



André Durand présente

Jean RACINE
(France)
(1639-1699)



**Au fil de sa biographie s'inscrivent ses œuvres
qui sont résumées et commentées
(chacune de ses pièces de théâtre faisant l'objet d'un fichier particulier).**

Puis est tentée une synthèse finale :

- **L'homme (page 22)**
- **Le poète (page 25)**
- **Le dramaturge (page 25) :**
 - **sa conception de la tragédie (page 25)**
 - **son souci de la forme (page 40)**
 - **son peu d'intérêt pour la politique (page 51)**
 - **sa psychologie (page 54)**
 - **sa morale et sa religion (page 67)**
 - **son succès à travers les siècles (page 69).**

Bonne lecture !

Il est né le 22 décembre 1639, à La Ferté-Milon, petit bourg de Picardie (actuellement dans le département de l'Aisne). Il appartenait à une modeste famille de petite bourgeoisie qui occupait depuis des générations des fonctions administratives honorables mais sans éclat, soit dans la petite magistrature locale, soit dans la perception de la gabelle. Sa mère, Jeanne Sconin, était fille du procureur royal des eaux et forêts de Villers-Cotterêts. Son père, après avoir été cadet au régiment des gardes, était contrôleur du grenier à sel de la ville. Le destin de Jean Racine aurait d'ailleurs été d'occuper la même fonction que lui.

Il n'avait que treize mois quand, le 28 janvier 1641, après avoir, quatre jours auparavant, donné naissance à une fille, Marie, mourut sa mère. Il avait quatre ans quand son père, qui s'était remarié, disparut à son tour, le 6 février 1643, en ne laissant que des dettes.

Les deux enfants furent pris en charge par leurs grands-parents, Pierre Sconin et Marie Desmoulins. Dans cette famille aisée, les deux orphelins furent traités pour ce qu'ils étaient : des pauvres. De ce fait, Jean eut de bonne heure le spectacle d'âpres discussions familiales, et il allait confier à son fils : *«Une des choses qui m'a fait le plus de bien, c'est d'avoir passé ma jeunesse dans une société de gens qui se disaient assez volontiers leurs vérités, et qui ne s'épargnaient guère les uns les autres sur leurs défauts»*. Il fut un enfant de caractère difficile, acariâtre et turbulent, voyant alors naître en lui les conflits qui allaient nourrir son génie créateur.

En 1649, à la mort de Pierre Sconin, Marie Desmoulins prit le voile à l'abbaye de Port-Royal-des-Champs, dans la vallée de Chevreuse, au sud de Paris, abbaye avec laquelle sa famille avait noué depuis plusieurs années des liens étroits : l'une de ses sœurs, Suzanne, était morte en 1647 dans la maison de Paris ; l'autre, Mme Vitart, y était oblate ; surtout, sa fille, Agnès, connue sous le nom de mère Agnès de Sainte-Thècle, s'y était retirée fort jeune.

C'était un foyer du jansénisme, mouvement religieux, né d'une interprétation de saint Augustin, faite par l'évêque d'Ypres Cornélius Jansen (1585-1638), mettant en valeur les idées d'une limitation de la liberté humaine face à la toute-puissance de Dieu, d'une prédestination par laquelle le salut de l'âme ne serait accordé arbitrairement par Dieu qu'à certains, sans que leur mérite entre en ligne de compte, les autres étant voués au malheur par des passions irrésistibles, dont le déchaînement est la conséquence du péché originel, et de l'avidité pour les biens de ce monde. Ce mouvement se développa, principalement en France, en réaction au laxisme de l'Église catholique, mais marquait aussi l'opposition de bourgeois à l'absolutisme royal. La doctrine fut attaquée par la Sorbonne puis condamnée en 1653 par le pape, et les jansénistes furent persécutés par le pouvoir royal.

Marie Desmoulins obtint pour son filleul le privilège d'être admis gratuitement à Port-Royal-des-Champs comme élève des Petites Écoles, qui étaient fréquentées par des enfants de grandes familles qui logeaient avec leurs maîtres, qu'on appelait les «messieurs de Port-Royal» ou les «solitaires», des hommes d'une piété austère, qui répandaient avec enthousiasme la doctrine janséniste, et étaient les pédagogues les plus éclairés du XVIIe siècle, car ils plaçaient le questionnement de l'élève au cœur de leur patiente éducation, alors que les jésuites imposaient les coups de règle correcteurs et les séjours au cachot. C'étaient : le moraliste Pierre Nicole (qui fut son maître en troisième), l'ancien avocat Antoine Le Maître de Sacy, l'helléniste Claude Lancelot, le médecin Jean Hamon pour lequel il se prit d'une vive affection. Cette providentielle occasion, aux conséquences incalculables, permit à l'orphelin pauvre de faire jusqu'à l'âge de dix ans ses trois classes de grammaire, et sa première classe de lettres dans un remarquable établissement. Il était déjà partagé entre son besoin viscéral d'exprimer ses passions et ses haines, et la nécessité de suivre la voie rigoureuse indiquée par ses éducateurs. Agnès, de treize ans son aînée, se montra une vraie mère pour lui, ce qui explique les remontrances qu'elle allait lui faire plus tard, quand elle craignit pour son âme.

Sensible aux luttes de la Fronde (1648–1653), période de troubles graves qui frappèrent le royaume de France pendant la minorité de Louis XIV, il compara aux «hommes illustres» de Plutarque Condé et les autres héros ambitieux qui s'illustrèrent alors.

Du fait des attaques contre le jansénisme menées par le pouvoir royal et l'Église, il dut, en 1653-1655, faire sa seconde classe de lettres et sa classe de rhétorique au Collège de la ville de Beauvais. Puis il revint à Port-Royal-des-Champs où, pendant trois ans (1655-1658), à titre exceptionnel, dans un climat de ferveur, il put poursuivre sa formation morale et intellectuelle, étudier profondément le

grec avec Lancelot et le latin avec Nicole. Il lut non seulement la Bible, saint Augustin, les écrivains de l'Antiquité, non seulement les plus grands auteurs latins, en particulier Virgile, mais aussi, situation plus rare en ce temps où l'enseignement des jésuites reposait surtout sur le latin, les classiques grecs, Aristote, Plutarque et surtout les tragiques Sophocle et Euripide, qu'il fut vite en mesure de lire à livre ouvert, admirant les plus beaux passages, les apprenant par cœur, les annotant dans les marges, critiquant les scènes «*peu tragiques*» ou «*languissantes*», les beaux vers «*à contresens*», les personnages qui ne gardent pas l'unité de leurs caractères. Il y découvrit un monde de cruauté, y acquit une vision de l'être humain victime de ses passions, et son imagination se peupla de plus en plus de héros, et surtout d'héroïnes, condamnés par les dieux à chercher désespérément une innocence perdue, à vivre dans le mal et à en mourir. Plus qu'aucun de ses contemporains, il fut marqué par la culture grecque à laquelle il allait devoir son élégance sans afféterie, la politesse exquise de son langage, la musique de ses vers, et aussi la subtile connaissance d'un cœur humain miraculeusement libéré de la matière. Mais, alors qu'il était élevé dans une telle crainte de la chair, que le paganisme humaniste et le péché l'attiraient comme un vertige, en dépit des interdictions de Lancelot, il se cacha pour lire en grec '*Les amours de Théagène et de Chariclée*', un long roman d'Héliodore, qui titillait sa sensualité naissante. C'est ainsi qu'il allait donc pouvoir réaliser dans son œuvre ce parfait équilibre entre le corps et l'âme qu'exige toute étude psychologique vraie.

Son âme d'artiste s'éveillait déjà. Il fit ses premiers essais poétiques : des billets à Antoine Vitart ; quelques poèmes où il célébra des événements familiaux ; des élégies chrétiennes en latin aux impeccables distiques : '*Ad Christum*', '*In avaritiam*', '*Laus hiemis*', où alternaient le badinage et une réelle ferveur religieuse. Mais ce n'étaient que des travaux d'élève et pas tellement doués. La première pièce de quelque importance, qui ne fut pas publiée de son vivant, est une suite de sept odes, intitulée '*Les promenades de Port-Royal-des-Champs*', un émouvant hommage à cette sainte maison où il reçut son éducation, où il peignit avec ironie les saints hommes qui l'entouraient de leur sollicitude véritablement paternelle, et, avec une gaucherie naïve, le paysage de Port-Royal. Mais il y a dans ces exercices de style, où on trouve parfois de la grâce et une sincérité d'accent, une imitation constante des poètes latins (Virgile, Horace) ou des Français Malherbe, Théophile de Viau, Maynard, Racan, Voiture, ce qui fait que leur intérêt n'est que documentaire.

Il ne semble pas s'être passionné pour les luttes doctrinales, allait garder surtout de l'atmosphère respirée à Port-Royal le sentiment de la faiblesse de l'être humain agité par ses passions, et entraîné vers le péché s'il n'est pas secouru par la grâce. Cependant, en disciple fidèle, il prit le parti de ses maîtres contre les jésuites. Surtout, comme, dans ce centre spirituel, s'étaient retirées quelques-unes des plus grandes familles du royaume, il put nouer certaines relations qui, par la suite, lui furent fort utiles dans sa carrière.

Mais, en octobre 1658, il quitta Port-Royal pour Paris où il acheva sa formation intellectuelle et morale par l'étude de la philosophie (on disait alors la «logique»), au prestigieux collège d'Harcourt (actuellement le lycée Saint-Louis). Il était alors sous la protection de Nicolas Vitart, cousin germain de son père, qui, étant secrétaire du duc, l'hébergea à l'hôtel de Luynes, sur un quai de la Seine. Du fait de son séjour à Port-Royal-des-Champs, il noua des liens avec la grande famille des Chevreuse, très en vue dans «le monde» (le duc était le gendre de Colbert). Il put entrer dans certains cercles littéraires, où il rencontra en particulier La Fontaine, dont la femme était une de ses parentes éloignées. Il avait pour confident le jeune abbé Le Vasseur qui partageait son goût de la poésie et de la galanterie amoureuse. Tous deux fréquentaient la belle société, faisaient les beaux esprits dans les salons où se lisaient les dernières comédies à la mode, les poèmes qui font rêver des dames disposées à aller un peu plus loin. Et ils manifestèrent aussi leur tendance à mener joyeuse vie avec les comédiens et comédiennes des troupes de l'Hôtel de Bourgogne et du Marais.

Et, malgré que ses maîtres et sa tante, conformément aux préceptes du jansénisme, condamnaient absolument les mises en scène de sentiments profanes, abhorraient donc le théâtre, jugé coupable d'être immoral, d'«empoisonner les âmes», d'exciter les passions, et d'avoir un caractère mondain, méprisaient les comédiens, gens excommuniés soupçonnés de mener une vie scandaleuse, lui qui, depuis son arrivée à Paris, avait bien changé, était soucieux de s'affranchir de Port-Royal, était

talentueux et déjà très ambitieux mais sans rang ni argent, voulait «arriver» par le moyen de l'écriture, avait fait de solides études de grec, alors que le classicisme du XVIIe siècle prônait l'imitation des Anciens, se dirigea vers la tragédie. En effet, le théâtre se présentait comme la meilleure voie à emprunter, car c'était alors le genre le plus prestigieux et le plus «rentable», grâce à un pourcentage (10% environ) sur les recettes des premières représentations, qui s'ajoutait à la somme versée par l'éditeur. En 1664, Sorel indiqua : «Aucun auteur n'acquiert de la réputation en aussi peu de temps que ceux qui ont travaillé pour le théâtre» ; d'où, selon Guéret, en 1671, «la démangeaison qu'il prend à de jeunes poètes de se mettre sur le théâtre pour acquérir une réputation prompte et universelle». Mais il n'y avait alors à Paris que trois salles, et il était très difficile de se faire jouer. Aussi la première tragédie qu'il composa, dont on ne sait presque rien, sinon qu'elle était intitulée "**Amasie**", fut, le 5 septembre 1660, refusée par le Théâtre du Marais. Dépité, il écrivit : «*J'ai bien peur que les comédiens n'aiment à présent que le galimatias, pourvu qu'il vienne d'un grand auteur*», pensant évidemment à l'illustre vieillard qu'était Pierre Corneille, qui était de trente-trois ans son aîné, et dominait alors le théâtre.

À l'occasion de la paix des Pyrénées et du mariage de Louis XIV avec l'infante d'Espagne, Marie Thérèse, fille de Philippe IV, il dédia à celle-ci un poème dont il espérait qu'un ami qui était admis à la cour le montre au cardinal Mazarin :

‘**La nymphe de la Seine**’

(1660)

Ode

Commentaire

Malgré une musicalité certaine et qui avait déjà trouvé son juste ton, ce poème, par son imitation des Anciens et des poètes officiels du temps, par l'observance des conventions très strictes qui présidaient à ce genre poétique, manque d'originalité et de souffle. Sont flagrantes la faiblesse du fond (poncifs plats et boursoufflés) et la banalité de l'expression.

Cependant, le poème remporta un véritable succès. D'après Sainte-Beuve, l'académicien Chapelain, qui avait été chargé par Colbert de dresser la liste des écrivains et savants dignes de recevoir des gratifications du roi, de profiter de son mécénat, aurait déclaré : «L'ode est fort belle, fort poétique, et il y a beaucoup de stances qui ne peuvent être mieux. Si l'on repasse le peu d'endroits que j'ai marqués, on en fera une fort belle pièce.»

Le poème fut imprimé et connut deux réimpressions du vivant de l'auteur.

Chapelain accorda à Racine une gratification de cent louis.

Encouragé, il rédigea en 1661 une nouvelle tragédie, ‘**Les amours d’Ovide**’. Proposée aux comédiens de l’Hôtel de Bourgogne, elle fut, elle aussi, refusée, et ce nouvel échec lui valut des difficultés financières.

Comme Port-Royal s'inquiétait de ses désordres, de cette voie de perdition qu'était pour lui le théâtre, il subit avec impatience les «excommunications» de sa tante et de ses maîtres. Pour l'éloigner de Paris et pour assurer son avenir, en septembre 1661, on l'envoya étudier la théologie, et, selon une pratique courante en son temps, briguer le bénéfice ecclésiastique du prieuré de l'Épinay en Anjou, à Uzès, dans le Languedoc, chez l'un de ses oncles, Antoine Sconin, vicaire général auprès de l'évêque, et prieur de la cathédrale. Vêtu de l'habit noir de rigueur, affectant une gravité hypocrite, il fut toutefois, dans ce pays ensoleillé, d'abord favorablement impressionné par la beauté des lieux, la sensualité du climat évoquée dans ces deux célèbres vers :

«*Le ciel est toujours clair tant que dure son cours,
Et nous avons des nuits plus belles que vos jours.*»

('Lettre à Nicolas Vitart' [17 janvier 1662]),

le tempérament fougueux et passionné de la jeunesse, qui allait devenir le sien.

Il mit à profit cet séjour provincial pour étudier encore la Bible et saint Thomas, étendre ses lectures des humanistes, des poètes espagnols et italiens, relire Virgile, annoter une fois de plus les tragiques grecs, assouplir sa plume, éprouver la fermeté de sa vocation littéraire. Il composa des **“Remarques sur l’*Odyssee*”** et des **“Stances à Parthénice”**.

Assez vite pourtant, ce séjour austère lui inspira la lassitude de *«faire l’hypocrite»*, et une mélancolie dont se firent l’écho ses vingt-quatre lettres d’Uzès, petits chefs-d’œuvre d’élégance, de finesse, de badinage ironique, adressés pour l’essentiel à Vitart, à l’abbé Le Vasseur (il poursuivit avec lui ses entretiens sur la littérature, lui envoyant ses vers, lui demandant conseil), et à La Fontaine auquel il confia : *«Toutes les femmes y sont éclatantes, et s’y ajustent d’une façon qui leur est la plus naturelle du monde [...] Mais, comme c’est la première chose dont on m’a dit de me donner de garde, je ne veux pas en parler davantage [...] On m’a dit : “Soyez aveugle ” ! Si je ne le puis être tout à fait, il faut du moins que je sois muet ; car, voyez-vous, il faut être régulier avec les réguliers, comme j’ai été loup avec les autres loups vos compères. Adiousas !»*

En outre, le bénéfice ecclésiastique escompté s’avéra bien compliqué à obtenir, le procès engagé par son oncle pour le lui faire obtenir étant soumis aux fastidieux usages et aux lenteurs de la justice en ce temps-là. Aussi prit-il le parti, au bout d’un an et demi, au début de 1663, de quitter Uzès pour regagner Paris, où il demeura de nouveau chez Vitart, à l’hôtel de Luynes.

Comme un autre moyen de se faire remarquer était de faire l’éloge d’un roi qui avait pris en main la direction de la vie culturelle, celui-ci ayant été malade de la rougeole, et les remèdes qu’il avait pris ayant failli le faire mourir, il lui adressa :

“Ode sur la convalescence du roi”

(1663)

Commentaire

En dépit de la faiblesse du fond et de la banalité de l’expression, le poème remporta un véritable succès.

Racine obtint une gratification de six cents livres.

Pour remercier Chapelain, il écrivit :

“La renommée aux muses”

(1663)

Ode

Commentaire

En dépit de la faiblesse du fond et de la banalité de l’expression, cette autre flatterie adressée aux souverains remporta un véritable succès.

Ces poèmes valurent à Racine la faveur et la protection d’un grand seigneur et puissant mécène, le comte (et futur duc) de Saint-Aignan, l’organisateur des premières fêtes de Versailles, qui s’intéressait à la littérature, et le fit bien vite admettre à la cour et même au lever du roi, où il rencontra Molière, à l’automne 1663.

Il présenta, à celui qui était le directeur du Théâtre du Palais-Royal, une autre pièce, **“Théagène et Chariclée”**, tirée du roman pour lequel il s’était tant passionné à Port-Royal, mais elle fut refusée.

Dans le même temps, il fit aussi la connaissance de Boileau, avec lequel il allait avoir une véritable amitié active et efficace, consistant à se faire un bien mutuel et à se dévouer l'un pour l'autre, tout en demeurant très réservés. Mais ils échangeaient de nombreuses lettres. Il réussit enfin à faire accepter par Molière une pièce dont le thème lui fut suggéré par des «*quelques personnes d'esprit*» :

“La Thébaidé ou Les frères ennemis”
(juin 1664)

Tragédie en cinq actes

Les deux fils d'Œdipe, Étéocle et Polynice, se combattent jusqu'à la mort.

Pour un résumé plus précis et une analyse, voir “RACINE – ‘La Thébaidé ou Les frères ennemis’”

“La Thébaidé” fut un échec que, dans un premier temps, Racine mit au compte du manque de «*tendresses amoureuses*».

Après avoir écrit cette pièce, qui était la reprise d'une histoire célèbre depuis l'Antiquité, mais était une oeuvre personnelle où il exprimait sa vision tragique, ses passions impétueuses et peut-être sa problématique du moment, qui était une tragédie impulsive un peu maladroite, et dont les violences heurtaient le goût de l'époque, il allait se soumettre au contraire à la mode, qui était à l'héroïsme idéalisé, un peu fade, et à l'amour galant. Pour plaire à Louis XIV qui admirait le brillant conquérant qu'avait été Alexandre, il composa donc une tragédie romanesque et galante :

“Alexandre le Grand”
(décembre 1665)

Tragédie

Le conquérant Alexandre est prêt à affronter les rois de l'Inde Taxile et Porus. Le premier, dont la sœur, Cléofile, est amoureuse du Macédonien, se soumet, tandis que le second, aidé par l'amour de la reine Axiane, qu'aime aussi Taxile, s'obstine et est vaincu. Mais Alexandre fait preuve de générosité avec les deux rois, comme avec Axiane, et offre à Cléofile la couronne et son cœur.

Pour un résumé plus précis et une analyse, voir “RACINE – ‘Alexandre le Grand’”

Cette deuxième pièce représentée, le 4 décembre 1665 à Paris, au Palais-Royal, par la troupe de Molière, obtint un beau succès, et donna de la notoriété à Racine, qui devint l'écrivain choyé de la cour. Mais elle suscita le premier germe des jalousies du parti cornélien, Corneille lui-même lui ayant asséné qu'il n'était pas «né pour le théâtre», tandis qu'il subit des manœuvres de concurrence déloyale, réelles ou du moins prétendues telles par lui.

En tout cas, il les invoqua pour, après la quatrième représentation, enlever sans préavis sa tragédie à Molière. Selon son fils, Louis, qui allait parler de son père dans ses “*Mémoires contenant quelques particularités sur la vie et les ouvrages de Jean Racine*”, ç'aurait été parce qu'il exigeait de ses interprètes la perfection. En réalité, il voulut profiter du succès de sa tragédie pour la confier aux «grands comédiens» de l'Hôtel de Bourgogne, les rivaux de Molière, qui étaient sensiblement plus appréciés dans le jeu tragique, et donc plus gratifiants pour le jeune dramaturge assoiffé de gloire et d'honneurs. Ainsi, à peine avait-il montré Taxile trahissant son devoir pour satisfaire sa passion qu'il eut le même comportement, alors qu'au XVIIe siècle, la troupe qui créait une pièce en avait

l'exclusivité pour une première série de représentations, qu'elle ne tombait dans le domaine public qu'à sa publication, six à huit semaines après la première, parfois davantage. À une époque qui accordait une grande importance à la fidélité des relations sociales, en période de concurrence aiguë entre les deux théâtres, et alors que Molière était mis en difficulté par l'interdiction de "*Tartuffe*" puis de "*Don Juan*", cette trahison sans précédent donna à Racine la réputation, tout aussi durable, d'un ambitieux avide de succès et de gloire, pas disposé à s'embarrasser de scrupules quand son intérêt était en jeu.

La pièce fut ainsi jouée à la fois par les deux troupes, les comédiens de l'Hôtel de Bourgogne commençant à la représenter quatorze jours exactement après sa création, le 18 décembre. Après trois autres représentations devant un public dix fois moins nombreux que pour les précédentes, Molière dut renoncer. L'ingratitude dont fit alors preuve Racine provoqua une brouille immédiate et durable entre les deux hommes, mais fit à la pièce une certaine publicité.

Dès l'année suivante, au moment même de la publication d'"*Alexandre*", accompagnée d'une dédicace "*Au Roi*" (janvier 1666), il fit à nouveau preuve d'ingratitude, à l'égard de sa tante et de ses anciens maîtres de Port-Royal, qui avaient essayé vainement de le détourner du théâtre. Sa tante, qui lui avait servi de mère spirituelle, lui écrivit une lettre de rupture : «J'ai donc appris avec douleur que vous fréquentez plus que jamais des personnes dont le nom est abominable à toutes les personnes qui ont tant soit peu de piété [...] Jugez donc, mon cher neveu, dans quelle angoisse je peux être [...] Je vous conjure de [...] considérer sérieusement dans quel abîme vous vous êtes jeté ; [...] mais si vous êtes assez malheureux pour n'avoir pas rompu un commerce qui vous déshonore devant Dieu et devant les hommes, vous ne devez pas penser à nous venir voir.»

L'auteur comique Desmarest de Saint-Sorlin, devenu dévot, ayant fait paraître depuis 1664 une série de "*Lettres sur l'hérésie imaginaire*", c'est-à-dire le jansénisme dont il réclamait l'éradication, et le janséniste Nicole lui ayant répondu, dans une lettre publiée le 31 décembre 1665, en déclarant en particulier : «Un faiseur de romans et un poète de théâtre est un empoisonneur, non des corps, mais des âmes des fidèles, qui se doit regarder comme coupable d'une infinité d'homicides spirituels», Racine, s'étant cru visé, publia une caustique, mordante et ironique "**Lettre à l'auteur des "Hérésies imaginaires"**", où, refusant le débat moral sur le théâtre, il s'intéressa au rang du dramaturge dans la société, reprochant à son ancien maître : «*Vous pouviez employer des termes plus doux que ces mots d'"empoisonneurs publics" et de "gens horribles parmi les chrétiens". Pensez-vous que l'on vous en croie sur parole? Non, non, Monsieur, on n'est point accoutumé à vous croire si légèrement. Il y a vingt ans que vous dites tous les jours que les Cinq Propositions [tirées des écrits de Jansenius pour condamner le jansénisme] ne sont pas dans Jansenius ; cependant on ne vous croit pas encore.*» Et il tint à se poser en défenseur du théâtre et du rire en général, prit à cœur de justifier socialement la condition d'écrivain, et ne craignit pas d'attaquer personnellement, d'une manière d'autant plus violente qu'elle était spirituelle et méchante, ses anciens maîtres, qui s'étaient pourtant montrés si dévoués à son égard, repoussant insolemment leur sollicitude grondeuse. Peu après, il écrivit deux autres textes, inspirés par la même intention et rédigés dans le même esprit, sans toutefois les publier (l'un parut après sa mort, en 1727) car il en fut dissuadé par Boileau. Il allait reconnaître et regretter cette ingratitude, déclarant en pleine Académie : «*Je donnerais tout mon sang pour l'effacer.*» Cette violence témoignait de la passion et de la mauvaise conscience qui caractérisaient son engagement d'auteur dramatique, et qui allaient être les deux pôles de sa personnalité jusqu'à "*Phèdre*".

En 1666, son oncle remporta le procès qu'il avait intenté pour lui faire obtenir le bénéfice ecclésiastique de l'Épinay, mais il lui fut aussitôt contesté, et un nouveau procès fut engagé que, selon Racine, «*ni lui ni ses juges n'entendirent jamais bien*».

En mars 1667, la belle Marquise-Thérèse Gorle, dite Marquise, épouse de l'acteur René Berthelot, dit Du Parc, l'une des comédiennes les plus en vue à l'époque, à laquelle naguère Comeille faisait la cour, quitta brusquement la troupe de Molière pour rejoindre celle, plus prestigieuse, de l'Hôtel de Bourgogne et son auteur, Jean Racine, dont elle était peut-être devenue dès cette époque la maîtresse (il avait vingt-huit ans, elle, trente-quatre, et était mère de trois enfants), et qu'il aima

ardemment. Se marièrent-ils secrètement? Ce quasi-enlèvement accentua encore l'animosité entre Molière et Racine.

Cette année-là, son ascension mondaine fut assurée par la protection d'Henriette d'Angleterre, belle-soeur du roi et duchesse d'Orléans, qui lui suggéra peut-être d'écrire une nouvelle pièce, qui fut une véritable tragédie :

“Andromaque”
(novembre 1667)

Tragédie en cinq actes et en vers

Captive de Pyrrhus, roi d'Épire, Andromaque ne sauvera son fils, Astyanax, d'une mort certaine qu'en épousant son vainqueur. Ambassadeur des Grecs, Oreste est venu à la cour de Pyrrhus pour que l'enfant lui soit remis. Mais l'amour de Pyrrhus pour Andromaque et celui qu'Oreste éprouve pour Hermione, fiancée délaissée de Pyrrhus, font obstacle au vœu des Grecs. La crise se dénoue par l'assassinat de Pyrrhus, dicté à Oreste par Hermione, le suicide d'Hermione et la folie d'Oreste.

Pour un résumé plus précis et une analyse, voir “RACINE - “Andromaque”

“Andromaque” remporta un immense succès, qui fut plus vif encore à la cour qu'à la ville. Ce fut le début de la véritable gloire de Racine. Mais la pièce, qui fut publiée deux mois à peine après sa création, ne tarda pas à provoquer une cabale formée d'auteurs jaloux et de partisans de Corneille. Molière lui-même prit part au concert de remontrances envieuses en représentant la pièce en trois actes de l'avocat Subligny, ‘*La folle querelle ou La critique d’“Andromaque”*’ (mai 1668), réquisitoire vétilleux, mais point sot, contre les prétendus défauts littéraires et moraux de la pièce, auxquels étaient opposés les talents supérieurs de Corneille. À ces attaques, Racine répliqua tantôt avec une ironie cinglante, des épigrammes, des traits cruels, une véhémence presque «teigneuse», tantôt avec une suffisance un peu hautaine tout droit venue de sa récente réussite non seulement littéraire mais sociale aussi. Il se sentait désormais assez fort pour polémiquer ouvertement. Ayant obtenu une gratification royale de mille deux cents livres et le bénéfice du prieuré de l'Épinay (il percevait des rentes tout en n'ayant que fort peu d'obligations), il avait pu s'installer au faubourg Saint-Germain. Et s'ajouta l'enthousiasme d'une première expérience présumée de la paternité, Marquise Thérèse Du Parc ayant eu en effet une fille baptisée en mai 1668, dont il fut à tout le moins le parrain.

Venant de s'illustrer dans le genre noble de la tragédie, il voulut montrer qu'il n'était pas moins capable que son illustre rival, Corneille, d'exceller aussi dans le genre comique, tout en tentant d'égaliser aussi Molière. Or la demande d'une pièce comique serait venue des acteurs de l'Hôtel de Bourgogne, qui supportaient d'autant plus mal la vogue de Molière auprès du public et du roi qu'il les avait ridiculisés en 1663 dans ‘*L'impromptu de Versailles*’. Et il ne déplaisait pas à Racine de se manifester contre un homme avec qui il était brouillé depuis l'affaire d’“*Alexandre*”, contre celui qui faisait jouer ‘*La folle querelle ou La critique d’“Andromaque”*’ et qu'on soupçonnait même d'en être partiellement l'auteur. Comme il avait un penchant et un talent pour la raillerie, et qu'il était agressivement ambitieux, il se montra disposé à satisfaire cette demande, à concurrencer l'un et l'autre de ses adversaires (qui n'en était peut-être qu'un : voir dans le fichier “CORNEILLE” ou dans le fichier “MOLIÈRE” le point intitulé ‘*Corneille, nègre de Molière?*’). On peut se demander aussi, sa susceptibilité et sa malignité faisant incliner à le supposer, s'il ne fut pas aussi incité à écrire sa pièce pour répondre à celle de Subligny, ‘*La folle querelle*’ où il avait attaqué “*Andromaque*”, le personnage qui la défendait étant une ridicule vicomtesse, qui, entre autres ridicules, avait les avocats et les procureurs en horreur.

Quoi qu'il en soit, il écrivit en quelques mois :

“Les plaideurs”
(novembre 1668)

Comédie en trois actes et en vers

Alors qu'on veut empêcher le vieux juge Perrin Dandin de céder à sa folie de prononcer des jugements, que sollicitent les plaideurs invétérés que sont Chicanneau et la comtesse de Pimbêche, son fils, Léandre, voulant, en dépit de l'opposition de son père, épouser Isabelle, la fille de Chicanneau, se déguise en homme de loi, et fait signer au père un contrat de mariage au lieu d'un procès-verbal. Et, comme Perrin Dandin parvient tout de même à faire le burlesque procès d'un chien, Léandre et Isabelle en profitent pour se marier vraiment.

Pour un résumé plus précis et une analyse, voir “RACINE – ‘Les plaideurs’”

“Les plaideurs” connurent un échec relatif.

En décembre, Marquise Thérèse Du Parc mourut dans des circonstances mystérieuses, des suites d'une fausse couche, d'un avortement raté ou, selon la mère de la comédienne qui accusa Racine d'avoir agi par jalousie, d'un empoisonnement. Ainsi d'ailleurs débuta «l'Affaire des poisons».

Il rencontra alors une autre comédienne aux moeurs très libres, au mari complaisant, qui devint sa maîtresse et à qui il allait bientôt confier les grands rôles de ses tragédies suivantes : Marie Desmares (1642-1698), dite la Champmeslé, qui était merveilleusement douée pour la déclamation, et allait devenir la plus grande tragédienne de son temps, Mme de Sévigné (dont le fils avait été l'un de ses amants !) ayant dit d'elle : elle est «la plus merveilleuse bonne comédienne que j'aie jamais vue» (15 janvier 1672) et prétendant que Racine «fait des comédies pour la Champmeslé». Il eut pour elle une passion jalouse qui le rendit encore plus tourmenté, ombrageux, intraitable. Mais elle allait bientôt le quitter pour le comte de Tonnerre.

Voulant rivaliser sur son propre terrain avec Corneille, il écrivit une pièce inspirée par l'histoire romaine alors qu'il avait jusque-là emprunté ses sujets à la mythologie grecque, empreinte en outre d'une coloration plus politique et plus virile que la sentimentale “*Andromaque*” :

“Britannicus”
(décembre 1669)

Tragédie en cinq actes et en vers

Seconde femme de l'empereur Claude qu'elle a fait assassiner, Agrippine est parvenue à écarter du trône l'héritier présomptif, Britannicus, en faisant adopter Néron, fils d'un premier lit. Déçue par Néron qui se dispose à l'écarter du pouvoir, elle favorise les amours de Britannicus et de Junie. Mais Néron, devenu amoureux de la jeune princesse et secondé par le perfide Narcisse, empoisonne Britannicus.

Pour un résumé plus complet et une analyse, voir “RACINE - “Britannicus”

Comme celle d’“*Andromaque*”, la représentation de “*Britannicus*” donna lieu à une cabale qui ne différa guère de la précédente que par sa plus grande efficacité : ni à l'Hôtel de Bourgogne ni à la ville l'accueil réservé à cette pièce, que Racine reconnut pourtant plus tard avoir, entre toutes, «*le plus travaillée*» (seconde préface [1674]), ne répondit d'abord à son attente. Mais ce succès mitigé fut en partie compensé par la faveur dont “*Britannicus*” bénéficia à la cour notamment de la part du roi et de celle du gendre de Colbert, le duc de Chevreuse, à qui la tragédie était dédiée.

En 1670, Racine fut invité à prendre part aux fêtes du mariage du duc de Nevers avec Mlle de Thianges. Doté désormais d'une gratification de mille cinq cents livres, il ne cessait de voir son prestige croître à la cour.

Cette année-là, on trouva chez la marquise de Brinvilliers un attirail d'empoisonneuse.

Peut-être à la demande d'Henriette d'Angleterre qui aurait proposé le même sujet romain au vieux Corneille et au jeune Racine, sans dire ni à l'un ni à l'autre qu'elle engageait une compétition, il donna :

“Bérénice”
(décembre 1670)

Tragédie en cinq actes et en vers

Amoureux de la reine palestinienne Bérénice qu'il a emmenée à Rome après le siège de Jérusalem, l'empereur Titus, devant l'hostilité du peuple romain à son projet de mariage, la renvoie aux premiers jours de son règne, au mépris de ses promesses et de leur passion commune. Prince oriental lié à Bérénice par un amour malheureux, Antiochus s'éloigne à son tour, désespéré de n'avoir pu l'émouvoir.

Pour un résumé plus complet et une analyse, voir “RACINE - “Bérénice”

Corneille ayant fait jouer “*Tite et Bérénice*”, la joute littéraire profita d'abord à sa pièce. S'opposaient deux partis, celui des cornéliens réunissant les deux Corneille et leur neveu, Fontenelle, les gazetiers Robinet et Donneau de Visé, la comtesse de Soissons (chez qui s'était retirée la mère de la Du Parc), la duchesse de Bouillon, les ducs de Vendôme et de Nevers, etc., tandis que Racine avait de puissants protecteurs dans le roi, Mme de Montespan, maîtresse de Louis XIV, sa sœur, Mme de Thianges, et le Grand Condé. Aussi l'accueil de la cour lui fut-il plus favorable. Et, finalement, grâce à son intuition des attentes littéraires du public de son temps qui était alors friand de «tendresse», il remporta sur son rival une victoire décisive et reconnue pour telle, et s'imposa comme le plus grand dramaturge. Lui, qui avait dédié “*Andromaque*” à Henriette d'Angleterre, “*Britannicus*” au duc de Chevreuse et “*Bérénice*” à Colbert, n'eut plus besoin de ces protections, allait d'ailleurs cesser d'écrire des dédicaces, signe de suffisante autonomie. Il allait poursuivre désormais sa production au rythme régulier d'une tragédie par saison.

En 1671, il donna de ses poèmes à un “*Recueil de poésies chrétiennes et diverses*”.

En janvier 1672, son flair infailible des modes les plus volatiles l'amena à exploiter un engouement assez ancien pour l'Orient, devenu soudain plus vif, comme le prouvait le récent succès du “*Bourgeois gentilhomme*” de Molière (1670), et il donna :

“Bajazet”
(janvier 1672)

Tragédie en cinq actes et en vers

Avant de partir pour la guerre, le sultan Amurat a donné l'ordre à sa favorite, Roxane, de faire exécuter son propre frère, Bajazet. Elle révèle à ce dernier le projet du sultan, et lui promet la vie sauve s'il consent à diriger une révolte contre Amurat, et à l'épouser. Mais Bajazet aime Atalide, cousine d'Amurat. Roxane consentira à le laisser en vie s'il accepte de voir périr Atalide. Son refus entraîne sa perte. Tandis qu'il succombe, Roxane elle-même est tuée par un messager d'Amurat. Désespérée, Atalide se donne la mort.

Pour un résumé plus précis et une analyse, voir "RACINE - "*Bajazet*"

L'accueil fait à "*Bajazet*" fut enthousiaste. Après cinq triomphes consécutifs et une nette victoire sur Corneille, Racine se sentait enfin reconnu. Comme le montre le ton nouveau de ses préfaces, il éprouvait une sérénité, un sentiment de supériorité, étant plus que jamais apprécié à la cour, jouissant d'une large aisance financière. Peut-être était-il également rasséréiné par une amélioration de ses relations avec ses anciens maîtres de Port-Royal. Au moment où (sans doute en février ou mars 1672), il commença à concevoir une nouvelle tragédie, s'offrait à lui la perspective d'entrer, à trente-deux ans, à l'Académie française, d'y être imposé comme protégé du roi et de Colbert, malgré l'intime réticence des auteurs jaloux, des cornéliens, des modernistes et des religieux hostiles au théâtre et à la peinture des passions, c'est-à-dire d'une bonne majorité de l'assemblée.

Pour être pleinement digne de cette promotion, et pour atténuer les réticences, mieux valait préparer une tragédie plus noble et plus pompeuse que les galanteries d'"*Alexandre*" et d'"*Andromaque*", que l'élégiaque simplicité de "*Bérénice*", que les noires fourberies de "*Britannicus*" et de "*Bajazet*", et moins sanglante que trois de celles-là. Et, comme il voulut aussi célébrer la victoire de Louis XIV sur les Provinces-Unies des Pays-Bas, il donna une dimension épique à sa nouvelle pièce qui allait donc être moins dominée par une vision personnelle, et plus proche de la conception qu'on avait encore de ce genre, à l'Académie et parmi les doctes.

Le 12 janvier 1673, il fut reçu à l'Académie française et, dès le lendemain, il fit jouer :

"*Mithridate*"
(janvier 1673)

Tragédie en cinq actes et en vers

Le vieux Mithridate, roi du Pont, éternel ennemi des Romains, est amoureux de Monime, jeune princesse grecque, et s'apprête à l'épouser. Mais les deux fils du roi, Xipharès et Pharnace, sont silencieusement épris de la jeune fille, qui aime Xipharès. Alors qu'on le tenait pour mort, le retour de Mithridate précipite le drame. Soupçonneux et jaloux, il fait arrêter le traître Pharnace, qui l'a poussé à s'allier aux Romains, et qui a dénoncé Monime et Xipharès. Mithridate, feignant de renoncer à Monime au profit de Xipharès, la contraint à lui avouer son amour pour celui-ci, et décide de leur donner la mort. Mais, alors que les Romains attaquent la ville, et que Pharnace, échappé de sa prison, soulève le peuple contre Mithridate, Xipharès se porte à son secours. Mithridate se perce de son épée, et mourant, bénit magnanimement l'union de Monime et de Xipharès.

Pour un résumé plus précis et une analyse, voir "RACINE - "*Mithridate*"

"*Mithridate*" fut l'une des pièces de Racine les plus applaudies à la ville et à la cour. Il avait désormais le droit de se considérer comme le plus grand dramaturge du temps.

En 1673-1674, il ne donna pas de nouvelle pièce.

Peut-être s'était-il apaisé avec le succès? Son ambition était relativement satisfaite ; le conflit entre sa conscience et ses pulsions s'atténuait ; il était plus soucieux de conforter sa reconnaissance sociale que d'exprimer une vision tragique dans une œuvre théâtrale qui était surtout le moyen d'une réussite désormais assurée. Et cela expliquerait qu'il ait choisi d'écrire une tragédie à fin heureuse, qui marquait aussi un retour à la liturgie tragique des Grecs :

“Iphigénie”
(août 1674)

Tragédie en cinq actes et en vers

Réunis à Aulis pour s'embarquer vers Troie, les Grecs n'ont pu partir, empêchés par des vents défavorables. Ils apprennent du devin Calchas que les dieux ne consentiront à leur départ que si Agamemnon, leur chef, accepte de sacrifier à Artémis sa fille, Iphigénie, qui est du sang d'Hélène. Le roi s'y résout, et mande la jeune fille au camp sous le prétexte de la marier à Achille. Arrivées au camp, Clytemnestre et Iphigénie découvrent la vérité, tandis qu'Achille, mis au courant des projets meurtriers du roi, promet son aide à Clytemnestre, et que la Troyenne Ériphile, sa captive amoureuse de lui, manifeste sa jalousie. Par respect pour les dieux, Agamemnon se montre insensible aux prières comme aux menaces. Iphigénie accepte alors son sacrifice. Mais Calchas révèle qu'est aussi du sang d'Hélène Ériphile, et que c'est elle qui doit périr. Devançant l'heure de son sacrifice, elle se tue.

