

Title: Symbolic and Psychocritical Reading of Monstrosity in the Labyrinthine World of Racine's Tragedies

Mas'oud Nazri-Doust  ¹ Matin Vesal  ² Zeynab Partchami  ³

1. Department of French Language and Literature, Shahid Chamran University, Ahvaz, Iran. E-mail; nazridust@yahoo.fr

2. Department of French Language and Literature, Shahid Chamran University, Ahvaz, Iran. E-mail; m.vesal@scu.ac.ir

3. Department of French Language and Literature, Shahid Chamran University, Ahvaz, Iran. E-mail; Z-Partchami@stu.scu.ac.ir

Article Info	ABSTRACT
Article type : Research Article Article history : Received: 11 January 2026 Received in revised form : 16 April 2026 Accepted : 17 April 2026 Published online: 15 April 2026 Keywords : <i>monstrosity, labyrinth,</i> <i>Jean Racine, inverted</i> <i>double, Charles Mauron,</i> <i>psychocriticism.</i>	This article examines monstrosity in the tragedies of Jean Racine through a symbolic and psychocritical approach inspired by Charles Mauron. It argues that monstrosity in Racine is not merely a dramatic device but the expression of a deeper unconscious shaped by obsessive tensions. The study relies on recurring images, obsessive motifs, and the author's personal myth to explore the symbolic coherence of his works. The findings show that monstrosity in Racine is less a physical or moral deformation than an inner disturbance rooted in psychic conflict. Influenced by Port-Royal, childhood experiences, and the literary and social rivalries of the seventeenth century, Racine creates a labyrinthine tragic universe in which symbolic repetition reflects the psychological imprisonment of his characters.
Cite this article : Nazri-Doust,Mas'oud , Nazri-Doust,Mas'oud -,Vesal,Matin -, et Partchami,Zeynab -. " Title: Symbolic and Psychocritical Reading of Monstrosity in the Labyrinthine World of Racine's Tragedies",. <i>Plume, Revue semestrielle de l'Association Iranienne de Langue et Littérature Françaises</i>, , 2026 22, 44, 363-401, -.DOI : http://doi.org/doi%3A10.22129/plume.2026.582669.1379	
	

Lecture symbolique et psychocritique de la monstruosité dans l'univers labyrinthique des tragédies raciniennes

Mas'oud Nazri-Doust ¹  Matin Vesal ²  Zeynab Partchami ³ 

1. Département de langue et littérature françaises, Université Shahid Chamran, Ahvaz, Iran. E-mail: nazridust@yahoo.fr

2. Département de langue et littérature françaises, Université Shahid Chamran, Ahvaz, Iran. E-mail: m.vesal@scu.ac.ir

3. Département de langue et littérature françaises, Université Shahid Chamran, Ahvaz, Iran. E-mail: Z-Parchami@stu.scu.ac.ir

Article Info	Résumé
Type d'article : Recherche originale Date de réception: 11 janvier 2026 Date de révision : 16 avril 2026 Date d'approbation : 17 avril 2026 Publié en ligne : 19 avril 2026 Mots-clés : <i>monstruosité, labyrinthe, Racine, double inversé, Mauron, psychocritique</i>	Cet article présente une analyse psychocritique et symbolique de la monstruosité au sein de l'univers labyrinthique des tragédies raciniennes. Il questionne la fonction des figures monstrueuses : sont-elles de simples dispositifs dramatiques ou bien des manifestations d'une organisation imaginaire récurrente qui structure l'ensemble du corpus ? L'étude repose sur la superposition des œuvres, l'identification des réseaux d'images obsédantes, l'analyse des motifs récurrents et la reconstitution du mythe personnel comme principe d'organisation interne du texte. L'analyse révèle un ensemble de constantes structurales qui traversent les tragédies. D'une part, l'univers racinien se dessine selon une logique labyrinthique, où les relations et les conflits s'organisent en réseaux fermés de tensions. D'autre part, des images obsédantes structurent cet univers : peur, horreur, rivalité, ambition, pouvoir, complot et ruse, qui se manifestent sous des formes variées et interconnectées. Ces images se prolongent et se stabilisent à travers des motifs récurrents tels que la mort, la violence, la jalousie, la culpabilité, le crime et la vengeance, garantissant ainsi la cohérence symbolique de l'ensemble. Enfin, la monstruosité se présente comme le point de convergence de ces réseaux imaginaires, condensant les tensions fondamentales du système tragique. Elle ne désigne pas une figure isolée, mais une configuration dynamique résultant de la répétition et de la transformation des structures symboliques. Ainsi, l'étude démontre que l'unité du théâtre racinien repose moins sur la succession des intrigues ou des personnages que sur la permanence de structures imaginaires qui se recomposent d'une œuvre à l'autre et organisent la cohérence profonde de l'univers tragique.
Cite this article : Nazri-Doust, Mas'oud ; Vesal, Matin -, et Partchami, Zeynab -. "Lecture symbolique et psychocritique de la monstruosité dans l'univers labyrinthique des tragédies raciniennes", <i>Plume, Revue semestrielle de l'Association Iranienne de Langue et Littérature Françaises</i>, , 2026 22, 44, 363-41, -.DOI : http://doi.org/doi%3A10.22129/plume.2026.582669.1379	
	

1. Introduction

La représentation du monstre joue un rôle central dans le théâtre tragique classique, offrant un moyen d'explorer les relations entre pouvoir, transgression et violence. Dans les œuvres tragiques de Racine, cette figure apparaît sous différentes formes, allant de la tyrannie politique à la violence dynastique ou familiale, et contribue à la structuration symbolique de l'univers dramatique. La question principale qui oriente cette recherche est la suivante : comment, au sein de l'univers restreint et complexe des tragédies de Racine, la figure du monstre, perçue comme un double inversé et comme une expression du mythe personnel de l'auteur, participe-t-elle, à travers sa récurrence et ses métamorphoses, à la cohérence symbolique de l'œuvre racinienne ? Nous soutenons que la monstruosité, plutôt que d'être simplement un trait de caractère ou une figure frappante, opère dans le cadre complexe des tragédies raciniennes comme un élément structurant de l'énonciation tragique. L'analyse psychocritique de cette notion permet de révéler la cohérence symbolique de l'œuvre. Pour aborder cette problématique, notre démonstration s'articulera autour d'un mouvement progressif en trois étapes complémentaires. Dans un premier temps, nous examinerons comment les contraintes de l'esthétique classique participent à la création d'un univers tragique, marqué par des situations d'enfermement et de clôture qui favorisent l'émergence de figures monstrueuses. Dans un deuxième temps, nous appliquerons la méthode psychocritique de Mauro pour identifier les réseaux d'images récurrents, les métaphores obsessionnelles et les transformations thématiques présentes dans les tragédies de Racine. Enfin, dans un troisième temps, nous étudierons la portée symbolique de ces configurations afin de démontrer qu'elles contribuent à la formation d'un mythe personnel, conférant à l'ensemble de l'œuvre une cohérence imaginaire remarquable, où la

monstruosité se manifeste moins comme un effet spectaculaire que comme un opérateur formel de la dynamique tragique.

2. Littérature de la recherche

L'analyse de la dimension psychologique dans l'œuvre théâtrale de Racine remonte à la fin du XIX^e siècle. En 1875, Paul Janet publie *La psychologie dans les tragédies de Racine*, où il propose une lecture philosophique et psychologique qui interroge la portée anthropologique des tragédies raciniennes. Cette approche marque un tournant critique significatif, en s'éloignant des analyses purement rhétoriques ou historicistes pour considérer l'œuvre dramatique comme un espace de structuration des représentations psychiques. Au XX^e siècle, cette orientation est renouvelée par la psychocritique de Charles Mauron, dont la méthode évolue progressivement entre *L'Inconscient dans l'œuvre et la vie de Racine* (1957) et *Des métaphores obsédantes au mythe personnel* (1963). Dans le premier ouvrage, Mauron associe encore l'analyse textuelle à des éléments biographiques, tout en mettant en lumière des réseaux d'images récurrentes qui structurent l'imaginaire littéraire. Dans le second, il systématise une méthode strictement textuelle fondée sur la superposition des œuvres, l'identification des métaphores obsédantes et la mise en évidence de configurations symboliques récurrentes. Cette évolution aboutit à la définition du mythe personnel comme principe organisateur de l'œuvre, compris comme « le phantasme le plus fréquent chez un écrivain » (Mauron, 1963, pp. 209-210). La présente étude privilégie cette seconde approche, axée sur les structures imaginaires et les réseaux d'images, indépendamment de toute explication biographique.

