

## *Introduction*

Maurizio Melai

Les plus récentes anthologies consacrées au tragique – celle de Marc Escola (Gallimard), mais aussi celle de Dinah Ribard et Alain Viala (Flammarion), parues toutes deux en 2002 – mettent en évidence les grandes difficultés soulevées par cette notion polysémique et glissante.

Envisagé uniquement en relation au genre théâtral dans l'Antiquité, le concept de tragique s'élargit à partir des XVI<sup>e</sup> et XVII<sup>e</sup> siècles, lorsque d'autres genres littéraires, notamment le genre de l'histoire tragique, et la poésie (dans un cas exemplaire comme celui des *Tragiques* d'Agrippa D'Aubigné), font explicitement appel à cette catégorie. Mais c'est seulement à la fin du XVIII<sup>e</sup> siècle, avec les réflexions des philosophes idéalistes allemands, que la notion de tragique s'émancipe complètement de son ancrage générique originel pour devenir un concept philosophique. En 1795, les *Lettres philosophiques sur le dogmatisme et le criticisme* de Schelling constituent l'acte fondateur d'une philosophie du tragique, acte qui détermine la rupture avec une tradition de plus de deux mille ans. Comme l'écrit Peter Szondi en ouverture de son *Essai sur le tragique*, « il existe une poétique de la tragédie depuis Aristote ; depuis Schelling seulement, une philosophie du tragique<sup>1</sup> ». C'est précisément à ce moment, à une époque où la tragédie comme genre théâtral décline, que l'adjectif « tragique » commence à être utilisé comme substantif pour désigner une vision de l'homme et du monde.

Cette scission entre la tragédie et le tragique est à l'origine de l'ambiguïté et de la complexité du concept de tragique. La polysémie déroutante de ce terme dérive d'une superposition abusive de son emploi adjectival et de son emploi substantivé, superposition qui conduit par exemple Lucien

---

<sup>1</sup> Peter Szondi, *Essai sur le tragique*, trad. Jean-Louis Besson, Myrto Gondicas, Pierre Judet de la Combe et Jean Jourdheuil, Belval, Circé, 2003, p. 9.

Goldmann à repérer, dans *Le Dieu caché*, des tragédies classiques françaises dénuées de tragique. Un « sentiment tragique de la vie » (pour reprendre le titre de l'ouvrage de Miguel de Unamuno) sous-tend certes la tragédie depuis sa naissance, mais peut-on parler de tragique, au sens substantivé et philosophique du terme, avant la formulation par Schelling de cette notion ? Ne risque-t-on pas de tomber dans l'anachronisme, ou du moins dans l'interférence de deux concepts qui ont certes partie liée mais qui appartiennent à des univers et des époques distincts ?

Ce qui est certain, c'est que la période couverte par *Orages* (1760-1830) représente un tournant dans l'utilisation et l'appréhension théorique de la notion de tragique, tournant intimement lié aux événements historiques, en particulier à la Révolution et à l'épopée napoléonienne. Ces grands événements semblent déplacer la tragédie de la scène théâtrale à la scène de l'histoire, réactivant une conception archaïque et mythique de l'existence que l'optimisme philosophique des Lumières avait cherché à dépasser. Ni l'idée de bonté de la nature humaine postulée par Rousseau, ni celle de perfectibilité formalisée par Condorcet, ni celle, plus généralement inscrite dans la pensée des Lumières, d'émancipation des hommes par la raison ne semblent compatibles avec ces terribles événements qui dépassent l'entendement humain. Dans ce moment historique de frayeur, d'incertitude et de désarroi, qui met à nu les limites de la raison, on cherche à motiver les faits contingents, ou du moins à expliquer leur absence de motivation, par le recours à une transcendance insondable, régressant vers une conception mythique et démoniaque de l'homme et du monde, une conception que l'on peut définir comme *tragique*. Des catégories et des grilles d'intelligibilité anciennes sont remotivées pour expliquer l'inexplicable, la tragédie de l'histoire. C'est dans le traumatisme sanglant de la Révolution et la désillusion qui s'ensuit que s'origine le sentiment d'une fatalité historique qui remplace le *fatum* antique et en constitue le pendant moderne, laïque, adapté à une société sécularisée.

