

## **INTRODUCTION GÉNÉRALE : QU'EST-CE QUE LE TEXTE DE THÉÂTRE ?**

Le théâtre est un genre littéraire particulier, peut-être le plus complexe de tous, parce qu'il est à la fois un texte écrit et un spectacle vivant. Contrairement au roman ou à la poésie, l'œuvre théâtrale n'atteint son achèvement que sur une scène, devant des spectateurs, par l'intermédiaire d'acteurs qui incarnent des personnages. Le texte de théâtre est donc un texte en attente de représentation. Comme le rappelle la critique Anne Ubersfeld dans son ouvrage fondamental *Lire le théâtre* (1977), « le texte théâtral est un trou noir, une partition qui ne prend vie que par la mise en scène et le jeu des acteurs ».

Cette spécificité a des conséquences méthodologiques importantes. Lorsqu'on analyse un texte de théâtre, on ne peut pas se contenter de l'étudier comme on étudierait un roman. Il faut toujours avoir à l'esprit qu'il est destiné à être dit, à être joué, à être vu et entendu. Le théâtre est un art de la parole vive, du geste, de la présence physique.

Le critique Peter Szondi, dans sa *Théorie du drame moderne* (1956), définit le drame comme une forme où « le moi s'exprime dans le dialogue avec le toi ». Autrement dit, au théâtre, tout se dit. Rien n'est seulement pensé ou raconté. Tout est montré et parlé. C'est ce qu'on appelle souvent le principe de l'absoluité du dialogue : au théâtre, il n'y a pas de narrateur. L'intrigue se déroule sous nos yeux, dans l'échange des paroles.

Nous allons donc parcourir les différents niveaux d'analyse du texte théâtral. Nous commencerons par la structure de l'action et les moments clés de l'intrigue : exposition, nœud dramatique et dénouement. Nous étudierons ensuite le personnage et son caractère, en détaillant les fonctions narratives, y compris celle du rival. Nous aborderons la question des paroles sur scène, en distinguant dialogue, monologue et aparté. Nous verrons comment l'espace et le temps sont construits par le texte. Enfin, nous nous intéresserons aux trois grands genres théâtraux : la comédie, la tragédie, et le drame romantique.

### **1. LA STRUCTURE DE L'ACTION DRAMATIQUE**

Toute pièce de théâtre, qu'elle soit comique ou tragique, obéit à une structure narrative qui organise l'intrigue. Le critique Gustav Freytag, dans *La Technique du drame* (1863), a proposé un modèle célèbre en forme de pyramide : l'action dramatique passe par une exposition, un

nœud (ou péripéties), un point culminant, puis un dénouement. Nous retiendrons pour notre part trois moments essentiels : l'exposition, le nœud dramatique et le dénouement.

### **a. L'exposition**

L'exposition est le début de la pièce. Sa fonction est de fournir au spectateur les informations nécessaires à la compréhension de l'intrigue : qui sont les personnages ? Quelles sont leurs relations ? Où et quand l'action se déroule-t-elle ? Quel est le conflit principal ?

L'art de l'exposition consiste à donner ces informations sans lourdeur, sans que le spectateur ait l'impression qu'on lui "apprend" des choses. Comme l'écrit Jean Racine dans sa première préface de *Bérénice* (1670), « il n'y a que le vraisemblable qui plaise ». L'exposition doit être naturelle, intégrée au dialogue.

Prenons un exemple célèbre : l'exposition de *Phèdre* de Racine (1677). Dès les premières répliques, Hippolyte annonce à son précepteur Thémistocle son intention de quitter Trézène pour aller chercher son père, Thésée, disparu. En quelques vers, nous apprenons que Thésée est absent, qu'Hippolyte aime Aricie, que Phèdre, la belle-mère d'Hippolyte, est malade d'un mal mystérieux. Toutes les informations essentielles sont données dans les cinquante premiers vers. Le critique Roland Barthes, dans *Sur Racine* (1963), note que « l'exposition racinienne est un chef-d'œuvre d'économie : rien n'est dit qui ne soit nécessaire, et tout est dit avec une élégance qui masque la contrainte ».

