour ainsi dire, tenu pour « normal ». Le manque de connaissances et de moyens au niveau de la médecine de l'époque ne facilitait pas les choses. La mort des nouveau-nés et des enfants en bas âge ne choquait plus le Grand Siècle. L'enfant n'avait aucun

*statut social et d'un bout à l'autre du siècle on constate la même indifférence à son égard*² (Santos, 2009 : 90).

Ces images maternelles, qui resserrent le personnage maternel lui-même dans un système clos de représentations sociales et esthétiques, trouvent leur place au sein même d'une critique littéraire et théâtrale qui oppose les partisans de Corneille et de Racine. Or, ce grand débat sur la tragédie institué par les doctes dans la seconde moitié du siècle, qui prend assise sur les créations tragiques de Corneille et culmine sur les créations raciniennes, s'appuie sur une question essentielle qui semble préoccuper les classiques : les effets de la passion sur le naturel : « La grande règle de traiter les mœurs, est de les copier sur la nature, et surtout, de bien étudier le cœur de l'homme, pour en savoir distinguer tous les mouvements » (Rapin, 1970 : 43).

Ce débat, inscrit lui-même dans la transformation du goût qui s'est opérée en faveur d'un art plus dépouillé et plus naturel, semble ramener le vieux parallèle entre Corneille et Racine à cette question : Corneille, peintre de la contre-nature ; Racine, celui des passions naturelles. L'abbé d'Aubignac, qui prescrivait aux dramaturges l'usage des grandes figures de la tragédie, en prenant assise sur le théâtre de Corneille, est l'un des premiers à l'accuser de manquer de naturel dans la création de ses caractères. Désormais, Corneille se fera reprocher l'usage de l'admiration et de la grandeur au détriment de l'expression de la nature véhiculée par la tragédie racinienne, défendue d'ailleurs par Longepierre dans son *Parallèle de Monsieur Corneille et de Monsieur Racine* (Longepierre, [1686] 2000). La Bruyère, plus prudent, préfère situer les deux dramaturges français entre les deux grands modèles antiques, Sophocle et Euripide : « Corneille nous assujettit à ses caractères et à ses idées, Racine se conforme aux nôtres ; celui-là peint les hommes comme ils devraient être, celui-ci les peint tels qu'ils sont [...] L'un élève, maîtrise, instruit ; l'autre plaît, remue, touche, pénètre³ ». (La Bruyère, 1962 : 88 ; 89).

Saint-Evremond, sensible aux valeurs héroïques, reste le seul, dans cette querelle qui oppose le « sublime » de Corneille au « naturel » de Racine, à prendre parti pour le premier car, selon lui, la grandeur humaine mise en scène par celui-ci est à la fois nécessaire à la tragédie et possible à la nature :

[...] Il faut nous contenter de choses purement naturelles, mais extraordinaires ; et choisir en nos héros des actions principales, qui soient reçues dans notre créance comme humaines, et qui nous donnent de l'admiration comme rares et élevées au-dessus des autres. En deux mots, il ne faut rien que de grand, mais d'humain ; dans l'humain, éviter le médiocre ; dans le grand, le fabuleux. (Saint-Evremond, 1709 : 156).

Cet équilibre retrouvé par ce défenseur acharné de la tragédie cornélienne, semble être le reflet d'une réalité plus profonde qui marque la deuxième moitié du siècle classique et qui permet d'emblée la réception d'un climat de grandeur tragique, inséparable dorénavant de la représentation d'une humanité, plus ordinaire, déchue de sa grandeur héroïque. Boileau aussi, partagé entre cette aspiration à la Grandeur et la reconnaissance de la faiblesse de la Nature, incarne cette dialectique vécue par l'âge classique. Pour lui, les auteurs doivent diversifier leurs personnages car « la nature est en nous plus diverse et plus sage » (Boileau, 1985 : III, 243).

Formes artistiques, compensatoires de la réalité, elles permettaient de répondre aux aspirations concrètes et imaginaires de cette fin de siècle : « La génération classique a perdu beaucoup d'illusions sur la grandeur de l'homme, et si elle reste sensible au prestige du héros, elle n'hésite à reconnaître la nature dans la grandeur héroïque, qui fait moins partie du possible que des songes de l'homme ». (Tocanne, 1978 : 313). Voilà l'essence même qui sépare la Mère cornélienne de la Mère racinienne. Alors que Corneille situe la première du côté de l'Héroïsme, Racine, pour qui la raison commande de ne pas « s'écarter du naturel pour se jeter dans l'extraordinaire⁴ » (Racine, 1980 : 256), place la deuxième du côté de la Douleur, attachée à un prestige nouveau, peut-être moins exaltant mais sans doute plus puissant : la Nature. Comme le fait observer Anne Ubersfeld lorsqu'elle analyse le théâtre racinien dans sa peinture des femmes,

Il y a chez Racine une volonté qui a frappé tous ses contemporains, de réalisme dans la peinture des êtres humains, en conséquence le mythe féminin des âges précédents disparaît de son œuvre : à l'image idéale de la femme inspiratrice ou parangon de courage ou de vertu, Racine oppose des personnages pris dans leurs faiblesses les plus naturelles. (Ubersfeld, 1964 : 29-30).