Dans le domaine de la critique racinienne, diverses approches ont enrichi notre compréhension des passions tragiques ainsi que des structures symboliques présentes dans l'œuvre. Jean Starobinski

souligne l'importance du regard et des dynamiques passionnelles au sein de l'économie dramatique (*L'Œil vivant*, 1961 ; *Action et réaction*, 1999), tandis que Georges Forestier, dans son ouvrage *La Tragédie française : règles classiques, passions tragiques* (2016), réinvente l'analyse du théâtre classique en explorant la tension essentielle entre les exigences de la représentation classique et la brutalité des passions tragiques. Il démontre que les règles dramaturgiques du XVII^e siècle, loin de restreindre l'expression des passions, contribuent paradoxalement à son intensification en établissant un équilibre entre illusion théâtrale, vraisemblance et structure formelle. Cette perspective permet ainsi de saisir comment, chez Racine, la rigueur de la structure dramatique constitue le cadre même dans lequel se manifestent les conflits passionnels. Dans ses analyses des œuvres majeures du théâtre de Racine, Lucien Goldmann révèle l'influence déterminante du jansénisme sur l'élaboration de l'univers tragique. Il affirme que « toutes les tragédies de Racine nous paraissent liées d'assez près au jansénisme, à la doctrine et aux expériences des « Amis de Port-Royal » » (Goldmann, 1959, p. 491). Cette interprétation met en exergue l'importance du contexte religieux et intellectuel pour appréhender le théâtre racinien. Cependant, la présente étude adopte une approche distincte, en mettant l'accent sur la méthode psychocritique de Maury, qui se concentre sur les réseaux d'images, les motifs récurrents et le mythe personnel comme fondement de l'organisation de l'œuvre. Roland Barthes, dans *Sur Racine* (1963), offre une lecture structuraliste de l'espace tragique et propose une autre lecture de l'inconscient racinien, mettant en lumière les structures symboliques du désir et de la séparation. Dans une approche plus directement psychocritique, les recherches de Russell Pfohl (*Iphigénie*, 1974) et de Béatrice Didier (« Phèdre, révélateur de Racine », 1969) illustrent l'application de cette méthode

à des œuvres spécifiques. Cependant, ces études monographiques ne permettent pas d'établir une mise en relation systématique des réseaux d'images à l'échelle du corpus racinien, ni d'analyser la monstruosité comme une catégorie structurante transversale.

Dans ce cadre, la recherche actuelle se positionne pour remédier à cette lacune en offrant une analyse psychocritique exhaustive du théâtre de Racine, axée sur la notion de monstruosité. Cette dernière est perçue non pas simplement comme une déviation morale, mais comme une construction symbolique des relations tragiques et des dynamiques imaginaires qui se manifestent de manière récurrente.

3. Cadre théorique

La méthode psychocritique de Mauron se compose de quatre phases complémentaires qui structurent la démarche critique en une progression visant à révéler l'inconscient créateur. La première phase implique la superposition des œuvres. Il s'agit d'examiner l'ensemble des écrits d'un même auteur comme un système cohérent afin d'identifier les images, les situations et les figures récurrentes. Dans le cadre de notre étude, cette étape est cruciale car elle permet de mettre en lumière les constantes imaginaires qui organisent l'univers tragique de Racine au-delà de chaque pièce considérée isolément. La seconde phase relie « *l'analyse des thèmes variés avec celle des rêves et de leur métamorphoses* » (Mauron, 1963, p. 32) en établissant un lien entre les motifs apparents de l'œuvre et les mécanismes de l'imaginaire onirique (condensation, déplacement, déformation). Cette étape nous permet d'interpréter la répétition thématique non pas comme un simple procédé esthétique mais comme le signe d'un noyau symbolique profond. La troisième étape consiste à examiner le mythe personnel et ses incarnations comme des reflets de la personnalité inconsciente de l'auteur. Appliquée au théâtre racinien, cette phase éclaire la manière dont les figures tragiques peuvent être perçues

comme des projections symboliques de conflits psychiques durables. Enfin, la quatrième étape consiste à mettre en relation les résultats de l'analyse textuelle avec certains éléments biographiques. Cela ne se fait pas dans une optique de validation empirique, mais plutôt comme un moyen de contextualiser les structures imaginaires révélées dans l'œuvre. Cette mise en relation n'a pas pour but de prouver ou d'expliquer de manière causale les configurations symboliques, mais d'en approfondir la compréhension, tout en préservant l'autonomie du texte littéraire.

La psychocritique a entraîné une réévaluation des œuvres littéraires, en particulier du théâtre classique français en vers. Dans ce cadre, l'œuvre dramatique de Racine se présente comme un champ d'analyse privilégié, car elle met en lumière des configurations affectives et symboliques profondément structurées. Le texte racinien établit ainsi un réseau d'images récurrentes qui, en étant mises en relation, contribuent à l'élaboration d'un univers imaginaire cohérent. Ces images ne fonctionnent pas de manière isolée, mais s'organisent en systèmes signifiants qui orientent la dynamique tragique et participent à la construction d'un espace symbolique que la psychocritique peut explorer. À cet égard, Mauron souligne que « *la poésie, comme le rêve, constitue une voie de passage entre conscience et inconscient [...]* » (1963, p. 24), une formulation qui permet de concevoir le texte littéraire comme un lieu de transformation et de condensation des structures imaginaires. Dans cette optique, l'œuvre dramatique de Racine peut être perçue comme un espace d'organisation symbolique où se déploient des réseaux d'images récurrentes, sans pour autant être assimilé à la poésie lyrique au sens générique du terme. Ainsi, la forme de l'œuvre dramatique constitue son aspect conscient et sa vérité cachée se retrouve sous un aspect inconscient. En proposant « [...] *l'inconscient est à la source de ce que les écrivains imaginent ou*

construisent [...]» (Clancier, 1992, p. 42), les concepts évoqués dans l'œuvre trouvent un autre sens qui mérite d'être révélé. Comme si le texte devait être décodé pour en retirer sa signification et sa vérité. En abordant les émotions intérieures des personnages, les œuvres de Racine sont considérées comme des modèles idéaux pour la recherche psychologique. Une série de contradictions fondamentales traverse l'univers tragique de Racine, où une même figure peut incarner à la fois l'amour et la violence, la protection et la menace, ou encore la maternité et l'hostilité. Par conséquent, l'amour que Néron éprouve pour Junie, celui de Pyrrhus pour Andromaque ou encore celui de Phèdre pour Hippolyte se manifeste d'abord par une tendresse apparente, avant de se transformer en violence, en jalousie ou en un désir de destruction, métamorphosant progressivement l'amant en une figure de domination et de cruauté. Ces contradictions récurrentes, qui transforment l'amour en violence et le protecteur en bourreau, ne se limitent pas à de simples effets dramatiques ; elles dessinent, d'une pièce à l'autre, une structure obsessionnelle que la psychocritique permet d'identifier comme un réseau métaphorique cohérent. Dans une perspective mauronienne, elles contribuent à révéler un ensemble de configurations imaginaires récurrentes, révélatrices d'une organisation profonde de l'univers symbolique de l'œuvre. Ces comportements obsessionnels attirent l'attention de Mauron et l'entraînent à un aveu : « *J'avoue pourtant que je ne choisis pas Racine sans trembler* » (Mauron, 1963, p. 200). Les dédales psychologiques de ses œuvres nous entraînent à les choisir en tant que notre corpus en parlant des monstres de l'univers labyrinthique de Racine par la méthode psychocritique.

4. L'univers labyrinthique comme structure psychique

L'univers tragique de Racine se manifeste principalement comme un espace confiné, structuré autour de dynamiques d'enfermement, de

répétition et d'absence de solutions. Comme l'indique Couprie, « *le lieu théâtral racinien est ainsi un univers clos* » (Couprie, 2001, p. 22), où les personnages évoluent dans un huis clos tragique, dans lequel les conflits se développent avec une intensité particulière. Le palais, le temple ou encore la chambre royale représentent autant d'espaces restreints qui servent à intensifier les tensions dramatiques et à piéger les personnages dans des configurations relationnelles dont ils ne peuvent s'échapper. Dans cette optique, le labyrinthe ne représente pas un espace physique, mais plutôt une structure symbolique de l'expérience tragique. Les personnages semblent orbiter autour d'un noyau de conflit récurrent qui se manifeste sous diverses formes : l'amour interdit chez Phèdre, la jalousie d'Hermione, le désir de possession de Néron, ou encore l'ambition politique d'Athalie. En dépit de la variété des situations, ces figures se distinguent par des mouvements de retour, d'hésitation et de répétition qui les mènent inéluctablement vers les mêmes impasses tragiques. La parole elle-même s'inscrit dans cette logique labyrinthique : elle se répète, se contredit, hésite et enferme progressivement les personnages dans les conflits qu'elle cherche précisément à résoudre. Le théâtre racinien se présente alors comme un espace de circulation des passions où chaque aveu, chaque silence et chaque retournement contribuent à renforcer la dynamique de l'enfermement.