Pour un résumé plus précis et une analyse, voir “RACINE - “Iphigénie”

Avec “*Iphigénie*”, qui se conformait au «microclimat» mental et littéraire de l'époque, la consécration de Racine atteignit son apogée. Consacré comme poète de cour avec la création de la pièce à Versailles, il put se permettre, dans ses préfaces, de substituer la raillerie à l'argument défensif, et de faire alterner l'ironie légère et la hautaine condamnation.

Le 27 octobre 1674, déjà adulé et comblé d'honneurs, il fut, grâce à la protection de Colbert, anobli par l'achat de la charge de trésorier de France et de général des finances de la ville de Moulins, qui était une copieuse prébende.

L'amitié de Boileau pour lui s'affirma, l'admiration de celui-ci transparent dans “*L'art poétique*”.

Peut-être affecté par la mort de la fille de feu Marquise Du Parc, Racine interrompit le rythme quasi annuel de ses productions, et consacra l'essentiel des années 1675-1676 à publier une édition d'ensemble de ses “*Oeuvres*”, scrupuleusement revue et corrigée.

En 1676, il contribua, par ses intrigues, à faire échouer “*Tamerlan*”, la pièce d'un jeune dramaturge, Pradon.

Cette année-là, la marquise de Brinvilliers, porteuse d'une confession écrite qui terrifia les enquêteurs, fut arrêtée et bientôt exécutée. Mais on avait découvert une véritable bande de femmes qui vendaient des poisons appelés «poudre de succession». Le roi convoqua une Chambre ardente qui fit arrêter les coupables, et enregistra une dénonciation faite par Catherine Monvoisin, alias la Voisin : selon elle, Racine, «à cause de son extrême jalousie» à l'encontre de son rival, Genlis, peut-être père de l'enfant qu'elle attendait, se serait défait par le poison de Marquise Du Parc, non sans avoir tiré de son doigt un diamant de prix.

Il travailla plus de deux ans sur une pièce (qui est donc celle à laquelle il consacra le plus de temps), qui s'appelait “*Hippolyte et Phèdre*”, mais reçut finalement le titre de :

“Phèdre”
(janvier 1677)

Tragédie en cinq actes et en vers

En l'absence de son époux, Thésée, qu'on tient pour mort, Phèdre déclare sa passion à Hippolyte, le jeune fils du roi, qui est d'une loyauté irréprochable à l'égard de son père, et aime Aricie d'un amour partagé. Le retour inattendu du roi surprend Phèdre qui, sur le conseil insidieux de sa nourrice, Oenone, accuse son beau-fils d'avoir tenté de lui faire violence. Effrayée par les possibles effets de sa calomnie, Phèdre se dispose à avouer la vérité à Thésée quand elle apprend qu'Hippolyte aime

Arcie. La jalouse fureur qui s'empare d'elle lui inspire alors de garder un silence qui entraîne la mort d'Hippolyte, abandonné par son père à la vengeance de Neptune, tandis que son accusatrice, après avoir avoué son forfait, se suicide.

Pour un résumé plus précis et une analyse, voir "RACINE - "Phèdre"

La duchesse de Bouillon et son frère, le duc de Nevers, ayant monté une cabale, et commandé à Pradon une "*Phèdre et Hippolyte*" qu'il fit jouer à l'Hôtel de Bourgogne, cette pièce obtint un succès factice pendant tout un mois, la "*Phèdre*" de Racine pâtissant de cette rude concurrence, et connaissant un échec. Lui, qui avait le sentiment de l'œuvre accomplie, qui, dans la préface de la pièce, put s'en tenir à la tranquille affirmation de la moralité du genre tragique, s'engagea tout de même dans une «guerre des sonnets» satiriques et insultants, avant d'être soutenu par les consolantes louanges de l'"*Épître VII*" de Boileau qui stigmatisait «la jalousie que suscite le génie auquel la postérité saura rendre justice.».

Cet échec momentané eut un grand retentissement sur sa carrière dramatique. Selon son fils, il aurait été à ce point déçu «qu'il se dégoûtait du métier de poète et faisait résolution d'y renoncer : il reconnaissait la faiblesse de l'homme, et la vanité de notre amour-propre, que si peu de chose humilie.» Il se réfugia dans un «silence» qui est le mystère Racine, sur lequel on a beaucoup glosé. À trente-huit ans, au plein midi de son génie, il s'éloigna de la scène, et sembla oublier la vocation qui, dès l'âge de vingt ans et en dépit des obstacles, l'avait poussé à composer des tragédies. Fut-il découragé par la cabale (dont pourtant il avait triomphé)? Voyait-il que la mode de l'opéra supplantait peu à peu celle de la tragédie? Avait-il épuisé les ressources de sa puissance créatrice, comme l'affirma François Mauriac? Fut-il rongé par une crise intime, éprouvant le remords d'une jeunesse orageuse, le réveil de la religion de son enfance qui condamnait le théâtre? Se sentit-il vieux, à bientôt quarante ans, le seuil de la vieillesse à cette époque? En tout cas, l'année 1677 marqua une orientation nouvelle dans sa vie, qui devint moins fiévreuse, plus posée, plus régulière, plus «bourgeoise», a-t-on dit, peut-être aussi plus soucieuse du salut céleste, en tout cas plus détachée de la création littéraire : il cessa de hanter les théâtres, de fréquenter les comédiens, d'aimer les comédiennes, d'écrire des pièces. Il alla jusqu'à condamner la pratique même du théâtre sans renier pour autant ses tragédies, qui lui avaient conféré l'immortalité de son vivant. Il réorienta son activité, embrassa une vie honorable et bientôt honorée.

Le 1^{er} juin 1677, âgé de trente-sept ans, il fit avec Catherine de Romanet, qui en avait vingt-huit et était la fille d'un trésorier de France anobli par sa charge, et la cousine de Nicolas Vitart, un mariage d'intérêt et de raison dont Boileau fut l'un des témoins, et qui doubla sa fortune (elle lui apportait une dot de soixante-dix mille francs, alors que la dépense annuelle d'un ménage noble était de dix mille francs). Appartenant à la noblesse de province, cette femme simple, calme, admirable maîtresse de maison, ignorait son œuvre, n'allait jamais lire ses tragédies profanes, et pensait pécher en allant au théâtre. Ils s'aimèrent sincèrement, et il allait se vouer, beaucoup plus qu'il n'était coutume de le faire à son époque, à l'éducation de ses sept enfants, et à la piété la plus austère, préparant même sa réconciliation avec les solitaires de Port-Royal.

En septembre 1677, Mme de Montespan et Mme de Thianges lui demandèrent de renoncer à toute autre activité pour être nommé, avec Boileau, historiographe de Louis XIV, alors au faîte de sa puissance, pour écrire l'histoire officielle de son règne, en transmettre à la postérité les hauts faits. Ainsi, s'il quitta le théâtre, il n'abandonna pas tout à fait la littérature, l'historiographie étant bien un genre littéraire. Il prit fort au sérieux sa nomination qui était avant tout la réalisation de ses ambitions. Cette charge fort rémunératrice (pension de six mille livres, le double de celle de Boileau), qui était aussi une promotion sociale éclatante, le couronnement d'une carrière, n'était toutefois pas une sinécure, et, selon les "*Mémoires*" de Louis Racine, «les deux poètes, résolus de ne plus l'être, ne songèrent qu'à devenir historiens ; et, pour s'en rendre capables, ils passèrent d'abord beaucoup de temps à se mettre au fait et de l'histoire générale de France et de l'histoire particulière du règne qu'ils avaient à écrire.» Nous avons conservé quelque trace de la préparation de Racine : ce sont les analyses des ouvrages des Anciens sur l'art d'écrire l'Histoire, en particulier les extraits qu'il fit de

celui de Lucien : *“De la manière d’écrire l’Histoire”* et du traité de Denys d’Halicarnasse *“Archéologie romaine”* ; ce sont aussi de multiples notes sur les campagnes du roi, sur les personnages de la cour. La charge supposait que le titulaire suive les campagnes qu’il devait raconter : c’est ce qu’il fit dès la campagne de 1677 ; puis, en 1678, lui et Boileau suivirent la campagne de Gand ; par la suite, Boileau ne put quitter Paris pour raisons de santé, mais Racine suivit le roi dans ses campagnes de 1683 et 1687, et écrivit durant ce temps à son ami et collègue pour le tenir au courant des événements, chacun se préoccupant des moyens d’éterniser la gloire du monarque au moment où ses victoires militaires et ses conquêtes provoquèrent un prodigieux courant d’enthousiasme.

Cette charge ouvrait à Racine une carrière de courtisan lettré, lui permettait d’approcher quotidiennement celui qui, dans ce gouvernement absolu et cette société centralisée, était le foyer de toute faveur. Il n’échappa pas au devoir de flatterie, et se livra à des flagorneries. Ainsi, il déclara : *«Tous les mots de la langue, toutes les syllabes nous paraissent précieuses, parce que nous les regardons comme autant d’instruments qui doivent servir à la gloire de notre illustre protecteur.»* Comme le roi s’étonnait de son absence à la guerre de Hollande, il lui répondit : *«La faute en est à mon tailleur, qui fut trop lent. Je lui avais commandé un habit de campagne. Quand il me l’apporta, les villes que Votre Majesté assiégeait étaient prises.»* Le zèle courtisan des deux historiographes leur valut de nombreuses critiques ; on les appelait «Messieurs du sublime».

Cependant, peut-être parce qu’il avait gardé le souvenir de sa petite extraction, Racine aurait parfois fait preuve d’esprit critique. Un jour que Mme de Maintenon l’entretenait de la misère du peuple, il aurait répondu qu’*«elle pourrait être soulagée par ceux qui étaient dans les premières places»*. Incité par la dame, il s’échauffa et écrivit un rapport sur *“La misère du peuple”* qu’elle s’employa à faire tomber sous les yeux de Louis XIV. Le grand roi, furieux, aurait lâché : *«Parce qu’il sait faire parfaitement des vers, croit-il tout savoir? Et parce qu’il est grand poète, veut-il être ministre?»* Racine s’offusqua aussi de la *«vanité des grands édifices»* voulus par le Roi-Soleil, de

*«Tous ces bâtiments admirables,
Ces palais toujours si vantés,
Et qui sont comme cimentés
Du sang des peuples misérables.»*

En novembre 1678, il fut le père d’un premier enfant (ou d’un second, s’il fut bien le père de la fille de Marquise Du Parc) prénommé Jean-Baptiste. Puis allaient en naître six autres : Marie-Catherine en 1680, Anne en 1682, Élisabeth (alias Babet) en 1684, Françoise (alias Fanchon) en 1686, Madeleine (alias Madelon) en 1688, enfin Louis (alias Lionval) en 1691.

En 1679, la Voisin, une des principales inculpées dans l’*“Affaire des poisons”*, l’accusa. Un ordre d’arrestation fut lancé contre lui en janvier 1680, une lettre de Louvois au conseiller d’État Bazin de Bezons se terminant par ces mots : *«Les ordres du roi pour l’arrêt du sieur Racine vous seront envoyés aussitôt que vous les demanderez»*. Mais, en cette passe bien délicate, il ne fut pas inquiété, sans doute grâce à une intervention en haut lieu. Il allait désormais avoir en horreur sa vie passée. Quant à la Voisin, elle fut, le 22 février 1680, brûlée vive en place de Grève.

En 1679, la persécution reprenant, les dévots convainquirent Louis XIV de supprimer cet îlot de jansénisme qu’était Port-Royal : il fut interdit d’y recevoir des novices.

En 1681, Racine traduisit *“Le banquet”* de Platon, et s’essaya à composer des livrets d’opéra pour Mme de Montespan, car le roi avait une passion pour ce divertissement.

Avec Boileau, il avait commencé à composer consciencieusement, avec rigueur et méthode, une monumentale histoire du Roi-Soleil, nécessairement conventionnelle, où était célébré une sorte de culte royal. Mais cet ouvrage fut largement détruit en 1726 dans l’incendie de la maison d’un ami, Valincourt. Ne nous sont restés que des fragments. Le premier fut composé vraisemblablement en 1682 :

“Précis historique des campagnes de Louis le Grand depuis 1672 jusqu'en 1678”
(posthume, 1730)

C'est un récit assez sec des campagnes rapides, foudroyantes, de Louis XIV (Alsace, Luxembourg, Pays-Bas), et surtout des différents sièges qu'il entreprit souvent en personne, pendant la guerre de Hollande, puis pendant la guerre contre la puissante coalition rassemblée autour de Guillaume d'Orange, guerre qui devait aboutir à la paix de Nimègue (1678). C'est donc une période historique bien délimitée qui y est traitée : cependant, il n'y est presque pas question de la politique qui joua pendant ces années un rôle au moins égal à celui des armes.

Rien d'original ni de personnel ici, pas même de vues historiques. C'est le modèle de l'histoire officielle : les pertes françaises sont insignifiantes, les défaites sont à peine mentionnées, l'accent est mis continuellement sur la part personnelle prise par Louis XIV dans les opérations.

Le “*Précis historique*” ne fut publié qu'en 1730. Il était alors attribué à Paul Pellisson. Une nouvelle édition, en 1784, le rendit à Racine et à Boileau. Cette attribution est attestée par une source digne de foi, le “*Journal*” de Dangeau.

En 1684, Racine entra à l'Académie des inscriptions, ou «Petite académie», où il fut un des quatre rédacteurs des inscriptions à la louange du roi dont s'ornaient médailles et monuments triomphaux, des devises pour les médailles commémoratives.

En 1685, il devint directeur de l'Académie française, veillant donc à la composition du dictionnaire qui allait paraître en 1694. Le 2 janvier, il prononça le discours de réception de Thomas Corneille au fauteuil de son frère, Pierre, récemment décédé ; à cette occasion, il fit de son éternel rival un éloge aussi vibrant que déconcertant, eu égard aux relations réelles entre les deux hommes : «*À dire le vrai, où trouvera-t-on un poète qui ait possédé à la fois tant de grands talents, tant d'excellentes parties : l'art, la force, le jugement, l'esprit? Quelle noblesse ! Quelle économie dans les sujets ! Quelle véhémence dans les passions ! Quelle gravité dans les sentiments ! Quelle dignité, et en même temps, quelle prodigieuse variété dans les caractères ! [...] Dans cette enfance, ou, pour mieux dire, dans ce chaos du poème dramatique, parmi nous, votre illustre frère, après avoir quelque temps cherché le bon chemin et lutté, si j'ose dire, contre le mauvais goût de son siècle, enfin inspiré d'un génie extraordinaire et aidé de la lecture des Anciens, fit voir sur la scène la raison, mais la raison accompagnée de toute la pompe, de tous les ornements dont notre langue est capable, accorda heureusement le vraisemblable et le merveilleux et laissa bien loin derrière lui tout ce qu'il avait de rivaux.*» Et il lui accorda le mérite d'*«une magnificence d'expression proportionnée aux maîtres du monde qu'il fait souvent parler*». On peut toutefois se demander si, en définissant ces qualités, il ne pensait pas à lui-même et à son idéal de la tragédie. Quoi qu'il en soit, cet hommage à Corneille paraît traduire, de la part de son auteur, la conscience d'une continuité en profondeur. Au passage, il tenta d'assimiler la gloire littéraire à la gloire militaire, comparaison qui heurtait alors de solides préjugés.

La même année, il composa un court poème, “*Idylle sur la paix*”, qui, par la diversité des rythmes et la souplesse de la versification, est une véritable réussite. Il fut mis en musique par Lulli, et exécuté lors d'une fête donnée au château de Sceaux, en l'honneur de Louis XIV, par le marquis de Seignelay, fils de Colbert.

Il accepta même de menues besognes littéraires pour plaire à Mme de Montespan ou aux Condé.

En 1687, il donna une nouvelle édition collective de son théâtre, non sans avoir retouché les textes avec grand soin, sa conversion ne l'ayant donc pas conduit à négliger son œuvre passée, et à se rallier aux vues de Nicole. Pourtant, il interdit à son fils d'assister à des pièces profanes.

Cette année-là mourut Jean Hamon, un de ses maîtres à Port-Royal.

En 1688, parurent dans “*Le bréviaire romain en latin et français*” de Le Tourneux, ouvrage qui avait une couleur janséniste, des “*Hymnes traduites du bréviaire romain*”, qui pourraient être de lui, mais ne sont pas signées. Aussi les identifications qu'on en a faites sont-elles incertaines. Celles qui lui sont attribuées témoignent d'une grande liberté à l'égard du texte latin ; il s'y montre aussi grand poète chrétien que Corneille.

En 1688, la pieuse Mme de Maintenon, qui avait épousé secrètement Louis XIV après avoir élevé les enfants de celui-ci et de Mme de Montespan, qui avait ouvert à Saint-Cyr la Maison royale de Saint-Louis, une maison religieuse pour l'éducation de deux cent cinquante jeunes filles de haute naissance mais sans fortune, demanda à Racine d'écrire, pour être interprété par ses protégées, sur «quelque sujet de piété et de morale, une espèce de poème où le chant fut mêlé avec le récit, et dont l'amour fût entièrement banni». Devant cette condition restrictive assez fâcheuse, il avait donc d'abord fait la sourde oreille. Mais le moyen de ne pas répondre à la demande en question? Force lui fut bien de céder. Il y voyait l'occasion de réaliser un projet qu'il avait souvent caressé : «*Lier le choeur avec l'action comme dans les anciennes tragédies grecques.*» Il rouvrit donc la Bible, et commença, à l'été 1688, à travailler à une «*tragédie tirée de l'Écriture sainte*», passant même la fin de cette année à préparer ses élèves à déclamer parfaitement les répliques de :

“Esther”
(janvier 1689)

Tragédie en trois actes en vers et avec chœurs

Assuérus, roi de Perse, a épousé Esther sans savoir qu'elle est juive. Par son oncle, Mardochée, la jeune femme apprend qu'Aman, ministre du roi, lui a fait promulguer un décret d'extermination du peuple juif. Au péril de sa vie, elle obtient d'Assuérus qu'il renonce à son dessein, tandis qu'Aman périt sous les coups des Juifs victorieux.

Pour un résumé plus précis et une analyse, voir “RACINE – “Esther”

Racine, plus que jamais apprécié à la cour, fut bientôt reçu, insigne marque d'estime, au petit château de Marly où le roi n'accueillait pourtant que ses intimes. Comme il souffrait d'insomnies, il faisait appel à lui comme lecteur, «ce qu'il fait mieux qu'un autre» selon le *“Recueil de caractères de diverses personnes considérables de la cour de France”* (auteur inconnu).

Nouvelle étape dans son ascension mondaine, il fut, en 1690, honneur inouï pour un homme de lettres, nommé gentilhomme ordinaire de la chambre du roi, jouissant donc de l'exorbitant privilège d'y entrer sans être annoncé. Un contemporain put écrire : «Tous les gens de lettres doivent être ravis du présent qui vient d'être fait à M. Racine, puisque l'honneur en rejailit en quelque sorte sur eux.»

Protégé par Condé, Conti, le maréchal de Luxembourg, il était aussi plein de souplesse, se ménageant à la fois Colbert et Louvois, Bossuet et Fénelon, flattant discrètement Mme de Maintenon. Le même *“Recueil...”* le jugea ainsi : «Pour un homme venu de rien, il a passé du théâtre à la cour, il a pris aisément les manières de la cour, où il est devenu habile courtisan. Il y fait toutes sortes de personnages. Ou il complimente avec la foule, ou il blâme et crie dans le tête-à-tête, ou il s'accommode à toutes les intrigues dont on veut le mettre ; mais celle de la dévotion domine chez lui [...] S'il était prédicateur ou comédien, il surpasserait tout en l'un et l'autre genre. C'est le savant de la cour.» Quant à l'habituellement mordant Saint-Simon, il le considéra avec bienveillance : «Personne n'avait plus de fonds d'esprit, ni plus agréablement tourné ; rien du poète dans son commerce, et tout de l'honnête homme, de l'homme modeste, et, sur la fin, de l'homme de bien.»

En 1690, sa tante, mère Agnès de Sainte-Thècle, fut élue abbesse de Port-Royal des Champs, ce qui contribua encore, alors qu'il était repentant, à le rapprocher de Port-Royal, tout en le plaçant dans une position inconfortable vis-à-vis du roi, qui, malgré ce ralliement, l'appuya jusqu'à la fin de sa vie.

Mme de Maintenon, qui avait été très satisfaite d'*“Esther”*, l'invita à créer une nouvelle tragédie biblique. Il consacra donc une bonne partie de l'année 1689 à composer une pièce, qui, cependant, ne put être prête pour les fêtes prévues en janvier 1690, et ne fut jouée qu'en janvier 1691.

C'était :

“Athalie”
(1691)

Tragédie en cinq actes en vers et avec chœurs

Joas, petit-fils de la reine païenne, Athalie, a été élevé secrètement sous le nom d'Éliacin par le grand prêtre du temple de Jérusalem. Lors d'une visite qu'elle y fait, elle tombe en arrêt devant l'enfant : il ressemble trait pour trait à celui qu'elle a vu, en songe, lui plonger un poignard dans le cœur. Devant le refus d'Éliacin de la suivre à la cour, et Joad ayant fermé les portes du temple, la reine décide d'assiéger le lieu saint. Mais le grand prêtre, prévenu, arme les lévites, et, lorsqu'elle revient au temple, elle y découvre Joas que le grand prêtre vient de proclamer roi. Entraînée hors du temple, Athalie est mise à mort.

Pour un résumé plus précis et une analyse, voir “RACINE – “Athalie”

“Athalie” fut interdite à la demande du parti dévot. Cela détermina Racine à renoncer définitivement au théâtre.

La même année, devenu en quelque sorte grand reporter de guerre, il accompagna le roi à la campagne qu'il menait contre la puissante coalition de la Ligue d'Augsbourg. Mais Louis XIV ne possédait plus l'armée triomphante du début du règne, et, s'il tenait devant ces puissants ennemis, c'était plus par leurs dissensions que par sa force propre. Ce fut une guerre de sièges qui déboucha sur la prise de Namur (mai-juin 1692). Dans trois lettres à son ami Boileau, Racine évoqua Vauban et son talent de preneur de villes : «*M. de Vauban avec ses canons et ses bombes, a fait à lui seul toute l'expédition*».

Il fut sans doute l'auteur de :

“Relation de ce qui s'est passé au siège de Namur”
(1692)

Monographie historique

Commentaire

Racine ne rapporte que faits d'éclat, offensives victorieuses, ennemis aux abois. Le récit demeure parfaitement impersonnel, à tel point qu'il ne semble pas que, alors qu'il fut témoin oculaire, il se soit servi de ses souvenirs et de ses notes qui nous ont été conservées. Mais ce qui nous surprend davantage, c'est le style, lui aussi parfaitement impersonnel, noble sans doute mais monotone, à peine supérieur au style de “La gazette”, où il puisa d'ailleurs nombre de renseignements.

Le texte fut imprimé par ordre du roi et sans nom d'auteur en 1692, puis réimprimé dans l'édition que Louis Racine fit des “Oeuvres” de son père en 1747 sous la rubrique des “Ouvrages attribués à Jean Racine”. On a beaucoup contesté cette attribution ; sans doute parce qu'on était surpris, et même choqué, de voir l'écrivain si préoccupé de science militaire, si féru du jargon des ingénieurs. C'était oublier que, dans ses lettres à Boileau, il fit preuve de la même science.

En janvier 1692, fut attribuée à Racine une pension royale de quatre mille livres.

En 1693, dans son discours de réception à l'Académie française, La Bruyère fit son éloge : «Il est égal, toujours le même partout, soit pour le dessein et la conduite de ses pièces, qui sont justes, régulières, prises dans le bon sens et dans la nature ; soit pour la versification, qui est correcte, riche dans ses rimes, élégante, nombreuse, harmonieuse : exact imitateur des Anciens, dont il a suivi scrupuleusement la netteté et la simplicité de l'action ; à qui le grand et le merveilleux n'ont pas

même manqué, ainsi qu'à Corneille, ni le touchant, ni le pathétique...» Il fit surtout un parallèle, devenu fort célèbre depuis, entre Corneille et Racine, et favorable à ce dernier : «Corneille nous assujettit à ses caractères et à ses idées, Racine se conforme aux nôtres ; celui-ci peint les hommes comme ils devraient être, celui-ci les peint tels qu'ils sont. Il y a plus dans le premier de ce que l'on admire, et de ce que l'on doit même imiter ; il y a plus dans le second de ce que l'on reconnaît dans les autres, ou de ce que l'on éprouve dans soi-même. L'un élève, étonne, maîtrise, instruit ; l'autre plaît, remue, touche, pénètre. [...] Ce sont dans celui-là des maximes, des règles, des préceptes ; et dans celui-ci, du goût et des sentiments. L'on est plus occupé aux pièces de Corneille ; l'on est plus ébranlé et plus attendri à celles de Racine. Corneille est plus moral, Racine plus naturel. Il semble que l'un imite Sophocle, et que l'autre doit plus à Euripide.» Mais La Bruyère fut sommé par la plupart de ses nouveaux collègues de retrancher cet éloge au moment de sa publication. Face à cette demande, Racine, prétendument assagi par les ans et la gloire, mais qui n'avait en fait rien perdu de sa fougueuse combativité ni de sa soif de reconnaissance, n'hésita pas à jouer aussitôt de son autorité littéraire, et à faire valoir sa puissance mondaine, notamment son crédit personnel auprès du roi, pour obtenir que le texte fût bien publié tel qu'il était à l'origine, avec le fameux parallèle.

Dans le même temps, il ne mit pas moins de soin à assurer à ses enfants un avenir solide et brillant : en novembre 1693, il obtint ainsi de Louis XIV, pour son fils aîné, Jean-Baptiste, qui voulait devenir auteur dramatique, ce dont il le dissuada brutalement, la survivance de sa charge de gentilhomme ordinaire du roi, avec en perspective une belle carrière de diplomate. Il lui envoya des lettres où il traita en particulier de religion, du jansénisme, tenant à faire de lui un chrétien de cœur et d'action, se montrant une âme religieuse jusqu'au scrupule. De ce fait, il allait se retirer très vie dans une studieuse solitude.

L'année suivante, lui qui se sentait toujours plus proche de ses anciens maîtres de Port-Royal, qui était en communication constante avec les principaux amis du monastère, qui pratiquait assidûment la Bible, les valeurs religieuses finissant par l'emporter sur les grandeurs terrestres, fut, en août, après la mort d'Antoine Arnauld, la seule personnalité à assister au service célébré à Port-Royal quand le cœur du défunt y fut transféré. Et, bien que ce fût «imprudent», selon son successeur, Quesnel, il rédigea une épitaphe en vers défendant sa mémoire.

De plus, il intervint à plusieurs reprises, auprès de l'archevêque de Paris, en faveur de Port-Royal, qui était persécuté, et dont, courageusement, il devint dans «le monde» le véritable chargé d'affaires. Il se trouva ainsi dans une position singulièrement difficile, pris comme il l'était alors entre son loyalisme envers le roi et son amitié pour le monastère, dont il composait secrètement l'histoire.

Durant le même été 1694, lui qui depuis sept ans avait oeuvré activement à l'apaisement de la Querelle des Anciens et des Modernes, vit l'«Ancien» Boileau et le «Moderne» Perrault se réconcilier à l'Académie.

Parallèlement, toujours docile aux requêtes de Mme de Maintenon, il composa la même année :

‘Cantiques spirituels’

(1694)

Chant I

‘À la louange de la Charité’

*«Tel que l'astre du jour écarte les ténèbres,
De la nuit compagnes funèbres ;
Telle tu chasses d'un coup d'oeil
L'Envie, aux humains si fatale,
Et toute la troupe infernale
Des Vices, enfants de l'Orgueil.*

*Que me sert que ma foi transporte les montagnes,
Que, dans les arides campagnes,*

*Les torrents naissent sous mes pas ;
Ou que, ranimant la poussière,
Elle rende aux morts la lumière,
Si l'amour ne l'aime pas?»*

Chant II

“Le bonheur des justes et le malheur des réprouvés”

*«Hélas ! en guerre avec moi-même,
Où pourrai-je trouver la paix !
Je veux et n'accomplis jamais.
Je veux ; mais (ô misère extrême !)
Je ne fais pas le bien que j'aime,
Et je fais le mal que je hais.»*

Chant III

“Plainte d'un chrétien sur les contrariétés qu'il éprouve au-dedans de lui-même”

*«Dieu des batailles, Dieu terrible
Tu m'instruis dans l'art des combats !
Je te dois la force invincible
Qui soutient mon coeur et mon bras :
Ce bras armé pour leur supplice,
Ne cessera sous ton auspice,
De triompher et de punir.
Oui, dans le sang de tes victimes,
De leur blasphème et de leurs crimes
J'abolirai le souvenir.»*

Chant IV

“Vaines occupations des gens du siècle”

*«Infortunés que nous sommes,
Où s'égarèrent nos esprits !
Voilà, diront-ils, ces hommes,
Vils objets de nos mépris :
Leur sainte et pénible vie
Nous parut une folie ;
Mais, aujourd'hui triomphants,
Le ciel chante leur louange,
Et Dieu lui-même les range
Au nombre de ses enfants.»*

Commentaire

Les poèmes furent inspirés par des textes sacrés (essentiellement d'Isaïe, de Jérémie et du *“Livre de la sagesse”*). Ce sont et ce ne sont que des prières, le poète s'effaçant entièrement derrière la nécessaire banalité des sentiments, le caractère conventionnel de la langue. Mais ce qu'il semble perdre par là, il le regagna par la pureté de l'harmonie, le caractère vraiment sacré de l'expression qui se plie entièrement à ce qu'elle veut exprimer.

Dans le *“Chant III”*, paraphrasant saint Paul, il montra la double sollicitation qu'il connaissait tour à tour pour les splendeurs dangereuses de la passion et pour les austères devoirs qui s'imposent aux âmes d'élite.

On lit encore dans le recueil : «*Ainsi l'homme ici-bas n'a que des clartés sombres.*»

Mis en musique par Jean-Baptiste Moreau, les poèmes furent chantés devant Louis XIV, la même année, et publiés aussitôt.

La création de cette oeuvre toute d'élévation spirituelle n'empêchait pas Racine de rester tributaire de son tempérament profond : dès la fin de cette même année, il ne put dissimuler son plaisir à la vue de l'échec du "*Germanicus*" de Pradon, ni même résister à la tentation d'une perfide épigramme à cette occasion, preuve de la ténacité de sa rancune, encore vive quelque vingt ans après la création de "*Phèdre*".

En 1695, il franchit l'une des dernières étapes de son ascension mondaine en recevant du Roi-Soleil un appartement à Versailles même.

Moururent d'autres de ses anciens maîtres de Port-Royal : en avril 1695, Lancelot ; en novembre 1695, Nicole (il assista à son agonie).

En 1696, il acheta une fort onéreuse (cinquante-cinq mille livres) charge de conseiller secrétaire du roi, qui lui causa de réelles difficultés financières, alors qu'il vivait dans un luxueux hôtel, avait carrosse, chevaux et armoiries. S'il s'exerçait à la vie chrétienne, c'était donc avec une modération souriante, et on a pu parler de la «sagesse» de cette fin d'existence.

La même année, retouchant encore ses textes, il travailla à la troisième et dernière édition de ses "**Oeuvres**", qui ne parut que l'année suivante, comportant, une fois encore, de nombreux remaniements ainsi que trois oeuvres absentes de l'édition précédente : "*Esther*", "*Athalie*" et les "*Cantiques spirituels*", et par laquelle il marqua bien qu'il ne reniait pas son passé d'homme de théâtre.

En octobre 1697, sur la foi d'une rumeur selon laquelle le roi autoriserait le rétablissement du noviciat de Port-Royal, il y plaça sa fille aînée, Marie-Catherine. Cinq mois plus tard (mars 1698), cette rumeur n'étant toujours pas confirmée, il fit marche arrière, sans que son initiative prématurée eût sérieusement altéré la qualité de ses relations avec le roi et Mme de Maintenon.

En mai, il fit des prières pour le salut de son ancienne maîtresse, la Champmeslé, alors agonisante ; mais, à sa mort, en guise d'oraison funèbre, il ne trouva guère que des mots de reproche pour l'obstination de la défunte à ne pas renier son métier de comédienne, signe de l'emprise réellement profonde du jansénisme sur sa pensée à cette date, mais aussi, peut-être, de la permanence de sa malveillance naturelle.

Toujours bien en cour, il décida pourtant de se placer alors dans une semi-retraite un peu désabusée, comme en témoignent les lettres qu'il écrivit en 1698 à son fils aîné, Jean-Baptiste, lettres dont la tonalité générale, dominée par le souci d'édification morale et religieuse, donne parfois l'impression qu'il oubliait le jeune homme qu'il avait lui-même été, à moins que, au contraire, il ne s'en souvînt que trop bien : «*Je vous dirai, avec la sincérité avec laquelle je suis obligé de vous parler, que j'ai un extrême chagrin que vous fassiez cas de toutes ces niaiseries [les lectures profanes] qui ne doivent servir tout au plus qu'à délasser quelquefois l'esprit, mais qui ne devraient point vous tenir tant à coeur qu'elles font. Vous êtes engagé dans des études très sérieuses, qui doivent attirer votre principale attention et, pendant que vous y êtes engagé et que nous payons des maîtres pour vous en instruire, vous devez éviter tout ce qui peut dissiper votre esprit et vous détourner de votre étude.*»

Il termina en 1698 la rédaction secrète, commencée à partir de 1693 ou de 1695, de :

"Abrégé de l'histoire de Port-Royal"

Monographie historique

Après quelques allusions à l'histoire de l'abbaye de Port-Royal, fondée par les cisterciens en 1204, l'auteur parle longuement de la mère Angélique Arnauld : nommée abbesse de ce monastère alors qu'elle n'avait pas encore quatorze ans, elle réussit par sa sainteté et sa fermeté à le réformer et à en faire, au début du XVIIe siècle, un foyer de piété et un modèle de discipline pour tous les couvents de

cet ordre. Suit la relation des événements survenus au couvent (en 1626, il fut transféré à Paris) et à l'école de Port-Royal, où enseignaient les «solitaires». Avec beaucoup de finesse et de discrétion, Racine mêla l'histoire et l'apologie du jansénisme, sans en fausser le sens, prodiguant toute son éloquence lorsqu'il s'agit d'éclairer les aspects inattaquables du mouvement, tandis qu'il passa sur ceux théologiquement incriminables. Il analysa donc, d'un côté, tous les motifs les plus bas et les moyens les moins scrupuleux dont usèrent les jésuites dans leur lutte contre Port-Royal ; d'un autre côté, il retraça, avec la consciencieuse sobriété de l'artiste, l'héroïque constance des victimes : l'abbé de Saint-Cyran, directeur du couvent, qui y introduisit la doctrine de Jansénius ; Antoine Arnauld, le théologien intrépide et infatigable, obligé de fuir en exil ; les femmes, aussi fermes que les hommes dans leur refus de signer le "Formulaire" qui condamnait la doctrine janséniste, qui furent arrachées à leur couvent, et dispersées dans d'autres monastères.

Commentaire

Ce pieux et courageux plaidoyer et ce vibrant éloge, qui n'a guère de valeur historique mais une prodigieuse valeur dramatique et morale, signait l'épilogue de la relation tumultueuse de Racine avec Port-Royal. Grand prosateur autant que grand poète, il a par cet écrit donné à l'historiographie française de son siècle son oeuvre la meilleure.

On y lit : *«Je ne doute pas que la postérité, qui verra un jour d'un côté les grandes choses que le roi a faites pour l'avancement de la religion catholique, et de l'autre les grands services que M. Arnauld a rendus à l'Église, et la vertu extraordinaire qui a éclaté dans la maison dont nous parlons, n'ait peine à comprendre comment il s'est pu faire que, sous un roi si plein de piété et de justice, une maison si sainte ait été détruite, et que ce même M. Arnauld ait été obligé d'aller finir sa vie dans les pays étrangers.»*

L'ouvrage se divisait en deux parties. La première fut publiée en 1742 à Cologne, l'oeuvre complète, en 1767 à Vienne.

En 1698, malade, fatigué peut-être des contradictions dans lesquelles il vivait, Racine sentit de plus en plus la vanité des honneurs qu'il avait si obstinément poursuivis. S'il continua ses travaux d'historiographe, il vint de moins en moins souvent à la cour. Il prit soin de ménager à son fils, Jean-Baptiste, de solides appuis dans la carrière diplomatique qu'il poursuivait.

Il prit les dernières dispositions qui s'imposaient avant une mort qu'il sentait prochaine : le 10 octobre, il écrivit son testament où on lit en particulier : *«Je désire qu'après ma mort mon corps soit porté à Port-Royal-des-Champs, et qu'il soit inhumé dans le cimetière, au pied de la fosse de M. Hamon. Je supplie très humblement la mère abbesse et les religieuses de vouloir bien m'accorder cet honneur, quoique je m'en reconnaisse indigne, et par les scandales de ma vie passée, et par le peu d'usage que j'ai fait de l'excellente éducation que j'ai reçue autrefois dans cette maison, et des grands exemples de piété et de pénitence que j'y ai vus et dont je n'ai été qu'un stérile admirateur. Mais, plus j'ai offensé Dieu, plus j'ai besoin des prières d'une si sainte communauté pour attirer sa miséricorde sur moi. Je prie aussi la mère abbesse et les religieuses de vouloir accepter une somme de huit cents livres.»*

Cette fidélité lui valut une demi-disgrâce qui, selon Proust (dans "À l'ombre des jeunes filles en fleurs", dans l'édition de la Pléiade, tome I, page 563), aurait été causée par l'allusion qu'il aurait faite devant Louis XIV à Scarron, le premier époux de Mme de Maintenon.

Un mois plus tard, il confia sa fille, Anne, au couvent des Ursulines de Melun. Dans une perspective analogue, en janvier 1699, il maria sa fille aînée, Marie-Catherine, à un gendre proche de la spiritualité janséniste. Il fit entrer ses autres filles dans des communautés religieuses.

Il traîna pendant plusieurs semaines un cancer du foie, avant de mourir «avec des sentiments de piété très vifs et très édifiants» (Charles Perreault), en pleine gloire, à Paris, le 21 avril 1699. Germain Vuillart, un ami de Port-Royal, rapporta : «On ne saurait, au reste, voir un homme plus universellement regretté que ne l'est M. Racine. Les Grands, qui étaient tous les jours chez lui durant sa maladie, montraient bien par leurs soins combien ils le chérissaient et combien ils craignaient sa

mort ; et la comtesse de Gramont, qui y était presque tous les jours, me dit le soir de la grande fête, les larmes aux yeux : "Hélas ! Quelle perte pour nous, gens de cour, que celle d'un tel ami ! car tout ce que nous y étions de gens qui pensions un peu sérieusement à notre salut l'avions pour conseil comme pour exemple. Il nous encourageait, nous éclairait, nous fortifiait..." Le 6 mai, Boileau écrivit à Brossette que «Sa Majesté a parlé de M. Racine d'une manière à donner envie aux courtisans de mourir s'ils croyaient qu'Elle parlât d'eux de la sorte après leur mort.» Sans oublier tout à fait les tragédies qui l'ont immortalisé à nos yeux, les contemporains, paradoxalement, virent surtout en lui, lorsqu'il disparut, le courtisan, l'historiographe, le grand personnage dont la mort affecta le roi lui-même. Et Louis XIV accepta qu'il fût, selon ses volontés, enseveli dans le cimetière de Port-Royal, auprès de la tombe de Hamon. Mais il haïssait tant le monastère que, dix ans plus tard, il le fit raser. En 1711, les restes de Racine furent, avec ceux de Pascal, transférés à Saint-Étienne-du-Mont.

Son éblouissante et brève carrière avait été une «guerre de dix ans», pendant les années les plus glorieuses du Grand Siècle, entre la guerre de Dévolution (1667) et la paix de Nimègue (1678), tandis que Le Vau agrandissait Versailles, que Bossuet prêchait le Carême du Louvre, que La Rochefoucauld donnait ses "*Maximes*" et La Fontaine ses "*Fables*", période pendant laquelle son talent de polémiste (dans ses préfaces notamment) ne fut jamais sans emploi.

Louis Racine, qui devint oratorien et consacra sa vie au service de Dieu, mais qui ne comprit pas la véritable personnalité de son père, allait écrire des "*Mémoires contenant quelques particularités sur la vie et les oeuvres de Jean Racine*", donnant naissance à la légende d'un Racine pieux, bon mari et bon père, prétendant qu'il «n'a jamais connu par expérience ces transports qu'il a si bien dépeints».

SYNTHÈSE

L'HOMME

Le seul portrait de Racine qui présente de sérieuses garanties d'authenticité est celui que peignit Santerre vraisemblablement deux ou trois ans avant sa mort (c'est celui qui a été placé à la page 1). Ses contemporains dirent qu'il était petit de taille mais beau, ressemblant au roi.

