

Chantal DULIBINE

mémoire pour le Diplôme d'Etudes Approfondies

**LA TRAGEDIE :
RECEPTION
ET
TRANSMISSION**

(VOL.2) -ANNEXES-

**Institut d'Etudes Théâtrales - Paris III- juin 1997
sous la direction de Monsieur Jean-Pierre RYNGAERT**

ANNEXES

Annexes A :

- 1 - liste des oeuvres dramatiques étudiées au lycée de 1986 à 1997
- 2 - instructions officielles sur l'enseignement du théâtre en collège
- 3 - programmes de l'option "Théâtre-Expression dramatique", de 1989 à 1996
- 4 - inventaire des sujets d'annales proposés sur Racine en 1996-97
- 5 - description sommaire d'une démarche sur GATTI La vie imaginaire de l'éboueur Auguste G

Annexes B : traces écrites du parcours sur Racine (documents donnés et travaillés en cours)

- 1- textes de moralistes (PASCAL, LA ROCHEFOUCAULD)
triangles raciniens (BARTHES)
définition de la catharsis (ARISTOTE)
- 2- programme de travail (objectifs, définition de la tragédie en trois axes, lectures méthodiques, questions d'ensemble)
polycopié : *sur quoi réfléchit la tragédie ?*
- 3,4- lecture tabulaire de Britannicus et questionnaire
- 5- part d'Agrippine et de Néron dans la fable
- 6- lecture tabulaire de Phèdre et questionnaire
- 7- corpus de 39 répliques tirées des 2 pièces pour mise en voix
- 8- corpus de citations des 2 pièces pour analyse des figures de style
- 9- plan de recherche méthodique pour la comparaison des 2 scènes d'aveu
- 10- guides pour la recherche sur les 2 questions d'ensemble
- 11- corrigés photocopiés (après exposés d'élèves) sur le rôle et le poids de la parole ; la passion amoureuse

- 12- deux sujets de devoirs de type I, deux sujets de devoirs de type III
- 13- corpus de sujets photocopiés dans les Annales et de citations sur la tragédie grille d'évaluation sur le sujet III
- 14,15- corrigé des deux devoirs de type I : étude de l'argumentation
- 16, 17- corrigé des deux devoirs de type III (tension tragique ; héroïnes raciniennes)
- 18- sujet de type III (cours magistral à illustrer d'exemples) : la poésie de Racine
- 19- polycopié élaboré in extremis avant révisions de Toussaint
- 20- consignes du devoir donné en classe
- 21- corrigé du devoir donné en classe : définition du héros tragique
- 22- indications de lectures sur les "tragédies" au XXe siècle
- 23- consignes pour observer un spectacle
- 24- réponses des élèves au questionnaire : bilans individuels
- 25- liste des textes présentés pour l'épreuve orale de français du baccalauréat en juin 1996

Annexes C :

- 1- comparaison de deux explications d'une scène de Phèdre, II, 5 (1968 - 1996)
- 2 - un exemple de transposition didactique : les "triangles raciniens"

annexe A -1 liste des oeuvres et des auteurs dramatiques abordés en dix ans d'enseignement au lycée : 1986-96

(par commodité, les auteurs ont été classés par siècle, par ordre alphabétique, et par ordre d'irruption pédagogique)

EURIPIDE : Electre ; Médée ; Hécube

SOPHOCLE : Oedipe-Roi

SENEQUE : Médée

La Farce de Maître Pathelin

SHAKESPEARE : Hamlet ; Othello ; Macbeth ; Roméo et Juliette ; La nuit des rois ; La Mégère apprivoisée ;

CORNEILLE : Le Cid ; Horace

MOLIERE : L'Ecole des Femmes ; le Tartuffe ; Don Juan ; Le Médecin malgré lui ;

RACINE : Iphigénie ; Britannicus ; Phèdre ; Bérénice

BEAUMARCHAIS : Le Mariage de Figaro

GOLDONI : Arlequin serviteur de deux maîtres

MARIVAUX : L'île des esclaves ; La Dispute ; Le Jeu de l'amour et du hasard

BUCHNER : Léonce et Léna

HUGO : Hernani ; Ruy-Blas ; Marie Tudor ; Lucrèce Borgia

JARRY : Ubu-Roi

MUSSET : Lorenzaccio

STRINDBERG : La Danse de Mort

TCHEKOV : Les trois Soeurs

BECKETT : En attendant Godot ; Fin de partie

BOND : Pièces de guerre III

BRECHT : La Noce chez les Petits-bourgeois ; Homme pour homme ; Grand Peur et misères du IIIe Reich ; Maître Puntilla et son valet Matti

CIXOUS : Les Erinyes ou la Ville Parjure

COCTEAU : La Machine infernale

DEUTSCH : La Bonne Vie

DURRENMATT : Romulus le Grand

GATTI : La Vie imaginaire de l'éboueur Auguste G.

GENET : Les Bonnes

IONESCO : La Cantatrice chauve ; Les Chaises ; Jeux de massacre

HORVATH : Casimir et Caroline

KOLTES : Dans la solitude des champs de coton ; Roberto Zucco

LEMAHIEU : Usinage

SARTRE : Huis-Clos

TARDIEU : Un mot pour un autre ; Les Apartés ; La jeune fille et le haut-parleur

VINAVER : Dissident, il va sans dire ; L'Emission de télévision

Annexe A-2 : analyse des instructions sur l'étude du théâtre au collège de 1977 à 1996

Jusqu'en 1987, l'accent revient de façon obsessionnelle sur la **diction et la lecture à voix haute** (nous avons pris l'initiative de souligner certains termes sur lesquels nous reviendrons) : " *Toute étude dénommée " lecture"...donne normalement lieu à une lecture à haute voix qui, le plus tôt possible, doit être correcte, intelligente, expressive. Il est bon que le professeur paie d'exemple, soit qu'il assure lui-même la première présentation, soit qu'il participe (dans une fable, un récit dialogué, une scène de théâtre) à une lecture à plusieurs voix. A la fin de la séance, il fait reprendre un passage ou l'ensemble. Il peut prévoir des temps exclusivement consacrés à des mises au point de lecture orale, en vue d'un but précis comme la préparation d'un jeu scénique. (...)*

La lecture suivie et dirigée convient particulièrement au genre narratif et au théâtre (...) au cours d'une séance, elle peut porter sur une centaine de lignes ou de vers formant un tout, ou, sous bénéfice de résumés pour les passages de moindre intérêt, sur un chapitre de roman ou un acte entier. Dirigée, elle répond à un projet précis, s'éclaire des indications données par le professeur sur l'enchaînement de l'action, la conduite des personnages, le sens et la tonalité de l'ensemble ; elle peut avoir été préparée par une ou deux brèves questions qui éveillent la curiosité et orientent la réflexion. Le professeur assure lui-même la première lecture, puis fait lire à des élèves des passages choisis.(...) Il revient au maître de procéder lui-même à la première lecture qui donne le ton et oriente la recherche ; il fera ensuite lire les élèves, éventuellement en cours de séance, en tout cas à la fin (...) Il convient de souligner la valeur culturelle de la diction et de la récitation. Ces activités entraînent à une prononciation juste et aisée qui facilite la communication (...) colore pour longtemps la vie intérieure (...) entretient à la fois le courage et la modestie.(...) Lorsque la diction ou la récitation est dialoguée (par exemple pour une scène de théâtre ou pour une fable) elle peut donner lieu à une ébauche de mise en scène. Planter un décor rudimentaire et surtout symbolique n'exige pas de gros moyens. Ce qui importe c'est de montrer que certains textes trouvent leur pleine signification quand ils prennent vie dans un espace animé par les attitudes des personnages, leurs positions respectives, leurs déplacements . De jeunes enfants se prêtent volontiers aux jeux scéniques (mimiques, gestes). Ces essais d'expression dramatique contribuent à la formation culturelle en suscitant le goût du théâtre. Le concours de spécialistes quand il est possible, et de vraies représentations sont des adjuvants précieux. (...) L'élocution dans le langage courant et la diction au service d'un texte se prêtent un mutuel appui. Restituer à un écrit la chaleur de la parole vivante, c'est, au-delà d'un déchiffrement exact, mettre en valeur le rythme, la mélodie de la phrase, les liaisons, les silences. Lorsque cet exercice est soumis aux exigences propres aux textes dramatiques ou poétiques, il est particulièrement formateur. La diction mémorisée de textes proposés par le professeur ou choisis par les élèves, appréciée par la classe, commentée par le maître, a sa place régulière dans l'emploi du temps. Des enregistrements d'interprétation de professionnels peuvent servir, sinon de modèles, du moins de références. Des enregistrements d'élèves sont d'un grand secours pour un travail de perfectionnement " (I.O. 6e-5e)

Les I.O. pour 4e-3e reprennent ces antiennes : *“La lecture suivie et dirigée convient particulièrement au genre narratif et au théâtre”* (avec reprise du conseil de *“résumés pour les passages de moindre intérêt”* et des injonctions au professeur de *“procéder à la première lecture qui donne le ton et oriente la recherche”*). *“ La lecture suivie et dirigée et la lecture expliquée réservent aux textes poétiques et aux textes de théâtre un sort particulier. La lecture d'un texte poétique s'attache à en rendre sensibles les pouvoirs de suggestion (images, musique). La lecture d'un texte de théâtre s'efforce de restituer la vie scénique à laquelle il est destiné : il convient d'inviter les élèves à imaginer le décor et les accessoires, les positions et les déplacements des personnages, leurs gestes et leurs jeux de physionomie; l'exploitation de représentations ou d'émissions théâtrales est extrêmement profitable ; des études, ou mieux, des essais de mise en scène, éventuellement avec la collaboration de spécialistes, apportent à l'interprétation des textes ses véritables dimensions.”* (...)

Enfin dans la rubrique “Arts” ,les I.O. de Français précisent que *“des confrontations mettent en correspondance une pièce de théâtre et sa représentation directe ou enregistrée”* et que *“ les élèves en général acceptent volontiers de se voir proposer des réalisations qui associent les textes et les arts, comme la mise en scène et le jeu théâtral “*

Au vu de ces éclaircissements redondants, il apparaît que le souci de l'enseignement doit tendre à une perfection de la diction (idéal envisagé comme possible) dont 2 modèles sont indiqués : la lecture orale du maître, et éventuellement la lecture de professionnels (enregistrée). Il n'est pas prévu de pédagogie de l'essai, du brouillon, qui viserait à explorer des possibles vocaux plus qu'à mettre **Le Ton**. D'autre part, les instructions, tout en parlant de communication, ne l'envisagent que dans le cadre de la performance du locuteur tournée vers le spectateur ou l'auditeur , elles ne rappellent pas, par exemple, que tout texte doit d'abord trouver les conditions de son énonciation et, en particulier, jouer avec un destinataire dans un espace précis, dans un échange déterminé d'abord par des relations de proximité ou d'éloignement, réaliste ou symbolique. Il est frappant aussi de constater qu'à l'évocation de la perspective d'une mise en jeu, c'est d'abord le mot *“ décor”* qui vient sous la plume du rédacteur, comme si le pré-supposé à la pratique du texte théâtral était de convoquer d'abord un élément matériel qui spécifierait la théâtralité ou comme si les propos relevaient d'une esthétique du théâtre datée du romantisme ou des pièces à machines.

Les instructions de 4e-3e témoignent d'une plus grande connaissance de la réalité théâtrale de ce point de vue mais elles hésitent entre la notion pédagogiquement active d'**“essais de mise en scène”** et l'idée plus fixiste qu'il s'agirait de **“restituer la vie scénique”**, c'est-à-dire d'en retrouver un élément perdu mais préexistant à l'étude.

On peut ainsi au passage relever quelques expressions qui donnent à penser que la fonction de l'oral est de donner vie à l'écrit, voire même de lui “redonner “ sa “chaleur” d'oral initial : il semble qu'il n'y ait pas là une perception authentique des spécificités de l'écrit et de l'oral et que la confusion ainsi manifestée reproduise les illusions des pratiques de tout le système scolaire : on enseigne à l'oral, (la classe doit être “vivante”, avec les illusions du

“dialogue” pédagogique pseudo-socratique) mais on évalue à l’écrit.

La nécessité de l’oralisation pour le texte dramatique n’est pas légitimée par une spécificité du théâtre fait pour être vu et joué, mais prise dans le cadre global de l’entraînement à l’articulation et à la prononciation correcte.

La terminologie fait aussi apparaître une indétermination pour qualifier le théâtre : on le distingue du “*genre narratif*”, formule qui confond la notion de genre littéraire et la typologie des textes. Les instructions ne mentionnent pas ce qui mérité d’être étudié dans une oeuvre dramatique, en dehors de “*l’enchaînement de l’action, la conduite des personnages, le sens et la tonalité de l’ensemble*”. Il n’y a jamais la moindre allusion à la double énonciation, ce qui peut surprendre s’agissant d’un concept qui conditionne fondamentalement la réception de tout texte de théâtre.

La connaissance de la date de ces instructions est précieuse : on remarquera en effet qu’elles désignent à l’époque deux pratiques pédagogiques fondamentales et qui ont la vie dure : la lecture “expliquée” (explication de texte) et la lecture “suivie dirigée” (lecture plus ou moins intégrale d’une oeuvre, sorte de feuilleton pédagogique), les deux assorties de questionnaires sur le modèle des “Petits Classiques”.

Après 1987, avec l’avènement de nouvelles instructions, amorcées déjà en 1985 mais renforcées après les changements survenus en 2e, la terminologie et le référent changent : on parlera de “*lecture méthodique*” et “*d’oeuvres intégrales*”, ce qui amènera partiellement des changements d’orientations. Ainsi on prônera aussi en 6e-5e un groupement de textes autour de la comédie, (tout en limitant, dans l’esprit précédent, “*l’essai d’interprétation théâtrale*” à la notion de “*mime*”). En 4e-3e, on voit apparaître des instructions concernant “*le discours et l’énonciation, les types de textes, des aperçus sur les principaux genres littéraires et leur histoire*”;

De plus on impose la lecture de 15 oeuvres intégrales de la 6e à la 3e (à étudier en “*une dizaine d’heures de classe au maximum*”) dont 5 peuvent être choisies “*en dehors de la liste officielle*” - terme qui montre une restriction par rapport à la liberté de la décennie précédente... : “*L’existence d’un programme d’auteurs impose d’établir un équilibre dans le choix des quinze oeuvres qu’auront à étudier les élèves du collège. Alors que les textes narratifs sont de loin les plus représentés (...) sur les listes de 6e et de 5e, il importe de réserver en 4e (et en 3e) une plus grande place au théâtre*”.

On suggère aussi comme activités d’écriture la rédaction de dialogues ou de monologues ou de scènes. On fournit aussi un lexique pour l’analyse des textes dramatiques “*acteur, personnage, exposition, noeud, péripétie, dénouement, tirade, réplique, monologue, aparté, qui-pro-quo*”. On cite même, furtivement, le terme “*actants*” (jugé spécifique du théâtre, alors qu’il concerne la narratologie). Dans une partie intitulée “*prolongements à la lecture*”, on peut lire: “*de la lecture à la diction: lire un texte à plusieurs voix, pratiquer le jeu dramatique*” sans plus de détails. On peut donc observer une timide ouverture à la pratique, **tout en gardant** l’ancien souci de la diction.

Annexe A-3 programmes de l'option "Théâtre-Expression
dramatique" de 1989 à 1996

Rappel des programmes limitatifs du Bac " théâtre "

1989

Thème : Le travestissement

Texte théorique : *La construction du personnage*
de Constantin STANISLAVSKI

Œuvres :

Le balcon de Jean GENET

Le songe d'une nuit d'été de William SHAKESPEARE

1990

Thème : Alternatives à la scène à l'italienne

Texte théorique : *La construction du personnage*
de Constantin STANISLAVSKI

Œuvres :

Le Cercle de craie caucasien de Bertolt BRECHT

Nina, c'est autre chose de Michel VINAVER

La place royale de Pierre CORNEILLE

1991

Thème : Alternatives à la scène à l'italienne

Texte théorique : *L'espace vide* de Peter BROOK

Œuvres :

L'atelier de Jean-Claude GRUMBERG

L'affaire de la rue de Lourcine de LABICHE

Electre de SOPHOCLE

1992

Thème : Récit et théâtre

Texte théorique : *L'espace vide* de Peter Brook

Œuvres :

Electre de SOPHOCLE

L'éventail de Carlo GOLDINI

En attendant Godot de Samuel BECKETT

1993

Thème : Récit et théâtre

Texte théorique : *Souvenirs et notes d'un acteur*
de Charles DULIN

Œuvres :

En attendant Godot de Samuel BECKETT

La vie est un songe de CALDERON

Les acteurs de bonne foi de MARIVAUX

1994

Thème : Récit et théâtre

Texte théorique : *Le paradoxe du comédien* de DIDEROT

Œuvres :

Les acteurs de bonne foi de MARIVAUX

Britannicus de RACINE

Karl VALENTIN (liste non limitative de sketches)

1995

Thème : La machinerie théâtrale

Texte théorique : *Le paradoxe du comédien* de DIDEROT

Œuvres :

Britannicus de RACINE

Liberté à Brême de FASSBINDER

La dame de chez Maxim de FEYDEAU

1996

Thème : La machinerie théâtrale

Textes théoriques en rapport avec les œuvres

Œuvres :

Amphitryon de MOLIÈRE

La cerisaie de TCHEKHOV

Liberté à Brême de FASSBINDER

N.B. Chacune des œuvres au programme a fait l'objet d'un dossier pédagogique adressé à tous les enseignants et partenaires assurant cet enseignement. (COSEAT-commission outils pédagogiques)

Annexe A-4

Les sujets de baccalauréat de type III, proposés dans les Annales à propos de Racine en 1995

1 -A la lumière de la pièce que vous avez étudiée, vous montrerez le tragique de l'amour dans le théâtre de Racine.

2- *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.*

Vous apprécierez cette définition extraite de la préface de Bérénice en vous fondant sur la pièce que vous avez étudiée.

3 - A quoi tient selon vous la poésie de la tragédie racinienne ?

Vous vous appuyerez sur la ou les tragédies que vous avez lues en vous efforçant de donner des références précises à ces oeuvres.

4 -Une tragédie de Racine est-elle pour vous autre chose qu'un témoignage artistique d'une époque révolue ? Les conflits qu'elle représente vous paraissent-ils étrangers ou non ?

Vous répondrez à ces questions en essayant de faire la part de l'intérêt historique et de l'intérêt humain dans les pièces que vous avez lues de cet auteur.

5 - Pour J. Morel, auteur d'un ouvrage de référence sur la tragédie, le héros tragique *n'est jamais une victime, s'il consent parfois à être un vaincu.*

Les héros des tragédies raciniennes que vous connaissez correspondent-ils à cette définition ?

6- Le héros tragique vous paraît-il innocent ou coupable ?

Vous répondrez à cette question à partir des situations et des personnages observés dans une ou plusieurs tragédies de Racine.

7- Vous essaieriez de dire, d'après la ou les tragédies de Racine que vous avez lues, ce qu'est, selon vous, un personnage tragique.

8- Le héros tragique vous paraît-il proche ou lointain ?

Vous répondrez à cette question à partir des situations et des personnages observés dans les tragédies de Racine.

9- Pour André Malraux, l'essentiel de l'émotion tragique, *c'est la conscience simultanée de la servitude humaine et de l'indomptable aptitude des hommes à fonder leur grandeur sur elle.*

En analysant la ou les tragédies de Racine que vous connaissez, vous direz si vous partagez ce point de vue.

10- *J'emploie le mot de cruauté dans le sens d'appétit de vie, de rigueur cosmique et de nécessité implacable*, écrit Antonin Artaud dans Le Théâtre de la cruauté.

Vous vous demanderez à partir de cette définition si la tragédie racinienne peut être considérée comme "cruelle".

11 - Giraudoux faisait remarquer que *la tragédie, c'est une cage centrale où viennent se déchirer les grands fauves, ces monstres sacrés que sont les héros tragiques.*

Cette image vous paraît-elle traduire fidèlement l'atmosphère de la tragédie ? Vous illustrerez votre réponse par des références précises aux oeuvres de Racine que vous avez étudiées.

12- En prenant appui sur la tragédie de Racine que vous avez étudiée cette année, ainsi que sur les autres pièces que vous avez lues ou vues, vous apprécierez ces remarques d'un directeur de théâtre contemporain :

Notre volonté est de mettre sur scène la société, la présenter et provoquer vis-à-vis d'elle des regards critiques. C'est une fonction du théâtre. Elle n'est pas nouvelle (...) Mais dans le même temps, le théâtre doit être un lieu où se libèrent les forces de l'imagination, où s'organise le rêve. Ces deux fonctions ne sont pas contradictoires.

13- Dans son livre L'Homme en procès, Pierre-Henri Simon s'interroge :

Qu'est-ce que le tragique, sinon le sentiment d'une résistance obscure et insensée contre laquelle se brise la force de la liberté et de la raison qui est dans l'homme ?

Vous apprécierez cette définition à la lumière des tragédies raciniennes que vous avez étudiées et que vous connaissez.

14- Selon Racine *la principale règle est de plaire et de toucher.*

Commentez.

15 - Les tragédies de Racine sont-elles, à proprement parler, tragiques ?

