

## Phèdre janséniste ? retour sur un lieu commun

Jean-Noël LAURENTI  
Université de Pau  
et des Pays de l'Adour  
Centre d'Études Supérieures de la Renaissance (Tours)

« Phèdre est une juste à qui la grâce a manqué. » Ce mot attribué à Voltaire résume un thème traditionnel de la critique racinienne : un poète janséniste au fond de lui-même, lors même qu'il avait rompu avec Port-Royal pour suivre la voie du théâtre, et finissant par se réconcilier avec ses maîtres par l'entremise de Boileau, selon la célèbre anecdote rapportée par Louis Racine où l'on voit le grand Arnauld accorder un satisfecit à sa dernière tragédie profane<sup>1</sup>. Cette thèse, conformément aux intentions hagiographiques de son fils, a permis de placer Racine en compagnie d'un Pascal ou d'un Bossuet sur le Parnasse du Grand Siècle chrétien. Elle a fourni également une grille à des interprétations fertiles et aussi stimulantes que discutables<sup>2</sup>, dont *Le Dieu caché* de Lucien Goldmann a offert en son temps un exemple célèbre. Mais, même si Racine en tant que personne est toujours resté attaché à Port-Royal, y compris après la « rupture » du milieu des années 1660, comme l'ont montré les recherches récentes<sup>3</sup>, s'ensuit-il que ses œuvres soient des œuvres « jansénistes », ou du moins jusqu'à quel point ? Allant en sens inverse, une partie de la critique l'a au contraire nié, tout en reconnaissant néanmoins ce que Racine pouvait devoir à sa formation chrétienne.

Les dernières décennies ont permis à la recherche d'acquérir une connaissance plus précise de l'environnement socioculturel dans lequel Racine a conçu ses tragédies : d'une part une connaissance renouvelée des courants de pensée qui parcourent le siècle, qu'il s'agisse de l'augustinisme et de la pensée de Port-Royal ou des diverses formes de libertinage, fortement influentes elles aussi dans l'opinion ; d'autre part une appréhension plus exacte de ce qu'est le métier de poète tragique, tant pour ce qui est de sa condition et de ses rapports avec le public qu'en ce qui concerne la poétique et la conception que les hommes du XVII<sup>e</sup> siècle se font de la tragédie : enfin une familiarité toute nouvelle avec les répertoires qui se jouaient sur les diverses scènes parisiennes, avec en fond de tableau la « guerre des théâtres ». À la lumière de ces nouveaux éléments, il devrait être possible de réexaminer la signification et le degré de pertinence de l'étiquette « janséniste » traditionnellement apposée à *Phèdre*. Pour cela, bien entendu, il convient d'examiner le texte même de la pièce, mais cet examen serait insuffisant si l'on n'en confrontait pas les résultats avec les autres pièces de Racine, ce qui revient à s'interroger sur le caractère « janséniste » de l'ensemble du théâtre de Racine. C'est à ce réexamen que nous nous proposons ici d'apporter quelques éléments.

### Les enjeux :

Dans la vision du Grand Siècle que nous a léguée le XIX<sup>e</sup>, marqué à la fois par la religiosité romantique et l'affirmation de la conscience individuelle, le jansénisme représente une forme exigeante de christianisme, rebelle aux tentations et aux pressions du pouvoir, leçon vivante héroïquement opposée aux compromissions de la société. Or à l'origine il n'en est rien : au XVII<sup>e</sup> siècle et encore au XVIII<sup>e</sup>, « janséniste » est une injure.

En effet, les jansénistes ne se sont jamais désignés comme tels. Comme beaucoup de mots en *-iste*, il s'agit d'un terme employé par leurs adversaires pour les marginaliser : le janséniste est celui qui suit la doctrine de Jansénius, donc une doctrine particulière, une hérésie, et non pas la doctrine

<sup>1</sup>. Louis RACINE, *Mémoires contenant quelques particularités sur la vie et les ouvrages de Jean Racine*, dans RACINE, *Œuvres complètes*, I, *Théâtre – Poésie*, éd. par G. Forestier, Gallimard, « Bibliothèque de la Pléiade », 1999, pp. 1154-1155.

<sup>2</sup>. On trouvera un panorama de l'histoire de cette thèse dans Maurice DELCROIX, *Le sacré dans les tragédies profanes de Racine*, Nizet, 1970, pp. 329 sqq.

<sup>3</sup>. Voir G. Forestier, *Jean Racine*, Fayard, 2006, pp. 346-348.

catholique ni même la doctrine de saint Augustin, qui reste la doctrine officielle de l'Église. À cela, les intéressés répondaient en s'intitulant « disciples de saint Augustin », signifiant par là que leurs ennemis étaient eux-mêmes infidèles à la doctrine de saint Augustin.

Relisons les lettres de Voltaire où il est question de ce « jansénisme » de Racine. Il en fait état pour illustrer le thème selon lequel les grands auteurs sont persécutés par les médiocres et victimes de calomnie. Voici quelques lignes de la lettre la plus connue, qui contient la fameuse formule assimilant Phèdre à saint Pierre tel que le voyait le grand Arnauld<sup>4</sup> :

... les Pradon veulent écraser les Racine.

C'est une guerre toujours renaissante, dans laquelle la méchanceté, le ridicule et la bassesse sont sans cesse sous les armes.

(...)

Souvent pour empêcher une pièce nouvelle de paraître, pour la faire tomber au théâtre... et pour abîmer l'auteur, on emploie plus d'intrigues que les whigs n'en ont tramé contre les tory (*sic*), les guelfes contre les gibelins, les molinistes contre les jansénistes...

Je sais de science certaine, qu'on accusa Phèdre d'être janséniste. Comment, disaient les ennemis de l'auteur, sera-t-il permis de débiter à une nation chrétienne ces maximes diaboliques !

*Vous aimez, on ne peut vaincre sa destinée.*

*Par un charme fatal vous fûtes entraînée.*

N'est-ce pas là évidemment un juste à qui la grâce a manqué ? J'ai entendu tenir ces propos dans mon enfance, non pas une fois, mais trente<sup>5</sup>.

Dix-huit mois plus tard, Voltaire revient là-dessus, toujours pour illustrer le même thème :

On accusait Corneille d'avoir favorisé le duel, et d'avoir violé toutes les bienséances dans *Le Cid*. On reprochait à Racine d'avoir mis les principes du jansénisme dans le rôle de Phèdre. Descartes fut accusé d'athéisme<sup>6</sup>...

De fait, pour Voltaire « janséniste » n'est guère un compliment : à ses yeux, le mérite du janséniste se réduit à être persécuté par le « moliniste », c'est-à-dire par le jésuite. Mais le jugement personnel de Voltaire n'est pas notre propos : ce qui est intéressant est son témoignage, celui d'un homme qui a connu des contemporains de Racine, témoignage selon lequel celui-ci aurait été accusé de jansénisme dans *Phèdre*, tout comme dans sa vie personnelle de courtisan et de gentilhomme ordinaire du roi il a dû se défendre de la même accusation<sup>7</sup>.

En outre, le témoignage de Voltaire nous renseigne plus précisément sur ce que vise l'accusation de jansénisme dans l'œuvre. Elle s'appuie, on le voit, sur les deux vers

*Vous aimez, on ne peut vaincre sa destinée.*

*Par un charme fatal vous fûtes entraînée<sup>8</sup>.*

Ce qui est en cause ici, c'est la doctrine de la prédestination, c'est-à-dire précisément la question de la grâce, à propos de laquelle Jansénius, Saint-Cyran, et les penseurs de Port-Royal s'étaient élevés contre les innovations apportées par Molina. Il faut se rappeler l'acuité des enjeux de cette querelle : dans l'esprit de reconquête des fidèles, qui était celui de la Contre-Réforme, il importait de ne pas désespérer le fidèle ou celui qu'il s'agissait de convertir. En affirmant que Dieu accordait à chacun une grâce proportionnée à ses mérites et à ses efforts, le molinisme rendait la doctrine chrétienne beaucoup plus acceptable et plus encourageante pour l'opinion mondaine. Parce qu'ils s'obstinaient à affirmer que la grâce était à la fois indispensable et gratuite, que Dieu ne l'accordait qu'à un petit nombre d'hommes, mais qu'en même temps le chrétien devait s'efforcer de vivre comme s'il

4. « Saint Pierre est un juste à qui la grâce a manqué » : formule employée, comme on sait, par Arnauld dans la *Seconde Lettre à un duc et pair*, et qui fut un des motifs de sa mise en accusation devant la Sorbonne en 1655. Pour un panorama d'ensemble du jansénisme dans les débats religieux du siècle, voir Antoine ADAM, *Du mysticisme à la révolte, Les jansénistes du XVII<sup>e</sup> siècle*, Fayard, « L'Histoire sans frontière », 1968.

5. Lettre à Francesco Albergati Capacelli, 23 décembre 1760, Gallimard, « Bibliothèque de la Pléiade », t. VI, 1980, pp. 160-161.

6. Lettre au duc de Richelieu, 22 juin 1762, éd. cit., t. VI, p. 934.

7. Voir G. Forestier, *Jean Racine, op. cit.*, pp. 814 sqq.

8. V. 1297-1298.

l'avait, les « disciples de saint Augustins » étaient accusés d'éloigner les fidèles du catholicisme, et en fin de compte de faire le jeu du libertinage.

De ce point de vue, les vers incriminés résumant fort bien, en le transposant dans l'antiquité légendaire, l'usage que le libertinage pouvait faire de cet augustinisme radicalisé qu'on appelait jansénisme : dès lors que l'homme est trop faible pour « vaincre sa destinée », il cesse d'être vraiment coupable. Pire, le véritable coupable, c'est Dieu qui lui a refusé sa grâce. Il est vrai que concernant le cas de Phèdre l'accusation est un peu différente car la divinité joue un rôle actif : c'est Vénus qui a répandu sur Phèdre le « charme fatal » qui l'a rendue amoureuse en dépit d'elle-même. Mais les esprits libertins ne devaient pas être enclins à établir une distinction bien nette entre une divinité qui poussait l'homme au péché et une autre qui lui refusait son secours tout en sachant qu'il pécherait irrémédiablement. Par là le jansénisme rejoignait le libertinage. Car la tentation était de dire : « Qu'importe-t-il comme l'on fait, puisque si nous avons la grâce, nous serons sauvés, et si nous ne l'avons point, nous serons perdus<sup>9</sup> ? » L'homme n'avait plus qu'à suivre sa pente, en attendant mieux. On saisit ici un de ces points de convergence entre augustinisme et libertinage mis en lumière par les études dix-septiémistes récentes<sup>10</sup>.