Dans cette acception moderne et foncièrement historique, le tragique est donc un concept datable et circonscrit, propre à une époque bien précise. Cette époque coïncide, et ce n'est pas un hasard, avec le déclin de la tragédie en tant que genre théâtral. Si l'on écrit et joue encore des tragédies au théâtre, ce genre dramatique – qui reste un objet d'étude intéressant et fécond<sup>2</sup> – ne semble toutefois plus suffire à exprimer le pessimisme histo-

<sup>2</sup> Nous nous permettons de renvoyer à notre ouvrage, *Les Derniers Feux de la tragédie classique au temps du romantisme*, Paris, Publications de l'Université Paris-Sorbonne, 2015.

rique et existentiel de l'homme postrévolutionnaire. La tragédie, qui s'est faite le vecteur d'une vision tragique du monde pendant plus de deux mille ans, ne paraît pas capable (ou du moins pas toute seule) de traduire le tragique nouveau (le « Tragique ») qui ne naît qu'avec la Révolution. D'autres genres littéraires et d'autres formes d'écriture se chargent alors de cette tâche, genres et formes qui réutilisent et resémantisent cependant certains des paradigmes linguistiques, structurels et thématiques traditionnellement propres à la tragédie. Ce qui demeure de la tragédie et se trouve réinvesti dans d'autres genres, ce sont donc un *code* – défini par Francesco Orlando comme l'ensemble des constantes thématiques et formelles communes à des textes littéraires<sup>3</sup> – et un *registre*, si l'on entend par ce terme « les catégories de représentation et de perception du monde que la littérature exprime, et qui correspondent à des attitudes en face de l'existence, à des émotions fondamentales<sup>4</sup> ». C'est notamment sur ce réinvestissement des paradigmes du genre tragique que ce numéro d'*Orages* se focalise.

Liant le tragique et son expression littéraire à une époque bien précise, notre approche entend éviter le risque, contre lequel Escola met en garde la critique, de considérer ce concept comme un fourre-tout transhistorique<sup>5</sup>. Notre interrogation porte avant tout sur l'existence effective d'un tragique moderne, propre à l'époque postrévolutionnaire, sur sa nature et sur les liens étroits qu'il entretient avec l'histoire. Ce numéro s'intéresse également à la réactivation des concepts de mythe et de fatalité, à leur remotivation, leur inflexion ou leur glissement de sens après les grands bouleversements révolutionnaires. Par ces questions, le présent dossier s'attache à ancrer le tragique dans l'époque qui a vu naître cette notion philosophique, en s'interrogeant sur les répercussions littéraires du déclin de la tragédie et sur la survivance de ses éléments constitutifs dans d'autres genres, capables de véhiculer un tragique moderne.

\*\*\*

Le point de départ de notre réflexion est la concurrence entre théâtre tragique et réalité historique que les témoins de l'époque révolutionnaire ne

<sup>3</sup> Francesco Orlando, *Illuminismo, barocco e retorica freudiana*, Torino, Einaudi, 1982 et 1997, p. 70-75. Pour définir cette notion, Orlando s'inspire de l'étude de Jean Rousset, *La Littérature de l'âge baroque en France. Circé et le Paon*, Paris, Corti, 1953.

<sup>4</sup> Article « Registres », *Dictionnaire du littéraire*, sous la dir. de Paul Aron, Denis Saint-Jacques, Alain Viala, Paris, PUF, 2002, p. 510.

<sup>5</sup> Marc Escola, *Le Tragique*, Paris, GF Flammarion, 2002, p. 40.

cessent de thématiser. Selon maints témoignages, la tragédie se déplace, dans les années de la Terreur, des salles de théâtre à la rue et à la place publique. « La tragédie court les rues », déclare Ducis dans une lettre de 1793<sup>6</sup>. La scène historique semble remplacer la scène théâtrale et donner vie à une tragédie sanglante dont tous les Français, sans distinctions de classe sociale, sont à la fois les spectateurs et les acteurs. Comme l'affirme Chateaubriand en ouverture de son *Essai sur les révolutions*, « tous les individus, depuis le paysan jusqu'au monarque, ont été enveloppés dans cette étonnante tragédie<sup>7</sup> ». Même le grand acteur Talma, lorsqu'il évoque *a posteriori* cette période tourmentée, ne peut s'empêcher de la caractériser par la concurrence entre théâtre et histoire : « Dans cette révolution française, je vis faire l'histoire devant mes yeux. Je vis la tragédie vivante<sup>8</sup>. »