Il eut une personnalité qui nous est moins bien connue que les dates de sa vie, d'autant plus qu'il fut l'objet de bien des légendes. Les faits, de ce point de vue, prêtent à des interprétations divergentes, et il demeure une énigme, un mystère. La vie de celui qui fut qualifié, par Alain Viala, de «caméléon», présente bien des contrastes.

Il fut d'abord, aux Petites Écoles de Port-Royal, passé qu'il ne renia jamais, un écolier modèle et brillant, à l'intelligence très ouverte, auquel les «solitaires» firent acquérir l'éloquence, le maniement des langues anciennes ; mais, dans leur éducation sévère, le comprimèrent longtemps dans une grande crainte de la chair, et, à son insu, imprimèrent en lui le jansénisme, lui faisant croire à «la misère de l'homme sans Dieu» qu'avait déjà dépeinte cet autre janséniste, Pascal.

Aussi explosa-t-il dès qu'il en trouva la liberté, le péché l'attirant comme un vertige. En effet, sensuel à l'excès, à vingt-cinq ans, il s'émancipa violemment de toute tutelle, rompit avec Port-Royal, renia son «éducation toute sainte» pour s'adonner aux «passions [...] de la concupiscence» (formules employées dans son épitaphe), s'abandonna à des mœurs dissolues, pour se réaliser selon son désir et son pouvoir, ayant d'ailleurs tendance à confondre l'indépendance avec la débauche. Il fut aimé autant qu'il aimait, et, si on est sûr de la passion que lui inspirèrent la Du Parc et la Champmeslé, qui furent d'ailleurs les premières grandes vedettes de la scène française, des Sarah Bernhardt avant la lettre, on peut admettre, avec François Mauriac, qui s'appuya sur quelques phrases de Mme de Sévigné, qu'il eut d'autres maîtresses «qui nous demeurent inconnues», que «tant d'autres êtres charmants surent guider Racine dans ce labyrinthe des passions où il s'est perdu à leur suite, puis, enfin, retrouvé.» Ainsi, il éprouva lui-même toute la gamme des sentiments, acquit une riche

connaissance de l'âme humaine qui allait lui permettre d'être un peintre ardent et lucide de l'amour, de donner beaucoup de vérité à ses études psychologiques.

Porteur d'une grande anxiété, il ressentait un avide besoin de plaire et d'être aimé, un zèle excessif pour, grâce à une merveilleuse capacité d'adaptation et de séduction, adhérer à tous les pouvoirs, avec une nette disposition à prendre l'aspect du milieu auquel il voulait s'intégrer pour y trouver de quoi subsister et s'y développer. Il faut reconnaître que ce garçon venu de rien fit une entrée difficile sur la scène du monde, ce qui le disposa à en être le plus sensible et le plus blessé des peintres. Lui qui, dans les lettres qu'il écrivit alors qu'il était jeune homme, marqua bien son souci d'écrivain en quête d'une stratégie de carrière d'«*arriver à la gloire*», fut dévoré d'une ambition sans scrupule. Assoiffé d'honneurs, il obéit à la pulsion violente de se faire une place dans le Paris mondain, de faire partie de la cour, de s'approcher du Roi-Soleil.

Cet arriviste aurait donc choisi de montrer sa supériorité par les arts, par l'écriture, non pour nous délivrer quelque message ou une vision du monde, mais parce que la littérature était un moyen de parvenir, surtout à un moment où Louis XIV inaugurait une politique de promotion des arts et des lettres pour le renom du régime. Il aurait voulu faire carrière au théâtre en ne le considérant que comme une voie de promotion sociale, la tragédie permettant même la réussite la plus rapide. Et cette ambition réaliste, malgré refus et pressions, il la maintint avec une obstination qui est peut-être le signe d'une sincère attirance, car ses deux premières pièces furent refusées par les deux principales troupes parisiennes, tandis que l'opposition morale et religieuse au théâtre n'avait jamais été aussi violente qu'au moment où il acheva son troisième essai.

Mais on peut concevoir aussi qu'il eut besoin de se délivrer de son anxiété en la transférant sur des fictions, par une sublimation littéraire, par une mise en scène. En effet, si son oeuvre fut théâtrale, cela pourrait être parce qu'il lui fallait exprimer des antagonismes fondamentaux, montrer la vanité de nos apparences, de nos entreprises, de nos espoirs, tout en devant cacher l'essentiel, le masquer sous les déguisements qui ne l'empêchent pas d'éclater enfin spectaculairement. Et c'est ainsi qu'il devint un auteur à succès vivant avec des actrices, la Du Parc et la Champmeslé,

Qu'il ait été ou non un écrivain tendu vers le succès à tout prix, il reste que, adroit et docile à tous les goûts et modes du temps, il en obtint au théâtre et à la Cour, ses biographes soulignant sa réussite exceptionnelle en tous domaines, ce qui lui suscita ainsi bien des jalousies et des inimitiés, de la part d'ennemis intraitables.

Il put alors déployer des défauts qu'il avait montrés dès sa jeunesse. Un amour-propre excessif lui donnait un caractère ombrageux, tourmenté et agressif, une susceptibilité tapageuse, une attitude hautaine et intransigeante. Le conteur Tallemant des Réaux put le juger ainsi : «[Il] met tout le monde contre lui. Il ne peut souffrir qu'on estime les ouvrages des autres. Il est si plein de lui-même qu'il querelle ses amis s'ils ne sont pas de son sentiment.» Un autre écrivain, Boursault, prétendit qu'il «ne menaçait pas moins que de mort violente tous ceux qui se mêlent d'écrire pour le théâtre». Lui-même confia à son fils : «*La moindre critique, quelque mauvaise qu'elle ait été, m'a toujours causé plus de chagrin que toutes les louanges ne m'ont fait de plaisir*». Sa malveillance naturelle fit que, spirituel pour le seul plaisir de l'être, il se livra, en particulier dans ses préfaces à ses pièces, à des attaques et à des satires mordantes, contre ses ennemis ou ceux qu'il croyait en être, les pourfendant de traits cruels, rendant coup sur coup, critiquant même aigrement ses anciens maîtres de Port-Royal auxquels il devait pourtant beaucoup. Deux des rares amis qu'il eut reconnurent ses défauts : pour Valincour, il était «railleur, et d'une raillerie amère» ; pour Boileau, qui fut son ami des premiers jours et des derniers, il était «railleur, inquiet, jaloux et voluptueux». Diderot allait affirmer qu'il était «fourbe, traître, ambitieux, méchant». Jean-Louis Barrault exprima un avis partagé : «Comme il sait mordre, comme il sait être arrogant, blessant, méprisant, brutal ! Si on ne l'admirait pas tant, on le haïrait. Quand on l'attaque, il se défend et se débat comme un diable. Il rugit, il bondit, il déchire sa proie avec ses crocs cruels, il larde les visages, il hurle de douleur et de fureur. C'est un tigre enragé.» («*Mon Racine*»). La passion jalouse qui le consumait est bien celle qu'il donna à ses héros.

Il est vrai qu'il eut à lutter âprement contre le «parti cornélien» qui se dressa sur sa route à chaque tragédie jusqu'au triomphe, contre les écrivains jaloux et irrités par son arrogance et sa désinvolture,

contre les doctes qui considéraient son œuvre comme trop galante, peu fidèle à l'Histoire et non soumise à la morale.

On peut ajouter à ces défauts une cupidité contre laquelle ses maîtres et sa chère tante l'avaient pourtant mis en garde, lui répétant : «Toute la force du diable est dans la cupidité», «cette violente inclination que nous avons aux biens, aux honneurs et aux plaisirs de ce monde», dénoncée par Arnauld d'Andilly, dans ses *“Instructions chrétiennes tirées des “Lettres de l'abbé de Saint-Cyran”*”. Ils l'avaient encore davantage alerté au sujet de la concupiscence, dérèglement du désir qui, selon le *“Dictionnaire de théologie catholique”*, incline l'âme à jouir des créatures [...] pour les rapporter à elle-même».

Et, pendant les douze années de sa carrière théâtrale, il ne négligea jamais sa situation mondaine. À une époque où l'on n'avait que mépris pour ceux qui vivaient de leur plume, il ne fut jamais considéré comme un homme de lettres parmi les autres. C'est bien pour cela qu'il a été presque universellement détesté par ses confrères en littérature. Loin de se laisser aller à la bohème des gens de théâtre, il eut un goût marqué pour la sécurité bourgeoise, se préoccupa de faire des économies ou d'effectuer des placements sûrs.

Tout en écrivant pour le théâtre, il se comporta toujours plus en courtisan qu'en écrivain. Son séjour à Port-Royal-des-Champs avait fait de lui un ami de la grande famille des Chevreuse, qui l'avaient présenté à Colbert, à qui il avait dédié *“Bérénice”*. Puis c'est à la protection du grand ministre qu'il dut d'entrer à l'Académie française en 1673, et surtout d'obtenir la charge de trésorier de France à Moulins, sinécure très précieuse tant sur le plan matériel que sur le plan mondain. Il était devenu l'ami de Boileau au moment où celui-ci se poussait à la cour, et les deux poètes allaient désormais y représenter la littérature. Quand ils réussirent à se glisser auprès de Mme de Montespan et de sa soeur, Mme de Thianges, leur succès fut assuré. Son ascension le fit parvenir au sommet des jouissances et des honneurs mondains. Durant vingt ans, il poursuivit avec ténacité une carrière de célébrité du culte royal, abandonnant la littérature pour une position officielle renforcée et un type de vie qui lui était conforme. En effet, à partir de 1675, il ressentit un désir de respectabilité et une ambition sociale que le théâtre n'était guère en mesure de satisfaire. C'est pourquoi, au cours de l'été 1677, il accepta, avec Boileau, la fonction d'historiographe du roi.

Or, à ce moment-là, il s'était transformé assez soudainement en bon époux, en père de famille vertueux et en pieux écrivain. On peut donc, à juste titre, parler de ses deux visages.

Mais son fils, Louis, dans ses *“Mémoires”*, fit de lui un portrait édifiant, le représenta comme un bon chrétien, qui n'avait été que temporairement troublé par sa sensualité et par son talent. Il y aurait donc eu continuité là où on ne voit souvent que ruptures, des fidélités là où l'on ne voit qu'opportunisme, des cohérences sous les paradoxes apparents. Il serait toujours resté en secret un janséniste, un moraliste déchiré par les souffrances et les humiliations, qui, comblé de gloire, au milieu d'une cour galante, à la fin de sa vie, se renferma en Dieu. On peut toutefois se demander s'il est retourné à la religion par véritable foi ou par peur à l'approche de la mort.

Cependant, on peut concevoir que, s'il ignora sans doute que son pessimisme y prenait son sens le plus profond, le jansénisme restait constitutif de sa personnalité culturelle, et hantait son subconscient ; qu'il ne put étouffer la mauvaise conscience que lui donnaient ses maîtres. De plus, son expérience la confirmait, car sa vie quotidienne d'arriviste ne cessait de lui rappeler qu'il était un homme de «basse extraction», promu par une faveur fragile, qui lui imposait d'incessantes contraintes et compromissions. Tout comme la créature déchue ne peut obtenir que de la grâce divine le bonheur et le salut dont elle est avide, il ne pouvait satisfaire son désir anxieux, son intense ambition, que par la grâce d'un roi, de Grands et d'un public qui pouvaient le rejeter à tout moment, tandis que, sans cesse, ses concurrents, les critiques et les moralistes dénonçaient ses passions hargneuses. Il vérifiait ainsi douloureusement la vision tragique qu'on lui avait inculquée.

LE POÈTE

Ses tragédies font généralement oublier les poèmes que Racine écrit pendant près de quarante ans, et qu'il faut apprécier en leur complexe plénitude.

La vocation de poète s'imposa très tôt à l'élève des «Messieurs» de Port-Royal. Ses premiers essais furent des travaux d'artisan consciencieux : d'impeccables distiques élégiaques en latin, puis, en français, des odes et des stances où l'inspiration malherbienne le disputait à l'ingéniosité de Théophile de Viau. La première domine dans les trois poèmes adressés au roi entre 1660 et 1663, où il se préoccupa moins de l'originalité des thèmes ou de la splendeur des images que de la clarté dans l'expression et de la netteté du syllabisme. C'est ce double souci qui l'anima encore quand il corrigea ces poèmes avant de les confier aux éditeurs du *"Recueil de poésies chrétiennes et diverses"* de 1671.

Mais, ensuite, il sembla préférer qu'on les oubliât puisque, une fois tourné vers le théâtre, il n'écrivit plus que quelques épigrammes de polémiste, et quelques madrigaux de poète de cour. Il fallut attendre qu'il le quittât pour qu'il revienne à la grande poésie, avec le court poème de 1685 qu'est *"Idylle sur la paix"*, peut-être les *"Hymnes traduites du bréviaire romain"* de 1688, et, surtout, ses *"Cantiques spirituels"* de 1694, où il se révéla un très grand poète, le charme de ces vers tenant à la mélodie qu'ils paraissent éveiller spontanément.

Il est étonnant que celui qui était le chantre de la passion amoureuse et le plus grand poète élégiaque de son temps n'ait écrit aucun vers lyrique. Pour lui, il n'était de poésie que théâtrale. Et, en son temps, la poésie dramatique, comme on aimait à dire, était considérée comme la plus haute forme de poésie.

LE DRAMATURGE

En regard des trente-trois pièces de Corneille et des trente-quatre pièces de Molière, l'œuvre dramatique de Racine est peu abondante. Elle comprend douze pièces, réparties en trois genres : neuf tragédies profanes (*"La Thébaine"*, *"Alexandre le Grand"*, *"Andromaque"*, *"Britannicus"*, *"Bérénice"*, *"Bajazet"*, *"Mithridate"*, *"Iphigénie"*, *"Phèdre"*), deux tragédies sacrées (*"Esther"*, *"Athalie"*), une comédie (*"Les plaideurs"*), qu'il ne considéra que comme le divertissement d'une saison et dont le succès eut quelque chose de paradoxal. L'inspiration générale de son œuvre exclut les fantaisies du comique. S'il fut l'ami et le correspondant de La Fontaine et de Boileau, c'est qu'il trouvait dans leur sensibilité et dans leurs vers, à côté d'exigences esthétiques proches des siennes, le sens de l'humour et l'esprit de juste mesure qui lui manquaient.

Il faut donc s'intéresser à l'auteur de tragédies.

SA CONCEPTION DE LA TRAGÉDIE

Sans doute parce qu'il ne pouvait s'en saisir consciemment, Racine n'explicita jamais sa vision tragique. Il ne l'exprima que métaphoriquement dans des fictions dramatiques.

Il eut à se situer par rapport à une tragédie classique dont la définition bien établie lui convenait parfaitement, mais qui avait été appliquée par ses prédécesseurs et ses rivaux de façons héroïque ou galante. Il s'en dissocia par le choix de ses sujets, par son retour au tragique selon les Anciens, par les conflits qu'il privilégia, par une technique dramatique qui lui permit, en respectant les règles de la tragédie classique, d'établir un schéma type et un déroulement type.

La définition de la tragédie classique

Au moment où Racine débuta, la doctrine classique de la tragédie était entièrement et fortement fixée, et il était possible, à l'aide de la *"Pratique du théâtre"* de l'abbé d'Aubignac (1657) et des *"Discours"* de Corneille (1660), de donner une définition minimale de ce genre noble.

C'était un spectacle dramatique :

- dont le texte était constitué de vers qui étaient généralement des alexandrins ;

- dont le sujet devait être une grande action empruntée à la mythologie ou à l'Histoire, en excluant l'Histoire proche, l'éloignement seul pouvant entraîner la «révérence» du lecteur ou du spectateur, et l'Histoire sacrée, le genre tragique, si élevé qu'il était dans la hiérarchie littéraire, demeurant un genre profane, et toute représentation théâtrale un divertissement ;
- qui représentait une action grande et sérieuse entre des personnages illustres (des demi-dieux, des rois, des princes, des grands hommes), soumis à des périls, au risque d'une chute d'autant plus dure que leur élévation avait été grande ;
- qui devait mettre en présence d'un problème unique, résolu en un même lieu et en vingt-quatre heures, capable d'exciter la terreur et la pitié, deux mouvements contraires, l'un incitant les spectateurs à fuir le théâtre, l'autre qui les ferait aller vers la scène au secours des personnages dont on connaît la destinée, alors qu'ils l'ignorent encore eux-mêmes ;
- qui ne devait choquer ni les principes de la vraisemblance (qui permet l'adhésion intellectuelle) ni ceux de la bienséance (qui permet l'adhésion de la sensibilité) ;
- tout cela en passant par une exposition (où devaient être présentés les principaux personnages et les éléments essentiels de la situation), un déroulement (qui devait être continu à l'intérieur de chacun des actes, et d'un acte à l'autre, pour que l'intérêt ne faiblisse pas) et un dénouement (qui devait être un événement funeste, un heureux revirement pouvant toutefois mettre fin au péril in extremis).

Les prédécesseurs et les rivaux de Racine

Au début du XVII^e siècle, en France, la tragédie était devenue, d'une part, galante et romanesque, d'autre part, héroïque, en particulier dans les tragi-comédies de Corneille. Racine fut d'abord tributaire de ces deux tendances, avant d'affirmer son originalité qui allait résider dans le rejet simultané de l'héroïsme et de la tendresse au nom du réalisme, tout en gardant toujours une galanterie délicate et volontiers soupirante, en baignant ses tragédies d'une atmosphère plus voluptueuse, plus poétique. Il eut surtout à lutter contre Corneille après avoir suivi son exemple.

Pour Corneille, la tragédie était un conflit frontal entre les impératifs du désir et ceux du pouvoir (les valeurs politiques et les valeurs morales), sous le signe d'un héroïsme galant et «généreux» qui entraînait l'enthousiasme de l'exploit, les héros inspirant, du fait de leur surhumanité morale, plus d'admiration que de pitié. Son tragique était en quelque sorte ascensionnel, les héros étant conviés à défier le malheur et la mort, à gravir les cimes d'un héroïsme conquérant et exaltant.

Le vieux dramaturge avait fondé sa réputation sur des tragédies romaines, et sur des intrigues fortement politiques, marquées par la volonté de surprendre, voire de choquer (selon Racine, dans la préface de "*Britannicus*", il aurait accumulé les fautes contre la bienséance et la vraisemblance), et où étaient multipliées les péripéties extérieures, la complexité des intrigues lui paraissant un caractère essentiel du théâtre moderne, d'où sa difficulté à respecter les règles d'unité de l'action, d'unité du lieu et d'unité du temps.

Il fut exaspéré par la survenue de son jeune rival, et cette rivalité fut aiguisée parce que le succès d'"*Alexandre*" coïncida avec l'échec d'"*Agésilas*", le triomphe d'"*Andromaque*" survint six mois après l'échec d'"*Attila*", des vers des "*Plaideurs*" en parodièrent du "*Cid*", la première préface de "*Britannicus*" contient des allusions agressives, "*Titus et Bérénice*" fut un demi-échec tandis que "*Bérénice*" fut un succès. Les hostilités furent ravivées par tour à tour l'échec de "*Pulchérie*" au moment de "*Mithridate*", et celui de "*Suréna*" l'année d'"*Iphigénie*". Elles ne prirent même pas fin quand Corneille se décida au silence, car tous ceux qui s'autorisaient de son nom pour le venger (ou pour satisfaire leurs propres rancunes) cabalèrent jusqu'au bout contre Racine.

Celui-ci fut encore soumis au goût du temps dans ses premières tragédies, "*La Thébaïde*" et "*Alexandre*", qui ne se différenciaient guère de celles de Corneille. "*La Thébaïde*" ressemble à "*Rodogune*" par la mégalomanie meurtrière des personnages principaux, par l'obsession royale qui les hantait, par le pathétique barbare et entortillé de certaines scènes. "*Alexandre*", si elle est une

tragédie moins sanglante, rend à peu près le son d'un épisode du "*Grand Cyrus*", roman de Madeleine de Scudéry où la gloire tient une place importante, avec la tendresse.

Les contemporains ne se trompèrent pas totalement en évoquant surtout les «*tendresses*» de son théâtre. Le vocabulaire de ses amants demeurait celui de la galanterie pastorale ; les questions qu'ils se posent ne sont pas toujours très éloignées des questions d'amour chères aux précieuses. Dans "*La Thébaïde*", Hémon s'engage contre son pays et au côté de Polynice pour plaire à Antigone. Alexandre ne rêve de conquêtes nouvelles que pour les déposer aux pieds de sa dame. Antiochus soupire dans le silence pour Bérénice, comme les prétendus amoureux de Bélise dans "*Les femmes savantes*". Dans leurs rêveries solitaires, Hermione, Roxane et Phèdre parent l'objet de leurs vœux de toutes les qualités des héros chevaleresques de Madeleine de Scudéry. Les havres de délicate tendresse qu'évoquent les dialogues amoureux des couples Britannicus / Junie, Bajazet / Atalide ou Hippolyte / Aricie rappellent le royaume enchanté de la pastorale où les bergers sont, comme on sait, des princes déguisés : univers de l'innocence, qui inspire les songes nostalgiques de Roxane et de Phèdre.

À défaut de cette pureté du cœur, qui est une sorte d'état permanent de grâce, les héros de Racine ont ceci de commun avec ceux de Corneille qu'ils rêvent de gloire. Dans "*La Thébaïde*", Étéocle et Polynice invoquent tous deux la même loi de l'honneur pour se combattre : l'un ne peut décevoir son peuple en renonçant à une partie de son pouvoir ; l'autre ne peut, s'il ne veut déchoir, aliéner ses droits au trône de Thèbes. Porus et Alexandre se cherchent, jaloux chacun de la grandeur de l'autre, et désireux de s'affronter comme deux ennemis également généreux. Pyrrhus, au premier acte d'"*Andromaque*", tient le rôle du défenseur des affligés, capable de s'opposer seul à tous les Grecs réunis. Il y a, dans les mouvements de courageuse franchise de Bajazet devant Roxane, comme de Junie devant Néron ou de Bérénice devant Titus, des attitudes comparables à celles des Rodrigue, des Pauline et des Pulchérie, héros de Corneille. L'édifice de la tragédie de Racine fut construit sur la double fondation de la galanterie héroïque et de la morale du dépassement. À négliger ce double aspect, ou à n'y voir que vocabulaire et apparence, on se condamnerait à de lourdes erreurs ; on vulgariserait son théâtre en le réduisant à une suite de faits divers, ou bien on lui ôterait sa chair et son âme en n'y voulant voir à l'oeuvre que des monstres infernaux ; on le priverait, en tout cas, de ce «grand» et de ce «merveilleux» qui, selon la juste formule de La Bruyère, ne lui ont pas «manqué» ("*Les caractères*", I, 54).

Rien n'apparut donc, dans les premiers essais de Racine au théâtre, de cette psychologie nouvelle de l'instinct qui devait être plus tard son originalité principale. Comme Quinault et Thomas Corneille, il peignait des passions qui allaient de l'héroïque au tendre, le premier emprunté à Corneille, le second aux romans du temps. Cette interpénétration des deux éléments était constante à l'époque parce qu'ils avaient une source commune : c'étaient deux créations principales de l'idéalisme aristocratique. Mais Racine allait se détacher de l'héroïsme, la tragédie héroïque étant en déclin dix ans déjà avant ses débuts. S'il les fit avec "*La Thébaïde*" (1664), il y marqua bien aussi sa volonté de renouer avec la véritable tradition tragique, d'abord par le choix du sujet.

Son originalité allait résider dans le rejet simultané de l'héroïsme et de la tendresse au nom du réalisme. Il alla à contre-courant des fadeurs romanesques et galantes, pour montrer des conflits impitoyables, des affrontements d'une extrême dureté, des perversions féroces, des meurtres et des crimes. Alors qu'avant lui la tragédie cherchait avant tout à produire dans le public l'élan de l'admiration morale par la mise en scène de grands personnages, l'évocation de grandes actions, la sienne peut être considérée comme la rencontre d'un génie littéraire traditionnellement nourri de sublime avec un nouvel esprit délibérément hostile à l'idée même du sublime. S'il allait sans cesse subir la tentation de la tragédie héroïque, l'influence de Port-Royal l'amena à introduire dans ses pièces la fidélité au réel, tout son théâtre ayant été fait d'oscillations entre le sublime traditionnel et une psychologie qui le contredit.

Le choix des sujets

La tragédie des Anciens empruntait ses sujets, pour l'essentiel, à la mythologie. Celle des humanistes du XVI^e siècle puisait à peu près également dans le fonds mythologique et dans l'Histoire profane ou sacrée. Au second tiers du XVII^e siècle, l'équilibre se rompit décidément en faveur de l'Histoire. L'originalité de Racine consista à avoir tenu la balance égale entre les deux types de sujets.

Lui, qui était helléniste, l'un des rares écrivains de son temps pouvant lire les auteurs grecs dans le texte, voulut se rendre digne des *«grands hommes de l'Antiquité»*, qu'il dit avoir *«choisis pour modèles»*. La plupart des sujets de ses pièces sont en effet tirés des Anciens, pour lesquels il proclama son *«estime»* et sa *«vénération»* (préface d'*«Iphigénie»*). Les héros d'*«Andromaque»*, d'*«Iphigénie»*, de *«Phèdre»* ont reçu la vie chez Homère, Sophocle, Euripide, Virgile, Sénèque ; ceux de *«Britannicus»* furent empruntés à Tacite, *«le plus grand peintre de l'Antiquité»* ; la figure de Mithridate avait tenté plusieurs historiens anciens.

Ses préfaces sont pleines de références à ses sources antiques. Il eut soin de nous indiquer qu'il n'avait pas inventé le personnage de Junie, pas plus que ceux d'Ériphile ou d'Aricie ; que le voyage d'Achille à Lesbos (dans *«Iphigénie»*) est attesté chez certains poètes ; que les projets d'expédition de Mithridate contre Rome (*«Mithridate»*, III, I) sont peu connus mais historiques : *«Je crois que le plaisir du lecteur pourra redoubler quand il verra que presque tous les historiens ont dit ce que je fais dire à Mithridate.»* (préface de *«Mithridate»*).

Les personnages de l'antiquité légendaire ou historique étaient familiers au public cultivé, et les siècles écoulés leur conféraient la noblesse et la grandeur qu'exige la tragédie. Dans sa seconde préface de *«Bajazet»*, il affirma : *«Les personnages tragiques doivent être regardés d'un autre oeil que nous ne regardons d'ordinaire les personnages que nous avons vus de si près. On peut dire que le respect que l'on a pour les héros augmente à mesure qu'ils s'éloignent de nous.»*

Mais, parmi les uns et les autres, et contrairement à son vieux rival Corneille, il choisit toujours les plus célèbres, préférant des sujets bien connus pour profiter de leurs effets poétiques et moraux dans la mémoire du public. Ses tragédies sont, pour le plus grand plaisir du lecteur cultivé, une constante référence à des textes célèbres de l'Antiquité. *«Andromaque»* met en scène des personnages *«fameux»*. Il affirma en tête de la préface de *«Mithridate»* : *«Il n'y a guère de nom plus connu que celui de Mithridate»*, en tête de celle d'*«Iphigénie»* : *«Il n'y a rien de plus célèbre dans les poètes que le sacrifice d'Iphigénie»* ; en tête de celle d'*«Athalie»* : *«Tout le monde sait que le royaume de Juda était composé de deux tribus, de Juda et de Benjamin, et que les dix autres tribus qui se révoltèrent contre Roboam composaient le royaume d'Israël.»* (ce qui était peut-être un trait d'ironie !).

Mais il ne fut pas prisonnier des sujets antiques. Pour *«Bajazet»*, il choisit l'Histoire récente, et, dans la seconde préface de la pièce, se demanda si le dramaturge pouvait se risquer, dans son désir de faire neuf, à prendre son sujet dans l'Histoire moderne, répondant que ce ne pouvait être dans celle de son pays, car on ne peut évoquer le quotidien avec poésie tandis que *«L'éloignement des pays répare en quelque sorte la trop grande proximité des temps.»*, théorie qui ouvrait une voie nouvelle qui allait conduire aux tentatives de Voltaire, et dans une certaine mesure à la *«libération»* romantique. Pour ses tragédies *«sacrées»*, *«Esther»* et *«Athalie»*, il puisa dans la Bible qui lui offrait des canevas détaillés, surtout pour *«Esther»*, au sujet de laquelle il déclara modestement avoir rempli son action *«avec les seules scènes que Dieu lui-même, pour ainsi dire, a préparées.»* Ces pièces lui imposèrent plus de rigueur encore, pour éviter *«une espèce de sacrilège»* : aussi fut-il particulièrement fidèle à la Bible, allant jusqu'à ne mettre dans la bouche de Joad, lorsqu'il prophétise, *«que des expressions tirées des prophètes mêmes»* (préface d'*«Athalie»*).

Ainsi il excella à créer des atmosphères différentes selon qu'il s'agit de la Grèce légendaire, de la Rome impériale, de l'Orient antique ou moderne, de l'Antiquité biblique. Les allusions aux moeurs, aux croyances religieuses, aux institutions et à l'Histoire entourent les personnages d'une sorte de halo qui donne à chaque pièce sa couleur propre, qui correspond à la race, à l'époque, à l'état social d'un peuple. Il mit en oeuvre un univers mythique personnel homogène et restreint, géographiquement défini par le monde méditerranéen (Italie, Grèce, Moyen-Orient), baigné par les

flots de la mer et par la lumière du soleil. Agamemnon, Assuérus, Alexandre, Mithridate, Titus et Amurat s'engagent en leurs conquêtes dans des chemins qui se croisent. La légende grecque, l'Histoire de Rome, celle de la Turquie moderne y dessinent un réseau complexe mais signifiant, riche en échos et en analogies. Ses tragédies décrivent une civilisation qui subsiste au-delà des conflits et des crises, civilisation qui restait le modèle et l'exemple par excellence pour les Français, lesquels en avaient recueilli l'héritage, grec, romain ou judaïque.

Il établit des liens entre les divers domaines de son inspiration. La mythologie put inspirer un sujet historique : "*Britannicus*" rappelle l'histoire des Atrides, et le sort de Junie y reproduit celui de Daphné ; "*Bérénice*", comme l'indique la préface de la pièce, est bâtie sur le même plan que «*la séparation d'Énée et de Didon dans Virgile*» ; "*Bajazet*" traitait un sujet analogue à celui de l'"*Hippolyte*" d'Euripide, apparaissant ainsi comme une première esquisse de "*Phèdre*". Inversement, l'Histoire put contribuer à l'élaboration d'un sujet mythologique : Junie prête à Aricie, princesse appartenant comme elle à une branche condamnée d'une famille régnante, les traits de l'héroïne innocente vouée à un amour sans espoir. La Bible put donner une dimension nouvelle à une tragédie mythologique : la thématique de Jephté et d'Abraham sacrifiant leur enfant se retrouve dans les discussions du premier acte d'"*Iphigénie*" ; aux scènes 4 et 6 de l'acte IV de "*Phèdre*", Racine se souvint du sang d'Abel de qui le cri parvient jusqu'à Dieu dans la "*Genèse*", et des plaintes du psalmiste, dont le crime ne pourrait être caché même dans la "*nuit infernale*". Mais les tragédies bibliques durent elles-mêmes à l'inspiration profane du dramaturge : Aman doit à Narcisse, Athalie à Agrippine, Joas au héros d'"*Ion*" d'Euripide. Rien d'étonnant si d'une tragédie à l'autre apparurent des personnages qui se ressemblent comme des frères ou des sœurs : jeunes hommes emportés à la fois par l'héroïsme et par l'amour, tels qu'Hémon, Britannicus, Bajazet et Achille ; captives à la fois adulées et menacées, comme Andromaque, Junie, Monime ou Esther ; femmes altières et nostalgiques d'un amour parfait, comme Hermione, Roxane ou Phèdre.

On put penser, à tort, que cette richesse même de ses sources risquait de brider la liberté de l'invention créatrice de Racine. Elle lui valut le grief, partiellement ou totalement fondé, qui lui fut adressé : de n'être qu'un imitateur, des tragiques grecs, des historiens latins, de la Bible, qui fit «l'économie d'une originalité» (Thierry Maulnier).

Il est vrai que ses choix lui imposaient un certain respect du «vrai» ou, du moins, de ce qu'en savaient ou de ce qu'en pensaient ses contemporains, qui fut nuancé et corrigé, dans la limite où le permettaient les bienséances, par le recours à la source première : Antiquité poétique ou historique ; témoignage direct (dans le cas de "*Bajazet*") ; textes sacrés enfin, comme en témoignent les préfaces et le texte des tragédies bibliques. Son spectateur et son lecteur connaissent ou peuvent consulter les ouvrages dont il s'inspira : sources premières avouées, Euripide et Virgile, Quinte-Curce, Tacite, Suétone, Appien d'Alexandrie et Rycout (auteur de l'"*Histoire de l'Empire ottoman*", sur l'autorité duquel il s'appuya dans la préface de "*Bajazet*") ; sources secondes aussi, avouées ou non : poètes anciens comme Homère, Ovide et Sénèque, dont il a lu et médité les oeuvres en tant qu'homme de son siècle ; mythologues tels que Plutarque, Pausanias, Philostrate ou l'Italien Natale Conti. On peut retrouver dans "*Bérénice*" des souvenirs d'un roman inachevé de Segrais et d'une harangue de Scudéry ; dans "*Bajazet*" la transposition de l'histoire de Floridon dans les "*Divertissements de la princesse Aurélie*" du même Segrais (1656) ; dans l'ensemble de l'oeuvre le reflet de telle scène de Garnier, de tel personnage de Rotrou, de telle situation de Tristan l'Hermitte. Ses tragédies invitent constamment à la comparaison entre ce que d'autres ont fait et ce qu'il a créé lui-même à partir des mêmes sujets ou des mêmes personnages. On l'y découvre toujours soucieux d'avoir mieux que quiconque respecté à la fois les données premières dont il s'inspira et le goût du temps auquel il s'adressait.

Mais la vérité de la tragédie racinienne est une vérité artistique qui ne réside pas dans une fidélité étroite aux moindres détails de l'Histoire. Ainsi, s'il s'appuya sur la doctrine classique de l'imitation, s'il respecta généralement de façon remarquable les données historiques ou légendaires, il se permit certains écarts «*par le droit que donne la poésie*» (préface de "*Mithridate*"). Sa doctrine fut d'ailleurs extrêmement raisonnable : fidèle à la tradition en ce qui concerne les faits et les héros les plus célèbres (première préface d'"*Andromaque*"), il pensait qu'on peut «*altérer quelques incidents qui*

changent presque de face dans toutes les mains qui les traitent» (deuxième préface d'*Andromaque*"), et *«rectifier les moeurs d'un personnage, surtout s'il n'est pas connu»* (première préface de *Britannicus*"). Auteur dramatique et non historien, il déclara *«qu'il ne faut point s'amuser à chicaner les poètes pour quelques changements qu'ils ont pu faire dans la fable ; mais qu'il faut s'attacher à considérer l'excellent usage qu'ils ont pu faire de ces changements et la manière ingénieuse dont ils ont su accommoder la fable à leur sujet.»* (seconde préface d'*Andromaque*").

Il se préoccupa avant tout de respecter le tempérament d'un personnage, les moeurs d'un peuple, la couleur d'une époque. Aussi ne fut-il pas esclave des textes qu'il consulta si scrupuleusement, d'autant plus que les sujets qu'il traita (en particulier les légendes grecques) avaient été si souvent abordés par les Anciens qu'on se trouve devant des versions parfois opposées ; c'est ainsi qu'il nous exposa les traditions divergentes sur la mort d'Iphigénie, et les combina pour créer une version personnelle, heureux de trouver dans un certain Stésichorus le personnage d'Ériphile qui lui permit un dénouement plus vraisemblable. Il s'arrogea le droit de choisir les faits qui convenaient le mieux à sa tragédie. Il transforma considérablement ses sources, s'imposant parfois, comme le rappela la seconde préface d'*Andromaque*", d'*«accommoder la fable»* au *«sujet»*, c'est-à-dire de modifier (avec précaution) l'histoire contée pour en mieux faire apparaître la signification. Il reconnut aussi, dans ses préfaces, qu'il avait pris quelques libertés avec la chronologie : Astyanax, Britannicus et Narcisse, Xipharès (dans *Mithridate*) vivent plus longtemps qu'ils n'ont vécu selon les Anciens ; l'enfant Joas est plus âgé dans *Athalie* que dans la Bible afin, révéla Racine, de *«le mettre en état de répondre aux questions qu'on lui fait»*. Pour *Britannicus*", il dégagea de Tacite le caractère de Néron, monstre qui dissimule encore ses mauvais instincts, celui d'Agrippine, ambitieuse sans scrupule et pourtant maternelle ; mais, sur le plan dramatique, ces personnages sans rien perdre de leur vérité profonde, s'affirment à propos de circonstances différentes de celles que montra Tacite : Racine inventa de toutes pièces l'enlèvement de Junie, et la rivalité amoureuse de Néron et de Britannicus ; des deux précepteurs de Néron, Sénèque et Burrhus, il n'en conserva qu'un seul, et, désirant opposer le bon conseiller au souple Narcisse, mauvais génie de Néron, c'est Burrhus, le soldat rude et franc, qu'il choisit ; alors que, d'après Tacite, le poison de Locuste fut essayé sur un chevreau, Narcisse révèle plutôt : *«Elle a fait expirer un esclave à mes yeux»*, et ce simple détail, imaginé par Racine, suffit pour accroître la cruauté et les intrigues de l'époque impériale.

Si la tradition de la tragédie voulait qu'on choisisse des sujets antiques, c'est en fonction de sa vision tragique que Racine le fit.

Le retour au tragique selon les Anciens

Racine voulut, en abordant la tragédie, revenir aux sources authentiques du genre. S'il recourut si volontiers à l'imitation des Anciens, c'est justement que, dans la peinture des personnages et des passions, ils avaient saisi avec naturel les aspects permanents de l'âme humaine. Leurs tentatives pouvaient servir en quelque sorte d'esquisses préparatoires à l'écrivain moderne qui constatait, plusieurs siècles plus tard, la vérité absolue de leurs peintures : *«J'ai reconnu avec plaisir, par l'effet qu'a produit sur notre théâtre tout ce que j'ai imité ou d'Homère ou d'Euripide, que le bon sens et la raison étaient les mêmes dans tous les siècles. Le goût de Paris s'est trouvé conforme à celui d'Athènes.»* Il avait découvert chez les Anciens le monde de cruauté qu'il retrouvait parfois dans la société de son temps, dont l'élégance et la politesse cachaient mal les passions et même les crimes. Dans les premières préfaces d'*Andromaque*" et de *Britannicus*" comme dans celle de *Phèdre*", il se réclama hautement du tragique des Grecs avec lesquels, semble-t-il, il renoua. En fait, il s'écarta significativement d'Euripide aussi bien que d'Aristote. Pour celui-ci, les héros tragiques ne doivent être *«ni tout à fait bons ni tout à fait méchants»*, car le malheur d'*«un très méchant homme»* ne serait *«ni terrible ni digne de compassion»*, celui d'un *«un homme vertueux»* *«serait détestable et digne d'indignation»* ; Racine choisit au contraire soit des personnages fort noirs, soit des innocents voués au malheur même quand ils ont finalement la chance d'y échapper.

Mais il restitua à la tragédie la dimension que lui avait conférée les Grecs en rendant son rôle à la fatalité qui s'acharne sur de malheureuses créatures qui ne peuvent rien contre elle, qui triomphe dans "Phèdre" où des dieux nommément désignés (Vénus, Neptune) ne cessent de se profiler derrière les protagonistes, et d'en faire les tristes victimes de leurs volontés implacables et de leurs jeux cruels. L'essence même du tragique racinien réside dans l'inutile combat de ses personnages contre cette invincible fatalité qui les broie, se présentant sous trois formes d'ailleurs inséparables :

- la haine des dieux de la mythologie grecque, ou, dans "Athalie", celle du Dieu des Juifs, qui est le secret de la fatalité antique. Rappelant par là le héros de la tragédie, grecque, le héros racinien est un être marqué, maudit, qui annonce le héros romantique.
- la malédiction héréditaire attachée à une famille où elle se répercute de génération en génération. C'était une sorte de symbole ou d'intuition des lois de l'hérédité qui déterminent l'individu, et que la science chercha plus tard à définir.
- l'impulsion irrésistible de la passion qui était, le plus souvent, la passion amoureuse, née de l'instinct le plus possessif et le plus égoïste de l'âme humaine, rendue impossible à la fois par les circonstances et par sa propre logique interne, génératrice de haine et de destruction.

Ainsi, parti de la fatalité antique, extérieure et aveugle, Racine l'intériorisa beaucoup plus que les Grecs, la plaça dans le cœur de l'être humain, en l'assimilant à la passion, fit naître le tragique de la psychologie plus que de l'action, qui, cependant, est présente, exige que s'exerce la volonté des personnages : les dieux peuvent être les auteurs de leur destin, ce sont eux qui ourdissent en fin de compte leur propre perte, qui la veulent, quoique malgré eux, et l'accomplissent. Ainsi se trouvent réunis chez Racine la passivité tragique et le mouvement du drame, l'héritage de la tragédie antique et l'acquis du théâtre moderne. Ses tragédies sont à la fois action, comme celles de Corneille, et lamentation, comme celles des Grecs.