Ces enjeux moraux de *Phèdre* sont confirmés par un texte tout à fait contemporain de la création de la pièce, la dissertation anonyme *Sur les tragédies de Phèdre et Hippolyte*<sup>11</sup>, composée à l'occasion de la concurrence qui opposa Racine et Pradon. Par sa maladresse, ce texte à courte vue peut être considéré comme exprimant l'opinion d'un spectateur moyen, à la fois mondain, amateur de théâtre et bien pensant. L'auteur se montre préoccupé de la question de la moralité du théâtre : il fait état de réquisitoires prononcés sur ce sujet quelques semaines plus tôt par « certains Prédicateurs éclairés<sup>12</sup> » durant la période de l'Avent. Concernant le sujet de *Phèdre*, il porte, *mutatis mutandis*, le même jugement que Scudéry et les doctes qui, en leur temps, critiquaient *Le Cid* au nom des bienséances : l'inceste, constitutif de ce sujet, est un crime tellement horrible qu'il valait mieux renoncer à le mettre au théâtre, et Pradon, qui a tenté de l'adoucir en faisant de Phèdre la fiancée et non l'épouse de Thésée, n'a réussi qu'à le dénaturer. Ensuite, il analyse de façon plus détaillée le jugement qu'on peut porter sur le personnage de Phèdre :

Ce qui peut encore excuser la Phèdre d'Euripide et de Sénèque, et ce qui doit condamner celle de MM. Racine et Pradon, c'est que chez ces Anciens elle est entraînée malgré elle dans le précipice, selon le principe de leur Religion, elle se trouve forcée par le Ciel à commettre ce crime ; c'est une Divinité qui tyrannise son cœur, c'est une puissance absolue qui l'enflamme ; c'était un article de foi parmi eux, de croire qu'elle n'avait, ni le pouvoir, ni la liberté de résister à ses impulsions dominantes ; et comme ils faisaient leur Théologie de ces fables, cet amour ne leur semblait pas si horrible qu'à nous, qui peu sensibles à ce qu'on nous dit de la colère de Vénus, peu soumis à tout ce qu'on nous conte de la toute-puissance de ces Dieux imaginaires, savons qu'il est toujours libre et toujours honteux de commettre des crimes, et qui attachant le vice à la seule volonté du criminel, regardons toujours cette horrible action, sans prétexte, sans voile et sans excuse<sup>14</sup>.

Et, faisant état de la répulsion des « Dames les moins délicates » pour « les termes d'inceste et d'incestueux... dont la pièce est farcie », il conclut :

... je trouverais M. Racine fort dangereux, s'il avait fait cette odieuse Criminelle, aussi aimable et autant à plaindre, qu'il en avait envie, puisqu'il n'y a point de vice, qu'il ne pût embellir et insinuer agréablement après ce succès<sup>15</sup>.

<sup>9</sup>. Le fait que Racine, dans ses vers, adapte le texte d'Euripide, ne suffit pas pour conclure, comme l'ont fait un certain nombre de critiques, qu'on ne peut pas parler de jansénisme dès lors que les propos incriminés figurent dans l'original antique : on sait que les classiques n'imitaient pas servilement et aveuglément. Au contraire, ils étaient soucieux de ne retenir que ce qui pouvait convenir aux mentalités de leur temps. Si Racine a donc repris ces vers d'Euripide, c'est qu'il pensait qu'ils étaient de nature à parler à ses contemporains.

<sup>10</sup>. D'après le témoignage de Mme de Choisy (lettre à Mme de Maure, citée par H. BRÉMOND, *Histoire littéraire du sentiment religieux en France*, Bloud et Gay, t. I, 1916, pp. 413-414.

<sup>11</sup>. Voir notamment l'article de Jean LAFOND, « Augustinisme et épicurisme au XVII<sup>e</sup> siècle », *XVII<sup>e</sup> Siècle*, 1982, n° 2, n° 135, pp. 149-168.

<sup>12</sup>. Reproduite dans RACINE, *Œuvres complètes*, éd. cit., pp. 877 sqq.

<sup>13</sup>. Éd. cit., p. 876.

<sup>14</sup>. Éd. cit., p. 880.

<sup>15</sup>. Éd. cit., p. 881. Plus loin, il accuse deux fois Phèdre d'« effronterie » (p. 883).

Racine accusé d'immoralité et même de n'avoir pas été aussi immoral « qu'il en avait envie » : voilà qui contredit l'interprétation postérieure, qui voit dans *Phèdre* une pièce chrétienne sous des habits antiques, préfiguration des tragédies sacrées.

Il est clair que l'auteur de la *Dissertation* a conscience de l'enjeu à la fois théologique et moral de la pièce, et de la relation entre le poids accordé à l'action de la divinité et la culpabilité ou l'innocence de Phèdre. Certes il ne prononce pas l'accusation de jansénisme. Adeptes d'un christianisme de bonne compagnie, ils considèrent que l'homme est « toujours libre<sup>16</sup> ». Comme c'est pour lui une différence fondamentale entre paganisme et christianisme, il n'imagine pas qu'il puisse y avoir la moindre relation d'équivalence entre les dieux antiques et le Dieu chrétien. Mais, d'après le témoignage de Voltaire qui, rappelons-le, rapporte les propos qu'il a entendus tenir dans son enfance, d'autres franchissaient ce pas : selon un mécanisme intellectuel familier aux esprits du XVII<sup>e</sup> siècle, les dieux antiques, pouvaient fort bien être considérés comme des allégories de la puissance divine en général, impliquant par conséquent l'image du Dieu chrétien<sup>17</sup>.

Ajoutons deux critiques de l'auteur de la *Dissertation*, qui expriment l'effroi et la perplexité que pouvait ressentir le public devant le crime de Phèdre. Il s'étonne que Racine ait « négligé » de reprendre deux détails qui se trouvaient chez Sénèque. D'une part, ce dernier, remarque-t-il, accorde à Phèdre une circonstance atténuante en lui faisant dire

*Qu'on l'a mariée contre son consentement, qu'on lui a donné pour Époux un mortel ennemi*, lui fait marquer un jaloux dépit, de ce qu'une inconstance empêche le retour de Thésée<sup>18</sup>...

D'autre part, Sénèque rappelait les motifs de la haine de Vénus contre Phèdre et sa race, sa rancune contre le Soleil qui avait découvert ses amours adultères avec Mars. Au contraire, comme le relève l'auteur de la *Dissertation*, il n'y a rien chez Racine qui prépare le terrain à la passion de Phèdre pour Hippolyte, et les raisons de Vénus, même si le spectateur de l'époque un peu cultivé les connaissait, se trouvent rejetées dans les ombres du souvenir. Racine, sans doute par souci de sobriété, a essentialisé les données. Pour l'auteur de la *Dissertation*, qui, nous l'avons vu, pense selon les critères dramaturgiques des doctes, il y a un manque à gagner pour la vraisemblance. Mais ce manque à gagner acquiert une signification : l'amour criminel de Phèdre, qui semblait être destinée au sort d'une épouse sans histoire, n'en paraît que plus extraordinaire et comme portant la marque d'une intervention divine. Quant à la haine de Vénus, elle est présente indépendamment de ses motifs : elle tend à paraître gratuite, tout comme dans la tradition augustinienne la grâce accordée par Dieu au chrétien est gratuite, ou du moins dictée par une justice qui échappe à l'entendement humain.

Pour des esprits un peu plus perspicaces que l'auteur de la *Dissertation*, il était donc aisé de se livrer à une lecture allégorique de la pièce. On comprend que les vers incriminés et cités par Voltaire aient pu être lus comme un moyen d'innocenter l'homme pécheur à qui la grâce avait été refusée. Toutefois, ces vers sont prononcés par Œnone, simple nourrice et que d'ailleurs Phèdre, dans la même scène, accusera d'avoir été son mauvais génie. Pour parler de « jansénisme » de l'œuvre, on ne peut s'en tenir là : il faut procéder à un relevé des éléments qui, au fil de l'action, vont dans le même sens.

---

<sup>16</sup>. Dans sa formulation (« il est toujours libre et toujours honteux de commettre des crimes »), « libre » est attribut du sujet impersonnel « il » ; mais pour le sens c'est l'homme qui est libre.

<sup>17</sup>. Un autre texte bien connu atteste sur le mode burlesque le caractère usuel de ce genre de métalepse : c'est le premier sonnet satirique sur *Phèdre* où l'on trouve ces vers :

Sa nourrice lui fait un sermon fort chrétien...

et, à la fin, la référence au rite de la confession à l'approche de la mort :

Et Phèdre, après avoir pris de la mort aux rats

Vient en se confessant mourir sur le théâtre.

On verra plus loin l'ambiguïté de cette confession.

<sup>18</sup>. Éd. cit., p. 883.

## Le texte de la pièce : du « jansénisme » au réquisitoire contre les dieux :

Ces éléments se trouvent dans des répliques célèbres, pour la plupart prononcées par Phèdre elle-même. Ce sont les références à la haine de Vénus :

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

Puisque Vénus le veut, de ce sang déplorable  
Je péris la dernière, et la plus misérable<sup>19</sup>.

Je reconnus Vénus et ses feux redoutables,

Ce n'est plus une ardeur dans mes veines cachée :  
C'est Vénus toute entière à sa proie attachée<sup>20</sup>.

Cette haine décharge Phèdre de toute responsabilité : c'est la cause qu'elle plaide devant Hippolyte :

Que dis-je ? Cet aveu que je te viens de faire,  
Cet aveu si honteux, le crois-tu volontaire<sup>21</sup> ?

et, plus tard, devant Minos par qui elle se voit déjà jugée aux enfers :

Pardonne. Un Dieu cruel a perdu ta famille ;  
Reconnais sa vengeance aux fureurs de ta fille<sup>22</sup>.

En effet, ce rejet de la responsabilité sur la divinité aboutit au réquisitoire : l'adjectif « cruel », « cruelle » appliqué aux dieux ou à la destinée était déjà apparu deux fois<sup>23</sup>.

Que peut-on reprocher à ces dieux, qui pourrait indirectement atteindre le Dieu chrétien ? outre, nous l'avons vu, le caractère arbitraire et implacable de leur haine, d'autres détails nous renvoient à des aspects plus précis de la doctrine chrétienne.

