

Séance du 18 février 2019

Une nouvelle analyse du tragique racinien

Jean ROHOU

Professeur honoraire à l'université de Rennes 2

MOTS CLÉS

Amour de soi, antinomie, augustinisme, caractère, désir, égoïsme, générosité, « jansénisme », Port-Royal, tragique.

RÉSUMÉ

La condition tragique est celle où le malheur est inévitable parce qu'il résulte de la constitution même de la personnalité humaine. Le tragique racinien procède de deux antinomies : entre le désir (Néron, Phèdre fille de Pasiphaé, Athalie) et la loi (Agrippine, Phèdre fille de Minos, Dieu), plus ou moins inscrite dans la conscience de l'être désirant ; entre ce désir coupable et l'être pur qu'il veut séduire (Junie, Hippolyte, Joas). Le moment décisif est l'affrontement entre ces principes antagonistes. La valeur morale y séduit mais y déstabilise la puissance temporelle. Athalie rêve même que le petit Joas l'assassine.

Cette vision de l'homme résulte de la morale augustinienne, qui s'impose à partir de 1650, en réaction à une société déjà animée par la recherche du profit et du plaisir, par "l'amour de soi-même et de toutes choses pour soi" (La Rochefoucauld). Cette morale a particulièrement marqué Racine, formé à Port-Royal, foyer de l'augustinisme.

1. Particularité du texte littéraire

Dans la réalité, les causes précèdent leurs effets ; dans la création d'une œuvre, les effets visés précèdent les causes imaginées pour les produire. Si je lis dans le journal ou dans tout autre texte non littéraire : « François était sur la terrasse », cette phrase est la transcription d'une réalité antérieure au texte. Sa signification est référentielle. Si je lis la même phrase dans un texte littéraire, il n'y avait ni personnage ni terrasse antérieurement à cette phrase. Ils n'existeront que postérieurement et fictivement dans l'imagination du lecteur. Et la raison d'être de cette terrasse est de donner une impression de repos, de tranquillité, afin par exemple de préparer la suite, de donner a contrario tout son relief à ce qui va suivre : « François était sur la terrasse quand tout à coup... » La signification de ces deux éléments est fonctionnelle.

Andromaque commence par ces deux vers d'Oreste :

Oui, puisque je retrouve un ami si fidèle,
Ma fortune va prendre une face nouvelle.

Si je vous demande pourquoi il dit cela, peut-être me direz-vous : parce qu'il est content d'avoir retrouvé son ami. Mais cette réponse est nulle, car elle n'explique rien, elle se contente de répéter ce que vous venez de lire. Et elle est fautive. Car il n'y a rien dans le texte *avant* cette phrase. Pas de rencontre. C'est vous qui *l'imaginez rétroactivement*. Vous lisez le texte comme s'il s'agissait de la réalité, ce qui vous empêche de voir le fonctionnement du texte littéraire. *Andromaque* est une tragédie,

c'est-à-dire un parcours qui se termine mal. Et qui est de service à la fin ? Pas Andromaque, pour qui tout va très bien. Pas Pyrrhus ni Hermione : ils sont morts. C'est Oreste.

Grâce aux dieux, mon malheur passe mon espérance.

Où je te loue, ô ciel de ta persévérance.

Appliqué sans relâche au soin de me punir,

Au comble des douleurs tu m'as fait parvenir [...].

Hé bien, je meurs content, et mon sort est rempli.

(1613-1620)

L'œuvre se termine par le malheur d'Oreste. Avouez qu'il est habile, pour lui donner le relief contradictoire caractéristique d'une intrigue dramatique, de la commencer par la proclamation de bonheur de ce même Oreste. L'essentielle raison d'être des deux vers initiaux est donc de préparer le véritable dénouement postérieur, et non pas d'annoncer de fictives retrouvailles antérieures.

Ainsi, les éléments d'un texte littéraire prennent leur sens principal non pas à l'extérieur du texte, dans les réalités qu'ils ont l'air de raconter, mais dans les effets que produisent leurs rapports avec d'autres éléments du texte et notamment des éléments postérieurs. Car il est construit rétroactivement à partir de sa fin. Une intrigue dramatique (comique ou tragique) se présente comme une alternance de craintes et d'espérances qui se succèdent du début à la fin de l'œuvre ; c'est dans cet ordre que vous devez la lire pour en éprouver les émotions. Mais si vous voulez en analyser la construction, il faut partir de la fin. Cela se voit clairement dans le cas de *Britannicus*.

Cet exemple concernait les rapports entre différents moments de l'intrigue. En voici un sur les rapports entre les personnages. Dans la réalité, les individus préexistent aux relations qui s'établissent ensuite entre eux de façon plus ou moins aléatoire, et qui finissent par prendre parfois seulement une signification. Dans une œuvre, c'est la signification visée qui est première. C'est elle qui dicte les rapports entre les personnages. Leurs caractères et leurs particularités sont donc conçus à partir de leur fonction, de leur place, de leur rôle.

Par exemple, dans la réalité « je cherche après Titine » ; mais, par malchance, elle ne veut pas de moi. Dans Andromaque, il ne s'agit pas du tout de malchance ; les refus ne sont pas aléatoires ; ils sont indispensables au fonctionnement d'une œuvre tragique ; les personnages sont conçus pour se refuser. Oreste aime Hermione et par conséquent Hermione ne veut pas de lui ; Hermione aime Pyrrhus et par conséquent Pyrrhus la refuse ; Pyrrhus aime Andromaque et par conséquent Andromaque le repousse.

Défini à partir de son rôle, le caractère d'un personnage peut donc changer quand sa fonction se modifie. Iphigénie a été convoquée par son père pour être sacrifiée, et elle ne le sait pas. L'auteur la rend naïve afin qu'elle soit d'autant plus touchante dans son rôle de victime. Naïve jusqu'à l'in vraisemblance : « Quel plaisir de vous voir », dit-elle dès son arrivée (530). « Quel bonheur de me voir la fille d'un tel père ! » (546). Il paraît qu'on « prépare un pompeux sacrifice [...] L'offrira-t-on bientôt ?

Me sera-t-il permis de me joindre à vos vœux ?