Vous répondrez à cette question en dissociant les termes de "tragédie" et de "tragique", avant de vous interroger sur leur convergence.

16- Selon A. Adam, le théâtre racinien dépeint *un monde cruel, peuplé d'êtres passionnés et faibles, entraînés par les fatalités de leur sang.* (Histoire de la littérature française au XVIIe siècle)

Commentez cette affirmation à la lumière de vos lectures des tragédies raciniennes.

17 - Dans Sur Racine (1963), Roland Barthes écrit : *Le conflit est fondamental chez Racine, on le trouve dans toutes ses tragédies. Il ne s'agit nullement d'un conflit d'amour (...) le rapport essentiel est un rapport d'autorité, l'amour ne sert qu'à le révéler (...) C'est l'ensemble de cette situation que Racine appelle la violence ; son théâtre est un théâtre de la violence.*

18- Paul Bénichou écrit dans Morales du Grand Siècle (Gallimard, 1948) que chez Racine, *le drame politique, affaibli, (est) devenu un ornement plus ou moins important de l'action.*

Commentez cette réflexion à partir de l'oeuvre que vous avez étudiée.

compte-rendu d'une séquence de travail sur GATTI
La vie imaginaire de l'éboueur Auguste G. (1962)
en classe de Première L, option cinéma, nov-déc 1993
(édition de référence : collection Répliques, Actes-Sud)

1- cours magistral illustré par des lectures :

- panorama du théâtre depuis le XXe siècle : avènement de la notion de mise en scène ; quelques ruptures (textes de JARRY, 1ère scène de Ubu-Roi, ARTAUD, Le théâtre et son double, BRECHT, Homme pour homme)
- liste des signifiants textuels et non-textuels du théâtre
- quelques éléments biographiques sur Gatti (à partir de la notice fournie par l'édition de la collection Répliques, expliquer par exemple " une vie à la démesure de l'histoire du siècle "), avec réflexion sur les titres de ses pièces

2- rêverie sur le titre

- rapport théâtre et "vie imaginaire" ;
- contradiction "imaginaire " et éboueur"
- le nom abrégé et anonymé : "A.G." = ?
- les éboueurs dans la littérature française...
- âge de Gatti au moment de l'écriture et de la représentation ? son âge aujourd'hui ? (constitution d'une image de l'auteur contemporain ...noter que les élèves, malgré ma proposition, ne feront pas la démarche de lui écrire)
- N.B. ce travail sera complété, à la fin de l'étude, par la mise en forme collective des hypothèses sur la signification du titre, notamment en connectant le terme "imaginaire "et la mise en images cinématographiques qu'opère Christian, comme mise en abyme de l'écriture de la pièce

3- lecture méthodique n°1 : début de la pièce..."les ordures"

- axes** : - le traitement de l'espace (schéma): son impact sur le spectateur et sur le sens (rapport entre son éclatement et la violence de l'histoire et de l'écriture)
- la caractérisation des personnages: 2 camps ; un personnage en 5 temps
 - y a-t-il une "situation initiale", un enjeu narratif ?
 - le langage et la prise de parole: polyphonie, distanciation, lyrisme, épiciation

concl : le rapport aux conventions de l'exposition (charge informative du début, émotion initiale et type d'énergie de la pièce, rhapsodie, temps et espace discontinus, bris de l'illusion théâtrale mais convention épique)

mise en espace du 1er segment :

- consigne 1 : les élèves filles sculptent les Auguste G et les CRS (images fixes)
- consigne 2: qui ou que regardent les Auguste G ? variation des destinataires (ex: ils parlent aux CRS, à Auguste G. par terre, se répondent l'un après l'autre, au public, avec ironie, avec haine, etc)

4- projection de diapositives sur diverses scénographies : le traitement de l'espace dans des mises en scène contemporaines

5- reconstitution de la fable :

- rédiger notice nécrologique d'Auguste G
- réaliser le générique de la pièce et exécuter les personnages au fur et à mesure (noter pages où est indiquée leur mort)
- compléter les remarques initiales sur le titre, après avoir lu toute la pièce

6- lecture et adresse de répliques :

au centre le chœur des 5 A.G, autour les chœurs de leurs constellations
consigne : trouver une émotion pour dire, penser à quel personnage précis on adresse la réplique

quelques repérages sur l'écriture :

- fonctionnement de la double énonciation et remarques symboliques
- système d'échos et effets de rythme (répétitions, accélérations)
- le problème de la dernière réplique (à qui parle-t-il ?)

6 lectures orales de fragments en continu (comme un chemin de croix en raccourci)

7- lecture méthodique n°2 : le marathon de danse (p.45 à 51 "Je viens avec vous")

axes : situation, importance de l'espace jaune

- la construction du passage et le rapport à l'"imaginaire" (cf le titre)
- la satire et les éléments burlesques
- les éléments dramatiques

concl : le marathon comme élément politique, dynamique, dramatique et poétique

8- travail de recherche par groupe sur les questions d'ensemble et élaboration du schéma actantiel d'Auguste G.

9- lecture méthodique n°3 : p.101-102 un monologue d'Auguste G.

axes : la construction de ce monologue

- la fonction de ce monologue
- le théâtre dans le théâtre

mises en jeu :

- un demi-groupe est aveugle, l'autre groupe lui dit des fragments du monologue à l'oreille, puis inversion des rôles (reconstitution ensuite des émotions liées à ce qui a été sélectionné et perçu du texte) = **avant l'analyse de la scène**

- un élève joue le Baron Blanc qui passe, mobile ; un élève joue sur une table-lit d'hôpital le rôle d'Auguste G., 46 ans, agonisant, qui dit le monologue avec les pauses qu'il souhaite ; 4 élèves jouant les autres Auguste G, se tiennent derrière le personnage central et regardent en chœur alternativement le Baron et Auguste. (moment très intense : certains spectateurs ont pleuré...)

envisagé, non réalisé : écrire le monologue d'un des personnages de la pièce et dire où on l'insérerait

10- 2 exposés (groupes de recherche) :

- a) peut-on dire que cette pièce est révolutionnaire ? (thématique, idéologie, esthétique)
- b) quel rôle et quelle place tient le feu dans cette pièce ?

11- travaux par 2, à rendre par écrit , au choix:

- a) le quartier de la Vierge
- b) le rôle des chansons lire aussi quelques songs de Brecht et ce qu'il en dit dans ses Ecrits sur le théâtre)
- c) le rôle du marathon de danse
- d) comparaison du Baron Noir et du Baron Blanc
- e) le personnage de Christian (le cinéaste) : sa relation à son père, au Baron Blanc; ses valeurs et son "efficacité"
- f) la construction de la pièce : une rhapsodie avec des "raccords" et des "accords"; une partition musicale (analyse du document reconstituant les alternances de parole entre les 5 Auguste G.)

12- travail individuel à rendre par écrit : lecture méthodique n°4: fin de la pièce :

axes: la construction de la fin

comment montrer la mort au théâtre

le pathétique; sobriété qui contraste avec les grands délires sonores de la pièce

le personnage meurt deux fois, on falsifie sa mort et on le traite comme une ordure

le problème de la dernière réplique, ses ambiguïtés

Auguste = le clown, l'être humain radicalement nu.

(NB. une heure en classe pour préparer ce devoir, avec aide du professeur à la demande)

13- compte-rendu des travaux individuels

bilan du travail ; débat improvisé sur les personnages féminins

NB- dossier complémentaire déposé au CDI :

- exemplaire de l'Avant-Scène n°272 (sept 1962)
- article du Dictionnaire du Théâtre (PAVIS) sur le chœur
- quelques songs de BRECHT et extraits des Ecrits sur le Théâtre
- extrait de GARCIA LORCA Noces de sang, (les chansons de l'acte II, tableau I)
- quelques poèmes de PREVERT : l'Effort Humain, Aubervilliers, (chanson des enfants, chanson de l'eau, chanson de la Seine), Hopital Silence
- quelques tableaux où l'on voit une mise en abyme
- des photos de CRS réprimant des manifestations, des photos des années 50 sur les milieux populaires
- SARTRE La P. respectueuse (un propos subversif mais une écriture traditionnelle)

Pascal Peu jés 1657-70

L'homme n'est qu'un roseau, le plus faible de la nature; mais c'est un roseau pensant. Il ne faut pas que l'univers entier s'arme pour l'écraser, une vapeur, une goutte d'eau, suffit pour le tuer. Mais quand l'univers l'écraserait, l'homme serait encore plus noble que ce qui le tue puisqu'il sait qu'il meurt et l'avantage que l'univers a sur lui. L'univers n'en sait rien.

La grandeur de l'homme est grande en ce qu'il se connaît misérable.

Un arbre ne se connaît pas misérable. C'est donc être misérable que de [se] connaître misérable; mais c'est être grand que de connaître qu'on est misérable.

Toutes ces misères-là mêmes prouvent sa grandeur. Ce sont misères de grand seigneur, misères d'un roi dépossédé.

Quand je m'y suis mis quelquefois à considérer les diverses agitations des hommes et les périls et les peines où ils s'exposent dans la cour, dans la guerre, d'où naissent tant de querelles, de passions, d'entreprises hardies et souvent mauvaises, etc., j'ai dit souvent que tout le malheur des hommes vient d'une seule chose, qui est de ne savoir pas demeurer en repos dans une chambre. Un homme qui a assez de bien pour vivre, s'il savait demeurer chez soi avec plaisir, n'en sortirait pas pour aller sur la mer ou au siège d'une place. On n'achète une charge à l'armée, si chère, que parce qu'on trouverait insupportable de ne bouger de la ville. Et on ne recherche les conversations et les divertissements des jeux que parce qu'on peut demeurer chez soi avec plaisir. Etc.

Mais quand j'ai pensé de plus près et qu'après avoir trouvé la cause de tous nos malheurs, j'ai voulu en découvrir la raison, j'ai trouvé qu'il y en a une bien effective et qui consiste dans le malheur naturel de notre condition faible et mortelle, et si misérable que rien ne peut nous consoler, lorsque nous y pensons de près.

Quelque condition qu'on se figure, où l'on assemble tous les biens qui peuvent nous appartenir, la royauté est le plus beau poste du monde. Et cependant, qu'on s'en imagine [un] accompagné de toutes les satisfactions qui peuvent le toucher. S'il est sans divertissement et qu'on le laisse considérer et faire réflexion sur ce qu'il est, cette félicité languissante ne le soutiendra point. Il tombera par nécessité dans les vœux qui le menacent des révoltes qui peuvent arriver et enfin de la mort et des maladies, qui sont inévitables. De sorte que s'il est sans ce qu'on appelle divertissement, le voilà malheureux, et plus malheureux que le moindre de ses sujets, qui joue et qui se divertit.

De là vient que le jeu et la conversation des femmes, la guerre, les grands emplois sont si recherchés. Ce n'est pas qu'il y ait en effet du bonheur, ni qu'on s'imagine que la vraie béatitude soit d'avoir l'argent qu'on peut gagner au jeu ou dans le lièvre qu'on court, on n'en voudrait pas s'il était offert. Ce n'est pas cet usage mol et paisible et qui nous laisse penser à notre malheureuse condition qu'on recherche ni les dangers de la guerre ni la peine des emplois, mais c'est le tracas qui nous détourne d'y penser et nous divertit. — Raison pourquoi on aime mieux la chasse que la prise.

De là vient que les hommes aiment tant le bruit et le remuement. De là vient que la prison est un supplice si horrible. De là vient que le plaisir de la solitude est une chose incompréhensible. Et c'est enfin le plus grand sujet de félicité de la condition des rois de ce qu'on essaie sans cesse à les divertir et à leur procurer toutes sortes de plaisirs. — Le roi est environné de gens qui ne pensent qu'à divertir le roi et à l'empêcher de penser à lui. Car il est malheureux, tout roi qu'il est, s'il y pense.

Voilà tout ce que les hommes ont pu inventer pour se rendre heureux.

Le dernier acte est sanglant, quelque belle que soit la comédie en tout le reste. On jette enfin de la terre sur la tête, et en voilà pour jamais.

Qui voudra connaître à plein la vanité de l'homme n'a qu'à considérer les causes et les effets de l'amour. La cause en est *un je ne sais quoi* (CORNEILLE)¹. Et les effets en sont effroyables. Ce *je ne sais quoi*, si peu de chose qu'on ne peut le reconnaître, remue toute la terre, les princes, les armées, le monde entier. Le nez de Cléopâtre s'il eût été plus court toute la face de la terre aurait changé².

LA ROCHEBOUCAULD Maximes 1664

68

Il est difficile de définir l'amour. Ce qu'on en peut dire est que dans l'âme c'est une passion de régner, dans les esprits c'est une sympathie, et dans le corps ce n'est qu'une envie cachée et délicate de posséder ce que l'on aime après beaucoup de mystères.

72

Si on juge de l'amour par la plupart de ses effets, il ressemble plus à la haine qu'à l'amitié.

75

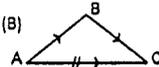
L'amour aussi bien que le feu ne peut subsister sans un mouvement continuel; et il cesse de vivre dès qu'il cesse d'espérer ou de craindre.

« Il n'y a point de passion où l'amour de soi-même règne si puissamment que dans l'amour » (72). « Si l'on juge de l'amour par la plupart de ses effets, il ressemble plus à la haine qu'à l'amitié » (72). « La plus juste comparaison que l'on puisse faire de l'amour, c'est celle de la fièvre: nous n'avons non plus de pouvoir sur l'un que sur l'autre, soit pour la violence, soit pour la durée » (638). « L'on veut faire tout le bonheur, ou si cela ne se peut ainsi, tout le malheur de ce qu'on aime » (39).

RACINE Théâtre

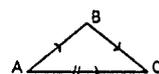
Andromaque

Oreste (A) aime Hermione (B)
qui aime Pyrrhus (C).
Oreste tuera Pyrrhus.



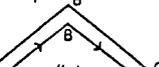
Britannicus

Néron (A) aime Junie (B)
qui aime Britannicus (C).
Néron tuera Britannicus.



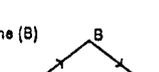
Bajazet

Amurat (A) aime et possède Roxane (B)
qui aime Bajazet (C).
Amurat tuera Bajazet (C).
Roxane (A') aime Bajazet (B')
qui aime Atalide (C').
Roxane fera tuer Atalide.



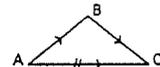
Mithridate

Mithridate (A) aime Monime (B)
qui aime Xipharès (C).
Mithridate cherchera à tuer Xipharès.



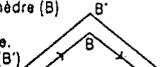
Iphigénie

Eriphila (A) aime Achille (B)
qui aime Iphigénie (C).
Eriphila voudra tuer Iphigénie.



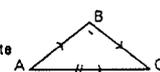
Phèdre

Thésée (A) est l'époux de Phèdre (B)
qui aime Hippolyte (C).
Thésée fera mourir Hippolyte.
Phèdre (A') aime Hippolyte (B')
qui aime Aricie (C').
Phèdre voudra tuer Aricie.



Bérénice

Antiochus (A) aime Bérénice (B)
qui aime Titus (C).
Dans la dernière scène,
leur affrontement
décide Bérénice
à partir (vers 1489-1470).
La structure paraît incomplète
mais elle est présente.



R. Barthes, propose cette équation:
A a tout pouvoir sur B
A aime B, qui ne l'aime pas

Racine, dans sa 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. »

ARISTOTE IV^e au^{re} - Définition
de la tragédie et de la catharsis

pour la tragédie:

« imitation d'une action noble, conduite jusqu'à sa fin et ayant une certaine étendue (...) et qui par l'entremise de la pitié et de la crainte, accomplit la purgation des émotions de ce genre. »

Annexe B-2 programme de travail
questions tragiques

1^{er} L2 - Programme de travail sur Racine et la tragédie

objectifs : acquérir une culture générale sur le rôle des mythes, les genres littéraires, le classicisme (les codes esthétiques et éthiques du XVIIIe), et la pensée tragique

savoir analyser le fonctionnement d'une scène de théâtre et les interactions des personnages

percevoir les signifiants non-textuels au théâtre et le jeu de la double énonciation

A travers les 2 pièces étudiées (+ Andromaque que certains ont lue en 2e, + Bérénice que nous verrons à la Maison des Arts) nous étudierons 3 axes :

- ① la tragédie est une mécanique implacable
- ② la tragédie est une analyse des relations humaines et de ce qui les détermine
- ③ la tragédie est un festin de langage, un festival sur les fonctions de la parole et ses modulations, du cri à la plainte, des imprécations à la sourdine, c'est donc une mise en jeu musicale et poétique du langage.

• lectures méthodiques envisagées :

Britannicus : I,4 (v.305-342) ; II,2 (v.382-410)
II,3 (en entier) ; IV,4 (V.1423-1479)

Phèdre : I,3 (v.259-316) ; II,5 (v.634-664)
III,3 (v.857-908) ; IV,6 (v.1253-1294)

• questions d'ensemble communes :

la passion et ses fantasmes ; les fonctions de la parole ; la position du spectateur ; le héros tragique

Sur quoi réfléchit la tragédie ?

- Soumes, nous l'êtes ? Jusqu'à quel point ? L'hérédité, la fatalité expliquent-elles tous nos comportements ?
- L'être humain est-il fondamentalement seul ou peut-il connaître amour et amitié ?
- La parole est-elle au service de la vérité ou du mensonge ? Est-elle piteuse ou silencieuse ?
- L'Homme est-il sublime ou misérable ?
- Peut-on être lucide sur soi ?
- Peut-on être coupable mais pas responsable ?
- La passion détruit-elle ou grandit-elle l'être humain ?
- L'être humain est-il relié à de grandes forces qui le dépassent (forces cosmiques ou divines) ?
- Quelle place fait-elle à la folie et au monstrueux quand on analyse les êtres humains ?

I	1	2	3	4	
ALBINE	37	X			37
AGRIPPINE	92	65	8t		165
BURRUS		93			93
BRITANNI- CUS			9t	44	53
NARCISSE			X	10	10
	129	158	18	54	358

II	1	2	3	4	5	6	7	8	
NÉRON	14	95	92	2t			$\frac{1}{8}$	10	214
NARCISSE	X	60		2		X	X	4	66
BURRUS	X								0
JUNIE			69	$\frac{1}{2}$	2	9	$2\frac{3}{8}$		83
BRITANNI- NICUS						42			42
	14	155	161	5	2	51	3	14	405

III	1	2	3	4	5	6	7	8	9	
BURRUS	25	9	29						1t	64
NÉRON	14							27	12t	53
AGRIPPINE			34	17	13t					64
ALBINE			X	6	X					6
BRITANNI- NICUS					18t	19	27t	23		88
NARCISSE					X	13				13
JUNIE							41t	2		43
	39	9	63	23	32	32	69	52	17	333

IV	1	2	3	4	
BURRUS	15t		67		82
AGRIPPINE	t	$\frac{108}{+36}$			144
NÉRON		46	20	23	89
NARCISSE				68	68
	16	190	87	91	383

RACINE - 1669 -
Britannicus

V	1	2	3	4	5	6	7	8	
BRITANNI- NICUS	57	4							61
JUNIE	27		6t	2t					35
AGRIPPINE		6	31t	$1\frac{1}{3}$	2t	28	7	4t	81
BURRUS				2t	29t		15	7	48
NÉRON						8			8
NARCISSE						12			12
ALBINE								46t	46
	84	10	38	6	32	48	22	52	291

Agrippine 454 vers
Albie 89 vers.
Britannicus 244 vers
Burrus 287 vers
Junie 161 vers
Narcisse 169 vers
Néron - 364 vers.

Source TACITE - SUÉTONE

Soit 1768 vers

Annexe B-4 questionnaire sur la lecture tabulaire

Pour exploiter la lecture tabulaire :

- 1) Albina, Narcisse, Burrhus ont le même statut social ; ont-ils le même pouvoir ?
- 2) Le "grand absent" : qui n'apparaît pas à l'acte I ? à l'acte II ? à l'acte IV ?
quelle place tient Néron à l'acte V ? hypothèse ?
- 3) Quelles sont les vedettes de chaque acte ?
- 4) Combien de fois se voient Junie et Britannicus ? Sont-ils alors seuls ?
- 5) Combien de fois se rencontrent la mère et le fils ? quand pour la 1ère fois ?
combien de tête-à-tête ? Combien de paroles échangent-ils ?
- 6) Les personnages sont-ils parfois tous ensemble ? Pourquoi ?
- 7) Quels sont les 2 actes les plus mouvementés ? Pourquoi ?
- 8) Quel personnage est souvent présent sans parler ? Pourquoi ?

Pour voir la structure : faites la liste des décisions prises verbalement des actes effectués

lisez I,1 vers 1 et V,8 vers 1759

précisez état initial - élt. perturbateur-dynamique de
l'action - force de résolution - état final (déterminez de qui cette pièce ra-
conte l'histoire)

Pour préciser l'enjeu de cette tragédie, cherchez ce qui guide les actes de chaque personnage et proposez un schéma actantiel pour 6 personnages (sauf Albine) et ce qu'elle en dit cherchez de quoi parle la pièce (thèmes)

Qui dit ces paroles ?