L'application de la psychocritique montre la manière dont cet univers se construit autour de réseaux d'images et de configurations relationnelles récurrentes. Comme le souligne Mauron, « *la structure psychique d'un auteur détermine, dans une certaine mesure, son œuvre* » (Mauron, 1986, p. 17). Néanmoins, dans la perspective que nous adoptons ici, cette relation ne mène pas à une interprétation biographique du texte, mais plutôt à l'identification, au sein même de l'œuvre, de structures imaginaires stables qui organisent le mythe

personnel du corpus tragique. Mauron met également en avant que « une structure est, en somme, le résultat d'une histoire. Le passé, semble-t-il, cherche à revivre : il nous hante. Ses hantises sont celles de situations, mettons familiales, avec divers pôles de sympathie et d'antipathie, de désir et de peur » (Mauron, 1986, pp. 17-18). Dans le théâtre de Racine, ces « hantises » se manifestent sous la forme de configurations relationnelles qui se répètent d'une œuvre à l'autre, à travers des situations de rivalité, de domination, de transgression ou de dépossession. Le labyrinthe se présente donc comme l'une des formes les plus significatives de cette organisation symbolique. Dans *Phèdre*, l'enfermement représente le désir prohibé ; dans *Britannicus*, il se manifeste par la surveillance et la possession ; dans *Andromaque*, il se traduit par la vengeance et la fidélité inaccessibles ; dans *Athalie*, il évolue vers le conflit dynastique et religieux. Ces variations ne sont pas des thèmes autonomes, mais plutôt les diverses expressions d'un même réseau métaphorique basé sur la clôture, la répétition et l'impossibilité de l'évasion. La psychocritique permet d'identifier une cohérence symbolique qui traverse l'ensemble du théâtre de Racine. La monstruosité n'est pas seulement l'attribut de certains personnages, mais elle se manifeste comme une possibilité qui circule entre les figures tragiques, à travers les rapports de domination, les passions destructrices et les mécanismes de la transgression. Dans cette dramaturgie, la passion ne mène pas à l'accomplissement, mais à l'enfermement. La passion de Phèdre aboutit à la catastrophe, tandis que le désir d'Oreste évolue progressivement vers la violence, puis vers la folie. Ces déplacements mettent en évidence non pas des singularités psychologiques individuelles, mais une structure relationnelle récurrente qui contribue à la cohérence du mythe personnel de l'œuvre.

5. Les figures monstrueuses : incarnations symboliques des fractures intérieures

Dans l'œuvre théâtrale de Racine, la notion de « monstre » doit être appréhendée de manière symbolique et morale. Elle évoque une figure d'excès passionnel et de déséquilibre émotionnel. Ainsi, selon le dictionnaire, le monstre est défini comme une « *personne dont les sentiments inhumains, pervers provoquent l'horreur* » (Larousse, 2005, p. 527). Dans cette optique, la critique mauronienne permet d'aller au-delà de la simple analyse des thèmes pour se pencher sur leur agencement en réseau : « [...] dans le vocabulaire de Racine, les mots isolés présentent déjà des fréquences qui peuvent être significatives » (Mauron, 1963, p. 204). Cette observation établit une lecture systémique des motifs récurrents, en particulier celui de la monstruosité. Dans *Phèdre*, cette logique se manifeste par une nomination explicite : Œnone est qualifiée de « *monstre execrable* » (Racine, 1983, p. 330), tandis que la passion elle-même est qualifiée par Phèdre de « *monstre effroyable* » (p. 314). Ces désignations illustrent que la monstruosité opère comme une catégorie intrinsèque au langage tragique. Cette dynamique ne se limite pas à un personnage isolé. Elle s'étend à diverses configurations féminines et maternelles, comme l'illustre la réflexion critique : la figure maternelle est envisagée comme une instance ambivalente, « *à la fois créatrice et destructrice, encapsulant l'interaction entre la vie et la mort... elle évoque horreur et fascination* » (Kristeva, 1983, p. 41). Dans ce contexte, Agrippine se présente comme « *l'incarnation tragique d'un amour qui détruit* » (Bénichou, 1988, p. 267), ce qui inscrit la monstruosité dans une logique relationnelle plutôt qu'individuelle.

Un second réseau se construit autour de la passion et du désir. Comme le souligne Starobinski:

Chez Racine, la passion et le désir commandent tout. Un attrait pour la souffrance, un aveuglement fatal empêchent les héros de dominer pleinement leurs actes. Ils se laissent dicter leurs crimes par une puissance obscure, qui les livre au malheur et les expose à notre regard apitoyé. (Starobinski, 2013, p. 14)

Cette dynamique passionnelle se révèle à travers la contradiction interne des personnages, comme le souligne Hermione : « ... si j'aime ou si je hais » (Racine, 1982, p. 225). L'alternance des émotions engendre une instabilité qui définit le fonctionnement même du désir tragique. Ce système de tensions évoque également une structure duelle plus large. La critique freudienne du double permet d'éclairer son fonctionnement symbolique ; le double apparaît comme une représentation du moi refoulé (Laxcenaire, 1999, p. 98). Dans cette optique, Mauron précise que « le double n'est pas un simple personnage, mais une structure symbolique récurrente qui exprime la tension psychique fondamentale, la division du moi et la présence d'un autre moi refoulé » (Mauron, 1963, pp. 326-327). Ainsi, les figures monstrueuses, les contradictions affectives et les doubles ne doivent pas être considérés comme des motifs isolés, mais plutôt comme des éléments d'un même système symbolique. Leur récurrence et leurs transformations d'une tragédie à l'autre tracent une organisation cohérente de l'imaginaire tragique. L'ensemble de ces observations ouvre la voie à une lecture plus globale du fonctionnement de ces figures dans le système tragique racinien.

Dans cette optique, la monstruosité racinienne ne peut être appréhendée comme une simple accumulation de figures négatives ou comme une catégorie morale fixe. Elle opère plutôt comme un principe de transformation interne des relations dramatiques. Une même figure peut ainsi passer d'un registre à un autre : l'amour se mue en contrainte, la protection se transforme en domination, et la fidélité se change en violence. Cette instabilité n'est pas fortuite, mais

elle s'inscrit dans un système de variations qui traverse l'ensemble des tragédies. C'est précisément cette circulation des valeurs affectives qui permet de concevoir la monstrosité comme une dynamique structurale plutôt que comme une essence. De plus, les réseaux mis en lumière - celui du monstre, du désir et du double - ne sont pas autonomes les uns par rapport aux autres. Ils s'entrelacent continuellement dans les situations dramatiques. Le désir, par exemple, n'est jamais dissocié de la division intérieure du sujet : il engendre des dédoublements, des contradictions et des retournements qui renvoient à la logique du double. De même, la figure du monstre apparaît souvent comme la cristallisation manifeste de cette division, lorsque la tension interne devient insupportable et se traduit par la violence ou l'excès. La psychocritique permet ainsi de relier ces différents niveaux en mettant en évidence leur interdépendance au sein d'une même structure imaginaire.

Enfin, la répétition de ces configurations d'une tragédie à l'autre ne se limite pas à une simple redondance thématique. Elle révèle l'existence d'une structure profonde de l'imaginaire tragique, qui se manifeste sous des formes variées mais identifiables. Chaque pièce réactive les mêmes tensions fondamentales - désir inassouvi, autorité destructrice, identité fragmentée - tout en les reconfigurant selon des contextes nouveaux. C'est dans cette capacité de transformation que se trouve la cohérence de l'univers racinien, que la psychocritique s'efforce précisément de révéler à travers la notion de mythe personnel.

6. L'autre-moi de Racine dans le miroir de la psychocritique

La psychocritique consiste à « *isoler et étudier, dans la trame du texte, des structures exprimant la personnalité inconsciente de l'écrivain* » (Bouatenin, 2020, p. 177). Cette définition souligne que l'objet principal de cette méthode n'est pas l'auteur en tant qu'individu biographique, mais

plutôt l'organisation interne du texte littéraire. L'analyse se concentre donc sur des formes récurrentes, des configurations symboliques et des constantes imaginaires qui traversent l'ensemble de l'œuvre. Mauron soutient à ce sujet : « *si l'inconscient s'exprime dans les songes et les rêveries diurnes, il doit se manifester aussi dans les œuvres littéraires* » (Bouatenin, 2020, p. 175). Cette hypothèse établit une lecture de l'œuvre comme un espace de manifestation indirecte de structures psychiques organisées. L'écriture littéraire devient alors le lieu où se cristallisent des répétitions, des images obsédantes et des formes de tension qui transcendent chaque intrigue particulière et se retrouvent d'une pièce à l'autre. En d'autres termes, à propos de Racine, nous pouvons observer dans « *son œuvre le reflet de l'image de l'enfance de l'auteur. Par exemple, l'image d'un orphelin incarnée par des personnages tels que Britannicus, Astyanax, Bajazet, Atalide, Aricie, Joas, Monime représente en réalité l'image de l'enfance de Racine lui-même* » (Bonzon, 1970, p. 135). Ce type d'analyse montre une tendance interprétative qui s'efforce de relier les figures dramatiques à des motifs imaginaires récurrents. Cependant, dans une approche strictement psychocritique, ces correspondances doivent être perçues non pas comme des faits biographiques, mais comme des répétitions symboliques au sein du système textuel. Dans le théâtre de Racine, ces structures se manifestent par une tension constante entre raison et passion, ordre et débordement. Maurice Ashley, dans *Le Grand Siècle*, déclare :

...ses héros ne sont pas des hommes d'honneur, mais des hommes de passion ; ils sont toujours sous le coup de leurs émotions et la raison est pour eux un obstacle qui les empêche de vivre. Telle est l'essence de ses tragédies. [...] pour Racine, la victoire des passions apparaît certaine. [...] Racine, janséniste, acceptait l'inévitable. « Dans toutes les pièces de Racine, écrit Turnelle, la raison est incapable de résister aux tourbillons de la passion. (Ashley, 1973, p. 198)