Verra-t-on à l'autel votre heureuse famille ?

« Vous y serez, ma fille », répond-il (573-578).

La raison d'être de ces paroles n'est pas le caractère d'Iphigénie, mais la volonté du dramaturge de faire souffrir son père et d'émouvoir le public. Or, quelques instants plus tard, la même jeune fille abandonne ce rôle d'in vraisemblable ingénue pour devenir d'une lucidité freudienne tout aussi incroyable, parce que le dramaturge a besoin d'elle pour dévoiler l'inconscient masochisme de son amie, qui se plaint sans cesse du brutal

Achille. Il a incendié Lesbos et il m'a emportée évanouie sous son bras ensanglanté, répète-t-elle.

« Oui vous l'aimez, perfide », lui dit Iphigénie.

Et ces mêmes fureurs que vous me dépeignez,
Ses bras que dans le sang vous avez vu baignés,
Ces morts, cette Lesbos, ces cendres, cette flamme,
Sont les traits dont l'amour l'a gravé dans votre âme.

(678-682)

2. *Andromaque*

Ce premier chef-d'œuvre de Racine, se distingue par une particularité qu'on n'a pas assez soulignée. Les personnages ne sont pas des héros, mais seulement des enfants de héros : Pyrrhus, fils d'Achille ; Oreste, fils d'Agamemnon ; Hermione fille d'Hélène. Et ils sont complexés par rapport à leurs célèbres parents, qui ont joué les premiers rôles dans le plus grand événement de tous les temps : la guerre de Troie.

Dire, se dit Hermione, que ma mère, sans même bouger un cil, a vu des milliers d'hommes s'entre-tuer pendant dix ans pour ses beaux yeux ! Moi je veux qu'on tue un homme, un seul. Et je dis à celui qui prétend m'aimer : tue le et je suis à toi. Et je n'obtiens rien !

Quoi ? Sans qu'elle employât une seule prière,
Ma mère en sa faveur arma la Grèce entière ?
Ses yeux pour leur querelle, en dix ans de combat,
Virent périr vingt rois, qu'ils ne connaissaient pas ?
Et moi je ne prétends que la mort d'un parjure,
Et je charge un amant du soin de mon injure ;
Il peut me conquérir à ce prix, sans danger,
Je me livre moi-même et ne puis me venger ?

(1477- 1484)

Oreste rêve d'une solution : refaire la guerre de Troie pour devenir un héros lui aussi. « Prenons », dit-il à Hermione,

Vous la place d'Hélène et moi d'Agamemnon.
De Troie en ce pays réveillons les misères,
Et qu'on parle de nous ainsi que de nos pères.

(1159-1162)

Par deux fois Pyrrhus propose la même chose à Andromaque (282-288 et 328-332). Mais ce ne sont que des rêves.

Il y a toutefois un ancien héros dans cette pièce : Pyrrhus, « le fils d'Achille, et le vainqueur de Troie » (146). Oui mais c'était jadis. Pour Pyrrhus pendant la guerre de Troie ; pour Racine dans les années 1630, c'est-à-dire avant sa naissance ; pour nous en 1914 ! À l'époque, plus on massacrait, plus on était un héros. Mais depuis la vision des choses s'est inversée. Andromaque, Hermione et même sa propre conscience disent à Pyrrhus que les prétendus exploits qui ont fait de lui un prétendu héros étaient des crimes. Voici par exemple ce que lui dit Hermione :

Du vieux père d'Hector la valeur abattue
Aux pieds de sa famille expirante à sa vue,
Tandis que dans son sein votre bras enfoncé
Cherche un reste de sang que l'âge avait glacé ;
Dans des ruisseaux de sang Troie ardente plongée,
De votre propre main Polyxène égorgée

Aux yeux de tous les Grecs indignés contre vous :
 Que peut-on refuser à ces généreux coups ?
 Et voici la réponse de Pyrrhus :
 Madame, je sais trop à quels excès de rage
 La vengeance d'Hélène emporta mon courage.

(1333-1342)

« Mon courroux aux vaincus ne fut que trop sévère », avait-il dit dès la scène 2 (213).

Le remplacement des valeurs guerrières par les valeurs morales a inversé le statut de Pyrrhus et d'Andromaque. Veuve du vaincu, celle-ci était devenue l'esclave du vainqueur qui l'a vigoureusement sautée pendant un certain temps. Puis il en a eu assez et il l'a refilée à l'un de ses esclaves. (Rassurez-vous : je me contente de traduire en français moderne ce que dit Virgile dans le passage que Racine présente comme sa source.)

Ici au contraire, Andromaque est l'incarnation de la valeur, de la fidélité conjugale, du dévouement maternel. Et pour Pyrrhus, ce n'est plus une esclave mais quasiment une déesse qu'il implore en vain. Voici le début de leur premier dialogue :

Me cherchez-vous, Madame ?

Un espoir si charmant me serait-il permis ?

Et elle répond : « Je passais. » (258-260). Je n'aimerais pas trop une telle réponse.

Au fait pourquoi Pyrrhus aime-t-il Andromaque ? On pose souvent cette question. À mon avis, elle est mal formulée. Car pour bien travailler il faut des outils précis ; pour bien penser il faut des mots et des concepts précis. Or aimer est un mot d'une signification très ample, très imprécise. Depuis : « Hum...Toi je te baiserais bien ! » Jusqu'à « Vous êtes pour moi la voie, la vérité, la vie ! » D'ailleurs, Pyrrhus aime-t-il vraiment celle dont il lui arrive souvent de menacer le fils ? Je propose donc une formulation plus précise et plus véridique : pourquoi Pyrrhus tient-il à épouser Andromaque ? Pour deux raisons.

L'ancien héros se sent lourdement dévalué. S'il réussissait à épouser Andromaque malgré elle, malgré son divin Hector, malgré Hermione, malgré tous les Grecs qui ont délégué spécialement un ambassadeur pour empêcher ce mariage, alors il montrerait à tous et à lui-même qu'il reste un héros, un homme capable d'imposer sa volonté contre tout le monde.