- 1- Las de se faire aimer, il veut se faire craindre.
- 2- Que veut-il ? Est-ce haine, est-ce amour qui l'inspire ?
- 3- Je le craindrais bientôt s'il n'aurait plus.
- 4- Si jeune encore, se connaît-il lui-même ?
D'un regard enchanteur connaît-il le poison ?
- 5- Je ne veux point le perdre. Il vaut mieux que lui-même
Entende son arrêt de la bouche qu'il aime.
Si ses jours vous sont chers, éloignez-le de vous
- 6- Caché près de ces lieux je vous verrai, Madame
Renfermez votre amour, dans le fond de votre âme.
Vous n'aurez point pour moi de langages secrets
J'entendrai des regards que vous croirez muets.
- 7- Elle aime mon rival, je ne puis l'ignorer ;
Mais je mettrai ma joie à le désespérer
- 8- Ah ! L'on s'efforce en vain de me fermer la bouche.
- 9- Ah ! Lui-même, à mes yeux puisse-t-il se montrer !
- 10- Contraindrez-vous César jusque dans ses amours ?
- 11- Chacun devait bénir le bonheur de son règne
Heureux ou malheureux, il suffit qu'on me craigne.
- 12- J'ignore de quel crime on a pu me noircir ;
De tous ceux que j'ai faits je vais vous éclaircir
- 13- Vous êtes un ingrat. Vous le fûtes toujours
- 14- J'embrasse mon rival, mais c'est pour l'étouffer
- 15- Avant la fin du jour je ne le craindrai plus
- 16- Songez-vous dans quel sang vous allez vous baigner ?
- 17- C'est à vous à choisir, vous êtes encore maître.
Vertueux jusqu'ici, vous pouvez toujours l'être
- 18- Plût aux dieux que ce fût le dernier de ses crimes !

La FABLE dans Britannicus de Racine : la part d'Agrippine

D'un premier mari, ^(Aenobarbus) Agrippine avait eu un enfant (15) Néron, dont le 1er prénom était Domitius. Elle voulait qu'il devienne empereur de Rome. Mais il était légalement impossible qu'il règne (1120).

La 1ère femme de l'empereur Claude, Messaline, mère de Britannicus, mourut (1124). Grâce à un ami nommé Pallas (814, 1137), Agrippine se fit introduire auprès de Claude et l'amena dans son lit. Quoiqu'elle soit "la fille de son frère" (1135) elle l'épousa car le Sénat avait fait une loi pour permettre la légalité de ce mariage incestueux. Quatre ans avant les événements, elle rapprocha Néron de Claude d'abord en lui faisant épouser Octavie, fille de l'empereur et soeur de Britannicus (1140) ; elle provoqua ainsi le suicide d'un garçon nommé Silanus qui était amoureux d'Octavie (64, 1141). Puis, grâce à Pallas encore (861, 1145) elle persuada Claude d'adopter Néron comme fils adoptif et héritier du trône : (1146) ; il déshérita ainsi son 1er fils, Britannicus (17). Elle fit exiler les membres de l'opposition (1154), surveiller Britannicus (1160). Elle dépensa l'argent de l'Etat pour faire des largesses à l'armée et se rendre ainsi populaire (1167). Claude s'en rendit compte, mais trop tard (1175). Elle avorta à une ou plusieurs reprises (1179) pour qu'il n'ait plus d'autre enfant. Elle le fit mourir prématurément (309, 1180), sans qu'on sache exactement comment, et sans qu'il puisse revoir son fils Britannicus (1182). Néron lui en fut reconnaissant 6 mois (1198), puis contre son avis s'entoura de jeunes flatteurs amateurs de plaisirs (1205). Tant qu'il était trop jeune, c'était Agrippine qui régnait sur l'Etat et qui convoquait le Sénat, et qui recevait les honneurs. Mais Néron régnait maintenant depuis 2 ans (27). Il l'avait écartée du trône un jour de réception (110) et ne voulait plus la voir en tête-à-tête (14, 118). Elle essayait donc de maintenir son pouvoir et pour cela se servait de Britannicus à qui elle avait promis qu'il épouserait Junie dont il était amoureux (312), et de plus, elle pouvait, pensait-elle, compter sur le soutien de son ami Pallas et des soldats de l'armée qui adoraient Germanicus son père (771, 840).

• et soeur de Silanus

Et voici ce qui se passa... Néron fit arrêter Junie en pleine nuit par ses soldats (54). Agrippine en fut furieuse et jalouse (880). Puis Néron décida l'exil de Pallas (367). Britannicus souhaitait alors conspirer avec la moitié du Sénat (905) mais Agrippine le lui interdit car elle voulait se charger seule de la situation. Elle n'aimait guère les conseillers de Néron, mais parlait plus volontiers à Burrhus qu'à Narcisse. Néron fit ensuite arrêter Britannicus (1069) puis Agrippine (1092). Elle arriva alors enfin à le rencontrer en tête-à-tête et lui fit des reproches en lui rappelant ce qu'elle avait fait pour lui. Néron embrassa sa mère et promit de faire ce qu'elle voulait (1295-1304). Elle le crut (1586-1594). Elle fut très étonnée d'apprendre l'assassinat de Britannicus par Néron et l'accusa publiquement du crime (1656). Elle devina alors qu'elle serait bientôt assassinée par son fils (676) et lui prédit enfin qu'après tant de victimes, dont Burrhus (1701) et elle, lui-même périrait aussi de mort violente (1690).

la part de Néron

Néron savait ce qu'il devait à sa mère (1223)...

Il ne voulait plus voir Agrippine qu'en public (119). Il l'avait fait prévenir par Burrhus (130) qu'il n'était pas d'accord avec le mariage qu'elle prévoyait entre Junie et Britannicus, son demi-frère et l'héritier normal de l'Empire, dont il avait pris la place. (244, 246). Il avait la nuit précédente fait enlever Junie dont il était fou, il avait aimé la voir en larmes et peu vêtue, entourée de soldats brutaux, la nuit de son arrestation.

Et voici ce qui se passa...

Il décida d'exiler Pallas (368, 761, 811, 823, 835) en quoi il voyait un appui séduisant pour sa mère et pour Britannicus. Il raconta la nuit de l'arrestation de Junie à Narcisse qui lui proposait d'exiler Britannicus. Il lui confia qu'il était las de sa lère femme, Octavie, qu'elle était stérile (463) et qu'il voulait la répudier et divorcer (597) ; Narcisse opina. Néron déclara son amour à Junie, essaya un refus et l'obligea par un chantage à faire croire à Britannicus qu'elle ne l'aimait plus (673). Ce qu'elle fit sous ses yeux. Il refusa ensuite d'écouter les conseils de Burrhus et de renoncer à Junie (796).

Il surprit Junie et Britannicus dans les bras l'un de l'autre, eut une violente querelle avec son rival et le fit arrêter (1069, 1081). Il donna dans la foulée l'ordre qu'on arrête sa mère (1091) mais il accepta ensuite de la rencontrer en tête-à-tête. Devant le récit de ses turpitudes sexuelles et politiques passées et ses torrents de reproches et de plaintes, il céda et annula les mesures qu'il avait prises contre Pallas, Britannicus et sa mère. (1299, 1304). Mais il avait décidé de faire mourir Britannicus le soir même (1322) ; cependant il céda aux objections de Burrhus et renonça à ce projet, accepta de rencontrer son frère pour se réconcilier (1390, 1400). Cependant il rencontra Narcisse qui le convainquit de revenir à son projet d'empoisonner son frère. Il invita Britannicus tout heureux dans son appartement à un festin (1482) et but un toast à leur réconciliation (1627). Celui-ci mourut sur le champ. En sortant, il rencontra sa mère, essaya de nier ses accusations mais ne trouva rien à lui dire et déguerpit sur son ordre. (1694)

Ensuite dans la nuit, il vit Junie s'enfuir du palais impérial vers le temple des Vestales, il n'osa rien faire (1747) mais vit Narcisse tué par le peuple (1751) qui protégeait la jeune fille. Il rentra chez lui et sembla fou (1758) et proche du suicide (1762).

Acte I	1	2	3	4	5
Hippolyte	75	2			77
Théramène	68	•			68
Oenone		8	75	3	26
Phèdre			93	1 mot	4
Panope				18	18
	143	10	168	21	30
					372

Acte IV	1	2	3	4	5	6
Thésée	20	66	10	17		113
Oenone	14				19	33
Hippolyte		56				56
Phèdre			9	21	97	127
	34	122	10	26	21	116
						329

Phèdre	177	Oenone	212
Hippolyte	359	Théramène	181
Thésée	222	Ismène	33
Aricie	133	Panope	37

Volumo de parole total des personnages

Acte II	1	2	3	4	5	6
Aricie	64	14½	5			83½
Ismène	33	•	•			33
Hippolyte		85½	4	4	20	11
Théramène			4			12
Phèdre					109	109
Oenone					4	4
	97	100	13	4	133	23
						371

Acte V	1	2	3	4	5	6	7
Aricie	24	1	25				50
Hippolyte	58						58
Thésée		2	13	10	9	10	26
Ismène		•					•
Panope					19		20
Théramène						97	97
Phèdre						25	25
	82	3	38	10	28	107	52
							320

RACINE Phèdre (1677)

Acte III	1	2	3	4	5	6
Phèdre	59	12	42½	6		119½
Oenone	17		46½	•		63½
Thésée				2	37	39
Hippolyte				•	31	13
Théramène				•	•	•
	76	12	89	8	68	13
						266

QUESTIONS

- 1- Les actes ont-ils la même longueur ? (nb de vers)
- 2- Quel est l'acte le plus mouvementé ? (nb de scènes)
- 3- Qui parle plus à chaque acte ?
- 4- Quels personnages ne voit-on pas pendant 2 actes ?
- 5- Chercher ce qui justifie la longueur ou la brièveté des scènes
- 6- Combien de fois se rencontrent Phèdre et son mari, Phèdre et Hippolyte, Hippolyte et Aricie
- 7- Comparez le volume global de parole des personnages
- 8- Qui a disparu au Ve acte ?
- 9- Quel est le volume sonore de l'héroïne au Ve acte ?
- 10- Mesurez la présence en scène de Thésée au cours de la pièce, et celle d'Hippolyte ? (nb de scènes et de vers)
- 11- Comment connaît-on le nom des personnages ?
- 12- Quels événements se passent hors scène et sont rapportés ?
- 13- Qui entend-on le 1er, et le dernier ?
- 14- Quel est le dernier mot prononcé par chaque personnage ?
- 15- Y a-t-il des coups de théâtre ? des retournements de situation ? (étude du rythme de la pièce)
- 16- Qui a le pouvoir officiel ? Qui mène l'action ?
- 17- État initial ? Élément perturbateur ? Dynamique de l'action ? Force de résolution ? État final ?
- 18- Schéma actantiel de Phèdre, Hippolyte, Thésée
- 19- Qui dit "Hourons de tant d'horreurs qu'un trépas me délivre."
- 20- "Dans le trouble où je suis, je ne puis rien pour moi."
- 21- "Avec quelle rigueur destin, tu me poursuis !"
- 22- "Vous me parlez toujours d'inceste et d'adultère ?"
- 23- "Misérable, tu cours à ta perte inévitable."
- 24- "Où me cacher ? Fuyons dans la nuit infernale."

- 1 Mourons. De tant d'horreurs qu'un trépas me délivre
- 2 Où me cacher ? Fuyons dans la nuit infernale
- 3 Ah ! L'on s'efforce en vain de me fermer la bouche !
- 4 Songez-vous dans quel sang vous allez vous baigner ?
- 5 Plût aux dieux que ce fut le dernier de ses crimes !
- 6 Délivre l'univers d'un monstre qui t'irrite.
- 7 Vaines précautions ! Cruelle destinée !
- 8 Tout m'afflige et me nuit, et conspire à me nuire
- 9 Soleil, je te viens voir pour la dernière fois
- 10 Je ne me soutiens plus : ma force m'abandonne
- 11 Vous trahissez l'époux à qui la foi vous lie
- 12 Tu vas ouïr le comble des horreurs
- 13 Je suis seule échappée aux fureurs de la guerre
- 14 Je le craindrais bientôt s'il ne me craignait plus
- 15 J'aime Britannicus, je lui fus destinée
- 16 Je confesserai tout, exils, assassinats,
Poison même...
- 17 Votre image sans cesse est présente à mon âme
- 18 Vous êtes un ingrat, vous le fûtes toujours
- 19 Si vous le souhaitez, prenez encore ma vie
- 20 Hélas ! Si je vous aime ?
- 22 Adieu, tu peux sortir
- 23 Comment se sont-ils vus ? Depuis quand ? dans quels lieux ?
- 24 Les a-t-on vus souvent se parler, se chercher ?
- 25 Ainsi donc, jusqu'au bout tu veux m'empoisonner
- 26 Jé ne t'écoute plus, va-t-en, monstre exécration
- 27 J'ai pris, j'ai fait couler dans mes brûlantes veines
Un poison...
- 28 Vous m'aimez ?
- 29 Caché près de ces lieux je vous verrai, Madame
- 30 Elle aime, mon rival, je ne peux l'ignorer
- 31 Je me souviens toujours que je vous dois l'Empire
- 32 Dans le fond des forêts votre image me suit
- 33 Perfide, oses-tu bien te montrer devant moi ?
- 34 Fuis, traître. Ne viens point braver ici ma haine
- 35 Vous me parlez toujours d'inceste et d'adultère
- 36 Il suivait tout pensif le chemin de Mycènes
- 37 Jusqu'au fond de nos coeurs notre sang s'est glacé
- 38 Pour mes tristes enfants quel affreux héritage
- 39 Je le vois comme un monstre effroyable à mes yeux

Annexe B-8 repérage des figures de style dans un corpus de citations des deux pièces

Poétique et rhétorique dans le théâtre de Racine : “ plaire et toucher “
(comment se sert-il de la langue française ?)
identifiez les figures et les syllabes accentuées

- 1- ces dieux qui dans mon flanc
ont allumé le feu fatal à tout mon sang (Ph.680)
Pourquoi nourrissez-vous le venin qui vous tue ? (B.116)
D'un regard enchanteur connaît-il le poison ? (B.429)
- 2- Sache si du péril ses beaux yeux sont remis (B.353)
J'ai reconnu le fer instrument de sa rage (Ph.1009)
- 3- La fille de Minos et de Pasiphaë (Ph.36)
La mère de César veille seule à sa porte (B.4)
- 4- J'embrasse mon rival mais c'est pour l'étouffer (B.1314)
Tu me haïssais plus, je ne t'aimais pas moins (Ph.688)
- 5- Et dérober au jour une flamme si noire (Ph.310)
Et sa perfide joie éclate malgré lui (B.1642)
- 6- ...tu vas ouïr le comble des horreurs (Ph.261)
Délivre l'univers d'un monstre qui t'irrite (Ph.701)
J'aime, que dis-je aimer, j'idolâtre Junie (B.384)
- 7- Je vois mes honneurs croître et tomber mon crédit (B.90)
D'un incurable amour remèdes impuissants (Ph.283)
- 8- Ariane ma soeur de quel amour blessée
Vous mourûtes aux bords où vous fûtes laissés (Ph.253-254)
- 9- L'impatient Néron cesse de se contraindre (B.11)
Vaines précautions ! Cruelle destinée ! (Ph.301)

Annexe B-9 plan de recherche méthodique pour lire les deux scènes d'aveu

Lecture méthodique et comparative de 2 scènes d'aveu :

Britannicus II 2 v.377 à 427 ; Phèdre I 3, v.260 à 316

1) Identifier la situation de parole : qui parle à qui ? Pourquoi ? Qui a déclenché la conversation, l'aveu est-il spontané ? Les personnages sont-ils libres de leurs propos ? Qu'est-ce qui justifie l'aveu ? Que fait celui qui assiste à l'aveu (que fait en scène un personnage quand il ne parle pas ? A quelle distance visuelle et mentale se tient-il de l'autre protagoniste (faire ici des hypothèses) ? A qui parle concrètement celui qui prononce l'aveu, qui regarde-t-il, où se met-il sur la scène ?
 N.B. Les décisions de la mise en scène obligent à élucider la situation et donc à mieux comprendre la scène, à donner aussi un avis sur ce qui s'y passe...

2) Etude des 2 tirades (Brit.v.286-409 // Ph.v.269-316) ; la parole
 a) où sont-elles placées dans l'ensemble de la scène ? donnent-elles une impulsion, une détente, une pause ou une retombée à la scène ?
 b) à quels temps parlent Néron et Phèdre ?
 à quelle époque de leur vie leur tirade fait-elle référence ?
 c) construction de chaque tirade : par quelles phases passe-t-elle ?
 pourquoi s'arrête-t-elle ?
 comment s'arrête-t-elle ?
 qu'est-ce qui justifie sa longueur ?
 d) qu'est-ce qui théâtralise la tirade, la rend spectaculaire ?
 e) en quoi est-ce un travail poétique et rhétorique, un moment de bravoure un défi à relever pour le jeu ?

3) Quel discours est tenu par Racine sur l'amour dans ces passages ?
 a) sa naissance, ses causes = le propos
 b) ses symptômes : au début, ensuite (symptômes=marques extérieures)
 c) les réactions de celui qui aime :
 - sa position par rapport à l'être aimé : comment il le nomme, ses actions envers lui, ses sentiments envers lui
 - son regard sur lui-même : estime ou honte ou fierté conscience ou inconscience, part de lucidité ou d'aveuglement
 d) l'organe essentiel de l'amour pour les héros raciniens = ?
 e) cet amour est-il vécu comme euphorique ?

4) Pour le spectateur, quelle part d'information comporte la scène :
 - sur les événements
 - sur les personnages présents et absents

Annexe B-10 guides pour la recherche sur les deux questions d'ensemble

A- Le rôle et le poids de la parole dans le théâtre de Racine

- rappelez-vous d'abord (cf cours n°1) les diverses formes de parole au théâtre et cherchez pourquoi et comment les personnages se parlent
- utilisez le document (tiré de VINAVER Écritures dramatiques) sur les figures textuelles et identifiez-les à l'aide du corpus suivant ; vous devez composer des groupes de 4 élèves "mixtes" (2 "spécialistes" de chacune des 2 pièces)
- vous devez ensuite organiser un plan autour de vos remarques en y insérant des citations (tirées de ce corpus ou d'autres passages)

Phèdre : I 1, v.1 à 21 ; v.34 à 56 ; v.114 à 138 ; I,4 v.324

I,3 v.157 ; v.158 à 161 ; v.176 à 178 ; v.246 ; v.259 ; v.265 à 268

I,3 v.269 à 316 ; III,5 v.957 à 978 ; V,5 v.1465 à 1475 ; V,6 v.1498 à 1570

I,5 v.362 et 363

II,2 v.515 à 518 ; v.541 à 560 ; II,3 v.575 et 576

II,3 v.564

II,5 v.634 ; v.660 à 662 ; v.699, 704, 707, 711

II,6 v.719 et 720 ; III,1 v.740 et 741 ; IV,3 v.1150

III,3 v.894, v.899

IV,1 v.1032

IV,2 v.1041 ; 1043 et v.1044 ; v.1053

IV,2 v.1065 ; v.1075

IV,2 v.1092 ; v.1113

IV,4 v.1187 et 1188

V,6 v.1513 ; v.1535 ; v.1561 ; v.1567

V,7 v.1645

BRITANNICUS : I,1 v.60 à 66 ; I,3 v.287 à 289

I,4 v.335 ; v.337 et 338 ; II,2 v.382 et 383

II,2 v.445 ; II,3 v.533 et 534 ; v.673 ; v.684

II,6 v.693 ; v.705

II,3 v.643 ; III,7 v.998 ; v.1021

III,8 v.1046 ; v.1069

IV,2 v.1115 ; IV,3 v.1314 ; v.1322

V,3 v.1611 ; V,6 v.1651

V,8 v.1721 à 1763

(ce corpus vise à faire observer si la parole est action ou substitut de l'action ; à faire identifier prière, plainte, rêve, conseil, ordre, interrogatoire, cri, récit, déclaration d'amour, aveu et passage à la sincérité selon le destinataire, déclenchement d'aveu, annonce, mensonge, soliloque, insinuation, fonctions du silence, malédiction, insulte, défensive, citation, quiproquo, menace, profession de foi, sous-entendu, duel, duo, stichomythie ; ces différents éléments étant ensuite à reclasser de façon à ce que les élèves trouvent des critères de structuration)

B- La passion amoureuse dans le théâtre de Racine

constituer des groupes de 4 élèves, " mixtes" (= 2 "spécialistes" de chaque pièce par groupe) et construire un plan avec des exemples et des citations précises à partir des pistes suivantes :

- étymologie du mot " passion" ? à quel mot est-il traditionnellement opposé ?
- qui aime qui dans les pièces étudiées ? Peut-on trouver un système pour classer les personnages amoureux ? Cet amour est-il réciproque ? Pourquoi ?
- qu'est-ce qui est dit sur la naissance de cet amour, ses symptômes ?
- cet amour est-il avouable ? avoué ? à qui ? quand dans la pièce ?
- d'après la tragédie, est-ce que cela a le même poids , les mêmes conséquences d'ETRE amoureux ou de DIRE qu'on l'est ?
- L'objectif de cet amour est-il le mariage et les enfants ?
- Peut-on rapprocher les pièces de Racine et certaines Pensées de Pascal ou certaines maximes de La Rochefoucauld ?
- Les héros ont-ils des parents normaux ? Quel modèle de couple parental ont-ils eu ?
- Quel rôle dramatique joue l'amour ? Quelle place a-t-il par rapport à l'action de la pièce et aux événements ?
- à partir du "triangle racinien " voir ce qui aggrave l'amour
- par quels sentiments passent Néron et Phèdre envers l'être aimé et leur rival(e) ? (citations SVP)
- les personnages prennent-ils des décisions par rapport à leur amour ? En sont-ils maîtres ? Les personnages sont-ils conscients d'eux-mêmes (comparer Phèdre III,3,v.849-857, et Néron) ?
- quels obstacles,intérieurs ou extérieurs, s'opposent à l'amour dans ces pièces ?
- quel est le sort final de tous les personnages amoureux ?
- quelle est la divinité de l'amour ? est-elle décrite comme bienveillante ?
- selon R.BARTHES (cf Sur Racine, au CDI) l'amour est-il la passion principale du théâtre de Racine ?