Un autre exemple, dans la comédie : l'exposition du *Misanthrope* de Molière (1666). La scène 1 de l'acte I met en présence Alceste et Philinte. Philinte demande ce qui arrive à son ami. Alceste explose : il reproche à Philinte d'avoir embrassé un homme qu'il méprise. En quelques répliques, nous comprenons le caractère d'Alceste (sa sincérité farouche, sa haine de l'hypocrisie), celui de Philinte (sa modération, son adaptation au monde), et le conflit central : l'opposition entre l'idéal d'authenticité et les compromis de la vie sociale.

L'exposition peut être longue ou courte. Dans *Le Cid* de Corneille (1637), l'exposition est très rapide : dès la première scène, nous apprenons que Chimène et Rodrigue s'aiment, mais que leurs pères se sont insultés. Le conflit est posé immédiatement. Comme le dit le critique Georges Forestier dans son édition du *Cid*, « Corneille va à l'essentiel : il n'y a pas un mot qui ne soit une machine de guerre ».

## **b. Le nœud dramatique**

Le nœud dramatique est l'ensemble des péripéties qui compliquent l'action et rendent le dénouement incertain. C'est le cœur de la pièce, là où les tensions s'exacerbent, où les conflits se nouent.

Le terme vient du latin *nodus* (nœud). Aristote, dans sa *Poétique* (IV<sup>e</sup> siècle av. J.-C.), distingue déjà le *desis* (le nouement) et le *lisis* (le dénouement). Pour Aristote, la tragédie parfaite est celle où le nœud est complexe et le dénouement surprenant mais nécessaire.

Prenons l'exemple de *Phèdre*. Une fois que Thésée est revenu vivant, la situation se noue dangereusement. Phèdre a avoué son amour à Hippolyte, Oenone a accusé Hippolyte auprès de Thésée, Thésée chasse son fils en invoquant Neptune contre lui. Chaque action aggrave la situation. Le spectateur ne voit plus d'issue. C'est le nœud dramatique.

Dans la comédie, par exemple dans *Tartuffe* de Molière (1664), le nœud se forme lorsque Orgon, aveuglé par sa dévotion, décide de donner sa fille à Tartuffe, de déshériter son fils et de confier ses secrets à l'imposteur. La situation est bloquée. Le spectateur se demande comment la famille pourra se sortir du piège.

Le critique Jean-Paul Sartre, dans *Un théâtre de situations* (1947), définit le nœud dramatique comme « le moment où les personnages n'ont plus le choix, où ils sont acculés à leur destin ». C'est en effet dans le nœud que la liberté des personnages se heurte aux contraintes de la situation.

## **c. Le dénouement**

Le dénouement est la fin de la pièce. Il dénoue les fils de l'intrigue, résout le conflit, donne une issue aux personnages. Le dénouement peut être heureux (comédie) ou malheureux (tragédie).

Aristote, dans la *Poétique*, distingue deux types de dénouement : le dénouement simple (où la fin est prévisible) et le dénouement complexe (où la fin est inattendue mais inévitable). Le meilleur, selon lui, est celui qui produit la catharsis : la purgation des passions par la terreur et la pitié.

Dans la tragédie classique, le dénouement est presque toujours funeste. Dans *Phèdre*, Phèdre s'empoisonne, avoue son crime devant Thésée, et meurt. Hippolyte est mort. Thémistocle raconte sa mort horrible. Le dénouement est une catastrophe. Comme l'écrit Racine dans sa préface, « Phèdre n'est ni tout à fait coupable, ni tout à fait innocente : elle est entraînée par sa destinée ».