Mais il y a une deuxième motivation, plus profonde. Pyrrhus se sent coupable du massacre de Troie. Or, la veuve du héros troyen, victime par excellence de ces massacres, peut seule le pardonner, le racheter. Elle seule peut, en acceptant de s'unir à lui, lui redonner une valeur morale, le sauver de ce qu'il est devenu.

Andromaque a donc pour structure principale le rapport entre un héros déchu, coupable et un être valeureux qui pourrait le sauver. Mais cette reconnaissance est à peu près impossible : Andromaque n'acceptera le mariage que pour se donner la mort aussitôt après. De plus l'amour de Pyrrhus pour la veuve de l'ennemi est condamné par tous les Grecs et par son propre passé : il trahit son père Achille et son propre rôle pendant la guerre de Troie ; il trahit aussi ses serments envers Hermione. Cette structure est donc la triangulation de deux antinomies : entre le désir du sujet et son objet ; entre ce désir et les forces dominantes, dont Pyrrhus sera victime.

La triangulation de ces deux antinomies sera fondamentale dans les trois pièces que je vais étudier : *Britannicus*, *Phèdre* et *Athalie*.

3. Deux catégories de tragédies raciniennes

On peut distinguer deux sortes de tragédies chez Racine. Les unes suivent la mode, parce qu'elles sont galantes (*Alexandre le Grand* et *Andromaque*) ou parce qu'elles sont touchantes (*Bérénice*, *Iphigénie*, *Esther*). Dans les autres il la contredit, alors qu'elle vient de le consacrer. Après le triomphe d'*Alexandre* et d'*Andromaque*, il écrit *Britannicus*, tragédie de l'avidité temporelle et sensuelle révoltée contre la morale, accablant la pureté et assassinant l'innocence. Ce choix était contraire à la mode, et il déplut effectivement dans un premier temps. « J'avoue que le succès ne répondit pas d'abord à mes espérances », lit-on dans la seconde préface. De même, après le triomphe de l'élégiaque *Bérénice*, il choisit la sombre violence de *Bajazet*. Après l'émouvante *Iphigénie*, son plus grand succès, il traite le sujet scabreux de *Phèdre* ; il lui donne une sensualité bien plus intense que chez Euripide, et il fait d'elle l'épouse du père d'Hippolyte et non sa simple fiancée, comme ses prédécesseurs du XVII^e siècle et son rival Pradon. De nouveau, le public est d'abord réticent. On ne peut « envisager [...] sans frémir » un sujet qui « semble offenser grièvement la nature et la raison », écrit un contemporain. Car l'intense désir de Phèdre est non seulement adultérin mais incestueux selon le droit canon et les conceptions de l'époque : le terme revient cinq fois. Enfin, après le triomphe d'une *Esther* de catéchisme, il se lance dans une violente tragédie, *Athalie*, qui ne correspond pas à ce qu'on lui demandait : une pièce pour jeunes pensionnaires de couvent.

Ces tragédies où un auteur soucieux de plaire n'hésite pas à contredire le goût du public sont donc révélatrices de sa vision personnelle. Or, ce sont aussi ses œuvres les plus fortes. Je vais les étudier successivement après avoir énoncé deux nouvelles hypothèses.

4. La structure essentielle d'une intrigue tragique

Un roman ou une pièce de théâtre peuvent se résumer schématiquement à l'histoire d'un *sujet désirant*, qui est à la recherche de l'*objet* de son désir, et qui est favorisé par des *adjuvants*, et contrarié par des *opposants*. Sujet, objet, adjuvants et opposants sont les quatre *actants*, les quatre forces constitutives de l'*action*. Ainsi, Pyrrhus, dont le désir est le moteur de la pièce, a pour objet Andromaque, mais se heurte à l'opposition d'Hermione, d'Oreste et de tous les Grecs, tandis qu'il n'a pour adjuvant que son seul confident.

Je complète cette hypothèse par une autre, de mon invention. Formellement, il y a dans *Britannicus* sept personnages. Mais fondamentalement toute grande œuvre est une vision de *la condition* et de *la personnalité* humaines, où chaque actant principal figure l'une des forces constitutives de cette condition, de cette personnalité.

Britannicus, *Phèdre* et *Athalie* sont structurées par l'antinomie entre trois principes. Premièrement le désir du sujet, figuré par Néron, Phèdre et Athalie ; selon la vision de l'homme qui anime ces trois pièces, ce désir, notre désir, est coupable. Deuxième principe : l'objet de ce désir, figuré par Junie, Hippolyte, Joas ; des êtres purs, des figures spirituelles. Il y a donc une insurmontable antinomie entre le sujet et l'objet du désir. Troisième principe : la loi, qui condamne le désir et qui est figurée par diverses autorités et même plus ou moins présente dans la conscience du sujet désirant.

Ce sont ces antinomies qui constituent le véritable tragique. On a tendance à qualifier de tragiques tous les malheurs intenses. Mais de façon plus rigoureuse n'est véritablement tragique qu'un malheur inévitable et insurmontable parce qu'il résulte

d'une antinomie constitutive de la condition ou de la personnalité humaines, d'une antinomie entre l'être et sa propre raison d'être.

5. *Britannicus*

C'est le désir de Néron qui est à l'origine du problème et qui conduit au dénouement. Animé d'un désir sexuel pour Junie, physiquement vierge et moralement pure, il la fait venir de force, en pleine nuit, à demi-nue.

Excité d'un désir curieux

Cette nuit je l'ai vue arriver en ces lieux,
Triste, levant au ciel ses yeux mouillés de larmes,
Qui brillaient au travers des flambeaux et des armes.
Belle, sans ornement, dans le simple appareil
D'une beauté qu'on vient d'arracher au sommeil.
Que veux-tu ? Je ne sais si cette négligence,
Les ombres, les flambeaux, les cris, et le silence,
Et le farouche aspect de ses fiers ravisseurs
Relevaient de ses yeux les timides douceurs.

(385-394)

Ces dix premiers vers expriment le désir de l'empereur dans un contexte de violence érotique. Mais son intention est un contresens. Junie n'est pas un objet érotique : c'est un être spirituel. Et face à elle, Néron prend légèrement conscience de ce contresens : une conscience paralysante.