En premier, l'attitude de Phèdre qui, tout en refusant de se tenir pour responsable, s'humilie à plusieurs reprises : on sait que pour le christianisme, et l'augustinisme en particulier, l'humilité est une vertu essentielle dans la mesure où la *libido dominandi*, autrement dit l'orgueil, est la concupiscence la plus fondamentale puisque c'est elle qui a motivé le Pêché originel. Phèdre semble avoir compris la leçon. Dès qu'elle prend conscience de sa passion pour Hippolyte elle cherche à conjurer la haine de Vénus non seulement en lui rendant un culte solennel et assidu<sup>24</sup>, mais en s'y impliquant personnellement, se penchant sur les entrailles des victimes, dans une attitude proche de la prosternation et en tout cas humiliante pour une reine. Par la suite, elle proclame à plusieurs reprises l'horreur qu'elle s'inspire à elle-même<sup>25</sup>. Phèdre pourrait reprendre à son compte l'exclamation de Pascal : « Que le cœur de l'homme est creux et plein d'ordure<sup>26</sup> ! » Mais alors que Pascal concluait, « Il faut n'aimer que Dieu et ne haïr que soi<sup>27</sup> », si Phèdre pourrait faire sienne la seconde partie de cette maxime, les dieux tels qu'ils figurent dans la pièce décourageraient quiconque de les aimer. En effet, à cette humilité ils sont insensibles : aucun des actes de contrition de Phèdre ne fléchit Vénus<sup>28</sup>. Bien plus, les sacrifices qu'elle lui offre pour obtenir d'être délivrée de

<sup>19</sup>. À quoi Enone fait écho avec ce commentaire (v. 266) :

Ô désespoir ! ô crime ! ô déplorable race !

<sup>20</sup>. V. 249-259, 257-258, 277, 305-306.

<sup>21</sup>. V. 693-694.

<sup>22</sup>. V. 1289-1290.

<sup>23</sup>. V. 301, 681.

<sup>24</sup>. V. 279-282.

<sup>25</sup>. Voir notamment les vers 678, 849 sqq., 1264 sqq.

<sup>26</sup>. *Pensées*, Lafuma 139, Sellier 171.

<sup>27</sup>. *Pensées*, Lafuma 373, Sellier 405.

<sup>28</sup>. Vénus n'est pas connue pour être une déesse particulièrement charitable : en témoigne l'histoire de Psyché. Mais dans cette dernière, Jupiter

son amour coupable deviennent, dans le cœur de la reine, des hommages à Hippolyte, hommages non seulement incestueux, mais impies puisqu'ils sont détournés vers un mortel : l'inflexibilité de la déesse fait ainsi que la recherche de l'innocence perdue donne matière à un nouveau péché.

Un second point est la transmission de la culpabilité de génération en génération. Les « feux » de Vénus sont « redoutables » parce qu'ils s'étendent sur toute une « triste famille » « un sang qu'elle poursuit<sup>29</sup> ». Aussi Phèdre peut-elle demander à Minos l'indulgence en arguant du fait qu'elle-même n'est coupable que par contrecoup, parce qu'« un Dieu... a perdu [s]a famille<sup>30</sup>. » Or les apologistes chrétiens connaissaient bien ce problème-là. C'était une objection que les libertins leur faisaient : les enfants sont-ils coupables du crime de leur père ? après le péché d'Adam et d'Ève, comment un Dieu juste a-t-il pu étendre son châtement sur leur descendance, qui n'était pas encore née ? De cette objection Pascal se fait l'écho :

Il est sans doute qu'il n'y a rien qui choque plus notre raison que de dire que le péché du premier homme ait rendu coupables ceux qui étant si éloignés de cette source semblent incapables d'y participer. Cet écoulement ne nous paraît pas seulement impossible. Il nous semble même très injuste car qu'y a-t-il de plus contraire aux règles de notre misérable justice que de damner éternellement un enfant incapable de volonté pour un péché où il paraît avoir si peu de part, qu'il est commis six mille ans avant qu'il fût en être. Certainement rien ne nous heurte plus rudement que cette doctrine<sup>31</sup>.

À cela Pascal répond qu'il s'agit d'un mystère incompréhensible aux hommes, comme toute la justice de Dieu, mais qu'il faut accepter dans la mesure où la religion chrétienne, dont il est le fondement essentiel, est la seule explication possible à la condition humaine. Cette justification était tout à fait légitime pour ceux qui, selon la formule de Pascal lui-même, voyaient « par les yeux de la foi<sup>32</sup> ». Mais, dans l'esprit des incrédules, à une époque où émergeait l'idée d'un droit de l'individu<sup>33</sup>, on comprend que c'était une objection importante ; et il était facile d'en trouver l'écho dans *Phèdre*. Dans cette instruction à charge contre les dieux il faudrait ajouter l'attitude des autres divinités, notamment Neptune. Quand Thésée lui demande de châtier son fils, il s'empresse d'exaucer son vœu, se faisant l'exécuteur d'un jugement manifestement criminel. D'un point de vue chrétien, on pourrait tenter de le justifier en disant que Thésée a péché par présomption : imbu de ses exploits passés, certain d'y voir clair, il a cru pouvoir décider de la culpabilité de son propre fils sans écouter la partie adverse ; et ensuite, il a prétendu se soumettre le dieu en en faisant l'instrument de sa passion. C'est là le thème du célèbre conte des *Souhaits ridicules*, dont la morale invite les hommes à l'humilité en leur rappelant qu'ils sont incapables d'émettre des vœux pertinents. Mais si c'est ici la leçon que Neptune entend donner à Thésée, il le fait au prix d'une double injustice, car non seulement Hippolyte périt alors qu'il est innocent, mais encore (sans parler de la légende qui faisait de Thésée le fils de Neptune, et par conséquent d'Hippolyte son petit-fils) on aurait pu attendre que Neptune ne s'empresse pas de faire mourir un jeune homme qui s'était en quelque sorte consacré à lui, en même temps qu'à Diane, en s'adonnant au dressage et à la conduite des chevaux, art dont lui-même était l'inventeur<sup>34</sup>.

Diane aussi, qui est si présente chez Euripide, se trouve ici curieusement absente, et précisément au moment où Hippolyte s'apprête à l'implorer. En effet, quand il donne rendez-vous à Aricie au début du cinquième acte, il l'invoque ainsi que les autres divinités :

---

intervient pour régler le conflit. Or dans l'histoire de Phèdre, comme nous le verrons, aucune puissance divine n'intervient pour imposer la justice et la modération.

<sup>29</sup>. V. 169 et 277-278.

<sup>30</sup>. V. 1289.

<sup>31</sup>. *Pensées*, Lafuma 131, Sellier 164.

<sup>32</sup>. Lafuma 317, Sellier 348.

On retrouve cet argument, par exemple, dans le commentaire de Sacy sur la Bible, à propos du chap. 8, 11 du *Livre d'Esther*, où il est dit qu'Esther et Mardoché, après la disgrâce d'Aman, obtinrent d'Assuérus une ordonnance commandant la mort de tous les ennemis des Juifs, « avec leurs femmes, leurs enfants et toutes leurs maisons (c'est-à-dire leurs domestiques) ». Entre autres arguments, Sacy justifie ainsi cet « excès si cruel en apparence » : « ... on peut présumer que l'Esprit de Dieu, qui avait conduit jusqu' alors, tant la Reine que Mardoché, leurs inspira aussi bien qu'au Roy d'en user ainsi pour des raisons que l'on est plus obligé d'adorer, que de pénétrer. » (P. 490.)

<sup>33</sup>. Voir par exemple Jean ROHOU, *Le XVII<sup>e</sup> siècle, une révolution de la condition humaine*, Éd. du Seuil, 2002.

<sup>34</sup>. Ainsi que le rappelle le vers 131.

Nous prendrons à témoin le dieu qu'on y révère ;  
Nous le prîrons tous deux de nous servir de père.  
Des dieux les plus sacrés j'attesterai le nom.  
Et la chaste Diane, et l'auguste Junon,  
Et tous les dieux enfin, témoins de mes tendresses,  
Garantiront la foi de mes saintes promesses<sup>35</sup>.

Or, ironie de ces vers, les dieux n'interviennent pas, démentant la confiance qu'Hippolyte professait dans leur « équité<sup>36</sup> ». Certes, on pourrait dire qu'Hippolyte n'est pas complètement innocent puisqu'il se rebelle contre son père et que depuis le début il lui a désobéi en aimant Aricie : comme le dit Racine dans sa préface, il est « un peu coupable ». Mais être « un peu coupable » n'appelle pas un tel châtement, et rien dans le texte de la pièce ne vient confirmer que les dieux le laissent périr pour cette raison-là<sup>37</sup>. On pourrait dire aussi que, tombé amoureux d'Aricie, le jeune homme s'est détaché de la chasse et de la conduite des chars, donc de Diane et de Neptune et de la chasteté en général. Mais cette justification serait tout à fait anachronique pour le spectateur du XVII<sup>e</sup> siècle, qui attendait de toute façon que le jeune homme fût amoureux, pour qui l'amour se conjugait fort bien avec les exploits héroïques (et Hippolyte en donne la preuve dans son combat contre le monstre) et à qui le vœu de chasteté aurait paru une extravagance ridicule en dehors de l'entrée dans les ordres. Aussi peut-on remarquer que rien, encore une fois, dans le texte de la pièce ne vient étayer cette raison. Au contraire, Neptune le fait mourir précisément au moment où il remonte sur son char, et par les chevaux mêmes « que sa main a nourris ». En outre, Racine a pris soin de donner à sa fuite avec Aricie tous les caractères de chasteté (au sens large du terme) de nature à satisfaire un chrétien de son temps, puisque dans le temple où les amants vont se retrouver ils projettent de s'épouser clandestinement, invoquant notamment « l'auguste Junon », déesse du mariage, laquelle a encore moins de raison que Diane d'en vouloir à Hippolyte et néanmoins ne le protégera pas plus qu'elle. Ainsi les dieux ne se montrent pas du tout les défenseurs de l'innocence, comme on pouvait l'espérer. En termes théologiques, c'est un démenti infligé à la croyance dans une Providence. Cette image des dieux est tellement désespérante que cinquante-cinq ans plus tard, quand l'abbé Pellegrin adaptera *Phèdre* pour l'Opéra, il éprouvera le besoin de la corriger, faisant intervenir activement Diane en faveur d'Hippolyte et transformant Neptune en dieu pédagogue qui remontre son injustice à Thésée après lui avoir fait peur en le laissant croire à la mort de son fils<sup>38</sup>.

### Peut-on lire la pièce dans un sens chrétien ?

Les dieux étant dans *Phèdre*, objectivement, ce qu'on vient de voir, pourrait-on malgré tout, en persistant à lire allégoriquement la pièce, l'interpréter dans un sens plus édifiant et plus conforme à l'orthodoxie chrétienne que nous ne l'avons fait ? Racine nous y incite, en proclamant dans sa Préface qu'il « n'[a] point fait voir (de tragédie) où la vertu soit plus mise en jour que dans celle-ci<sup>39</sup> ». Mais les proclamations de Racine dans ses préfaces sont toujours à prendre avec précaution et, comme le conjecture Georges Forestier<sup>40</sup>, celle-ci pourrait bien avoir été ajoutée après coup, précisément pour répondre aux accusations d'immoralité dont l'auteur de la *Dissertation* se fait l'interprète. Certes il crédite sa pièce d'un trait fort édifiant : « La seule pensée du crime y est regardée avec autant d'horreur que le crime même. » Mais nous avons vu que cette horreur, qui est effective et remarquable chez *Phèdre*, n'est pas du tout incompatible avec la mise en accusation de la divinité, et même grandit *Phèdre* par rapport à elle. Car regardons de plus près ce que dit Racine de la culpabilité de *Phèdre* au début de la même préface : élégamment, après l'avoir en partie

35. V. 1401-1406.

36. V. 1351.

37. C'est ce que constate d'ailleurs l'auteur de la *Dissertation* (éd. cit., p. 895).

38. Voir notre article « *Hippolyte et Aricie* de Rameau et Pellegrin, réécriture inversée de *Phèdre* », *Bulletin de l'Association des Professeurs de Lettres*, mars-avril 2001, pp. 15 sqq.