Devant le spectacle vivant des événements historiques, la tragédie que l'on joue au théâtre ne peut que paraître faible, voire impuissante, comme le remarque Louis-Sébastien Mercier dans *Le Nouveau Paris* : « Les événements devinrent à la fois si terribles et si singuliers que la fiction théâtrale était loin d'atteindre le fait historique<sup>9</sup>. » En particulier, les spectacles sanglants des exécutions publiques rendent vains et dérisoirement inefficaces les spectacles théâtraux censés susciter la terreur et la pitié. Comme le dit Pixérécourt dans ses *Observations sur les théâtres et la Révolution*, « la guillotine et les représentations gratis ont tout perdu<sup>10</sup> ». Dans son introduction à ce texte de 1795, Gauthier Ambrus remarque que Pixérécourt, à l'instar de bien d'autres observateurs du théâtre de l'époque, ne peut que reconnaître l'inefficacité du genre tragique au lendemain des spectacles réels offerts par la Terreur, « comme si le tragique des événements avait disqualifié et rendu obsolète celui qui est propre à la tragédie, détruisant aussi bien le plaisir esthétique – fondé sur la distance – qui accompagne celui-ci que sa capacité à donner sens à l'expérience humaine, même celle du malheur le plus profond ».

<sup>6</sup> Jean-François Ducis, lettre à Vallier [s. d], *Œuvres posthumes*, Paris, Nepveu, 1826, p. 324. Cité par Michel Delon dans son édition de *L'Émigré* de Gabriel Sénac de Meilhan, Paris, Gallimard, coll. « Folio classique », 2004, p. 452-453.

<sup>7</sup> François-René de Chateaubriand, *Essai historique, politique et moral sur les révolutions anciennes et modernes, considérées dans leurs rapports avec la révolution française* [1797], éd. Aurelio Principato, *Œuvres complètes*, vol. I-II, Paris, Champion, 2009, p. 248.

<sup>8</sup> Cité par Bruno Villien, *Talma. L'acteur favori de Napoléon*, Paris, Pygmalion/Gérard Watelet, 2001, p. 106.

<sup>9</sup> Louis-Sébastien Mercier, *Le Nouveau Paris*, éd. Jean-Claude Bonnet, Paris, Mercure de France, 1994, chap. 112, p. 466.

<sup>10</sup> Voir l'édition de Gauthier Ambrus dans le présent numéro.

Point de catharsis sans distance entre scène et salle, sans distinction entre théâtre et rue : la tragédie en tant que genre théâtral, telle qu'on a pu la connaître avant la Révolution, ne semble donc plus avoir aucun sens à partir du moment où le vécu historique se fait plus spectaculaire et plus terrible que la fiction scénique. C'est pourquoi le répertoire théâtral se modifie sensiblement au cours des années 1790 : comme le montre Sophie Marchand, les tragédies sanglantes et spectaculaires qui prolifèrent dans les années 1770-1780 sortent progressivement du répertoire, en cédant la place à une production qui n'a rien de tragique. « Tandis que la tragédie rougissait les rues, la bergerie florissait au théâtre », disait Chateaubriand<sup>11</sup> : la seule tragédie possible est désormais, à l'époque de la « sainte guillotine », celle, contingente et dégradée, des « Atrées en sabots » qui hantent les rues de Paris dont parle Ducis<sup>12</sup>.