Dans la comédie classique, le dénouement est heureux. Dans *Le Misanthrope*, Alceste est rejeté par Célimène et décide de se retirer du monde. Est-ce vraiment heureux ? Le dénouement ambigu du *Misanthrope* est célèbre : Alceste part, mais Philinte et Eliante, plus raisonnables, restent dans le monde. Le critique Jean Goldmann, dans *Le Dieu caché* (1955), voit dans cette fin l'expression de la vision tragique de Molière : le monde ne change pas, les hommes restent imparfaits, et le misanthrope est condamné à la solitude.

Dans le drame romantique, le dénouement cherche souvent à surprendre. Victor Hugo, dans *Hernani* (1830), fait mourir tous les personnages principaux en quelques minutes : Hernani et Doña Sol boivent du poison, don Ruy Gomez les poignarde puis se suicide. Le dénouement est à la fois romantique (la mort par amour) et baroque (la surenchère tragique).

## **2. LE PERSONNAGE**

Le personnage est l'être fictif qui parle et agit sur scène. Il est le support de l'identification du spectateur. Comme l'écrit le critique Philippe Hamon dans *Le Personnel du roman* (1983), « le personnage est un être de papier doté d'un nom, d'une histoire, d'un caractère, et qui assume une fonction dans l'intrigue ». Cette définition vaut aussi pour le théâtre.

### **a. Le nom du personnage**

Le nom est le premier signe d'identité du personnage. Il peut être significatif. Dans la comédie française, les noms sont souvent parlants : Molière appelle son avare Harpagon (du grec harpagê, rapacité), son malade imaginaire Argan (proche d'« organe »), son misanthrope Alceste (du grec alkê, force). Ces noms indiquent immédiatement le caractère.

Dans la tragédie, les noms sont empruntés à l'histoire ou à la mythologie : Phèdre, Hippolyte, Oreste, Andromaque. Ils charrient avec eux tout un imaginaire. Le spectateur sait déjà qui ils

sont, ce qui leur est arrivé. Racine, dans sa préface d'Andromaque, écrit : « La tragédie emprunte ses sujets de l'histoire ancienne ou de la fable, parce que le spectateur, instruit par avance, peut suivre plus aisément l'action. »

## **b. Le caractère**

Le caractère est l'ensemble des traits psychologiques stables qui définissent le personnage. Dans la comédie classique, ce sont souvent des types : l'avare, le jaloux, le fanfaron, la précieuse. Molière, comme il le dit dans la préface de Tartuffe, « peint les hommes tels qu'ils sont ». Mais ces types sont poussés à l'extrême : Harpagon est plus avare qu'aucun homme ne l'a jamais été. La comédie est caricature.

Dans la tragédie, le caractère est plus complexe, plus contradictoire. Phèdre aime et hait, elle est coupable mais aussi victime. Racine écrit dans sa préface de Phèdre : « J'ai même pris soin de la rendre un peu moins odieuse qu'elle n'est dans les tragédies anciennes. » Le personnage tragique n'est pas un type : c'est une individualité déchirée.

Le critique Louis Lavelle, dans *Le Théâtre et la psychologie* (1942), **distingue trois types de personnages** : les personnages **plats** (un seul trait marquant), les personnages **ronds** (complexes, changeants) et les personnages archétypaux (**symboliques**).

## **3. Les fonctions du personnage**

Chaque personnage remplit une fonction dans l'intrigue. Vladimir Propp, dans *Morphologie du conte* (1928), a proposé un modèle de fonctions narratives qu'on peut adapter au théâtre. En nous inspirant de ses travaux et de ceux des critiques du théâtre, nous distinguons les fonctions suivantes.

### **a) Le héros**

Le héros est celui qui est au centre de l'action. C'est autour de lui que se noue l'intrigue. Il est le personnage principal, celui dont le destin importe le plus. Dans Phèdre, le héros est controversé : est-ce Phèdre, dont la passion tragique écrase tout, ou Hippolyte, le jeune homme vertueux injustement accusé ? Dans *Le Misanthrope*, le héros est Alceste : tout part de son refus de l'hypocrisie sociale. Dans *Le Cid*, le héros est Rodrigue, déchiré entre l'amour et l'honneur.