Q.E. Le rôle et le poids de la parole dans la tragédie racinienne

Tragédie = pur tissu de paroles

I La parole sert à DÉCLENCHER UNE ACTION

- 1) ordonner, menacer, faire du chantage = rôle pragmatique
- 2) maudire (invocation des dieux) rôle magique
- 3) conseiller, persuader

II La parole sert à TRANSMETTRE des INFORMATIONS

- 1) interrogatoire
- 2) récit (vrai ou faux) d'un événement par
- témoin extérieur
- protagoniste
- 3) annonces (vraies ou fausses)
- 4) déclaration d'amour.

III La parole sert à exciter le jeu de INTERACTIONS

- ① parler à l'autre = duel (attaque / riposte = stichomythie
défense
esquive)
duo (mouvement vers union)
- ② parler à soi = parler au lieu d'agir (tirade)
→ chercher sa vérité, y voir clair → se plaindre
→ revivre des souvenirs
→ vivre des fantasmes (imaginer une réalité meilleure)

IV La parole sert à modifier le SPECTATEUR

- ① jouer le jeu de la double énonciation et des décalages qu'elle crée
- ② jouer la satisfaction de ses goûts "plain et touché" - codes rhétoriques - scènes de jaloux
- ③ jouer la purification de ses émotions = catharsis

V La parole sert à tenir un propos sur le monde:

Chez Racine parler = s'exposer, acte dangereux - mais le silence aussi est une menace ou un acte honteux.

VI La parole n'est pas seulement une conversation, une invitation au monde - c'est une création de langage, un lyrisme - ch. lexicaux hérités des personnages / - violence et ironie - une cérémonie qui empêche la barbarie du carnage -

La passion amoureuse dans le théâtre de Racine

R. Barthes : « Le théâtre de Racine n'est pas un théâtre d'amour, le thème masque le conflit fondamental, un rapport d'autorité »

I Eros et Thanatos sont liés = passion funeste

qui aime qui	obstacle	issue
Néron Junie	Octave (femme) Brit / Junie	mort de B. J. restée
Britann. Junie	Néron tout puissant	mort - -
Hippolyte Aricie	interdit de Thésée jalousie Phèdre	mort d'H.
Phèdre Hippolyte	Thésée (mon) inceste Phèdre (se sent crainte)	mort ds 2

N.B. hérités
chargés = amars
culpables
poids de
Vénus
même si
l'amour et récipro-
que, il est menacé

II Un propos éthique sur l'amour = une maladie incurable

- 1) source : le regard → le coup de foudre
- 2) symptômes mythiques violents + délire mental hallucinations
- 3) étymologie = passion = souffrir, souffrir
amour = source de souffrance, jalousie, dépit,
lutte, sadisme
- 4) non rationnelle, non maîtrisable
- 5) vérité inéfaite
- 6) fantasme - mais dès qu'il se dit, déclenche la catastrophe
- 7) Amour et amour-propre = et Pascal et la Roche/Beaucourt

III Rôle dramatique de l'amour = moteur de l'action?

- 1) relations ds m espace clos = lieu de tortures réciproques
- 2) positionne les personnages en bourreaux et en vic-
times
- 3) source de dilemme = protéger son amour en épousant
son rival - perdre sa proie en cédant au monstre
qui est en toi -
- 4) agent de la catharsis = suscite terreur et pitié

IV Valeur esthétique = expression violente / expression précieuse } dualité paradoxale

Annexe B-12 deux sujets de devoirs de type I
deux sujets de devoirs de type III

Devoir n°1 (étude d'un texte argumentatif)

A) sur Britannicus : acte IV sc.4, vers 1423 à vers 1479

- 1- qui peut-on ici considérer comme supérieur à l'autre dans quels domaines ?
- 2- quel est le but de Narcisse ?
- 3- Quels sont les 2 désirs de Néron opposés par le "mais" du v.1427 ?
- 4- expliquez le terme "infortunés" v.1453 et précisez quelle serait l'interprétation adverse du même fait
- 5- quelles sont les 2 objections de Néron au projet de Narcisse et comment les réponses de Narcisse en tiennent-elles compte (dans les mots, et dans les idées) ?
- 6- quels termes (précis) utilise Narcisse parce qu'il sait que Néron y est sensible ? qu'est-ce qui a de la valeur pour Néron ?
- 7- reformulez avec vos propres mots la thèse de Narcisse sur les rapports entre un peuple et son tyran.
- 8- peut-on dire que Néron est cynique, qu'il est machiavélique ? Ses propos tiennent-ils de l'argumentation ou de la manipulation ?

B) sur Phèdre : acte III sc.3, vers 857 à vers 908

- 1- qui peut-on ici considérer comme supérieur(e) à l'autre ? envisagez plusieurs critères et sélectionnez des indices dans le langage
- 2- quel est le but d'Oenone, qu'est ce qui la fait agir ?
- 3- quelles sont les thèses de Phèdre et la décision qu'elle envisage ? Quelle est la stratégie argumentative d'Oenone ?
- 4- Observez la ponctuation dont se sert Oenone ? Sa valeur ?
- 5- relevez les valeurs auxquelles Oenone fait référence
- 6- au vers 897 quelle différence faites-vous entre "puisque" et "parce que" ?
- 7- quelle est la fonction des vers 895-896 dans l'argumentation ?
- 8- Quels sont les termes de l'alternative où est placée Phèdre ? Quels sont les 2 actes envisagés ? Sont-ils possibles ? Pourquoi ? Comment alors nomme-t-on une telle situation, fréquente dans la tragédie ?
- 9- Ecriture : rédigez une argumentation qui au choix présente le personnage d'Oenone comme secondaire ou important.

Devoir n°2 Composition française (2 sujets au choix)

- A) Quelles sont les causes de la tension dans les pièces de Racine ? EN quoi peut-on les qualifier de "machines infernales" ?
- B) Comment pourriez-vous caractériser les héroïnes du théâtre de Racine ?

N.B. pour chaque devoir, nécessité de citer (avec références précises) une dizaine de vers ou passages si possible, prendre des exemples dans 2 tragédies au moins :

<p>La tragédie racinienne</p> <p>1 à la lumière de la pièce que vous avez étudiée, vous montrerez le tragique de l'amour dans le théâtre de Racine.</p>	<p>2 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 resente de cette tristesse majestueuse qui fait tout le plaisir de la tragédie.</p> <p>Vous apprécierez cette définition extraite de la préface de <i>Bérénice</i> en vous fondant sur la pièce que vous avez étudiée.</p>	<p>3 À quoi tient selon vous la poésie de la tragédie racinienne? Vous vous appuyerez sur la ou les tragédies que vous avez lues en vous efforçant de donner des références précises à ces œuvres.</p>	<p>4 Une tragédie de Racine est-elle pour vous autre chose qu'un témoignage artistique d'une époque révolue? Les conflits qu'elle représente vous paraissent-ils étrangers ou non? Vous répondrez à ces questions en essayant de faire la part de l'intérêt historique et de l'intérêt humain dans les pièces que vous avez lues de cet auteur.</p>	<p>5 Pour Jean Morel, auteur d'un ouvrage de référence sur la tragédie, le héros tragique n'est jamais une victime, s'il consent parfois à être un vaincu. Les héros des tragédies raciniennes que vous connaissez correspondent-ils à cette définition?</p>	<p>6 Le héros tragique vous paraît-il innocent ou coupable? Vous répondrez à cette question à partir des situations et des personnages observés dans une ou plusieurs tragédies de Racine.</p>	<p>7 Vous essaieriez de dire, d'après la ou les tragédies de Racine que vous avez lues, ce qu'est selon vous, un personnage tragique.</p>	<p>8 Le héros tragique vous paraît-il proche ou lointain? Vous répondrez à cette question à partir des situations et des personnages observés dans une ou plusieurs tragédies de Racine.</p>	<p>9 Pour André Malraux, l'essentiel de l'émotion tragique, c'est la conscience simultanée de la servitude humaine et de l'indomptable aptitude des hommes à fonder leur grandeur sur elle. En analysant la ou les tragédies de Racine que vous connaissez, vous direz si vous partagez ce point de vue ou non.</p>
<p>10 « J'emploie le mot de cruauté dans le sens d'appétit de vie, de rigueur cosmique et de nécessité implacable », écrit Antonin Artaud dans <i>Le Théâtre de la cruauté</i>. Vous vous demanderez, à partir de cette définition, si la tragédie racinienne peut être considérée comme « cruelle ».</p> <p><i>voir aussi ex. exempls de sujets hautes de la fascicule Nathan ou CDI.</i></p>								
<p>11 Giraudoux faisait remarquer que la tragédie, c'est une cage centrale où viennent se déchirer les grands fuyers, ces monstres sacrés que sont les héros tragiques. Cette image vous paraît-elle traduire fidèlement l'atmosphère de la tragédie? Vous illustrerez votre réponse par des références précises aux œuvres de Racine que vous avez étudiées.</p>								
<p>12 En prenant appui sur la tragédie de Racine que vous avez étudiée cette année, ainsi que sur les autres pièces que vous avez lues, ou vues, vous apprécierez ces remarques d'un directeur de théâtre contemporain :</p> <p>« Notre volonté est de mettre sur scène la société, la présenter et provoquer vis-à-vis d'elle des regards critiques. C'est une fonction du théâtre. Elle n'est pas nouvelle (...). Mais dans le même temps, le théâtre doit être un lieu où se libèrent les forces de l'imagination, où s'organise le rêve. Ces deux fonctions ne sont pas contradictoires. »</p>								
<p>13 Dans son livre <i>L'Homme en procès</i>, Pierre-Henri Simon s'interroge : « Qu'est-ce que le tragique, sinon le sentiment d'une résistance obscure et insensée contre laquelle se brise la force de la liberté et de la raison qui est dans l'homme ? »</p> <p>Vous apprécierez cette définition à la lumière des tragédies raciniennes que vous avez étudiées et que vous connaissez.</p>								
<p>14 Selon Racine la principale règle est 'de plain et de tacher'. Commentez.</p>								

A lire

P. BENICHOV
normales du
grand fielle
1948

R. BARTHEZ
sur Racine
1963

J. J. HERBER
la d'Alain...
clair...
France

L. GOLDMAN
le dieu cache

C'est propre, la tragédie. C'est reposant, c'est sûr... Dans le drame, avec ces traîtres, avec ces méchants acharnés, cette innocence persécutée, ces vengeurs, ces terre-neuve, ces lueurs d'espoir, cela devient épouvantable de mourir, comme un accident. On aurait peut-être pu se sauver, le bon jeune homme aurait peut-être pu arriver à temps avec les gendarmes. Dans la tragédie on est tranquille. D'abord, on est entre soi. On est tous innocents en somme! Ce n'est pas parce qu'il y en a un qui tue et l'autre qui est tué. C'est une question de distribution. Et puis, surtout, c'est reposant, la tragédie, parce qu'on sait qu'il n'y a plus d'espoir, le sale espoir; qu'on est pris, qu'on est enfin pris comme un rat, avec tout le ciel sur son dos, et qu'on a plus qu'à crier, - pas à gémir, non, pas à se plaindre - à gueuler à pleine voix ce qu'on avait à dire, qu'on n'avait jamais dit et qu'on ne savait peut-être même pas encore. Et pour rien : pour se le dire à soi, pour l'apprendre, soi. Dans le drame, on se débat parce qu'on espère en sortir. C'est ignoble, c'est utilitaire. Là, c'est gratuit. C'est pour les rois. Et il n'y a plus rien à tenter, enfin!

Jean ANOUILH, Antigone. La Table ronde, 1946.

Regarde, spectateur, remontée à bloc, de telle sorte que le ressort se déroule avec lenteur tout le long d'une vie humaine, une des plus parfaites machines construites par les dieux infernaux pour l'anéantissement mathématique d'un mortel!

Jean COCTEAU
La machine infernale 1934

Citations pour réflexion ↓

"Et ce miroir, à théâtre, de l'homme avec quelle merveilleuse adresse, il nous trompe. Et il faut qu'il nous trompe et qu'il nous "flatte". Ce n'est pas pour rien que les grandes oeuvres poétiques de la scène se terminent par l'image sublime du héros, fût-il immonde. Celui-ci d'ailleurs est toujours un monstre. L'exigent les lois de la scène qui, entre autres, appliquent l'unité de caractère, réclament aussi l'unité de pensée, c'est-à-dire l'unité d'obsession. Chimène est monstrueuse, autant que Shylock." (VILAR De la tradition théâtrale)

"L'essentiel de l'émotion tragique c'est la conscience simultanée de la servitude humaine et de l'indomptable aptitude des hommes à fonder leur grandeur sur elle (GIZARD)

"La tragédie ne s'occupe pas de justice humaine. La tragédie c'est le récit d'une expiation, non pas l'expiation d'une infraction misérable à un code local organisé par les valets pour les fous. La fatigue tragique représente l'expiation du péché originel, le péché d'être né..." (BECKETT)

"Vivre une vie plus intense dans un monde où se produisent des événements et des passions extraordinaires, tel est sans doute le ressort classique de la fascination théâtrale" (JCM DOMENACH Le retour du tragique 1967)

"Nous sommes pour les dieux ce que les mouches sont pour les enfants; ils nous tuent pour s'amuser" (SHAKESPEARE King Lear)

"Le tragique est toujours dans l'attente et non dans la catastrophe" (ALAIN)

"Impitoyable Dieu, toi seul as tout conduit" (RACINE Athalie)

"Nous ne sommes pas libres. Et le ciel peut encore nous tomber sur la tête. Et le théâtre est fait pour nous apprendre d'abord cela" (A. ARTAUD)

"Nous voulons faire du théâtre une réalité à laquelle on puisse croire et qui contienne pour le cœur et les sens cette espèce de morsure concrète que comporte toute sensation vraie (A. ARTAUD Le théâtre et son double 1938)

Evaluation sujet III

1) Introduction qui

- amène le sujet
- présente le sujet, l'analyse, le reformule, identifie les problèmes, pose une problématique
- annonce [légitimement] le plan du devoir

2) Plan apparent (alinéas - paragraphes)

- ht conducteur - transitions
- mots de liaison
- mini-intro / mini-concl.

3) Compréhension du sujet

- arguments = { nombreux
pertinents
variés
avec stratégies
- exemples = { nombreux
adéquats aux
arguments
véhicule des œuvres

4) Expression

- niveau de langue courant, voire soutenu
- citations introduites réglementairement
- correction de l'orthographe et de la syntaxe

5) Réutilisation du cours

6) Manifestation de culture personnelle -

**Annexe B-14 corrigé du devoir de type I : étude de
l'argumentation dans une scène de Britannicus**

Lecture méthodique Britannicus acte IV, scène 4 : v.1423-1479

intro : situation du passage : fin d'une scène (Narcisse/Néron) et d'un acte passage important pour l'action : Néron vient de céder à sa mère IV,2) puis à Burrhus (IV 3) alors qu'il veut se venger de Britannicus qu'il a surpris avec Junie (acte III) ; or Narcisse va opérer un retournement de situation et le sort de Britannicus va basculer

intérêts de la scène : ▲ étude de la relation maître/confident
▲ étude du pouvoir de la parole dans la relation de pouvoir entre les deux
▲ étude du propos tenu par Racine sur la politique ici

I- La situation de parole : qui parle à qui ? qui veut quoi ?

1) Néron est à Narcisse sur le plan hiérarchique, pourtant il s'en remet à lui : v.1423 "Mais Narcisse, dis-moi, que veux-tu que je fasse ?" Narcisse est plus fort moralement (!) que Néron, plus consistant, et il a réponse à tout. Il a, lui, "le coeur tranquille" (v.1460) car il n'est pas engagé dans la problématique morale de culpabilité de Néron, que son pouvoir est au 2ème degré, dans l'ombre.

2) le but de Narcisse = préserver son intérêt à lui, en préservant le pouvoir de Néron ; il lui faut donc éliminer Britannicus (cfv.520 et v.760 "perdons les misérables". Or les amis de Britannicus et d'Agrippine (= "la moitié du Sénat v.897-900) lui ont révélé une conjuration. son conseil (ordre) est donc "faites périr le frère, abandonnez la soeur" (v.1450), il a d'ailleurs déjà réglé l'empoisonnement (v.1391). On voit ici que Narcisse est intéressé par la dimension politique, et pas par la dimension amoureuse (le sort d'Octavie lui est relativement indifférent, il le met en 2ème place).

II- La stratégie argumentative de Narcisse : il réfute les 2 objections de Néron : 1) objection n°1 : souci de sa réputation : Néron est PARTAGE entre son désir de vengeance ("éternelle" v.1426 "regret éternel...") contre sa mère et la crainte d'être appelé "empoisonneur" et "parricide"

• réfutation n°1 : il connaît mal le monde et les Romains qui par leur tempérament servile diront comme lui ; il n'a pas à craindre leurs discours s'il veut "le règne" ; donc il doit avoir pour guide "ses propres désirs" (v.1435)

2) objection n°2 : incapacité à rompre la parole donnée à Burrhus

• réfutation n°2 : Burrhus et d'autres ("ils" vague, v.1463, idée d'une vague coalition d'opposants qui excite la paranoïa de Néron) ne veulent pas laisser libre Néron et en disent du mal (retour sur la crainte initiale de Néron sur ce qu'on dira de lui)

3) habileté de Narcisse : il joue sur les points sensibles de Néron (désir d'être libre, désir d'être surpuissant alors qu'il se sait minable v.1460, désir de paraître parce qu'il sait qu'il n'est rien) il utilise sans cesse le champ lexical de la liberté, de la servitude, de l'autorité

III- Un personnage cynique (mépris des valeurs reconnues, immoralité sans scrupules) et machiavélique (stratégie pour prendre qqn au piège + idée que la fin justifie les moyens, que ts les moyens sont bons pour atteindre le but)

1) Narcisse manipule Néron par 2 tactiques -
2) il produit d'abord une argumentation (car fond de vérité historique sur les rapports peuple/tyran) puis une manipulation car il calomnie Burrhus et Sénèque par les propos qu'il leur prête ; c'est retors car de plus il ne dit à Néron que la vérité (v.1471-1478)... !
3) le propos tenu sur la servilité des peuples est pessimiste : mépris du peuple (parle-t-on ici des Romains de Néron ou des Français de Louis XIV ?... ou encore aujourd'hui... ?)
4) portrait du courtisan "il ne pense pas tout ce qu'il dit" (v.1461)

Annexe B-15 corrigé du devoir de type I : étude de l'argumentation dans une scène de Phèdre

Lecture méthodique Phèdre acte III, scène 3 v.857-908

intro : situation du passage : fin d'une scène placée sous le signe de l'URGENCE : Phèdre a avoué son amour à Hippolyte (II,5) après l'annonce de la mort de THésée ; or on annonce son retour en III,3.PANIQUE car elle avait décidé de se venger de son refus (v.792 "Sers ma fureur , Oenone et non point ma raison", et elle doit faire face à la confrontation avec son mari
 passage important pour l'action : le sort d'Hippolyte se joue
intérêts de la scène : ▲étude de la relation maître-confident
 ▲étude du pouvoir de la parole dans cette relation
 ▲étude du propos tenu par Racine sur la relation entre amour et amour-propre

I) La situation de parole : qui parle à qui ? qui veut quoi ?

1) Phèdre est > à Oenone sur le plan hiérarchique ; pourtant v.911 "fais ce que tu voudras, je m'abandonne à toi": elle réitère sa délégation de pouvoir à sa servante; Oenone a plus d'idées que Phèdre pour trouver une issue. Phèdre hésite, Oenone est décidée: "Je parlerai" (coupe = 4 + 8)
 2) but d'Oenone et moteur de son action: son amour pour Phèdre ; elle veut l'empêcher de mourir, obsédée par la perspective de son suicide depuis le début de la pièce: v.898 "Votre vie est pour moi d'un prix à qui TOUT CEDE" (valeur suprême) à court terme obtenir le consentement de Phèdre à son projet et son silence complice (v.894)
 il est possible aussi qu'Oenone confonde les rôles, par douleur ou par ambition; ainsi est-il très curieux de remarquer son IDENTIFICATION A PHEDRE par le jeu des adj. possessifs v.904 "votre honneur menacé"...v.908 "pour sauver notre honneur combattu".