\*\*\*

Il faut préciser que cette lecture tragique de la Révolution est essentiellement l'œuvre des contre-révolutionnaires ou en tout cas de personnalités s'opposant à l'idéologie révolutionnaire. Cette lecture n'est évidemment pas la seule possible. Les partisans de la Révolution s'emploient de leur côté à célébrer les événements qui ont déterminé la fin de l'Ancien Régime et le font en particulier, au théâtre, à travers un genre nouveau : le fait historique. Ce genre de circonstances, très pratiqué sous la Terreur, entend célébrer et mythifier les héros de la République, morts sous les coups des traîtres contre-révolutionnaires. Si le fait historique réutilise et réinvestit les *topoi* et les stratégies rhétoriques de la tragédie classique, ce n'est que pour mieux vider ce genre intimement lié à l'Ancien Régime de ses présupposés esthétiques et idéologiques : dans son article sur *Agricol Viala, ou le jeune héros de la Durance*, François Lévy montre que toute référence à l'univers tragique est vite évacuée au profit d'une référence au code épique, favorisant la mythification du jeune martyr de la République. En particulier, le détournement et l'évidement du principe tragique de l'*hamartia*, rendu caduc par le fait que le héros ne paie pas les conséquences de sa propre faute mais uniquement celles des méfaits d'un traître, rapproche le fait historique bien plus du genre naissant du mélodrame que de celui de la tragédie.

<sup>11</sup> François-René de Chateaubriand, *Mémoires d'Outre-tombe*, éd. Jean-Claude Berchet, Paris, Garnier, 1989, t. I, p. 479.

<sup>12</sup> Jean-François Ducis, *op. cit.*, p. 324.

Dépassé par l'horreur de l'Histoire selon les uns, rejeté pour des raisons idéologiques par les autres, le genre tragique semble être désormais contesté et refusé par tout le monde. Cependant, ses *topoi*, ses constantes thématiques, formelles et structurelles continuent à représenter un réservoir où tant les partisans que les détracteurs de la Révolution puisent sans cesse. Les premiers refusent en effet la tragédie en tant que *fin*, mais pas en tant que *moyen*. Comme le montre Éric Avocat, les orateurs révolutionnaires emploient constamment les stratégies rhétoriques de la tragédie classique, en les réinvestissant et les remotivant pour les besoins de la cause : l'hypotypose racinienne devient par exemple, dans la bouche de Robespierre, un puissant outil de diabolisation des Girondins. Cela implique un détournement de l'idéologie originelle sous-tendant la tragédie racinienne, le but de l'orateur n'étant plus de montrer l'impuissance de l'homme face au destin, mais au contraire de pousser le citoyen à l'action et de le mobiliser contre l'ennemi.

Les contre-révolutionnaires, quant à eux, remotivent la langue et les *topoi* tragiques pour donner une image monstrueuse de la Révolution. C'est ce que font en particulier les premiers historiographes de la Révolution française, presque tous hostiles aux bouleversements contemporains, qui usent de références aux mythes antiques et au théâtre classique, ainsi que du modèle de l'horreur shakespearienne et de métaphores naturelles pour traduire l'inouï, l'indicible, l'irrationnel qui caractérisent les événements de l'ère nouvelle. Comme le montre Olivier Ritz, le tragique moderne dont se teignent les récits de ces historiographes, auxquels on doit l'invention de la « Terreur », est autant l'expression d'un traumatisme que le résultat d'une construction politique et littéraire visant à diaboliser cette période haïe de l'histoire.

À côté des œuvres historiographiques, les mémoires et les romans de l'émigration qui fleurissent entre la fin du XVIII<sup>e</sup> et le début du XIX<sup>e</sup> siècle sont amplement informés par le code de la tragédie, réactivé par les victimes et les vaincus de l'histoire pour dénoncer l'horreur de l'époque révolutionnaire et inscrire leur expérience personnelle, grâce à la projection fictionnelle et à la sublimation tragique, dans une dimension extraordinaire. Au tournant des deux siècles, ces ouvrages, « écartelés entre l'autobiographique et le fictionnel<sup>13</sup> », se fondent sur l'enchevêtrement des dimensions privée et publique, et sur l'irruption tragique de la grande Histoire dans la sphère

---

<sup>13</sup> Stéphanie Genand, « Les proscrits de l'intime », *Itinéraires. Littérature, textes, cultures*, « Pour une histoire de l'intime et de ses variations », sous la dir. d'Anne Coudreuse et Françoise Simonet-Tenant, Paris, L'Harmattan, 2009, 4, p. 107-116, ici p. 108.

intime de l'individu, dont le destin personnel ne peut plus être envisagé comme distinct d'un destin collectif. L'Histoire est cette force aveugle qui dépouille l'individu de sa dimension privée, et c'est précisément dans ce sentiment de dépossession et d'aliénation que l'on perçoit, surtout dans le corpus immense et encore en grande partie inexploré des mémoires de la Révolution, l'émergence d'un tragique moderne<sup>14</sup>.