D'où les malentendus fréquents de la critique. Certains commentateurs sont frappés de ce que le théâtre de Racine a de purement tragique, c'est-à-dire de pathétique, d'immobile par-dessus les va-et-vient de l'action ; l'essentiel du dramaturge est pour eux le chant de désespoir qui s'élève à certains moments, dominant les vicissitudes du drame. D'autres au contraire demeurent surtout sensibles à la densité dramatique de ses tragédies, à la façon dont elles tiennent en suspens l'angoisse et l'espoir, à cette menace d'explosion qui court tout au long. Le débat est vain, et on ne saurait exclure aucun des deux termes au profit de l'autre. L'originalité de Racine est justement de les avoir fait coexister de façon étroite.

Les conflits

Aristote avait proclamé : «Le surgissement de violences au cœur des alliances [...], voilà ce qu'il faut rechercher», et la tragédie grecque mit surtout en scène le malheur intensément pathétique qui résultait d'antagonismes apparus dans des relations que devrait caractériser une heureuse union.

Ces relations sont de deux ordres : personnel et social. Dans ces récits exemplaires que constituent les mythes antiques, les héros ont un double rôle : ils accomplissent un destin individuel et non daté, dont on peut retrouver l'analogie en d'autres temps et en d'autres lieux ; mais ils sont aussi solidaires (qu'ils règnent déjà ou qu'ils soient promis à la royauté) d'une collectivité humaine géographiquement située et considérée à un moment décisif, celui où la cité se fonde, celui où elle se trouve menacée de l'extérieur ou de l'intérieur, celui où la légitimité du pouvoir peut être remise en question. Racine conserva cette double dimension. Le drame de l'être humain, dans ses tragédies, est à la fois aventure personnelle, où il se trouve, et engagement public, où il s'éprouve.

Il faut donc distinguer des conflits familiaux et des conflits politiques.

Les familles sont déchirées, Racine ayant mis en scène :

- l'affrontement du père et de la fille : Agamemnon veut sacrifier Iphigénie ;
- l'affrontement du père et du fils : Hémon se dresse contre Créon, Thésée punit Hippolyte ;
- l'affrontement des fils et du père : Pharnace et Xipharès aiment la fiancée de leur père, Mithridate ;
- l'affrontement du fils et de la mère : Néron lutte contre Agrippine ;

- l'inceste : Phèdre s'éprend d'Hippolyte, son beau-fils ;
- l'affrontement des frères ennemis : Étéocle et Polynice, Néron et Britannicus, Amurat et Bajazet, Pharnace et Xipharès ;
- la trahison réelle ou supposée de fiancés ou de conjoints : celle de Pyrrhus à l'égard d'Hermione, celle d'Hermione à l'égard d'Oreste, celle de Néron à l'égard de Junie, celle de Titus à l'égard de Bérénice, celle de Bérénice à l'égard d'Antiochus, celle de Roxane à l'égard de Bajazet et d'Atalide, celle de Monime et Xipharès à l'égard de Mithridate, celle de Phèdre à l'égard d'Hippolyte et d'Aricie ;
- la persécution de ceux qu'on devrait particulièrement protéger et aimer : les enfants (souvent orphelins) et les innocents : Hémon et Antigone, Andromaque et Astyanax, Britannicus et Junie, Atalide et Bajazet, Monime et Xipharès, Iphigénie, Hippolyte et Aricie, Joas.

Tous ces personnages se connaissent parfaitement, s'épient sans cesse et, vivant ensemble, se heurtent les uns aux autres à chaque heure du jour. Jean Giraudoux montra quel effet Racine sut tirer de cette cohabitation prescrite par l'unité de lieu. Les passions qui fermentent ainsi en un vase clos où l'atmosphère est étouffante, sont portées à leur paroxysme. Les intrigues se croisent, les complots se trament dans l'ombre. Chacun connaît le point faible de l'adversaire, l'endroit où il faut frapper.

Racine se plut à transformer en forces de mort des principes de vie et d'union : le sang incestueux de "*La Thébaïde*", les noeuds du mariage ou plutôt de la strangulation dans "*Bajazet*", l'autel du mariage ou plutôt de la mise à mort dans "*Andromaque*" et dans "*Iphigénie*".

À défaut du bonheur du coeur, les personnages de Racine pourraient trouver une raison d'être et une règle de vie dans la loi de la cité. Dans ses tragédies, le cadre social est toujours précisément défini. Comme certains protagonistes sont aussi des rois, des reines, des princes, d'autres se dressent contre leur autorité, et ses tragédies sont aussi des tragédies de palais, les intérêts en jeu sont aussi ceux de l'État, les conflits sont politiques aussi.

Mais, alors que, pour Corneille, comme déjà indiqué, la tragédie était un conflit frontal entre les impératifs du désir et ceux du pouvoir, sous le signe d'un héroïsme galant et «généreux», Racine réduisit à néant ces chimères, et fit plutôt de sa tragédie une crise passionnelle où sont mêlés de façon inextricable les passions intimes et les «grands intérêts d'État», où le pouvoir est utilisé comme modèle et moyen de la conquête amoureuse, sous le signe de la fatalité du désir.

Si, dans "*La Thébaïde*", "*Britannicus*", "*Bérénice*", "*Bajazet*" et "*Iphigénie*", il reprit le débat, déjà présent dans "*Cinna*" ou "*Rodogune*", sur les principes du gouvernement des États, s'il inventa parfois des possibilités de tragédie politique, il ne les développa pas, réduisit même sensiblement la dimension politique des sujets qu'il emprunta :

- "*La Thébaïde*" concerne moins des problèmes individuels que l'affrontement des obligations familiales et du devoir patriotique, et Racine ne s'y soucia guère du salut de la cité.

- "*Alexandre*" oppose, en Porus et Taxile, deux attitudes également plausibles en face d'un conquérant puissant et généreux, mais l'auteur développa les motivations affectives au détriment de la résistance nationale.

- Dans "*Andromaque*", les Grecs adressent un ultimatum à Pyrrhus, qui s'apprête à trahir sa patrie, mais Oreste, qui est chargé de cette mission, ne songe qu'à la trahir au profit de sa passion : il commence par brandir des menaces de guerre, mais il n'en sera plus question au dénouement, du moins dans la version définitive, alors que la veuve d'Hector est pourtant devenue reine d'Épire. Quant à Hermione faisant assassiner Pyrrhus, elle veut qu'il sache «*Qu'on l'immole à [s]a haine et non pas à l'État.*» (vers 1268).

- Dans "*Britannicus*", Racine enleva sa vigueur au conflit politique, en privant de pouvoir réel Agrippine et ce prince qui déclare d'ailleurs préférer Junie au trône (vers 1489-1495), et lui superposa un conflit amoureux et moral de son invention ; il indiqua d'ailleurs dans la première préface de la pièce que Néron est ici un «*homme*», «*dans son particulier et dans sa famille*», plutôt que «*l'empereur*» en tant que tel.

- Dans "*Bérénice*", Titus est le maître de Rome, mais il est aussi le «serviteur» de Bérénice. La pièce serait une tragédie politique si c'était la volonté du peuple et du sénat qui le contraignait à renoncer à

l'amour, mais c'est sa conscience qui le fait, et c'est pourquoi Bérénice finit par adopter son exigence, alors qu'elle n'aurait pu se rallier à celle d'une Rome hostile.

- Dans "*Bajazet*", Bajazet est soumis à la volonté de son frère qui est aussi le sultan. Mais, si c'est le complot (inventé par Racine) qui suscite l'intrigue amoureuse, celle-ci, tout au long de la pièce, domine celui-là, dans l'action comme dans le texte, la guerre et la politique restant en marge du problème principal, devenu crucial à la faveur du vide créé par l'absence du monarque. Même le dénouement est plus moral et passionnel que politique.

- "*Mithridate*" est la seule pièce de Racine où, prenant le relais d'"*Alexandre*", et se souvenant de "*Nicomède*" (pièce de Corneille), il envisagea la situation d'un pays faible menacé par un ennemi trop puissant, l'impérialisme romain, aidé par la trahison de Pharnace au moment où le roi est absent. Mais, malgré ce péril de l'État (thème favori de la tragédie pour Corneille et sa génération) et malgré l'éclat du projet épique du roi, ce sont surtout les problèmes affectifs et moraux qui préoccupent personnages et spectateurs, jusque dans le dénouement, dont les péripéties guerrières ne sont que la cause occasionnelle ; la raison profonde, la raison significative, en est la conversion morale de Mithridate.

- Dans "*Iphigénie*", Racine réduisit nettement l'engagement patriotique de l'héroïne, qui était décisif chez Euripide.

- L'absence du monarque crée aussi une intrigue politique dans "*Phèdre*", mais là aussi elle demeure secondaire.

- Si, dans "*Athalie*", le grand prêtre Joad s'insurge contre sa souveraine, c'est en fait l'exercice de la volonté divine qui compte.

Cette inversion de la hiérarchie est illustrée par le salut accordé finalement aux personnages faibles et apparemment condamnés que sont Andromaque, Junie, Iphigénie, Aricie, Esther et Joas.

Paradoxalement, la politique a plus de place dans les tragédies sacrées que dans la plupart des pièces profanes. Mais c'est pour que son importance et son efficacité y soient niées : les pièces montrent l'intervention de Dieu pour mettre fin aux intrigues politiciennes d'Aman et de Mathan, ainsi qu'à la réussite d'une usurpatrice habile mais immorale et impie.

On peut remarquer que, tandis que l'autorité est entre les mains des mâles, qui, lors même qu'ils sont disparus (absents, morts ou «morts-vivants» : Vespasien mort impose plus fortement son autorité à Titus, et Thésée aux enfers tout à la fois oblige Phèdre à se déclarer et l'empêche de s'approuver elle-même), pèsent de tout leur poids sur les coeurs et sur les actions, on voit bien le rôle que voudraient jouer les femmes : Jocaste, Agrippine et Clytemnestre.

La technique dramatique

Racine ne formula pas un exposé théorique rigide, se contenta de réagir dans les préfaces de ses pièces aux attaques qu'il subissait. Et toutes ses tragédies ne se conforment pas strictement aux principes esthétiques qui y furent indiqués.

Il reste que, dans la première préface de "*Britannicus*", opposant son art à celui de Corneille, il donna une nette définition de son idéal dramatique : «*Une action simple, chargée de peu de matière, telle que doit être une action qui se passe en un seul jour, et qui, s'avançant par degrés vers sa fin, n'est soutenue que par les intérêts, les sentiments et les passions des personnages.*»

Comment comprendre cette formule?

La simplicité de l'action. En voulant «*une action simple, chargée de peu de matière*», Racine condamnait, au nom du naturel, le goût des intrigues complexes et même embrouillées, comportant un grand nombre d'événements et de péripéties qui faisaient rebondir l'action qu'affichait Corneille surtout dans les tragédies de sa vieillesse. Il promouvait une esthétique dépouillée de tout ornement factice, de tout élément superflu, suivant d'ailleurs en cela un mouvement général à l'époque : aux romans-fleuves on préférait désormais les nouvelles et de courts romans.

De nouveau dans la préface de "Bérénice", il se félicita d'avoir un sujet «*extrêmement simple*», affirma que cette simplicité était «*fort du goût des Anciens. Car c'est un des premiers préceptes qu'ils nous ont laissés [...]. Et il ne faut point croire que cette règle ne soit fondée que sur la fantaisie de ceux qui l'ont faite. Il n'y a que le vraisemblable qui touche dans la tragédie. Et quelle vraisemblance y a-t-il qu'il arrive en un jour une multitude de choses qui pourraient à peine arriver en plusieurs semaines? Il y en a qui pensent que cette simplicité est une marque de peu d'invention. Ils ne songent pas qu'au contraire toute l'invention consiste à faire quelque chose de rien, et que tout ce grand nombre d'incidents a toujours été le refuge des poètes qui ne sentaient dans leur génie ni assez d'abondance ni assez de force pour attacher durant cinq actes leurs spectateurs par une action simple, soutenue de la violence des passions, de la beauté des sentiments et de l'élégance de l'expression.*»

Dans la préface de "Mithridate" encore, il déclara vouloir que tout, dans une tragédie, soit justifié, qu'il n'y ait rien de superflu : «*On ne peut prendre trop de précaution pour ne rien mettre sur le théâtre qui ne soit très nécessaire.*»

La limitation à «peu de matière» à quoi fait écho le précepte, «*toute l'invention consiste à faire quelque chose de rien*». La tragédie racinienne comporte peu de personnages, et ils sont nettement connus dès l'exposition. Il n'y a pas de confusions possibles, pas de déguisements, pas d'incertitudes sur leur véritable identité, sur leurs rapports de parenté, ce qu'on trouve dans "Héraclius" de Corneille.

Les faits qui se déroulent sous les yeux des spectateurs sont réduits au minimum. Il n'y a pas d'imbroglie dans l'intrigue, comme par exemple dans "Agésilas", autre pièce de Corneille. Une tragédie de Racine peut se résumer en quelques phrases.

L'action «*n'est soutenue que par les intérêts, les sentiments et les passions des personnages*», parce que le drame est tout intérieur, soumis à la «logique» des caractères qui, parfois, expliquent le fait initial qui va déclencher la crise : dans "Andromaque", l'ambassade des Grecs a été provoquée par la jalousie d'Hermione ; dans "Britannicus", l'enlèvement de Junie est un acte du «*monstre naissant*» qu'est Néron ; le bruit de la mort de Mithridate est une de ses ruses. Devant ce fait initial, chaque héros réagit selon ses «*intérêts*», ses «*sentiments*», ses «*passions*», et le comportement de chacun se répercute à son tour sur les autres. Dans "Andromaque", Oreste, apprenant qu'Hermione reviendrait vers lui si elle était repoussée par Pyrrhus, subordonne son ambassade à ses propres intérêts, et, par son insolence, pousse Pyrrhus à refuser de livrer Astyanax ; aussitôt Pyrrhus exploite la situation nouvelle : pour son appui, Andromaque devra se montrer plus conciliante ; comme elle résiste encore, il passe de la galanterie à la menace, puis retourne vers Hermione qui rayonne de bonheur tandis qu'Oreste est désespéré..., etc. Cette chaîne de réactions psychologiques anime toutes les tragédies de Racine : on dirait qu'ayant posé au début de sa pièce les caractères de ses héros, car, dès l'exposition, nous les connaissons, nous connaissons leur situation, leur passé, leurs relations, les traits dominants de leur psychologie, il se contente de les laisser agir selon la logique de leurs sentiments.

Ce mécanisme des passions est si admirablement conçu que, par son déroulement normal, sans intervention d'événements extérieurs (exception : le retour de Thésée, dans "Phèdre"), on a

Une action «s'avançant par degrés vers sa fin». C'est par cette idée précise que l'action de la plupart de ses pièces se singularise par rapport à celles de Corneille, qui, du moins depuis "Rodogune", sinon depuis "Cinna", eurent pour caractéristique essentielle de tendre l'action étape par étape jusqu'à la bloquer tout à fait, avant qu'in extremis un événement totalement imprévisible, un coup de théâtre, au plein sens de l'expression, change complètement son cours, et la dénoue brusquement. Or, dans la plupart des pièces de Racine, au contraire, l'issue tragique est contenue en germe dans les données fournies dès le début de la pièce, et se déroule sans surprise, comme pour la mort de Britannicus. Cette continuité de l'action permet seule de soutenir l'intérêt : «*Les plus belles scènes sont en danger d'ennuyer, du moment qu'on les peut séparer de l'action*», lit-on dans la préface de "Mithridate", laquelle affinait une doctrine déjà présentée dans celles d'"Alexandre" et de "Britannicus", et qu'allait parfaire la composition

d'«*Athalie*», où Racine pensait avoir retrouvé, par l'insertion de chants choraux entre les actes, la «*continuité d'action*» propre à la tragédie antique.

Et c'est cette option initialement esthétique qui put laisser croire que cette action, avançant de façon continue et implacable, était la traduction d'une vision tragique particulièrement fataliste.

Dans «*Andromaque*», «*Iphigénie*», il ne se passe matériellement rien entre l'exposition et le dénouement. Dans «*Britannicus*», c'est à peine si nous voyons Néron épier l'entrevue de Junie et de Britannicus, surprendre Britannicus aux pieds de Junie, faire arrêter son rival. Dans «*Bérénice*», cas extrême, il voulut faire «*quelque chose de rien*» : Titus renvoie Bérénice «*malgré lui, malgré elle*».

Mais on constate qu'il y a des exceptions :

«*Mithridate*» n'entre pas dans ce cadre, puisque précisément l'issue de cette pièce résulte d'un coup de théâtre, la trahison de Mithridate par son fils, Pharnace, de sorte que la mort de Mithridate survient au moment même où le spectateur s'attend à ce que, bourreau et non pas victime, le roi cause lui-même la mort de Xipharès et de Monime.

Les tragédies sacrées apportèrent un renouvellement par les évolutions et les chants du chœur liés à l'action. Dans «*Athalie*», se manifesta même une tendance à étoffer le spectacle : arrivée subite de la reine, interrogatoire de l'enfant, irruption en scène des lévites en armes, prophétie de Joad, couronnement de Joas, jeux de scène de l'acte V, avec l'élargissement du décor qui découvre l'intérieur du temple.

«Une action qui se passe en un seul jour». Racine indiquait ainsi son souci de respecter une des règles imposées aux auteurs de tragédies : celle de l'unité de temps qui voulait, selon Aristote, que l'action ne dépasse pas une «révolution de soleil», qu'elle coïncide le plus possible avec le temps du spectacle : on en avait fixé la durée maximale à vingt-quatre heures. Comme on l'a vu, dans la première préface de «*Britannicus*», il se moqua sans le nommer de Corneille, qui remplit ses pièces de «*quantité d'incidents qui ne se pourraient passer qu'en un mois*». Dans la préface de «*Bérénice*», il précisa que «*La durée d'une tragédie ne doit être que de quelques heures*», et demanda encore : «*Et quelle vraisemblance y a-t-il qu'il arrive en un jour une multitude de choses qui pourraient à peine arriver en plusieurs semaines?*» Dans ses pièces, au contraire, le jour se lève à la première scène (voir «*Britannicus*», «*Iphigénie*», «*Athalie*»), le dénouement survient avant la tombée de la nuit, et l'action tient avec vraisemblance dans ce bref temps.

Sa soumission à cette règle est particulièrement significative. «*Nous voici donc, hélas ! à ce jour détestable...*» : ce vers, prononcé par Jocaste dans «*La Thébaine*» (I, 1) pourrait servir d'épigraphe à toutes ses tragédies. Au début du premier acte, ses personnages sont en sursis, et n'ont pour se débattre qu'un temps limité : «*Le temps est cher*», est-il dit dans «*Mithridate*» (III, 6), et Roxane déclare à Bajazet : «*Les moments sont trop chers pour les perdre en paroles*» («*Bajazet*», V, 4). Or, et c'est la suprême ironie de ces tragédies, les personnages ne parviennent pas, durant les délais très courts qui leur sont imposés, à se libérer du destin qui les entraîne.

Racine se soumit aussi très facilement aux autres règles de la tragédie classique :

La règle du respect de l'unité de l'action. Dans ses pièces, l'attention, loin de se disperser, est concentrée sur un problème unique : Andromaque épousera-t-elle Pyrrhus? Iphigénie sera-t-elle sacrifiée? Titus épousera-t-il Bérénice?

Parfois, il est vrai, plusieurs intérêts différents sont en jeu : «*Britannicus*», reconnut Racine, «*n'est pas moins la disgrâce d'Agrippine que la mort de Britannicus*». En fait, les deux intrigues sont étroitement liées, progressent ensemble, reçoivent ensemble leur dénouement : le meurtre de Britannicus est le signe même de la disgrâce d'Agrippine. Dans «*Mithridate*», l'élément politique et l'élément sentimental sont fondus avec la même habileté. «*Athalie*» est peut-être la pièce où le plus grand nombre de problèmes sont ramenés à l'unité : la victoire de Joad, c'est la chute d'une reine ambitieuse, le rétablissement d'une dynastie légitime, la libération d'un peuple opprimé, le triomphe du vrai Dieu, la condition de l'avènement de l'Église. Jamais Racine ne fut plus maître de son art que dans les pièces où il concilia cette diversité avec l'unité profonde et la simplicité de son intrigue.

La règle du respect de l'unité de lieu, qui voulait que toute l'action se déroule dans un même endroit, règle qui était si strictement appliquée par Racine qu'elle avait pour conséquence qu'enfermés dans un lieu unique, transformé en prison, pressés par le temps restreint qui leur est imparti, condamnés à agir, ses personnages sont acculés à la tragédie ! Ainsi, des contraintes esthétiques se révèlent instruments de torture.

La règle du respect des bienséances, qui voulait que, exigé par la majesté du sujet, soit maintenu un certain protocole entre des personnages qui sont des Grands de ce monde, même s'ils s'assassinent ; que le ton ait une égalité soutenue du ton ; que soit déployé tout le décorum requis sur la scène tragique ; qu'il soit interdit de choquer le spectateur par la présence de sang sur la scène, par le tableau de l'intimité physique ; qu'on joue sur l'horreur sans violenter le goût. Boileau résuma la règle ainsi :

«Ce qu'on ne doit point voir, qu'un récit nous l'expose :
Les yeux en le voyant saisiront mieux la chose ;
Mais il est des objets que l'art judicieux
Doit offrir à l'oreille et reculer des yeux.» (*"L'art poétique"*).

Cette règle explique aussi que, dans la préface d'*"Iphigénie"*, Racine ait statué que, malgré le respect dû à la vérité, l'Histoire devait le céder devant les convenances ; que, sans le personnage d'Ériphile, qu'il se permit de substituer à la douce Iphigénie, il n'aurait jamais osé entreprendre sa tragédie : *«Quelle apparence que j'eusse souillé la scène par le meurtre horrible d'une personne aussi vertueuse et aussi aimable qu'il fallait représenter Iphigénie?»* Il affirmait que la jalouse Ériphile, *«tombant dans le malheur où [elle] voulait précipiter sa rivale, mérite en quelque façon d'être punie, sans être pourtant tout à fait indigne de compassion [...]. Quel plaisir j'ai fait au spectateur, et en sauvant à la fin une princesse vertueuse pour qui il s'est si fort intéressé dans le cours de la tragédie, et en la sauvant par une autre voie que par un miracle, qu'il n'aurait pu souffrir, parce qu'il ne le saurait jamais croire.»* (préface).

La règle du respect de la nécessité de la vraisemblance, de l'accord avec les idées et les croyances du public du temps. Alors que Corneille aimait les sujets «invraisemblables mais vrais», les situations extraordinaires justifiées par l'Histoire, Racine, au contraire, fit passer le vraisemblable avant le vrai, car, affirma-t-il dans la préface de *"Bérénice"*, *«Il n'y a que le vraisemblable qui touche dans la tragédie»*. Ainsi, il ne put se résoudre à nous présenter, comme Euripide, une Andromaque qui craint pour le fils qu'elle a eu de Pyrrhus : *«Andromaque ne connaît pas d'autre mari qu'Hector, ni d'autre fils qu'Astyanax. J'ai cru en cela me conformer à l'idée que nous avons maintenant de cette princesse. La plupart de ceux qui ont entendu parler d'Andromaque ne la connaissent guère que pour la veuve d'Hector et la mère d'Astyanax. On ne croit point qu'elle doive aimer ni un autre mari ni un autre fils»*. (seconde préface d'*"Andromaque"*). Il se refusa à faire intervenir, dans le dénouement d'*"Iphigénie"*, les «*dieux de machine*», le merveilleux, *«qui pouvait bien trouver quelque créance du temps d'Euripide, mais qui serait trop absurde et trop incroyable parmi nous.»* (préface).

On peut donc constater que la doctrine classique, lentement élaborée entre 1620 et 1660, trouva son expression la plus parfaite dans les tragédies de Racine qui eut le privilège de respecter aisément les règles comme si elles avaient été faites pour lui, car le mécanisme des passions lui fournit une action dense et élégante, qui s'inscrit sans peine dans les limites prescrites.

Pour continuer à caractériser la conception dramatique de Racine, on doit ajouter aux éléments précédents :

- Sa volonté de «*plaire et toucher*», de séduire et d'émouvoir le public. Dès 1664, dans la dédicace de *"La Thébaïde"*, il parla du «*don de plaire*», qui allait lui paraître toujours la qualité majeure d'un écrivain. Dans la première préface de *"Britannicus"* (1670), il indiqua qu'on n'écrit pas une tragédie

pour les pédants, mais pour «*le petit nombre de gens sages auxquels [on s'] efforce de plaire*». Comme Molière, comme Boileau, il voulut donc que ses spectateurs consultent non les règles, mais leur propre cœur : «*Je les conjure d'avoir assez bonne opinion d'eux-mêmes pour ne pas croire qu'une pièce qui les touche et qui leur donne du plaisir puisse être absolument contre les règles. La principale règle est de plaire et de toucher : toutes les autres ne sont faites que pour parvenir à cette première.*» (préface de "Bérénice").

- Son idéal de «*cette tristesse majestueuse qui fait tout le plaisir de la tragédie.*» (préface de "Bérénice"), les termes confondant à dessein le sentiment qu'éprouvent les protagonistes de la pièce avec ceux que doit ressentir le public. D'ailleurs, spontanément, lecteurs et spectateurs s'identifient principalement aux victimes, et privilégient les effets affectifs. L'auteur de "Bérénice", qui donna généralement à ses pièces le nom des victimes, les y encouragea dans sa préface : «*qu'ils se réservent le plaisir de pleurer et d'être attendris*».

Cela répondait à son besoin d'exploiter l'infortune dont sont d'autant plus victimes les grands personnages des tragédies, à son tragique qui, à l'inverse de celui de Corneille, en était un de la chute. Ainsi, le décor royal ou légendaire était moins que jamais chez Racine une pure convention : c'était une des conditions de la tragédie, sans laquelle elle cesserait d'être.

- Son goût de l'ordre et de l'intelligibilité, qui sont exigés par la vraisemblance. Trahir «*le bon sens*» est le principal reproche qu'il adressait à Corneille. Afin de satisfaire les «*cornéliens*», «*il ne faudrait que s'écarter du naturel pour se jeter dans l'extraordinaire [...], il faudrait remplir cette même action [...] d'un grand nombre de jeux de théâtre d'autant plus surprenants qu'ils seraient moins vraisemblables, d'une infinité de déclamations où l'on ferait dire aux acteurs tout le contraire de ce qu'ils devraient faire.*» (préface de "Britannicus"). Si, dans le choix et la mise en oeuvre de ses sujets, il respecta le goût de son temps, il n'ignora pas que, plus profonde que le caprice d'une époque, l'exigence du «*bon sens*» et de la «*raison*» traverse «*tous les siècles*» (préface d'"Iphigénie"). Son Andromaque, écrivit-il, répondait à «*l'idée que nous avons maintenant de cette princesse*».

Le schéma type de la tragédie racinienne

Un des personnages principaux (Étéocle, Polynice et Créon, Taxile, Pyrrhus, Néron, Roxane, Mithridate, Ériphile, Phèdre, Aman, Athalie) incarne, de façon tyrannique et plus ou moins perverse, ce que les moralistes de l'époque appelaient la concupiscence, ou l'amour de soi et de toutes choses pour soi, c'est-à-dire le désir égoïstement intéressé des biens et bonheurs de ce monde. Parfois, l'adjuvant de ce personnage principal (Narcisse, Mathan) en est une figure encore plus explicite. Cette concupiscence a pour objet un être idéal (Antigone, Andromaque, Junie, Bajazet, Monime, Hippolyte, Joas), qui incarne d'autant mieux la valeur spirituelle qu'il est temporellement démuné.

Il y a donc entre le sujet et son objet une radicale antinomie. Et elle s'aggrave dans la mesure où le sujet concupiscent, qui est détenteur du pouvoir (sauf Ériphile et Phèdre, mais celle-ci utilise le pouvoir de Thésée), prétend satisfaire son désir par la violence : c'est le moyen qui correspond à sa nature, mais il est sans prise sur son objet, être spirituel insensible à la force. Le résultat est catastrophique de part et d'autre : sauf revirement idéaliste de dernière minute, le sujet détruit l'objet, dont il ressent le refus comme un défi et un mépris ; ce faisant, non seulement il se rend criminel, mais il perd sa raison d'être, qu'incarnait cet objet.

L'entreprise du sujet concupiscent se heurte aussi à une opposition qui le perturbe ou même le paralyse : celle de la morale figurée par une autorité, qui peut être le père (Minos, père de Phèdre), mais aussi bien la mère (Agrippine pour Néron), l'État ou la patrie (pour Pyrrhus et Titus), un modèle idéal (Hector pour Andromaque), les dieux (dans "Iphigénie", "Phèdre") ou Dieu (dans "Esther" et "Athalie"). Cette autorité constitue le surmoi du sujet, et s'inscrit dans sa conscience morale, même quand elle est encore balbutiante.

D'autres personnages (Britannicus, Astyanax, Atalide, Xipharès, Aricie) sont l'obstacle entre le sujet et son objet, et par conséquent sont des victimes toutes désignées, dont la situation, imposée de l'extérieur, est pathétique. Mais, si la persécution peut les faire souffrir et même les détruire, elle ne

ruine pas leur intégrité. Le personnage ne tombe dans le tragique que si lui est imposé un ruineux dilemme : c'est le cas pour la seule Atalide.

Tantôt les personnages se font illusion sur leurs chances de bonheur ; tantôt quelque chose de la situation leur est volontairement caché. Dans les deux cas, on sait que le voile va se déchirer, et l'on tremble qu'il ne se déchire. Racine ménage longuement ce tremblement de son spectateur ; il en joue avec cruauté et maîtrise. À partir de "*Bajazet*", ses tragédies reposèrent sur un secret dont la révélation devait produire la catastrophe : dans "*Bérénice*" et dans "*Iphigénie*", on dissimule à une victime le sort qui l'attend ; dans "*Bajazet*" et "*Mithridate*", les personnages les plus faibles dissimulent leurs amours secrètes à un jaloux plus puissant qu'eux ; dans "*Phèdre*" enfin, le secret d'un amour scandaleux est caché en vain, puis révélé progressivement à tous les personnages, les entraînant l'un après l'autre dans la tragédie. La fatalité tragique veut que tout secret soit découvert ; mais ce n'est pas le hasard, c'est la volonté d'un être humain, se déclarant ou se trahissant au moment voulu, qui accomplit ce qui ne pouvait s'éviter. Par la terreur tragique ainsi agencée se manifeste sensiblement au spectateur l'identité qu'établit Racine entre le destin et l'action humaine.

Les premières tragédies furent animées par l'avidité passionnelle à laquelle adhèrent avec transport des personnages qui n'ont guère de conscience autocritique. Celle-ci se développa à partir de "*Bérénice*" et de "*Bajazet*", ce qui se traduit par une dramaturgie du secret, où l'on cherche à cacher sa passion plutôt qu'à la manifester, et par le retour progressif de l'autorité morale qui devint transcendance dans "*Iphigénie*" et "*Phèdre*", puis Dieu même dans "*Esther*" et "*Athalie*". Dans cette nouvelle perspective, la passion devint un trouble dont on cherche, en vain, à se délivrer. Et même les successeurs d'Andromaque et de Junie, modèles irréprochables, tombent dans les compromissions de ce bas monde (Atalide et Bajazet), dans l'assujettissement au besoin amoureux (Hippolyte) et dans le sentiment de culpabilité (Monime et Xipharès). Dans cette évolution, la problématique racinienne prit peu à peu conscience d'elle-même pour se résoudre selon la perspective idéologique de l'époque.

Le déroulement

Les pièces de Racine sont des chefs-d'œuvre de construction. D'ailleurs, avant tout constructeur de ses pièces, il lui arrivait, selon son fils, Louis, de déclarer : «*Ma pièce est finie ; il me reste à l'écrire.*»

Au nom de la simplicité, du naturel et de la vraisemblance, il fit progresser, dans un impitoyable huis clos, une action dramatique, qui est limitée à quelques heures d'une crise passionnelle, les passions qui vont provoquer l'issue fatale remontant assez loin dans le temps. Mais, au lieu de s'attarder comme Marivaux à l'analyse délicate des sentiments qui s'éveillent, Racine commence sa pièce au moment où ces passions, longtemps contenues, vont déchaîner leur fureur.

Ainsi, depuis longtemps déjà, Pyrrhus s'empresse autour d'Andromaque, Hermione «*pleure en secret le mépris de ses charmes*», Oreste «*traîne de mers en mers sa chaîne et ses ennuis*». Depuis longtemps, Agrippine voit s'éveiller les instincts de Néron. Depuis longtemps, une lutte sournoise se poursuit entre Athalie et Joad.

Brusquement, un fait nouveau survient, qui irrite les passions, les pousse à leur paroxysme, rompt l'équilibre d'une situation déjà tendue, exige une solution rapide, et précipite les êtres vers un destin tragique : l'arrivée d'Oreste, l'enlèvement de Junie et la passion subite de Néron, le retour de Mithridate, le bruit de la mort de Thésée, le songe d'Athalie et sa visite au temple. Dès lors une sorte de fièvre embrase les personnages.

Or l'essentiel de l'action leur échappe : dans les tragédies de jeunesse les combats décident sans eux du destin des héros présents sur le théâtre ; le décisif entretien de Néron et de Narcisse, les réactions de Rome aux projets de Titus, les retours d'Amurat, de Mithridate et de Thésée sont imposés aux principaux personnages, qui, prisonniers de leurs incertitudes, partagés entre l'aveuglement et la lucidité, s'affolent, précipitent leurs décisions, qui ressortissent plutôt aux aveugles mouvements de la passion qu'à l'aboutissement d'une sereine réflexion. Par le jeu des désirs, des volontés, des passions antagonistes et entrecroisées, par la perfidie de la divinité, ils ébauchent des

actions dont aucune, sauf la dernière, ne pourra aboutir. Autrement dit, ils n'agissent que pour leur perte.

Conduit par la logique des caractères des personnages qui sont soumis à une action dynamisée par des obstacles, des péripéties, des dilemmes, le drame se déroule dans les cœurs, étant conçu comme une machine infernale destinée à les broyer. L'utilisation du dilemme, procédé traditionnel du théâtre classique, est significative : le héros s'engage toujours partiellement dans la voie interdite, et c'est pour son malheur. C'est du conflit des passions que résulte le dénouement rapide et généralement violent.

L'action s'engage généralement dès la première scène, avec une décision insolite, urgente, une démarche, qui déstabilisent la situation jusqu'alors en équilibre précaire : dans "Andromaque", Oreste arrive en Épire ; dans "Bérénice", Antiochus vient faire ses adieux à la reine ; dans "Bajazet", Acomat présente l'intrigue politique ourdie par ses soins ; dans "Phèdre", Hippolyte annonce sa décision de quitter Trézène ; dans "Athalie", Abner ose pénétrer dans le temple. Ce premier pas est décisif, et les actes ou événements qui le suivent sont avec lui en liaison directe, qu'ils le contrarient ou qu'ils paraissent le favoriser. C'est ce pas qui est le prétexte de l'exposition, non tant du «sujet», comme le voulait "L'art poétique", que du lieu, du moment et des personnages intéressés à l'action. Le projet exposé aux premiers vers n'évoque en réalité qu'un point de vue partiel sur une situation complexe dont aucun personnage n'a en main tous les éléments.

Puis, d'acte en acte, la progression est marquée par un rapide mouvement, la survenue d'événements imprévus (message égaré dans "Iphigénie" ; «mort» et retour des pères dans "Mithridate" ou "Phèdre" ; contre-projets ignorés, de la décision de rupture de Titus à l'enquête d'Ériphile sur son identité ; dangereuses paroles inspirées par une irrépressible passion à Pyrrhus, Britannicus ou Phèdre). On pressent sourdement le dénouement tout en gardant l'illusion que l'issue tragique pourra être évitée. Les personnages sont entraînés vers un moment capital, une entrevue (entre Bajazet et Roxane, Monime et Mithridate...), une ruse, un heurt décisif. Une suspension dramatique intervient, puis une défaillance nerveuse, un sentiment ou un visage qui se trahit, un mot fatal ou un silence funeste font tout basculer. Généralement vers le quatrième acte, survient un moment d'indécision où plusieurs solutions demeurent possibles : Hermione condamne Pyrrhus, puis arrête le bras d'Oreste ; Néron hésite encore et résiste faiblement à Narcisse ; Iphigénie pourra peut-être échapper au sacrifice ; Phèdre se dispose à sauver Hippolyte.

Mais, au dernier acte, les passions aveugles reprennent leur marche, et c'est une vague furieuse qui entraîne le dénouement funeste : la mort des héros ou leur condamnation à une éternelle séparation, une irrémédiable solitude, à moins d'un heureux revirement final, comme dans "Mithridate" et "Iphigénie", où, s'il est moins malheureux que celui d'"Andromaque" ou de "Bajazet", il reste tragique dans la mesure où l'équilibre entre les valeurs et l'harmonie entre les êtres y est compromis aussi bien qu'ailleurs.

Ce dénouement nous paraît d'autant plus vraisemblable qu'il est «tiré du fond même de la pièce» (préface d'"Iphigénie"), et que Racine eut soin de nous y préparer, parfois dès la première scène ("Andromaque", "Iphigénie", "Athalie"). Ce dénouement est souvent horrible, car il adhère à la conception aristotélicienne qui fait reposer le tragique sur «la compassion et la terreur», qui sont «les véritables effets de la tragédie» (préfaces d'"Iphigénie" et de "Phèdre"), ce par quoi il s'opposait non seulement aux tendresses du théâtre galant, mais aussi au ressort cornélien de l'admiration.

Néanmoins, l'horreur de certains dénouements est tempérée par le triomphe des personnages sympathiques, Andromaque, Xipharès et Monime, Esther, Joas et Joad. Et il existe une forme de tragique proprement racinien, celui des héros marqués par le destin, conscients de la voie douloureuse qu'ils suivent, et qui éprouvent, à travers leurs épreuves, une satisfaction étrange ; il apparaît nettement dans "Bérénice", la seule tragédie de Racine où personne ne meurt : «Le dernier adieu qu'elle dit à Titus, et l'effort qu'elle se fait pour s'en séparer n'est pas le moins tragique de la pièce ; et j'ose dire qu'il renouvelle assez bien dans le cœur des spectateurs l'émotion que le reste y avait pu exciter. Ce n'est point une nécessité qu'il y ait du sang et des morts dans une tragédie : il suffit que l'action en soit grande, que les acteurs en soient héroïques, que les passions y soient

excitées, et que tout s'y ressent de cette tristesse majestueuse qui fait tout le plaisir de la tragédie.»
(préface de "Bérénice").

Ainsi, on peut affirmer que, d'un bout à l'autre de sa carrière, Racine, homme de théâtre complet qui exigeait de ses interprètes la perfection, édifia une esthétique parfaitement cohérente. Si ses tragédies eurent une telle audience à travers les siècles, c'est parce qu'il fut un dramaturge exceptionnel.

SON SOUCI DE LA FORME

Si, selon son fils, Louis, Racine «disposait chaque acte en prose», puis, cette besogne achevée, déclarait : «*Ma pièce est finie ; il me reste à l'écrire.*», ce n'est pas qu'il minimisât l'importance de l'écriture ; elle était seulement, à ses yeux, au service du drame, d'abord en fonction de sa tonalité générale (couleur romaine, grecque, ou biblique), et ensuite selon la spécificité des personnages. Comme le prouvent les nombreuses variantes qu'il apporta aux textes de ses pièces, il avait un grand souci de perfection formelle, était généralement très minutieux, et fort inquiet des réactions du public. De ces préoccupations témoigna sa correspondance. Des lettres d'Uzès aux épîtres édifiantes à son fils aîné, Jean-Baptiste, en passant par les billets adressés à son cousin Vitart, à Boileau et à La Fontaine, il demeura hanté par la perfection d'une écriture sans heurt, où se conciliaient par le verbe l'ardeur à vivre du mondain, les scrupules du chrétien, le feu du satirique, mais où dominaient surtout les plaisirs et les inquiétudes du poète.

Il faut d'abord définir la langue qu'utilisa Racine.

Comme le voulait le purisme de l'époque, où on utilisait peu de mots mais à la fois les plus simples et les plus précis du monde, son lexique fut limité, non pas à 800 ou à 1000 mots comme on l'a longtemps dit, mais à exactement 3 274 mots.

On y constate la présence de :

- Latinismes.

- Mots concrets fort simples employés pour leur valeur symbolique :

- Dans "Iphigénie", l'«*autel*» du mariage et du sacrifice, le «*sang*» qui doit être répandu puisque Diane exige qu'on «*ensanglante l'autel*» par le sacrifice d'«*une fille du sang d'Hélène*» (vers 59-62).

- Dans "Phèdre", «*bois*», «*bondissant*», «*caverne*», «*char*», «*cheveux*», «*chevaux*», «*corne*», «*corps*», «*couleur*», «*coursiers*», «*crier*», «*crin*», «*croupe*», «*dompter*», «*dos*», «*dragon*», «*écaille*», «*épée*», «*étouffer*», «*face*», «*forêt*» (mot inconnu ailleurs), «*fracasser*», «*frein*», «*froid*», «*gueule*», «*mors*», «*mugir*», «*pâler*», «*plaie*», «*prison*», «*repli*», «*rocher*», «*rouge*», «*sexe*», «*sillon*», «*tortueux*», «*travail*», «*tressaillir*», «*voûte*», «*veine*».