J'ai voulu lui parler et ma voix s'est perdue.
Immobile, saisi d'un long étonnement,
Je l'ai laissé passer dans son appartement.

(396-398)

Jusque-là excité de désir, le voilà soudain devenu comme impuissant. Sa domination érotique a été subvertie par la domination morale, spirituelle, de la pure vierge.

On ne prend conscience de sa particularité que lorsqu'on est confronté à son contraire. Dans cette rencontre avec son antipode, Néron a soudain perçu sa coupable infériorité, même si ce n'est pas encore tout à fait consciemment. À partir de ce moment il a besoin de Junie non plus comme objet érotique, mais comme rédemptrice. Et c'est impossible : il y a une antinomie insurmontable entre le sujet et son objet, entre l'être déchu et sa raison d'être salutaire.

Le désir de Néron a pour adjuvant le fourbe Narcisse, pour opposants le vertueux Burrhus, et surtout Agrippine, mère de l'empereur, qui est pour lui la loi, et qui hante son surmoi. Voyez ce qu'il répond à Narcisse, qui lui conseille de suivre ses « désirs » (481).

Et ne connais-tu pas l'implacable Agrippine ? [...]
Sitôt que mon malheur me ramène à sa vue,
Soit que je n'ose encore démentir le pouvoir
De ces yeux, où j'ai lu si longtemps mon devoir,
Soit qu'à tant de bienfaits ma mémoire fidèle,
Lui soumette en secret tout ce que je tiens d'elle :
Mais enfin mes efforts ne me servent de rien,
Mon génie¹ étonné tremble devant le sien.

¹ Ma personnalité intime.

(483 et 500-506)

Au dénouement, Agrippine est son œil de Caïn. « Poursuis, Néron », lui dit-elle.
Ta main a commencé par le sang de ton frère.
Je prévois que tes coups viendront jusqu'à ta mère [...]
Ne crois pas qu'en mourant je te laisse tranquille.
Rome, ce ciel, ce jour que tu reçus de moi,
Partout, à tout moment, m'offriront devant toi.
Tes remords te suivront comme autant de furies [...]
Mais j'espère qu'enfin le ciel las de tes crimes
Ajoutera ta perte à tant d'autres victimes,
Qu'après t'être couvert de leur sang et du mien,
Tu te verras forcé de répandre le tien ;
Et ton nom paraîtra dans la race future
Aux plus cruels tyrans une cruelle injure.

(1674-1692)²

6. Phèdre

Qui est Phèdre ? C'est écrit dans la liste des personnages : « femme de Thésée, fille de Minos et de Pasiphaé ». Et c'est répété la première fois qu'il est question d'elle (36). Mais on s'est sans doute gardé, au lycée, de vous dire ce que cela signifiait. Minos était un Roi si sage que les dieux l'ont choisi pour être l'un des trois juges à l'entrée de l'au-delà.

Minos juge aux Enfers tous les pâles humains.
Ah ! Combien frémira son ombre épouvantée,
Lorsqu'il verra sa fille à ses yeux présentée,
Contrainte d'avouer tant de forfaits divers,
Et des crimes peut-être inconnus aux Enfers ?

(1280-1284)

Et qui est la mère ? (Vous admirerez au passage la répartition sexuelle des rôles !) Pasiphaé était une femme si avide qu'elle trouvait que les mecs avec leur machin prétentieux étaient tristement insuffisants. Elle demanda donc à Dédale de lui construire une vache pour qu'elle s'y enfermât afin de se faire saillir par un taureau. C'est écrit dans le texte – enfin pour ceux qui savent.

Ô haine de Vénus ! Ô fatale colère !
Dans quels égarements l'amour jeta ma mère !

(249-250)

Je vous préviens : si vous avez pour patrimoine génétique Minos et Pasiphaé, votre personnalité ne va pas tarder à éclater. Phèdre n'a que deux solutions. Ou bien son désir bafoue sa conscience, dans un véritable meurtre moral : c'est ce qui se passe dans un premier temps. Ou bien sa conscience élimine son désir par le suicide physique :

Et la mort à mes yeux déroband la clarté
Rend au jour, qu'ils souillaient, toute sa pureté.

(1643-1644)

² Je n'ai pas parlé de Britannicus. Ce personnage est la victime. Si vous voulez éprouver les effets affectifs d'une tragédie, c'est bien à lui qu'il faut vous identifier. Mais si vous voulez en retrouver les causes, en restituer le fonctionnement, ils ne sont généralement pas dans ce personnage, qui est ici la victime du désir de Néron pour Junie et du conflit entre l'empereur et sa mère.

Pourquoi Phèdre a-t-elle un intense besoin d'Hippolyte. Par désir de posséder ce jeune vierge, et d'asservir celui « qui jamais n'a fléchi sous le joug amoureux ». Le texte explicite fortement ce désir.

de faire fléchir un courage inflexible,
De porter la douleur dans une âme insensible,
D'enchaîner un captif de ses fers étonné,
Contre un joug qui lui plaît vainement mutiné :
C'est là ce que je veux, c'est là ce qui m'irrite³.

Pour résoudre son problème sexuel, Phèdre a eu recours à la solution habituelle : le mariage. Mais

à peine au fils d'Égée,
Sous les lois de l'hymen je m'étais engagée,
Mon repos, mon bonheur semblait être affermi,
Athènes me montra mon superbe ennemi⁴.

(269-272)

Comme dans *Britannicus*, cette rencontre entre les deux personnages antagoniques est décisive :

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.
Je reconnus Vénus, et ses feux redoutables.

(273-277)

L'antinomie est radicale entre le sujet et son objet : entre la fille de Pasiphaé, incarnation du désir sexuel, et Hippolyte qui refuse la sexualité.

Mais le besoin que Phèdre a d'Hippolyte a une seconde raison. Notre société de consommation et de jouissance célèbre les désirs. Ce n'est pas seulement parce que nous sommes émancipés ; c'est aussi parce que ce sont les désirs qui font tourner le système. Sans les désirs, il y aurait tellement moins de consommation, de production, de profits. Quelle catastrophe !