II) La stratégie argumentative d'Oenone : 3 temps

1) Phèdre affirme champ lexical de la mort (2 arguments=mort=délivrance) mais hésite à cause de la solitude et du déshonneur qu'elle laissera à ses 2 enfants. Oenone acquiesce d'abord (v.869-870) puis objecte "MAIS" mourir c'est s'accuser donc l'affront existera ; de plus elle provoquera "le triomphe" d'Hippolyte : elle joue donc sur la fureur de Phèdre ce qui redonne de la vitalité à celle-ci; elle insiste sur la description du succès possible d'Hipp. avant de questionner (v.883)
 2) Phèdre réaffirme sa haine pour Hipp. Oenone alors argumente: Phèdre a des preuves contre Hipp. et Oenone rappelle que la meilleure protection c'est l'attaque: "Osez l'accuser la première": TACTIQUE CHOISIE=LA MAUVAISE FOI
 3) objection de Phèdre : sa vertu "noircir l'innocence" (antithèse)
 solution d'Oenone : acquiesce (moi aussi j'ai des remords) mais prend le déshonneur pour elle: "mon zèle n'a besoin que de votre silence" (donc moindre coût puisque Phèdre n'agira pas directement). Elle ajoute un argument supplémentaire en minimisant les conséquences possibles de l'accusation sur THésée (v.902 "un supplice léger"). Puis elle revient à la problématique de l'honneur à sauver : la fin justifie les moyens.

et de désadaption
 III) Un moment de pression psychologique par la mauvaise foi (ex "puisque" v.897, est plus objectif que "parce que", légitime le choix fait sous l'angle de la logique). Phèdre ici déçoit car elle accepte une solution déshonorante car elle est aveuglée par son amour-propre.
 2) Oenone, jusque là personnage secondaire, consolateur, prend une dimension plus importante par son influence, mauvais génie, et cependant elle n'arrive pas à une stature d'héroïne car elle n'accède pas à des valeurs nobles, ainsi elle ne vit pas de dilemme comme Phèdre, elle est totalement aliénée à sa maîtresse, n'a pas d'autonomie profonde. Elle exerce aussi son attachement sur le mode de la PRESSION (questions, impératifs, injonctions) en combinant mouvements vers (acquiescement) et dérivés vers son projet. Elle est ainsi la part d'ombre de Phèdre. Elle aime, mais mal.
 Oenone = 2e mère de Phèdre (> 5 fois, haï !)

Quelles sont les causes de la tension tragique dans les pièces de Racine ? Pourquoi peut-on les qualifier de "machines à fatalité" ?

organisez ces remarques de 1 à 10n. Refaites exemples et arguments.

1. Le huis-clos renforce la tension de même que l'unité de lieu car les personnages coexistent dans un espace limité où la crise se concentre en 24 heures, de façon extrêmement aiguë.
2. La machine ne peut s'arrêter car c'est l'énergie des personnages qui la nourrit = ils sont menés par leurs passions et vont jusqu'au bout - le personnage est l'artisan aveugle de sa propre perte.
3. Il y a peu de répit, peu de repos ; rares sont les duos amoureux sans ombre, ni espion, ni intrus.
4. Le dramaturge sait faire attendre des scènes de rencontres importantes - Il les retarde.
5. Néron ne peut renoncer à Junie, même si Burrhus lui objecte (V 790) "On n'aime point, Seigneur, si l'on ne veut aimer". De même Phèdre renonce à sauver Hippolyte qu'elle apprend de Thésée son amour pour Aricie.
6. Le sort des personnages est joué d'avance, ils sont condamnés et la menace de leur mort plane sur tout le pièce.
7. Le pouvoir des dieux est une fatalité irrémédiable.
8. Le dramaturge fait alterner des moments d'espoir et d'angoisse sur le sort de victimes.
9. Dans Phèdre on annonce successivement la disparition, la mort et le retour de Thésée ce qui à chaque fois déclenche un aveu catastrophique.
10. Le dramaturge joue avec des fausses annonces et des événements inattendus.
11. La tension est liée au fait que des personnages faibles, fatigués (insoumis) par leurs passions monstrueuses, influencés, disposent d'énormes pouvoirs sur le bonheur et la vie d'autrui.
12. La tension est liée au décalage entre la connaissance du spectateur et l'ignorance du personnage - victime.
13. Ainsi, selon Alain, le tragique est plus dans l'attente que dans la catastrophe.
14. La tension est liée au passé monstrueux des héros, à leur héritage maudit et à leur propre monstruosité explicitée par leurs tirades introspectives.
15. Le dramaturge joue avec les verbes des spectateurs - Aricie trahit saur en II 2, 3 est condamné en IV 4 ...

Comment pourriez-vous caractériser les héroïnes de Racine

Intro: l'amour, la famille, la politique = les 3 thèmes principaux des pièces de Racine. Ils concernent tant les hommes que les femmes, ainsi la question du pouvoir se pose pour Athénaïs comme mère et comme régente dépossédée. On peut se demander si dans sa vision du monde tragique, Racine fait une place spécifique aux femmes et comment il les caractérise. Pour cela, nous étudierons successivement leur statut et leur présence en scène, leur rôle dans l'action et leur sort final.

I 3 types de statuts - maîtresses - confidentes -
- une confidente / mère exceptionnelle

Accès à la parole: Phèdre 477v. / Hécube 359v.
Athénaïs 454v. / Mèdée 364v.
Les femmes sont loin d'être peu entendues... ← { Iphigénie 356v. / Alceste 381v.
Andromaque / Pyrrhus
Hermione / Néste

II Rôle de l'action

1) elles incarnent les 2 faces de la problématique racinienne de l'être humain en 2 formes de langage

- a) pres victimes (lamentos) (crainte)
- b) bourreaux (implications) (orgueil)

2) elles aiment

3) mais les femmes "bourreaux" (Phèdre - Athénaïs - Hermione) finissent elles-mêmes par être victimes
cause (me → causes extérieures ---
→ causes intérieures ---

III sort final des femmes = dégradation

- 1) suicide réel
social = suicide
- 2) solitude sentimentale

Annexe B-18 sujet de type III : la poésie de Racine
(cours magistral à illustrer d'exemples)

composition française : à quoi tient selon vous la poésie de la tragédie racinienne ?

(analyse du sujet : on vous impose un avis "il y a de la poésie chez Racine" -c'est effectivement une idée sur laquelle il y a un consensus ; le sujet appelle donc un plan thématique qui explore la notion-clef de POESIE ; il demande aussi qu'on puisse trouver des exemples dans les oeuvres de Racine, qu'on puisse donc citer des passages et des répliques)

introduction : L'univers de Racine étant souvent défini par sa violence et sa cruauté, on pourrait s'étonner au premier abord d'y trouver de la poésie. Cependant le nom de la tragédie appelée au XVIIe siècle, comme dans l'Antiquité, "poème dramatique", et l'usage de l'alexandrin nous conduisent à percevoir dans ces pièces la rencontre de 2 genres littéraires. Si l'on définit la poésie à partir de son étymologie (le verbe grec "poiein", faire) comme une activité de CREATION sur deux plans, création d'une certaine vision du monde et création d'un langage particulier, on peut étudier le théâtre de Racine selon ces deux perspectives.

I) UNE VISION POETIQUE DU MONDE :

- 1) un monde dégagé des contingences matérielles, "purifié", "une vie plus intense"
- 2) un cadre poétisé :
 - a-espaces cosmiques (terre, air, feu, eau)
 - b-espaces mythiques (labyrinthe, Enfers)
 - c-espaces exotiques (goût des noms propres évoqués dans les tirades avec des sonorités étrangères au français, Trézène...)
 - d)espaces contrastés : ombre/lumière, nuit/jour
- 3) ^{rapport} lyrique ^{au monde} : climats émotionnels, aveux de sentiments ; les héros amoureux se vivent sous l'emprise d'un "charme" aux 2 sens du terme
ex: mise en scène par Néron de son coup de foudre
- 4) rapport épique : il n'y a pas seulement une poésie intimiste, on trouve aussi des récits grandioses qui rappelle que la tragédie cherche à inscrire les drames humains dans des dimensions extraordinaires :
ex: récit de Thémène (monstre, lutte surhumaine du héros, personnification des chevaux = imitation d'Homère et de Virgile)

↑
↓ Mais la relative lenteur de certaines scènes fait de la tragédie une cérémonie où le langage compte plus que l'évènement.

II) ET SURTOUT UNE MISE EN OEUVRE PARTICULIERE A RACINE DES RESSOURCES DU

LANGAGE : il y a une langue propre à Racine, reconnaissable, tous les personnages parlent la même langue (sexes et statuts sociaux confondus)
(il n'y a pas dans la comédie cette homogénéité de langage)

- 1) le théâtre de Racine joue sur :
 - a- les images (comparaisons, métaphores, métonymies) : ex: récurrence du thème du "feu", du "regard"
 - b- les sons (allitérations, assonances, rythmes équilibrés ou perturbés, suspension de la parole par...)ex "Tout m'afflige et me nuit, et conspire à me nuire" : musicalité de la langue de Racine, qu'on a parfois assimilée au chant de l'opéra
ex: recherche sur les sonorités longues, les diérèses ("Ariane, ma soeur...")

- 2) Racine joue sur la tension entre violence du propos et cadre contraignant, par sa régularité, de l'alexandrin : le trouble des personnages doit s'exprimer sous un ordre apparent : paradoxe qui renforce l'effet de ce qui est dit (et que soulignent certaines mises en scène modernes)

- 3) La voix des personnages a 3 modulations, le cri, la plainte et le chant, et explore la gamme de la violence à la douceur, de l'imprécation ou du délire à la sourdine et au murmure : procédés de l'atténuation, de l'euphémisme, de la litote. (ex: dernier mot du lamento final et funèbre de Phèdre).

conclusion: Le grand auteur = celui qui sait à la fois créer un monde et un langage indéfinissable -
de même que Racine: SHAKESPEARE, CLAUDEL, BENET (ET HUO)

Ce qu'un élève de 1^{er} L qui se respecte doit savoir sur la tragédie classique ...

- 1) la catharsis (théorie + auteur)
- 2) minimum de repères historiques = Corneille Racine Molière Louis XIV
- 3) Molière comme Voltaire voulait d'abord être reconnu comme auteur tragique = idéal d'écrivain + genre littéraire le plus apprécié du public -
- 4) au 17^e plusieurs courants tragiques =
 - le sublime corneilien
 - la tentation de la culpabilité = l'oscillation - les "vanités" = ?
- 5) une tragédie est un engrenage avec des péripéties qui relancent la tension installée dès le début -
- 6) le texte théâtral est "troué", demande une mise en scène pour être vu
- 7) la mise en scène doit ▲ montrer ce qui de un texte classique nous parle encore aujourd'hui, rejoint nos préoccupations.
 - ▲ clarifier qui parle à qui, dans quel lieu, pour quel enjeu ▲ montrer le rapport de forces et de désirs, implicite ou explicite entre les personnages ▲ nous toucher et nous faire / ou nous déranger
- 8) la tragédie joue sur la double énonciation pour créer des moments d'ironie tragique = ex le bonheur des héros à l'acte V étant à la mort sans le savoir
- 9) Au XVIII^e Beaumarchais et Diderot critiquent la trag. classique et prônent le DRAME "qui aurait pour objet nos malheurs domestiques au lieu des catastrophes publiques et des malheurs des grands"
- 10) 10 répliques de la pièce lue cette année ...

Devoir sur les tragédies de Racine.

A) celtre générale = siècle de Racine
 ni contemporain.
 Racine Vécéd - til w suit-il Corneille?
 qu'appelle-t-on au 17e siècle un tableau
 nommé "Vérité" ?
 quel sens a le mot "divertissement"
 chez PASCAL ?

B) Nommez 2 les figures de style présentes dans ces vers.

- ① "vous pouvez sans rougir consentir à sa flamme [B-571]
 [je languis, je brûle pour Thésée [Ph-634]
- ② [ma bouche mille fois lui jura le contraire [B-676]
 [éloigné de ses yeux, j'ordonne, je menace [B-496]
- ③ [la revue de Thésée ose aimer Hippolyte [P-702]
 [.. dans le simple appareil
 d'une beauté qu'on vient d'arracher au sommeil [B-389-90]
- ④ [jets ma fureur, sens, et ton joint ma raison [Ph-792]
 [quand je sub tout de feu, d'où vous vient cette glace? [Ph-1344]
- ⑤ [indomptable dragon, taureau impétueux [Ph-1519]
 [j'étais de ce grand corps l'âme toute puissante [B-96]
- ⑥ [de l'amour j'ai toutes les fureurs [Ph-259]
 [ma face est occupée, et je ne suis plus rien. [B-862]

C) Nommez l'effet sonore dans ces vers

- ① Tout ce que j'ai souffert, mes craintes, mes transports,
 la lueur de mes feux, l'horreur de mes remords [Ph-1223]
- ② [mais, madame, arrêtez ces précieuses larmes [B-1555]
 [Eh bien de leur amour tu vois la violence [B-747]

D) Composition française (brève) = Dans un devoir organisé, vous essayerez de définir la notion de héros tragique, en illustrant les caractéristiques que vous définirez par des exemples précis pris dans les tragédies de Racine que vous avez lues.

à me rendre ensuite sur papier libre :

- 1) qu'est-ce qui était nouveau pour vous dans ce travail fait sur Racine ? [démarche en classe]
- 2) quelles difficultés avez-vous rencontrées ?
- 3) quelles ont été pour vous les principales découvertes ?

Annexe B-21 corrigé du devoir donné en classe :
définition du héros tragique

composition française : les caractéristiques des héros raciniens

intro : A l'origine, le mot "héros" désigne des mortels demi-dieux, fils d'une union entre un être divin et une créature humaine (Hercule par ex.) Par la suite on l'a utilisé pour différencier personnages principaux et figures secondaires, sans perdre pour autant les valeurs qui en font des êtres d'exception par rapport à notre humanité ordinaire. Chaque époque a ses héros. Le XVIIe siècle connaît au théâtre d'abord les héros chevaleresques et glorieux de la tragédie de Corneille qui donne une vision sublime et grandiose de l'être humain, puisque elle le montre capable de préférer l'honneur et le devoir à ses passions, malgré les déchirements que provoque ce choix. Les héros de Racine vont, eux, donner une image beaucoup plus pessimiste de la condition humaine. Nous étudierons successivement.... ● Rédigez l'annonce du plan à partir de ces remarques

A) Les héros sont nobles; ils sont délivrés des soucis matériels et capables de hautes pensées. Ils sont rois, reines, princes, et leur appartenance à l'Histoire ou la mythologie antique ou biblique les ennoblit encore davantage par l'aura de prestige qu'elle leur confère.

B) Les héros subissent une hérédité douloureuse : ascendants criminels, famille décimée. On peut aussi remarquer leur grande solitude, ils n'ont aucun appui familial

C) Les héros raciniens sont, comme personnages de théâtre, pris dans des conflits où ils se retrouvent dans deux positions possibles :
- bourreaux : faisant souffrir leurs rivaux, rivales, ainsi que ceux qu'ils aiment et dont ils organisent la perte quand ils se rendent compte que cet amour n'est pas réciproque (cf maxime de La Rochefoucauld)
- victimes : en général, eux sont aimés ou aiment d'un amour véritable un autre être (amant, amante, enfant) mais cet amour cause leur perte du fait de la jalousie du puissant
Dans cette dualité de personnages, on retrouve le jeu de la catharsis selon Aristote : ces héros vont déclencher terreur et pitié chez le spectateur.

D) Mais même les bourreaux sont promis à un sort fatal: punition finale ou future. Les héros raciniens vont TOUS vers leur chute, leur déchéance

E) Les héros, purs ou monstrueux ; certains sont monstrueux, malgré leur désir de pureté

F) Ces héros ne sont pas libres, incapables de maîtriser leurs passions (cf sens étymologique : ce qu'on subit, qui fait souffrir); tout au plus sont-ils parfois lucides sur leur état; ils sont ainsi "un roseau pensant tel que PASCAL qualifie la faiblesse foncière de l'être humain, "un roseau qui se brise"

G) L'analyse de leurs schémas accentiels montre que chez eux la force suprême est l'amour-propre, l'amour de soi auquel ils sacrifient leurs amours, que leurs adjutants sont soit inefficaces (simples confidentes) soit traîtres.

H) Ils sont faibles en profondeur, malgré le pouvoir apparent de certains ils sont influençables et impulsifs même si rois ; les victimes ne savent pas se défendre et sont aveugles, ce qui déclenche l'ironie tragique

I) Le spectateur a souvent d'eux une vue en surplomb, ce qui le met en position de juge, il a souvent de l'avance sur eux, en sait plus qu'eux

J) Le héros est divisé, partagé entre deux désirs, deux valeurs. Ce dilemme est source de souffrance

K) Le héros meurt d'avoir trop ou pas assez parlé. Son rapport à la vérité est complexe et fatal

L) Ils sont excessifs, vont jusqu'au bout

M) Pas de différences entre les sexes

N) Le héros racinien parle en alexandrins. Son langage est à la fois violent (par la passion qui l'habite) et maîtrisé (sauf quand perturbations du vers - rares-). Ce langage est aussi conditionné par les effets rhétoriques et poétiques du code classique qui plaît au public du XVIIIe
O) Le héros développe souvent des visions, des images, des hallucinations, des fantômes : il revit des scènes fortes de drame ou d'amour qui l'ont marqué
P) Le héros est enfermé dans un univers clos ; en sortir c'est mourir. Y rester, c'est heurter sans cesse le pouvoir des autres
Q) Comme tout personnage de théâtre, le héros racinien n'existe que par la parole ; le spectateur le connaît par les mots qu'il profère, ce que les autres disent de lui, et par les partis-pris de la mise en scène ; il y a donc une marge d'interprétation. Ainsi dans <u>Bérénice</u> , D. MESGUICH a-t-il choisi de montrer...
Q) Le critique R. BARTHES A ainsi défini le héros racinien : "un échec qui se parle". Cet échec est en germe dès le début, souvent les personnages sont en mauvais état physique, et cette fatigue s'accroît ensuite (cf la séance de théâtre-image montrant des écartèlements)

concl : la tragédie, à toute époque, nous montre l'être humain confronté à ce qui le dépasse. Chez Racine, la source de sa chute est moins dans le dessein des dieux, comme dans l'Antiquité, que dans son manque de force morale. On a ainsi pu dire (et critiquer au XVIIIe) que Racine était plus "naturel" que Corneille.

Au-delà de son époque, Racine a su créer des héros complexes, dont la part d'énigme continue à fasciner les metteurs en scène modernes.

EX →

). D'autre part, il a aussi créé des personnages secondaires d'une grande épaisseur. (Oenone, Narcisse par ex)

=====

pour PASCAL le divertissement est ce qui détourne l'homme de penser à sa réalité profonde qui est tragique : il n'est qu'"un roi déchu", "un roseau pensant", faible et mortel. Le divertissement est donc, étymologiquement, ce qui le dé-tourne, la somme des occupations et tracas qu'il se cherche pour échapper à la vision de la condition humaine. A la place de divertissement stérile, qui le fatigue sans le distraire vraiment, Pascal proposera à l'Homme (dans les Pensées) de se convertir et de prier sur l'existence de Dieu et sur la foi en Dieu (lire son argumentation très ingénieuse)

N.B. AU XVIIIe, les philosophes vont combattre cette vision pessimiste de la nature humaine, en affirmant leur confiance dans le progrès et dans le travail humain pour améliorer le fonctionnement de la société. Cependant des écrivains comme LACLOS et SADE continueront à montrer la loi des passions, en insistant, certes, sur leurs ravages, mais aussi sur le plaisir qu'elles procurent, avec une amoralité qui n'existait pas chez RACINE.

Qu'est devenue la tragédie au XXe siècle ?

Liste :

BRECHT Nen courage et ses enfants

Grand-peur et ministre du III^e Reich

La résistible ascension d'Arturo Ui

BECKETT En attendant Godot

CAMUS Caligula

GIRAUDOUX Electre

ANOUILH Antigone

COCTEAU La machine infernale

SARTRE Les mouches

Huis-clos

IONESCO Jeu de manège

GATTI La vie imaginaire de l'étranger Auguste G.

VINAYER Di ni dent, il va sans dire

LETHAHEU Ubiage

KOUCES Quai d'est

la solitude dans les champs de coton

Rosetto Zucco.

BOND Pièces de juene.

DEUTSCH La Bonne vie

Dimanche

N.B. ... et bien d'autres ! ...