Cette prévalence des passions peut être perçue comme un principe de désorganisation interne qui traverse les personnages et façonne les conflits tragiques. Elle engendre des figures en tension permanente, incapables de stabiliser leurs choix, et piégées dans des dynamiques contradictoires où la lucidité ne parvient pas à contenir l'impulsion. Cette logique est accentuée par le cadre moral et théologique hérité de la pensée augustinienne. Saint Augustin définit la concupiscence comme « *une tendance innée, moralement mauvaise, des hommes actuels à se porter vers un plaisir indépendant de Dieu* » (Augustin, 1961, p. 690). Elle désigne ainsi une force intérieure de déséquilibre, ancrée dans la condition humaine elle-même, et non dans des circonstances extérieures. Il expose les trois concupiscences qu'il considère comme « *les trois sources de la corruption de l'homme* » (Stiker-Méral, 2007, p. 113) : la libido sentiendi, qui recherche des plaisirs sensuels ; ce phénomène est illustré par Phèdre et Roxane, qui sont en proie à une passion amoureuse intense. Cette première forme de désir met en lumière la dimension affective et corporelle de la passion, où l'individu est submergé par une intensité émotionnelle qui dépasse sa capacité à se maîtriser. Elle représente ainsi une force de désordre interne qui façonne plusieurs figures féminines dans le théâtre de Racine. La libido dominandi symbolise l'amour du pouvoir, l'emprise de l'ambition et de l'orgueil ; elle se manifeste particulièrement chez Néron, Agamemnon, Athalie et Mathan. Cette forme de désir est associée à la volonté de domination totale et à la négation de toute limite morale ou politique. Elle structure des configurations dramatiques basées sur la tension entre autorité et transgression, où le pouvoir devient progressivement une force destructrice qui se retourne contre son détenteur. Enfin, la libido sciendi « *se définit comme la volonté de savoir, non pas de connaître les sciences légitimes, mais ce qui n'est pas destiné à être connu de l'homme. Il s'agit donc surtout d'une volonté indiscrete* »

de rechercher ce que notre nature interdit de savoir : le désir excessif et déréglé de connaissance » (Sellier, 1970, p. 175). Cette dernière concupiscence introduit une dimension cognitive du désir, où la connaissance elle-même devient une forme de transgression. Elle contribue ainsi à enrichir le système des forces internes qui régissent les comportements tragiques. Ces catégories permettent d'interpréter les dynamiques raciniennes comme des systèmes de tensions internes, où le désir prend des formes variées et parfois contradictoires. L'intérêt de la psychocritique réside précisément dans sa capacité à démontrer comment ces différentes figures du désir et de la faute se répètent, se déplacent et se transforment à travers les tragédies, constituant ainsi une cohérence d'ensemble. Dans cette optique, l'œuvre ne se limite pas à une série de récits isolés, mais se présente comme un tout organisé par des régularités profondes. Ces régularités ne sont pas thématiques au sens simple du terme : elles relèvent d'une logique de répétition et de variation qui structure l'ensemble des œuvres.

6.1. Les images obsédantes : répétition symbolique

L'examen des tragédies raciniennes met en lumière des réseaux d'associations récurrentes axés sur des thèmes tels que la mort, la violence, le crime, la menace, l'angoisse, la rivalité, l'ambition, le pouvoir, la trahison et le complot. Ces motifs, par leur récurrence et leur circulation d'une œuvre à l'autre, forment de véritables images obsédantes qui structurent l'ensemble de l'univers dramatique. Ils ne se limitent pas à des procédés stylistiques ou thématiques, mais participent à une organisation plus profonde de l'imaginaire tragique. Comme l'indique Mauron, « *une image obsédante possède une signification profonde* » (1963, p. 45) et permet d'accéder au mythe personnel de l'auteur. En effet, « *ce que nous offre la notion de mythe personnel, c'est une certaine cohérence et une certaine constance des processus. Le mythe personnel dure, à sa façon, au-dessous de la conscience* » (Mauron, 1963, p. 212).

Mauron précise également que « *nous découvrons, sous l'œuvre de Racine, une structure proprement obsessionnelle* » (1986, p. 17). Ces observations permettent de saisir que la répétition des images n'est pas le fruit du hasard dramatique, mais d'une organisation interne des formes imaginaires.

Dans l'univers de Racine, ces images récurrentes forment un monde tragique homogène, dominé par la peur, le combat, la domination et la dissimulation. Elles représentent des « *vastes images de douleur et de passion* » (Proust, 1988, p. 350) qui révèlent « *l'impuissance humaine face aux données de la vie, de la destinée et de l'amour* » (Zaiser, 2011, p. 188). Leur rôle est donc structurel : elles unissent les tragédies par un réseau d'échos et de variations.

6.1.1. L'image de la peur et de l'horreur

Parmi ces images obsédantes, celle liée à la peur et à l'horreur occupe une place centrale dans l'économie symbolique du théâtre racinien. Elle ne se limite pas à une simple nuance émotionnelle, mais représente un véritable principe de structuration du monde tragique. Le lexique de l'effroi parcourt les œuvres et manifeste une tension constante face à des forces considérées comme incontrôlables, imprévisibles et souvent intérieures tout autant qu'extérieures. Cette peur ne se manifeste pas uniquement dans des moments de crise : elle semble anticiper l'événement dramatique et le préfigurer, engendrant ainsi une atmosphère d'angoisse persistante. Cette dynamique se révèle dans l'expression même de l'intériorisation de l'angoisse : « *Mon cœur de crainte et d'horreur se resserre* » (Racine, 1983, p. 387). Ici, la peur ne se limite pas à un simple sentiment éphémère, mais se traduit par une contraction intérieure du sujet, comme si l'angoisse devenait une force physique agissant sur le corps et la conscience. Cette intériorisation démontre que la peur constitue déjà une forme de désorganisation psychique.

Dans une autre configuration, cette peur se déplace vers la sphère politique et collective, révélant que l'angoisse individuelle se propage dans l'espace social : « *Et quelle est cette peur dont leur cœur est frappé, / Seigneur ? Quelque Troyen vous est-il échappé ?* » (Racine, 1982, p. 185). La peur se transforme ici en un phénomène partagé, presque contagieux, affectant une communauté entière et traduisant une instabilité de l'ordre politique. Elle n'est plus seulement intime, mais devient structurelle et collective. Cette intensification de la peur mène ensuite à des manifestations plus extrêmes associées à la transgression morale et au crime, où l'émotion se transforme en un jugement éthique radical : « *Quoi ! Du sang de son frère il n'a point eu d'horreur ?* » (Racine, 1982, p. 365). L'horreur ne se limite plus à la simple crainte, mais implique une confrontation avec l'irréparable, avec ce qui dépasse les frontières du pensable et du supportable. Dans cette perspective, la peur prend également la forme d'une anticipation dramatique du secret et de la révélation : « *Tu frémiras d'horreur si je romps le silence* » (Racine, 1983, p. 290). Ici, l'horreur est intrinsèquement liée à la parole, comme si le langage possédait le pouvoir de libérer une vérité destructrice, jusqu'alors contenue.

Enfin, cette dynamique atteint son expression la plus vaste lorsqu'elle s'étend à l'ensemble du corps social, montrant une atmosphère de désordre généralisé : « *L'épouvante et l'horreur règnent de toutes parts, / Et le peuple effrayé tremble sur ses remparts* » (Racine, 1982, p. 62). La peur se transforme alors en une structure collective qui traverse la cité et fragilise l'ordre commun. Dans cette optique, Mauron affirme que

nous serons amenés à voir, dans le héros d'un drame, le moi de son auteur, dans les personnages qui l'entourent, ses tentations ou ses défenses, ses désirs ou ses peurs [...]. Nous verrons donc, Racine sous Néron comme sous Bajazet, en une terreur de Racine sous Agrippine et sous Roxane. (1986, pp. 21-22)

Sans réduire l'analyse à une simple causalité biographique, cette approche permet d'appréhender la peur comme un principe organisateur de l'imaginaire tragique, qui se structure autour de la répétition et de la variation de scènes d'angoisse et de menace. De ce fait, la peur et l'horreur ne se limitent pas à de simples effets dramatiques, mais constituent des matrices symboliques qui participent à la cohérence interne de l'univers racinien et contribuent à l'élaboration de son réseau obsessionnel.

6.1.2. La représentation de la rivalité

À cette première série d'images s'ajoute celle de la rivalité, qui représente un principe fondamental des conflits amoureux et politiques dans le théâtre de Racine. Cette rivalité ne se limite pas à une simple opposition entre deux personnages, mais établit une véritable logique relationnelle basée sur la substitution, l'exclusion et la concurrence affective. Le rival n'est pas seulement celui qui s'oppose au protagoniste : il devient une figure qui perturbe la stabilité du désir et transforme chaque relation en un champ de tension. Dans cette optique, la rivalité se manifeste d'abord à travers une logique de vengeance et de punition, où le conflit affectif se mue en une dynamique destructrice : « *De punir, s'il le faut, la rivale, et l'amant* » (Racine, 1983, p. 109). Cette formulation illustre que la rivalité transcende le cadre sentimental pour se transformer en une structure d'affrontement total, où l'amour lui-même contient déjà la potentialité de la violence. Elle se manifeste également sous la forme d'une perte double, tant affective que symbolique, où le sujet est simultanément dépouillé de l'objet aimé et du pouvoir qui y est associé : « *Mon Rival porte ailleurs son cœur et sa couronne* » (Racine, 1982, p. 179). Cette articulation entre amour et pouvoir démontre que la rivalité dans l'œuvre de Racine ne concerne jamais uniquement les sentiments, mais implique également des enjeux de domination et de légitimité.