- Mots de la langue des précieux qui donnait un sens métaphorique à : «*armes*», «*chaînes*», «*conquête*», «*cruautés*», «*cruel*», «*cruelle*», «*esclave*», «*fers*», «*feu*», «*flamme*», etc..

- Termes signalant l'éclat des protagonistes : «*gloire*», «*grandeur*», «*univers*», «*persévérance*», «*constance*». etc..

- Du fait qu'est privilégiée l'analyse des passions, mots du lexique affectif, qui sont ressassés : «*altier*», «*amoureux*», «*ardeur*», «*audacieux*», «*brûler*», «*charmant*», «*cœur*», «*déplaisir*», «*désespoir*», «*dompter*», «*douleur*», «*effronté*», «*égarements*», «*espoir*», «*farouche*», «*feu*», «*flamme*», «*fléchir*», «*hautain*», «*hélas*», «*imprudence*», «*imprudent*», «*indomptable*», «*indompté*», «*indocile*», «*insolent*», «*joug*», «*mélancolie*» (mot qui n'apparut que deux fois dans le théâtre de Racine : pour qualifier Oreste dans "Andromaque" [vers 17]) et dans la bouche d'Antiochus

[*"Iphigénie"*, vers 239), «oser», «plaire», «pleurs», «rebelle», «sauvage», «séditieux», «superbe», «téméraire», «tourment», «transport», «triste», «trouble».

- De mots, prenant plus de place à partir de *"Bérénice"*, et se déployant dans *"Phèdre"*, qui désignent :

- la loi morale : «loi», «légitime», «juste» et «injuste» ;
- la pureté : «chaste», «innocent», «noble», «pudeur», «pudique» (employé seulement dans *"Phèdre"*), «pur», «pureté» ; ou son contraire : «impur» ;
- la culpabilité : «coupable», «crime», «criminel», «inceste», «incestueux» ;
- la volonté de purgation, le verbe «purger», qui n'apparaît pas ailleurs, étant employé trois fois dans *"Phèdre"*.
- l'effroi religieux et la dénonciation de l'audace rebelle : «formidable», «horreur», «inévitabile», «impitoyable», «implacable», «insensible», «inexorable», «profane», «profaner», «redoutable», «terreur», «terrible», «sacré».

D'autre part, on compte 333 noms propres. Ainsi, le prestigieux personnel de la guerre de Troie nourrit *"Andromaque"* et *"Iphigénie"*, toute la Grèce réelle et mythique investit *"Phèdre"* (29 noms propres différents en peuplent les 89 premiers vers). Les périphrases généalogiques disent l'impossible amour du «*fil*s d'Achille» (Pyrrhus) pour «*la veuve d'Hector*» ou la «*Troyenne*» (Andromaque), du «*fil*s d'Agamemnon» (Oreste) pour la «*fille d'Hélène*» (Hermione). Dans *"Bérénice"*, Racine joua sur l'opposition dans les noms de lieux, entre, d'un côté, «*Rome*», encadrée par les noms «*Italie*», «*Ostie*», «*Capitole*» ; de l'autre, l'Orient et son cortège de lieux si souvent utilisés dans des rimes féminines : «*Arabie*», «*Césarée*», «*Cilicie*», «*Comagène*», «*Euphrate*», «*Idumée*», «*Judée*», «*Palestine*», «*Syrie*» ; joua aussi de la suggestion créée par la sonorité du nom si doux de Bérénice, surtout quand il est employés à la rime. Dans *"Phèdre"*, il exploita le charme de noms propres lourds de visions et de rêves (Phèdre est «*la fille de Minos et de Pasiphaée*», Hippolyte le «*fil*s de *l'Amazone*», Thésée combattit le Minotaure dans le Labyrinthe dont il s'échappa grâce à Ariane, etc.).

Si la langue de Racine est pauvre, elle est svelte, déliée, grâce au travail qu'il effectua sur les mots. Il la rendit très évocatrice. Des termes que la langue de la fade galanterie avait usés en s'en servant à tout propos, «*perfide*», «*cruel*», reprirent toute leur véhémence, parce qu'ils sont le cri de cœurs déchirés. Péguy voyait dans le mot «*cruel*» qui revient si souvent en effet le mot-clé de la tragédie racinienne.

Racine donna à chacun de ses personnages le langage qui lui convient. Comme ils développent souvent des stratégies, une ambivalente et parfois frémissante duplicité est introduite dans l'énonciation par la galanterie, l'ironie, l'insinuation ou la dissimulation.

En ce qui concerne la syntaxe, le texte peut étonner par des usages propres à la langue du XVII^e siècle :

- Des constructions latines subsistaient.
- L'accord du participe employé comme verbe était admis : «*la veuve d'Hector pleurante*» (*"Andromaque"* [vers 860]).
- Un verbe pouvait avoir deux compléments de nature différente.
- Le verbe s'accordait avec le sujet le plus rapproché.
- On construisait avec la préposition «de» des verbes construits aujourd'hui avec la préposition «à».
- Le pronom personnel complément était placé devant le verbe : «*je l'allais quitter*» (*"Andromaque"* [vers 812]), «*je te viens voir pour la dernière fois*» (*"Phèdre"* [vers 172]), «*Où ma raison se va-t-elle égarer?*» (*"Phèdre"* [vers 1264]).
- Étaient fréquentes les anacoluthes, ruptures dans la construction d'une phrase que la langue d'aujourd'hui ne se permet plus :
 - «*Captive, toujours triste, importune à moi-même, Pouvez-vous souhaiter qu'Andromaque vous aime?*» (*"Andromaque"* [vers 301-302]) ;

- «*Je t'aimais inconstant, qu'aurais-je fait fidèle?*» (“*Andromaque*” [vers 1365]),
- «*Pourquoi l'assassiner? Qu'a-t-il fait? À quel titre? Qui te l'a dit?*» (“*Andromaque*” [vers 1542-1543])

Si ses textes présentent ces particularités, d'une façon générale, Racine parla de l'amour vrai avec cependant les mots de tout le monde, l'exprima dans les formules les plus simples, les phrases qu'il mit dans la bouche de ses personnages étant toujours, pour ses auditeurs, vraisemblables. Cette simplicité qui, dans un autre contexte, paraîtrait sinon artificielle, au moins apprêtée, se dégage d'une structure de discours si richement tramée que le contraste fait briller de leur pure lumière ou de leur cruel éclat ces moments choisis.

Usant d'une grande science du rythme, de la cadence, il fit se tendre sa phrase, se prolonger, se gonfler sous les poussées de la passion, éclater et se briser dans la colère ou le désespoir, des éclats brefs venant rompre les périodes. Il tendit à obtenir ce que Léo Spitzer appela un «effet de sourdine» de l'ardeur cachée de son théâtre.

Les styles sont variés, Racine ayant échappé à la monotonie, à l'académisme qui n'auraient pas manqué d'accabler un langage toujours noble et décent. Aussi peut-on distinguer :

- Un style simple car Racine, qui répugna à l'enflure dont Corneille ne fut pas toujours exempt, resta fidèle à une sorte d'instinct qui lui imposa la clarté, se montra attentif à la limpidité de l'expression, opta pour une diction qui reproduit l'allure aisée de la prose, qui, parfois «rase la prose». Ce qui frappe alors avant tout, c'est le pouvoir de suggestion que prennent les mots les plus simples, les tours les moins oratoires d'un style extrêmement dépouillé, et pourtant savant et raffiné, l'exemple même du naturel classique.

Ainsi, il usa de tournures insolemment familières : «*Que veux-tu?*» (“*Andromaque*” [vers 771]) - «*Qui te l'a dit?*» (“*Andromaque*” [vers 1445]) - «*Vous en Aulide? Vous? Hé ! qu'y venez-vous faire?*» (“*Iphigénie*” [vers 725]) - «*Pourquoi le demander, puisque vous le savez?*» (“*Iphigénie*” [vers 1336]). Cette simplicité sémantique et syntaxique peut laisser éclater la vérité toute nue : «*Bajazet, écoutez : je sens que je vous aime.*» (“*Bajazet*” [vers 538]), produire simplement les aveux les plus sombres : «*J'aimais jusqu'à ses pleurs que je faisais couler.*» (“*Britannicus*” [vers 402]), ou les plus limpides : «*Titus m'aime, il peut tout, il n'a plus qu'à parler.*» (“*Bérénice*” [vers 298]) - «*Le jour n'est pas plus pur que le fond de mon cœur.*» (“*Phèdre*” [vers 1112]).

Quand l'émotion se faisait trop forte, pour rendre la nudité presque prosaïque de l'amertume ou de la violence et de la cruauté, il recourut à :

- Des exclamations et des apostrophes : «*Ah !*» - «*Ah ! ciel !*» - «*Eh !*» - «*Grands dieux*» - «*Hé !*» - «*Hé bien !*» - «*Hélas !*» - «*Ô ciel !*» - «*Quoi !*» ;

- De vigoureuses répliques, proprement théâtrales (une rafale d'interrogatives, par exemple), qui miment stylistiquement l'émotion croissante ressentie par le personnage qui les profère, Racine sachant maintenir l'emportement calculé qui convient au dialogue de théâtre. Il se permit quelques écarts soigneusement mesurés, osant, comme Molière, disloquer son vers, le partager entre les répliques courtes et animées de plusieurs personnages, soit afin de traduire leurs émotions respectives, soit pour imprimer aux vers concernés un rythme plus vif et plus énergique, en rapport direct avec l'action elle-même.

Sa langue, sous sa fraîcheur, son ingénuité, sa délicatesse, son raffinement parfait, manifeste une violence exacerbée : passion amoureuse, passion du pouvoir, dérélition de l'échec, abandon mystique.

Ainsi, Bérénice exprime sa colère contre Antiochus (vers 914-916), assène à Titus des impératifs synonymes : «*Dites, parlez*» (vers 1153), va, dans son emportement extrême, jusqu'à l'ellipse de tout mortier syntaxique (vers 895, 1179-1180). Titus, lui aussi en colère, dans sa tirade des vers 422-445, laisse sa voix s'enfler progressivement jusqu'à l'exaspération pour aboutir, avec une rupture brutale,

au célèbre «*Pour jamais je vais m'en séparer*» [vers 446]). Dans "*Bajazet*", est particulièrement glaçant le «*Sortez*» de Roxane (vers 1565).

- Des stichomythies, successions de courtes répliques, de longueur à peu près égale, n'excédant pas un vers, produisant un effet de rapidité, donnant du rythme au dialogue, chaque réplique étant comme une «botte» portée par un duelliste, et une parade de l'adversaire.

Mais l'apparent prosaïsme d'une énonciation qui paraît généralement spontanée est rehaussé par leur élégance et leur fluidité. Nous sommes donc loin d'un banal réalisme, car le dramaturge fit des exploits avec les moyens les plus ordinaires en apparence.

- Un style précieux, Racine n'ayant pas échappé pas aux fadeurs et aux fausses élégances de la galanterie de l'époque. Il donna à certains de ses personnages la langue des romans, des pastorales, des madrigaux, car il était soumis à cette mode qui voulait que les amants n'abordent un «bel objet» qu'en tressant les plus ingénieuses guirlandes des plus belles fleurs de la rhétorique amoureuse. On lit donc :

- dans "*Andromaque*" : «*Traîner de mers en mers ma chaîne et mes ennuis*» (vers 44),
«*Vaincu, chargé de fers, de regrets consumé,*
Brûlé de plus de feux que je n'en allumai» (vers 319-320), etc..

- dans "*Bérénice*" : les compliments adressés à la reine : «*tous ses charmes*» (vers 439), «*tant d'attraits*» (vers 441), «*ses appas*» (vers 502), «*vos appas*» (vers 1134) ; l'expression de la douleur amoureuse : «*Des combats dont mon cœur saignera plus d'un jour*» (vers 454).

- Un style noble, soutenu, car, même si Racine s'éloigna du style tendu, pompeux, et volontiers déclamatoire de Corneille et des autres auteurs de tragédies, il lui fallait se soumettre aux exigeantes conventions de la tragédie pour rester en harmonie avec la grandeur des personnages et de leurs actions, avec la somptuosité des lieux et des costumes, avec le sérieux des débats politiques, avec la rigueur des alexandrins. Et, si violent que soit le conflit, la dignité extérieure est toujours sauvegardée. Si les héros ne peuvent maîtriser leurs passions, ils maîtrisent leur langage, S'ils ne peuvent maîtriser leurs passions, ils maîtrisent leur langage et leurs attitudes, ayant toujours des gestes nobles. Ils ne poussent pas de hurlements, ne se livrent pas à des contorsions. Alors qu'ils ne sont, dans la détresse de leur cœur, que de pauvres êtres, princes et princesses demeurent pourtant des Grands de ce monde par les superbes réflexes de la race et de l'éducation. Racine attachait la plus haute importance à cette majesté tragique, qui traduit la solennité du combat de l'être contre le destin. Il ne la trouvait pas, du moins aussi poussée et aussi constante, chez ses modèles grecs, mais son goût personnel la lui faisait rechercher, ainsi que le goût de ses contemporains et les exigences de la bienséance. Comment ne pas songer d'ailleurs qu'il avait sous les yeux la cour de Louis XIV, où des passions violentes et des intrigues parfois féroces (voir Saint-Simon) se dissimulaient sous une politesse raffinée et une étiquette rigoureuse?

On trouve donc tout de même chez lui une rhétorique héritée du passé et conforme aux usages du XVIIe siècle, une grandiloquence qui se déploie notamment dans de longues tirades, souvent solennelles, voire incantatoires. Mais il la diversifia selon les moments et les personnages.

Par exemple,

- dans "*Andromaque*", la grandiloquence est affectée dans la rencontre entre le roi et l'ambassadeur, pathétique dans les souvenirs d'Andromaque, cinglante chez Hermione, insinuante ou dédaigneusement supérieure chez Pyrrhus, déplacée, poussée à l'excès et parfois au ridicule chez Oreste dans ses déclarations enflammées à Hermione (vers 481-504 et vers 1153-1154) ;
- dans "*Bérénice*", le style est relevé, oratoire même, quand la pièce devient politique, notamment dans les entretiens entre Titus et Paulin, dont les tirades très structurées et aboutissant à une conclusion peuvent être comparées à celles de Corneille, le vocabulaire

même étant cornélien (vers 371-419, 491-498) ; ou lorsque Titus analyse la situation dans un monologue ; ou dans l'objurgation finale de Bérénice :

*«Adieu. Servons tous trois d'exemple à l'univers
De l'amour la plus tendre et la plus malheureuse
Dont il puisse garder l'histoire douloureuse.»* (vers 1502-1504).

- dans "*Iphigénie*", le long et véhément discours de Clytemnestre, en IV, 4 (vers 1245-1312), est marqué d'une belle ampleur rhétorique car il est composé avec une parfaite logique, les arguments s'enchaînant avec rigueur ;
- dans "*Phèdre*", on relève de véritables maximes : *«La mort aux malheureux ne cause point d'effroi.»* (vers 859) ; *«Quelques crimes toujours précèdent les grands crimes»* (vers 1093) ; *«Quiconque a pu franchir les bornes légitimes / Peut violer enfin les droits les plus sacrés»* (vers 1094-1095) ; *«Ainsi que la vertu, le crime a ses degrés»* (vers 1096) ; *«Jamais on n'a vu la timide innocence / Passer subitement à l'extrême innocence.»* (vers 1097-1098) ; *«Un jour seul ne fait point d'un mortel vertueux / Un perfide assassin, un lâche incestueux.»* (vers 1099-1100) ; *«Toujours les scélérats ont recours au parjure.»* (vers 1134). On trouve çà et là quelques réminiscences bibliques : ainsi Phèdre redoute que le sang de l'innocent ne se mette à «crier», comme celui d'Abel dans la "*Genèse*" (vers 1172 ; voir "*Athalie*", vers 89). Certains vers ont été engendrés par des strophes du "Dies irae", hymne célèbre de la messe des morts, et déroulent une liturgie funèbre.

L'évolution du théâtre de Racine, où le jugement moral s'exprima de plus en plus, rendit son style progressivement moins spontané, plus réfléchi.

Par ailleurs, Racine manifesta un véritable art de la narration. Nous sommes loin d'un banal réalisme, car, dans des récits vivants et imagés qui, quoique le vocabulaire et les effets de style soient limités par un souci de vraisemblance, présentent une grande variété, il sut déployer de brillantes descriptions, de véritables tableaux, de remarquables hypotyposes (descriptions animées et frappantes de scènes dont on veut donner une représentation imagée et comme vécue à l'instant de son expression), des visions grandioses où le souffle des périodes suscite toute une profondeur de champ historique, révélant ainsi ce don épique qui frappait Sainte-Beuve. On trouve des modèles de narration épique dans :

- "*Andromaque*", où l'héroïne revit intensément la prise de Troie par les Grecs :
*«Songe, songe, Céphise, à cette nuit cruelle
Qui fut pour tout un peuple une nuit éternelle...»* (III, 8 [vers 992-1008]).
 - "*Britannicus*" (V, 5).
 - "*Bérénice*" où Bérénice fait une description exaltée du spectacle grandiose de la cérémonie où a été déifié l'empereur défunt, et nommé le nouvel empereur (vers 301-316).
 - "*Iphigénie*" où se déploie le tableau de l'expédition contre Troie avec son cortège de souvenirs homériques (vers 381-388) ; où le récit final, d'un Ulysse *«saisi d'horreur, de joie et de ravissement»* (vers 1728), constitue un modèle de narration épique qui culmine dans l'évocation de la réanimation de la nature et de l'intervention divine (vers 1773-1784).
 - "*Mithridate*" où, dans une longue tirade, le roi brosse un tableau magnifique de l'immense campagne dont il rêve, l'exaltation héroïque dominant les calculs du politique et les plans du stratège : *«Jamais on ne vaincra les Romains que dans Rome»* (III, 1 [vers 836]).
 - "*Iphigénie*", où l'expédition contre Troie avec son cortège de souvenirs homériques forme le fond du tableau (en particulier dans V, 6) ;
 - "*Phèdre*" qui recèle de nombreuses allusions recréant une atmosphère archaïque et somptueuse (récits de la geste de Thésée, de sa descente aux Enfers), déroulant les fastes de l'imaginaire antique, Racine ayant bien indiqué dans sa préface qu'il avait recouru aux *«ornements de la fable [= de la mythologie], qui fournit extrêmement à la poésie»*.
 - "*Athalie*", où Racine emprunta à la poésie biblique une inspiration largement épique.
- Il se montra habile dans l'art de passer du registre épique au registre lyrique, et de faire valoir ces deux modes l'un par l'autre : ainsi dans "*Andromaque*" (III, 8), au tableau de la ville en feu où sévit le

carnage (vers 992-1011) succède la tendre évocation des adieux d'Hector à Andromaque (vers 1014-1026)

On entend souvent un véritable chant lyrique qui, avec une force d'expressivité poétique, prend deux formes essentielles : la plainte des personnages et les chœurs.

Un style élégiaque, d'une harmonie poétique «où s'alanguit presque voluptueusement l'incurable souffrance» (René Jasinski), se développe dans la vacuité de l'action, dans l'expression de la passion tendre et douloureuse, le plus souvent exprime la «*tristesse majestueuse*», dont Racine parla dans la préface de "Bérénice".

Déjà dans "La Thébaïde" (V, 1), il rendit par des stances qui rappellent celles de Rodrigue dans "Le Cid" de Corneille le déchirement intime d'Antigone («*Dois-je vivre? dois-je mourir?*» [vers 1215]). Mais, dès sa seconde pièce ("Alexandre"), il renonça à suivre Corneille dans cette voie. C'est donc dans le dialogue lui-même ou dans les monologues que s'exprime d'ordinaire le lyrisme. Le vers tragique se plie alors à tous les élans passionnels.

Dans "Andromaque",

- Oreste se plaint de «*Traîner de mers en mers [sa] chaîne et [m]es ennuis*» (vers 44) ;
- les vers 319-320, pourtant tributaires de la mode galante, donnent à la déploration de Pyrrhus une grande force de suggestion quand il se dit :

*«Vaincu, chargé de fers, de regrets consumé,
Brûlé de plus de feux que je n'en allumai»* (vers 319-320) ;

- le vers se charge d'une douloureuse nostalgie quand Hermione lance à Pyrrhus : «*Je t'aimais inconstant, qu'aurais-je fait fidèle?*» (vers 1365) ;
- Andromaque se montre coquette, alors même qu'elle repousse Pyrrhus :

- «*Captive, toujours triste, importune à moi-même,
Pouvez-vous souhaiter qu'Andromaque vous aime?*» (vers 301-302).

- la scène (V, 5), où Oreste crie son désespoir et sombre dans la folie, montre à quel degré d'impétuosité put atteindre la poésie tragique de Racine :

«Mais quelle épaisse nuit tout à coup m'environne?» (vers 1625).

«Pour qui sont ces serpents qui sifflent sur vos têtes?» (vers 1682).

Dans "Bérénice", les vers s'alanguissent et deviennent une douce mélodie, triste et obsédante comme une incantation :

- chez Bérénice qui, espérant reconquérir le cœur de Titus, évoque leur bonheur passé et l'oppose au vide de leur séparation à venir, dans un balancement plaintif qui rend la tendre mélodie des âmes blessées, grâce à la reprise cadencée des mots les plus simples, ces vers d'une extrême douceur étant à juste titre restés célèbres :

*«Pour jamais ! Ah ! Seigneur, songez-vous en vous-même
Combien ce mot cruel est affreux quand on aime?
Dans un mois, dans un an, comment souffrirons-nous,
Seigneur, que tant de mers me séparent de vous?
Que le jour recommence et que le jour finisse,
Sans que jamais Titus puisse voir Bérénice,
Sans que de tout le jour je puisse voir Titus?»* (vers 1111-1117) ;

- chez Antiochus, en particulier à l'acte I (scènes 2 et 4), où il prononce parmi les plus beaux vers de la tragédie quand il évoque son amour malheureux pour Bérénice (vers 234-236).

Dans "Iphigénie", dès le début, Agamemnon se livre à une brève méditation sur la condition humaine qui semble adressée au spectateur (vers 10-12). On l'entend encore se plaindre aux vers 363-368. Clytemnestre aussi se lamente (vers 1301-1304). Le même registre élégiaque s'entend dans les confidences de l'orpheline Ériphile (vers 421-430). La soumission d'Iphigénie ne peut qu'émouvoir, qu'elle s'adresse à son père (vers 1177-1180) ou à Achille (vers 1537-1559).

Dans "Phèdre", la protagoniste se définit, moment de poésie pure, comme «*la fille de Minos et de Pasiphaé*» (vers 36), fait les confidences les plus émouvantes :

«*Ariane, ma soeur, de quel amour blessée*

Vous mourûtes aux bords où vous fûtes laissée !» (IV, 2, vers 253-254),

et, «*Lasse enfin d'elle-même et du jour qui l'éclaire*» (vers 46), se plaint constamment (vers 155, 1242, 1310, 1641-1644), son rôle étant en bonne partie une sorte de récitatif où elle médite et monologue même en présence d'Oenone, en particulier sur sa mort et sur sa monstruosité, ce qui équilibre sa transgression diabolique. Elle lance plusieurs prières ou invocations : au Soleil (vers 169-172), aux dieux (vers 176-178), à Vénus (vers 813-822), à Minos (vers 1285-1289). Mais Oenone aussi se livre à une lamentation (vers 265-268) qui rappelle les cris du chœur dans la tragédie antique. Et Thésée s'adresse à Neptune (vers 1065-1076 et 1483-1484).

Dans les tragédies sacrées, Racine produisit un lyrisme au sens originel du terme, puisque les chœurs sont chantés. C'est un lyrisme mystique, tout nourri de souvenirs bibliques mais aussi de la tradition de la tragédie grecque dans la façon dont ils viennent ponctuer l'action.

Dans "Esther", le premier chœur (I, 5) est une lamentation qui s'achève en une prière d'abord tendre, puis pressante et enflammée. Le second (II, 8) traduit une attente anxieuse, puis chante la gloire du vrai Dieu et la félicité du juste opposée au faux bonheur du méchant (voir "Cantique spirituel II"). Le troisième (III, 9) est un chant d'allégresse, un "Te Deum" célébrant le triomphe de Dieu et de son peuple.

Dans "Athalie", le premier chœur (I, 4) est une hymne célébrant le jour où, sur le mont Sinaï, Dieu a donné sa loi à son peuple. Le second (II, 9) célèbre à propos d'Éliacin l'enfance fervente et pure, et reprend le thème du juste et de l'impie. Le troisième (III, 8) exprime l'émotion violente que provoque la prophétie de Joad, puis c'est le retour au calme. Le quatrième (IV,6) est à la fois un chant de guerre et une prière : voici venir la lutte décisive contre Athalie.

Ces chœurs sont remarquables par leur lien étroit avec l'action, par leur mouvement interne, par l'ardeur des sentiments et par la mélodie d'un rythme souple, divers, insistant lorsque reviennent en refrain les thèmes essentiels.

Racine est surtout un poète.

Il intégra habilement et souvent améliora des dizaines d'emprunts à des poètes anciens ou modernes, retrouva ainsi les caractéristiques de la poésie des écrivains de la Grèce classique : l'harmonie et la mesure des mots, les tonalités, les cadences, les images, les mythes, enveloppant son habituelle précision analytique d'un ample halo poétique.

Il usa de procédés stylistiques éprouvés :

- Des répétitions significatives :

- «*Dois-je les oublier [...] Dois-je oublier [...] Dois-je oublier*» ("Andromaque" [vers 992, 993, 995]).

- «*Songe, songe, Céphise, à cette nuit cruelle*

Qui fut pour tout un peuple une nuit éternelle...[...]

Songe aux cris des vainqueurs, songe aux cris des mourants,

Dans la flamme étouffés, sous le fer expirants.» ("Andromaque" [vers 997-998, 1003-

1004]).

- «*Et ton nom paraîtra, dans la race future*

Aux plus cruels tyrans une cruelle injure.» ("Britannicus" [vers 1711-1712]).

- «*Les pleurs d'un empereur et les pleurs d'une reine*» ("Bérénice" [vers 1060]).

- De belles accumulations : « Vous êtes en ces lieux
 Son père, son époux, son asile, ses dieux. » (*"Iphigénie"* [vers 939-940]).

- Des amplifications binaires ou ternaires qui expriment une angoisse presque hallucinée, modulent le désarroi : « *Captive, toujours triste, importune à moi-même,
 Pouvez-vous souhaiter qu'Andromaque vous aime?* » (*"Andromaque"* [vers 302-303]),
 « *J'ose dire pourtant que je n'ai mérité
 Ni cet excès d'honneur, ni cette indignité.* » (*"Britannicus"* [vers 609-610]),
ou fixent l'image obsédante :
 « *Belle, sans ornement dans le simple appareil
 D'une beauté qu'on vient d'arracher au sommeil.* » (*"Britannicus"* [vers 389-390]).

- Des gradations :
 - « *La fléchir, l'enlever, ou mourir à ses yeux* » (*"Andromaque"* [vers 100]) ;
 - « *Vous ne donnez qu'un jour, qu'une heure, qu'un moment* » (*"Andromaque"* [vers 1208]) ;
 - « *Que diront, avec moi, la cour, Rome, l'Empire* » (*"Bérénice"* [vers 671]) ;
 - « *Excitent ma douleur, ma colère, ma haine* » (*"Bérénice"* [vers 876]) ;
 - « *Si ma foi, si mes pleurs, si mes gémissements* » (*"Bérénice"* [vers 974]) ;
 - « *Tant de pleurs, tant d'amour, tant de persévérance* » (*"Bérénice"* [vers 1012]) ;
 - « *C'est peu de t'avoir fui, cruel, je t'ai chassé* » (*"Phèdre"* [vers 684]) ;
 - « *Pour mieux te résister, j'ai recherché ta haine* » (*"Phèdre"* [vers 686]).

- Des antithèses :
 - « *il faut ou périr ou régner* » (*"Andromaque"* [vers 968]) ;
 - « *Je meurs si je vous perds ; mais je meurs si j'attends* » (*"Andromaque"* [vers 972]) ;
 - « *Je fuis des yeux distraits
 Qui, me voyant toujours, ne me voyaient jamais.* » (*"Bérénice"* [vers 277-278]) ;
 - « *Remis Rome sanglante en ses paisibles mains* » (*"Bérénice"* [vers 430]) ;
 - « *Ah, cruel, par pitié, montrez-moi moins d'amour.* » (*"Bérénice"* [vers 1350]) ;
 - « *Ces jours si longs pour moi lui sembleront trop courts* » (*"Bérénice"* [vers 1121]) ;
 - « *Qu'au lieu de votre époux je sois votre bourreau?* » (*"Iphigénie"* [vers 980]) ;
 - « *tout mon espoir
 N'est plus qu'au coup mortel que je vais recevoir.* » (*"Iphigénie"* [vers 1527-1528]) ;
 - « *les arrêts du sort
 Veulent que ce bonheur soit un fruit de ma mort.* » (*"Iphigénie"* [vers 1535-1536]) ;
 - « *l'ennemi dont j'étais idolâtre* » (*"Phèdre"* [vers 293]) ;
 - « *Esclave s'il vous perd, et roi si vous vivez* » (*"Phèdre"* [vers 344]) ;
 - « *Tu me haïssais plus, je ne t'aimais pas moins* » (*"Phèdre"* [vers 688]) ;
 - « *Sers ma fureur, Oenone, et non point ma raison* » (*"Phèdre"* [vers 792]) ;
 - « *Hippolyte est sensible, et ne sent rien pour moi !* » (*"Phèdre"* [vers 1203]) ;
 - « *Quand je suis tout de feu, d'où vous vient cette glace?* » (*"Phèdre"* [vers 1374]).

- Des chiasmes :
 - « *Titus vous chérissait, vous admiriez Titus.* » (*"Bérénice"*, vers 270) ;
 - « *Pour mieux voir, cher Paulin, et pour entendre mieux* » (*"Bérénice"*, vers 361) ;
 - « *D'un incurable amour remèdes impuissants* » (*"Phèdre"*, vers 283) ;
 - « *J'ai languï, j'ai séché, dans les feux, dans les larmes* » (*"Phèdre"*, vers 690) ;
 - « *Hippolyte est sensible, et ne sent rien pour moi !* » (*"Phèdre"*, vers 1023) ;
 - « *Me nourrissant de fiel, de larmes abreuvée* » (*"Phèdre"*, vers 1245).

- Des hypallages : « *yeux infortunés* » (*"Andromaque"*, vers 303-304) - « *bouche cruelle* » (*"Andromaque"*, vers 1366) - « *amoureuses lois* » (*"Phèdre"*, vers 59) - « *noble poussière* » (*"Phèdre"*, vers 177) - « *fil fatal* » (*"Phèdre"*, vers 652) - « *superbes oreilles* » (*"Phèdre"*, vers 821) - « *un sang plus*

glorieux» (*Phèdre*, vers 936) - «noires amours» (*Phèdre*, vers 1007) - «un sang odieux» (*Phèdre*, vers 1260) - «le sang innocent» (*Phèdre*, vers 1272) - «homicides mains» (*Phèdre*, vers 1271) - «bouche impie» (*Phèdre*, vers 1313) - «l'opprobre de son lit» (*Phèdre*, vers 1340) - «langues perfides» (*Phèdre*, vers 1433) - «mains cruelles» (*Phèdre*, vers 1485) - «généreux sang» (*Phèdre*, vers 1556) «faveurs meurtrières» (*Phèdre*, vers 1613) - «funeste bonté» (*Phèdre*, vers 1615).

- Des oxymorons qui expriment la déchirure des êtres : «triste amitié» (*Andromaque*, vers 16) - «cruel secours» (*Andromaque*, vers 19) - «heureuse cruauté» (*Andromaque*, vers 643) - «innocent stratagème» (*Andromaque*, vers 1097) - «funeste plaisir» (*Phèdre*, vers 1248).

- Des hyperboles : Racine employa souvent des chiffres exagérés : «cent» et surtout «mille» dont il abusa (Thésée est «Volage adorateur de mille objets» [*Phèdre*, vers 636]). Il fit prétendre à Bérénice d'avoir «la mort dans le sein» (vers 873), de ne plus pouvoir «vivre» (vers 1100-1101), de se noyer dans ses pleurs (vers 1316). Dans *Phèdre*, on trouve : «Hercule à désarmer coûtait moins qu'Hippolyte» (vers 454) - «Je n'osais dans mes pleurs me noyer à loisir» (vers 1247) - «monstre exécration» (vers 1317).

- Des métaphores qui ne sont pas très nombreuses, et sont peu originales, ont même un caractère convenu.

En effet, ce sont souvent des métaphores précieuses empruntées aux romans sentimentaux : «trait qui partit de vos yeux» (*Bérénice*, vers 190) - «yeux armés de tous leurs charmes» (*Bérénice*, vers 995) - le «captif» qu'est l'amoureux «enchaîné» dans des «fers» (*Phèdre*, vers 451) - la forteresse qu'est «un cœur de toutes parts ouvert» (*Phèdre*, vers 448) - le «mal» qu'est la passion (*Phèdre*, vers 269) - l'«incurable amour» et ses «remèdes impuissants» (*Phèdre*, vers 283) - les «naufrages» de l'amour dont Hippolyte pensait «toujours du bord contempler les orages» (*Phèdre*, vers 533-534) - le «poison» qu'est l'amour (*Phèdre*, vers 676) - «le feu fatal à tout [s]on sang» que les dieux ont allumé dans les «flancs» de Phèdre (*Phèdre*, vers 679-680).

Ce sont aussi les métaphores traditionnelles de :

- l'«orage» de la colère (*Andromaque*, vers 1410) ; celui qui, selon Ériphile, «est tout prêt d'éclater» sur Iphigénie et sa famille (*Iphigénie*, vers 760), dont elle-même constate qu'il «est tout prêt à tomber» (*Iphigénie*, vers 1492), qui revient encore dans la bouche d'Eurybate (*Iphigénie*, vers 1625-1626) ; le «nouvel orage» du vers 333 de *Phèdre* qui est ici politique.

- le «joug» qui marque la domination (*Bérénice*, vers 104), qui est dit «amoureux» (*Phèdre*, vers 444) ;
- le «torrent» qui désigne la passion (*Bérénice*, vers 731), qu'est Achille pour Agamemnon (*Iphigénie*, vers 107), que sont, pour Eurybate, les Grecs (*Iphigénie*, vers 1624) ;
- les «flots tumultueux» de la foule autour de la tente d'Iphigénie (*Iphigénie*, vers 1516), «les flots d'ennemis prêts à l'envelopper» (*Iphigénie*, vers 1628) ;
- le «serpent inhumain» (Ériphile) qu'Iphigénie «avait retiré dans son sein» (*Iphigénie*, vers 1671-1672) ;
- le «nuage» formé de «traits» [de flèches] (*Iphigénie*, vers 1737) ; celui «odieux» qui, aux yeux de Thésée, «dérobe [la] vertu» [d'Hippolyte] (*Phèdre*, vers 1431) ;
- le «fer» qui «moissonna» la famille d'Aricie (*Phèdre*, vers 425) ;
- «ce tigre» qu'est Hippolyte (*Phèdre*, vers 1222) ;
- «la plaine liquide» (*Phèdre*, vers 1513), la «montagne humide» (*Phèdre*, vers 1514), que sont la mer ;
- l'«indomptable taureau, dragon impétueux» (*Phèdre*, vers 1519) qu'est le «monstre sauvage», lui-même une métaphore de la concupiscence irrépressible et meurtrière.

On trouve cependant parfois des métaphores suivies. Ainsi, Iphigénie promet à Achille des «moissons de gloire» (vers 1537), et affirme ensuite :

«Ce champ si glorieux où vous aspirez tous,
Si mon sang ne l'arrose, est stérile pour vous.» ("Iphigénie", vers 1539-1540).

Surtout, dans "Phèdre", les forces du mal et celles du bien qui s'affrontent sont représentées par les grandes images de l'ombre et de la lumière, du jour et de la nuit.

- Des personnifications :
 - celles de substantifs abstraits :
 - «Pardonnez à l'éclat d'une illustre fortune
Ce reste de fierté qui craint d'être importune.» ("Andromaque", III, 6, vers 913-914).
 - celle de Troie ("Andromaque", vers 148).
 - celle de «la gloire» dont la voix «*parle au coeur d'un empereur*» ("Bérénice", vers 1096-1098).
 - celle de la nature qui se réanime à la fin "Iphigénie" : les vents «*agitent l'air d'heureux frémissements*» (vers 1775), la mer «*leur répond par ses mugissements*» (vers 1776), la rive «*gémît blanchissante d'écume*» (vers 1777) et, auparavant déjà, «*l'air gémit*» (vers 1701).
 - celles, dans "Phèdre", du «*cœur*» qui est «*Impatient déjà d'expier son offense*» (vers 705), de «*L'onde [qui] vomit*» (vers 1515), de «*La terre [qui] s'émeut*» (vers 1523).
- Des allégories : celle de l'«*Amour*» dans "Andromaque" (vers 439, 604) ; celle de la Discorde avec «*son bandeau fatal*» dans "Iphigénie" (vers 1730-1731).

Mais, dans l'esthétique tempérée de Racine, ces élans sont équilibrés par une recherche paradoxale de la clarté la plus limpide.

Le versificateur

Si le lexique de Racine est réduit, il sut manier l'alexandrin classique qui, dans toute l'extension de ses pouvoirs, est presque une langue au sein de la langue, une langue toute d'artifice qui crée une distanciation. Avec un art consommé, une versification très élaborée, il en utilisa les moindres ressources, exploita son ampleur, sa profondeur, lui donna une fluidité et une force de suggestion extrêmes, en fit le canal parfait du souffle émotif, en mettant en oeuvre différents procédés :

- Les habituelles licences orthographiques.
- Les habituelles inversions dont la gymnastique permet de placer à la rime le mot adéquat. Ainsi, on lit :
 - Dans "Andromaque" : «*De mes lâches bontés mon courage est confus*» (vers 1239).
 - Dans "Bérénice" : «*Au plaisir de vous voir mon âme accoutumée*» (vers 1064) - «*D'un peuple qui me hait soutenir la risée*» (vers 1180).
 - Dans "Iphigénie" : «*Déjà de traits en l'air s'élevait un nuage*» (vers 1737).
 - Dans "Phèdre" : «*l'art par Neptune inventé*» (vers 131) - «*de quel amour blessée*» (vers 253) - «*un captif de ses fers étonné*» (vers 451) - «*Et la voile flottait aux vents abandonnée*» (vers 798) - «*par le fleuve aux dieux même terrible*» (vers 1158) - «*Et d'un refus cruel l'insupportable injure*» (vers 1229) - «*Jusqu'au dernier soupir de malheurs poursuivie*» (vers 1293) - «*d'un père insensé / Le sacrilège vœu*» (vers 1315-1316) - «*en efforts impuissants leur maître se consume*» (vers 1537) - «*de pleurs une source éternelle*» (vers 1546) - «*des dieux triomphe la colère*» (vers 1569).Mais les inversions peuvent aussi produire une attente et un effet de surprise ; ainsi dans :
 - «*du crime affreux dont la honte me suit*
Jamais mon triste cœur n'a recueilli le fruit.» ("Phèdre", vers 1291-1292).
- L'attention portée aux mots à la rime :
 - Dans "Bérénice", l'évolution des rimes au mot «*Bérénice*» marque symboliquement l'usure du personnage : à l'acte I, «*Bérénice*» rime avec «*justice*» (vers 79) et deux fois avec «*impératrice*» (vers

60 et 176) ; à l'acte II, le mot rime avec «avertisse» (vers 331) et «obéisse» (vers 407) qui semblent trahir le trouble qui s'empare de la reine, tandis que «sacrifice» (vers 471) exprime déjà le sort qui lui est réservé ; la rime avec «justice» au vers 771 semble peu significative à l'acte III, mais, à l'acte IV, «finisse» (vers 1115), «injustice» (vers 1187) traduisent la fin de l'idylle entre Titus et elle, encore exprimée par le «haïsse» (vers 1335) de l'acte V ; «éclaircisse» (vers 1443), dans la scène finale, laisse peut-être entrevoir une lueur d'espoir dans le dénouement.

- Le jeu avec les césures et les enjambements :

- Dans "Andromaque", aux vers 851-854, on trouve un «beau désordre» (enjambement, phase interrompue, coupes hardies) qui rend «les transports de l'heureuse Hermione» ; au vers 982, dans «Trop de vertu pourrait vous rendre criminelle», la coupe 4 / 8 met bien en valeur les mots «vertu» et «criminelle» ; au vers 1072, «Céphise, allons le voir pour la dernière fois», la césure est doublement suspensive : le verbe «voir», qui était faible dans la bouche de Céphise, prenant ici une valeur mystérieuse ; aux vers 1281-1282, «J'épouse une Troyenne. Oui, Madame, et j'avoue

Que je vous ai promis la foi que je lui voue.»,

le premier est fortement coupé, et l'enjambement met en relief le caractère dramatique de l'aveu ; au vers 1368, «Ingrat, je doute encor si je ne t'aime pas», la coupe classique est rompue.