<p>RACINE <i>Bérénice</i> mise en scène D. Mesguich</p>	
<p>P. BROOK « Au théâtre, le diable c'est l'ennui » ...</p>	
<p>QUOI REGARDER PENDANT UN SPECTACLE ?</p>	
<p>① la mise en espace</p> <p>est-elle de jeu grand ou petit ? unique ou varier ?</p> <p>horizontal, verticale ?</p> <p>personnages</p> <p>équilibré, déséquilibré, centré, décentré</p>	<ul style="list-style-type: none"> • quelle proximité avec le public ? • jouant sur quelles dimensions (horizontal, vertical) ? • quels modes de déplacements pour les personnages • modes d'occupation de l'espace (équilibré, déséquilibré, centré, décentré)
<p>② la scénographie</p> <p>les comédiens ?</p> <p>comment de décor se font-ils à vue ?</p> <p>couleur ? effets ?</p> <p>certains ?</p>	<ul style="list-style-type: none"> • décor réaliste ou symbolique ? • volumes, couleurs, matériaux utilisés ? • décor = écriture pur ou matériau dont jouent les comédiens ? • y a-t-il un rideau qui se lève ? les changements de décor se font-ils à vue ? où ont-ils lieu, pourquoi ? • d'où vient la lumière ? quelle est sa couleur ? effets ? • quels objets sont utilisés ? sont-ils nécessaires ? • l'espace est-il parfois vide ?
<p>③ les sons</p>	<ul style="list-style-type: none"> • y a-t-il musique ? (directe, enregistrée ?) • y a-t-il bruit, cris, chuchotements (sur-scène), silence qui dure • le texte est-il proféré d'une manière particulière ?
<p>④ acteurs en scène</p> <p>ou propres à leur personnage ?</p> <p>cupés ?</p> <p>distribution est-elle déséquilibrée ?</p>	<ul style="list-style-type: none"> • que font-ils quand ils ne parlent pas ? • à qui parlent-ils ? (partenaire, public, autre ?) • ont-ils démarche, gestuelle, voix identiques ou propres à leur personnage ? • sont-ils parfois en contact physique ? quand ? • y a-t-il des "accidents de jeu" ? sont-ils récupérés ? • la qualité de jeu est-elle homogène ou la distribution est-elle déséquilibrée ?
<p>⑤ le rythme du spectacle</p> <p>pourquoi retiennent-elles l'attention ?</p> <p>rupture de rythme ?</p>	<ul style="list-style-type: none"> • y a-t-il des longueurs ? quand ? • y a-t-il des scènes mémorables ? • pourquoi retiennent-elles l'attention ? • y a-t-il ralenti ou accélération ?
<p>⑥ l'esthétique globale</p> <p>de ce spectacle ?</p> <p>lucré = sur quels aspects a-t-il mis l'accent ?</p>	<ul style="list-style-type: none"> • originale ou déjà vue • beau / laid ? • émotion ou froideur ? • quelle vision du monde émane de ce spectacle ? • quelle vision de l'œuvre est posée par le metteur en scène

Annexe B-24 Réponses des élèves au questionnaire consécutif au travail sur Racine

(le questionnaire comportait cinq questions ouvertes)

1- QU'AVEZ-VOUS APPRIS ?

a) des éléments de culture générale : "j'ai appris beaucoup de choses en culture générale et qui, en plus, m'intéressent " (sic !)

- **mythologie** : (17)- " des mythes, les liens qui rattachent les personnages aux dieux, le mythe du Minotaure, de Narcisse, que Phèdre soit la soeur d'Ariane (*ici, on observe une connexion de savoirs*), le poids de l'hérédité, le symbole du labyrinthe - cf A.Ubersfeld- "

On observe ici deux niveaux de savoir : des éléments factuels "brut", et des connaissances référées à des interprétations, voire à des critiques découvertes dans le dossier du CDI, donc de façon autonome.

- **histoire romaine** : (4)

- **des auteurs de référence sur le théâtre** : ARISTOTE (1), BARTHES (2), ALAIN (1)

(ce savoir ne faisait pas partie de " ce qu'un élève qui se respecte doit savoir...")

- **des oeuvres proches de la vision du monde de Racine** : PASCAL et LA ROCHEFOUCAULD (8) ,les Vanités (1), Leçons de Ténèbres (9)

Le "score" des Leçons de Ténèbres m'a beaucoup surpris car j'avais à tort interprété leur silence consécutif à l'écoute comme désapprobateur, d'autant que ma proposition (" si vous voulez ,je peux vous en enregistrer une cassette ") n'avait recueilli que 2 demandes explicites.

- **"les codes du XVIIe siècle "**: (2)

a) une curieuse réponse : " que Phèdre était le portrait de Marie de Médicis" ! *Ceci est sans doute une réminiscence d'une remarque incidente faite en classe pour dire que l'Agrippine de Racine était peut-être autant inspirée par les Reines-Mères de la Cour que par le personnage historique transmis par Tacite comme une maîtresse femme (je leur avais lu le récit de sa mort, que les latinistes avaient traduit dans le même temps). On pourrait noter là qu'à côté de savoirs constitués ,on trouve dans les acquisitions des élèves des savoirs en bribes, des incidentes mémorisées(car choquantes?), comme une sorte de magasin de Curiosités, aurait-on dit au XIXe.*

b) les figures de style : (6) ; *de fait, cela a plutôt été une révision par les élèves, ou une clarification pour certaines figures et surtout pour leur rapport au sens ; ils ont été très intéressés par l'oxymore ou l'antithèse comme contorsions linguistiques pour dire l'indicible.*

2-du vocabulaire spécifique pour parler du théâtre (20) "je connaissais à peine le quart des termes que je connais maintenant "... ainsi sont cités la double énonciation , les didascalies, le dilemme, qu'on pourrait ~~pour~~ considérer comme des termes d'analyse classique et supposer connus ;

il est en revanche possible que la catharsis, l'ironie tragique, la stichomythie aient été des découvertes . Il est également frappant de constater comment ils se sont emparés de certaines des "figures textuelles" inventoriées par Vinaver : ils citent "soliloque, duo, duel, esquivé, mouvement vers, et même fulgurance !" *Ce phénomène m'est apparu particulièrement du fait que je n'avais confié une photocopie de la définition de ces figures qu'à la moitié de classe qui travaillait sur le rôle et le poids de la parole dans les deux pièces ; il s'est avéré que ces 18 élèves non seulement s'en sont servis pour cette recherche mais les ont ensuite spontanément réutilisées dans leurs lectures méthodiques personnelles, qui de ce fait étaient beaucoup plus consistantes que celles de l'autre moitié de la classe. Cette situation, involontairement expérimentale , me semble montrer que les élèves sont sensibles au fait qu'on puisse nommer les choses ,(et se donner ainsi un pouvoir sur elles) et aussi que ces concepts qu'on pourrait juger assez abstraits peuvent être assimilés sans pré-requis, du moins pour l'essentiel d'entre eux. Peut-être aussi le fait que je leur aie proposé de travailler sur un corpus restreint de répliques leur a permis de faire fonctionner ce savoir tout neuf. Enfin il était, je crois , important pour eux de situer ce savoir comme extérieur à moi, à mes interprétations; les extraits de BARTHES, SPITZER ou VINAVER étant posés là comme des outils susceptibles d'aider quiconque, eux comme moi, à lire, et une preuve aussi qu'un sujet qui faisait couler autant d'encre méritait leur attention.*

3- une vision du théâtre comme spectacle :

7 élèves le notent comme un des éléments de leur butin , la plupart le mentionneront en réponse à la question 2 (quelle est l'image la plus forte que vous gardez du parcours sur Racine).

il faudrait peut-être ajouter à ce nombre ceux qui ont été sensibles à la double énonciation (comme réalité assimilée ou encore problématique);: " j'ai appris que la double énonciation tient une place importante dans la parole " ou encore " j'ai appris que l'opéra (assimilé à Leçons de Ténèbres ?) pouvait avoir un aspect théâtral " .

4- des méthodes de lecture du théâtre :

a) sur la construction globale d'une pièce :

- lecture tabulaire : (14)

- schéma quinaire : (12)

"la technique de construction des pièces de théâtre m'était inconnue jusqu'alors. Donc toute l'étude sur Racine a été très nouvelle" ; "la lecture tabulaire est un bon moyen d'analyse : on s'intéresse davantage à l'importance

des personnages par leurs interventions dans la pièce” ; “la façon qu’adopte Racine pour raconter son oeuvre, c’est-à-dire, état initial = mauvaise entente des personnages, ensuite Racine nous donne l’impression que cela va s’arranger, mais finalement état final = plus mauvais que l’état initial “.

b) sur l’analyse des personnages et de leurs relations :

outre la lecture tabulaire, le schéma actantiel remporte un vif succès (27) ainsi que les techniques de lecture méthodique d’une scène (18) .

autre : “j’ai appris que le confident peut avoir un rôle très important dans une pièce, il peut participer à l’action”;

“ j’ai appris qu’il y avait toujours quelque chose à dire sur la façon dont se passe l’action”.

c) une remarque supplémentaire : “ j’ai appris qu’on pouvait établir un lien, un parallèle entre deux personnages (ex: Phèdre, Hippolyte) ou deux oeuvres , les 2 tragédies “.

5- trois mentions pour “ j’ai appris des vers”

relayées probablement dans une question postérieure par les élèves : nombreux qui citent comme un temps fort la séance de profération ; il est possible aussi que l’espèce de jeu de connivence qui s’était instauré dans la classe quand je citais des vers de Racine dans des contextes de vie scolaire quotidienne ait pu contribuer à une sorte de familiarité avec cette langue étrangère. Mais je n’ai jamais fait procéder à des récitations ; j’aurais probablement proposé des lectures de tirades derrière des paravents si j’avais eu le temps et le matériel, mais j’ai privilégié l’idée qu’une tirade a un impact sur son émetteur et sur son destinataire et qu’elle n’est pas un “TGV qui passe”. On ne peut donc pas dire qu’il y ait eu un travail important sur la lecture de l’alexandrin pour lui-même.

6- quelques élèves ajoutent des propos bien gratifiants ,

ainsi “ j’ai appris à comprendre, voire même à aimer les tragédies de Racine, ce qui n’était pas le cas les années précédentes, par exemple Andromaque en 3e et Britannicus en 2e “.

Ce propos m’intéresse à plusieurs titres ; d’une part, parce qu’il valorise l’efficacité de certaines méthodes plus que le charisme de l’enseignant, d’autre part, parce qu’il me conforte dans mon refus initial de procéder à l’inventaire des représentations sur Racine, que je supputais négatives et dont l’explicitation là, à l’inverse de certaines prescriptions pédagogiques modernes, aurait eu probablement un effet démobilisateur. Elle montre aussi que même dans les cas de saturation sur un auteur, une redécouverte est toujours possible, d’autant que sans doute cette élève avait capitalisé dans les deux années précédentes des savoirs sur Racine qui se sont trouvés recomposés cette année.

7- comment manier ces réponses ?

a) elles n’ont pas fait l’objet d’une introspection approfondie, hâtivement

rédigées (cf expression et orthographe !), elles font apparaître ce qui surnage immédiatement à la conscience, ce qui n'est pas forcément signe d'acquisitions durables ni signes que les éléments non mentionnés n'ont pas été acquis.

b) l'évaluation véritable des acquis est délicate : elle se fait en différé lors de l'épreuve de fin d'année, certes , où on leur demande davantage de reproduire le travail fait que de le transférer (par exemple sur d'autres scènes, ce qui serait judicieux , mais incompatible avec le temps de préparation imparti). Il faut, pour beaucoup d'élèves, que ces acquis aient été réactivés (d'où la nécessité d'une seconde séquence liée au théâtre dans cette classe, d'où le réemploi des schémas narratifs pour étudier les récits, d'où le réemploi des schémas actantiels pour analyser des discours électoraux ou publicitaires).

c) ces réponses renseignent tout de même sur ce qui a constitué une nouveauté pour une grande masse d'élèves et , plutôt que des acquis, elles me semblent montrer un *savoir effervescent* .

2-QUELLE IMAGE LA PLUS FORTE VOUS RESTE DE CE MOIS CONSACRE A RACINE ?

les réponses se partagent en 3 ensembles : les émotions tiennent à la thématique des pièces , à certains moments de l'étude où le corps des élèves était en jeu ou à ces deux éléments joints.

a) les émotions liées aux pièces elles-mêmes : (23

Elles tiennent de mon point de vue au fait que le propos de la pièce soit entré en conflit avec les représentations des élèves sur l'amour, les sentiments entre personnes, et ce qu'on pourrait appeler un certain moralisme de leur part et leur désir d'optimisme.

- ainsi un grand nombre d'élèves ont été impressionnés (scandalisés ? j'ai d'ailleurs abondamment expliqué en classe ce qu'était un fantasme) par les scènes d'aveu et leur importance dans les pièces de Racine ; " la scène où Néron avoue son amour pour Junie à Narcisse, apparition d'un "monstre naissant", Néron, et le traître Narcisse qui devient " accoucheur de ce monstre" ; une curieuse remarque d'un garçon : "l'image la plus forte me restant en tête est la difficile déclaration d'amour que fait Phèdre à Hippolyte; cette scène est assez ironique (sic) car Hippolyte se sent gêné alors que c'est Phèdre qui devrait l'être" ; le problème de vraisemblance que soulève cette lecture est intéressant et m'était déjà apparu en corrigeant des lectures méthodiques de cette scène que certains élèves trouvaient "comique", ce qui évidemment m'a paru une réaction très problématique. On pourrait encore à propos de ces interprétations projectives citer cet avis d'une fille : " les histoires de Racine tournent toujours autour de 3 ou 4 personnages centraux, il a toujours dans ses pièces un homme qui se laisse berné par une femme, ainsi Oreste ou Hippolyte ". Les élèves semblent ainsi pointer que Racine n'envisage pas la relation homme / femme selon la thématique contemporaine des western ou des sit-com (quel est exactement pour les élèves le pôle de référence de l'honneur viril ??) ; ils montrent en tout cas qu'ils ont perçu (sans que j'en aie du tout parlé) , que les héroïnes raciniennes ont plutôt plus de consistance que les personnages

masculins.

- une élève est impressionnée par "le vol de l'épée pour se tuer "
- la thématique de l'amour impossible marque les élèves (certains la signalent d'ailleurs pour la 5e question "qu'est-ce qui vous résiste encore chez Racine ? " : " Pourquoi dans ses pièces, l'amour est-il toujours impossible ? Les gens n'ont-ils pas le droit de s'aimer, pour lui ?" ou encore " Racine compose ses pièces TOUJOURS de la MEME manière, c'est-à-dire que le sort du héros est TOUJOURS tragique et l'amour est impossible " : tant d'acharnement pessimiste leur paraît étrange) ainsi, dit l'un, " c'est la scène où Phèdre dit que l'amour a envahi son coeur car elle est consciente, et moi aussi (sic) que l'espoir ne devrait pas atteindre son coeur".
- ils sont aussi sensibles au rapport entre amour et pouvoir : "l'amour maudit et le mélange de pouvoir et de passion", " l'amour et le pouvoir sont deux termes incompatibles"
- ils sont impressionnés par le contact avec la "monstruosité" : " c'est terrifiant de voir à quelles extrémités l'amour peut vous pousser" , " la jalousie du personnage qui n'est pas aimé" , les relations entre personnages, amour incestueux, trahison de Narcisse - cité 2 fois-, perversité de Néron face à Junie", " l'opposition meurtrière entre mère et fils, Néron / Agrippine, leur manque d'affection l'un envers l'autre", " la cruauté des personnages sans scrupules"
- une élève a été marquée par " Vaines précautions ! Cruelle destinée !" : "On peut voir que toutes les précautions prises n'ont été que foutaises et que l'on ne peut aller contre la divinité (la fatalité ?) Notre avenir serait-il donc écrit ?"
- deux élèves ont été émus par la mort de Britannicus

On peut voir à ces réactions que la tragédie fonctionne comme école de la vie, en développant la perception de la complexité des affects et des comportements, les élèves hésitant pour savoir si ces personnages sont exceptionnels ou s'il y a là un propos applicable à tout être , et quelle morale ils peuvent eux-mêmes tirer dans leur lecture de la vie. Il y a bien évidemment fonctionnement de l'illusion référentielle mais ce me semble être le prix et le gain d'une lecture impliquée : pour les élèves, tout texte est moins objet de savoir sur lui-même qu'occasion de savoir sur le monde et sur soi. Il est possible aussi que ces réactions traduisent un retour du "refoulé" : les analyses en classe n'ont pas été conduites sur le mode du débat sur la conduite des personnages (qui prévaut souvent dans les questionnaires des petits classiques) ,les élèves ont donc peut-être eu à réfréner des envies de dire, de juger, de parler psychologie.

- une élève a une réaction atypique : "ce qui me reste de plus fort, c'est le style d'écriture, la façon dont il allie les rimes, les figures de style, les figures textuelles ; il y a aussi cette façon d'être si poétique". *Il s'agit d'une élève plutôt moyenne, très dynamique et entreprenante à l'atelier-théâtre ; elle semble avoir davantage que les autres la perception qu'il y a là des mécanismes de construction et d'écriture, plus que des gros titres sur la vie.*

b) d'autres souvenirs forts tiennent à la mise en oeuvre pédagogique de certains moments du travail : (9)

- la profération des répliques (1ère expérience de mise en jeu physique)
- le théâtre-image dans un lieu extérieur à la classe, en amphithéâtre
- la mise en scène de certains passages des scènes étudiées
- l'écoute de la musique

Il faut noter à propos du théâtre image que les élèves ont construit des images d'écartèlement, de tension, avec parfois des personnages insuffisamment caractérisés (à moins que cette interchangeabilité des postes de jeu ne soit précisément une des caractéristiques de la tragédie racinienne: nous en avons discuté). D'autre part, et à la différence du cours, ils ont insisté sur le fait que les duos de jeunes personnages sont à leurs yeux les victimes centrales, broyées par les conflits intérieurs des autres personnages adultes : là encore lecture projective, mais peut-être aussi rééquilibrage des rôles secondaires ?

c) 3 réactions se nourrissent de souvenirs mêlant les deux domaines précédents :

- " je me souviens de certaines adaptations théâtrales qui permettaient de mieux approcher et comprendre la pièce, de la cruauté de certains personnages qui restent sans remords après avoir tué ou blessé moralement, juste pour leur bonheur personnel, sans se soucier de la peine ou du malheur fait aux autres".
- "L'image la plus forte est l'aveu de Phèdre à Hippolyte. Par ses paroles comme par ses gestes, Phèdre est violente. Mais son courage d'avouer son amour à Hippolyte est intéressant. Ce que j'ai trouvé très intéressant aussi, c'est le travail fait en classe un jeudi : résumer la pièce en une image".
- " Ce qui me reste est : l'image du professeur debout sur une chaise, et des vers:

"Quand tu sauras mon crime

et le sort qui m'accable

Je n'en mourrais pas moins

J'en mourrais plus coupable" et "Ah cruel tu m'as trop entendu " (*sic pour la disposition et l'orthographe*)

3- QU'EST-CE QUI VOUS A SURPRIS DANS CES PIÈCES ?

Cette question a fait double emploi avec la précédente, du moins pour la première gamme d'émotions signalées mais cette fois se manifeste davantage d'attention portée à la dramaturgie ou à l'écriture

a) on retrouve l'accent mis sur la monstruosité et la fatalité, la manière d'arriver au pouvoir, l'amour impossible ou passion infernale, et la mort: "les personnages ne peuvent jamais être heureux de ce qu'ils ont ou de ce qu'ils sont", "ce qui m'a surpris c'est de mêler pouvoir et amour impossible, ces deux termes se rejoignent, Racine ne fait aucune distinction entre la vie privée et le travail", " les personnages principaux sont toujours les plus péjoratifs et ils

laissent leurs sentiments prendre le dessus sur leurs devoirs". Certains sont étonnés par le systématisme de Racine : "je suis surpris que le héros subisse toujours le même sort" ; *il me semble qu'une telle réaction évoque le goût de la fin du XXe siècle pour le changement perpétuel, et une critique de Racine pour son manque d'imagination, alors pourtant qu'on pourrait en dire autant d'un certain nombre de scénarios actuels.*

-plus finement,quelqu'un signale "l'ambiguïté des personnages raciniens".

b) mais certains soulignent des éléments liés à la construction de la pièce : " l'incroyable diversité des actions", "le nombre important d'actions en une seule journée", "la place des confidentes", la tension extrême que ce soit dans les mots, les personnages, le lieu, l'action, tout est matière à la tension, "l'engrenage entre les personnages", "le fait que Racine ne fait pas agir les personnages en eux-mêmes, certains confidentes le font pour eux, c'est une manière de déguiser les actions", "l'amour est toujours présent car il provoque l'action", "ce qui m'a surpris, c'est la façon dont Racine fait fonctionner les différents personnages, leurs réactions,leur présence,leurs apparitions, leur silence.Tous ces éléments provoquent des actions brutales ou au contraire des actions inertes. Ce qui me surprend, c'est qu'il y a toujours une explosion latente, qui affleure plus ou moins", "il ne base pas le dramatique sur l'acte, mais sur la parole, elle peut être aussi meurtrière".

c) certains ont été surpris par le recours à l'intertextualité comme aide à la lecture : " j'ai été surpris par la fait qu'en étudiant une pièce on peut avoir recours à d'autres auteurs, notamment Pascal et La Rochefoucauld ".

d) certaines réponses révèlent des méprises intéressantes :

- "ce qui m'a beaucoup surprise est la détermination de Racine à appliquer la formation des triangles raciniens à chacune de ses pièces" : *cette inversion entre écriture et critique est peut-être la projection sur un auteur des méthodes de rédaction scolaire*

-" je suis étonnée par le comportement poussé à l'extrême de certains personnages, par exemple le comportement de Néron (voyeurisme, sadisme), pour l'époque de Racine " Deux autres élèves signalent, à rebours, avoir été surprises par " l'actualité de ces pièces", et une autre dit que "ce qui m'a surprise,c'est l'approche qu'il y a entre des personnages mythiques, créés des siècles avant JC, l'histoire et leur relation avec les gens du XXe siècle".

e) certains sont stupéfaits devant l'écriture : "ce qui m'a surpris, c'est l'emploi uniquement d'alexandrins et d'autre part le machiavélisme de certains personnages" (*il est possible que les deux éléments n'en fassent qu'un dans la tête de l'élève pour lequel l'auteur est parfois perçu comme un poseur de pièges pour lecteurs*) ; "j'ai été émerveillée qu'on arrive à écrire des livres entiers en vers, en alexandrins ; pour moi,Racine est un véritable orfèvre de la langue, elle est aussi belle sur les lèvres de la délicate Junie que dans la bouche de ce

monstre de Néron ou d'Hippolyte le farouche chasseur, et même quand les personnages disent des horreurs (aveux de Phèdre ou de Néron) ils le font de façon poétique ". " je suis surpris de l'imagination de Racine et de ses rimes".

f) pour d'autres, il y a la révélation d'un possible sous-texte ou encore de la littérature qui fait que tout n'est pas dit ou qu'au contraire les mots en disent plus que leur contenu littéral ou manifeste : "tout est compliqué, il y a une part d'implicite dans les vers", "la quantité d'implicite dans chaque réplique".