En revanche, jusqu'aux années 1960, le désir était réprouvé parce qu'il subvertit l'ordre. Et surtout le désir sexuel, et encore plus le désir sexuel féminin. La fille de Pasiphaé est donc l'héritière d'une terrible culpabilité. Son salut serait d'être reconnue, aimée, sauvée d'elle-même par l'amour d'Hippolyte, qui est l'incarnation de la pureté morale. Mais c'est impossible. Telle est la condition tragique : être rejeté par celui qu'on perçoit comme son salut, comme sa raison d'être.

Le désir de Phèdre n'a que deux adjuvants, et ils sont funestes : Oenone, mauvaise conseillère, même si c'est par dévouement ; et l'annonce de la mort de Thésée, qui rend sa liberté à son épouse, mais qui est un piège. À peine Phèdre en a-t-elle profité pour se déclarer qu'on annonce le retour d'un mari qui n'était pas mort.

En revanche, ce désir a beaucoup d'opposants d'une force exceptionnelle : le père de Phèdre, juge à l'entrée de l'au-delà, son mari, et plusieurs divinités. « Le ciel, tout l'univers est plein de mes aïeux » (1276). Et enfin la conscience même de la fille de

³ Ce n'est pas Phèdre qui parle ainsi, mais Aricie, dont le caractère ne correspond pas à un tel désir. Contrairement au romancier, l'auteur de théâtre ne peut pas parler lui-même dans son œuvre ; il est obligé de répartir ce qu'il veut dire entre les divers personnages, parfois au détriment de la vraisemblance.

⁴ C'est-à-dire l'ennemi des femmes, qui les méprise du haut de sa superbe, et l'ennemi de l'épouse de Thésée, dont il ruine le repos, le bonheur.

Minos. Voilà une autre forme de la condition tragique : l'antinomie insurmontable entre la conscience qui vous surplombe et le désir qui vous anime.

Cette pièce est la plus forte des tragédies de Racine parce que nos deux principes antagoniques y sont unis dans le même personnage et sous la forme la plus intense.

7. *Athalie*

Depuis près d'un siècle, les Juifs sont divisés en deux royaumes. Athalie, reine de Juda, a renié Dieu pour le remplacer par Baal. Jéhu, roi d'Israël, fidèle au vrai Dieu, a tué les enfants d'Athalie et fait précipiter du haut des remparts sa mère Jézabel, dont le cadavre a été dévoré par les chiens.

En représailles, Athalie décide de massacrer tous ses petits-enfants pour éteindre la lignée de David, qui doit conduire au Sauveur. Mais il y en a un qui a été sauvé : le petit Joas. Et le grand prêtre Joad organise un complot pour renverser cette usurpatrice, la remplacer par Joas et rétablir le culte du vrai Dieu.

Comme dans *Phèdre* et *Britannicus*, c'est la rencontre entre les deux personnages antinomiques qui est décisive.

C'était pendant l'horreur d'une profonde nuit.
 Ma mère Jézabel devant moi s'est montrée,
 Comme au jour de sa mort pompeusement parée.
 Ses malheurs n'avaient point abattu sa fierté.
 Même elle avait encor cet éclat emprunté,
 Dont elle eut soin de peindre et d'orne son visage,
 Pour réparer des ans l'irréparable outrage.
Tremble, m'a-t-elle dit, fille digne de moi.
Le cruel Dieu des Juifs l'emporte aussi sur toi.
Je te plains de tomber dans ses mains redoutables,
Ma fille. En achevant ces mots épouvantables,
 Son ombre vers mon lit a paru se baisser.
 Et moi, je lui tendais les mains pour l'embrasser.
 Mais je n'ai plus trouvé qu'un horrible mélange
 D'os et de chair meurtris, et traînés dans la fange,
 Des lambeaux pleins de sang, et des membres affreux,
 Que des chiens dévorants se disputaient entre eux.

(490-506)

Cette première partie, dont seuls les quatre derniers vers sont inspirés de la Bible, illustre la réduction à leur néant des fausses grandeurs de ce monde. Mais aussitôt commence une seconde partie dont le début est radicalement différent, et qui est d'autant plus significative qu'elle est entièrement de l'invention de Racine, alors qu'il devait en principe rester fidèle à ses sources quand il s'inspirait de la Bible.

Dans ce désordre à mes yeux se présente
 Un jeune enfant couvert d'une robe éclatante,
 Tels qu'on voit des Hébreux les prêtres revêtus.
 Sa vue a ranimé mes esprits abattus.
 Mais lorsque revenant de mon trouble funeste,
 J'admira sa douceur, son air noble et modeste,
 J'ai senti tout à coup un homicide acier,
 Que le traître en mon sein a plongé tout entier.

(507-514)

Ce passage signifie évidemment que bientôt la révolte des fidèles du Dieu des Juifs va assassiner Athalie et le remplacer par le petit Joas. Mais à mon avis il signifie surtout qu'Athalie, jusque-là sûre de son pouvoir et de son bon droit, a soudain ressenti la vanité de la puissance temporelle face à la pureté morale. Telle est bien l'interprétation de son confident.

Ami, depuis deux jours je ne la connais plus.

Ce n'est plus cette reine éclairée, intrépide.

[.....]

La peur d'un vain remords trouble cette grande âme.

(870-875)

À mes yeux, le coup de poignard est pour l'usurpatrice infidèle le début d'une prise de conscience de sa coupable fragilité. Dans la Bible, Joas n'était qu'un enjeu entièrement passif. Ici, c'est un acteur décisif. Au cours de deux autres nuits, Athalie a revu « ce même enfant toujours tout prêt à [la] percer » (522). Puis, en plein jour, nous dit-elle,

ô surprise ! ô terreur !

J'ai vu ce même enfant dont je suis menacée.

(534-535)

Alors, elle a décidé de « l'interroger » (614). Au cours d'un long dialogue, elle cherche à le séduire. Mais il lui oppose d'admirables répliques, qui dénoncent ses méfaits et la vanité de son Dieu (II, 7).

Deuxième antinomie : l'autorité morale qui condamnait le désir de Néron et de Phèdre trouve ici sa forme décisive, celle du vrai Dieu, qui conduit l'histoire à travers les actions et les passions des hommes.