- Dans "Bérénice", aux vers 583-584, «Dans vos secrets discours étai-je intéressée, Seigneur?», l'enjambement met l'accent sur le titre de l'amant, cause de l'éloignement que Bérénice lui reproche ; aux vers 957-958,

«Ah ! que cette longueur

D'un présage funeste épouvante mon cœur !», l'enjambement est particulièrement dramatique ; au vers 1102, «Mais il ne s'agit plus de vivre, il faut régner.», la coupe 8 / 4, qui est tout à fait inhabituelle, met en valeur l'impossibilité de vivre ; au vers 1460, «J'y cours. Voilà de quoi j'ai voulu vous instruire.», la première phrase est mise en relief par la coupe irrégulière.

- Dans "Phèdre", Racine coupa fortement des vers pour des questions haletantes (vers 1231-1232), pour produire un rythme martelé (vers 1259), et ménagea ces enjambements efficaces : «je soutiens la vue / De ce sacré Soleil dont je suis descendue» (vers 1274-1275) ; «d'un père insensé / Le sacrilège voeu» (vers 1315-1316) ; «et vous en laissez vivre / Un» (vers 1445-1446) ; «ses gardes affligés / Imitaient son silence» (vers 1499-1500) ; «une voix formidable / Répond» (vers 1509-1510) ; «le monstre bondissant / Vient» (vers 1531-1532) ; «sourds à cette fois, / Ils ne connaissent» (vers 1535-1536) ; «L'intrépide Hippolyte / Voit voler» (vers 1542-1543) ; «Cette image cruelle / Sera pour moi» (vers 1545-1546) ; «votre malheureux fils / Traîné par les chevaux» (vers 1547-1548) ; «ce héros expiré / N'a laissé» (vers 1567-1568).

À une époque où l'on voyait le principal titre de gloire du français dans sa clarté, où toute exagération poétique passait pour suspecte, où il fallait que tout fût raisonnable, Racine donna à ses vers une musicalité qui leur a évité l'écueil de la prose versifiée. En effet, comme un compositeur de musique, il travailla sans relâche à assouplir l'alexandrin, le rendit fluide et doux, se montra attentif à l'euphonie, veilla à ce que l'oreille ne subisse pas de rudesse, tendit à obtenir un charme mélodieux, joua de la hauteur de la note, de l'alternance des syllabes longues et des syllabes brèves, de la couleur de certaines voyelles et consonnes, de la place du «e» dit muet, des échos vocaliques et consonantiques, du rythme à l'intérieur du vers pour épouser constamment les élans du cœur ou les soubresauts de la passion.

On remarque en particulier :

- Les allitérations : «Pour qui sont ces serpents qui sifflent sur vos têtes?» ("Andromaque", vers 1638) - «Des flammes, de la faim, des fureurs intestines» ("Bérénice", vers 231) - «Elle meurt dans mes bras d'un mal qu'elle me cache» ("Phèdre", vers 146).

- Les assonances : Dans "Phèdre", on lit : «Tout m'afflige et me nuit, et conspire à me nuire» (vers 161) - «Je le vis, je rougis, je pâlis à sa vue» (vers 273) - «En vain sur les autels ma main brûlait l'encens.» (vers 284).

Pour l'expression des langueurs amoureuses, il ménagea des allitérations assourdies, des voyelles mourantes à la rime.

Dans des vers dotés d'un indéfinissable charme mélodieux, qui ont la force insidieuse d'une suggestion musicale, il atteint parfois à des profondeurs inouïes, à des harmoniques sourdes et inquiétantes, produit même une poésie pure qui chante dans la mémoire, lance le mystérieux appel du rêve :

- Dans "*Mithridate*", on entend : «*Souveraine des mers qui vous doivent porter.*» (vers 242).

- Dans "*Phèdre*", la protagoniste est définie comme «*La fille de Minos et de Pasiphaé*» (vers 36) ; elle s'exclame : «*Soleil, je te viens voir pour la dernière fois.*» (vers 172),

«*Ariane, ma sœur, de quel amour blessée*

Vous mourûtes aux bords où vous fûtes laissée.» (vers 253-254) ;

elle raconte : «*Et la voile flottait aux vents abandonnée*» (vers 798) ; elle imagine le bonheur des amants : «*Tous les jours se levaient clairs et sereins pour eux*» (vers 1240) ; Hippolyte se défend : «*Le jour n'est pas plus pur que le fond de mon cœur.*» (vers 1112).

La qualité de ses vers fait de Racine non seulement un dramaturge, mais aussi un poète qui produit un chant d'une grande musicalité, qui est parmi les plus beaux du théâtre classique. Paul Valéry l'apprécia ainsi : «*Forme qui accomplit la synthèse de l'art et du naturel, semble ignorer ses chaînes prosodiques dont elle se crée, au contraire, un ornement et comme une draperie sur le nu de la pensée. Toute la discipline de notre grand vers ici conserve et développe une liberté de qualité supérieure, imprime au discours une facilité dont il faut quelque réflexion pour concevoir la science et le travail de transmutations qu'elle a dû coûter.*»

Si, dans ces drames sanglants, l'émotion risquerait de devenir insoutenable si elle n'était transfigurée par la poésie, les échappées lyriques ou épiques ne sont jamais des ornements surajoutés (ce qu'elles seront souvent dans le drame romantique). Si les deux lois fondamentales de cet univers dramatique sont la cruauté et la beauté, mieux que tout autre, il sentit, à l'exemple des Grecs, que l'art tragique résidait justement dans la transmutation de la cruauté en beauté. Et, de l'une à l'autre, il alla jusqu'au bout de la misère humaine, une étonnante et fascinante conjonction ayant lieu entre tous les paroxysmes et une solennelle célébration ou une mystérieuse harmonie, entre la tension du drame et les prestiges de la poésie, entre le tragique et l'esthétique, une esthétique tempérée où les élans passionnés sont équilibrés par une recherche paradoxale de la clarté la plus limpide.

SON PEU D'INTÉRÊT POUR LA POLITIQUE

Alors que Corneille avait pu, au temps de la rébellion aristocratique de la Fronde, où morale et religion exaltaient les capacités de l'être humain et son action en ce monde, développer des tragédies politiques et héroïques, elles n'étaient plus possibles pour Racine puisque, avec l'établissement de la monarchie absolue de Louis XIV, la politique ne pouvait plus donner libre cours à des actions généreuses, mais se résolvait en un jeu d'ambitions vulgaires ; il n'y avait plus de place ni d'élan pour les grandes entreprises héroïques, qui ne subsistaient que dans l'inflation des romans à la Scudéry. D'ailleurs, le mot «politique», qu'on trouvait quarante-deux fois dans les tragédies de Corneille, n'apparaît jamais dans celles de son cadet.

Cependant, la politique ne fut pas être absente de ses tragédies, puisque les lois du genre lui commandaient de ne mettre en scène que des souverains, leurs épouses, leurs héritiers et de grands seigneurs. Les enjeux sont même souvent considérables : l'affrontement pour le pouvoir (dans "*La Thébàïde*", "*Britannicus*", "*Bajazet*", "*Athalie*" et même "*Phèdre*", sinon "*Esther*"), la guerre ou la paix, la résistance patriotique ou la trahison (dans "*La Thébàïde*", "*Alexandre*", "*Andromaque*", "*Mithridate*"), l'épopée triomphale ou la paralysie de l'armée (dans "*Iphigénie*"), le massacre de tout un peuple (dans "*Esther*"), le triomphe ou l'élimination des mauvais conseillers (dans "*Britannicus*", "*Esther*", "*Athalie*").

Cependant, la politique n'est pas ici une dimension essentielle de la condition humaine : c'est seulement un cadre pour des problèmes d'un autre ordre. Les souverains sont mis en scène pour leurs affrontements passionnés, dont le pouvoir n'est jamais la cause première ni l'objet principal, même entre Étéocle et Polydice, ou entre Néron, Britannicus et Agrippine, le texte insistant bien plus

sur l'affrontement psychologique du fils et de la mère et sur la rivalité autour de Junie que sur les problèmes de pouvoir. Dans "*Bajazet*", le conflit entre Amurat et Bajazet est principalement politique ; mais ce n'est qu'un aspect secondaire d'une pièce centrée sur les rapports entre Bajazet, Atalide et Roxane. Chez Racine, le pouvoir n'est guère que le moyen de régler par la force des conflits relationnels, et de prétendre imposer l'amour par la violence. C'est en cela que Néron ou Mithridate sont des tyrans, et non parce qu'ils oppriment leurs sujets, dont il n'est pas question.

La tragédie politique se préoccupait des «grands intérêts d'État», et le roi y était le plus souvent un justicier. Racine (sauf dans "*Alexandre*" et "*Esther*", où il se livra à la flatterie) donna toujours du souverain une image plus ou moins négative. C'est un tyran (Créon, Néron, Amurat, Mithridate), un usurpateur impie (Athalie), un justicier qui se trompe lourdement (Thésée), une personne qui trahit ses devoirs pour satisfaire sa passion (Pyrrhus, Roxane, Agamemnon). Une seule exception, moralement admirable mais politiquement négative : Titus, empereur accablé par sa charge. Il était inconcevable que cet habile ambitieux qu'était Racine, ce grand admirateur de Louis XIV, ait voulu critiquer les souverains : ce n'est pas en tant que tels qu'il les mit en scène.

Si parfois il introduisit la politique là où elle n'apparaissait pas, ce fut moins pour elle-même que pour les besoins de sa dramaturgie. Pour donner de l'importance à une Junie inconnue de son public, et pour fournir de faux arguments à Néron et à Burrhus, il souligna qu'elle est une descendante d'Auguste. Pour équilibrer sa pièce en valorisant Athalie sur le plan temporel, et pour rendre plus frappante la perturbation morale qui la paralyse, il en fit une reine habile et efficace. Pour introduire Phèdre auprès d'Hippolyte et celui-ci auprès d'Aricie, il les rendit soucieux de la succession au trône ; la reine, qui s'empressa de venir voir son beau-fils pour préserver les intérêts de son fils, les trahit un instant plus tard pour les besoins de sa passion.

Le but de la politique, c'est la réussite temporelle. Mais, si elle était importante pour les moralistes de 1630, elle était sans valeur pour ceux de 1670 (Bossuet, La Fontaine, La Rochefoucauld, Mme de La Fayette, La Bruyère), qui avaient désormais sur l'être humain des vues sans illusions, sinon pessimistes, mais qui ne pouvaient songer à imputer la responsabilité de l'insatisfaction à un régime que presque tous admiraient fortement ; ils l'attribuèrent donc aux défauts de notre nature, manifestés dans nos passions et nos comportements, à l'analyse desquels ils se consacrèrent, délaissant les sujets politiques. Seuls La Fontaine et, pendant une brève période, Molière ("*Tartuffe*", "*Le misanthrope*", "*Dom Juan*") ajoutèrent à cette dénonciation une critique socio-idéologique.

Le moyen de la politique est une maîtrise, une efficacité sur le monde qui caractérisait le héros d'autrefois, et que ne pouvait avoir le sujet tragique d'alors. Racine montra que la chute dans la condition tragique est précisément la soudaine perte de cette maîtrise héroïque, morale ou machiavélique qui caractérise le passé de la plupart de ses héros. Y succèdent soudain la dépossession, le désarroi, la funeste imprudence qui frappent Pyrrhus, Agrippine, Titus, Mithridate ou Athalie.

Ce ne sont pas vraiment les capacités de l'être humain qui ont changé : c'est la possibilité de les exercer, et c'est le regard qu'il porte sur elles, dans une perspective inverse de celle de naguère. La chute de Pyrrhus dans l'irréversible frustration de la condition tragique est révélatrice de cette inversion des valeurs qui sépara Racine de l'époque du "*Cid*". «*Le fils d'Achille et le vainqueur de Troie*» ("*Andromaque*" [vers 146]) était un admirable héros, au temps où les prouesses guerrières d'un homme prouvaient sa valeur ; mais "*Andromaque*" témoigna de l'entrée dans une tout autre époque, où les exploits de Pyrrhus étaient perçus par tous et même par sa propre conscience comme des crimes ; il a sombré dans une déchéance avide et impuissante dont il ne pouvait être sauvé qu'en étant reconnu et aimé par celle qui n'était dans l'ordre héroïque que la veuve du vaincu, qui était tombée au rang d'esclave, mais qui, par l'effet de cette même inversion des critères, est devenue l'incarnation de la valeur, et l'indispensable raison d'être du héros en crise. Mais le désir coupable ne peut être exaucé par la valeur qui est son antipode ; l'avidité frustrée s'aggrave en frénésie vengeresse : «*Il faut que tout périsse ou que je sois heureux*», proclame Taxile ("*Alexandre*" [vers 1244]).

Un coup d'oeil sur l'évolution historique permet de comprendre ce passage d'un âge politique qui exaltait l'action de l'être humain en ce monde, à un âge moral qui valorisait un ordre fondé sur des

valeurs transcendantes, et condamnait le désir, inévitablement subversif. L'ordre absolutiste avait dynamisé ceux qui l'avaient construit, au temps de Richelieu. Pour la génération suivante, qu'il assujettit, il était à la fois admirable et frustrant : on ressentait l'insatisfaction que provoquaient un régime autoritaire et un système parfait, où il n'y avait rien de grand à entreprendre ni même à rêver ; le monopole du pouvoir et de la gloire en déposséda même l'élite sociale, domestiquée par les mirages d'une vie de cour aussi frustrante que séduisante. Dans ces nouvelles conditions, l'idéal était inaccessible, l'être humain était déchu, la vie en ce monde était dominée par la tentation du mal, particulièrement à la cour, où les moralistes voyaient «le centre de la corruption du monde» (Bourdalué).

Toute la politique qu'on trouve chez Racine, en particulier dans les personnages d'Agripinne, de Néron, d'Agamemnon, de Roxane et de Mithridate, est une politique positive, une politique de cour et de conseil royal, à la fois vaste et réfléchie, imposante dans son allure et intéressée dans ses buts. Si ses tragédies sont, moins directement que celle de son aîné, l'expression d'un milieu social (il répondit cependant au goût de la jeune cour de Versailles), si on y trouve bien l'évocation des «grands intérêts d'État», et, dans ses scènes politiques, des sentences et de l'emphase, l'évocation de la Rome antique était devenue bien pâle dans "*Britannicus*", le drame politique n'étant plus qu'un ornement. C'est le cas aussi dans "*Mithridate*" et dans "*Bajazet*". La politique tient une place plus réelle dans "*Esther*" et dans "*Athalie*" parce que, dans ces pièces, la religion pouvait moraliser la royauté avec moins de scandale, comme l'affirme Joas :

*«Un roi sage, ainsi Dieu l'a prononcé lui-même,
Sur la richesse et l'or ne met point son appui,
Craint le Seigneur son Dieu, sans cesse a devant lui
Ses préceptes, ses lois, ses jugements sévères,
Et d'injustes fardeaux n'accable point ses forces.»* ("*Athalie*" [vers 1278-1282]).

Ainsi, Racine put donner à la critique du despotisme sous Louis XIV vieillissant des accents plus graves et déjà, en ce sens, modernes.

La qualité royale du héros, indispensable chez Corneille pour appuyer la grandeur de la conduite, servit chez Racine, en dehors de toute idée de supériorité morale, à accroître seulement le malheur de ses personnages. Sa poésie repose, en grande partie, sur une pathétique lamentation qui a pour objet la perte et le regret d'une grandeur prestigieuse, d'une majesté royale.

On les sent à travers les plaintes de Clytemnestre quand elle croit sa fille perdue :

*«Et moi qui l'amenai triomphante, adorée,
Je m'en retournerai seule, désespérée ;
Je verrai les chemins encor tout parfumés
Des fleurs dont sous ses pas on les avait semés.»* ("*Iphigénie*" [vers 1301-1304]).

Et Iphigénie dit encore : «*Qui sait même, qui sait si le ciel irrité*

*A pu souffrir l'excès de ma félicité?
Hélas ! il me semblait qu'une flamme si belle
M'élevait au-dessus du sort d'une mortelle.»* ("*Iphigénie*" [vers 1039-1042]).

On trouve la même constante dans "*Bérénice*" entre l'espérance d'un bonheur impérial et une soudaine disgrâce.

Racine montra ses personnages royaux moralement semblables à tous les êtres humains, sans qu'on puisse pour autant réduire ses tragédies à de simples faits divers passionnels car leur action se place au-delà des limites communes de la vie. Retrouvant là l'esprit même des mythes de l'ancienne Grèce, où l'on voyait cette même grandeur gratuite, ce même merveilleux nourri du scandale des instincts, il put bien rendre le destin des Grands depuis le dépérissement de l'idée chevaleresque, c'est-à-dire la grandeur d'une situation privilégiée, jointe au réalisme psychologique.

Dans nombre des pièces, il célébra le prestige royal sur le mode de la douleur et du désastre parce qu'à ses yeux de chrétien et de janséniste le monarque, en étant aux confins de la divinité, est aux confins du sacrilège, et donc susceptible de recevoir un châtement céleste.

SA PSYCHOLOGIE

Le génie de Racine réside peut-être tout autant que dans l'expression dans ce don qu'il eut de faire vivre des êtres tourmentés qui ressentent une infinité d'émotions, qui subissent des passions qui les rendent tragiques.

On peut remarquer d'abord qu'il montra une volonté acharnée de mettre en scène la parole des femmes, puisque, sur ses neuf tragédies, six ont pour titre des noms de reines ou princesses menacées ou menaçantes. Et, le plus souvent, les pièces n'ont d'autre objet qu'elles, qui incarnent soit la vertu (Andromaque, Junie, Iphigénie, Esther), soit l'amour sans fin et sans retour (Hermione, Bérénice, Phèdre), soit la concupiscence débridée (Roxane, Ériphile), soit l'ambition effrénée (Agrippe, Athalie).

On peut remarquer ensuite que chacun des personnages est condamné à ne parler à chacun des autres que suivant le fil d'une seule de leurs relations. S'il transgresse cette règle implicite, il se condamne irrémédiablement. Ainsi, Xipharès et Hippolyte ne peuvent être amants devant leurs pères. Il faut toute la mystérieuse puissance de la providence pour qu'Esther révèle sans dommage le secret de son origine, ou que Joad adopte devant Athalie un langage autre que celui d'un sujet respectueux. Cette règle du « mensonge par omission » a pour corollaire l'obligation, pour chacun des personnages, de se confier au spectateur, directement par le monologue, indirectement dans les dialogues avec un « gouverneur », un domestique ou un officier. Le dramaturge invite par là le spectateur-confident à adopter successivement le point de vue de plusieurs personnages différents, et à hésiter dans le choix de l'un d'eux, au moment où ils se rencontrent.

“*Andromaque*” présente ainsi autant de héros que d'amants malheureux, “*Britannicus*” engage à vivre tour à tour avec Néron, avec Agrippine ou avec le couple persécuté de Junie et de Britannicus, “*Phèdre*” à plaindre également la fille de Minos et le fils de l'Amazone. Dans “*Athalie*” même, le défi adressé au « *Dieu des Juifs* » par la vieille reine peut éveiller l'admiration aussi bien que la prophétie du grand prêtre.

C'est dire qu'en dépit de la précision de ses éléments et de la netteté de leur organisation, les pièces de Racine ne peuvent s'interpréter suivant une dimension unique. Plusieurs options s'offrent au lecteur. Mais l'exégète doit être attentif à la totalité de ses significations, et essayer de les accorder entre elles.

On peut remarquer enfin que, dans la première préface d’“*Andromaque*”, Racine s'opposa à Corneille en rappelant qu’« *Aristote, bien éloigné de nous demander des héros parfaits, veut au contraire que les personnages tragiques, c'est-à-dire ceux dont le malheur fait la catastrophe de la tragédie, ne soient ni tout à fait bons, ni tout à fait méchants. Il ne veut pas qu'ils soient extrêmement bons, parce que la punition d'un homme de bien exciterait plutôt l'indignation que la pitié du spectateur ; ni qu'ils soient méchants avec excès, parce qu'on n'a point pitié d'un scélérat. Il faut donc qu'ils aient une bonté médiocre, c'est-à-dire une vertu capable de faiblesse, et qu'ils tombent dans le malheur par quelque faute qui les fasse plaindre sans les faire détester.* » Aussi effaça-t-il presque l'admiration que proposait Corneille, s'inscrivit-il contre la galanterie et le romanesque. Ses héros et ses héroïnes, que la tragédie va sacrifier, appellent dès l'abord la pitié en même temps que la sympathie. Les violents produisent la terreur par la cruauté de leurs actes ; mais la cruauté du destin, qui les a marqués pour le même malheur que leurs victimes, terrifie d'une autre façon, et les rend à leur tour dignes de pitié. Volontairement ou involontairement, tous les personnages se font souffrir l'un l'autre. La compassion est un sentiment qu'ils ignorent. Seuls Titus et Bérénice, contraints de s'entre-déchirer, ont pitié l'un de l'autre.

Le sort a, lui aussi, des raffinements de cruauté ironique : il semble se plaisir à tendre des pièges aux mortels. Pourquoi faut-il que se répande le faux bruit de la mort de Mithridate ou de Thésée ? Pourquoi faut-il surtout que Neptune exauce le vœu de Thésée ? Causer lui-même la perte de son fils innocent, est-ce là le prix que méritaient les exploits du héros ? Péguy remarqua : « Tout est

adversaire, tout est ennemi aux personnages de Racine ; les hommes et les dieux ; leur maîtresse, leur amant, leur propre cœur.»

Comme une longue tradition rendait, à juste titre, responsables surtout du malheur tragique les deux passions des êtres humains que sont l'amour et l'ambition, ces deux folies dangereuses, il en fit à son tour les thèmes essentiels de son œuvre tragique.

L'ambition

Chez les personnages de Racine, elle n'est plus tant la poursuite de «grands intérêts», mais la jalouse inquiétude de dominer, et le drame politique, que recèle chacune des tragédies, n'est plus qu'un conflit d'appétits sans signification morale. L'orgueil lui-même n'est plus l'aiguillon de l'honneur, n'est que dureté ou mauvaise honte, la mesure du déshonneur. La pensée n'éclaire plus la conduite du héros, elle l'entoure de prétextes honteux qui facilitent à l'instinct son triomphe. Racine altéra le sublime héroïque, ses personnages n'étant plus des héros chevaleresques tels que les avait conçus Corneille.

Pourtant, surtout dans "*Britannicus*" et dans "*Mithridate*", il essaya de mettre de grandes ambitions au premier plan. Ainsi Agripinne est bien une ambitieuse ; mais, chez elle, l'orgueil est une expansion douloureuse du moi («*L'on m'évite et déjà délaissée...*» ["*Britannicus*", vers 891]) ; le combat entre elle et Néron a plus l'allure d'une crise passionnelle que d'une lutte d'ambitions selon la formule cornélienne. Même Mithridate, le plus cornélien des personnages de Racine, demeure toujours en deçà du héros parce qu'il est en proie à une nature violente qui le conduit plus obscurément qu'il ne conviendrait à un héros.

Ce qui n'était pas original, tout le théâtre classique l'ayant fait aussi pour répondre à l'attente du public, Corneille lui-même ayant reconnu, en 1659, que ce sont les «principaux ornements qui nous gagnent d'ordinaire la voix publique», les héros de Racine sont avant tout préoccupés de

L'amour

C'est le thème majeur de toutes les tragédies profanes de Racine, sauf "*La Thébaine*" et "*Iphigénie*", où ce sentiment tient toutefois une assez grande place. Il le peignit avec une intense et impitoyable vérité psychologique. C'était par là que, voulant renouveler le tragique, il pouvait le mieux surprendre et saisir le public.

En effet, à l'opposé de la galanterie qui triomphait en son temps, de l'amour héroïque et généreux qu'avait célébré la génération de Corneille, des mythes idéalistes et mondains des précieux, il innova en campant des héros occupés d'un amour qui n'était plus une aspiration affective et morale au bonheur dans l'union avec une personne qui incarne l'idéal, mais une passion passant par des paroxysmes, des convulsions, composée de mille conflits intérieurs insolubles et insurmontables, qui débouchent sur le malheur, un état d'asservissement et de souffrance, qu'il considéra comme fatale, la passion tragique par excellence.

Cette passion apparut d'abord vraiment dans "*Andromaque*", où on retrouve tous les éléments habituels du théâtre tragique (un débat entre la Grèce victorieuse et ce qui reste de Troie, d'où les intérêts d'État et les devoirs de famille ne sont pas absents ; la rivalité d'une veuve de héros et d'une jeune princesse orgueilleuse ; l'opposition d'un roi fier et violent et d'un parfait amant longtemps éconduit), mais où l'instinct tient un langage inusité incompatible avec les traditions de la morale héroïque, où s'impose un amour violent et même meurtrier, contraire à la théorie de l'amour courtois qui revivait dans les tragédies et les romans du temps, ainsi que Racine le signala dans la préface de la pièce en disant ironiquement de Pyrrhus : «*J'avoue qu'il n'est pas assez résigné à la volonté d'une maîtresse et que Céladon a mieux connu que lui le parfait amour. Mais que faire? Pyrrhus n'avait pas lu nos romans.*»

Ainsi se dessina une psychologie de l'amour, qui fut reprise et approfondie ensuite, surtout dans "Bajazet" et dans "Phèdre".

Pourtant, s'il les opposa à des passionnés violents et criminels, Racine montra aussi d'harmonieuses unions amoureuses réalisées dans des couples parfaits, formés d'êtres purs, vertueux, innocents et sympathiques.

Les êtres purs, vertueux, innocents et sympathiques sont Andromaque, Britannicus et Junie, Titus et Bérénice, Monime et Xipharès ("Mithridate"), Iphigénie, Hippolyte et Aricie ("Phèdre"), Esther, Joad ("Athalie"). Irréprochables dans l'amour, dignes dans les épreuves, courageux devant la mort, ils sont évidemment les héritiers des héros de la tragédie cornélienne, mais ils en ont perdu le ton et l'allure. Les hommes ne sont plus que des jeunes premiers «tendres, galants, doux et discrets» ainsi que les qualifia Voltaire dans son "Commentaire sur Corneille". Racine essaya bien de rendre Britannicus, Bajazet, Xipharès virils en même temps que touchants, ce qui ne veut pas dire qu'il soit parvenu à ceci ni à cela. La beauté morale est discrète chez eux ; elle n'est pas montrée comme un prodige. La vertu est simple ; la dignité est pudique ; le sacrifice est accepté avec résignation. Il s'en tint à une sorte de sublime voilé et retenu, qui est une des tonalités fondamentales de sa tragédie.

Aussi peut-on considérer que ces personnages si souvent sacrifiés par le destin, il les sacrifia, n'étant pas dans son domaine naturel. En effet, Aricie ne nous laisse pas un souvenir bien net, Britannicus peut paraître insignifiant ; son Iphigénie, un peu trop princesse, n'est pas aussi humaine que celle d'Euripide, car, devant le couteau de Calchas, elle est la figure mythique de toutes les autres victimes, le symbole de l'universelle loi d'injustice et de cruauté.

C'est que, comme, chez Racine, la violence gouverne le monde, les belles âmes sont vouées au malheur, réduites à la condition de victimes. Sachant leur impuissance, elles se plaignent, gardent un demi-silence, où demeurent secrètement gémissantes. Il revint sans cesse sur le thème de la jeune fille contrainte dans son amour par une autorité ou un intérêt supérieur à elle. C'est tout le sujet de "Bérénice", d'"Iphigénie" et, en grande partie, de "Mithridate". Bérénice se résigne. Monime éloigne Xipharès dans une plainte dont le ton est celui de la tendresse triste :

«J'entends, vous gémissiez, mais telle est ma misère.

Je ne suis point à vous, je suis à votre père.

Dans ce dessein vous-même, il faut me soutenir,

Et de mon faible cœur m'aider à vous bannir.

J'attends du moins, j'attends de votre complaisance

Que désormais partout vous fuirez ma présence.

J'en viens de dire assez pour vous persuader

Que j'ai trop de raison de vous le commander.

Mais après ce moment, si ce cœur magnanime

D'un véritable amour a brûlé pour Monime,

Je ne reconnais plus la foi de vos discours

Qu'au soin que vous prendrez de m'éviter toujours.» ("Mithridate", vers 699-710).

Cette forme délicate du sublime étant liée à la violence, la plainte étant l'accompagnement de la cruauté, le dramaturge, qu'en son temps on appela «le tendre Racine», donna une dimension tendrement pathétique à ses tragédies. Dans la préface d'"Iphigénie", il put se féliciter : «Nos spectateurs ont été émus des mêmes choses qui ont mis autrefois en larmes le plus savant peuple de la Grèce.» Et son ami Valincour allait révéler en 1699 qu'il «arracha ces larmes qui font le plaisir de ceux qui les répandent».

Ces personnages sont pour la plupart animés par l'amour entre hommes et femmes, et on peut d'ailleurs remarquer que, si Andromaque illustre l'amour maternel, elle chérit avant tout, en Astyanax, le souvenir d'Hector, qu'elle est encore plus amante que mère. Ils connaissent des amours partagées et légitimes, mais qui ne sont jamais des amours heureuses, car un obstacle extérieur vient empêcher l'union des amants.

Le premier dialogue amoureux de son théâtre, dans *“La Thébaidé”*, commence par ces vers significatifs prononcés par Hémon : *«Quoi? vous me refusez votre aimable présence*

Après un an entier de supplice et d'absences?» (vers 307-308).

Son amour ne craint pas seulement les obstacles extérieurs, mais les obligations qu'il s'impose à lui-même : il ne s'est éloigné d'Antigone, et n'a rejoint Polynice qu'à cause de son amour ; Antigone y voit le signe d'une fatalité qui fait d'elle une sorte de *«fiancée des ténèbres»* ; et, en effet, *«ce funeste amour»* (II, 2) sera responsable de son trépas.

De la même manière, Alexandre ne veut poursuivre ses conquêtes que pour en faire retomber le lustre sur Cléofile. Mais que produit cette absence? La sœur de Taxile ne peut prévoir la mort de son héros : elle craint seulement qu'il ne l'oublie :

«Tant d'États, tant de mers qui vont nous désunir

M'effaceront bientôt de votre souvenir.» (*“Alexandre”*, vers 915-916).

Elle s'étonne surtout que la tendresse d'Alexandre lui fasse entreprendre *«guerre sur guerre»*, et soit cause, en quelque manière, de la mort de son frère (V, 1 et 3). Ainsi, déjà dans cette pièce, les images du conquérant conquis (dans la bouche du héros) ou du conquérant vainqueur (dans celle de Cléofile) prennent une signification nouvelle et violemment défavorable (III, 6).

Britannicus et Junie sont séparés par Néron ; Bajazet et Atalide, par Roxane ; Hippolyte et Aricie, par Phèdre ; Titus et Bérénice, par le trône de Titus et son devoir, par Rome avec ses lois et son mépris des reines. Seules Monime et Iphigénie, sauvées l'une et l'autre à la dernière minute, et par miracle, pourront épouser l'être aimé : la première, Xipharès, et la seconde, Achille.

Du fait de cet obstacle qui leur est opposé par la fatalité, ces amants ne peuvent laisser leurs cœurs s'épancher que dans de brefs instants de bonheur qui sont comme arrachés à l'impitoyable marche d'un funeste destin, sur cette terre où règnent la guerre, la violence et le mensonge, et qui ne peut donc offrir aucun asile aux amours innocentes. Ainsi, Junie, en parlant de la cour de Néron, dit à Britannicus : *«Quel séjour étranger, et pour vous, et pour moi !»* (*“Britannicus”*, vers 1526). Et *“Bérénice”* montre que les structures du monde réel, et la conscience adulte qui en assume les obligations, interdisent le bonheur d'amour, qui est un rêve d'adolescent.

Racine, qui ironise parfois cruellement sur l'amour chevaleresque d'Oreste, de Britannicus, d'Antiochus et de Xipharès, montre que les amants innocents et purs sont tout de même condamnés à la dissimulation, au mensonge. Pour tenter de sauver leur amour, Atalide et Bajazet mentent à Roxane, ce qui fait horreur à Bajazet car cela le dégrade à ses propres yeux ; il s'y résigne pourtant.

Ils sont condamnés encore à la jalousie qui s'empare d'eux aux moindres malentendus. Ainsi, même chez eux, le sentiment amoureux porte en lui le ver qui le rend fatal à ceux qui l'éprouvent, puisqu'il est animé malgré tout par l'égoïsme, guetté par des incertitudes, des amertumes, des échecs, par, en fin de compte, une tragique incommunicabilité des êtres. Autrement dit, ces héros innocents sont au plus profond d'eux-mêmes solidaires du monde ennemi qui veut leur malheur. L'amour de Britannicus pour Junie ou celui d'Atalide pour Bajazet n'est pas guetté par la seule jalousie de Néron ou de Roxane ; il est lui-même jaloux dès que l'un ou l'autre croit l'objet de son amour prêt à céder à la pression du tyran. Britannicus éclate contre Junie. Atalide précipite le malheur de Bajazet. Titus se voit traité d'ingrat et de cruel, dès qu'il annonce à Bérénice leur proche séparation. Hippolyte voit dans un naissant mais insurmontable amour une faiblesse dont il a honte ; pour avouer à Aricie ses sentiments, il se dit *«asservi maintenant sous la commune loi»* (*“Phèdre”*, vers 535), ce qui était répondre aux vœux de la jeune fille, qui entendait en lui *«enchaîner un captif de ses fers étonné»* (vers 451).

Surtout, ils sont condamnés à la séparation, qui n'est que désespoir et mort intérieure car leur passion ne peut vivre que de la présence et de l'échange des regards. En effet, même dans ses formes les plus innocentes, l'éros est présent, et rend cette épreuve insupportable. À peine leurs sentiments croient-ils pouvoir s'exprimer qu'ils sont arrachés l'un à l'autre par la mort. La fuite est impossible : en vain Bajazet, Hippolyte et Achille même, en rêvent ; Mithridate en mourant la recommande aux amants qu'il a jusqu'ici persécutés ; mais le palais est encerclé par les armées romaines, et Xipharès lui-même ne songe qu'à reprendre le combat.

Aussi la tendresse est-elle le souvenir du paradis perdu regretté avec nostalgie, ou le rêve d'un impossible bonheur. C'est ainsi qu'Andromaque se souvient d'Hector ("*Andromaque*", III, 4 et 8). Hermione rappelle les jours heureux où Pyrrhus répondait à son amour, et se dit prête encore à l'accueillir ! ("*Andromaque*", vers 436-440). Phèdre imagine, pour mieux se torturer, le bonheur d'Hippolyte et d'Aricie (vers 1237-1240), songe à ce qui aurait pu se passer si son beau-fils l'avait aimée, si elle avait pu l'aimer elle-même sans crime ; son affirmation : «*Ils s'aimeront toujours*» n'est pas un cri de fureur, mais une plainte poignante, la transposition infiniment douloureuse de «nous nous aimerons toujours» ; et elle s'attendrit sur elle-même. Cependant, si, dans "*Bérénice*", une immense tristesse endeuille toute la pièce, la tendresse prend pourtant sa revanche : la cruauté s'efface devant l'élégie de l'amour malheureux.

Si Racine nous montra que Junie et Britannicus, tout comme leurs successeurs jusqu'à Hippolyte et Aricie, s'aiment et sont heureux un temps, ce fut surtout pour que la destruction de ce bonheur nous paraisse d'autant plus pathétique et scandaleuse, puisque telle est sa fin, sinon sa raison d'être, sauf dans "*Mithridate*" et "*Iphigénie*", pièces atypiques par leur revirement final. Le rôle de ce bel amour est de susciter la jalousie d'un être concupiscent qui dispose d'un grand pouvoir, de mettre le comble à la douleur du couple, finalement massacré par la fureur du tyran. C'est particulièrement net dans "*Phèdre*", où le bonheur d'Hippolyte et d'Aricie, qui torture la reine, n'a pas encore eu le temps d'exister, contrairement à ce qu'elle imagine :

«*Ils suivaient sans remords leur penchant amoureux.*

Tous les jours se levaient clairs et sereins pour eux.» ("*Phèdre*", vers 1239-1240).

Aussi, à l'idée d'un «tendre Racine» faut-il opposer celle d'un «cruel Racine», constater que son théâtre est un théâtre de la cruauté, peuplé de passionnés violents et criminels, de pères dangereux pour leurs enfants, qu'ils veulent faire périr, de mères prêtes au fond à sacrifier l'amour maternel à leurs propres passions, de frères qui sont des ennemis mortels, surtout de concupiscent qui désirent un être pur dont ils causent le malheur et même la mort, et se révèlent des monstres d'égoïsme, de dissimulation, de perfidie, de cruauté, voire de sadisme.

Ce sont Créon (qui déclare impudemment son désir à Antigone, la courtisant avec une galanterie maniérée, et demande même sa main), Oreste (qui poursuit Hermione de son fol amour, est conduit au crime, et sombre bien dans la folie qui l'avait toujours animé), Hermione (qui s'attache désespérément à Pyrrhus, et se venge de son rejet), Pyrrhus (qui veut épouser Andromaque d'autant plus qu'elle le refuse, et qu'Hermione, la Grèce entière et le souvenir d'Hector s'opposent à ce mariage, qui sera un défi triomphal à la face des humains et des dieux), Néron (qui veut s'imposer à Junie pour nuire à Britannicus et à Agrippine, et parce qu'il ressent son attitude comme un dédain), Roxane (qui veut imposer à Bajazet un amour possessif, affiché et menaçant, tout imprégné de sensualité orientale), Mithridate (qui aime Monime, tout en ayant honte d'être, comme une faible femme, le jouet d'une passion qu'il ressent comme une charge, a honte aussi d'être en proie aux tourments d'une fureur jalouse), Ériphile (qui fut séduite par son conquérant, Achille, et voua à la fiancée de celui-ci, Iphigénie, la haine de la femme maudite pour la femme pure), Phèdre (qui, épouse de Thésée, avoue avoir été séduite par son beau-fils, Hippolyte, provoque sa mort, et sombre dans le suicide).

Ces personnages se définissent par des caractères très marqués, qui permettent de dégager un type. Ils appartiennent à une même race, aisée à reconnaître. Tandis que les héros cornéliens établissaient dans leur âme, par la hiérarchie des passions nobles, une glorieuse harmonie, les héros raciniens se débattent vainement parmi les contradictions insolubles de leur nature. C'est sur leur complexité même, sur la funeste violence passionnelle qui fait son originalité, que Racine fonda leur vérité.

Leur volonté de dominer, de posséder et même de détruire, leur ambition de conquête à laquelle ils sont prêts à tout sacrifier, s'est manifestée à un certain moment où s'est effectuée chez eux la rupture entre l'aspiration au bien et le penchant vers le mal. Ainsi, c'est le moment où son innocence

commence à peser à Oreste (*Andromaque*, I, 1) ; où Néron hait la sienne, et s'émancipe de sa mère et de ses maîtres (*Britannicus*, IV, 3) ; où Roxane avoue que son dessein n'est pas de substituer un ordre juste aux excès de la tyrannie, mais de posséder, de bon ou de mauvais gré, celui qu'elle aime ; où Phèdre reconnaît que l'affection qu'elle porte à ses enfants n'est pas la vraie raison de l'exil d'Hippolyte.

Pour sauver au moins certaines apparences, ces personnages peuvent recourir au mensonge ou à l'hypocrisie.

Ainsi, derrière les grands principes affirmés par Étéocle et Polynice, la justification de leur attitude est une haine mutuelle qui les possède «*dès la plus tendre enfance*» (*La Thébaine*, vers 919), et que Créon exploite sans qu'ils s'en doutent (III, 6), les manoeuvrant en jouant sur leur haine mutuelle, cachant sa violente ambition sous le masque du patriotisme.

Taxile dissimule sa lâcheté sous celui de la fine politique.

Pyrrhus et Néron affectent un amour galant, qui masque chez eux une exigence égoïste sous de flatteuses apparences, et ces tyrans ne tardent pas à y renoncer pour se livrer à d'odieux chantages.

Pyrrhus ne se montre généreux qu'aux moments où il croit pouvoir être aimé.

Hermione, pour rester auprès de Pyrrhus, invoque constamment son devoir, sa gloire :

«*Songez quelle honte pour nous*

Si d'une Phrygienne il devenait l'époux !» (*Andromaque*, vers 571-572).

Pyrrhus revenu à elle, elle congédie Oreste en termes cornéliens :

«*L'amour ne règle pas le sort d'une princesse :*

La gloire d'obéir est tout ce qu'on nous laisse.» (*Andromaque*, vers 821-822).

Titus abandonne Bérénice par peur de Rome, et non par amour pour Rome (*Bérénice*, IV, 4).

Agamemnon, mis au pied du mur, consent au sacrifice de sa fille parce que, dit-il, «*Ma pitié semblerait un effet de ma peur.*» (*Iphigénie*, vers 1428).