Dans le roman de l'émigration, la fiction doit traduire le caractère extraordinaire et invraisemblable de la réalité historique : les événements semblent devenus tellement absurdes et inintelligibles que les frontières entre roman et histoire s'estompent jusqu'à s'effacer. « L'ouvrage qu'on présente au public est-il un roman, est-il une histoire ? », se demande Sénac de Meilhan dans la préface de *L'Émigré* : l'hésitation de l'auteur dénonce un brouillage, voire une concurrence entre réalité et fiction, car « tout est vraisemblable et tout est romanesque dans la révolution de la France<sup>15</sup> ». Comme le théâtre, le roman doit concurrencer une réalité plus romanesque et plus spectaculaire que la fiction. Puisque le roman, comme la tragédie, court les rues, il risque de perdre sa légitimité dans le domaine littéraire. C'est ce que dit l'éditeur des *Mémoires d'une famille émigrée*, roman anonyme de 1798 :

Le romanesque, le poétique de l'imagination, se trouvent au-dessous de la réalité. Les romans les plus sombres devinrent froids, comparés aux histoires particulières, dont on était le témoin. L'esprit, occupé à tracer une situation sentimentale, trouvait son ouvrage bien faible, en écoutant le récit d'un si grand nombre de circonstances malheureuses et véritables. Tous les ouvrages d'imagination du moment en auraient porté l'empreinte, si la terreur ne les eût arrêtés. Le sang coulait partout. Quel intérêt aurait pu distraire de ce spectacle ? Et de quel roman la lecture pouvait-elle être intéressante dans ces moments terribles<sup>16</sup> ?

Cependant, continue l'éditeur, la nécessité de témoigner, de faire part aux hommes d'une expérience unique et inégalable, romancée mais néanmoins réelle, rend légitime et même intéressante la publication de ce type d'ouvrages :

Cet intérêt se trouve dans les souvenirs, dont on est encore frappé. On voudrait le reproduire, en traçant des tableaux, où seraient réunis les senti-

<sup>14</sup> Voir dans le présent numéro l'introduction par Sophie Marchand et moi-même à l'édition des « Dernières pensées » tirées des *Mémoires de Madame Roland*.

<sup>15</sup> Gabriel Sénac de Meilhan, *L'Émigré*, éd. citée, p. 32-33.

<sup>16</sup> Anonyme, *Mémoires d'une famille émigrée*, avertissement de l'éditeur, Hambourg, chez Fauche, 1798, p. VI-VII.

ments du cœur, et les traits de l'histoire. C'est à cela qu'est due la production du roman que nous donnons aujourd'hui au public<sup>17</sup>.

La littérature contre-révolutionnaire est investie d'une fonction mémorielle qui lui confère un caractère solennel et un souffle lyrique nouveau. La conscience de subir ou d'avoir subi une épreuve sans précédent met ces protagonistes et témoins de l'Histoire face à une autre épreuve non moins redoutable, celle de raconter l'inénarrable. Pour traduire le tragique de ces temps monstrueux, la tragédie fournit alors à ces auteurs un arsenal d'outils linguistiques, formels et structurels, qui, soustraits au théâtre, remotivés et introduits dans d'autres genres littéraires, constituent un modèle d'intellection du monde. Les thèmes de la fatalité et de la faute tragique deviennent ainsi des *leitmotive* structurant de nombreux ouvrages, appartenant aux genres littéraires les plus variés, publiés par des auteurs contre-révolutionnaires et ensuite ultras depuis le Directoire jusqu'à la fin de la Restauration. Cette dernière période, féconde en expérimentations, se révèle particulièrement propice à un réinvestissement des *topoi* tragiques et à leur intégration dans une inspiration littéraire renouvelée. La poésie, par exemple, comme le montre ici Pierre Loubier en présentant le genre de l'épique héroïque lancé par Joseph Treneuil, s'empare de cette mine de motifs traditionnels tout en recherchant un souffle nouveau, dans lequel la dimension élégiaque et plaintive de la voix intime rejoint la dimension héroïque et historique incarnée par la tragédie collective et cosmique de la Révolution. Dans le monde dominé par le chaos et voué à l'anéantissement décrit par Treneuil, sur lequel plane l'ombre menaçante des mythes anciens, le tragique moderne représente, selon Loubier, « l'expression des stratégies diverses pour amortir la violence de l'irruption scandaleuse d'un tragique archaïque lié à la mort, à ses bords et à ses corps ».