### **b) L'adjuvant**

L'adjuvant est celui qui aide le héros. Il le soutient, le conseille, l'assiste dans sa quête. L'adjuvant peut être fidèle ou maladroit. Dans Phèdre, Théramène est l'adjuvant d'Hippolyte : il le conseille, l'accompagne, et finalement raconte sa mort. Dans Le Misanthrope, Philinte est l'adjuvant d'Alceste, même si Alceste refuse souvent son aide. Dans Tartuffe, Dorine est l'adjuvante des jeunes amants : elle ruse, conseille et combat l'imposteur. L'adjuvant n'est pas toujours du côté du bien : dans Phèdre, Oenone croit aider Phèdre en accusant Hippolyte, mais elle précipite sa mort.

### **c) L'opposant**

L'opposant est celui qui contrarie le héros, qui lui crée des obstacles. C'est l'antagoniste. Dans Phèdre, l'opposant est d'abord Hippolyte, qui repousse l'amour de sa belle-mère, puis Thésée, qui maudit son fils. Mais l'opposant le plus terrible est peut-être la fatalité elle-même, ou la passion. Dans Tartuffe, l'opposant est évidemment Tartuffe, l'imposteur qui manipule Orgon. Dans Le Misanthrope, l'opposant est la société tout entière, ou plutôt l'hypocrisie généralisée que représente Célimène. Dans Le Cid, l'opposant est d'abord le père de Chimène, don Gomès, dont Rodrigue tue l'honneur, puis c'est Chimène elle-même, qui par devoir réclame la mort de son amant.

### **d) Le rival**

Le rival est un personnage particulier, souvent proche de l'opposant, mais distinct. Le rival entre en compétition avec le héros pour conquérir le même objet — généralement l'amour d'un autre personnage, mais parfois une position sociale, un pouvoir, un honneur. La rivalité est un ressort dramatique essentiel, particulièrement dans la tragédie amoureuse et dans la comédie.

Dans Phèdre, le rival d'Hippolyte pour l'amour d'Aricie est personne à proprement parler, mais le triangle amoureux se complexifie : Phèdre aime Hippolyte, Hippolyte aime Aricie. Chaque personnage est pris dans un réseau de rivalités implicites. Plus clairement, dans Andromaque de Racine, nous avons un carré amoureux célèbre : Pyrrhus aime Andromaque, mais il est aimé par Hermione, qui est aimée par Oreste. Chaque personnage est à la fois rival et rivalisé. Oreste est le rival de Pyrrhus pour l'amour d'Hermione, et Pyrrhus est le rival d'Oreste pour le même objet. Ce système de rivalités croisées est typique de la tragédie racinienne.

Dans Le Misanthrope, le rival d'Alceste est Oronte, gentilhomme ridicule qui fait des vers et qui prétend aussi à l'amour de Célimène. Alceste méprise Oronte, mais Oronte est son rival

direct. Le triangle amoureux est classique : Célimène, Alceste et Oronte. À quoi s'ajoute un rival moins évident : Acaste, un jeune marquis, qui lui aussi fait sa cour à Célimène. La multiplicité des rivaux crée la compétition, la jalousie, la tension comique. Le rival a ici une fonction aussi bien comique (par sa vanité) que dramatique (il menace le bonheur d'Alceste).

Dans *Le Cid*, le rival de Rodrigue pour l'amour de Chimène est don Sanche, un gentilhomme qui, à la fin de la pièce, se présente comme le champion de Chimène pour venger son père. Don Sanche est un rival honorable, mais Chimène, bien qu'elle le souhaite, n'aime que Rodrigue. Le rival est là pour tester la constance et la noblesse d'âme des amants. Il permet à Rodrigue de prouver sa valeur en le combattant — sans le tuer, par générosité.