Impitoyable Dieu, toi seul as tout conduit,

reconnaît Athalie elle-même au dénouement (1774).

8. Tentative d'explication de la vision racinienne de la condition et de la personnalité humaines

8.1. La transformation de la condition humaine au dix-septième siècle

Ainsi, dans les œuvres les plus caractéristiques de Racine, parce qu'elles sont écrites contre l'attente du public ou la demande de sa protectrice, je retrouve la même triangulation tragique, constituée par deux insurmontables antinomies. Entre le principe moteur du sujet désirant, qui est temporel et même sensuel, et l'objet désiré, qui est moral et spirituel. Entre le désir constitutif du sujet et la loi morale, incarnée par des personnages humains ou divins qui le surplombent et qu'il redoute, et plus ou moins inscrite dans sa conscience même.

Il me paraît évident que cette triangulation procède de la vision augustinienne de la condition et de la personnalité humaines, qui domine largement les milieux intellectuels français de la seconde moitié du dix-septième siècle.

Jusqu'au dix-septième siècle, la tendance dominante était d'admirer l'ordre naturel et divin. De l'admirer et de s'y soumettre. Ainsi, pour être heureux, il fallait s'appliquer à coïncider avec la place que cet ordre vous avait attribuée. Ce n'était pas difficile parce que les gens étaient définis par leur héritage : les nobles étaient les héritiers de leurs ancêtres, les prêtres de la Bible et des traditions de l'Église, les penseurs étaient les héritiers d'Aristote, d'Hippocrate, et des chefs-d'œuvre de l'Antiquité gréco-latine, les paysans et artisans de leurs traditions. La vérité était dans les origines ; penser c'était commenter la Bible, Aristote, Homère etc ; créer c'était imiter les grands modèles.

À la Renaissance, les élites européennes ont entrepris de s'approprier l'héritage et même de le réformer, ce qui a conduit à d'horribles guerres de religion. Mais cet esprit d'entreprise a recommencé au dix-septième siècle avec notamment Bacon, Galilée et Descartes. Celui-ci nous propose une philosophie « pratique, par laquelle, connaissant la force et les actions du feu, de l'eau, de l'air, des astres, des cieus et de tous les autres corps [...], nous les pourrions employer [...], et ainsi nous rendre comme maîtres et possesseurs de la nature. ». Il ne s'agit plus de respecter l'ordre naturel, mais de le transformer à notre profit. D'où le *Discours de la méthode*. Tant que tout était en ordre, il n'y avait pas besoin de méthode. Elle est devenue nécessaire seulement quand on a décidé de créer un ordre, ce qui était radicalement nouveau. C'est de cette révolution que nous héritons. C'est cette exploitation de la nature que nous sommes en train de pousser à l'excès.

Cette création d'un ordre a un animateur : le moi pensant, base de l'anthropologie cartésienne. Et elle a un but : notre intérêt, notre profit. Voici ce qu'écrit en 1644, Guez de Balzac, fort bon observateur de l'époque. « Gloire et vertu ne sont considérées aujourd'hui que comme biens de théâtre, qui ne subsistent qu'en apparence. » Les gens « préfèrent le profit à la gloire [...]. Ce malheureux intérêt, qui devrait n'être connu que des banquiers de Gênes et d'Amsterdam [...], est maintenant le dieu de la cour » (*Œuvres*, t. II, p. 454). C'est au milieu du dix-septième siècle que le mot *intérêt* prend son sens actuel. Jusque-là il signifiait plutôt le contraire. J'emprunte à Rabelais un exemple dont vous vous souviendrez peut-être : « Il y a des braguettes qui ne sont pleines que de vent, au grand intérêt du sexe féminin. » C'est-à-dire au grand dommage des femmes.

Pourquoi y a-t-il cette inversion du rapport de l'homme au monde ? Parce que ceux qui commencent à dominer la société ne sont plus des héritiers du passé, mais des entrepreneurs de l'avenir : industriels, commerçants, financiers. Ces derniers sont particulièrement puissants. À partir de 1635, le budget de l'État français, grevé par la guerre, dépend de financiers qui lui prêtent à des taux usuraires d'énormes sommes d'argent. Car l'État ne recouvre pas lui-même les impôts indirects (aides, gabelles...). Il les afferme à des fermiers, traitants ou partisans c'est-à-dire des financiers qui passent un traité, un parti avec l'État. Ils ne lui avancent par exemple que les trois quarts ou même les deux tiers du montant des impôts ; après quoi ils en recouvrent la totalité à leur profit. Comme chacun se sert au passage, en 1657 et 1659, l'État ne perçoit que 38 % des sommes prélevées.

Ces gens là constituent déjà des lobbies très puissants. Ils sont même au cœur du pouvoir. Colbert, principal ministre de Louis XIV, est aussi à la tête du plus puissant lobby de l'époque. Et le comportement de ces lobbyistes n'est pas plus moral ni plus sentimental qu'aujourd'hui. « De telles gens, écrit La Bruyère, ne sont ni parents, ni amis, ni citoyens, ni chrétiens, ni peut-être des hommes : ils ont de l'argent⁵. »

La vie sociale elle-même commence à être caractérisée par notre libéralisme concurrentiel. Car elle est dominée par la vie de salon et de cour, où règne une féroce concurrence pour la faveur. Voici ce qu'écrit dès 1630 Nicolas Faret dans *L'Art de plaire à la cour*. « Tout en un temps, il faut songer aux moyens de conserver ce que nous possédons, d'acquérir ce qui nous manque, de rendre vains les efforts de ceux qui nous contrarient, de surmonter la haine et l'envie, de reculer ceux qui sont devant nous, d'arrêter ceux qui nous suivent, et le salut d'un chacun ne consiste pas tant, ce semble, à se garder soi-même qu'à ruiner les autres », « dans cette grande confusion de personnes qui aspirent tous à une même chose, qui est la faveur du maître ».