39. RACINE, *Œuvres complètes*, I, éd. cit., p. 819.

40. Éd. cit., p. 1622.

innocentée en rappelant « la colère des Dieux<sup>41</sup> », il parle ensuite de « punition des Dieux », ce qui semble supposer que cette colère est méritée. Ce faisant, il élude le problème de savoir s'il était juste que Phèdre paie pour les fautes (ou prétendues telles) de son ancêtre le Soleil. Racine transpose donc sur le cas de Phèdre le dogme chrétien de la transmission de la faute d'Adam (qui, lui, avait réellement péché) comme si la chose allait de soi alors que le texte de la pièce, nous l'avons vu, souligne l'acharnement de Vénus sur une malheureuse famille<sup>42</sup>. Dans sa préface, il entend donc donner des gages aux esprits scrupuleux, mais il le fait d'une manière qui ne justifie rien.

Il existe d'autres arguments pour tenter de sauver la pièce dans un sens orthodoxe. On peut dire qu'elle est toute entière un sacrifice, un hommage de la créature à Dieu<sup>43</sup> : Phèdre, victime réclamée par Dieu en expiation de fautes qui la dépasse, en prend conscience, se conforme à l'arrêt et endosse même une culpabilité qu'elle sait imméritée. Toutefois, le texte de la pièce ne va guère dans ce sens-là : s'il est des moments où Phèdre, nous l'avons vu, s'humilie en confessant ses fautes, l'humilité qu'elle affecte quand elle s'adresse à la divinité prend plutôt l'allure du défi ; par exemple quand elle s'adresse à Vénus, elle l'invective lors même qu'elle reconnaît sa défaite et semble, de façon sacrilège, lui proposer un marché d'égal à égal :

Implacable Vénus, suis-je assez confondue ?  
Tu ne saurais plus loin pousser ta cruauté.  
Ton triomphe est parfait ; tous tes traits ont porté.  
Cruelle, si tu veux une gloire nouvelle,  
Attaque un ennemi qui te soit plus rebelle.  
Hippolyte te fuit ; et bravant ton courroux,  
Jamais à tes autels n'a fléchi les genoux.  
Ton nom semble offenser ses superbes oreilles.  
Déesse, venge-toi : nos causes sont pareilles<sup>44</sup>.

Et, dans la confession finale, elle persiste à rejeter la faute sur « le ciel », puis sur Cène en qui, dans ce contexte, on se demande s'il ne faut pas voir un instrument du ciel<sup>45</sup>. Enfin les derniers vers qu'elle prononce sont ambigus :

Et la mort, à mes yeux déroband la clarté,  
Rend au jour, qu'ils souillaient, toute sa pureté<sup>46</sup>,

car même si Phèdre affirme son impureté, d'une part ce n'est pas une marque d'humilité que de dire que cette impureté pouvait souiller le jour, image de la lumière divine, et d'autre part dans la mesure où le crime de Phèdre a été voulu par le ciel, la victime affecte d'endosser une faute qui ne lui revient pas, de sorte que le suicide dont elle fait étalage a valeur de réquisitoire. Ajoutons que le suicide même est un acte de révolte et un péché. Plus précisément, pour un chrétien du XVII<sup>e</sup> siècle le suicide relevait d'une attitude stoïcienne, et on sait que les stoïciens étaient parmi les cibles privilégiées des augustiniens, qui leur reprochaient d'être aveuglés par l'orgueil et la volonté de se rendre égaux à Dieu : derrière ce suicide et cette confession publique de Phèdre, nous retrouvons

<sup>41</sup>. Éd. cit., p. 817. Étant donné qu'il parle des dieux au lieu de nommer Vénus, il semble avoir conscience du fait que derrière celle-ci c'est tout le principe divin qui est en cause, ou du moins le principe divin tel que se le représente l'antiquité.

<sup>42</sup>. Ce point de vue est développé dans un sens explicitement augustinien par Louis Racine, à travers le commentaire qu'il prête au grand Arnauld, commentaire intéressant en lui-même, qu'il ait été réellement prononcé ou qu'il s'agisse d'une légende (sur ce point, voir éd. cit., p. 1625) : « Il n'y a rien à reprendre au caractère de Phèdre, puisqu'il nous donne cette grande leçon, que lorsqu'en punition de fautes précédentes Dieu nous abandonne à nous-mêmes, et à la perversité de notre cœur, il n'est point d'excès où nous ne puissions nous porter, même en les détestant. » (*Mémoires*, éd. cit., p. 1155.) La formule « de fautes précédentes » est ambiguë : il y a en effet enchaînement de fautes quand Phèdre, ayant déjà péché en déclarant son amour à Hippolyte, tombe ensuite dans une autre faute en le laissant calomnier. Mais comme le grand moteur des fautes de Phèdre est la vengeance de Vénus, il est plus probable que l'expression désigne la « punition » infligée à sa race. De même, on peut dire que l'homme déchu porte la « punition » du péché originel. Mais alors, en interprétant ainsi le destin de Phèdre dans un sens chrétien, le discours que Louis Racine prête au grand Arnauld ignore absolument toutes les accusations blasphématoires qu'elle lance en représailles.

<sup>43</sup>. Thèse défendue par exemple par Anna Ambroze dans son ouvrage *Racine poète du sacrifice*, Nizet, 1970.

<sup>44</sup>. V. 814-822.

<sup>45</sup>. V. 1625-1626.

<sup>46</sup>. V. 1643-1644.



donc l'attitude de défi, que nous venons d'observer, vis-à-vis de Vénus, sans doute encore plus radicale. S'il est vrai que Phèdre, comme le veut Lucien Goldmann, exprime la conscience que le monde est radicalement invivable, ce n'est pas, contrairement à son interprétation qui veut voir dans la pièce une expression de l'augustinisme exacerbé de Port-Royal, la condamnation d'un monde corrompu au nom d'une pureté idéale, d'un Dieu caché qui serait le seul refuge : c'est l'idée inverse, prométhéenne pourrait-on dire, que si le monde est invivable la faute en revient à Dieu.

Si telle est la morale que Phèdre tire de son destin, on pourrait alors tenter de lire encore la pièce dans un sens chrétien en disant que la révolte implique sa propre punition : en mettant en accusation Vénus depuis le premier acte et en la défiant jusque dans son dernier soupir, Phèdre justifie que la déesse lui refuse sa grâce (si l'on peut employer ici ce terme chrétien), prépare sa propre damnation et aggrave son sort dans l'au-delà. Par là elle rejoint la catégorie des grands réprouvés, endurcis au péché, qui persévèrent dans leur crime. C'est sans aucun doute un commentaire qu'un chrétien pouvait se faire, mais là encore rien dans le texte de la pièce ne vient le conforter. Phèdre se contente de se révolter et le poète ne nous suggère pas le moins du monde que son blasphème soit promis à recevoir une punition particulière après sa mort.

Enfin, on pourrait résoudre le problème en disant que le sort de Phèdre, qui nous paraît si injuste, n'avait rien qui pût scandaliser un augustinien du XVII<sup>e</sup> siècle, pour qui, rappelons-le, tous les actes des païens, même les actes en apparence vertueux, étaient des crimes aux yeux de Dieu<sup>47</sup>. Phèdre n'est pas une juste à qui la grâce a manqué puisque de toute façon il est inimaginable que des païens puissent prétendre à la grâce. À strictement parler il n'y a donc pas lieu de s'apitoyer sur Phèdre, tout comme parler d'une Phèdre janséniste est anachronique et absurde<sup>48</sup>. Cet argument rend sans doute assez fidèlement ce que pouvaient penser certains esprits de l'époque, qui d'ailleurs ne fréquentaient guère le théâtre. Mais il suppose que Phèdre est jugée en tant que personnage historique, dans le cadre d'une philosophie de l'histoire globale et continue de l'humanité, jalonnée par son passage du paganisme au christianisme. Il suppose un regard proche de celui du Bossuet de l'*Histoire universelle*, et non pas un regard allégorique tel que devait l'être celui du public mondain qui, quand une pièce lui donnait à voir des personnages éloignés dans le temps ou l'espace, y cherchait des correspondances avec la sensibilité et les préoccupations de son temps, et pour qui par conséquent le monde païen et le monde chrétien, au lieu d'être un *continuum*, fonctionnaient comme deux niveaux parallèles. En d'autres termes, justifier ainsi le sort de Phèdre c'est plus que jamais lire la pièce « par les yeux de la foi » que n'avaient sans doute pas les esprits mal intentionnés du XVII<sup>e</sup> siècle : ce n'est pas une lecture impossible mais rien dans le texte ne nous y incite.

Après cette longue discussion, dont on espère que le lecteur voudra bien excuser les minuties et les méandres, on voit donc qu'en ce qui concerne le problème de la responsabilité de l'homme il n'est pas déplacé de parler de « jansénisme » pour *Phèdre*, au sens défavorable que le terme pouvait avoir, et même qu'en ce qui concerne l'image qui est donnée de la divinité, on pourrait aller jusqu'à parler de révolte ou d'impiété.

On doit s'étonner d'arriver à une telle conclusion s'agissant d'un poète bien en cour à l'époque où l'influence de Bossuet était grandissante, et qui le côtoyait parmi les familiers de la « Chambre sublime »<sup>49</sup>. À la différence d'un Molière au cours de la décennie précédente, on voit mal Racine donnant dans l'hétérodoxie, voire dans l'impiété, mettant ainsi en danger une carrière à laquelle il tenait. Il est plus probable que son dessein était d'écrire encore une fois une belle tragédie, si possible encore plus achevée que les autres ; or le sujet qu'il avait choisi, avec un tel rôle dévolu aux dieux, impliquait un risque, celui de donner du principe divin une image défavorable. La question, que nous examinerons plus tard, est donc de savoir pourquoi il a choisi un sujet aussi

47. Sur ce problème de la « vertu des païens », voir le panorama brossé par Jean Lafond dans *La Rochefoucauld, Augustinisme et littérature*, Klincksieck, 1977, pp. 66-67, ainsi que LA MOTHE LE VAYER, *De la vertu des païens*, dans *Libertins du XVII<sup>e</sup> siècle*, t. II, Gallimard, « Bibliothèque de la Pléiade », 2004, avec notice de Jacques Prévot retraçant les enjeux de la querelle, pp. 1445-1457.