Et, quand les passionnés violents et criminels parviennent à faire coïncider leur action avec les exigences de leur rôle, leurs raisons ne sont jamais très pures.

C'est que, chez ces personnages, se manifeste l'instinct. Il exerce son irrésistible puissance sur des êtres qui, n'ayant pas d'énergie morale, en sont les jouets, et n'agissent que sous son impulsion pour laisser libre cours à une violence à l'état brut. Comme ils sont impuissants à dominer leurs sentiments, et qu'ils sont tout-puissants sur le destin des autres, que, dans la personne de ces tyrans, s'incarne tout naturellement un désir tyrannique, ils font le malheur de ceux qu'ils prétendent aimer, ainsi que leur propre malheur. Sans avoir cette grandeur dans le crime qui parfois semblait fasciner Corneille, ils marchent au meurtre et au suicide dans une sorte d'égarément qui annihile leur volonté, tout en les laissant parfaitement conscients de ce qu'ils font.

En effet, niant longtemps l'évidence, espérant contre toute vraisemblance, ils s'analysent avec lucidité, car, pour Racine, la perte la plus douloureuse est celle qui se mesure elle-même. Cette lucidité, toutefois, n'a pas de prise sur leur conduite : elle ne leur permet pas de trouver une solution, et ne fait qu'accroître leurs souffrances, leur désarroi et le sentiment de leur responsabilité. C'est que, pour que la servitude de l'être humain soit complète, Racine, comme La Rochefoucauld ou Pascal, submergea leur raison et leur conscience en même temps que leur volonté, fit de l'exercice de l'intelligence une duperie.

Ainsi, Hermione se fait illusion sur ce qui la conduit, et refuse d'être éclairée par Cléone :

«*Pourquoi veux-tu, cruelle, irriter mes ennuis?*

Je crains de me connaître en l'état où je suis.» (*Andromaque*, vers 427-428).

Pourtant, plus tard, elle est capable de contempler son infortune :

«*Le cruel ! De quel œil il m'a congédiée !*

Sans pitié, sans douleur, au moins étudiée.

L'ai-je vu se troubler et se plaindre un moment?

En ai-je pu tirer un seul gémissement?...

Et je le plains encore? Et pour comble d'ennui,

Mon cœur, mon lâche cœur s'intéresse pour lui?» ("Andromaque", vers 1397-1400, 1403-1404).

Finalement, elle raisonne follement dans le désaveu dont elle prétend accabler Oreste après le meurtre qu'elle lui a elle-même commandé.

Si Roxane est lucide, disant à Bajazet :

*« Tu ne remportais pas une grande victoire,
Perfide, en abusant ce cœur préoccupé,
Qui lui-même craignait de se voir détrompé. »* ("Bajazet", vers 1299-1301),

Atalide interprète de façon délirante la soumission que, sur ses propres instances, il a témoigné à l'amour de la sultane.

Lucides, ces personnages se jugent responsables de leurs actes. Mais, la passion tendant d'abord à posséder celui qui l'éprouve, ils ne sont pas libres, chacun étant enfermé dans un univers clos d'où il ne peut s'évader, et où personne ne peut pénétrer, chacun étant seul avec la passion qui le dévore. Ils voient tous leurs élans, toutes leurs conduites, mêmes les plus légitimes, se heurter à des obstacles qui dénaturent leur action ou la rendent impossible.

Ainsi, en vain, Xipharès veut-il par sa piété filiale racheter les fautes de sa mère ; la passion amoureuse et les caprices de l'événement le dressent contre son père.

En vain, Agamemnon s'efforce de concilier sa mission de chef d'armée et son amour de père ; il se trouve acculé au dilemme du crime ou de la lâcheté.

Thésée, en voulant sauver son honneur, le compromet à jamais.

Pourtant, ils se débattent comme s'ils pouvaient échapper à leur destin, qu'ils subissent parce qu'en fait ils le portent en eux-mêmes.

Arrive aussi le moment où ces passionnés criminels éprouvent de l'amour. Il se caractérise d'abord par son irrésistibilité, étant une impulsion née de l'instinct le plus possessif de l'âme humaine, contre laquelle la raison ni la volonté ne peuvent rien. En effet, il éclate comme un coup de foudre, et se traduit par un désordre physiologique, comme on le constate dans la description que fait Phèdre de ce qu'elle ressentit quand elle rencontra Hippolyte pour la première fois :

*« Je le vis, je rougis, je pâlis à sa vue ;
Un trouble s'éleva dans mon âme éperdue ;
Mes yeux ne voyaient plus, je ne pouvais parler ;
Je sentis tout mon corps et transir et brûler. »* ("Phèdre", vers 273-276).

Reconnaissant l'atteinte de l'amour, elle tenta de lutter, mais son combat fut inutile. Vainement elle supplia Vénus de l'épargner : « *Quand ma bouche implorait le nom de la déesse,*

J'adorais Hippolyte » ("Phèdre", vers 285-286).

Alors qu'elle succombait à une fatalité intérieure, une fatalité extérieure s'acharna aussi contre elle. Elle avait fait éloigner Hippolyte, mais le retrouva à Trézène, où Thésée l'avait conduite. Elle voulut mourir en gardant son secret : « *Je voulais en mourant prendre soin de ma gloire,*

Et dérober au jour une flamme si noire. » ("Phèdre", vers 306-309).

Mais sa nourrice, Oenone, lui arrache l'aveu de son amour. Enfin, la fausse nouvelle de la mort de Thésée lui fait croire qu'elle peut désormais aimer Hippolyte sans crime, et le lui dire. Mais il lui témoigne un dédain terrible, et presque de la répulsion. Va-t-elle renoncer? Non : elle espère encore, contre toute évidence : « *J'ai déclaré ma honte aux yeux de mon vainqueur,*

Et l'espoir malgré moi s'est glissé dans mon cœur. » ("Phèdre", vers 767-768).

Et le sort se montrant impitoyable, elle se heurte à un hasard hostile.

Oreste, Hermione, Roxane font preuve du même aveuglement : ils ont beau savoir que leur passion n'est point partagée, sentir qu'ils font horreur à l'être qu'ils aiment, leur amour est plus fort que la raison, et ils espèrent toujours.

La passion se caractérise encore par son excessivité. Irrésistible, elle est dévorante et dévastatrice, exclut la tendresse, et porte en elle un germe de mort. C'est une maladie physiologique (pour La Rochefoucauld : « La plus juste comparaison que l'on puisse faire de l'amour, c'est celle de la fièvre :

nous n'avons non plus de pouvoir sur l'une que sur l'autre, soit pour sa violence ou pour sa durée» [maxime 638]) aussi bien que psychologique, une exigence absolue à laquelle tout doit être sacrifié. Racine ne cessa de mettre en scène, dans chacune de ses tragédies, un éros subversif, qui compromet l'ordre. Sa force irrationnelle est plus puissante que la raison ou la lucidité. La pensée n'éclairant plus la conduite des héros, mais l'entourant de prétextes honteux qui facilitent à l'instinct son triomphe, cet amour entraîne des comportements pathologiques, provoque une véritable aliénation, conduit au délire, à la folie (Oreste, Hermione, Néron, Mithridate, en présentent diverses facettes) ou à la mort.

C'est que la passion est égoïste. Tandis que, dans "*Polyeucte*", de Corneille, Sévère renonçait à Pauline parce qu'elle le lui demandait, et pour rester digne d'elle (II, 2, et IV, 6), les héros de Racine ne peuvent pas se sacrifier pour sauver l'être aimé ou pour assurer son bonheur. Sacrifier son amour par amour, seule des héroïnes raciniennes, Bérénice y parvient après une longue révolte de tout son être.

Cet amour négatif et funeste n'a pas de règle. Il n'est pas de devoir qui puisse lui résister. Roxane, Phèdre et Néron oublient la fidélité conjugale, Pyrrhus la parole donnée (il est fiancé à Hermione). Oreste trahit ses devoirs d'ambassadeur, s'acquitte mal de sa mission ("*Andromaque*" [I, 2]), dont il souhaite l'échec par amour pour Hermione ; bien mieux, il assassine le prince qu'il était chargé de convaincre. Pyrrhus, de son côté, trahit ses devoirs de souverain : par amour pour Andromaque, sa captive troyenne, il est prêt à lancer son pays dans une guerre contre les Grecs, ses alliés de la veille ("*Andromaque*", I, 4), et même à relever les murailles de Troie ("*Andromaque*" [vers 332]).

La passion est exclusive. Dans la maxime de La Bruyère : «L'on veut faire tout le bonheur, ou si cela ne se peut ainsi, tout le malheur de ce qu'on aime.» ("*Les caractères*", IV, "*Du cœur*" [39]), qui résume d'ailleurs la conception que se faisait Racine de la passion, «faire tout le bonheur» sous-entend bien une volonté de strict monopole, de possession totale.

On comprend que, dans la plupart des cas, l'exception étant, dans "*Iphigénie*", Ériphile qui est tombée amoureuse de son sanglant conquérant, Achille, cet amour n'est pas partagé par l'être qui a été aussi impérativement choisi. Par un jeu cruel du sort, Néron aime Junie qui aime Britannicus, Mithridate aime Monime qui aime Xipharès, Phèdre aime Hippolyte qui aime Aricie. Dans "*Andromaque*", on trouve même toute une chaîne d'amours non payés de retour : Oreste aime Hermione qui aime Pyrrhus qui aime Andromaque qui, et c'est le seul amour partagé, reste passionnément fidèle à la mémoire d'Hector, qui a péri sous les coups d'Achille, père de Pyrrhus. Il y a là plus qu'un hasard : la passion, aveugle et fatale, semble aboutir nécessairement à une impasse.

C'est alors, devant ce refus, que les passionnés se voient exclus de l'amour, non par accident mais par leur nature même. Et éprouvent-ils la douloureuse nostalgie d'une innocence perdue, le regret des grandeurs ou des naïvetés de l'amour généreux.

C'est pourquoi les sentiments d'Hermione pour Pyrrhus et de Pyrrhus pour Andromaque peuvent s'élever jusqu'à un certain héroïsme, et ne sont pas éloignés, en leur naissance, de l'admiration éperdue que professaient les amoureux de Corneille.

De même, dans "*Bérénice*", Antiochus, modèle de l'amoureux frustré, pousse l'abnégation jusqu'à se taire pendant des années.

Même chez les amoureux-tyrans, Néron, Roxane, Mithridate, Phèdre, subsistent encore les rêves pastoraux de la tradition, car ils ont eux aussi des désirs de tendresse et de pureté. Néron, amoureux idolâtre de Junie, envie à Britannicus les plaisirs et les pleurs dont le console la jeune fille (II, 3). Une apparence de tendresse de la part de Bajazet suffit pour que fonde le cœur de la sultane amoureuse (III, 5). La passion du monarque autoritaire qu'est Mithridate, avant de lui dicter le généreux testament du dernier acte, lui inspire des mouvements d'humanité pour Monime dont il s'étonne :

«*Peu s'en faut que mon cœur penchant de son côté*

Ne me condamne encor de trop de cruauté !» ("*Mithridate*" [vers 1381-1382]).

Et Phèdre rêve de «*l'ombre des forêts*» où s'isole le farouche Hippolyte, et où bientôt elle l'imaginera caché avec Aricie (I, 3 et IV, 6).

Mais, dans l'amour même, surtout dans l'amour, ces passionnés criminels sont orgueilleux. Ainsi, Hermione, qui invoque «[s]a gloire» ("*Andromaque*" [vers 413]), rougit de donner à Oreste le spectacle de sa propre infortune :

«*Quelle honte pour moi, quel triomphe pour lui
De voir mon infortune égaler son ennui !
Est-ce là, dira-t-il, cette fière Hermione?*» ("*Andromaque*" [vers 395-397]).

Roxane, lorsque la trahison de Bajazet est certaine, se voit tourmentée par l'orgueil :

«*Dans ce comble de gloire où je suis arrivée,
À quel indigne honneur m'avais-tu réservée?
Traînerais-je en ces lieux un sort infortuné,
Vil rebut d'un ingrat que j'aurais couronné,
De mon rang descendue à mille autres égale,
Et la première esclave enfin de ma rivale?*» ("*Bajazet*" [vers 1534-1539]).

Et, comme l'amour tyrannique s'incarne tout naturellement dans la personne de tyrans, ils peuvent faire de la perfidie une arme courante : comme on est loin du combat loyal entre héros cornéliens !

Or ces êtres concupiscent et puissants rencontrent leur contraire, dont l'innocente pureté excite leur désir, mais, plus profondément, anime en eux le besoin d'être reconnus par cet être idéal, et de cette façon être sauvés de leur insuffisance, de leur corruption. Voilà qui éclaire la signification de l'intense besoin que ces personnages puissants (Pyrrhus, Néron, Roxane, Mithridate) ont d'être aimés par des êtres socialement faibles mais dont la qualité morale les fascine.

Pour mieux voir le sens que cette pathétique aspiration a au-delà de la forme amoureuse qu'elle revêt généralement, on peut l'observer dans "*Athalie*". Animée de la concupiscence et de la puissance tyrannique, cette reine correspond, par son rôle, sa personnalité et son destin, à Néron, Roxane, Mithridate et Phèdre. De son côté, par sa pureté démunie, Joas correspond à Junie, Bajazet, Monime et Hippolyte. Et le même rapport s'instaure entre eux, mais sous une forme plus directement lisible dans cette pièce où Racine abandonna la fiction païenne et le langage mondain de l'amour pour exprimer plus directement une vision de l'être humain qui était déjà la base de ses précédentes tragédies. Dès qu'*Athalie* vit en rêve ce pur enfant, elle se sentit à la fois fascinée et détruite par lui, comme elle le sera effectivement au dénouement. Or le seul charme de cet enfant revêtu d'une robe de prêtre, c'est «*sa douceur, son air noble et modeste*» ("*Athalie*" [vers 512]), c'est-à-dire la manifestation de sa valeur morale. D'emblée, c'est l'image du vrai Dieu qu'*Athalie* perçut implicitement en lui.

Quand cette pathétique avidité de bonheur, ce désir s'attachant à l'être convoité comme à une proie, sont contrariés, les concupiscent connaissent ce qu'on peut vraiment appeler «*passion*», mot qui n'apparaît d'ailleurs que quatre fois dans les tragédies de Racine (dans "*La Thébaine*" [vers 1429], dans "*Bérénice*" [vers 498], dans "*Esther*" [prologue], dans "*Athalie*" [vers 937]), et qui, dans la langue et la psychologie classiques, désignait un processus qu'on subit malgré soi et parfois avec douleur (qu'on songe à la passion du Christ), alors qu'aujourd'hui la passion est un intense élan affectif. Celle des personnages de Racine est un «*trouble fatal*» dont ils voudraient «*sortir*» ("*Mithridate*" [vers 1421]). C'est faute de le pouvoir, comme il l'a tenté, comme il l'a cru ("*Andromaque*" [vers 49-88]), qu'Oreste s'écrie :

«*Puisqu'après tant d'efforts ma résistance est vaine,
Je me livre en aveugle au transport qui m'entraîne.*» ("*Andromaque*" [vers 97-98]).

Cette passion envahissante et aussitôt frustrée amène ces personnages, si orgueilleux pourtant, à des conduites déshonorantes et humiliantes. Pour forcer la résistance de l'être aimé, qui n'éprouve lui-même que de l'indifférence ou du mépris, sinon de l'horreur, tous les moyens sont bons. Le

mensonge et la perfidie deviennent des armes courantes. Entre l'orgueil et l'abaissement, ils ne trouvent guère la droite voie de la dignité : comme on est loin du combat loyal entre héros cornéliens !

Les amantes perdent parfois, d'une façon déchirante, le sentiment de leur dignité. Entre les reproches et les menaces, Hermione se laisse aller à bassement supplier Pyrrhus :

*« Mais, Seigneur, s'il le faut, si le ciel en colère
Réserve à d'autres yeux la gloire de vous plaire,
Achevez votre hymen, j'y consens. Mais du moins
Ne forcez pas mes yeux d'en être les témoins.
Pour la dernière fois je vous parle peut-être :
Différez-le d'un jour ; demain vous serez maître. »* ("Andromaque" [vers 1369-1374]).

Roxane, qui n'a qu'un mot à prononcer pour que Bajazet périsse, est pourtant son esclave ; oubliant tout orgueil, elle a multiplié les avances :

*« Moi ! qui de ce haut lieu qui me rendait si fière,
Dans le sein du malheur t'ai cherché la première,
Pour attacher des jours tranquilles, fortunés,
Aux périls dont tes jours étaient environnés,
Après tant de bonté, de soin, d'ardeurs extrêmes,
Tu ne saurais jamais prononcer que tu m'aimes ! »* ("Bajazet" [vers 1302-1307]).

Elle ne cesse de le menacer que pour l'implorer :

*« Ah ! Crois-tu, quand il [le sultan] le voudrait bien,
Que si je perds l'espoir de régner dans le tien [son coeur],
D'une si douce erreur si longtemps possédée,
Je puisse désormais souffrir une autre idée,
Ni que je vive enfin, si je ne vis pour toi ? »* ("Bajazet" [vers 547-560]).

Toujours prête à lui pardonner sa froideur, elle se contente du moindre geste qui flatte ses espérances, comme Bajazet le rapporte à Atalide :

*« À peine ai-je parlé que, sans presque m'entendre,
Ses pleurs précipités ont coupé mes discours.
Elle met dans ma main sa fortune, ses jours,
Et se fiant enfin à ma reconnaissance,
D'un hymen infaillible a formé l'espérance. »* ("Bajazet" [vers 978 et suivants]).

Son amour est aussi humble que tyrannique.

L'attitude de Phèdre est plus frappante encore : elle ose avouer son amour à Hippolyte ; comme il ne comprend pas, ou ne veut pas comprendre, elle doit préciser, s'humilier, s'accuser (« *Je m'abhorre encor plus que tu ne me détestes* » ["Phèdre" [vers 678]] ; elle se fait suppliante et provocante à la fois : peu s'en faut qu'elle ne se traîne à ses pieds.

Comme on s'est vainement abaissé devant le rebelle, qu'on l'a imploré, comment pourrait-on ensuite le lui pardonner ?

Néron ("Britannicus" [II, 3 à 6]), Mithridate (III, 5), Roxane ("Bajazet" [IV, 3]) ont recours par jalousie à des ruses atroces, aussi infamantes pour eux que pour leur victime. Faute de la réalité de l'amour, ils se contenteraient des apparences, d'un consentement arraché. Les supplications alternent avec les menaces, et le héros abdique tout amour-propre. Alors que, chez Corneille, l'amour était fondé sur l'estime et l'honneur, chez Racine, la passion fait oublier le respect dû à l'être aimé comme le respect de soi-même.

Les passionnés, ne pouvant vivre sans vouloir posséder ce qu'ils désirent, tout en sachant qu'ils ne le posséderont jamais, devenant alors vraiment criminels, ne reculent pas devant des moyens de pression plus raffinés dans la cruauté, osent les menaces de mort. Roxane, qui a tous les pouvoirs sur les jours de Bajazet, le lui rappelle féroce : « *Songez-vous [...] Que vous ne respirez*

qu'autant que je vous aime?» ("Bajazet" [vers 510]). Si Andromaque ne consent pas à l'épouser, Pyrrhus fera périr son enfant.

Comment croire qu'on se fera aimer par de tels procédés? C'est, à vrai dire, un combat sans espoir. La passion racinienne va jusque-là : peu importe que l'être aimé vous haïsse, pourvu qu'il cède ! Il devient une chose dont on veut pouvoir disposer à son gré.

Frappé d'interdit ou dans l'impossibilité de se satisfaire, cet amour se transforme en haine, en une agressivité violente à l'égard de l'être aimé dès qu'il fait mine de se dérober. Là encore Racine rejoignit La Rochefoucauld : «Si l'on juge de l'amour par la plupart de ses effets, il ressemble plus à la haine qu'à l'amitié.» (maxime 72). C'est que l'amour-propre n'aime pas l'échec, et la fierté de qui se donne n'accepte pas le mépris.

Hermione, en parlant de Pyrrhus, s'exclame :

*«Si je le hais, Cléone? Il y va de ma gloire,
Après tant de bontés dont il perd la mémoire.
Lui qui me fut si cher, et qui m'a pu trahir,
Ah ! je l'ai trop aimé pour le le point haïr.»* ("Andromaque" [vers 413-416]).

À Oreste, elle affirme :

*«Ne vous suffit-il pas que je l'aie condamné?
Ne vous suffit-il pas que ma gloire offensée
Demande une victime, à moi seule adressée ;
Qu'Hermione est le prix d'un tyran opprimé,
Que je le hais, enfin, autant que je l'aimai?»* ("Andromaque" [vers 1189-1190]).

Le refus renvoie au néant celui qui espérait le bonheur qu'il voit réservé à un(e) rival(e). Et ce qui est révélateur, c'est que sa réaction est moins de jalousie envers celui-ci (sauf chez Ériphile et Phèdre) que de violence envers qui le rejette alors qu'il en attendait le salut.

Mais, sous la haine, et c'est un des aspects de l'ironie tragique de Racine, l'amour subsiste tout entier, ou plutôt la haine n'est qu'une autre forme, tout aussi passionnée, de l'amour. L'équivalence de l'amour et de la haine est au centre de sa psychologie de l'amour.

Chez Pyrrhus et Hermione, on entrevoit la possibilité d'une autre attitude dans le cas où leurs vœux étaient exaucés. Il en est de même chez l'Atalide de "Bajazet", partagée entre le désir de sauver la vie de Bajazet et celui de provoquer sa mort plutôt que de le perdre :

*«Et lorsque quelquefois de ma rivale heureuse
Je me représentais l'image douloureuse,
Votre mort (pardonnez aux fureurs des amants)
Ne me paraissait pas le plus grand des tourments.»* ("Bajazet" [vers 685-688]).

Mais, chez Roxane, l'agressivité semble fondue en toute occasion à l'attitude amoureuse. Elle menace ainsi Bajazet :

*«Songez-vous que je tiens les portes du palais,
Que je puis vous l'ouvrir ou fermer pour jamais,
Que j'ai sur votre vie un empire suprême,
Que vous ne respirez qu'autant que je vous aime?»* ("Bajazet" [vers 507-510]).

Néron unissait déjà, sous une forme plus directement érotique, l'amour et la cruauté. La vertu de Junie augmentait son attrait, et excitait son désir. Il avouait :

*«Et c'est cette vertu si nouvelle à la cour
Dont la persévérance irrite mon amour.»* ("Britannicus" [vers 417-418]).

Chez Phèdre, l'inimitié et l'amour sont d'autant mieux unis que sa haine est augmentée par l'impossibilité morale où elle se trouve de s'abandonner à un amour coupable, qui lui inspire remords et mépris de soi : *«Et moi, triste rebut de la nature entière,*

Je me cachais au jour, je fuyais la lumière.» ("Phèdre" [vers 1241-1242]).

Parce que l'amour qu'elle a pour Hippolyte la persécute, elle le voit lui-même comme un persécuteur, est en proie à un véritable délire de persécution :

«Mon repos, mon bonheur semblait être affermi ;

*Athènes me montre mon superbe ennemi [...]
Par mon époux lui-même à Trézène amenée,
J'ai revu l'ennemi que j'avais éloigné.»* ("Phèdre" [vers 271-272, 302-303]).

La haine est encore accrue lorsque l'amoureux frustré constate que l'objet de son amour ne lui cède pas parce qu'il aime ailleurs. Quand il est sûr d'être «trahi», sa première réaction est toujours une explosion de haine et un brûlant désir de vengeance. Pour des êtres passionnés, la jalousie est un cruel supplice car, victimes de leur lucidité, de leur imagination et de leur orgueil, ils deviennent les bourreaux d'eux-mêmes. Dans les longs monologues où ils scrutent impitoyablement leur cœur (Hermione dans "Andromaque" [V, 1] ; Roxane dans "Bajazet" [vers 1295-1330] ; Mithridate dans "Mithridate" [IV, 5] ; Phèdre dans "Phèdre" [IV, 5 et 6]). Les passionnés violents de Racine sont experts à discerner toutes leurs raisons de souffrir, toutes les nuances de leur douleurs qui deviennent presque physiques lorsqu'ils évoquent, de la façon la plus concrète, ce bonheur partagé dont ils sont exclus, qui leur est volé. Pour les héroïnes orgueilleuses, c'est une atroce humiliation de se voir préférer une rivale, d'autant que celle-ci leur est souvent inférieure par le rang. Dans "Andromaque", Hermione, princesse grecque délaissée par le roi d'Épire pour une captive qui est une esclave, se cabre face à Pyrrhus :

*«Vous veniez de mon front observer la pâleur
Pour aller dans ses bras rire de ma douleur.»* ("Andromaque" [vers 1327-1328]).

Elle l'imagine «*impatient de revoir [sa] Troyenne*» (vers 1377). Oubliant que l'«*hymen*» qui se prépare est un supplice pour Andromaque, elle lance à Pyrrhus :

*«Vous veniez de mon front observer la pâleur
Pour aller dans ses bras rire de ma douleur.»* ("Andromaque" [vers 1327-1328]) ;
*«Vous ne répondez point? Perfide, je le voi,
Tu comptes les moments que tu perds avec moi !
Ton cœur, impatient de revoir ta Troyenne,
Ne souffre qu'à regret qu'un autre t'entretienne.»* ("Andromaque" [vers 1375-1379]).

Puis, se croyant triomphante, elle se montre extrêmement cruelle pour sa rivale (III, 4), dont le seul crime pourtant est d'être aimée (Hermione pense même : d'avoir été aimée) par Pyrrhus, sans l'aimer elle-même. Mais, dans son désir de vengeance à l'égard de Pyrrhus, elle hésite jusqu'au dernier moment.

Bajazet méprise Roxane, toute sultane qu'elle est, et n'a d'yeux que pour Atalide. Aussi Roxane exhale-t-elle sa rancœur :

*«Avec quelle insolence, et quelle cruauté,
Ils se jouaient tous deux de ma crédulité !
Quel penchant, quel plaisir je sentais à les croire ! [...]
Tu pleures, malheureuse? Ah ! tu devais pleurer
Lorsque d'un vain désir à ta perte poussée,
Tu conçus de le voir la première pensée.
Tu pleures? Et l'ingrat tout prêt à te trahir
Prépare les discours dont il veut t'éblouir.
Pour plaire à ta rivale il prend soin de sa vie.
Ah ! traître, tu mourras.»* ("Bajazet" [vers 1296-1298, 1309-1315]).

La jalousie inspire des ruses atroces, des inventions diaboliques, aussi infamantes pour eux que pour leur victime, et par lesquelles d'ailleurs l'amour se retourne contre lui-même.

C'est Néron, «*monstre naissant*», qui donne l'exemple en cédant aux suggestions criminelles de Narcisse : si Junie a un seul mot, un seul regard de tendresse pour Britannicus, elle signera l'arrêt de mort de celui qu'elle aime ("Britannicus" [II, 3 à 6]).

Roxane tend le piège le plus perfide à sa rivale pour l'amener à se trahir. Comme la sultane se dit prête à faire périr Bajazet, la malheureuse amante s'évanouit. C'est un aveu, et la lettre de Bajazet à Atalide, qui tombe ensuite entre les mains de Roxane, ne lui apprend rien qu'elle ne sache déjà. Cependant, même après la défaillance d'Atalide, elle lutte longtemps contre la certitude qui envahit

son cœur ; elle voudrait douter encore, par une sorte d'instinct de conservation. Elle prétend laisser Bajazet libre de choisir son propre sort :

*«Laissons ces vains discours. Et sans m'importuner,
Pour la dernière fois veux-tu vivre et régner?
J'ai l'ordre d'Amurat, et je puis t'y soustraire.
Mais tu n'as qu'un moment. Parle.»* ("Bajazet" [vers 1540-1544]).

C'est le dernier sursaut de l'amour contre la haine. Mais peut-elle espérer vraiment qu'il acceptera, pour sauver sa vie, de voir périr Atalide sous ses yeux, de donner son assentiment à l'assassinat de celle qu'il aime? Et quel homme aime-t-elle en lui pour vouloir le dégrader ainsi avant de l'épouser? Finalement, elle prononce le fatal : *«Sortez !»*. Mais la suprême consolation de venger sur elle-même la mort de Bajazet lui sera refusée : Orcan, messenger du sultan Amurat, la tuera d'un coup de poignard.

Dans "Mithridate", le vieux soldat a honte d'être le jouet de la passion comme une faible femme :

*«Et vous, heureux Romains ! quel triomphe pour vous,
Si vous saviez ma honte, et qu'un avis fidèle
De mes lâches combats vous portât la nouvelle !»* ("Mithridate" [vers 1410-1412]).

Il tend à Monime un guet-apens du même genre que celui de Roxane, et elle se trahit comme Atalide. Mais des sentiments nouveaux interviennent alors ; partagé entre la jalousie, l'amour et son désir de vengeance, le roi ne sait quel parti prendre : va-t-il frapper, parce qu'il aime Monime, son fils bien-aimé, Xipharès, qui est un rival mais aussi son valeureux et fidèle lieutenant dans la lutte contre Rome? doit-il punir Monime? aucun d'entre eux? (IV, 5). Cela nous prépare à son revirement final. Il avait ordonné la mort de Monime ; mais, voyant Xipharès fidèle jusqu'au bout et vainqueur des Romains et du traître Pharnace, il revient sur sa décision avant d'expirer, et presse Arbate de sauver la reine dans un dénouement qui est exceptionnel dans le théâtre de Racine.

Phèdre lutte contre la passion que lui inspire le «fier» Hippolyte avant de savoir qu'il aime Aricie. Cette découverte libère sa haine latente. Sa jalousie devient alors le centre d'intérêt de la pièce, et le ressort principal de l'action (IV, 5 et 6). Comble d'inconscience, elle songe un moment à recourir à Thésée et à son opposition politique avec la famille de sa rivale pour la frapper :

*«Il faut perdre Aricie. Il faut de mon époux
Contre un sang odieux réveiller le courroux.
Qu'il ne se borne pas à des peines légères.
Le crime de la sœur passe celui des frères.
Dans mes jaloux transports je le veux implorer.»* ("Phèdre" [vers 1259-1262]).

Puis elle cède à la suggestion criminelle d'Oenone, et, ainsi, l'être aimé périra. Elle se torture alors, et s'abîme dans la contemplation de sa honte. Mais, si elle maudit Oenone, et redoute l'accomplissement du vœu fatal de Thésée, elle ne fait pourtant pas un geste pour sauver Hippolyte, attendant passivement que son crime porte tous ses fruits. Finalement, cependant, sous le poids de sa culpabilité, elle se suicide.

La certitude que ces tyrans qui aiment veulent acquérir à tout prix est aussi ce qu'ils redoutent le plus au monde. Que ne donneraient-ils pas, à l'instant où ils dissipent leurs derniers doutes, pour pouvoir se faire illusion encore un moment ! Ils s'attendrissent souvent sur eux-mêmes. Aussi l'horreur qu'ils nous inspirent se nuance-t-elle de pitié. Nous ne les plaignons certes pas comme leurs victimes, mais constatons que tous les coups qu'ils portent se retournent contre eux.

Ayant le pouvoir de faire, selon la maxime de La Bruyère, «tout le malheur de ce qu'on aime», ils veulent faire souffrir autant qu'ils souffrent, se montrent impitoyables pour l'être aimé rebelle à leur flamme comme pour leur rival, le raffinement suprême consistant à faire souffrir ou à perdre l'un par l'autre. Racine tira un effet singulièrement tragique du contraste éclatant entre la faiblesse de l'âme jalouse et le pouvoir absolu de l'amante ou de l'amant sur la vie de l'être aimé. C'est dans "Bajazet" qu'est le plus marqué ce contraste. Roxane, mais aussi Hermione et Phèdre, se décident sur une impulsion irraisonnée qu'elles regretteront peut-être amèrement un instant plus tard ; mais le sort de Pyrrhus, de Bajazet, d'Hippolyte dépend entièrement des hasards de leur fureur jalouse. Ainsi, la

jalousie est fatale aussi à l'être qui est sa proie, qui ne peut survivre à sa victime après avoir causé sa perte.

Les coups que portent les passionnés criminels sont finalement souvent mortels . Mais l'instinct de destruction qui accompagne la passion ne les épargne presque jamais, l'éros, aussi pitoyable que terrifiant, se révélant même meurtrier : Oreste sombre dans la folie, Pyrrhus et Roxane sont tués, Hermione, Atalide, Phèdre se suicident.

Ainsi, le prétendu «tendre» Racine s'est donc plutôt fait l'organisateur d'un véritable «théâtre de la cruauté».

Si ses tragédies eurent une telle audience à travers les siècles, c'est sans doute parce qu'il est un psychologue exceptionnel. Analysant l'âme humaine avec une extrême précision, faisant preuve d'une grande pénétration psychologique pour peindre, avec tant de sûreté et de délicatesse, les tours, détours et retours d'états d'âmes exaspérés, atteignant une intense vérité, ouvrant à l'interprétation des profondeurs qu'on ne semble pas avoir encore fini d'explorer, il ne cessa donc d'instruire un procès de l'amour, qui nous permet de nous rendre bien compte qu'en fait, ce qu'on appelait «amour» à son époque était surtout une expression de l'amour de soi . D'ailleurs, ne lit-on pas dans les "Maximes" de La Rochefoucauld : «Il n'y a point de passion où l'amour de soi-même règne si puissamment que dans l'amour ; et on est toujours plus disposé à sacrifier le bonheur de ce qu'on aime qu'à perdre le sien.» (maxime 262)?

Il pénétra les secrets de la vie passionnelle, dévoila les vérités de notre nature les plus scandaleuses selon la morale ou la raison : équivalence de l'amour et de la cruauté, de la passion et de la déchéance ; fragilité de la conscience, condamnée au cynisme ou au remords, ou totalement aliénée et nourrissant l'instinct de sophismes. Le créateur de Néron considérait que l'être humain est porteur d'un désir monstrueux qui conduit finalement au suicide, et le créateur de Phèdre qu'on veut détruire en soi ce monstre dès qu'on en prend vraiment conscience.

Alors que, traditionnellement, la fatalité était considérée comme extérieure, il lui substitua une fatalité intérieure , contre laquelle ses personnages se révoltent, tout en sentant bien qu'ils sont les artisans de leur propre malheur. C'est en cela que ces êtres tragiques, auxquels le bonheur, innocent ou coupable, dont ils rêvent, est interdit, qui sont séparés à jamais des autres et même de l'image d'eux-mêmes qu'il se sont efforcés de maintenir, qui sont condamnés à la solitude, sont humains, et nous émeuvent. Ils poussent à l'extrême, jusqu'à l'assassinat et au suicide, des tendances qui sont les nôtres. Ils sont vraiment nos frères, et nous comprenons toutes leurs réactions, nous participons à leurs souffrances, nous sommes fascinés par leur réalité vivante. Leurs contradictions et leurs débordements font partie de l'essence de l'être humain.

SA MORALE ET SA RELIGION

Si le théâtre de Racine relève de références culturelles, de valeurs et d'une vision de l'être humain, qui ne sont plus tout à fait les nôtres, il est encore assez proche de nous pour permettre une compréhension et une satisfaction immédiates.

Il excella à discerner dans les mythes grecs ("La Thébaine", "Andromaque", "Iphigénie", "Phèdre"), dans des pages d'Histoire ("Alexandre", "Britannicus", "Bérénice", "Mithridate"), dans une anecdote récente et exotique ("Bajazet"), dans des épisodes de la Bible ("Esther", "Athalie"), une vérité morale universelle.

Comme tout auteur de tragédie, il entendait proposer un tableau des malheurs humains qui puisse aider le spectateur à les éviter par la vertu de prudence ou à les supporter par la vertu de constance. En retournant à la source antique, grecque surtout, il retrouva une vision métaphysique qui superposait à toute causalité humaine une causalité divine : si les êtres humains contribuaient pour une bonne part à leur malheur, les dieux semblaient leur prêter pour cela une funeste assistance.

Dans la préface de "Phèdre" (1677), alors qu'il était vieillissant, il rappela les nécessités morales que le jeune contradicteur de Nicole aurait eu tendance à écarter. Il pensait qu'il n'était pas nécessaire de faire appel à la catharsis pour justifier la pièce aux yeux des moralistes : «Je n'en ai point fait où la

vertu soit plus mise en jour que dans celle-ci. Les moindres fautes y sont sévèrement punies. La seule pensée du crime y est regardée avec autant d'horreur que le crime même. Les faiblesses de l'amour y passent pour de vraies faiblesses. Les passions n'y sont présentées aux yeux que pour montrer le désordre dont elles sont cause ; et le vice y est peint partout avec des couleurs qui en font connaître et haïr la difformité. C'est là proprement le but que tout homme qui travaille pour le public doit se proposer.»

Alors que Corneille refusait l'amour, passion trop chargée de faiblesse pour être la dominante dans une pièce héroïque, Racine s'y intéressa beaucoup, parce qu'il voyait dans cette passion destructrice la métaphore de l'impossible bonheur, de l'inaccessible salut, une aspiration fondamentale vers lui trouvant son dévoiement dans ce que les moralistes de l'époque appelaient la concupiscence, ou l'amour de soi et de toutes choses pour soi, c'est-à-dire le désir égoïstement intéressé des biens et bonheurs de ce monde. Nos passions en seraient les manifestations exacerbées. Et la passion amoureuse lui paraissait la manifestation la plus nette du déchirement de l'être humain entre le désir de l'être déchu (la concupiscence) et son objet véritable (l'inaccessible idéal), entre cette concupiscence qui l'anime et la conscience qui le surveille, entre la terre où il est condamné à vivre et le lointain paradis dont il garde la nostalgie.

En dépassant la formule étroite du drame moral, il éleva le spectacle tragique à un degré plus haut. S'il put donner à Péguy l'impression qu'il avait toujours écrit la même tragédie, c'est que, dans tous les sujets de son théâtre pessimiste, qui comportait nécessairement une représentation objective de la nature humaine, il entendait retrouver le drame de la condition humaine. Il déploya une vision du monde où il dénonça les illusions humaines, nous montra l'impossibilité de vivre dans le monde pour qui le regarde tel qu'il est, nous donna à contempler la vérité de la condition humaine, son inconfort, ses contradictions et ses ambiguïtés, sa misère et sa grandeur, la «*tristesse majestueuse*» évoquée dans la préface de "*Bérénice*", en quoi se résume le «*plaisir de la tragédie*», naissant de ce spectacle.

Une fois qu'il est terminé, le temps est comme arrêté au profit d'une austère leçon qui associe la tradition stoïcienne, les enseignements de la prudence chrétienne et les paradoxes de la philosophie pascalienne sur la grandeur et la petitesse de l'être humain. Il apparaît que les sacrifices imposés par le destin sont les instruments de la Providence : la mort de Mithridate, après sa conversion à la générosité, autorise les espoirs amoureux et guerriers de Xipharès ; le salut de Junie est une victoire spirituelle ; l'adoption d'Archie instaura la paix dans Athènes ; et le couronnement de Joas prépare, de loin, la venue du Sauveur, car, dans "*Esther*" et dans "*Athalie*", Dieu lui-même intervient dans l'action pour que soit rétablie l'harmonie du monde.

Le tragique racinien se révéla ainsi enfin comme une version particulière de la conception que se faisait le jansénisme. Ce mouvement religieux né d'une interprétation de saint Augustin, faite par l'évêque d'Ypres Cornélius Jansen, était une variété sévère du catholicisme largement dominante dans la seconde moitié du XVII^e siècle, mettant en valeur, comme le protestantisme, les idées d'une limitation de la liberté humaine face à la toute-puissance de Dieu, d'une prédestination par laquelle le salut ne serait accordé arbitrairement par lui qu'à certains, sans que leur mérite entre en ligne de compte, les autres ne pouvant échapper à leur aliénation, étant spontanément inclinés au mal et peu capables de faire le bien par leurs propres facultés, étant voués au malheur par des passions irrésistibles, dont le déchaînement est la conséquence du péché originel et de l'avidité pour les biens de ce monde. Cette doctrine théologique et morale pessimiste et même nihiliste, qui était en contradiction avec la notion de liberté reconnue par les théologiens catholiques, avec la vision providentialiste de Corneille (qui, lui, avait été élevé chez les jésuites), remplaçait donc la conception antique de la fatalité par celle chrétienne de la privation de la grâce imposée à des créatures prédestinées, épiées par un Dieu caché, qui ne pardonne rien, et dont les décrets sont incompréhensibles, la vie intérieure étant marquée par la notion de culpabilité et par l'aspiration à une vertu ou à un bien hors d'atteinte, où l'amour est péché, où l'être humain, déchu, misérable, est

promis malgré lui au malheur et à la mort en ce bas-monde, à la damnation éternelle dans l'autre, s'il n'a pas été élu.

Même si l'oeuvre de Racine n'aborda pas directement les problèmes de la grâce ou du libre arbitre, même s'il ne pouvait être question des justifications chrétiennes dans des tragédies profanes, il illustra une psychologie morale qui était celle du jansénisme. Il montra dans la plupart de ses pièces un désir coupable placé sous le regard d'un justicier, et avide d'être racheté par un idéal qui le rejette et dont il se venge en le massacrant. Ce schéma de portée universelle explique le succès d'une oeuvre qui nous le fait vivre avec une séduisante subtilité.