⁵ *Les Caractères*, Des biens de fortune, 58.
Bull. Acad. Sc. Lett. Montp., vol. 50 (2019)

Cette nouvelle situation transforme radicalement la vision de l'homme. Si vous demandez à François de Sales, à Descartes, au premier Corneille, à tous les penseurs de la première moitié du dix-septième siècle quel est et surtout quel doit être le principe de nos actions, de nos pensées et de nos sentiments, ils vous répondront : la *générosité*. Ce terme n'a pas alors du tout le même sens qu'aujourd'hui. Un homme généreux c'est alors un homme qui a été bien *génére* par de vigoureuses *génétoires*. C'est-à-dire un noble de race. Mais la notion de générosité va quasiment disparaître à partir de 1650, puis prendre un tout autre sens, caractéristiques de la nouvelle époque : l'homme généreux devient celui qui a de l'argent et qui en distribue.

Et si l'on demande dans la seconde moitié du siècle quel est notre principe, la réponse est *l'amour-propre*. Encore un mot qui n'a pas du tout le même sens qu'aujourd'hui. « L'amour-propre c'est l'amour de soi-même et de toutes choses pour soi », écrit La Rochefoucauld. Et plus loin « l'intérêt est l'âme de l'amour-propre⁶ ». Désormais notre motivation c'est donc un égoïsme intéressé. Nous avons tendance à croire que l'égoïsme est une tendance naturelle c'est-à-dire éternelle. Or, les mots *égoïste* et *égoïsme* n'apparaissent en français qu'en 1721 et 1743, vers la même époque en anglais et en allemand, et encore plus tard en italien et en espagnol.

8.2. Port-Royal et la formation de Racine

Ces nouvelles tendances dominantes contredisent les traditions et la morale chrétienne. Pour lutter contre elles, on est allé puiser dans le grand dénonciateur de l'amour de soi et de l'intérêt, saint Augustin. « La cause première de la perte de l'homme a été l'amour de soi », écrit-il. Et encore : « Deux amours ont fait deux cités⁷ l'amour de Dieu jusqu'au mépris de soi la cité céleste, l'amour de soi jusqu'au mépris de Dieu la cité terrestre » (*La Cité de Dieu*, XIV, 28).

Un évêque belge, Jansénius publie en 1640 *l'Augustinus*, un ouvrage de 1100 pages in-folio très serrées de dissertations abstruses en latin. Majorant l'importance de certains textes polémiques ou même apocryphes du principal Père de l'Église d'Occident, il affirmait que la nature humaine a été tellement corrompue par le péché originel qu'il nous est impossible d'accomplir une bonne action sans le secours de la grâce divine, et que nous méritons tous l'enfer. C'est par pure bonté, et nécessairement au hasard, que Dieu en sauvera quand même quelques-uns en son paradis. Ces thèses lui valent d'être condamné par l'Église de France, par le roi et par le pape.

Hé bien la psychologie et la morale de cet ouvrage illisible ont un énorme succès en France. Diffusées notamment par Pascal et par des hommes d'élite qui se sont retirés auprès du couvent de Port-Royal afin de fuir un monde qui devenait matérialiste et intéressé, elles imprègnent tous les principaux écrivains et moralistes des années 1660-1700.

À Port-Royal on a créé une école. C'est là que le petit orphelin Racine a été formé à partir de dix ou onze ans, ou même de six ou sept ans, par un enseignement moral très strict, dispensé par des maîtres prestigieux. Voici l'une des phrases du manuel de base. « Nous avons toujours en nous-mêmes, tandis que nous sommes en cette vie, une corruption naturelle que l'Écriture appelle concupiscence, qui nous porte toujours contre la Loi de Dieu et nous suscite des tentations et des mouvements qui ne peuvent être surmontés que par la grâce de Jésus-Christ ; et toute la vertu et l'exercice du chrétien dans ce monde consiste à combattre et diminuer peu à peu cette concupiscence. » Les

⁶ *Maximes*, MS 1 et MP 26.

⁷ C'est-à-dire deux mondes ; il dit « deux cités » parce qu'à l'époque le monde méditerranéen était organisé en cités : Athènes, Sparte, Rome, Carthage etc.

enfants, dit l'un des formateurs, « n'ont point d'autre règle que de suivre toutes leurs passions ». Il faut réagir en les « resserrant dans les bornes d'une exacte discipline, comme dans une cage », ajoute un autre.

Racine est resté là jusqu'à la fin de la seconde. Puis après deux années dans un collège lié à Port-Royal, il est revenu auprès de ses maîtres de seize à dix-huit ans, c'est-à-dire à une époque décisive. Il appelait « papa » l'un d'entre eux. Il a été d'autant plus marqué par cette époque que c'était le moment où Pascal publiait ses célèbres *Provinciales*. La police et les jésuites étaient sur les dents sans pouvoir empêcher la diffusion de ces petites lettres qui avaient un très grand succès.

8.3. L'auteur de *Britannicus* et de *Phèdre* a-t-il pu se libérer de cette conception de l'homme ?

Dès qu'il a pu être indépendant, à vingt-trois ans, Racine a rejeté son éducation morale pour vivre dans le monde et dans le péché de la chair, et pour écrire des pièces de théâtre, c'est-à-dire, selon ses anciens maîtres, pour propager des passions coupables. « Un faiseur de romans et un poète de théâtre est un empoisonneur public, non des corps, mais des âmes des fidèles, qui se doit regarder comme coupable d'une infinité d'homicides spirituels », écrit l'un d'entre eux, Pierre Nicole. Racine réplique avec violence : c'est la brouille non seulement avec des hommes qu'il avait admirés et aimés, mais avec sa tante, religieuse à Port-Royal, pour laquelle il avait une véritable adoration.

Après quinze ans d'une vie qu'il va bientôt condamner comme scandaleuse, Racine quitte sa maîtresse. Cinq mois après la création de *Phèdre*, il se marie : ce sera un mari et un père exemplaires. Il renonce au théâtre et se réconcilie avec Port-Royal. Vers trente-neuf ans, il revient à l'intense foi et à la stricte morale de son adolescence. Il dénoncera « l'égarement et les misères où [il a] été engagé pendant quinze années » (lettre du 4 mars 1698), « les scandales de [s]a vie passée » (testament du 10 octobre 1698).