Dans certaines situations, cette rivalité se manifeste par une illusion passagère de stabilité, dissimulant une menace sous-jacente : « *Phèdre depuis longtemps ne craint plus de rivale* » (Racine, 1983, p. 282). Cette absence apparente de rivalité ne signifie pas qu'elle a disparu, mais plutôt qu'elle s'est transformée en une tension souterraine, prête à resurgir sous une forme plus violente. La rivalité atteint ensuite son paroxysme dans la violence directe, où l'opposition se déplace vers une logique de destruction tant physique que symbolique : « *J'embrasse mon rival, mais c'est pour l'étouffer.* » (Racine, 1982, p. 354). Ce changement illustre que la relation au rival est empreinte d'une ambivalence fondamentale : le geste d'approche devient en même temps un geste d'élimination.

Enfin, cette dynamique se stabilise sous la forme d'une affirmation explicite de domination, où le sujet s'efforce d'imposer sa supériorité dans le champ relationnel : « *Par là je me rendis terrible à mon rival* » (Racine, 1983, p. 448). La rivalité se présente ainsi comme une stratégie de construction du pouvoir personnel à travers la destruction ou la neutralisation de l'autre. Ainsi, la rivalité ne se limite pas à être un motif dramatique récurrent, mais elle représente également une structure fondamentale du fonctionnement de l'univers racinien. Elle régule les relations au sein d'un système instable où le désir, la jalousie et le pouvoir s'entrelacent et se modifient sans cesse. Cette dynamique de tension constante participe à l'harmonie du réseau d'images obsédantes qui parcourt l'ensemble des tragédies.

6.1.3. L'image de l'ambition et du pouvoir

L'image de l'ambition et du pouvoir prolonge directement la logique de rivalité, en déplaçant le conflit du domaine affectif vers le domaine politique et symbolique. Cependant, dans l'univers racinien, cette distinction demeure relative : le pouvoir n'est jamais uniquement institutionnel, il est toujours traversé par des désirs

personnels, des affects et des tensions intérieures. L'ambition devient ainsi une force dynamique qui structure les comportements, transforme les relations et déstabilise l'équilibre moral des personnages. Cette dynamique s'exprime d'abord dans une logique de surveillance, de châtiment et de dénonciation, où le pouvoir est associé à la punition du traître et à la restauration d'un ordre menacé : « *Je l'attends. Il viendra m'en demander raison, / Et croit pouvoir encore cacher sa trahison* » (Racine, 1983, p. 250). Le pouvoir apparaît ici comme une instance de contrôle qui s'exerce dans une attente tendue de la faute de l'autre, révélant une dimension presque obsessionnelle de la justice et de la vengeance. L'ambition prend ensuite la forme d'une quête explicite de souveraineté, où le désir de domination politique devient central et structurant : « *Il demande surtout le pouvoir souverain, / Et ne veut revenir que le sceptre à la main* » (Racine, 1982, p. 84). Cette recherche du pouvoir absolu dépasse la simple stratégie politique pour devenir une finalité existentielle, où l'identité du sujet se confond avec la possession du pouvoir. Cependant, cette quête n'est jamais exempte de neutralité : elle est accompagnée d'une expérience intérieure ambivalente, marquée par l'ivresse et la perte de clarté. Le pouvoir est ainsi décrit comme une force qui modifie le jugement et transforme celui qui le possède : « *De l'absolu pouvoir vous ignorez l'ivresse* » (Racine, 1983, p. 467). L'absolutisme se présente ici comme une expérience extrême, où la maîtrise extérieure s'accompagne paradoxalement d'un dérèglement intérieur.

Dans cette même perspective, l'ambition se manifeste également comme une possession psychique, une force qui envahit le sujet et le dépasse : « *Voilà l'ambition dont mon âme est saisie* » (Racine, 1983, p. 167). L'ambition n'est plus simplement un choix ou une stratégie, mais une forme d'emprise, ce qui accentue son caractère obsessionnel dans la dynamique tragique. Enfin, la question du pouvoir absolu est

directement examinée dans sa dimension politique et structurelle : « *Amurat jouit-il d'un pouvoir absolu?* » (Racine, 1983, p. 64). Cette interrogation met en lumière l'instabilité fondamentale de toute autorité dans le théâtre racinien, où le pouvoir est toujours menacé, contesté ou affaibli. Ainsi, l'ambition et le pouvoir forment un réseau d'images obsédantes qui articulent le désir de domination, la perte de contrôle et la fragilité intérieure. Ils participent pleinement à la logique générale de l'univers racinien, où toute forme de puissance est indissociable d'une tension psychique et d'un déséquilibre latent.

6.1.4. L'image du complot et de la ruse

À ces raisons s'ajoute l'idée de complot et de ruse, qui joue un rôle fondamental dans la structure cachée de l'action dramatique chez Racine. Contrairement aux passions manifestes telles que l'amour ou la colère, ce motif s'inscrit dans une logique de dissimulation, de stratégie et de manipulation. Il introduit dans le monde tragique une dimension souterraine où les actions ne sont jamais totalement transparentes et où les véritables intentions se dérobent constamment derrière les discours.

La ruse se manifeste d'abord comme une stratégie d'action et de domination, employée pour contourner les résistances et atteindre un but par des moyens détournés : « *Fallait-il par la ruse attaquer sa vertu ?* » (Racine, 1982, p. 152). Cette formulation met en évidence une tension entre morale et efficacité, où l'action politique ou affective se construit sur le détournement des normes. Elle se prolonge ensuite dans une logique de pression et d'insistance, où la volonté d'obtenir un résultat implique une forme de contrainte progressive exercée sur autrui : « *Pour le fléchir enfin tente tous les moyens.* » (Racine, 1983, p. 311). Le complot devient ici un processus, une dynamique continue plutôt qu'un acte isolé, ce qui souligne son caractère structurant dans l'univers tragique.

Dans une autre configuration, le complot acquiert une dimension clairement politique et judiciaire, devenant ainsi un instrument d'accusation et de délégitimation : « *Sur Joad accusé de dangereux complots, / Allait de sa colère attirer tous les flots.* » (Racine, 1983, p. 449). Il ne s'agit plus simplement d'une ruse individuelle, mais d'un mécanisme de pouvoir qui engage l'ordre collectif et la légitimité des figures d'autorité. Cette dimension s'étend encore davantage lorsqu'elle concerne l'ensemble du corps social et religieux, transformant le complot en une menace globale contre les institutions : « *Et publier partout les complots criminels, / Qu'on fait ici contre eux et contre leurs autels.* » (Racine, 1983, p. 249). Le complot devient alors un principe de désordre généralisé, capable de fragiliser les fondements mêmes de l'ordre politique et sacré. Enfin, il se manifeste dans la logique interne des conflits de pouvoir et de rivalité, où la surveillance et la neutralisation de l'adversaire prennent une place centrale : « *D'un rival insolent arrêtez les complots.* » (Racine, 1983, p. 160). La ruse n'est plus seulement un moyen, mais une structure permanente de méfiance et de contrôle.

Ainsi, la répétition des images d'horreur, de rivalité, d'ambition et de complot ne se limite pas à une simple accumulation thématique, mais constitue un véritable système de correspondances internes. Ces images obsédantes agissent comme des points de condensation d'un réseau imaginaire cohérent, où chaque motif fait écho aux autres dans un jeu de transformations et de déplacements. Elles permettent ainsi d'appréhender l'univers tragique racinien comme une structure organisée autour de répétitions significatives plutôt que de variations isolées. Dans la perspective mauronienne, ces configurations s'inscrivent dans le mythe personnel, compris comme un principe d'organisation profonde de l'œuvre, basé sur la cohérence et la constance des structures imaginaires sous-jacentes. Leur répétition

confère au théâtre racinien une forte unité interne et révèle une logique de circulation des motifs, où les images se transforment sans jamais disparaître. C'est dans cette dynamique de récurrence et de transformation que se dessine la monstruosité racinienne, non pas comme une catégorie morale isolée, mais comme une forme symbolique émergente issue de ces réseaux obsessionnels qui structurent l'ensemble du corpus tragique.

6.2. Les motifs récurrents : logique obsessionnelle

La simplification des motifs en quelques configurations principales démontre, au-delà de la variété thématique, la constance de structures obsessionnelles qui structurent l'ensemble de l'œuvre théâtrale de Racine. Dans ses tragédies, plusieurs motifs se manifestent de manière récurrente, mais cette répétition n'est en aucun cas automatique. Elle suit une logique interne qui met en lumière des structures obsessionnelles que Mauron qualifie de « figures obsédantes » : ces images, ces paroles ou ces situations qui se répètent et qui dévoilent la structure du mythe personnel présent dans l'univers tragique de Racine. Parmi ces motifs, la mort, la jalousie, la culpabilité, la violence, le carnage, le crime, la haine et la vengeance se distinguent par leur intensité dramatique et psychologique formant une logique obsessionnelle. C'est là que chaque apparition nourrit la suivante, intensifie l'angoisse et structure le développement des personnages.