48. Argument développé par J. Cousin dans son article « Phèdre n'est point janséniste », *RHLF*, XXXIX, n° 3, 1932, p. 392.

49. Voir G. FORESTIER, *Jean Racine, op. cit.*, pp. 520 sqq.

scabreux. Constatons en attendant que c'est un risque qu'il a sans doute assumé, à supposer qu'il en ait été pleinement conscient. Mais en fait ce n'était qu'un risque. En effet, le principe de l'allégorie, reposant sur un rapprochement subjectif, n'imposait pas de façon univoque l'interprétation « janséniste », voire impie, que nous avons vue. Si à travers l'univers païen certains esprits pouvaient percevoir les problèmes théologiques du christianisme, Racine pouvait aussi parfaitement répondre que dans sa pièce il ne s'agissait que des dieux païens et même ajouter qu'heureusement les choses avaient changé depuis la fin du paganisme, que le vrai Dieu enfin reconnu était un Dieu d'amour et de pardon, et même que la férocité des dieux païens faisait valoir par contraste la miséricorde du Dieu chrétien : ce discours aurait pu pleinement satisfaire ceux qui, comme l'auteur de la *Dissertation*, établissaient une distinction radicale entre les mentalités païennes et chrétiennes, même si par ailleurs le caractère horrible de l'inceste les inquiétait quelque peu.

### **Perplexités : l'amont et l'aval de *Phèdre* :**

La perplexité que suscite la conclusion, à laquelle nous parvenons, d'une *Phèdre* janséniste voire impie, se trouvera renforcée si nous prenons du recul et si nous envisageons la pièce dans l'ensemble du parcours de Racine et dans la lecture qu'en feront ses imitateurs.

Un premier motif de surprise apparaît quand on examine l'image de la divinité, et plus généralement de la transcendance, qui se dégage des tragédies de Racine depuis *La Thébàïde*, et l'évolution de cette image. En effet, il convient de se méfier d'une définition simpliste et vulgarisée du tragique racinien comme une réalité constante dont ses pièces n'offriraient que des variations. De cette conception fixiste participent ces expressions générales appliquées à tout le théâtre de Racine, telles que « vision tragique » ou « Racine janséniste » que nous examinons ici. Faut-il rappeler d'ailleurs que la notion de tragique n'a été théorisée qu'au XIX<sup>e</sup> siècle et qu'il ne convient donc de ne l'appliquer aux tragédies du XVII<sup>e</sup> qu'avec précaution<sup>50</sup> ?

En ce qui concerne la mise en accusation des dieux, elle a déjà été relevée par la critique. Michel Butor en a fait la matière d'un article percutant<sup>51</sup>. Jacques Scherer a repris cette idée à son compte tout en ajoutant que « dire des injures aux Dieux » était un élément attendu dans la tragédie de l'époque, ce qui rend beaucoup moins étonnant que Racine l'ait mis dans la bouche de ses personnages<sup>52</sup>. Il importe pourtant, de nuancer la formulation de Michel Butor pour qui « un des thèmes fondamentaux du théâtre racinien... est la haine des dieux<sup>53</sup> » ; c'est précisément ce que fait Jacques Scherer dans les pages qu'il consacre à la question.

Il serait plus juste de constater que le tragique racinien a connu une « évolution<sup>54</sup> » dont on retracera rapidement ici ce qui concerne l'image des dieux. Dans *La Thébàïde*, les mises en question de leur justice sont nombreuses. Il est difficile de dire si dans cette première tragédie elles sont motivées par leur caractère topique ou si au contraire<sup>55</sup> Racine a choisi ce sujet, dont le ressort est la malédiction appesantie sur une famille, précisément pour pouvoir les multiplier à plaisir. Toujours est-il qu'elles figurent dans le texte. Certes, le spectateur se rappelle qu'à l'origine de cette malédiction se trouve la faute de Laïus, qui justifie le courroux du ciel. Par ailleurs, certaines invectives contre le ciel émanent de personnages qui ne sont pas des modèles de vertu : ainsi le défi adressé aux « dieux cruels » par Créon dans la dernière scène<sup>56</sup>, ou l'argumentation développée par Polynice qui, du fait que le ciel « tient pour l'injustice<sup>57</sup> », en conclut qu'il peut légitimement envisager de conquérir le trône contre le sentiment populaire et au prix du sang de son frère. Mais

50. Voir G. FORESTIER, *Passions tragiques et règles classiques, Essai sur la tragédie française*, PUF, 2003, pp. 303 sqq.

51. « Racine et les dieux », *Répertoire I*, Éd. de Minuit, 1973, pp. 28-60.

52. Jacques SCHÉREER, *Racine et/ou la cérémonie*, PUF, 1982, p. 131. Voir aussi Jacques TRUCHET, « Blasphèmes et irrégion dans la tragédie du XVIII<sup>e</sup> siècle », *La pensée religieuse dans la littérature et la civilisation du XVII<sup>e</sup> siècle en France*, Actes du Colloque de Bamberg 1983, *Papers on French Seventeenth Century Literature*, Paris/Seattle/Tübingen, « Biblio 17, n° 13, 1984, pp. 3-18.

53. *Op. cit.*, p. 29.

54. Voir l'ouvrage de Jean Rohou, *L'évolution du tragique racinien*, SEDES, 1991.

55. Conjecture émise par Jacques Scherer, *op. cit.*, p. 132.

56. Toi justifie, ô ciel, la foi de tes oracles.  
Je suis le dernier sang du malheureux Laïus,  
Perdez-moi, dieux cruels, ou vous serez déçus.

(V. 1498-1500. Il s'agit de l'oracle qui dit que la famille de Laïus doit périr jusqu'au dernier.)

57. V. 455.

d'autres mises en question paraissent plus justifiées : outre les constatations sur l'acharnement du courroux céleste, qui joue au chat et à la souris avec les hommes en leur laissant des moments d'espoir pour mieux ensuite faire tomber ses coups<sup>58</sup>, on relèvera trois arguments que nous avons dégagés du texte de *Phèdre* et qui sont formulés ici de façon encore plus explicite.

Le premier est que l'inceste dont Jocaste s'est rendue coupable en épousant Œdipe était involontaire ; et elle s'adresse ainsi aux dieux :

Le connaissais-je, hélas ! ce fils infortuné ?  
Vous-mêmes dans mes bras vous l'avez amené<sup>59</sup>.

Et de conclure ironiquement :

Voilà de ces grands dieux la suprême justice,  
Jusques au bord du crime ils conduisent nos pas,  
Ils nous le font commettre, et ne l'excusent pas.  
Preignent-ils donc plaisir à faire des coupables,  
Afin d'en faire après d'illustres misérables<sup>60</sup> ?

Le second est que l'« écoulement<sup>61</sup> » de la culpabilité d'une génération à l'autre est injuste, les enfants, même issus de l'inceste, n'étant pas responsables de la faute de leur père. Et c'est un personnage dont la vertu est incontestable, Antigone, qui l'articule :

Ô dieux ! que vous a fait ce sang infortuné,  
Et pourquoi tout entier l'avez-vous condamné ?  
N'êtes-vous pas contents de la mort de mon père ?  
Tout notre sang doit-il sentir votre colère<sup>62</sup> ?

À quoi Hémon, aussi confiant qu'Hippolyte dans la justice des dieux, répond par ces vers :

Madame, cet arrêt ne vous regarde pas<sup>63</sup>.  
Votre vertu vous met à couvert du trépas.  
Les dieux savent trop bien connaître l'innocence<sup>64</sup>.

Vaine espérance, évidemment, et dont le spectateur a conscience au moment même où Hémon prononce ces vers, d'où l'on peut dégager un troisième argument : la négation de la justice providentielle.

Les invectives contre les dieux reparaîtront dans *Andromaque*. Mais elles se limitent aux propos d'Oreste, qui s'estime persécuté par le ciel<sup>65</sup>. On connaît les vers célèbres :

Je ne sais de tout temps quelle injuste puissance  
Laisse le crime en paix et poursuit l'innocence.  
De quelque part sur moi que je tourne les yeux,  
Je ne vois que malheurs qui condamnent les Dieux<sup>66</sup>.

---

58. Par exemple Jocaste :

Connaissez mieux du ciel la vengeance fatale.  
Toujours à ma douleur il met quelque intervalle.  
Mais hélas ! quand sa main semble me secourir  
C'est alors qu'il s'apprête à me faire périr.  
(V. 675-678.)

59. V. 605-607.

60. V. 608-612.

61. Pascal, *Pensées*, fr. Lafuma 317, Sellier 348 (voir première partie, n° 141, p. 18).

62. V. 397-400.

63. C'est-à-dire « ne vous vise pas ».

64. V. 401-403.

65. L'épithète « cruel » appliquée au ciel est employée par Pylade au v. 19, mais pour commenter une simple crainte, qui s'est révélée fausse.

66. V. 773-776.

Oreste en conclut, dans une attitude de défi, comme Polynice naguère, que l'injustice des dieux lui donne le droit d'estimer que tout lui est permis, avant d'aboutir aux fameuses fureurs dans lesquelles il les prend à nouveau à partie. Mais Oreste est seul à invectiver les dieux<sup>67</sup>. D'ailleurs, les violences ou les fautes sur lesquelles est fondée l'action d'Andromaque et qui jalonnent son déroulement, mort d'Hector, sac de Troie, infidélité de Pyrrhus à l'égard d'Hermione et chantage à l'égard d'Andromaque, ainsi que les autres péripéties que l'on sait, ne sont nullement présentées comme résultant d'un dessein des dieux destiné à rendre les hommes coupables, comme l'étaient les crimes des Labdacides ou comme le sera celui de Phèdre, mais s'expliquent simplement par les passions humaines. Le crime d'Oreste lui-même, le meurtre de Pyrrhus, dont il charge les dieux, découle seulement de l'excès de sa passion et de son manque de pénétration psychologique, comme Hermione lui en fait la remontrance :

Ah ! Fallait-il en croire une amante insensée ?  
Ne devais-tu pas lire au fond de ma pensée ?  
Et ne voyais-tu pas dans mes emportements  
Que mon cœur démentait ma bouche à tous moments<sup>68</sup> ?

Dès lors, dans *Andromaque*, le ressort du tragique est dans la nature de l'homme elle-même. Anthropologie augustinienne sans doute, en ce que la pièce souligne le poids de la concupiscence, mais cette anthropologie ne s'accompagne d'aucune notation qui par allégorie puisse renvoyer aux problèmes théologiques de la Chute et de la grâce.