L'enchevêtrement ou la tension entre les dimensions individuelle et collective, ainsi que l'insistance sur le thème mortuaire, sont également les constantes de l'œuvre de Chateaubriand, et en particulier de son cycle – génériquement hybride et indéfinissable, flottant entre roman, épopée et récit de voyage – des *Natchez*. Comme le montre François Vanoosthuysse, dans cet ouvrage composite, informé par le code tragique, le destin d'un individu et celui d'un peuple, voire de deux peuples (les Natchez et les Français victimes de la Révolution qui apparaissent en filigrane), se rejoignent sous le signe d'un martyr et d'un sacrifice aux implications idéolo-

<sup>17</sup> *Ibid.*, p. VII. Sur les romans de l'émigration, voir en particulier le volume édité par Stéphanie Genand, *Romans de l'émigration (1797-1803)*, Paris, Champion, 2008.



giques chrétiennes. L'hommage rendu aux morts de la Révolution et aux peuples amérindiens opprimés, qui inscrit l'ouvrage dans une dimension mémorielle fondamentale, se double, grâce à l'insistance sur le thème du deuil, sublimé par un lyrisme accentué, d'un « sentiment pessimiste de la nullité de l'avenir », dans une structure et une tonalité qui colorent le cycle tout entier d'un sentiment tragique de l'existence, sentiment d'une portée plus universelle et ontologique qu'historique.

\*\*\*

Le tragique dont Chateaubriand et bien d'autres auteurs postrévolutionnaires se font les porte-parole se charge d'une densité sémantique et d'une pluralité de significations inédites. Comme nous l'avons vu, ces témoins de la Révolution confèrent au tragique à la fois une dimension historique, collective, une dimension intime et une dimension ontologique, dimensions qui semblent correspondre, dans leur enchevêtrement et leur tension, à autant d'inspirations convergentes et contrastantes qui nourrissent la nouveauté romantique. Conçu dans ces dimensions multiples, le tragique, réinterprété et remotivé, est ainsi à lire comme une source et un élément moteur du renouveau littéraire du XIX<sup>e</sup> siècle.

Les plus grands romanciers du XIX<sup>e</sup> siècle ont d'ailleurs nourri leurs œuvres de références et motifs tragiques. Il ne faut pas oublier, par exemple, que Balzac est arrivé au roman après être passé par une tragédie, *Cromwell*, dans laquelle il transpose, dans l'Angleterre du XVII<sup>e</sup> siècle, les terribles événements de la Révolution française, et en particulier, dans l'exécution du roi Charles I<sup>er</sup>, celle de Louis XVI<sup>18</sup>. Balzac oubliera rapidement cette composition de jeunesse, mais il est intéressant d'observer que la figure de Cromwell continuera à être utilisée, à côté de bien d'autres personnages historiques, en tant que référence métaphorique emblématique dans les romans balzaciens. Dans *La Vieille Fille*, on trouve par exemple cette phrase à propos de du Bousquier : « Cet homme si profondément astucieux, hypocrite, rusé, ce Cromwell du Val-Noble, se comporte dans son ménage comme il se comportait envers l'aristocratie qu'il caressait pour l'égorger<sup>19</sup>. »

<sup>18</sup> Nous nous permettons de renvoyer à notre article « Écrire une tragédie en 1820 : le *Cromwell* de Balzac », à paraître dans *Splendeurs d'un parent pauvre ? Le théâtre de Balzac*, sous la dir. d'Agathe Lechevalier et Éric Bordas.

<sup>19</sup> Honoré de Balzac, *La Vieille Fille*, éd. Nicole Mozet, *La Comédie humaine*, édité sous la dir. de Pierre-Georges Castex, Paris, Gallimard, coll. « Bibliothèque de la Pléiade », 1976, t. IV, p. 929.