La répétition des situations tragiques représente un des éléments fondamentaux de la méthode psychocritique. Alors que les images obsédantes se manifestent à travers des réseaux métaphoriques récurrents, les motifs récurrents se présentent sous la forme d'actions, de comportements ou de configurations dramatiques qui se reproduisent d'une œuvre à l'autre. Cette répétition ne témoigne pas d'une pauvreté de l'invention dramatique ; au contraire, elle met en

lumière l'existence d'un noyau imaginaire stable qui organise de manière inconsciente la création littéraire. Dans cette optique, la tragédie racinienne se révèle comme un espace de réélaboration continue des mêmes conflits fondamentaux. Les personnages peuvent changer de nom, de contexte historique ou de fonction dramatique, mais ils se retrouvent toujours confrontés à des expériences similaires : l'impossibilité de maîtriser le désir, la peur de la perte, l'attraction pour la destruction, la culpabilité, la rivalité ou encore la fascination pour le pouvoir. Ces situations récurrentes établissent ainsi un système de correspondances qui relie les tragédies entre elles et contribue à leur profonde unité symbolique.

La démarche mauronienne incite alors à envisager ces répétitions comme des manifestations d'une structure psychique sous-jacente. Selon Mauron, « [...] si la conscience de l'écrivain veut user du récit ou du théâtre, la structure inconsciente s'exprimera non plus en métaphores, mais en « situations » » (1963, p. 204). Les motifs récurrents deviennent ainsi les équivalents dramatiques des métaphores obsédantes. Ils constituent les traces visibles d'un imaginaire qui, d'une œuvre à l'autre, revient inlassablement vers les mêmes conflits et les mêmes anxiétés. C'est dans cette perspective qu'il est essentiel d'analyser les motifs principaux qui parcourent l'œuvre théâtrale de Racine : la mort, la jalousie, la culpabilité, la violence, le crime, la haine et la vengeance. Leur présence répétée ne s'explique pas par un simple artifice dramatique, mais par une logique obsessionnelle qui contribue à l'élaboration du mythe personnel racinien et à l'unité profonde de son univers tragique.

6.2.1. Le motif de la mort et de la violence

Le thème de la mort représente l'un des éléments les plus persistants du système dramatique chez Racine. Il ne se limite pas à un simple effet tragique ou à une finalité narrative, mais se manifeste

comme une véritable configuration symbolique récurrente qui traverse l'ensemble des tragédies. La mort apparaît ainsi comme une force structurante de l'action, mais également comme une modalité d'expression des tensions extrêmes qui organisent l'univers dramatique. Elle met en scène des situations où l'existence est continuellement placée sous le signe de la limite, de l'irréversible et de la destruction.

Dans cette optique, la mort ne se réduit pas à une issue fatale : elle devient un point de cristallisation des conflits, où se manifestent les contradictions fondamentales entre désir, devoir et désespoir. Les personnages raciniens se trouvent ainsi confrontés à des choix où la vie elle-même perd sa valeur face à l'intensité des passions ou des contraintes tragiques : « *Que de haïr la vie et courir à la mort ?* » (Racine, 1982, p. 82), « *La mort au désespoir ouvre plus d'une voie.* » (Racine, 1983, p. 190), « *Vous verrez par sa mort le sultan adouci.* » (Racine, 1983, p. 115), « *La mort seule, la mort pourra rompre les nœuds* » (Racine, 1983, p. 268), ou encore « *Chercher, avec la mort, la peine toute prête ;* » (Racine, 1982, p. 419). Ces énoncés illustrent que la mort fonctionne comme une solution extrême à des tensions insurmontables, inscrivant le tragique dans une logique de résolution par l'anéantissement.

Cette dynamique mortifère s'accompagne d'une intensification de la violence, qui représente l'autre facette du même motif. Comme l'a noté Roland Barthes, « *le théâtre de Racine est un théâtre de la violence* » (Barthes, 1963, p. 36). La violence ne se limite pas à un événement spectaculaire, mais constitue une structure affective et symbolique qui imprègne les relations humaines. Elle se manifeste à travers les conflits familiaux, politiques et amoureux, où les passions se métamorphosent en forces destructrices. Ainsi, les scènes de carnage, de meurtre ou de menace contribuent à l'édification d'un univers où la destruction est toujours sous-jacente : « *Quoi ? du sang de son frère il*

n'a point eu d'horreur ? » (Racine, 1982, p. 365), « J'embrasse mon rival, mais c'est pour l'étouffer. » (Racine, 1982, p. 354), « Pour le fléchir enfin tente tous les moyens. » (Racine, 1983, p. 311), « L'épouvante et l'horreur règnent de toutes parts, / Et le peuple effrayé tremble sur ses remparts. » (Racine, 1982, p. 62). Le massacre et les images de dévastation représentent donc l'incarnation ultime de la violence tragique, où la mort ne se limite plus à un événement isolé, mais se transforme en une logique structurelle de l'univers racinien.

6.2.2. Le motif de la jalousie et de la culpabilité

Le thème de la jalousie représente l'un des éléments les plus puissants de la dynamique tragique dans l'œuvre de Racine. Ce n'est pas simplement un affect individuel, mais plutôt une configuration symbolique récurrente qui transforme les relations affectives en rapports de tension, de rivalité et de destruction. La jalousie agit ainsi comme un principe de désorganisation des liens amoureux et politiques, où toute relation stable est immédiatement mise en péril par la suspicion et la peur de la perte. Dans cette optique, la jalousie opère comme un mécanisme de projection et de violence intérieure. Elle transforme les affects contrariés en forces destructrices qui contaminent tant les relations privées que les structures politiques. Elle devient alors un outil de pouvoir, de manipulation et de domination, où le sujet jaloux s'efforce de rétablir une forme de contrôle sur l'objet perdu ou menacé. Cette dynamique se manifeste dans des formulations où la jalousie apparaît comme une force collective et corrosive : « *Le perfide intérêt, l'aveugle jalousie / S'unissent contre toi pour l'affreuse hérésie.* » (Racine, 1983, p. 350), « *Sa jalousie a pu l'armer contre son frère ;* » (Racine, 1982, p. 368), « *Du mérite éclatant cette reine jalouse, / Hait surtout Josabet votre fidèle épouse.* » (Racine, 1983, p. 412), « *Dans le noble transport de cette jalousie, / Je le trouvais trop lent à traverser l'Asie ;* » (Racine, 1982, p. 127), « *Funeste aveuglement ! Perfide*

jalousie ! / Récit menteur ! Soupçons que je n'ai pu celer ! » (Racine, 1983, p. 104). Ces exemples illustrent que la jalousie transcende le cadre émotionnel pour devenir une véritable force de structuration des conflits, où le désir frustré se mue en haine, puis en volonté de destruction.

Ce passage de la jalousie à la violence affective et symbolique entraîne inévitablement le thème de la culpabilité, qui en constitue l'extension intérieure. En effet, la culpabilité se manifeste comme une forme de retournement de la violence contre soi-même, où l'individu devient à la fois juge et accusé. Elle fonctionne comme un moteur psychique central de la tragédie, amplifiant la souffrance et plaçant les personnages dans une dynamique de faute irréversible. Dans l'univers racinien, la culpabilité ne se limite pas à la morale individuelle, mais s'inscrit dans une structure dramatique où chaque acte semble déjà porter en lui sa propre condamnation. Elle est ainsi liée à une conscience aiguë de la faute, qu'elle soit réelle ou supposée, et à l'impossibilité d'y échapper. Cette tension se manifeste à travers des expressions où la culpabilité prend une dimension collective, intime ou projective : « *Que tu présenteras au jour de ta fureur / À toute la race coupable.* » (Racine, 1983, p. 444), « *Savent que sa vertu le rend seule coupable.* » (Racine, 1983, p. 70), « *Le coupable Néron fuit en vain ma colère :* » (Racine, 1982, p. 340), « *Mais ce coupable amour dont il est dévoré / Dans Athènes déjà s'était-il déclaré ?* » (Racine, 1983, p. 319), « *C'est lui, Seigneur, c'est lui, dont la coupable audace / Veut la force à la main m'attacher à son sort* » (Racine, 1983, p. 142).

Ainsi, la jalousie et la culpabilité constituent un système interdépendant au sein de l'imaginaire tragique de Racine. La jalousie provoque la rupture des liens affectifs et la métamorphose du désir en haine, tandis que la culpabilité internalise cette violence en la retournant contre le sujet lui-même. Ensemble, ces deux motifs

établissent une logique obsessionnelle où le personnage est englué dans un mouvement de tension continue entre accusation et auto-condamnation. Dans l'approche mauronienne, ces récurrences ne sont pas le fruit du hasard dramatique, mais contribuent à l'élaboration d'une structure du mythe personnel, où les affects se répètent, se transforment et se répondent d'une tragédie à l'autre.