Dans la comédie de Molière, le rival est souvent un vieillard ridicule (comme dans *L'École des femmes*, où Arnolphe est rival de son propre valet Horace, qu'il ne connaît pas) ou un jeune homme prétentieux. Le rival permet de rendre le héros plus sympathique par contraste. Le spectateur prend parti pour le héros contre le rival, surtout lorsque celui-ci est dépeint de manière défavorable.

La fonction du rival est donc de créer un obstacle affectif et de dynamiser l'intrigue. Sans rival, pas de compétition, pas de suspens, pas de choix déchirant. Le rival est celui qui force le héros à se révéler, à se surpasser, ou à sombrer dans la jalousie. Il est un accélérateur de l'action.

#### **e) Le destinataire**

Le destinataire est celui pour qui le héros agit. C'est l'objet de sa quête, souvent un être aimé, parfois un idéal. Dans *Phèdre*, le destinataire de l'action d'Hippolyte est Aricie : c'est pour la protéger et la rejoindre qu'il agit. Dans *Le Misanthrope*, le destinataire est Célimène : Alceste veut la forcer à être sincère. Dans *Le Cid*, le destinataire est Chimène : Rodrigue veut mériter son amour malgré le meurtre de son père.

#### **f) Le confident**

Le confident est un personnage très important dans le théâtre classique. C'est celui à qui l'on confie ses secrets, ses projets, ses tourments. Il permet d'informer le spectateur sans recourir au monologue. Comme le note le critique Jacques Scherer dans *La Dramaturgie classique en France*, « le confident est l'oreille du spectateur ». Sans confident, les

personnages devraient tout dire tout seuls, ce qui serait artificiel. Le confident facilite l'exposition et les confessions.

Dans Phèdre, Oenone est la confidente de Phèdre. C'est à elle que Phèdre avoue son amour interdit, sa honte, son désespoir. Dans Andromaque, Céphise est la confidente d'Andromaque. Dans Bérénice, Antiochus a son confident Arsace. Le confident peut aussi être un ami (Philinte dans Le Misanthrope est à la fois confident et adjuvant). Il est généralement du même sexe que le personnage principal, par convenance.

### **3. LES PAROLES SUR SCÈNE**

La parole est l'élément central du théâtre. Tout se dit. Il existe différentes formes de parole théâtrale : le dialogue, le monologue, l'aparté, la tirade. Comme l'écrit le théoricien du théâtre Patrice Pavis dans son Dictionnaire du théâtre (1980), « la parole théâtrale n'est jamais transparente : elle est action, elle transforme la situation ».

#### **a. Le dialogue**

Le dialogue est l'échange de paroles entre deux ou plusieurs personnages. C'est la forme la plus fréquente au théâtre. Le dialogue peut être de plusieurs types.

Le dialogue stichomythique est composé de répliques très courtes qui s'échangent rapidement. C'est la forme du duel verbal. Dans Phèdre, la scène entre Hippolyte et Aricie use souvent de la stichomythie : « Je vous entends. / Et moi, je vous entends. » L'effet est celui de l'affrontement, de la tension.

Le dialogue coupé se caractérise par des personnages qui se coupent la parole. Cela crée un effet de vivacité, parfois d'agressivité. Molière excelle dans ce style, notamment dans les scènes de dispute entre Arnolphe et Agnès dans L'École des femmes.

Le dialogue régulier alterne des répliques plus longues, dans une forme plus équilibrée. C'est le dialogue de la conversation mondaine, comme dans les scènes de Célimène avec ses prétendants dans Le Misanthrope.

La psychologie du personnage se révèle dans la manière dont il parle. Alceste, dans *Le Misanthrope*, coupe sans cesse la parole à Philinte, criant « Laissez-moi ! ». Cela montre son impulsivité, son refus du dialogue poli et conventionnel.

## **b. Le monologue**

Le monologue est une longue réplique d'un personnage seul sur scène. Il permet d'exprimer les pensées intimes, les doutes, les déchirements. Le monologue est le moment de la vérité subjective, là où le personnage se révèle à lui-même et au spectateur.