Ses héros, qui vivent une passion où ils sont incapables de trouver leur aliment et leur équilibre, ne savent jamais s'ils appartiennent au petit nombre des élus ou, sort effroyable, s'ils ne sont pas des réprouvés inscrits d'avance dans la légion des damnés, et cependant responsables. Ils ont donc beau faire, les événements les conduisent. Ils ignorent, et nous ignorons avec eux, ce que le sort leur réserve. Aussi assistons-nous à un perpétuel va-et-vient de l'âme qui affronte le monde. Les pulsions, mises à nu, révèlent leur indomptable et contagieuse sauvagerie dans l'hécatombe finale. On peut même considérer que la malédiction héréditaire des Grecs fut aussi, chez ce janséniste, une figure de la transmission du péché originel.

Cette inspiration janséniste, d'abord implicite, devint évidente dans "*Phèdre*", puis dans "*Athalie*". On comprend aisément qu'il ait écrit des tragédies bibliques et non (comme Corneille) des tragédies chrétiennes : son Dieu est le Dieu vengeur plutôt que le Dieu qui pardonne ; ses héros profanes sont les êtres qui ne bénéficient pas de la Rédemption ; son univers sacré, le monde avant la Rédemption.

De tous les écrivains classiques, Racine fut peut-être celui chez qui on supposait le moins de préoccupations de cet ordre. Pourtant, la façon accablante dont il peignit les passions et leurs effets, et ce voile de pudeur et de plainte dont il couvrit la vertu, la tenant comme désespérément distante du monde, donnent à son théâtre une coloration de désastre et de nostalgie, où il est difficile de voir seulement la main de l'artiste ou du psychologue. Il y a là comme un parti pris touchant la condition humaine, qui indique que la tragédie racinienne pouvait contenir au moins implicitement une philosophie pessimiste, car il montra le caractère fatal des passions et du désastre qu'elles produisent, le peu de place laissé à la liberté. D'où, dans son théâtre, un caractère de désolation, une présence invincible du mal, avec un grand éloignement des remèdes.

SON SUCCÈS À TRAVERS LES SIÈCLES

Douze années durant, Racine connut une suite ininterrompue de succès.

Mais il eut à se défendre de fréquentes et véhémentes attaques venant des partisans du système cornélien, des doctes, qui se voulaient les arbitres du bon goût de son siècle, de ceux qui étaient jaloux de sa réussite et de sa faveur auprès du roi. Mme de Sévigné, qui avait déjà déclaré : «Racine fait des comédies pour la Champmeslé, ce n'est pas pour les siècles à venir ; si jamais il cesse d'être amoureux, ce ne sera plus la même chose. Vive donc notre vieil ami Corneille !», considéra aussi qu'il passerait «comme le café». Ces attaques prirent même parfois la forme de cabales acharnées. Mais leur nombre et leur véhémence mêmes attestent assez, sinon la valeur de son oeuvre, du moins son retentissement, pour ne pas dire la fascination irrésistible qu'elle exerçait dès alors.

Le public, accoutumé à attendre du théâtre tragique la représentation de la grandeur morale, fut frappé d'abord par ce qui, dans son théâtre, continuait le genre héroïque. Comme on le trouvait atténué chez lui, on crut pouvoir le caractériser par une douceur qu'on loua ou critiqua avant toute autre chose. On ne prêta pas trop d'attention à ceux des personnages qui rompaient avec la tradition ; on les jugea parfois médiocres ou imparfaits au regard du type traditionnel. Ses admirateurs approuvèrent au contraire son tact dans la peinture des beaux sentiments, et son adresse à ménager à la fois la grandeur et la délicatesse. Au sublime de Corneille, ils opposèrent le goût plus tempéré et plus heureux de Racine.

Chacune de ses préfaces fut l'occasion pour lui de répondre à ses détracteurs, et, en même temps, de définir de plus en plus ce que devait être, selon lui, la tragédie. Il se défendit d'abord avec l'impatience d'un jeune dramaturge désireux de s'imposer, puis avec la sérénité de l'auteur sûr de ses moyens et fort d'un succès devant lequel ses ennemis même durent s'incliner. Dès la préface d'*"Alexandre"* (1666), il se moqua des «*subtilités de quelques critiques, qui prétendent assujettir le goût du public aux dégoûts d'un esprit malade, qui vont au théâtre avec un ferme dessein de n'y point prendre de plaisir, et qui croient prouver à tous les spectateurs, par un branlement de tête et par des grimaces affectées, qu'ils ont étudié à fond la "Poétique" d'Aristote*». Il demanda : que reproche-t-on à mes tragédies, «*si toutes mes scènes sont bien remplies, si elles sont liées nécessairement les unes avec les autres, si tous mes acteurs ne viennent point sur le théâtre que l'on ne sache la raison qui les y fait venir et si, avec peu d'incidents et peu de matière, j'ai été assez heureux pour faire une pièce qui les a peut-être attachés malgré eux, depuis le commencement jusqu'à la fin?*» D'un bout à l'autre de sa carrière dramatique, il répondit impatiemment aussi aux condamnations qui émanaient de ses maîtres de Port-Royal.

Son génie littéraire fut, bon gré mal gré, peu à peu reconnu. On vit en lui le créateur de la perfection tragique. Sa réussite fit loi tant que la tragédie dura, en France et dans toute l'Europe envahie par l'imitation de la tragédie à la française. Mais, jusqu'à la fin du XIX^e siècle, pendant deux cents ans, on admira surtout le Racine à la fois noble et pudique, tendre et non plus glorieux. Et cette longue gloire eut son revers. La perfection qu'il atteignit fut à la fois une victoire et un point d'arrêt. Le modèle accompli qu'il laissa indiqua trop clairement ce que devait être une tragédie, et comment il fallait la faire. Il n'y avait plus rien à chercher après lui ; il suffisait de l'imiter ou de le répéter. Or un problème résolu n'est pas loin de signifier, en esthétique, le commencement d'une décadence. La tragédie qu'on avait cherché à tâtons pendant cinquante ans avant lui, qu'en dix ans il mit au point, n'a pour ainsi dire plus bougé pendant cent cinquante ans, c'est-à-dire qu'elle a dépéri. Ce qui avait été obtenu avec peine et bonheur par le génie devint une routine, un ensemble de conventions et de procédés académiques. Au moment où la tragédie classique cessa d'exister, entre 1825 et 1830, elle était morte sans doute depuis longtemps. Mais, parmi des centaines et des centaines d'œuvres vouées à l'oubli, les quelques tragédies qui composent l'œuvre de Racine demeurèrent, en fin de compte, merveilleusement protégées.

À peine Racine mourut-il que le XVIII^e siècle consacra pleinement sa royauté dramaturgique, *"Athalie"* étant simplement substituée à *"Mithridate"* au sommet de son œuvre. Hormis Fontenelle, qui, neveu de Corneille, était nécessairement juge et partie, les plus grands écrivains, non seulement le vénérèrent presque sans réserve, mais allèrent même, le plus souvent, jusqu'à souligner expressément sa supériorité sur Corneille.

Ainsi, Voltaire, en 1751, dans *"Le siècle de Louis XIV"*, considéra que «sa réputation s'est accrue de jour en jour et celle des ouvrages de Corneille a un peu diminué. La raison en est que Racine, dans tous ses ouvrages, depuis son *"Alexandre"*, est toujours élégant, toujours correct, toujours vrai ; qu'il parle au cœur ; et que l'autre manque trop souvent à tous ces devoirs. Il a porté toutes les vertus des héros à un excès où elles sont aussi dangereuses que les vices opposés. [...] Racine passe de bien loin et les Grecs et Corneille dans l'intelligence des passions, et porta la douce harmonie de la poésie, ainsi que les grâces de la parole, au plus haut point où elles puissent parvenir. [...] Racine, le poète du cœur, est d'autant plus sublime qu'il ne l'est que quand il faut l'être [...] Racine est le seul poète tragique de son temps dont le génie ait été conduit par le goût.» Et, à ses yeux, il atteignit au plus haut de son génie avec *"Athalie"* qu'il considéra comme «le chef-d'œuvre de la scène». En 1764, dans son *"Commentaire sur Corneille"*, il y alla même de vers :

«Plus pur, plus élégant, plus tendre,
Et parlant au cœur de plus près ;
Nous attachant, sans nous surprendre,
Et ne se démentant jamais,
Racine observe les portraits
De Bajazet, de Xipharès,

De Britannicus, d'Hippolyte.
À peine il distingue leurs traits ;
Ils ont tous le même mérite,
Tendres, galants, doux et discrets.
L'Amour qui marche à leur suite,
Les croit des courtisans français.»

Pour Diderot, Racine restait «peut-être le plus grand poète qui ait jamais existé.» (lettre à Sophie Volland [6 novembre 1760]). Dans *‘Le neveu de Rameau’*, il voyait en lui le peintre de l'émotion : «Dans mille ans d'ici, il fera verser des larmes ; il sera l'admiration des hommes dans toutes les contrées de la Terre ; il inspirera l'humanité, la commisération, la tendresse ; on demandera qui il était, de quel pays, et on l'enviera à la France... Il eût été mieux sans doute qu'il eût reçu de la nature la vertu d'un homme de bien avec les talents d'un grand homme.» Rousseau, le contempteur du théâtre, sut tout de même l'épargner : «Racine et Corneille, avec tout leur génie, ne sont eux-mêmes que des parleurs [...] mais chez Racine tout est sentiment ; il a su faire parler chacun pour soi, et c'est en cela qu'il est vraiment unique parmi les auteurs dramatiques de sa nation.»

Tout au long du siècle, Racine eut de pâles imitateurs de la matière de ses pièces, tandis que le style était insuffisant ou même absent. On peut considérer qu'il revêcut vraiment dans la stratégie érotique des personnages des *‘Liaisons dangereuses’* de Laclos, où l'on assiste à l'élimination de l'amour même dans la lutte entre les deux sexes ; qu'il ouvrit la voie du roman d'analyse cruel et nu, à *‘Adolphe’* et à toutes les imitations d'*‘Adolphe’* du siècle suivant.

À la fin du XVIIIe siècle, Racine fut apprécié avec des réserves par Schiller («Racine est, sans comparaison, infiniment plus voisin de l'excellent [que Corneille] quoiqu'il porte tous les fâcheux stigmates du maniérisme français et que, dans l'ensemble, il manque un peu de force.» [*‘Lettre à Goethe’*, 31 mai 1799]), par Napoléon Bonaparte («Bien que Racine ait accompli des chefs-d'oeuvre en eux-mêmes, il y a répandu néanmoins une perpétuelle fadeur, un éternel amour, et son ton doucereux, son fastidieux entourage ; mais ce n'était pas précisément sa faute ; c'était le vice des moeurs de son temps.»). Mais il fut admiré par Chateaubriand d'abord pour des raisons littéraires : dans les *‘Mémoires d'outre-tombe’*, il fit cet aveu, qui se rapporte à son premier séjour à Paris, vers 1787 : «Je m'établissais au fond d'une loge et laissais errer ma pensée aux vers de Racine...» - «En parcourant les tableaux des vicissitudes humaines tracés par Racine, on croit errer dans les parcs abandonnés de Versailles ; ils sont vastes et tristes ; mais, à travers leur solitude, on distingue la main régulière des arts et les vestiges des grandeurs.» ; puis pour des raisons religieuses : «Les personnages de Racine [...] sont et ne sont point des personnages grecs, ce sont des personnages chrétiens : c'est ce qu'on n'avait point du tout compris.»

Au XIXe siècle, pour l'essentiel, l'orientation critique générale consista à relativiser considérablement la valeur du théâtre de Racine, en soulignant à quel point son esthétique théâtrale était tributaire du contexte social et littéraire spécifique dans lequel ses tragédies avaient vu le jour.

Heinrich Heine énonça : «Racine est le premier poète moderne, comme Louis XIV fut le premier roi moderne. Dans Corneille respire encore le Moyen Âge. En lui et dans la Fronde rèle la voix de la vieille chevalerie. [...] Mais dans Racine les sentiments du Moyen Âge, sont complètement éteints ; en lui ne s'éveillent que des idées nouvelles ; c'est l'organe d'une société neuve.» (*‘Die romantische Schule’* [1836]).

Stendhal, dans sa jeunesse, admirait beaucoup Racine. Son *‘Journal’* nous apprend qu'en 1803 il triomphait dans le rôle de Thésée où il se voulait l'émule de Talma. *‘Phèdre’* était alors, pour lui, «l'une des deux premières pièces françaises». Mais la découverte de Shakespeare détourna son enthousiasme. Dans son *‘Racine et Shakespeare’* (1823), s'il salua Racine comme «l'un des plus grands génies qui aient été livrés à l'étonnement et à l'admiration des hommes», ce fut pour ajouter aussitôt : «S'il vivait de nos jours, et qu'il osât suivre les règles nouvelles, il ferait cent fois mieux qu'*‘Iphigénie’*». Au lieu de n'inspirer que de l'admiration, sentiment un peu froid, il ferait couler des torrents de larmes...» S'il reconnut : «Il est le poète de l'anxiété, comme Corneille celui du sublime», il remit en cause la valeur absolue de son théâtre, souligna comme à plaisir l'ensemble de ses tics

littéraires, qu'il considéra frappés d'une définitive obsolescence, à l'inverse du théâtre shakespearien. S'il se demanda comment cet homme à «la grosse figure lourde, pesante, niaise» avait pu concevoir Andromaque, Hermione, Agrippine, Roxane, Phèdre, Athalie, on devine, à travers ses jugements désobligeants, une analyse aiguë de l'âme des personnages raciniens. Dans "*Vie d'Henry Brulard*", il nous informa de son «complet éloignement pour la tragédie, de son éloignement jusqu'à l'ironie pour la tragédie en vers [...] Il y a exception pour cet homme simple et grand, Pierre Corneille, suivant moi immensément supérieur à Racine, ce courtisan rempli d'adresse et de bien-dire. Les règles d'Aristote, ou prétendues telles, étaient un obstacle ainsi que les vers pour ce poète original. Racine n'est original aux yeux des Allemands, Anglais, etc... que parce qu'ils n'ont pas eu encore une cour spirituelle, comme celle de Louis XIV, obligeant tous les gens riches et nobles d'un pays à passer tous les jours huit heures ensemble dans les salons de Versailles. La suite des temps portera les Anglais, Allemands, Américains et autres gens à argent ou rêverie antilogique à comprendre l'adresse courtisanesque de Racine ; même l'ingénue la plus innocente, Junie ou Aricie, est confite en adresse d'honnête catin ; Racine n'a jamais pu faire une Mme de La Vallière mais toujours une fille extrêmement adroite et peut-être physiquement vertueuse, mais certes pas moralement.» Dans une lettre du 3 juin 1807, il écrivit : «Je méprise sincèrement Racine ; je vois d'ici toutes les platitudes qu'il faisait à la cour de Louis XIV. L'habitude de la cour rend incapable de sentir ce qui est véritablement grand.»

Les romantiques dans leur ensemble ne pensèrent pas autrement que Stendhal. Accoutumés à rechercher les effets les plus grossiers, ils restèrent insensibles au poète, jugèrent son vocabulaire indigent, et pauvres ses rimes. Reprenant assez précisément le commentaire de Corneille sur "*Alexandre le Grand*", on considéra aussi qu'il n'avait pas, ou guère, de talent dramatique. C'est ainsi que Victor Hugo, qui aurait déclaré que la "*Phèdre*" de Pradon était bien supérieure à celle de Racine, dans la "*Préface de "Cromwell"*" (1827), le qualifia de «divin poète, élégiaque, lyrique, épique», mais lui reprocha d'être trop timoré, trop peu imaginatif parce que trop engoncé dans les préjugés dramaturgiques de son siècle, asservi à des règles factices trop propres à garrotter la créativité et donc à l'étouffer. Il osa proférer : «Il n'est pas sûr de son instrument et il écrit quelquefois fort mal.» Plus tard encore, dans "*Choses vues*", il laissa tomber un jugement dédaigneux sur les deux grands tragiques du siècle de Louis XIV ; mais, reconnaissant en Corneille un Olympien, une âme virile de son espèce, il l'épargna un peu pour accabler Racine : «À mon sens, le style de Racine a beaucoup plus vieilli que le style de Corneille. Corneille est ridé ; Racine est fané. Corneille reste magnifique, vénérable et puissant. Corneille a vieilli comme un vieil homme ; Racine comme une vieille femme.»

Cependant, en 1844, dans ses "*Portraits littéraires*", Sainte-Beuve écrivit : «Le propre de l'oeuvre de Racine est [...] d'être parfaite, d'une perfection à la fois profonde et évidente. À quelque degré qu'on s'arrête dans l'intelligence de son oeuvre, on a l'idée d'une certaine perfection ; on ne tombe jamais sur une expression incomplète ou qui offense [...] J'insiste là-dessus, jamais rien qui offense ni même qui étonne ; rien d'étrange ; sa manière comme sa physionomie est d'une beauté heureuse, ouverte sans être banale, d'une de ces beautés incontestables et qui existent pour tous. [...] Le procédé continu d'analyse dont Racine fait usage, l'élégance merveilleuse dont il revêt ses pensées, l'allure un peu solennelle et arrondie de sa phrase, la mélodie cadencée de ses vers, tout contribue à rendre son style tout à fait distinct de la plupart des styles franchement et purement dramatiques.» Et le critique contribua à fixer la hiérarchie interne des tragédies de Racine qui reste encore acceptée de nos jours : "*Iphigénie*", "*Andromaque*", "*Phèdre*", "*Athalie*" et "*Britannicus*" se tiennent au-dessus du reste.

Delacroix put déclarer en 1858 : «Contrairement à nos idées de jeunesse, Racine est le Romantique de son époque.»

En 1865, Taine, dans ses "*Nouveaux essais de critique et d'histoire*", en consacra un à Racine, qu'il réduisit trop à n'être qu'une expression délicate de la culture classique, ses personnages lui paraissant «des êtres abstraits plutôt que des hommes réels». Puis il ne manqua pas de se contredire en y voyant des figures du XVIIIe siècle, rapprochant les mœurs de son théâtre de celles de la cour de Versailles. Enfin, il sut voir dans son théâtre le chef-d'œuvre le plus accompli du goût, du tact et de la bienséance, où est enclose «l'histoire de sa vie et de son temps.»

Ce n'est que vers 1870 qu'on commença à vraiment réhabiliter Racine, une réaction aux assauts antiraciniens du romantisme se faisant jour, d'abord chez les critiques les plus influents : Faguet, Nisard, Lemaître, et chez des auteurs consacrés.

En effet, les Goncourt parlèrent de lui en «confrères». Comme ils avaient, de l'originalité, une conception moderne, ils blâmèrent le poète d'avoir pris son bien un peu partout, selon le procédé classique bien connu : «Au fond, Racine et Corneille n'ont jamais été que des arrangeurs en vers de pièces grecques, latines, espagnoles. Par eux-mêmes, ils n'ont rien trouvé, rien inventé, rien créé. Il semble qu'on n'ait jamais fait cette remarque.» Mais ils le louèrent d'avoir employé des métaphores hardies dont, jusqu'alors, on avait dit qu'elles reflétaient la préciosité à la mode. Dans leur journal du 12 janvier 1860, ils attribuèrent ce mot à Flaubert : «Mais l'image, les classiques en sont pleins ! La tragédie n'est qu'images. Jamais Pétrus Borel [poète romantique mineur qui vécut de 1809 à 1859] n'aurait osé cette image insensée : *'Brûlé de plus de feux que je n'en allumai'* [*"Andromaque"*, vers 320]. Pensant à ses propres déboires, Edmond de Goncourt notait avec sympathie, le 10 janvier 1890, que Racine avait subi des échecs, tout comme un autre : «Racine, le grand, l'illustre Racine, a été sifflé, chuté par les enthousiastes de Pradon, par les souteneurs du vieux théâtre, et ce Racine, avec lequel on éreinte les auteurs dramatiques modernes, était en ce temps un révolutionnaire tout comme quelques-uns le sont aujourd'hui».

Anatole France, imprégné de Racine, dans une de ses chroniques de *"La vie littéraire"*, le loua d'avoir bâti son œuvre en marge de la morale, malgré la règle quasi canonique qui assignait au théâtre un rôle éducateur : «Racine fut le plus audacieux, le plus terrible et le plus vrai des naturalistes et peut-être à certains égards le moins moral.»

Quant à la critique universitaire, elle s'efforça de trouver dans le classicisme un substitut aux audaces du romantisme et du naturalisme en invoquant la brûlante vérité des peintures du grand siècle. Alors qu'on avait fait de Racine, pendant toute la période classique et au-delà, le représentant de l'adoucissement de l'art imposé aux passions, on s'avisa de la violence profonde de ses tragédies ; on comprit qu'il n'avait pas seulement humanisé la gloire, mais qu'il l'avait en quelque sorte martyrisée et bafouée en livrant la scène aux cruautés de la condition humaine. Même si on commit alors une autre erreur en le faisant édifiant à rebours, non plus par la noblesse, mais par la sévérité du coup d'œil, il n'en reste pas moins que cette redécouverte fut essentielle.

En 1894, Gustave Lanson, dans son *"Histoire de la littérature française"*, décréta : «On n'aurait que la moitié de Racine, si l'on ne regardait que la vérité psychologique de ses peintures, leur ressemblance avec la vie réelle. Il a mis la poésie dans la tragédie, cette poésie si rare dans Corneille.»

Au XXe siècle, si on ne s'affranchit jamais complètement de la vision romantique en définissant Racine comme un grand poète doublé d'un dramaturge simplement honorable, on comprit mieux son œuvre en l'étudiant indépendamment de toute notion d'école, sans référence à Corneille, au «classicisme de 1661» ou à Port-Royal, en prenant simplement conscience de ce qu'elle nous apporte. Il suscita autant l'admiration que le rejet, étant pour certains le dramaturge des passions, n'étant, pour d'autres, que froideur et fadeur.

Il fut commenté par de nombreux écrivains.

En 1905, dans *"Sur la lecture"*, Marcel Proust ne s'intéressa qu'à la forme : «C'est bien la syntaxe vivante en France au XVIIe siècle - et en elle des coutumes et un tour de pensée disparus - que nous aimons à trouver dans les vers de Racine. Ce sont les formes mêmes de cette syntaxe mises à nu, respectées, embellies par son ciseau si franc et si délicat, qui émeuvent dans ces tours de langage familiers jusqu'à la singularité et jusqu'à l'audace et dont nous voyons, dans les morceaux les plus doux et les plus tendres, passer comme un trait rapide ou revenir en arrière en belles lignes brisées, le brusque dessin. Ce sont ces formes révolues prises à même la vie du passé que nous allons visiter dans l'œuvre de Racine comme dans une cité ancienne et demeurée intacte.»

En 1909, dans ses "*Essais critiques*", l'esprit libre qu'était André Gide observa et mit en valeur l'attrait de l'interdit, du «fruit défendu», dans la tragédie racinienne : «Racine ne mériterait pas tant d'honneurs s'il n'avait pas compris tout aussi bien que Baudelaire l'ineffable ressource qu'offrent à l'artiste les régions basses, sauvages, fiévreuses et non nettoyées d'un Oreste ou d'une Hermione, d'une Phèdre [...] et que les hautes régions sont pauvres.» Il se demanda aussi : «Qu'est-ce que Racine eût donné, Anglais, au temps d'Élisabeth? On n'imagine point Racine moins amoureux de perfection, mais bien d'une perfection différente. À quel point celle qu'il rêve et qu'il atteint lui fut dictée, mesurée, par son entourage et son époque ! Il ne se pourrait davantage. Mais sa connaissance du cœur, sa sensibilité cruelle, la beauté de sa forme, sa noblesse, tout cela est proprement de lui.» Dans son "*Journal*", il confia, le 27 octobre 1933 : «J'ai aimé les vers de Racine par-dessus toutes productions littéraires. J'admire Shakespeare énormément ; mais j'éprouve devant Racine une émotion que ne me donne jamais Shakespeare : celle de la perfection.» Il affirma encore que Racine est, bien plus que Shakespeare, le dramaturge le plus complet car, chez lui, rien n'est étranger au but tragique.

En 1912, Charles Péguy, qui prétendait que «toute tragédie repose sur une sorte de jeu arithmétique» de combinaisons, s'essaya, dans "*Victor-Marie, comte Hugo*", à l'éternel parallèle de Corneille et de Racine : «La cruauté est partout dans Racine. Elle est, elle fait le tissu même de son œuvre [...] Ces malheureux personnages de Racine, ils ont tellement la cruauté dans le sang que même quand ils ne sont pas ennemis, même quand ils ne se battent pas, ils se blessent toujours [...]. Même quand ils ne se veulent pas de mal, ils s'en font [...]. Et ils finissent toujours par se vouloir du mal, ne fût-ce que de s'en faire et de s'en être fait [...]. Tout est adversaire, tout est ennemi aux personnages de Racine ; les hommes et les dieux ; leur maîtresse, leur amant, leur propre cœur...»

En 1920, Paul Valéry se demanda : «Racine savait-il lui-même où il prenait cette voix inimitable, ce dessin délicat de l'inflexion, ce mode transparent de discourir, qui le font Racine, et sans lesquels il se réduit à ce personnage peu considérable duquel les biographies nous apprennent un assez grand nombre de choses qu'il avait de communes avec dix mille autres Français?»

En 1927, dans son "*Racine*", Jean Giraudoux énonça : «Il n'est pas un sentiment en Racine qui ne soit un sentiment littéraire [...] Il n'y a en lui rien de visionnaire ni de réel, de frénétique ni de découragé. Son amertume, quand il est amer, ne vient pas de ce qu'il est trompé ou boiteux ; sa douceur, de ce qu'il est en paix ; sa vigueur, de ce qu'il est herculéen - mais de ce qu'il est écrivain... Quand le mot "mort" vient sous sa plume, il ne pense pas à sa mort..., ni à la Champmeslé quand il écrit Hermione. [...] Tout le théâtre de Racine est un théâtre d'inceste, cette impression d'inceste ne faisant que se préciser dans "*Phèdre*". [...] Racine était étranger aux affres d'une conscience tourmentée par l'idée de Dieu mais attiré par la peinture de la cruauté. [...] Contrairement à ce qui se passe chez Corneille, le personnage dans Racine est toujours plus tendu que le drame, et ce drame ne semble pas être, comme on l'a dit, la crise finale ou le paroxysme de la passion de ces héros, mais presque leur état habituel. Il nous est difficile d'imaginer Polynice, Hermione, Phèdre, Oreste ou Athalie dans des moments doux et tranquilles. Ils ne les ont pas eus dans la vie [...]. Dans l'enfer de Racine, toutes les ombres de ces héros morts se retrouvent avec des passions terriblement intactes et peuvent reprendre aussitôt entre ombres leur lutte passionnée [...]. C'est en cela qu'est la vraie unité du théâtre de Racine et qu'elle rend inutiles les trois unités : en tout lieu, en tout temps, à toute phase, l'intrigue serait la même pour ces personnages qui n'ont pas ces souvenirs d'enfance et d'innocence, ces aventures courantes communes aux hommes, qui n'ont jamais vécu dans le domaine où s'opère la réconciliation et se manifeste l'égalité, qui n'ont que des souvenirs de passion. Racine a trouvé l'altitude parfaite de la tragédie, c'est celle des grands meurtres. Les âmes noires y volent à toute allure et à leur plafond le plus haut.» Enfin, Giraudoux déclara sans plus déconcerter personne que Racine est «le premier écrivain de la littérature française».

En 1928, François Mauriac, dans "*La vie de Jean Racine*", donna la priorité à la crise intérieure, cherchant le secret d'un cœur troublé, son évolution parmi des aventures complexes, scrutant son âme, épiant le mal. Il le montra à Port-Royal où, dès sa jeunesse, son destin fut réglé. Puis, pour le romancier catholique, s'il parut avoir tout oublié de sa jeunesse, la Grâce devait un jour fondre sur lui, les sentiments religieux se réveiller, Dieu ressaisissant une âme qu'il avait ensemencée aux jours de sa jeunesse. Il avait alors quarante ans, et Mauriac dit joliment que, «si le démon de midi peut guetter

le chaste, l'ange de midi peut s'emparer du voluptueux». Il crut pouvoir, avec exaltation, l'ériger en modèle : «Nous avons perdu le secret de Jean Racine : le secret d'avancer continûment dans la vie spirituelle, d'y progresser, de n'en point laisser derrière nous des parcelles vivantes, attachées encore à la boue. [...]. Aucune voix ne lui crie que ce qu'il détruit de lui-même, c'est justement l'essentiel ; que tout en nous, même le pire, doit servir à créer l'irremplaçable dont nous recélions les éléments.»

En 1929, un autre catholique, le critique Victor Giraud loua Racine, dans *'Portraits d'âmes'*, pour le réalisme impitoyable avec lequel il montra une humanité pécheresse : «Oreste, Hermione, Roxane, Ériphile, Phèdre, autant de victimes de leurs sens, autant d'images symboliques des aberrations morales auxquelles certaines natures trop faibles se laissent entraîner par la fougue d'une imagination sensuelle, par les mille fatalités physiques qui, plus ou moins fortement, pèsent sur chacun de nous. De ces aberrations morales les rencontres de la vie, les faits-divers des journaux ne nous offrent, hélas ! que trop d'exemples. Racine a transposé, poétisé, parfois ennobli, il n'a rien inventé ; il a puisé à pleines mains dans la réalité quotidienne, il a exploré et, aux regards exercés, il a bien fait sentir qu'il connaissait les tristes dessous de la vie ; il a peint sans illusion notre humanité douloureuse.»

En 1930, l'abbé Henri Brémond, saluant Valéry comme le plus grand poète de son temps, rattacha la musique de sa poésie à la «poésie pure» de Racine, en un ouvrage qui fit grand bruit : *'Racine et Valéry'*, sans que cette réduction de l'oeuvre racinienne à sa dimension poétique ne soit présentée, bien au contraire, comme un amoindrissement de sa valeur littéraire.

En 1936, Thierry Maulnier, dans son très élogieux *'Racine'*, s'éloignant d'un dramaturge qui ne serait que «le symbole d'un art fait d'expérience lucide et moyenne, de pudeur et de clarté», vit dans son oeuvre, «le théâtre le plus dur et la poésie la plus sauvage, la peinture de tout ce que la condition humaine a d'inexorable et de tout ce qu'ont d'émouvant les vertiges du coeur».

Le 28 septembre 1951, dans son journal, *'Le passé défini'*, Jean Cocteau statua : «Racine était le contraire d'un précieux. Cruel et direct.»

En 1953, le catholique Paul Claudel, imbu d'une affectation de pureté, put se dissocier de l'admiration générale : «Les pièces de Racine, qui témoignent d'une telle expérience de la vie et d'un tel art de la forme, ne sont pas faites pour des esprits et pour des talents inexpérimentés. [...] Je trouve que ce sont des chefs-d'oeuvre extraordinaires, mais des chefs-d'oeuvre qui pour moi, me sont étrangers.»

Pour d'autres raisons, un dédain semblable fit déclarer à André Malraux : «Je viens de relire ce prétendu chef-d'oeuvre, *"Phèdre"*. Que d'effets ratés ! Les Français aiment Racine parce qu'ils ont posé une fois pour toutes que Racine incarnait la France. Or la France ne peut s'incarner en quelque chose de médiocre. Ça les amène à dire que Racine est admirable.»

En 1956, Henry de Montherlant mêla morgue et admiration : «Ceux à qui Racine suffit sont de pauvres âmes et de pauvres esprits. Ce sont des âmes et des esprits restés béjaunes et pensionnaires de couvent [...] Il est absurde d'écrire, comme on l'a fait, que Racine "est le plus grand poète lyrique français". Mais il n'est pas absurde de dire qu'il y a vingt-sept vers de lui qui sont quelque chose d'unique dans toute la poésie française et, à mes yeux, ce qu'elle contient de plus enchanteur.»

Parallèlement, Racine est l'un des écrivains que les critiques universitaires étudièrent le plus.

La plupart de leurs études se sont d'abord focalisées sur sa vision tragique, dans une perspective métaphysique ou du moins anthropologique, ce qui explique sans doute que *"Phèdre"* ait alors été, et est aujourd'hui encore, considérée comme la plus riche de toutes ses tragédies, Racine étant d'abord perçu comme un moraliste janséniste, accessoirement dramaturge et poète, qui représenta la condition humaine, donna une réponse particulière au problème de la destinée, suggéra donc, à travers ses tragédies, une philosophie.

En 1948, Paul Bénichou, dans *'Morales du grand siècle'*, écrivit : «Tout le théâtre de Racine est fait d'oscillations entre le sublime traditionnel et une psychologie qui le contredit. [...] La tragédie de Racine est moins représentative peut-être que celle de Corneille, en ce sens qu'elle est moins spontanément, moins directement, l'expression d'un milieu social et d'une tendance morale. Elle est composée d'éléments non seulement divers, mais parfois contradictoires, et qui ne peuvent s'équilibrer que par un miracle de nuances ; c'est la réussite d'un génie unique d'avoir fondu

ensemble l'inspiration janséniste et le goût de la jeune cour de Versailles, et de les avoir coulés dans le même moule qui avait servi à Corneille.»

En 1954, Antoine Adam, dans son *'Histoire de la littérature au XVIIe siècle'*, déclara que «[Racine] avait, retrouvé l'esprit de la tragédie antique. Il avait retrouvé le tragique. De cette découverte, il n'est pas douteux qu'une expérience personnelle avait été la condition nécessaire [...]. Racine a vu le gouffre où certaines vies courent le risque de s'enfoncer, et il n'a pu le voir qu'en lui-même. [...] Les passions de l'amour et de l'ambition n'étaient pas dans ses héros l'épanouissement d'une nature généreuse, mais un vertige, la voix des puissances mortelles que nous portons en nous pour notre damnation. [...] Mieux qu'aux époques précédentes, nous comprenons à quel point son théâtre est poésie, c'est-à-dire qu'avec les mots de notre langue il évoque le monde de ses rêves et nous y fait participer. Rêves le plus souvent somptueux et sombres, comme le seront un jour ceux de Baudelaire, mais que viennent éclairer d'adorables figures de jeunes filles, ou encore les perspectives lumineuses des mers de la Grèce. [...] Mais l'erreur de certaines interprétations systématiques de l'oeuvre racinienne est d'opposer la poésie et le tragique, comme si la surnaturelle pureté de l'une était incompatible avec les troubles et les inquiétudes de l'autre. Ils tendent, au contraire, chez Racine, à se confondre, et dans *"Phèdre"* ils se confondent.»

En 1955, dans *'Le Dieu caché'*, Lucien Goldmann refusa de définir la tragédie en partant du concept «externe» de fatalité, et proposa un critère «interne» : la tragédie est une pièce dans laquelle «les conflits sont nécessairement insolubles», tandis que les drames seraient des pièces dans lesquelles une solution du conflit reste possible. Surtout, il montra que le Dieu de Racine est «le Dieu caché - "deus absconditus" - et c'est pourquoi nous croyons pouvoir dire que les pièces de Racine, d'*"Andromaque"* à *"Phèdre"*, sont profondément jansénistes, bien que Racine soit en conflit avec Port-Royal qui n'aimait pas la comédie, même (et peut-être surtout) lorsqu'elle exprimait sa propre vision.» Enfin, il fit une analyse marxiste de l'univers imaginaire de Racine.

En 1957, dans *'L'inconscient dans l'œuvre et la vie de Racine'*, Charles Mauron se réclama de Freud, et prétendit qu'il y a un lien organique entre tragédie et inceste.

Dans les années 1960, Racine se trouva au centre d'une vive controverse entre, d'une part, les universitaires Raymond Picard et René Pommier, tenants de la toute-puissante histoire littéraire, et, d'autre part, le mouvement de "la Nouvelle critique", qui voulait introduire, pour l'étude d'un grand classique, les méthodes forgées par les toutes nouvelles «sciences humaines» : psychanalyse, linguistique, structuralisme. Roland Barthes, dans *'Sur Racine'* (1963), reprocha entre autres choses à la critique universitaire son fétichisme biographique, et se proposa d'étudier l'oeuvre sans prendre appui sur la biographie de l'auteur, donc «sans inférer de l'oeuvre à l'auteur et de l'auteur à l'oeuvre». Pour lui, «la transparence classique » du théâtre de Racine est en fait ambiguë, et se prête à tous les commentaires. C'est une «place vide» qui s'offre en permanence à la signification. Il se moqua : «Il semble bien que le public d'aujourd'hui consomme Racine d'une façon purement anthologique : dans *"Phèdre"*, c'est le personnage de Phèdre que l'on vient voir, et plus encore que Phèdre, l'actrice elle-même : comment s'en tirera-t-elle? [...] Le texte lui-même est reçu comme un ensemble de matériaux où le plaisir fait son choix : des vers heureux, des tirades célèbres s'élèvent sur un fond d'obscurité et d'ennui : c'est pour cette actrice, ces vers, ces tirades que l'on vient au théâtre ; le reste, on le supporte, au nom de la culture, au nom du passé, au nom d'une saveur poétique patiemment attendue parce qu'elle a été localisée par des siècles de mythe racinien. Le Racine public (je n'ose dire populaire), c'est ce mélange d'ennui et de fête, c'est-à-dire essentiellement un spectacle discontinu.»

À cette thèse provocante, Raymond Picard s'opposa dans un pamphlet au titre agressif : *'Nouvelle critique, nouvelle imposture'*, où il fustigea notamment chez Barthes sa volonté de considérer l'oeuvre comme le résultat de processus essentiellement inconscients, sa désinvolté légèreté envers l'exactitude factuelle, qui débouchait sur des erreurs, ou, du moins, sur des assertions absolument invérifiables, enfin son indifférence aux techniques proprement littéraires.

Barthes répondit par un petit livre : *'Critique et vérité'* (1965) où, dépassant la question du théâtre racinien, il marqua sa rupture avec la tradition universitaire issue de Gustave Lanson, en contesta les critères (objectivité, clarté de l'expression, commentaire historique...).

La querelle finit par s'apaiser, sans que, sur le fond, ses termes mêmes, qui dépassent de beaucoup le seul cas particulier de Racine et mettent en jeu la notion même de littérature, soient vraiment devenus obsolètes.

En 1980, dans leur *“Théâtre complet de Racine”*, Jacques Morel et Alain Viala soulignèrent l'arrivisme et le carriérisme d'un dramaturge adoptant «la stratégie du caméléon».

En 1998, Jean Rohou, dans son *“Racine - Théâtre complet”* proposa une lecture psychanalytique, voyant son théâtre comme marqué par le passage progressif de la passion aveugle à la conscience responsable.

Les recherches les plus récentes se concentrent sur les composantes propres de la poétique dramaturgique racinienne, en soulignant la façon dont l'auteur, en accord avec son esthétique tragique personnelle, choisissait ses sujets et construisait ses intrigues. Ce faisant, elles rappellent opportunément qu'il fut aussi, voire d'abord, un grand dramaturge, et rejoignent l'intérêt permanent pour son théâtre de nombreux et très divers metteurs en scène, dont certains, étant «d'avant-garde» (Eugène Durif, Howard Barker, Janusz Glowacki et surtout Heiner Müller), s'appuyant sur les essais de Lucien Goldmann et de Roland Barthes, et voulant éprouver et prouver leur maîtrise du langage théâtral, tentèrent de l'arracher aux éternelles grandiloquences des élèves du Conservatoire. Mais les uns se livrent à des relectures emphatiques en s'en tenant à la seule résonance des mots, tandis que d'autres banalisent les enjeux tragiques, secouant le texte pour l'«assouplir» et rejoindre les jeunes générations d'aujourd'hui, pensant l'éclairer par des extraits d'œuvres récentes.

Or jouer Racine requiert de la maestria, un délicat équilibre entre la rigoureuse musique de la langue et la violence des émotions déployées. Pour l'acteur, ce théâtre représente un défi, impose un travail exigeant, une grande virtuosité émotive.

La nette réhabilitation de Racine se poursuit sans interruption. Considéré plus que jamais comme l'incarnation la plus haute du grand style classique et comme un exemple de perfection littéraire, il fut et reste l'un des auteurs les plus étudiés dans les classes, et l'un des plus souvent proposés à la réflexion des candidats aux concours de recrutement des professeurs de lettres : en 1996, il fut soumis, pour les épreuves écrites, à la fois aux agrégatifs de lettres classiques et à ceux de lettres modernes, fait exceptionnel statistiquement, l'usage imposant plutôt des auteurs distincts au concours écrit des agrégations respectives.

Aujourd'hui, on s'accorde pour voir en lui le représentant le plus parfait du classicisme français dont il cristallisa l'esprit même, l'idéal de noblesse, de régularité et de simplicité. Ses tragédies, parmi lesquelles on privilégie *“Phèdre”*, pour saluer en elle l'intemporelle et pure perfection d'un genre dont le maître incontesté, avant lui, était Sophocle, sont si prestigieuses qu'elles ont fini par passer pour l'essence du genre alors qu'elles demeurent l'exception.

André Durand

Faites-moi part de vos impressions, de vos questions, de vos suggestions !

[Contactez-moi](#)