6.2.3. Le motif du pouvoir et de la rivalité

Le thème du pouvoir et de la rivalité constitue un élément central de la logique tragique chez Racine, car il structure les interactions entre les personnages selon un principe de compétition, de domination et de tension constante. La rivalité ne se limite pas à un simple conflit entre individus, mais se présente comme une configuration symbolique où l'existence de l'autre devient un obstacle à la reconnaissance et à la stabilité du sujet. Dans cette optique, la rivalité se manifeste d'abord comme une dynamique d'affrontement émotionnel et destructeur, où le désir se transforme en une logique d'élimination symbolique. Cela peut mener à une violence explicite : « *De punir, s'il le faut, la rivale, et l'amant.* » (Racine, 1983, p. 109). Cela traduit une structure où l'amour est immédiatement contaminé par la logique de la guerre et de la séparation. Elle se présente également comme une expérience de dépossession, où le sujet perd à la fois l'objet aimé et la position symbolique liée au pouvoir : « *Mon Rival porte ailleurs son cœur et sa couronne* » (Racine, 1982, p. 179). La rivalité met en lumière l'imbrication entre affect et autorité, révélant que le conflit dépasse le domaine sentimental pour toucher aux enjeux de légitimité. Cette dynamique peut rester sous-jacente ou se transformer en violence directe, où la proximité avec le rival devient destructrice : « *J'embrasse mon rival, mais c'est pour l'étouffer.* » (Racine, 1982, p. 354). Cela démontre que la relation à l'autre est fondamentalement ambivalente,

oscillant entre attirance et annihilation. Cette structure rivalitaire est indissociable du thème de l'ambition et du pouvoir, qui en représente l'extension intrinsèque. Le pouvoir se manifeste comme un domaine de contrôle et de jugement, organisé autour de la menace et de la surveillance : « *Je l'attends. Il viendra m'en demander raison, / Et croit pouvoir encore cacher sa trahison* » (Racine, 1983, p. 250). Il se révèle également comme une recherche de souveraineté totale : « *Il demande surtout le pouvoir souverain, / Et ne veut revenir que le sceptre à la main.* » (Racine, 1982, p. 84). Néanmoins, ce pouvoir ne se limite pas à la sphère politique : il devient une force intérieure qui envahit l'individu et perturbe son équilibre psychologique. L'ambition se présente alors comme une forme de domination : « *Voilà l'ambition dont mon âme est saisie.* » (Racine, 1983, p. 167), tandis que l'exercice du pouvoir s'accompagne d'une ivresse destructrice : « *De l'absolu pouvoir vous ignorez l'ivresse,* » (Racine, 1983, p. 467).

Ainsi, rivalité, ambition et pouvoir constituent une même structure de tension où le sujet tragique est englué dans une logique perpétuelle de confrontation et de domination. Dans la perspective mauronienne, ces répétitions ne se réduisent pas à de simples motifs thématiques, mais contribuent à une structure du mythe personnel, où se rejoue, sous des formes variées, une dynamique obsessionnelle de lutte pour la reconnaissance et la maîtrise de l'autre.

6.2.4. Le motif du crime, de la ruse et de la vengeance

Le motif du crime, de la ruse et du complot constitue une configuration fondamentale de la logique tragique racinienne, car il révèle une forme de violence indirecte qui repose sur la dissimulation, la stratégie et la transgression des normes morales et politiques. Contrairement aux passions explicites, ce motif s'inscrit dans une dynamique souterraine où l'action se déroule dans le secret, la manipulation et la duplicité. Le crime y occupe une position centrale.

Il ne se limite pas à l'exécution d'un acte criminel, mais représente une structure récurrente qui engage la faute, la transgression et la sanction. Souvent envisagé avant d'être réalisé, il se construit dans la pensée, l'intention ou le désir des personnages, révélant ainsi la tension constante entre les aspirations individuelles et les limites imposées par l'ordre moral ou politique. En ce sens, le crime ne fonctionne pas uniquement comme un événement dramatique ; il contribue à l'organisation symbolique des tragédies en cristallisant les conflits qui opposent le désir, le pouvoir et la culpabilité.

La ruse se présente d'abord comme un instrument d'action conçu pour contourner la résistance de l'autre et atteindre un objectif par des moyens détournés : « *Fallait-il par la ruse attaquer sa vertu ?* » (Racine, 1982, p. 152). Elle s'inscrit ainsi dans une logique où la moralité est subordonnée à l'efficacité, et où la relation à autrui est modelée par le soupçon et la stratégie. Loin d'être un procédé isolé, la ruse devient un mode récurrent de fonctionnement des relations tragiques. Elle permet aux personnages d'agir de manière indirecte, de cacher leurs intentions ou d'influencer la volonté d'autrui sans avoir recours à une confrontation ouverte. Cette médiation stratégique révèle que le conflit tragique ne se joue pas uniquement dans l'affrontement visible, mais également dans les manœuvres cachées qui précèdent l'action. La ruse apparaît ainsi comme une modalité privilégiée de la lutte pour le pouvoir et la domination, où la parole, la persuasion et la manipulation remplacent temporairement la violence directe. Dans cette optique, elle contribue à la configuration symbolique des tragédies en instaurant un climat constant de méfiance, d'incertitude et de dissimulation, qui favorise la progression du conflit dramatique.

Le complot, pour sa part, étend cette dynamique individuelle à une dimension politique et collective, où la menace devient à la fois structurelle et institutionnelle. Il constitue un motif récurrent de

désordre et de remise en question de l'autorité : « *Sur Joad accusé de dangereux complots, / Allait de sa colère attirer tous les flots.* » (Racine, 1983, p. 449), ou encore « *Et publier partout les complots criminels, / Qu'on fait ici contre eux et contre leurs autels.* » (Racine, 1983, p. 249). Dans cette optique, le complot ne se limite plus à l'individu, mais représente une mise en péril de l'ordre politique et symbolique. Cette logique de dissimulation et de transgression est également liée à des tensions de rivalité et de pouvoir, où la nécessité dramatique de neutraliser l'adversaire se fait sentir : « *D'un rival insolent arrêtez les complots.* » (Racine, 1983, p. 160). Le crime ne se présente donc pas comme un événement isolé, mais comme une conséquence structurelle des rapports de force et de domination.

La dynamique du crime et de la ruse atteint finalement son apogée dans la haine et la vengeance, où les tensions accumulées se métamorphosent en un désir de destruction et de châtement. Le désir frustré se mue en volonté de destruction et de punition : « *De punir, s'il le faut, la rivale, et l'amant.* » (Racine, 1983, p. 109), « *Par là je me rendis terrible à mon rival,* » (Racine, 1983, p. 448), ou encore « *Je l'attends. Il viendra m'en demander raison, / Et croit pouvoir encore cacher sa trahison.* » (Racine, 1983, p. 250). Ces formulations illustrent que la vengeance ne se limite pas à une réaction émotionnelle basique, mais représente une méthode récurrente de résolution des conflits tragiques. Elle structure les interactions entre les personnages selon une logique de représailles, où la violence se manifeste comme la solution privilégiée aux tensions accumulées. Ainsi, le crime, la ruse et la vengeance ne sont pas des motifs isolés, mais constituent un système cohérent de transformation des affects en violence organisée. Dans l'approche mauronienne, leur répétition à travers les tragédies contribue à la formation d'une structure du mythe personnel, où les mêmes configurations symboliques se rejouent sous des formes variées. La

tragédie racinienne se présente donc comme un domaine dans lequel ces motifs obsessionnels circulent, se modifient et se réorganisent d'une œuvre à l'autre, mettant en lumière une logique sous-jacente de transgression, de domination et de déséquilibre relationnel.

6.3. La Monstruosité : projection du mythe personnel

Cette récurrence représente précisément l'un des piliers de la méthode psychocritique. Lorsque les images, les situations et les motifs se répètent d'une tragédie à l'autre, ce n'est pas en raison d'une répétition mécanique des mêmes procédés dramatiques par Racine. Au contraire, leur récurrence illustre la constance d'une même organisation imaginaire qui évolue sans jamais s'éteindre. Les personnages se modifient, les contextes dramatiques changent et les intrigues se renouvellent, mais les mêmes configurations symboliques réapparaissent sous des formes variées. C'est cette continuité qui permet à Mauron d'évoquer un mythe personnel, compris comme une structure profonde qui organise l'ensemble de l'œuvre, dont les images obsédantes, les motifs récurrents et les figures monstrueuses sont les manifestations successives.

Dans l'approche psychocritique, la monstruosité se révèle comme l'une des manifestations les plus significatives du mythe personnel. Elle ne se limite pas à un ensemble de personnages violents ou criminels, mais représente une configuration symbolique résultant de la récurrence des images obsédantes et des motifs précédemment analysés. La figure monstrueuse se présente ainsi comme un point de convergence où se concentrent les tensions fondamentales de l'univers tragique. Les personnages monstrueux ne sont donc pas perçus comme des individualités isolées, mais comme les diverses manifestations d'une même structure imaginaire qui traverse l'ensemble du corpus racinien. À cet égard, Mauron soutient que « [...] l'explication du mythe personnel se résume pour nous à l'histoire de sa

genèse psychique ; l'essentiel de cette histoire se déroule durant les premières années de l'enfance ; la genèse doit respecter les lois et suivre les étapes du développement affectif et imaginatif de l'enfant » (Mauron, 1963, p. 220). Cependant, dans une perspective psychocritique appliquée au texte, l'objectif n'est pas de reconstituer la biographie de l'auteur, mais d'examiner comment une structure profonde façonne les configurations symboliques de l'œuvre. Comme l'indique Mauron, « [...] le comportement de Racine à l'égard de Port-Royal et de Louis XIV y est non seulement lisible, mais à mon avis, expliqué. J'en conclus que la personnalité inconsciente qu'il figure influence de façon décisive à la fois l'œuvre et le comportement de l'auteur sur des points essentiels » (1963, p. 218). Cette observation doit être interprétée non pas comme une explication historique, mais comme une formulation générale de la logique du mythe personnel, c'est-à-dire la façon dont une structure inconsciente se manifeste dans l'organisation de l'œuvre. Dans cette optique, la psychocritique révèle la constance d'une structure imaginaire qui parcourt l'intégralité du corpus.