Le plus célèbre monologue du théâtre français est peut-être celui d'Hamlet dans la pièce de Shakespeare : « Être ou ne pas être ». Mais chez Racine, le monologue de Phèdre à la scène 3 de l'acte I est aussi exceptionnel : « Je le vis, je rougis, je pâlis à sa vue. » Phèdre confesse en tête-à-tête avec sa confidente Oenone son amour interdit. Le monologue produit un effet de catharsis : le spectateur éprouve de la pitié pour cette femme déchirée.

Dans la comédie, le monologue d'Argan dans *Le Malade imaginaire*, quand il compte les apothicaires, est un moment de pure bouffonnerie. Il révèle l'obsession du personnage.

Le monologue peut aussi être un monologue intérieur : le personnage parle seul, mais il se parle, il pense à haute voix. C'est le cas de Rodrigue dans *Le Cid* de Corneille, après le meurtre du père de Chimène : « Percé jusqu'au fond du cœur d'une atteinte imprévue... » Le spectateur assiste au conflit intérieur du héros, partagé entre l'amour et l'honneur.

## **c. L'aparté**

L'aparté est une parole que le personnage dit à part, sans que les autres personnages l'entendent. L'aparté est adressé au spectateur. Il crée une complicité, révèle les pensées secrètes. Molière use souvent de l'aparté. Dans *Tartuffe*, Dorine, la servante, glisse des apartés cinglants sur Orgon. Ce procédé permet au spectateur d'être dans le secret, de savoir ce que les autres personnages ignorent.

L'aparté est marqué dans le texte par la didascalie à part. Par exemple : « À part. Le voilà bien. » Il est court, percutant. Le critique Anne Ubersfeld le définit comme « la voix de la conscience, ou de la ruse ».

## **5. L'ESPACE ET LE TEMPS**

### **a. L'espace théâtral**

L'espace théâtral est double. Il y a l'espace de la scène (lieu physique de la représentation) et l'espace fictionnel (lieu imaginaire de l'action). Dans le théâtre classique français (XVIIe siècle), la règle des trois unités impose l'unité de lieu : l'action doit se dérouler en un seul endroit. Dans *Phèdre*, tout se passe à Trézène, devant le palais de Thésée. Dans *Le Misanthrope*, tout se passe dans le salon de Célimène.

L'unité de lieu simplifie la mise en scène et concentre l'attention du spectateur sur l'action plutôt que sur les décors. Mais le texte peut évoquer d'autres lieux par les paroles. Ainsi, dans *Phèdre*, on parle du labyrinthe de Crète, de Trézène, d'Athènes. L'espace évoqué est plus vaste que l'espace représenté.

Le drame romantique brise l'unité de lieu. Dans *Hernani* de Victor Hugo, l'action passe d'un palais à une église, puis au tombeau de Charlemagne. Cette variation spatiale exprime la liberté nouvelle revendiquée par les romantiques.

**Les didascalies** (indications scéniques) précisent le lieu. Dans le théâtre du XXe siècle, l'espace peut être abstrait. Chez Samuel Beckett, dans *En attendant Godot*, le décor se réduit à un arbre et une route. L'espace devient symbolique.

### **b. Le temps théâtral**

Le temps théâtral est aussi double. Il y a la durée de la représentation (deux ou trois heures) et la durée fictionnelle (l'intrigue peut durer quelques heures ou plusieurs années). La règle des trois unités impose l'unité de temps : l'action doit durer au maximum vingt-quatre heures. Racine et Molière respectent cette règle.

Dans Phèdre, l'action commence au lever du jour (acte I) et s'achève le soir (acte V). La durée est concentrée. Cette concentration accroît la tension dramatique : tout se joue en une journée, comme dans une tragédie antique.