Devant l'entêtement des frères ennemis, insensibles « aux larmes d'une sœur, aux soupirs d'une mère » (Racine, 1980 : *La Thébaïde*, II, 3, 544), Antigone ne peut que constater avec désespoir que pour Polynice : « La nature pour lui n'est plus qu'une chimère ; / Il méconnaît sa sœur, il méprise sa mère ». (Racine, 1980 : II, 3, 515-516). Jocaste, quant à elle, ne peut plus clamer, avant de quitter la scène, que son indignation face à des fils qui méconnaissent l'amour : « Polynice, est-ce ainsi que l'on traite une mère ? » (Racine, 1980 : IV, 3, 1099). Dans *Iphigénie*, la position de Clytemnestre est la même. Bien qu'elle ne représente pas l'autorité familiale puisqu'elle est confrontée à l'autorité de son mari, elle défend, comme la première mère racinienne, Jocaste, une autorité bien légitime : celle de la voix de la nature.

Racine anéantit, grâce à la peinture des tourments et les angoisses de l'amour maternel, un pouvoir qui faisait autorité à l'époque, celui du *pater familias*. Le vocabulaire est ici aussi de plus en plus révélateur. Le caractère de la mère se définit toujours en opposition à celui du père. Les adjectifs *perfide* (v. 944), *cruel* (v. 996), *barbare*, *injuste*, *sanguinaire* (v. 997) ne sont appliqués qu'à la figure paternelle. L'ambition qui était dans l'œuvre cornélienne une passion extensible à la figure féminine et maternelle, ne retombe plus, sous le poids du non-respect des lois de la Nature, que sur la figure du père dans l'œuvre racinienne. Par ses cris de protestation et sa dissidence, Clytemnestre représente, face à un père qui accepte le sacrifice de sa fille demandé par les dieux dans le seul but de satisfaire son ambition politique, la révolte de la nature contre les folies humaines. Cette représentation de son rôle s'encadre parfaitement dans l'esthétique classique car la mère reste encore, de tous les membres de la cellule familiale, le seul personnage capable de détrôner le pouvoir paternel. Iphigénie, pour maintenir la conformité face au respect de la règle des bienséances du théâtre classique, doit se soumettre docilement à la volonté de son père. L'enfant dans la société du XVII^e siècle n'était pas encore possesseur d'une identité à part entière. Il restait encore un bien des parents sur lequel ces derniers pouvaient exercer leur pouvoir. Iphigénie, dans ces circonstances, ne peut que se soumettre à la volonté de son père : « Quand vous commanderez, vous serez obéi. / Ma vie est votre bien ; vous voulez le reprendre / Vos ordres sans détour pouvaient se faire entendre » (Racine, 1980 : 1172-1174).

Tel n'est pas le cas de la mère. Bien qu'elle se trouve elle aussi sous la *manu* de son mari, l'épouse du siècle classique était loin d'être toujours une épouse soumise. L'insoumission de Clytemnestre dans *Iphigénie* fait de l'héroïne racinienne l'illustration d'une pensée innovatrice sur les rapports sexuels concernant la détention de l'autorité parentale au sein de la cellule familiale.

En guise de conclusion

Malgré la position effacée que le personnage maternel occupe dans la société classique, véhiculée par le respect d'une tradition qui date de l'Antiquité, il suscite un intérêt majeur dans le système dramaturgique racinien, lieu de tous les conflits qui peuvent advenir au sein de n'importe quelle famille. L'actualité de sa présence sur scène à l'époque dérive, en large mesure, de la valorisation de l'institution du mariage qui entraîne d'emblée la reconnaissance de sa dignité. Une dignité qui lui est accordée à la seule condition de se conformer au modèle de la femme épouse et mère, archétype de la stabilité de la cellule familiale, nécessaire à quelque chose de plus important pour le XVII^e siècle, la stabilité de l'État (Santos, 2009 : 91). Si le suicide de Jocaste dans l'œuvre racinienne marque, dans un premier essai,

l'échec de la figure maternelle, le dévouement d'Andromaque et la véhémence de Clytemnestre permettent non seulement la survie de leurs enfants, mais aussi, par extension, le salut du monde lui-même. L'ironie des dieux qui sauvent Iphigénie au dernier moment semble, en effet, couronner Clytemnestre, cette *mater dolorosa* qui s'érige en modèle.

Cet archétype de la *mère douloureuse* véhiculé par l'œuvre racinienne s'inscrit tout d'abord dans la pensée classique sur la place de l'institution matrimoniale, associée à son statut naturel, divin, social et politique. Effectivement, par la mise en scène de son rôle impuissant avant le dénouement, parce qu'elle suppose le respect de la hiérarchie des sexes et la soumission de la femme, sa fonction maternelle ne se trouve reconnue, du point de vue social et artistique, que lorsqu'elle se situe du côté du « rôle dévolu à la femme dans le cadre strict de ses devoirs [...] d'être une épouse et une mère irréprochables » (Pascal, 2002 : 172). Toutefois, Racine va plus loin. La reconnaissance du rôle maternel au dénouement de la pièce, situé du côté du Bien, couronne la mère douloureuse de sa sagesse et des valeurs susceptibles de rétablir un monde de l'Ordre de la Nature.