4-QU'EST-CE QUI VOUS RESISTE ENCORE CHEZ RACINE ?

a) 10 élèves ne voient plus rien à signaler...

b) les autres signalent 4 difficultés majeures :

- pour un premier groupe (9), l'obstacle est dans la langue, son vocabulaire, mais surtout sa syntaxe : "j'ai quelquefois du mal à comprendre le sens premier des vers et cela rend la lecture lente et saccadée" ; ceci va jusqu'à la difficulté de lire tout haut correctement les alexandrins.

- pour un second groupe (5), la difficulté est dans la résistance idéologique à la vision du monde tragique : " ce qui me dégoûte, c'est que des personnages qui ont des liens de parenté se font toujours du mal", "pourquoi l'amour n'a-t-il pas été plus fort que la mort ? ", ce qui me résiste, c'est que les personnages les plus âgées sont souvent les plus négatives - sic- alors qu'en général ils s'agit de "sages"; peut-être est-ce parce que l'on ne naît pas avec des vices, mais parce que c'est la société qui pervertit" (ici la lecture est elle-même pervertie par une autre grille de lecture du monde), " rien ne me résiste si ce n'est que je n'aime pas les histoires qui finissent mal ", " la fatalité de la mort" , " où Racine a-t-il été chercher des personnages si monstrueux ?"...

- pour un troisième groupe (7) la difficulté tient à la lecture subtile : "le fait que les figures cachent plusieurs sens, le plus souvent je n'en perçois qu'une partie, je ne vois pas la subtilité de certains vers", " les petits détails qui donnent un sens important et que je ne remarque pas" , " le fait de penser à étudier les alexandrins pour ressentir les sentiments des personnages " (= le fait de partir de l'écriture pour fonder une interprétation)

- pour un quatrième groupe (3) les problèmes sont spécifiques de l'écriture théâtrale : " au début de chaque pièce, j'ai du mal à savoir qui est qui ", " j'ai encore des problèmes avec la double énonciation " , "ce qui me résiste, ce sont les scènes rapportées et qui n'ont pas lieu sur scène , cela vaut pour le théâtre en général"

conclusion : je suis frappée par la richesse des informations qu'apporte ce

questionnaire et que je n'ai pu utiliser car il est arrivé en phase terminale; il était trop tard (et au demeurant peu praticable, vu le nombre des élèves) pour réenclencher un dialogue avec chaque élève à partir des difficultés signalées ; mais cela veut dire aussi que les mises en jeu pourraient davantage faire apparaître des enjeux implicites par exemple, ou encore qu'on pourrait, comme dans certaines mises en scène contemporaines, représenter le contenu des récits (formule cependant à discuter) ou au moins travailler davantage sur leurs EFFETS sensibles. Il faudrait aussi retravailler sur ce qu'en parodiant GOLDMANN on pourrait appeler " le Sens Caché" et la représentation que s'en font les élèves, leur angoisse parfois devant la non-immédiateté du déchiffrement ou devant la multiplicité des approches qui leur ont été proposées.

V-QUELS CONSEILS DONNERIEZ-VOUS A L'AUTRE CLASSE DE 1ERE L QUI N'A PAS ENCORE TRAVAILLE SUR RACINE ?

a) quelques réponses de plaisantins, type " Débrouillez-vous !" ou de charitables " Armez-vous de courage,-au début du moins-". . .

b) des conseils sur la maîtrise des référents :

- savoir ce que c'est qu'un coup de foudre, des sentiments, le pouvoir, la psychologie,"essayer de ressentir toutes les passions qui se déchaînent "

- s'intéresser à la mythologie , aux genres littéraires, théâtraux, musicaux, artistiques de l'époque de Racine

- lire des tragédies d'autres auteurs pour pouvoir comparer

c) des conseils sur les méthodes de lecture:

"lire plusieurs fois, chercher les implicites, "ce qui se cache derrière chaque réplique", relire plusieurs fois non seulement les passages clés de l'action mais ceux qui s'attachent aux pensées des personnages ", " prendre du recul" , " prendre les pièces de Racine non comme une simple histoire mais comme une leçon" ;

d) des conseils spécifiques pour le théâtre :

"vivre pleinement le théâtre" , " pour comprendre Racine, il vaut mieux se l'imaginer et interpréter de plusieurs façons les scènes de la pièce" , " lire cette pièce en se mettant dans la peau des personnages et en se disant que ce qui s'y passe ressemble à ce qui se passe aujourd'hui", " bien définir l'activité des personnages par rapport à l'enjeu de la pièce", " ne pas lire seul mais avec autant de personnages qu'il y a d'acteurs" (sic)," dégager les sujets de conversation " , " étudier les sentiments qui lient les personnages pour mieux comprendre ce qui les fait agir", " lire la pièce en faisant attention aux émotions".

Il sera intéressant de corréler ces réponses avec celles du questionnaire qui a suivi un mois et demi plus tard, après un groupement de textes sur le théâtre moderne.

**Liste des textes présentés à l'épreuve orale de Français du Baccalauréat
session de juin 1996
lycée L.Blum, CRETEIL - classe : 1ère L 2 -(32 textes)**

nom, prénom :

OEUVRES INTEGRALES

RACINE : Britannicus ou Phèdre (en fonction des cursus antérieurs, une moitié de la classe a étudié cette année l'une ou l'autre pièce ; certaines séances ont été communes (ex:comparaison des scènes d'aveu),d'autres séparées,lors des heures de modules ; en revanche le travail préparatoire aux deux dernières questions d'ensemble a rassemblé des élèves des deux groupes).

1) lectures méthodiques :

Britannicus : acte II, scène 2, vers 377 à 427

acte II, scène 3 en entier

acte IV, scène 4, vers 1423 à 1479 (devoir écrit centré sur la dimension argumentative, puis corrigé en classe)

Phèdre : acte I, scène 3, vers 260 à 316

acte II, scène 5

acte III, scène 3, vers 857 à 908 (devoir centré sur la dimension argumentative de l'échange)

2) études d'ensemble :

a) étude de la fable : schéma quinaire de Britannicus , de Phèdre ; étude de la part d'Agrippine et de celle de Néron dans la fable passée et présente de Britannicus.

b) étude de la construction : lecture tabulaire de Britannicus, de Phèdre (les élèves à l'oral pourront disposer du tableau donné en classe pour le commenter)

c) étude de personnages : schéma actantiel d' Agrippine et Néron

schéma actantiel de Phèdre, Hippolyte, Thésée

d) quelles sont les causes de la tension tragique dans ces pièces ? Peut-on les qualifier de "machines infernales" ?

e) quelle est la place du spectateur devant ces tragédies ?

f) à quoi reconnaît-on un héros de Racine ?

g) comment fonctionne la parole dans ces deux pièces (à partir des figures textuelles répertoriées par Vinaver) : quel est le rôle et le poids de la parole dans ce théâtre ?

h) quelle est la triple fonction de la passion amoureuse dans ces deux pièces ?

N.B. les questions h-g ont été traitées sous forme d'exposés par chaque moitié de la classe, avec reprise collective ensuite.

Il y a eu quelques mises en jeu, en voix ou en images ; de plus les élèves ont écouté un passage de Leçons de Ténèbres de COUPERIN, et ont assisté à deux représentations théâtrales : Bérénice , mise en scène par D.Mesguich à la maison des Arts de Créteil, et Arlequin serviteur de deux maîtres, montée au Ranelagh par la Cie Matamore.

VOLTAIRE Candide

- 1) lectures méthodiques : chap.1 en entier
chap.6 en entier
chap.18 de "Vingt belles filles de la garde...étonna le moins"
chap.30 de "Il y avait dans le voisinage...l'ennui,le vice,le besoin".
- 2) études d'ensemble : a) les fonctions du voyage dans Candide
b) à quel genre appartient cette oeuvre ?
c) travail par groupes (exposés) : les personnages féminins (à cette occasion, analyse du Verrou de FRAGONARD)
les violences dans cette oeuvre
les attitudes face au Mal
d) au choix : la part du réalisme et de la fantaisie
par quels procédés Voltaire évite-t-il l'ennui ?

N.B. Ont été racontées en classe les histoires du début des Mille et Une Nuits ainsi que les Fées de PERRAULT ; les élèves ont lu en outre Histoire des voyages de Scarmentado (avec analyse écrite des cibles et des procédés de l'ironie) et, au choix, l'Ingénu ou Micromégas. Ils ont eu aussi un travail d'écriture de pastiche à rédiger.

BALZAC Le Père Goriot

- 1) lectures méthodiques :
 - 1er discours de Vautrin " Savez-vous comment on fait son chemin ici... allez en ligne droite et la tête haute" (devoir de type I)
 - dernière page du roman " Le jour tombait...Madame de Nucingen"
(ont été lus également mais sans analyse élaborée ,le récit des 3 bals qui structurent la fiction)
 - portrait de Mme Vauquer " Bientôt la veuve se montre...souffrir"
- 2) études d'ensemble: - la construction du roman (lieux et milieux,schéma quinaire,durée de la fiction et vitesse narrative)
 - en quoi est-ce un roman d'apprentissage ? qui apprend quoi ? dans quels domaines et comment ? les illusions du roman d'apprentissage et la position du narrateur
 - étude de 3 personnages : Rastignac, Vautrin, Goriot
(schémas actantiels)

N.B. un devoir a proposé à certains élèves une comparaison entre les interventions de Mme de Beauséant, Vautrin et Bianchon.D'autre part chaque élève a réalisé une carte d'identité sur un personnage tiré au sort :.....

CENDRARS Prose du Transsibérien et de la petite Jeanne de France (in Du monde entier) Poésie Gallimard

- 1) lectures méthodiques : - p.27-28 , du début à ..."de la mer"
- p.44-45, " A Paris...fin du poème (l'étude a comporté en conclusion une comparaison avec un passage de Zone d'APOLLINAIRE)
- p.40-41, "Effeuille la rose des vents...et j'ai peur"
- passage au choix de l'élève : p....

- 2) travaux de synthèse : - la structure de cette oeuvre
- au choix (travaux degroupes) :
· peut-on considérer ce texte comme un roman d'apprentissage
· à quel genre littéraire appartient-il ?
· femmes et amours
· flammes et douleurs
· le motif du train
· musiques, sons et bruits

N.B. En parallèle, les élèves ont exploré en module un parcours proposé sur d'autres poètes

GROUPEMENTS DE TEXTES

Le roman d'apprentissage au XIXe siècle

1) lectures méthodiques :

STENDHAL Le Rouge et le Noir : - livre I, chap.12 " Enfin il atteignit le sommet...être encore plus aimé"
- livre II, chap.41 " Voilà le dernier de mes jours qui commence...prononcée un instant après"

FLAUBERT L'Education Sentimentale : - lère partie, chap.4 "Les réverbères brillaient...à se regarder"
- lère partie, chap.5 "Alors commencèrent trois mois d'ennui...la fatigue de les regarder"

MAUPASSANT Bel-Ami " Et voilà qu'un évêque les mariait, sa fille et son amant...baron Georges du Roy"

VALLES Le Bachelier " Ma résolution est prise : je me rends...sacré lâche !"

2) étude d'ensemble : quelle est la position du héros face à lui-même et face à la société ?

N.B. Chacune de ces oeuvres a été explorée en moyenne en 4 ou 5 heures, avec étude des schémas narratifs, de la quête du héros et lecture de quelques passages.

Chaque élève a rendu une fiche de lecture sur un de ces 5 romans, au choix, Le Rouge et le Noir, l'Education Sentimentale, Bel-Ami, Le Bachelier, l'Homme qui rit)

Nous avons, pour finir, lu un texte critique de ROBBE-GRILLET et observé les avatars du personnage romanesque à travers 4 extraits de "Nouveaux Romans".

Quelques portraits de femmes :

1) lectures méthodiques:

BALZAC Le Père Goriot "Bientôt la veuve se montre...tout ce qu'il est possible de souffrir"

FLAUBERT L'Education Sentimentale I,1 " Ce fut comme une apparition...pas de limites"

MAUPASSANT Boule de Suif " La femme,une de celles....d'un air émoussillé"

PROUST A l'ombre des jeunes filles en fleurs " Il en était d'Albertine comme...je l'appréciais"

LAINE La Dentellière " C'est parce qu'elle avait les joues rondes...ou Dentellière"

2) questions d'ensemble : - quelle est la place du corps dans ces textes ?

- quel rapport y a-t-il entre ces portraits et la réalité ?

N.B. Dans le cadre de deux séances de modules,nous avons regardé et analysé des portraits en peinture et en photographie, et les élèves ont réalisé des portraits au laboratoire de Physique.

La fortune de l'exposition dans le théâtre moderne

1) textes :

- A.JARRY Ubu-Roi (1896) "Mordre...reine de Pologne"

- B.BRECHT La Noce chez les petits-bourgeois (1919) "Voilà le cabillaud...l'armoire aussi ?"

- E.IONESCO Les Chaises (1952) 1ère didascalie...."comme Stan Laurel"

- S.BECKETT Fin de partie (1957) 1ère didascalie..."CLOV -Oui"

- M.VINAVER Dissident, il va sans dire (1978) Premier morceau

2) questions de synthèse :

- le traitement de l'espace et du temps dans ces débuts

- la caractérisation des personnages

- le fonctionnement du langage et la communication

- la part d'information véhiculée par ces débuts

- le genre théâtral auquel appartiennent ces pièces

- la vision du monde qu'elles proposent

N.B. Ces textes ont fait l'objet d'une lecture méthodique, parfois aussi d'une mise en jeu ou en espace.Nous avons lu aussi rapidement le début de la pièce de B-M KOLTES Dans la solitude des champs de coton (1986) et les 7 élèves latinistes de la classe ont analysé Caligula de CAMUS (1945).

Le professeur (Ch.BONNE-DULIBINE)



**COMPARAISON DE DEUX EXPLICATIONS DE LA MEME SCENE, A
TRENTE ANS DE DISTANCE : PHEDRE,II,5
EVOLUTION DES METHODES ET DES SAVOIRS**

**A-une explication de texte en 1968 - (classe de terminale A)
(préparation à la maison, les ajouts du cours sont notés en gras)**

Cette scène de la déclaration de Phèdre dégage une rare sensualité. Mais les personnages ne doivent malgré tout rien perdre de leur noblesse.

Phèdre est progressivement amenée à faire cette déclaration:

- au début (v.581 à 594): Phèdre cherche à se présenter à Hippolyte sous son aspect maternel. A la fin de la tirade, elle attire l'attention sur elle : "*Je crains...je tremble*" et présente sa requête comme un service à lui rendre personnellement.

Hippolyte lui fait une réponse polie mais froide.

- v.596 à 608: Phèdre fait appel à la pitié d'Hippolyte. Elle redit avec plaisir tous ses efforts pour éloigner le jeune homme : abondance du "moi", noter l'amertume du souvenir.

Hippolyte répond toujours froidement mais excuse à moitié la conduite de Phèdre. Et cette magnanimité lui donne un charme nouveau

- v.615 à 622 : Phèdre souffre dans cette invocation au ciel et ne peut contenir la passion de sa déclaration.

Hippolyte se méprend sur le sens du mot "*soin*" employé par Phèdre. C'est alors qu'intervient pour la première fois Thésée.

(N.B. Un ancien commentateur remarque qu'au v.621, Racine prend soin d'établir la vraisemblance de la catastrophe)

On peut encore remarquer la candeur et la pureté d'Hippolyte.

-v.623 à 714 : déclaration de Phèdre; elle se fait en deux temps, à cause d'Hippolyte qui refuse de comprendre l'aveu de la reine:

+ v. 623 à 670: Phèdre est agacée par le rappel du jeune homme à (sic) Thésée. Elle s'échauffe pour "démontrer" la mort définitive - si l'on peut dire- de Thésée. Et cette exaltation l'entraîne à une première audace : elle se glisse dans une situation illusoire (procédé qu'elle emploiera encore une fois plus tard) et y prend plaisir : "*Je crois voir mon époux*". Et c'est un quiproquo (en noter la puissance théâtrale).

La candeur d'Hippolyte ferait presque rire, si ce n'était la tragique atmosphère, qui rend incongrue sa réponse. Encore une fois Thésée va servir de point de départ à une seconde tentative de Phèdre(**mais Hippolyte a senti les effets de la passion chez Phèdre**)

Elle trace, sous le nom de Thésée, un portrait d'Hippolyte: allitérations "*Mais fidèle, mais fier, et même un peu farouche*" (**ce n'est pas une déclaration mais un rêve**)

Puis elle imagine encore une fausse situation: elle rebâtit l'histoire du Minotaure (noter ici l'allusion à l'hérédité chargée de Phèdre: ici elle n'est pas la fille du Soleil, elle n'est que la fille de Pasiphaë et cela donne tout de suite le ton de la tirade) (**Phèdre s'enchant de ce rêve**).

La déclaration est malsaine : Phèdre tente d'envoûter Hippolyte, de le séduire. (**Phèdre attirée par la pureté de la jeunesse**). Elle l'insère malgré lui à ses côtés. Le style est ici lyrique, voluptueux : "*C'est moi , prince, c'est moi...*" Elle ne craint pas d'appuyer chaque parole. Tous les mots portent ici leur sens propre.

barré en cours : // Hippolyte rompt cette déclaration passionnée qui l'inquiète, non pour lui mais pour Thésée : il déplore que Phèdre lui soit infidèle //

second quiproquo : c'est Hippolyte qui croit s'être mépris; il en est honteux et confus et s'apprête à partir, forçant ainsi Phèdre à tout avouer.

+ v.671 à 711 : Phèdre à son tour interprète mal la déclaration d'Hippolyte. Elle croit que sa cruauté est voulue, qu'il se joue d'elle. "*Je m'abhorre encore plus que tu ne me détestes*". Elle montre toute la volonté malfaisante des Dieux qui l'acculent à ce désespoir. Car Phèdre souffre profondément de faire cette déclaration : elle sent qu'elle déchoit, elle s'humilie, elle le supplie de la regarder. Puis le ton monte jusqu'au délire, tant son douloureux désir la ronge : sa tirade se termine sur des impératifs ; Hippolyte ne peut intervenir car Phèdre lui parle comme à l'objet PASSIF de son amour.

"La veuve de Thésée ose aimer Hippolyte !

Crois -moi , ce monstre affreux ne doit point t'échapper"

Il y a ici, non de l'amertume ironique mais, - à mon avis- une conviction exaltée. Phèdre est sortie d'elle-même. Elle mesure avec rage tout son malheur. Elle est dans un état second, proche de la folie. Elle présente son coeur au jeune Prince, lui demande de la frapper (en son esprit , le temps n'a plus de valeur : emploi du présent)

Elle ne se ménage pas le mépris . Elle dit d'abord : "*Frappe*", puis "*Donne*". A ce moment Oenone entraîne Phèdre qui allait jusqu'à arracher elle-même son épée à Hippolyte.

La scène se termine au paroxysme de l'horreur. La situation est inextricable. Hippolyte n'a pas dit un mot depuis 50 vers.

Barrault nous dit : "Au moment où le 3e acte commence, dans la bourrasque déchaînée, le vaisseau de Phèdre entre en plein typhon".

conclusion : nous pouvons au cours de la scène 5 de l'acte II arriver à détester Phèdre, tant elle nous paraît terriblement malheureuse.(sic !)

cette scène est poétique dans son fougueux lyrisme : en particulier la première tirade de Phèdre où elle imagine Hippolyte en Thésée. Cette tirade

n'a pas la violence sauvage qui suivra. Phèdre met même une certaine tendresse à s'illusionner. La folie, la démente exaltation de Phèdre, se situe dans un contexte mythologique, grec pour ainsi dire, extrêmement poétique.

De plus les temps employés secondent parfaitement la pensée de celle qui parle.

COMMENTAIRE :

Sans analyser tous les éléments de cette explication linéaire, on peut d'abord identifier à quelle commande elle répond : il s'agit d'étudier le mouvement et les tons de la scène, de la paraphraser et d'identifier la psychologie des personnages en manifestant en outre des émotions personnelles ("à mon avis, si on peut dire", etc). Il y a confusion parfois entre personnes et personnages. Les appuis textuels existent en petit nombre. On n'envisage pas d'interprétation plurielle, d'ailleurs il y a correction en classe de certaines interprétations (voir passage barré). En revanche, le cours n'a pas apporté la connaissance du "fantasme", ni comme terme, ni comme réalité.