Dans les pièces qui suivront, ce thème de l'homme persécuté par une force obscure et transcendante reparaitra, mais de façon fugitive et encore moins probante que dans le cas d'Oreste. Dans *Bérénice*, Antiochus s'estimera lui aussi le jouet de la fortune<sup>69</sup> et invectivera les « dieux cruels<sup>70</sup> », mais ce ne sont que des lamentations d'amant dans une pièce qui se termine sans effusion de sang. À la fin de *Bajazet*, Atalide, se sentant responsable de la mort de son amant, aura un peu plus sujet de prendre à partie la « cruelle destinée<sup>71</sup> », mais en même temps elle endosse cette responsabilité beaucoup plus facilement que Phèdre n'acceptera la sienne : au début de la pièce, elle présentait déjà son malheur prévisible comme une juste punition du ciel infligée au double jeu dont elle se rendait coupable à l'égard de Roxane<sup>72</sup>. Et le spectateur, quant à lui, fait réflexion que la cause essentielle du malheur d'Atalide et des autres personnages est beaucoup moins le ciel que l'égarément dans lesquels les passions les font tomber, joint à la cruauté du régime politique des Turcs : là encore des causes purement humaines. En fait, après *La Thébaine* et jusqu'à *Iphigénie*, les dieux ne sont pas clairement désignés comme moteurs de l'action, encore moins comme moteurs tyranniques manipulant les hommes.

Au contraire, comme l'a souligné la critique de diverses façons, parfois en s'appuyant sur des raisons contestables<sup>73</sup>, mais peut-être guidée par une couleur d'ensemble, les pièces qui suivent *La Thébaine* expriment un espoir dans un ordre nouveau qui cesserait de broyer l'humanité. *Alexandre* nous montre un héros forçant par ses vertus les obstacles que lui présente le destin. Quelques années plus tard, dans *Bérénice*, la loi romaine, dont se plaignent si amèrement les personnages et qui peut être considérée comme une allégorie de la transcendance, ainsi que le veut Michel Butor<sup>74</sup>, est pourtant en fin de compte acceptée. Même à travers des pièces qui se terminent de façon sanglante par suite des passions des hommes, cet espoir se dégage implicitement : ainsi dans *Andromaque*

67. Un autre vers, non moins célèbre, semble faire d'Oreste la victime d'une transcendance persécutrice : « Je me livre en aveugle au destin qui m'entraîne. » (V. 98). Mais jusqu'en 1697 le texte était « ... au transport qui m'entraîne » : explication psychophysiologique donc, et non métaphysique. Sur ce point, et sur la mélancolie comme moteur du comportement d'Oreste, voir les commentaires de G. Forestier, éd. cit., p. 1340.

68. V. 1545-1548.

69. V. 1280.

70. V. 1302.

71. V. 1725.

72. « Le Ciel s'est déclaré contre mon artifice. » (V. 353.)

73. Par exemple, il est peu vraisemblable de voir dans Néron, comme on l'a fait souvent, une allégorie de l'auteur lui-même s'affranchissant du rigorisme de Port-Royal, et encore moins du jeune Louis XIV s'émancipant de la tutelle de sa mère Anne d'Autriche, protectrice du parti dévot : dans la mémoire collective le personnage de Néron est tellement marqué par la monstruosité que cette assimilation est impossible. Si la pièce comporte malgré tout une tonalité optimiste, c'est pour une raison qu'on va voir plus loin.

74. *Op. cit.*, pp. 41 sqq.

s'exprime l'aspiration à dépasser l'acharnement dans la haine ancestrale<sup>75</sup> et la pièce aboutit de fait à un nouvel équilibre des forces qui assure la sécurité à la veuve d'Hector et à son fils, et finalement un état de paix pour tous. *Britannicus* et *Bajazet*, deux pièces qui peuvent aujourd'hui nous sembler marquées par une fatalité implacable et désespérante, ne produisaient sans doute pas cette impression pour le spectateur français du XVII<sup>e</sup> siècle. En effet, comme l'a montré de façon convaincante Volker Schröder dans l'étude qu'il a consacrée à *Britannicus*<sup>76</sup>, la fatalité tragique de la pièce repose d'une part sur l'absence d'un processus de succession fiable dans le système politique de l'Empire romain, d'autre part sur le fait qu'une hérédité chargée détermine le caractère monstrueux de Néron, comme le dit Agrippine elle-même<sup>77</sup>. Or, par contrecoup, le spectateur français ne pouvait pas ne pas établir un parallèle avec la monarchie française, à laquelle la règle de transmission du pouvoir par primogéniture mâle assurait la stabilité et qui s'incarnait dans un roi à peu près aussi jeune que Néron, mais exempt de toutes ses tares<sup>78</sup>. On pourrait sans doute proposer le même commentaire pour *Bajazet* : si l'atmosphère de la pièce, étouffante à souhait, était propre à combler le spectateur qui allait chercher dans spectacle tragique terreur et pitié, il pouvait en ressortir en songeant que la cause du malheur des personnages était, comme on l'a dit, la cruauté des mœurs turques ainsi que la pratique qui consistait pour les sultans à éliminer leurs frères. De là, par comparaison il pouvait conclure que la France vivait sous le plus doux des régimes. En d'autres termes, l'atmosphère tragique de *Britannicus* et de *Bajazet*, à la différence de celle de *La Thébaine* ou de *Phèdre*, qui ne donnent pas à imaginer de monde alternatif, n'impliquait pas une « vision tragique » globale et absolue de la condition humaine. Au contraire, les deux pièces rendaient indirectement une résonance optimiste : à ce titre, elles participaient à la gloire du roi que la propagande officielle célébrait comme l'organisateur du bonheur de ses peuples et le pacificateur de l'univers.

Toutefois, cette aspiration à un ordre nouveau, dans lequel l'homme assure son propre destin en se passant des dieux, cède progressivement la place à ce que Jean Rohou, reprenant et adaptant les analyses de Charles Mauron, a appelé le « retour du père »<sup>79</sup>. Ce « retour du père » se manifeste à travers deux phénomènes : la résurgence du sentiment de culpabilité et le sentiment d'une présence supérieure insaisissable mais agissante. Il pourrait bien s'exprimer déjà dans *Bajazet*, où le sultan semble tenir le rôle du père<sup>80</sup> et où les principaux personnages se sentent coupables à des degrés divers. Il est plus manifeste encore dans *Mithridate*, non seulement au propre puisque le vieux roi revient, pour la plus grande terreur de ses fils et de Monime qui croyaient être émancipés, mais aussi au sens figuré et psychologique, puisque les amants, Xipharès et Monime, sont des modèles de dévouement, de soumission et de scrupules moraux : Xipharès sait qu'il a à effacer le souvenir de la trahison commise par sa mère<sup>81</sup> et Monime se conforme pieusement à la décision de son père qui l'avait donnée au vieux despote. Pour que Monime se révolte, il faudra que Mithridate se comporte réellement de façon odieuse. Mais alors le « retour du père » se manifeste sous une autre forme, une justice supérieure qui semble prendre la défense des amants victimes de la tyrannie, puisque l'enchaînement des événements ainsi que des coïncidences inespérées assurent juste en temps voulu la défaite des traîtres, la justification de Xipharès, le salut de Monime, la réconciliation de Mithridate avec son fils, et en même temps sa disparition qui permet l'union des amants. Cette

75. Voir par exemple Pyrrhus, v. 312. Le pathétique de la situation d'Andromaque repose sur le fait que les Grecs manifestent un acharnement disproportionné par rapport au danger que représente réellement Astyanax.

76. Volker SCHRÖDER, *La tragédie du sang d'Auguste, Politique et intertextualité dans Britannicus*, « Biblio 17 », n° 119, Tübingen, Gunter Narr Verlag, 1999.

77. V. 35 sqq. Derrière cette hérédité on a voulu voir la marque d'une malédiction divine. Mais rien dans le texte de la pièce n'invite le spectateur à cette interprétation allégorique, qui pour une bonne part est inspirée de façon rétrospective par la lecture de *Phèdre*.

78. Volker SCHRÖDER, op. cit., notamment pp. 178-179.

79. *L'évolution du tragique racinien*, pp. 12, 171 et passim. Ce « retour du père » dans les années 1670 correspondrait dans la société louisquatorzienne à la fin de ce que Philippe Butler a appelé le « moment classique » (*Classicisme et baroque dans l'œuvre de Racine*, Nizet, 1959, p. 73 sqq. ; voir aussi le « coucher de soleil du classicisme », p. 253). Ces années sont marquées, entre autres, par l'influence grandissante de Bossuet, qui obtiendra la conversion du roi dans la décennie suivante.

80. Pour autant, comme pour *Britannicus*, il serait sans doute abusif de vouloir donner à la pièce une clef métaphysique : ainsi il pourrait être tentant de voir dans la figure de l'implacable sultan une allégorie du Dieu caché. Mais pas plus que pour *Britannicus* cette interprétation allégorique ne peut s'appuyer sur le texte. Il vaut mieux s'en tenir prudemment à voir une figure du père dans ce frère aîné dont le retour préfigure celui de Mithridate et de Thésée, lesquels ne sont pas du tout des images de Dieu.

81. V. 61 sqq.

justice providentielle se manifeste avec plus d'évidence encore dans *Iphigénie*, puisqu'on découvre au moment du dénouement que l'oracle qui paraissait demander la mort de l'innocente héroïne s'appliquait en fait à celle qui fait figure de traître féminin, Ériphile. De ce fait, les récriminations contre les dieux et les objections sceptiques contre les oracles, dont la pièce est émaillée<sup>82</sup>, se trouvent démenties et apparaissent comme des marques de l'aveuglement des hommes. Conformément à l'esthétique du sublime théorisée par Boileau, qui rend visibles des vérités profondes avec une économie de moyens, la divinité se manifeste de façon évidente sans apparaître directement<sup>83</sup>, et elle se manifeste pour sanctifier l'innocence.

Dans un tel cheminement, Phèdre apparaît alors comme une pièce étonnante : dans la mesure où elle accorde une place de premier plan au sentiment de culpabilité (tant celle de Phèdre que celle d'Hippolyte vis-à-vis de son père), dans la mesure aussi où les dieux interviennent activement, mais de façon voilée, elle se situe dans la continuité des précédentes. Et pourtant ces dieux maléfiques ou absents quand l'innocence aurait besoin d'eux jouent un rôle inverse de celui qu'ils jouaient dans *Iphigénie*, et à cet égard, comme la critique l'a remarqué<sup>84</sup> Phèdre renoue de très loin avec *La Thébaine*.