De même, le Vautrin de *Splendeurs et misères des courtisanes* est décrit comme un « Cromwell du baigne », « un colosse de ruse, de dissimulation, de rouerie<sup>20</sup> ». Ces citations montrent que Balzac a voulu passer du Cromwell de l'Histoire avec un grand H aux petits Cromwell des histoires communes et des ménages bourgeois. Grâce à cet ouvrage de jeunesse, l'auteur a pu explorer le potentiel réflexif du genre tragique pour mieux le liquider et en réinvestir les acquis dans l'analyse romanesque du monde bourgeois. Après avoir cherché à exprimer, par le genre ancien de la tragédie, un sentiment tragique tout à fait moderne, lié à une vision pessimiste et fataliste de l'histoire, vision marquée par le traumatisme révolutionnaire, Balzac semble vouloir désacraliser et séculariser ce sentiment solennel d'un tragique historique pour l'incarner, fragmenté et banalisé, dans les différentes scènes de la vie privée, politique, militaire, parisienne, de province ou de campagne. Si, comme le relèvent de nombreux témoignages de l'époque révolutionnaire, la tragédie semble à ce moment sortir du théâtre pour envahir l'Histoire, avec la fin de l'épopée napoléonienne et l'affirmation progressive du matérialisme bourgeois elle ne peut plus être perçue que fractionnée dans les mille histoires avec un petit h qui constituent l'ordinaire et le quotidien de la modernité postrévolutionnaire. La Scène tragique se réduit aux scènes de la vie bourgeoise, la tragédie héroïque à la comédie humaine, selon un parcours de dégradation et de diffraction d'une unité et d'une intégrité morale, sociale et politique, projetées dans un passé mythique. La tragédie a ainsi permis à Balzac d'exploiter l'efficacité allusive et métaphorique de l'Histoire pour parler du présent, pour réfléchir sur les questions extrêmement actuelles de la nature et des prérogatives du pouvoir, pour incarner, dans des personnages emblématiques, l'Ancien Régime expirant et l'aube du monde postrévolutionnaire. Les détours poétique et historique imposés par le code tragique lui ont appris à parler du présent et du réel d'une manière indirecte et sublimée, lui offrant un réservoir de *topoi* et de motifs paradigmatiques à réinvestir dans l'écriture romanesque.

Un tragique sécularisé, d'ordre non plus métaphysique mais social, est encore plus manifestement à l'œuvre dans les romans de Stendhal, comme l'a notamment montré Xavier Bourdenet en interprétant la scène du procès de Julien Sorel à la lumière des paradigmes d'un genre tragique resémantisé, adapté à un monde dans lequel les contraintes et les interdits sociaux ont

---

<sup>20</sup> Honoré de Balzac, *Splendeurs et misères des courtisanes*, éd. Pierre Citron, *La Comédie humaine*, éd. citée, 1977, t. VI, p. 804.

remplacé le *fatum* des Antiques<sup>21</sup>. Cette interprétation sociale du tragique, foncièrement moderne et typiquement romantique, caractérise également l'œuvre romanesque de Madame de Duras, en particulier son *Édouard*, dans lequel le protagoniste, comme cela arrivera à Julien Sorel, est puni de mort pour son *hubris* sociale, sa tentative de sortir de son état et de s'élever dans la société. Cependant, comme le souligne Paul Kompanietz, « la sécularisation du tragique à l'œuvre dans *Édouard* n'entraîne pas une évacuation de la transcendance », la vision du monde de l'auteure étant encore fortement imprégnée d'une morale chrétienne qui nous invite à ne pas négliger la portée métaphysique de l'expérience du personnage. Tirillée entre l'ancien et le nouveau monde, hésitant entre classicisme et romantisme, l'œuvre de Madame de Duras est sous-tendue, comme l'affirme Kompanietz, par un tragique « entre deux rives », qui traduit la complexité d'une époque de crise identitaire et axiologique.