Le réseau d'associations observé dans les tragédies met en lumière une structure où la monstruosité se développe progressivement à travers la convergence de diverses configurations symboliques. Mauron souligne d'ailleurs que le mythe personnel « nous fournit une image du « monde intérieur » inconscient, avec ses instances, ses objets internes, ses moi partiels, son dynamisme » (1963, p. 373). Ainsi, la monstruosité ne découle pas uniquement des actions des personnages ; elle émerge de la répétition de ces réseaux imaginaires qui régissent le fonctionnement interne de l'œuvre. Cette configuration se manifeste d'abord par la récurrence de la violence et du carnage, qui représentent des formes privilégiées de la démesure tragique. Par conséquent, Athalie se présente comme l'incarnation d'une violence souveraine lorsque « *Un poignard à la main, l'implacable Athalie / Au carnage*

animait ses barbares soldats » (Racine, 1983, p. 419). La violence se manifeste également sous la forme d'une puissance incontrôlable qui transcende les individus : *« C'est un torrent qui passe, et dont la violence / Sur tout ce qui l'arrête exerce sa puissance »* (Racine, 1982, p. 125), tandis que la limitation du pouvoir contribue paradoxalement à son intensification : *« Ce terme limité que l'on veut leur prescrire, / Accroît leur violence en bornant leur empire »* (Racine, 1982, pp. 64-65). À l'échelle collective, cette même logique mène au massacre : *« Qu'ils firent d'Amalec un indigne carnage »* (Racine, 1983, p. 368). La violence cesse alors d'être un simple événement dramatique pour se transformer en l'une des manifestations privilégiées du système symbolique qui traverse les tragédies. Cette dynamique se manifeste également dans le motif du crime, inextricablement lié à la faute, à la transgression et à la culpabilité. Les personnages évoquent sans relâche le crime comme une réalité déjà ancrée dans leur conscience : *« Du crime que sa vie a jeté sur la nôtre. / Montrez-moi le chemin, j'y cours »* (Racine, 1983, p. 113), *« Ses yeux indifférents ont déjà la constance / D'un tyran dans le crime endurci dès l'enfance »* (Racine, 1982, p. 368), *« Hélas ! Du crime affreux dont la honte me suit »* (p. 329), *« Ah ! C'est un crime encor dont je la veux punir »* (p. 187) ou encore *« Dans le sang ennemi tu peux laver ton crime »* (p. 156). La récurrence de ces expressions illustre que le crime ne se limite pas à un simple acte ; il se transforme en une structure symbolique omniprésente qui régit les relations entre désir, faute et sanction. À cette configuration s'ajoute celle de la haine et de la vengeance, qui transforment progressivement le conflit en une logique de destruction. Ainsi, les personnages affirment : *« Une éternelle haine a dû m'armer contre eux »* (Racine, 1983, p. 368), *« Des deux princes d'ailleurs la haine est trop puissante : / Ne crois pas qu'à la paix jamais elle consent »* (p. 87), ou encore *« Doit-il de votre haine être encore accablé ? »* (p. 245). Cette haine trouve son prolongement naturel dans la vengeance : *« Roxane est offensée et*

court à la vengeance » (p. 82). Ces motifs ne se contentent pas de décrire les passions des personnages ; ils s'inscrivent dans un réseau de transformations où chaque tension relationnelle tend vers une forme de destruction.

Ainsi, la monstruosité se manifeste moins comme une caractéristique d'un individu spécifique que comme le produit de la convergence de diverses configurations symboliques. La violence, le carnage, le crime, la culpabilité, la haine et la vengeance ne fonctionnent pas de manière isolée ; elles représentent les différentes expressions d'une même logique obsessionnelle qui imprègne l'ensemble du corpus. Dans la perspective mauronienne, cette cohérence fondamentale correspond exactement au mythe personnel, c'est-à-dire à une construction imaginaire dont la constance se révèle à travers la répétition des images, des situations et des structures dramatiques. La monstruosité racinienne devient alors le principe unificateur de cet univers tragique, où chaque tragédie réactive, sous des formes renouvelées, les mêmes configurations symboliques et les inscrit dans une architecture imaginaire d'une unité remarquable.

7. Conclusion

Cette recherche propose une analyse psychocritique et symbolique de la monstruosité dans les tragédies de Racine, en s'appuyant sur la méthode de Charles Mauron. L'objectif était de déterminer si les figures monstrueuses constituaient de simples procédés dramatiques ou si elles contribuaient à une organisation imaginaire qui structure l'ensemble du corpus tragique. L'analyse met en lumière une progression cohérente des structures symboliques qui organisent l'œuvre. Elle démontre d'abord que l'univers tragique racinien se construit selon une configuration labyrinthique, où les relations entre les personnages sont marquées par des tensions d'enfermement, de domination et de conflit. Cette organisation se prolonge par la

réurrence d'images obsédantes - notamment la peur, l'horreur, la rivalité, l'ambition, le pouvoir, le complot et la ruse - qui évoluent d'une tragédie à l'autre tout en conservant une fonction structurante identique. Ces images engendrent des motifs récurrents, tels que la mort, la violence, la jalousie, la culpabilité, le crime et la vengeance, dont la répétition garantit la cohérence des configurations symboliques observées dans l'ensemble du corpus. L'étude révèle également que ces réseaux d'images et de motifs convergent vers une même organisation imaginaire. La monstruosité se présente ainsi non pas comme une simple catégorie morale ou psychologique, mais comme une configuration symbolique résultant de la répétition et de la transformation de ces structures. Dans la perspective mauronienne, cette cohérence permet de reconstruire le mythe personnel comme principe d'organisation de l'œuvre, sans réduire l'interprétation à une lecture biographique de Racine. L'essentiel de cette recherche réside dans la mise en lumière de la cohérence interne du théâtre racinien à travers l'examen des réseaux textuels. La psychocritique démontre que l'unité de l'œuvre repose moins sur la répétition des intrigues ou des personnages que sur la constance de structures imaginaires qui évoluent, se modifient et se recomposent d'une tragédie à l'autre. Cette approche ouvre également des voies de recherche, notamment par la mise en confrontation de la psychocritique avec d'autres méthodes d'analyse, afin de mieux définir les contributions et les limites de cette interprétation du théâtre classique.

Bibliographie :

- Ashley, M. (1973). *Le Grand Siècle : L'Europe de 1598 à 1715*. Fayard.
- Augustin, S. (1961). *La cité de Dieu*, XIII, Bibliothèque augustinienne, Tome. 35.

- Barthes, R. (1963). *Sur Racine*. Le Seuil.
- Bénichou, P. (1988). *Morales du Grand siècle*. Gallimard.
- Bonzon, A. (1970). *La nouvelle critique et Racine*. A.G. Nizet.
- Bouatenin, A. (2020). La psychocritique de Charles Mauron : une méthode à redécouvrir . Revue en ligne *Langues & usages*, 4, Décembre 2020. Laboratoire LESMS, Université Abderrahmane Mira. Béjaia. Algérie. sur cette adresse : <http://www.univ-bejaia.dz/leu/>.
- Clancier, A. (1992). De la psychocritique au contre-texte. *Revue Le Coq-Héron*, 126.
- Couprie, A. (2001). *Lire la tragédie*. Nathan.
- Dictionnaire Le Larousse de poche*. (2005). Éditions. Mise à jour.
- Goldmann, L. (1959). *Le Dieu caché (Étude sur la vision tragique dans les Pensées de Pascal et dans le théâtre de Racine)*. Gallimard.
- Kristeva, J. (1983). *Pouvoirs de l'horreur (essai sur l'abjection)*. Éditions. Points. version électronique.
- Laxenaire, M. (1999). Le sujet et son double en psychodrame. *Revue de psychothérapie psychanalytique de groupe*, 33.
- Mauron, CH. (1963). *Des métaphores obsédantes au mythe personnel : Introduction à la psychocritique*. José Corti.
- Mauron, CH. (1986). *L'Inconscient dans l'œuvre et la vie de Racine*. Champion- Slatkine.
- Proust, M. (1988). *À la recherche du temps perdu*. Gallimard. Tome. II.
- Racine, J. (1982). *Théâtre complet*. Tome I. Gallimard.
- Racine, J. (1983). *Théâtre complet*. Tome II. Gallimard.
- Sellier, PH. (1970). *Pascal et saint Augustin*. Colin.
- Starobinski, J. (2013). *L'Œil vivant*. Gallimard.

- Stiker-Métral, CH. (2007). *Narcisse contrarié. L'amour propre dans le discours moral en France (1650-1715)*. Champion.
- Zaiser, R. (2011). Le rayonnement du théâtre de Racine dans l'œuvre de Proust : à la recherche de la modernité de *Phèdre*. In *Littérature classique*, 76 (3). Éditions Armand Colin.