On peut remarquer que ce travail se meut avec aisance sur le terrain de la mythologie et sur celui des codes aristocratiques : la problématique de la déchéance et de la "noblesse à garder", en cela plus proche de l'horizon d'attente des contemporains de Racine que ne le sont les élèves actuels.

J'ai été étonnée de retrouver la même réaction que celle que j'ai reprochée trente ans plus tard à mes propres élèves, sur la réaction presque "comique" d'Hippolyte ; le problème de la vraisemblance se posait déjà...

B) une préparation de cours en 1995 (pour une classe de 1ère L) : lecture méthodique de Phèdre II,5 (en insistant sur le passage qui risque de tenter les examinateurs : v.634 à 676)

situation :

a) qui est en scène : Phèdre, Oenone, Hippolyte (2 femmes, 1 homme) **qui va parler ?** (au vu des didascalies, un personnage muet)

b) données de départ : Hippolyte aime Aricie (I,1) ; Phèdre a voulu nuire à Hippolyte (I,1 "*marâtre*") ; Phèdre aime Hippolyte (I,3), a voulu résister à cet amour mais (v.306-307) "*proie de Vénus*", "*horreur*" pour son "*crime*"

c) données récentes = 2 péripéties (une politique, l'autre sentimentale)

- Thésée est mort : annonce I,4 ; conseil d'Oenone : le fils de Phèdre doit devenir roi, et l'amour pour Hippolyte devient moins coupable :

v.350 "*votre flamme devient une flamme ordinaire*"

v.354 *"vous pouvez le voir sans vous rendre coupable"*
normalement Hippolyte devient roi de Trézène (v.358) et le fils de Phèdre roi d'Athènes (v.360), mais Aricie peut revendiquer cette place.

- Hippolyte a déclaré son amour à Aricie II,1 ; or il a la réputation d'être farouche, insensible aux femmes

d) le spectateur en surplomb : il en sait plus qu'Hippolyte ; en revanche il ne peut pas prévoir exactement le déroulement de la scène, mais il en connaît les risques et pourra en sentir les "zones brûlantes".

I- Qui a voulu cette rencontre ?

1) Phèdre : 2 annonces : v.562 *"elle vous cherche"* ; v.564 *"Phèdre veut vous parler"* :

Hippolyte au contraire souhaite partir : v.580 *"me délivrer d'un fâcheux entretien"* (convaincu de l'inimitié de Phèdre, la tête pleine d'Aricie)

2) donc situation : quiproquo : H. croit que Ph.le hait

3) amorce du dialogue, prétexte de l'entrée en matière et en relation : demande de service de la part de Phèdre v.586 *"je viens pour un fils"* et de pardon v.592-594

donc inversion du rapport de forces attendu : ici Phèdre inférieure à Hippolyte car en demande (service + pardon)

II- Montée vers l'aveu : construction de la scène

1) bizarrie : elle insiste (12 vers, 596 à 608) sur ses torts passés et sa haine : **déni** de son amour, et demande sa pitié (v.607-8)

2) 1ère méprise d'Hippolyte (v.609-614) : jalousie enfant 1er lit
+ sa grandeur : il est "sublime"

3) 2ème méprise d'Hippolyte (v.618-622) : il la croit troublée par la mort de Thésée

noter ironie tragique: *"Neptune le protège
Et ce dieu tutélaire ne sera pas en vain imploré par mon père"*

4) hallucination de Phèdre : *"Il n'est point mort puisqu'il respire en vous..."*

5) 2ème méprise-bis d' Hippolyte : vous aimez Thésée

conclusion: la méprise appelle la vérité, l'aveu.

III- Tirade de Phèdre et fin de la scène 5 (v.634 à 678)

consignes de lecture méthodique : (travail en classe des élèves)

- observer places et occurrences de "vous, votre, cette"
- observer temps et modes des verbes
- observer mots et expressions répétées
- s'agit-il d'une conversation ?

mise en forme de la lecture méthodique :

centres d'intérêt : une scène d'aveu :

- pourquoi fait-elle cet aveu ?
- comment le fait-elle ?
- réactions du récepteur, et de l'émettrice
- comment Racine traite la fin de la scène : quelle issue à l'aveu ?

1)- Ce qui déclenche l'aveu :

a) la méprise insistante d'Hippolyte (donnée psychologique)

b) sa proximité physique (donnée spatiale et sensuelle), alors qu'elle avait tout fait pour l'éloigner : effet de son charme présent :

cf v.640-641 "*Tel que je vous vois...votre port, vos yeux*" (déictiques)

cf puissance du regard dans la séduction chez Racine

c) le débordement de l'amour longtemps contenu, le retour du refoulé

d) le mot "amour" (v.633) : effet de bouclage "*Oui, je languis, je brûle pour...*"

2)- Un aveu indirect :

a) construction en 3 temps (critère de structure : les temps verbaux) :

- présent: j'aime Thésée
- imparfait : Thésée jeune en Crète
- conditionnel passé : révision du passé évoqué à l'imparfait de l'indicatif (mode du réel)

b) un portrait de Thésée :

- négatif : "*Volage adorateur de tant d'objets divers*" (chiasme) ; de plus il déshonore la couche d'Hadès !
- positif : "*fidèle, fier, un peu farouche*" (allitérations) ; séducteur ; avalanche d'adjectifs

contamination du portrait de Thésée par celui d'Hippolyte : observer marques de 2e personne et jeu du démonstratif "*cette*" : mise en relation de Ph.avec H.

c) fantasme : Hippolyte prend la place de Thésée, Phèdre celle d'Ariane

elle refait l'histoire sur 2 plans : Hippolyte vainqueur du monstre + amant "avec vous"

3) la thématique du labyrinthe :

a) dénotation : v.650,656,661 "les détours de sa vaste retraite", " *Labyrinthe*" (sacralisation par la majuscule)

b) interprétation : -dimension mythique et poétique
-métaphore : le paysage intérieur de Phèdre (cf lecture d'un passage d'A. UBERSFELD)

c) rêve de perdition à deux : "descendue" rime avec "perdue" ; "avec vous" répété 2 fois

d) délire : -perte du sens du temps:v;645 imparfait "Que faisiez-vous alors... (la passion rend fou)
-perte du sens des convenances et de la bienséance

4) réactions à l'aveu :

a) c'est plus un soliloque qu'une conversation : négation de l'interlocuteur
rêve de Phèdre = tirade = violence imposée à Hippolyte

b) réaction d'Hippolyte : 2 points d'exclamation + 2 interrogations
il mobilise le Père (ne répond pas en son nom personnel) riposte

c) réaction de Phèdre : retour à la réalité ; réponse sèche : riposte (duel après duo imaginaire)

d) réaction d'Hippolyte : défense :il plaide coupable "Pardonnez"
esquive : "et je vais..."

e) réaction de Phèdre : la perspective du départ d'Hippolyte déclenche un **2 e aveu direct** :

- changement d'appellation : " Prince"....."ah! cruel " ; "vous"....."tu"

- exhibition de sa " fureur"

v.673 : "j'aime"placé en début de vers;"je t'aime"...placé en fin de vers

2 coupes violentes

- souligne son ambivalence : terrifiante : cf vocabulaire fort " fureur, fol, l âche, poison, abhorrer"

conclusion : contraste entre la douceur de l'évocation et l'horreur du sentiment qu'elle recouvre

5) comment Racine termine la scène :

a) 2e tirade de Phèdre : action violente : elle lui vole son épée (attaque de la virilité) pour qu'il la tue; perspective du suicide : retournement de la violence contre elle-même et transfert au désir de mort du rêve d'amour de la part du même objet

passivité d'Hippolyte : paralysé, n'est pas de taille à lutter, ni même à fuir.

b) intervention extérieure pour dénouer le duo : Oenone la fait partir (fonction hygiénique)

mise en jeu : Comment doit-on traiter scéniquement le personnage d'Oenone dans cette scène ? Qu'apporte la présence d'un témoin ? Quel rapport entre ce témoin et le public ? Où le placer dans l'espace ?

c) l'esthétique classique des fins d'actes (cf entracte à cause des chandelles): émotion violente

conclusions :

- Racine a une stratégie de gradation de la tension dans cette scène
- inégalité du rapport de forces des protagonistes : préfiguration des rapports bourreaux/ victimes ultérieurs
- scène de transgression : l'"interdit" a été "dit"
- poésie et violence : leur lien consubstantiel chez Racine (cf Barthes : le vrai thème n'est pas l'amour mais la relation de pouvoir)

COMMENTAIRE

Contrairement aux propos de certains esprits chagrins, le niveau monte...La comparaison avec le premier document montre bien sûr le déploiement d'une méthode qui accorde plus d'importance au texte, à sa matérialité, qui y prélève des indices précis pour justifier des interprétations (par exemple sont pris en compte les temps, les déictiques, la ponctuation, la place des mots, des coupes, les effets sonores et rythmiques). D'autre part, le métalangage utilisé fait usage de la psychanalyse, et de termes dramaturgiques (repérage de certaines figures textuelles par exemple ou de l'ironie tragique, non vue dans le premier travail, tout simplement parce que la double énonciation n'avait pas été prise en compte d'emblée). L'attention est portée davantage sur le rôle et le poids de la parole, dans cette scène où la parole est avant tout action. Enfin les référents cités ne sont plus Barrault mais Ubersfeld et Barthes. La mise en espace est abordée pour le traitement du personnage d'Oenone. (voir troisième section du mémoire, sur les mises en jeu).

I) Texte de BARTHES :

*La relation
fondamentale.*

Nous voici donc renvoyés à une relation humaine dont l'érotique n'est que le relais. Le conflit est fondamental

chez Racine, on le trouve dans toutes ses tragédies. Il ne s'agit nullement d'un conflit d'amour, celui qui peut opposer deux êtres dont l'un aime et l'autre n'aime pas. Le rapport essentiel est un rapport d'autorité, l'amour ne sert qu'à le révéler. Ce rapport est si général, si formel pourrait-on dire, que je n'hésiterai pas à le représenter sous l'espèce d'une double équation :

A a tout pouvoir sur B.

A aime B, qui ne l'aime pas.

Mais ce qu'il faut bien marquer, c'est que le rapport d'autorité est extensif au rapport amoureux. La relation d'amour est beaucoup plus fluide : elle peut être masquée (Athalie et Joas), problématique (il n'est pas sûr que Titus aime Bérénice), pacifiée (Iphigénie aime son père), ou inversée (Ériphile aime son geôlier). La relation d'autorité, au contraire, est constante et explicite; elle ne touche pas seulement un même couple tout au long d'une tragédie¹; elle peut se révéler fragmentairement ici et là; on la retrouve sous des formes variées, élargies, parfois brisées, mais toujours reconnaissables : par exemple, dans *Bajazet*, la relation d'autorité se dédouble : Amurat a tout pouvoir sur Roxane, qui a tout pouvoir sur Bajazet; dans *Bérénice*, au contraire, la double équation se disjoints : Titus a tout pouvoir sur Bérénice (mais ne l'aime pas); Bérénice aime Titus (mais n'a aucun pouvoir sur lui) : c'est d'ailleurs ici cette disjonction des rôles dans deux personnes différentes qui fait avorter la tragédie. Le second membre de l'équation est donc fonctionnel par rapport au premier : le théâtre de Racine n'est pas un théâtre d'amour : son sujet est l'usage d'une force au sein d'une situation généralement amoureuse (mais pas forcément : que l'on songe à Aman et Mardochée) : c'est l'ensemble de cette situation que Racine appelle la *violence*²; son théâtre est un théâtre de la violence.

Les sentiments réciproques de A et de B n'ont d'autre fondement que la situation originelle dans laquelle ils sont placés par une sorte de pétition de principe, qui est vraiment l'acte créateur du poète : l'un est puissant, l'autre est sujet, l'un est tyran, l'autre est captif, mais ce rapport ne serait rien s'il ne se doublait d'une véritable contiguïté : A et B sont enfermés dans le même lieu : c'est finalement l'espace tragique qui fonde la tragédie. A part cette *disposition*, le conflit reste toujours immotivé; dès la *Thébaïde*, Racine a précisé que les mobiles apparents d'un conflit (ici une soif commune de régner) sont illusoire : ce sont des « rationalisations » postérieures. Le sentiment va chercher dans l'autre son essence, non ses attributs : c'est à force de se haïr que les partenaires raciniens se font être :

1. Voici les couples fondamentaux de la relation de force (il peut y en avoir d'autres, épisodiques) : Créon et Antigone. — Taxile et Axiane. — Pyrrhus et Andromaque. — Néron et Junie. — Titus et Bérénice (relation problématique, ou disjointe). — Roxane et Bajazet. — Mithridate et Monime. — Agamemnon et Iphigénie (relation pacifiée). — Phèdre et Hippolyte. — Mardochée et Esther (relation pacifiée). — Athalie et Joas. Ces couples sont *complets*, individualisés autant que la figure le permet. Quand la relation est plus diffuse, elle n'en reste pas moins capitale (les Grecs-Pyrrhus, Agrippine-Néron, Mithridate et ses fils, les dieux et Ériphile, Mardochée et Aman, Dicu et Athalie).

2. Violence : « contrainte exercée sur quelqu'un pour l'obliger à faire ce qu'il ne veut pas ».

Sur Racine

coll. Points
Seuil. p 28.31

« L'homme
racinien »

Club Français
du Livre - 1960

Étéocle hait Polynice, non son orgueil. La place (contiguïté ou hiérarchie) est immédiatement convertie en essence : c'est parce que l'autre *est là*, qu'il aliène : Aman souffre le martyr de voir Mardochée immobile à la porte du Palais; Néron ne peut supporter que sa mère soit *physiquement* sur le même trône que lui. C'est d'ailleurs cet *être-là* du partenaire qui contient en germe le meurtre : réduit obstinément à une horrible contrainte spatiale, le rapport humain ne peut s'éclaircir qu'en se nettoyant : il faut que ce qui occupe une place en disparaisse, il faut que la vue soit débarrassée : l'autre est un corps entêté qu'il faut posséder ou détruire. Le radicalisme de la solution tragique tient à la simplicité du problème initial : toute la tragédie semble tenir dans un vulgaire *pas de place pour deux*. Le conflit tragique est une crise d'espace.

Comme l'espace est clos, la relation est immobile. Au départ, tout favorise A, puisqu'il tient B à sa merci et que c'est précisément B qu'il veut. Et en un sens, la plupart des tragédies de Racine sont des viols virtuels : B n'échappe à A que par la mort, le crime, l'accident ou l'exil; lorsque la tragédie est oblativ (Mithridate) ou réconciliée (Esther), ce n'est que par la mort du tyran (Mithridate) ou celle d'une victime expiatoire (Aman). Ce qui suspend le meurtre, l'immobilise, c'est une alternative : A est pour ainsi dire figé entre le meurtre brut et la générosité impossible; selon le schéma sartrien classique, c'est la liberté de B que A veut posséder par la force; autrement dit, il est engagé dans un paradoxe insoluble : s'il possède, il détruit, s'il reconnaît, il se frustré; il ne peut choisir entre un pouvoir absolu et un amour absolu, entre le viol et l'oblation. La tragédie est précisément la représentation de cette immobilité.

Un bon exemple de cette dialectique impuissante, c'est le rapport d'obligation qui unit la plupart des couples raciniens. Située d'abord dans le ciel de la morale la plus sublime (*Je vous dois tout*, dit le sujet racinien à son tyran), la reconnaissance se révèle bientôt comme un poison. On sait l'importance de l'ingratitude dans la vie de Racine (Molière, Port-Royal). Le monde racinien est fortement comptabilisé : on y suppute sans cesse des bienfaits et des obligations : par exemple, Néron, Titus, Bajazet se doivent à Agrippine, Bérénice, Roxane : la vie de B est la propriété de A en fait et en droit. Mais c'est *précisément* parce que la relation est obligatoire qu'elle est bloquée : c'est *parce que* Néron doit le trône à Agrippine qu'il la tuera. La nécessité en quelque sorte mathématique d'être reconnaissant désigne le lieu et le moment de la rébellion : l'ingratitude est la forme obligée de la liberté. Sans doute, chez Racine, cette ingratitude n'est pas toujours assumée : Titus met beaucoup de formes à être ingrat; si elle est difficile, c'est qu'elle est vitale, elle concerne la vie même du héros; le modèle de l'ingratitude racinienne est en effet parentale : le héros doit être reconnaissant envers son tyran, exactement comme l'enfant envers les parents qui lui ont donné la vie. Mais par là même, être ingrat c'est naître de nouveau. L'ingratitude est ici un véritable accouchement (d'ailleurs manqué). Formellement, l'obligation (son nom l'indique assez) est un lien, c'est-à-dire, en termes raciniens, le signal même de l'intolérable : on ne peut la rompre que par une véritable secousse, une détonation catastrophique.

II) Page de manuel, HATIER, XVII^e siècle.
 coll. "perspectives et confrontations" 1987
 X. DARCOS et B. TARTAYRE

L'amour et le conflit

L'amour domine tous les autres mouvements, dans la tragédie. Ce thème n'est pas original en soi, bien entendu. Mais ce qui distingue le personnage de Racine, ce n'est pas seulement la force de son sentiment amoureux : c'est la forme de cet amour, égoïste (il vise la possession de l'objet à n'importe quel prix), ravageur (plutôt le meurtre ou la mort que l'échec) et même ennemi de lui-même (il semble tout entier viser au désastre). La nouveauté de Racine ne réside pas dans la primauté donnée à l'amour, mais dans sa façon de le concevoir comme un instinct incapable de retrouver un sens des valeurs, comme une impulsion brute et tragiquement « naturelle ».

DOCUMENT

« Il n'y a point de passion où l'amour de soi-même règne si puissamment que dans l'amour » (272). « Si l'on juge de l'amour par la plupart de ses effets, il ressemble plus à la haine qu'à l'amitié » (72). « La plus juste comparaison que l'on puisse faire de l'amour, c'est celle de la fièvre : nous

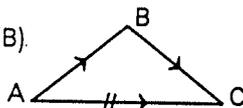
n'avons non plus de pouvoir sur l'un que sur l'autre, soit pour la violence, soit pour la durée (638). « L'on veut faire tout le bonheur, ou si cela ne se peut ainsi, tout le malheur de ce qu'on aime » (39).

La Rochefoucauld, *Maximes*, 1664.

La tragédie exige que l'amour soit impossible : telle est la loi du genre. En buttant contre l'obstacle, la passion bouillonne et tempête. Exacerbée par la jalousie, son principal moteur, elle devient furieuse, tyrannique, injuste, prête aux pires horreurs (cf. p. 266). C'est que l'amour n'est pas partagé ou, s'il l'est, c'est en dépit d'une interdiction ou d'une incompatibilité radicale. Certains critiques (cf. documents p. 280 et p. 287) en concluent que l'amour chez Racine est « œdipien », qu'il s'attache exclusivement à une personne qui ne peut lui appartenir sans crime ou sans inceste, et qu'il se manifeste surtout par l'affrontement du père et des fils (dans *Phèdre*, par exemple). Admettons. En tout cas, la structure fondamentale des pièces de Racine se fonde sur le conflit de deux hommes à propos d'une femme : la jalousie est bien l'obsession principale. A aime B, B aime C, A et C vont s'affronter :

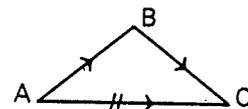
Andromaque

Oreste (A) aime Hermione (B).
 qui aime Pyrrhus (C).
 Oreste tuera Pyrrhus.



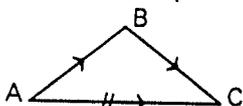
Iphigénie

Eriphile (A) aime Achille (B)
 qui aime Iphigénie (C).
 Eriphile voudra tuer Iphigénie.



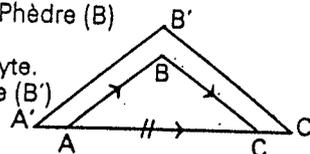
Britannicus

Néron (A) aime Junie (B)
 qui aime Britannicus (C).
 Néron tuera Britannicus.



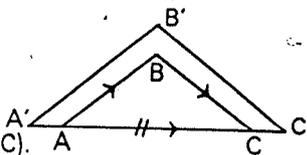
Phèdre

Thésée (A) est l'époux de Phèdre (B)
 qui aime Hippolyte (C).
 Thésée fera mourir Hippolyte.
 Phèdre (A') aime Hippolyte (B')
 qui aime Aricie (C').
 Phèdre voudra tuer Aricie.



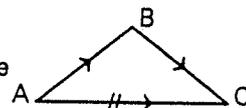
Bajazet

Amurat (A) aime et possède Roxane (B)
 qui aime Bajazet (C).
 Amurat tuera Bajazet (C).
 Roxane (A') aime Bajazet (B')
 qui aime Atalide (C').
 Roxane fera tuer Atalide.



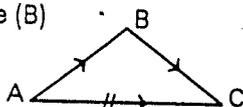
Bérénice

Antiochus (A) aime Bérénice (B)
 qui aime Titus (C).
 Dans la dernière scène,
 leur affrontement
 décide Bérénice
 à partir (vers 1469-1470).
 La structure paraît incomplète
 mais elle est présente.



Mithridate

Mithridate (A) aime Monime (B)
 qui aime Xipharès (C).
 Mithridate cherchera
 à tuer Xipharès.



R. Barthes (cf. p. 287) propose cette équation :
 A a tout pouvoir sur B
 A aime B, qui ne l'aime pas