L'idée d'un destin individuel déterminé par la société et ses impératifs s'impose en tout cas dans l'imaginaire littéraire et dans la vision du monde des romantiques. C'est en particulier à Benjamin Constant, lecteur impressionné des vastes tableaux historiques des drames schillériens, que revient l'identification du déterminisme social comme nouveau moteur tragique par excellence et comme ressort d'une littérature et d'un théâtre originaux. Dans une époque postrévolutionnaire où il semble devenu impossible de restituer à la tragédie ses anciens fondements métaphysiques, cette nouvelle forme de fatalité – fatalité *d'en bas*, de nature sensible et empirique – est destinée à remplacer le *fatum* d'origine divine. Voici ce qu'écrit Constant en 1829 dans ses « Réflexions sur la tragédie » :

L'ordre social, l'action de la société sur l'individu, dans les diverses phases et aux diverses époques, ce réseau d'institutions et de conventions qui nous enveloppe dès notre naissance et ne se rompt qu'à notre mort, sont des ressorts tragiques qu'il ne faut que savoir manier. Ils sont tout à fait équivalents à la fatalité des anciens ; leur poids a tout ce qui était invincible et oppressif dans cette fatalité ; les habitudes qui en découlent ; l'insolence, la dureté frivole, l'incurie obstinée, ont tout ce que cette fatalité avait de désespérant et de déchirant : si vous représentez avec vérité cet état de choses, l'homme des temps modernes frémissait de ne pouvoir s'y soustraire, comme celui des temps anciens frémissait sous la puissance mystérieuse et sombre à laquelle il ne lui était pas permis d'échapper, et

<sup>21</sup> Xavier Bourdenet, « “Ô dix-neuvième siècle !” La scène tragique du *Rouge* », *L'Année stendhalienne*, n° 11, « Stendhal/Théâtre », dir. Lucy Garnier, Agathe Lechevalier et Myriam Sfar, 2012, p. 233-248.

notre public sera plus ému de ce combat de l'individu contre l'ordre social qui le dépouille ou qui le garrotte, que d'Édipe poursuivi par le Destin, ou d'Oreste par les Furies<sup>22</sup>.

Le drame romantique mettra notamment en pratique cette idée, en exploitant le potentiel tragique considérable offert par le « combat de l'individu contre l'ordre social » : malgré son courage et sa propension à l'action, le héros de théâtre romantique ne peut se soustraire à un destin qui a déjà été écrit et déterminé par une société qui l'exclut, qui le repousse à ses marges, le condamnant au crime, au malheur ou à une mort violente<sup>23</sup>.

Le tragique moderne, sécularisé et soustrait à la dimension transcendante qui sous-tendait la tragédie, est ainsi incarné par la société issue de la Révolution et par ses mécanismes, que d'autres genres littéraires, plus adaptés au goût et aux temps nouveaux, s'emploient à décrire. Il semble d'ailleurs que l'un des grands protagonistes de l'aube de ces temps nouveaux, Napoléon, se soit aperçu de ce changement profond du sens du tragique. Dans un entretien qu'il eut avec Goethe, l'empereur, en parlant de théâtre, serait tombé d'accord avec l'écrivain allemand sur l'obsolescence du genre tragique pratiqué en France. Le témoignage de Goethe et le bon mot de Napoléon qu'il rapporte résumant de manière emblématique cette transition littéraire, historique et idéologique essentielle :

L'Empereur parut être de mon avis ; il revint au drame et fit des réflexions d'un grand sens, en homme qui avait observé avec beaucoup d'attention, comme un juge criminel, la scène tragique et qui avait profondément senti que le théâtre français s'était éloigné de la nature et de la vérité. Il en vint aux pièces fatalistes, et il les désapprouva. Elles avaient appartenu à un temps de ténèbres. « Que nous veut-on aujourd'hui avec le destin ? disait-il. Le destin, c'est la politique »<sup>24</sup>.

<sup>22</sup> Benjamin Constant, « Réflexions sur la tragédie », *Mélanges de littérature et de politique*, dans *Œuvres*, éd. Alfred Roulin, Paris, Gallimard, coll. « Bibliothèque de la Pléiade », 1957, p. 935-962, ici p. 952-953.

<sup>23</sup> À ce propos, voir en particulier Anne Ubersfeld, *Le Roi et le Bouffon. Étude sur le théâtre de Hugo de 1830 à 1839* [1973], Paris, Corti, 2001, p. 503-565.

<sup>24</sup> Johann Wolfgang von Goethe, *Annales ou notes pour servir de complément à mes confessions de 1749 à 1822*, dans *Œuvres*, trad. Jacques Porchat, Paris, Hachette, 1861-1863, t. X, *Mélanges*, p. 308.