Le drame romantique brise l'unité de temps. Dans Hernani, l'action s'étend sur plusieurs mois, voire plusieurs années. Victor Hugo, dans sa préface de Cromwell (1827), proclame la liberté de l'art contre les règles classiques. Il écrit : « Il n'y a ni règles ni modèles ; ou plutôt il n'y a d'autres règles que les lois générales de la nature. »

Le théâtre peut aussi jouer sur les ellipses temporelles : le spectateur comprend que du temps a passé entre deux actes, sans que cela soit montré. Le temps est élastique, au service de l'intrigue.

## **6. LES GENRES THÉÂTRAUX**

### **a. La comédie**

La comédie est le genre théâtral dont la fin est heureuse. Son but est de faire rire, mais aussi de faire réfléchir. Molière est le maître de la comédie classique. Dans sa préface de Tartuffe, il explique sa méthode : « Les comédies ne sont faites que pour être jouées ; et je ne conseille la lecture de celle-ci qu'aux personnes qui ont des yeux pour découvrir dans la lecture tout le jeu du théâtre. »

La comédie utilise le rire pour corriger les mœurs. Elle peint les ridicules des hommes : l'avarice, la jalousie, l'hypocrisie, la vanité. Molière, dans L'École des femmes (1662), ridiculise Arnolphe, qui veut épouser Agnès qu'il a fait élever dans l'ignorance. La leçon morale : on ne peut enfermer l'amour.

Le langage de la comédie est généralement la prose, sauf dans les comédies en vers comme Le Misanthrope. Les personnages sont des bourgeois, des servantes, des notaires, des jeunes gens amoureux. La comédie se termine traditionnellement par un mariage (dénouement heureux).

Le plus grand comique de Molière est le comique de caractère. Il peint des obsessions. Harpagon ne vit que pour sa cassette. Argan ne vit que pour ses maladies. Alceste ne vit que pour sa sincérité. Ces caractères excessifs font rire, mais aussi réfléchir.

## **b. La tragédie**

La tragédie est le genre théâtral dont la fin est malheureuse. Elle met en scène des personnages illustres (rois, héros, princes) pris dans un conflit qui les dépasse. Le but de la tragédie est de produire la catharsis : la purgation des passions par la terreur et la pitié.

Racine et Corneille sont les maîtres de la tragédie classique. Corneille privilégie l'héroïsme, le courage, la volonté. Dans *Le Cid*, Rodrigue choisit l'honneur plutôt que l'amour. Racine privilégie la passion, la faiblesse, la fatalité. Dans *Phèdre*, Phèdre ne peut rien contre son amour. C'est la tragédie de la volonté impuissante.

Le langage de la tragédie est le vers (l'alexandrin). Il confère au discours une noblesse, une hauteur. La tragédie classique obéit aux trois unités et à la règle de bienséance (on ne montre pas la violence sur scène : la mort d'Hippolyte est racontée, non représentée).

Aristote, dans la *Poétique*, définit la tragédie : « La tragédie est l'imitation d'une action noble, complète, ayant une certaine étendue, en langage relevé d'assaisonnements, avec des acteurs et non par le récit, et qui, par la pitié et la terreur, fait la purgation de ce genre d'émotions. »

## **c. Le drame romantique**

Le drame romantique apparaît au XIXe siècle avec Victor Hugo. Il rejette les règles strictes de la tragédie et de la comédie classiques. Hugo, dans la préface de *Cromwell* (1827), réclame la liberté : l'unité de lieu est supprimée, l'unité de temps est assouplie, les genres se mêlent. Le drame romantique peut être à la fois tragique et comique, sublime et grotesque.

*Hernani* (1830) est le manifeste du drame romantique. L'action se déplace, les personnages sont des bandits et des rois, les sentiments sont exaltés, les tirades flamboyantes. Le théâtre de Victor Hugo est un théâtre de grands effets, de contrastes, d'émotion brute.

Le drame romantique meurt rapidement après Hugo. Mais il ouvre la voie au théâtre naturaliste (Zola) puis au théâtre de l'absurde (Ionesco, Beckett), qui casseront encore plus les conventions.