Les commentateurs ont aussi relevé d'autres traits susceptibles de renforcer notre perplexité. Ainsi Philippe Sellier a montré<sup>85</sup> tout ce que la pièce devait à l'Office des morts chrétien et en particulier au *Dies irae* traduit par Lemaître de Sacy. Cela va dans le sens de ce que l'on sait d'un rapprochement progressif de Racine avec Port-Royal dans les années 1670, en attendant sa conversion définitive. En même temps, très curieusement, ces emprunts se situent dans la fameuse scène d'hallucination où Phèdre se voit déjà devant Minos et où elle se justifie en mettant en accusation le « dieu cruel » qui « a perdu [s]a famille ». Une autre étude, celle de Charles Bernet sur le vocabulaire de Racine<sup>86</sup>, a montré la parenté de la pièce avec *Esther* et *Athalie* : en richesse de vocabulaire, elle se trouve proche de celles-ci. Le dépouillement du style, qui culminait avec Bajazet, diminue avec *Mithridate*, puis avec *Phèdre*, jusqu'aux tragédies sacrées. Par ailleurs, la proportion entre les verbes d'une part, les adjectifs et adverbes de manière d'autres part, élevée dans les premières tragédies, décroît ensuite et se trouve faible dans *Phèdre* et les tragédies sacrées : on passe d'un style « actif » à un style « qualitatif<sup>87</sup> ». Tout cela concourt à faire de *Phèdre* une pièce contemplative et lyrique, ce qui pourrait justifier que les commentateurs y aient vu un prélude à la conversion.

Pour aller dans le sens opposé, il est intéressant de porter un regard sur la manière dont les thèmes et les matériaux de la pièce ont été réutilisés par les dramaturges immédiatement postérieurs, car les imitations et réécritures traduisent une certaine lecture de l'original. Faute d'une étude systématique, on peut citer quelques exemples. Ainsi, Phèdre trouve rapidement une émule dans le personnage de Sténobée, dans la tragédie en musique de Thomas Corneille et Lully, *Bellérophon*. Elle aussi se suicide par le poison et la scène dans laquelle elle meurt en public présente des emprunts affichés à Racine :

LE ROI.

Quoi ! le Ciel souffre encor que vous voyiez le jour !

STÉNOBÉE.

J'ai prévenu tout ce que peut sa haine...

La justice que je me rends

M'a fait par le poison mettre fin à ma peine.

Je le sens qui déjà coule de veine en veine.

Déjà le jour se cache à mes regards mourants.

<sup>82</sup>. V. 390, 485, 572, 921, 1079-1080, 1219, 1242, 1263-1264 et *passim*. Ici reparaissent les mises en accusation que l'on trouvait dans *La Thébaine*, mais affectées d'un signe négatif. Ce procédé était ébauché dans *Mithridate*, où Xipharès accusait le ciel d'avoir « joint / Deux cœurs que l'un pour l'autre il ne destinait point » (v. 693-694).

<sup>83</sup>. Sur ce point, sans revenir ici sur la bibliographie concernant la notion de sublime, voir G. Forestier, *éd. cit.*, pp. 1566 sqq., et Jean Racine, pp. 491 sqq.

<sup>84</sup>. P. BUTLER, *op. cit.*, pp. 262 sqq.

<sup>85</sup>. Philippe SELLIER, « De la tragédie considérée comme une liturgie funèbre : Phèdre », *Port-Royal et la littérature*, t. II, pp. 233-244.

<sup>86</sup>. Charles BERNET, *Le Vocabulaire des tragédies de Jean Racine : analyse statistique*, Paris-Genève, Champion-Slatkine, 1983.

<sup>87</sup>. Charles BERNET, *op. cit.*, p. 174.

Vous, de qui la rigueur m'a toujours poursuivie  
 Avec ses plus funestes traits,  
 Dieux inhumains, j'abandonne la vie ;  
 Êtes-vous satisfaits ?  
 Et toi, cruel amour, reçois une victime  
 Que tu cherchais à t'immoler ;  
 Je meurs pour expier le crime  
 Des feux dont tu m'as fait brûler.  
 Je n'ai pu m'affranchir de ton barbare empire  
 Qu'en renonçant au jour.  
 Vois mes derniers soupirs  
 Impitoyable amour ! j'expire...

PHILONOÉ.

Quel excès de fureur!

LE ROI.

Sa mort en est le prix.

Mais oublions et son crime et sa peine;  
 Voici Bellérophon que Pallas nous ramène;  
 Son triomphe doit seul occuper nos esprits<sup>88</sup>.

Ces malédictions de Sténobée, on le voit, sont insérées dans un dénouement heureux, à l'opposé de celui de *Phèdre* : c'est que dans l'œuvre Sténobée apparaît comme bien plus criminelle que Phèdre, et plus terrifiante que pitoyable ; à ce titre, elle mérite la punition des dieux, laquelle intervient précisément parce que les dieux de *Bellérophon* sont protecteurs de l'innocence, ce que n'étaient pas les dieux de *Phèdre*. Reste que les paroles de Sténobée constituent une sorte de reprise commentée de celles de Phèdre. Thomas Corneille a saisi dans l'original racinien la part de défi aux dieux que comportait le suicide de l'héroïne ; et il n'a pas oublié, comme Phèdre, de lui faire plaider l'irresponsabilité et rejeter sa faute sur une puissance qui la dépasse<sup>89</sup>.

Ce genre de plaidoyer se retrouvera dans une autre œuvre, l'*Hercule* de La Tuillerie, créée en 1681, qui retrace la mort d'Hercule, amoureux adultère de sa captive Iole et victime de la vengeance de Déjanire. Hercule et Déjanire, tout autant l'un que l'autre, rejettent sur la haine tenace de Junon la responsabilité de leurs actes. Hercule, partagé et conscient de sa faute, semble ne plus s'appartenir. Ainsi, projetant d'épouser Iole, il déclare :

... la fière Junon à ma perte obstinée,  
 M'impose malgré moi ce funeste hyménée  
 ...  
 C'est mon destin, Lycas, il faut qu'il s'accomplisse<sup>90</sup>,

car, précise-t-il, résumant les efforts qui avaient été ceux de Phèdre

Pour tâcher de l'éteindre (ma flamme), en vain j'ai tout tenté<sup>91</sup>.

De même, Déjanire se sent dépossédée d'elle-même par « une aveugle fureur<sup>92</sup> » qui la pousse au crime et s'analyse avec des souvenirs quasi textuels de *Phèdre* :

De la vertu l'Amour m'a fait perdre l'usage<sup>93</sup>,  
 Je n'en ai plus, Phénice, et comment en avoir ?

<sup>88</sup>. V, 2.

<sup>89</sup>. Ce trait apparaît d'autant plus comme un emprunt à *Phèdre* que dans le *Bellérophon* de Quinault, dont le livret de Thomas Corneille est inspiré, le thème de la malédiction divine n'apparaît pas. D'ailleurs, la Sténobée de Quinault se suicide hors de la scène.

<sup>90</sup>. I, 1.

<sup>91</sup>. I, 2.

<sup>92</sup>. II, 3.

<sup>93</sup>. Cf. *Phèdre*, v. 181.

Où la placer ? mon cœur est plein de désespoir<sup>94</sup>.

Et pour finir elle reconnaît dans la fureur qui l'a poussée au crime la main de Junon et, comme il se doit, décide de se suicider en défiant la déesse :

Junon, en triomphant (d'Hercule), rougis de ta victoire,  
Ma criminelle main t'en a ravi la gloire ;  
Et si de cet affront tu prétends me punir,  
Rougis encor, Junon, je vais te prévenir<sup>95</sup>.

Dans la même lignée il faudrait examiner les œuvres qui présentent des héros résistant de toutes leurs forces, mais en vain, pour éviter la faute : c'est le cas du Tiridate de Campistron, amoureux de sa sœur, et dont le *Mercurie galant* disait qu'il se comportait en « honnête homme\* » : en effet, coupable seulement dans son cœur et non en acte, alors que Phèdre calomniait Hippolyte, Tiridate s'empêche d'entraîner les autres dans son malheur et il meurt pourtant, victime d'une indéfinissable malédiction des dieux<sup>96</sup>. On pourrait citer de même l'Idoménée de Crébillon\*, coupable certes d'un vœu inconsidéré, mais qui tente d'éviter l'infanticide en abdiquant, puis en faisant fuir son fils Idamante, alors même qu'il sait que ce fils est son rival ; pour finir, c'est Idamante qui se sacrifie lui-même et Idoménée commente par ces accusations qui ont déjà été proférées au fil de la pièce :

Dieux cruels ! Fallait-il qu'une injuste vengeance,  
Pour me punir d'un crime, opprimât l'innocence<sup>99</sup> ?

En outre, dès l'acte II, Idoménée, victime vertueuse de la vindicte des dieux, avait fait référence au sort de son aïeule Pasiphaé et de Phèdre<sup>100</sup>. De tels exemples montrent comment la pièce de Racine pouvait inspirer des imitations fort peu amènes à l'égard de la divinité, imitations qui soulignaient les implications à tout le moins contenues en germe dans son texte, alors que, nous l'avons vu, rien dans la lettre de ce même texte n'invitait clairement le spectateur ou le lecteur à adorer, comme le voulaient les Messieurs de Port-Royal, les mystères en apparence si impitoyables de la justice divine.

### **Le jansénisme de Phèdre et l'influence de l'opéra :**

Comment donc expliquer que Racine, alors qu'il suivait une évolution marquée par le « retour du père », une résurgence du sentiment de la culpabilité et une confiance de plus en plus nette dans une Providence distributive, ait choisi après *Iphigénie* un sujet qui portait en lui ce risque : présenter la créature coupable comme une victime et les dieux comme des dieux injustes ?

On peut spéculer sur les débats intérieurs de Racine, conjecturer une crise qui l'aurait temporairement conduit à pencher vers une vision accusatrice et quasi révoltée du rôle des dieux. Par rapport aux pièces précédentes, ce serait un mouvement de balancier assez semblable qui l'avait fait passer une dizaine d'années plus tôt, dans l'autre sens, de la vision noire de *La Thébaïde* à la vision optimiste illustrée par *Alexandre*. On retrouvera encore plus tard une variation du même ordre, quoique de moindre amplitude, entre *Esther* et *Athalie* car d'une pièce à l'autre le problème moral posé au spectateur devient plus complexe. En effet, si *Esther* présente des personnages tout bons ou tout méchants, Esther et Mardochée d'un côté, Aman de l'autre, dans *Athalie* la

<sup>94</sup>. III, 3.

<sup>95</sup>. V, 3.

<sup>96</sup>. *Le Mercure galant*, février 1691, cité par J. Truchet, notice de *Tiridate* dans *Théâtre du XVIII<sup>e</sup> siècle*, Gallimard, « Bibliothèque de la Pléiade », 1992, t. III, p. 1285.