Pendant qu'il écrivait ses tragédies et qu'il se livrait à ses désirs, avait-il réussi à se défaire de la conception augustinienne de la condition et de la personnalité humaines ? Je ne le crois pas. Il est bien plus facile d'inverser son comportement que d'oublier une éducation morale exigeante enseignée par des maîtres prestigieux et conforme à la psychologie du moment. Mère de famille, vous pouvez faire votre valise demain matin, mais vous garderez, consciemment ou inconsciemment, un sentiment de culpabilité envers vos enfants.

Il oublie d'autant moins ce qu'on lui a enseigné que la querelle du « jansénisme » bat son plein, que les milieux intellectuels sont imprégnés non pas de la théologie, mais de l'anthropologie augustinienne, et que sa tante et ses anciens maîtres, avec lesquels il aimerait se réconcilier, continuent à le critiquer. C'est sans doute en août 1676, alors qu'il achève la rédaction de *Phèdre*, qu'il manifeste son intention d'aller les voir. Mais sa tante refuse de rencontrer un homme qui fréquente les comédiens, et qui est l'amant de la plus célèbre actrice de l'époque : « J'ai appris [...] avec douleur que vous fréquentiez plus que jamais des gens dont le nom est abominable à toutes les personnes qui ont tant soit peu de piété, et avec raison, puisqu'on leur interdit l'entrée de l'église et la communion des fidèles, même à la mort, à moins qu'ils ne se reconnaissent⁸ [...] 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. »

⁸ Qu'ils ne renoncent au théâtre, et condamnent leur activité passée.

Ne parlons pas de tragédies « jansénistes ». Ce terme ne devrait s'employer qu'entre guillemets. Car les intéressés l'ont toujours refusé et ne pouvaient pas l'accepter. Le christianisme est une orthodoxie, où l'on accepte seulement deux interprétations : l'augustinisme et le thomisme. Toute autre est nécessairement une hétérodoxie, une hérésie, c'est-à-dire une radicale culpabilité. Les défenseurs de Jansénin se considéraient, non sans raison, comme les véritables disciples de saint Augustin.

Je suis pratiquement le seul spécialiste à considérer que le tragique racinien est vraiment l'expression de l'anthropologie augustinienne. Mais je maintiens ma position. Bon connaisseur du théâtre de Racine et surtout de l'augustinisme, Philippe Sellier a étudié les cinquante-trois personnages caractérisés moralement dans les tragédies de Racine. Vingt-sept y sont présentés comme « innocents et vertueux » ; et quelques autres, rares, sont des « exceptions monstrueuses ». Par conséquent « l'univers des tragédies raciniennes est diamétralement opposé [...] à toute vision augustinienne », conclut-il. Mais je crois qu'il commet une erreur en étudiant séparément les différents personnages, comme s'ils étaient tous représentatifs de l'humanité que nous montrent ces tragédies. Je crois en effet que c'est surtout dans le rapport entre les personnages que s'exprime la vision d'un auteur, comme je me suis appliqué à le montrer. Je retrouve ainsi l'homme augustinien, animé par des désirs coupables que condamnent les autorités et sa propre conscience, et aspirant à être sauvé par un être pur, alors qu'il y a entre eux une insurmontable antinomie.

Deux exemples me paraissent significatifs. Philippe Sellier classe évidemment Hippolyte et Aricie parmi les êtres « innocents et vertueux ». Mais, plutôt que des êtres réels, ce sont des images mythiques conçues pour aggraver la douleur de Phèdre :

Le ciel de leurs soupirs approuvait l'innocence.

Ils suivaient sans remords leur penchant amoureux.

Tous les jours se levaient clairs et sereins pour eux.

Et moi, triste rebut de la nature entière,

Je me cachais au jour, je fuyais la lumière.

La mort est le seul dieu que j'osais implorer.

(1238-1243)

Cette image qui hante Phèdre ne correspond pas du tout à la réalité. Hippolyte et Aricie viennent seulement d'apprendre qu'ils s'aimaient, et ils ont été aussitôt précipités dans le malheur.

Il y a chez Racine un autre personnage particulièrement innocent : l'enfant Joas. Mais, alors que son histoire devrait s'arrêter au moment où il est proclamé roi à la place d'Athalie, le dramaturge annonce six fois, à des moments décisifs, ce qu'il appelle dans sa préface le « funeste changement » de ce personnage « après trente années d'un règne fort pieux ». Il sort donc de son sujet et en contredit même l'esprit, ainsi que la règle selon laquelle le caractère des personnages doit être stable. Pourquoi ? Parce que, conformément à l'anthropologie augustinienne, il veut insister sur la déchéance morale qui attend tout être humain quand la vie dans le monde et particulièrement le pouvoir et les flatteurs réveillent sa nature profonde d'enfant du péché originel. Les vers 1387-1402 sont significatifs à cet égard. Joas est une magnifique figure de l'innocente pureté tant que son rôle d'idéal et de persécuté le requiert. Il deviendra impur après la pièce, en cessant d'être une belle image de la fiction pour devenir un homme de la réalité, qui renie Dieu et massacre le grand prêtre, son frère de lait, fils de ceux qui l'avaient sauvé et mis sur le trône.

*

Racine a-t-il pensé tout ce que je viens de dire ? Non. Mais la fiction artistique et littéraire n'aurait plus de raison d'être si nous avions claire conscience de nos problèmes. Et les grandes œuvres sont des formes susceptibles de prendre un autre sens

dans un nouveau contexte historique et idéologique. Elles ne survivent que par ces nouvelles interprétations. « Quand l'œuvre a paru, son interprétation par l'auteur n'a pas plus de valeur que toute autre par qui que ce soit », disait Paul Valéry.

BIBLIOGRAPHIE

FORESTIER Georges, *Jean Racine*, Gallimard, 2006.

RACINE Jean, *Théâtre complet*, édition Jean Rohou, La Pochothèque, 1998.

ROHOU Jean, *Le XVIIe siècle, une révolution de la condition humaine*, éditions du Seuil, 2002 (résumé dans *Le Débat*, 130, mai 2004, p. 116-132).

SELLIER Philippe, *Port-Royal et la littérature*, t. II, Champion, 2000.