Bibliographie

- Aristote. 1971. *La politique*. 1.2. Trad. M. Prélôt. Paris : Gauthier-Denoël.
- Aristote. 2011. *Poétique*. Éd. et trad. R. Dupont-Roc et J. Lallot. Paris : Seuil.
- Barthes, R. 1963. *Sur Racine*. Paris : Seuil.
- Boileau, N., 1985. *Satires, Épîtres, Art Poétique*. Éd. de Jean-Pierre Collinet. Paris : Gallimard.
- Declercq, G. 2013. « L'imprécation de Clytemnestre. Véhémence et performance sur la scène racinienne ». *Exercices de rhétorique*, 1. [En ligne] : <http://journals.openedition.org/rhetorique/99> [consulté le 9 octobre 2022].
- Diderot, D. 1995. *Entretiens sur le Fils naturel*. In *Écrits sur le théâtre*. Tome 1. *Le drame*. Édition établie et présentée par Alain Ménil. Paris : Pocket, coll. « Agora les Classiques ».
- Fouquet, C., Knibiehler, Y. 1980. *L'Histoire des mères du Moyen-Âge à nos jours*. Paris : Éd. Montalba.
- Longepierre, H.-B. [1686]. 2000. *Parallèle de Monsieur Corneille et de Monsieur Racine, in Médée*. Éd. E. Minel. Paris : Champion.
- Pascal, C. 2002. « La tradition des Femmes Illustres aux XVI^e et XVII^e siècles ». *Bulletin de l'Association d'étude sur l'humanisme, la réforme et la renaissance*, n° 54, p. 169-176.
- Racine, J. 1980. *Théâtre complet*. Éd. Jacques Morel et Alain Viala. Paris : Garnier Frères.
- Rapin. 1970. *Réflexions sur la poétique de ce temps*. Éd. E. Dubois. Genève : Droz.
- Saint-Évremond. 1709. *De la tragédie ancienne et moderne*, in *Œuvres mêlées de Mr. Saint-Évremond*. Seconde édition revue, corrigé et augmentée. Tome second. Londres : Jacob Tonson.
- Santos, A. C., 2009. Vers une typologie des « beaux monstres féminins » sur la scène classique : entre théâtre et société. In: *Texto y sociedad en las letras francesas y francófonas*, Àngels Santa, Cristina Solé Castells (Eds.), Universitat de Lleida, p. 89-98.

Tocanne, B. 1978. *L'idée de Nature en France dans la seconde moitié du XVII^e siècle*. Paris : Klincksieck.

Übersfeld, A. 1964. « Racine et la peinture des femmes ». *Europe*, n° 427-428, p. 29-30.

Voltaire, 2010. *Le Dictionnaire philosophique*. Paris : Flammarion.

Notes

1. Dans la préface d'*Iphigénie*, Racine se défend des attaques subies en justifiant, grâce aux sources antiques, la solution trouvée pour sauver Iphigénie, modèle de vertu :

Je puis dire donc que j'ai été très heureux de trouver dans les anciens cette autre Iphigénie, que j'ai pu représenter telle qu'il m'a plu, et qui, tombant dans le malheur où cette amante jalouse voulait précipiter sa rivale, mérite en quelque façon d'être punie, sans être pourtant tout à fait indigne de compassion. Ainsi le dénouement de la pièce est tiré du fond même de la pièce, et il ne faut que l'avoir vu représenter pour comprendre quel plaisir j'ai fait au spectateur, et en sauvant à la fin une princesse vertueuse pour qui il s'est si fort intéressé dans le cours de la tragédie, et en la sauvant par une autre voie que par un miracle, qu'il n'aurait pu souffrir, parce qu'il ne le saurait jamais croire. [...] Voilà les principales choses en quoi je me suis un peu éloigné de l'économie et de la fable d'Euripide. [...] J'ai reconnu avec plaisir, par l'effet qu'à produit sur notre théâtre tout ce que j'ai imité ou d'Homère ou d'Euripide, que le bon sens et la raison étaient les mêmes dans tous les siècles. Le goût de Paris s'est trouvé conforme à celui d'Athènes. Mes spectateurs ont été émus des mêmes choses qui ont mis autrefois en larmes le plus savant peuple de la Grèce, et qui ont fait dire qu'entre les poètes, Euripide était extrêmement tragique, c'est à dire qu'il avait merveilleusement excité la compassion et la terreur, qui sont les véritables effets de la tragédie. (Racine, 1980 : 510-511).

2. À ce propos, consulter l'ouvrage de Fouquet, Kniebiehler (1980).

3. En effet, on décèle dans cette affirmation l'allusion à la *Poétique* d'Aristote qui présentait Sophocle comme le poète qui « faisait les hommes tels qu'ils doivent être » et Euripide comme celui qui les peignait « tels qu'ils sont » (Aristote, 2011).

4. Racine, préface de *Britannicus*.