<sup>97</sup>. Jacques Truchet (éd. cit., p. 1287) remarque le caractère vague de cette malédiction des dieux. Mais d'une part il peut découler du fait que, le thème étant familier au spectateur du fait de la référence implicite à *Phèdre*, il devenait inutile de préciser cette malédiction : et en effet, la pièce de Campistron, plus courte que celle de Racine, est aussi beaucoup plus abstraite. La seule précision qu'esquisse Tiridate est que son amour incestueux doit être la punition de « quelque crime inconnu » (v. 500), expression assez désinvolte et peu respectueuse à l'égard de la justice divine.

<sup>98</sup>. Dans *Idoménée* (1705).

<sup>99</sup>. V. 1603-1604. Ce sont les deux derniers vers de la pièce.

<sup>100</sup>. V. 545-546.



construction d'un véritable affrontement tragique sur cinq actes amènera Racine à conférer à la vieille reine sanguinaire une épaisseur humaine qui l'apparente à la Cléopâtre de *Rodogune*<sup>101</sup> et ne peut pas ne pas susciter pour elle un certain intérêt du spectateur.

À côté de raisons psychologiques intimes sur lesquelles il est difficile de se prononcer, on peut avancer une autre explication, qui d'ailleurs ne les exclut pas, et qui est l'influence de l'opéra. On sait que depuis 1673 la tragédie parlée était en butte à la concurrence de la tragédie en musique inaugurée par Quinault et Lully avec *Cadmus et Hermione*. Cette rivalité était un des aspects de la « guerre des théâtres » qui avait pris une acuité particulière dans les années 1660 et qui continuait sur d'autres données depuis la mort de Molière et la création de l'Académie Royale de Musique. En même temps, de cette concurrence et des débats qu'elle suscitait naissait une réflexion et une évolution d'ordre poétique, qui d'une part incitait chacun des genres à mieux se définir par rapport à l'autre, mais aussi à couper l'herbe sous le pied du genre rival en lui empruntant de nouveaux moyens de plaire au public.

On sait que Racine était intervenu dans cette controverse au moment de la querelle d'*Alceste* : alors que Perrault, dans sa *Critique de l'Opéra ou Examen de la tragédie intitulée Alceste*<sup>102</sup>, avait glorifié la tragédie en musique de Quinault et Lully en dénigrant la pièce d'Euripide, Racine avait pris la défense de celle-ci dans la préface d'*Iphigénie*. Et *Iphigénie* elle-même était une réponse au genre de l'opéra qui venait de naître. Dans le modèle conçu par Quinault et Lully, en effet, le merveilleux, avec ses machines spectaculaires et les émotions visuelles qu'elles provoquaient, tenait une place essentielle. Or *Iphigénie* se situait ostensiblement sur le même terrain merveilleux, avec oracle, sacrifice et dénouement surnaturel. Mais en même temps, Racine préservait habilement ce qui était la spécificité de la tragédie parlée, c'est-à-dire le refus de représenter directement le merveilleux par les machines : il n'était que suggéré à travers le discours, d'où l'impression d'une présence diffuse de la divinité, qui aboutissait à l'atmosphère « sublime » dont nous avons parlé. Le même traitement sublime du merveilleux devait se retrouver dans *Phèdre*. Ces points sont trop connus pour qu'on y revienne. On sait aussi que par la suite, quand Racine conçut *Esther* et *Athalie*, ce fut encore avec pour point de mire l'opéra<sup>103</sup>, auquel il s'agissait d'opposer un autre modèle de merveilleux, incluant la musique. Concluons au passage que si le style de *Phèdre* se rapproche nettement de celui des tragédies sacrées, comme on l'a relevé, c'est peut-être, au moins autant que pour des raisons liées à l'évolution spirituelle du poète, du fait que depuis *Iphigénie* il comprenait que pour faire pièce au caractère spectaculaire de l'opéra il convenait pour la tragédie parlée d'adopter un langage plus suggestif, plus coloré, par conséquent plus « qualitatif<sup>104</sup> », ce qui impliquait un vocabulaire de plus en plus riche, qui devait aboutir dans *Esther* et *Athalie* à une véritable couleur locale avant la lettre.

Mais si Racine venait chasser sur les terres de l'opéra, celui-ci n'était pas en reste, et il est intéressant et éclairant d'observer pas à pas, année par année, ces influences réciproques, qui pourraient bien expliquer le paradoxe de *Phèdre*. En effet, si l'opéra pouvait séduire le spectateur par des merveilles visuelles qui étaient interdites à la tragédie parlée, ses personnages souffraient d'une simplicité psychologique et d'une inconsistance que dénonçaient à bon droit ceux qui l'accusaient de futilité. Nous avons essayé de montrer ailleurs<sup>105</sup> comment Quinault et Lully, partant avec *Cadmus et Hermione* d'une trame dramatique qui tenait essentiellement de la tragicomédie, et qui consistait en aventures héroïques dans lesquelles les personnages n'avaient à faire qu'à des obstacles extérieurs, rivaux, géants ou événements surnaturels, s'étaient efforcés de donner dans *Alceste*, l'année suivante, un peu plus de complexité psychologique à leurs personnages, pour arriver avec *Thésée*, en 1675, à un sujet véritablement tragique, celui du père sur le point de tuer son fils. Depuis longtemps d'ailleurs les commentateurs ont fait entre *Thésée* et *Phèdre* des rapprochements qui s'imposent, ne serait-ce que le rôle de premier plan que joue Thésée dans les

<sup>101</sup>. Voir la notice d'*Athalie* par G. Forestier, RACINE, *Œuvres*, I, éd. cit., pp. 1710-1711 et 1721 sqq.

<sup>102</sup>. Reproduite dans *Alceste suivi de la Querelle d'Alceste : Anciens et modernes avant 1680*, éd. par B. Norman, W. Brooks, J.M. Zarucchi, Genève, Droz, 1994.

<sup>103</sup>. Voir notre article « De l'*Idylle sur la Paix* à *Esther* et *Athalie* : l'opéra subverti », *Bulletin de l'Association des Professeurs de Lettres*, mars 2004, pp. 31 sqq.

<sup>104</sup>. Voir note 38.

<sup>105</sup>. « Thésée, entre tragi-comédie et tragédie », *Avant-Scène Opéra*, n° 243, mars 2008, pp. 58-61.

deux œuvres ou l'allusion, à la fin de *Phèdre*, au « poison que Médée apporta dans Athènes<sup>106</sup> », qui renvoie précisément au rôle légendaire qu'avait joué Médée dans l'action retracée par l'opéra. Mais un autre rapprochement nous intéresse davantage ici, qui est le fait que Médée, si criminelle qu'elle soit, est aussi un personnage qui se sent maudit et qui connaît le remords. En effet, Quinault et Lully, sans que la chose s'explique par le souci de motiver ses actes, et sans doute seulement pour lui conférer une épaisseur humaine à titre d'ornement, lui ont prêté une méditation nostalgique sur son destin, en des vers que Phèdre pourrait prononcer :

Le destin de Médée est d'être criminelle,  
Mais son cœur était fait pour aimer la vertu<sup>107</sup>.

On trouve déjà ici le motif de la criminelle malgré elle, entraînée par une force qui la dépasse et qui par conséquent tend à la dégager de toute responsabilité. Par la suite, dans *Atys*, Quinault et Lully ont approfondi encore ce partage des héros entre l'aspiration à la pureté et une pente qui les pousse inexorablement à la faute. Comme les amants dans *Bajazet*, avec lequel le rapprochement a souvent été fait, Sangaride et Atys tentent de s'aimer à l'insu de Cybèle-Roxane. Il est intéressant de souligner le fait qu'Atys, un moment partagé entre l'obligation de fidélité et l'amour qui l'entraîne, cède à celui-ci comme à une fatalité, innocenté lui aussi par sa propre faiblesse et par le fait qu'il a « combattu<sup>108</sup> » : ce trait n'est pas étonnant dans un genre issu de la tradition galante, pour qui tout cède et par conséquent doit céder à l'amour, idée que Quinault avait déjà illustrée dans ses tragédies parlées. Mais, plus remarquable encore est la fin de la pièce : Cybèle, reconnaissant qu'Atys et Sangaride l'ont trompée, se venge en faisant descendre sur Atys une vapeur qui le rend fou et l'amène à tuer Sangaride malgré lui. Par la suite, reconnaissant son erreur, il éclate en malédictions contre Cybèle et les dieux en général :

Quoi, Sangaride est morte ? Atys est son boureau !  
Quelle vengeance ô dieux ! Quel supplice nouveau !  
(...)  
Dieux cruels, dieux impitoyables,  
N'êtes-vous tout-puissants  
Que pour faire des misérables ?  
(...)  
Ô dieux ! Injustes dieux ! Que n'êtes-vous mortels ?  
Faut-il que pour vous seuls vous gardiez la vengeance ?  
C'est trop, c'est trop souffrir leur cruelle puissance,  
Chassons-les d'ici bas, renversons leurs autels<sup>109</sup>.

Ces blasphèmes sont les premiers en date dans le répertoire de l'Académie Royale de Musique. Quinault les reprenait d'une tradition tragique à laquelle se rattachaient aussi les invectives dont était semée *La Thébaine*. Les racines de l'opéra français, l'inspiration galante dans laquelle il puisait ainsi que l'héritage des comédies-ballets de Molière, qui aboutissaient l'une et l'autre à la légitimation absolue de l'amour contre les diverses formes de devoir et d'autorité, fondant ce que Boileau devait qualifier de « morale lubrique<sup>110</sup> », expliquent que Quinault et Lully se soient approprié ce motif prométhéen. *Atys* faisait date : les exclamations indignées devaient ainsi retentir pendant longtemps sur la scène lyrique<sup>111</sup>. En ce qui concerne la tragédie parlée, le personnage de Médée et celui d'Atys joints ensemble contenaient en germe ce qui allait caractériser Phèdre : la nostalgie d'une innocence à laquelle la créature avait été arrachée par une force transcendante irrésistible et, en conséquence, la mise en accusation des dieux. Il est vraisemblable que Racine,

<sup>106</sup>. V. 1638.

<sup>107</sup>. II, 1.

<sup>108</sup>. III, 3.

<sup>109</sup>. V, 4.

<sup>110</sup>. Satire x, contre les femmes, v. 141.

<sup>111</sup>. Voir notre ouvrage *Valeurs morales et religieuses sur la scène de l'Académie Royale de Musique (1669-1737)*, Genève, Droz, 2002, pp. 310 sqq.

entreprenant une nouvelle tragédie imitée d'Euripide, y a trouvé l'occasion, encore une fois, de concurrencer l'opéra en exploitant un thème dont celui-ci venait de s'emparer. L'occasion s'imposait d'autant plus naturellement que ce thème figurait déjà dans la pièce d'Euripide. Or, on l'a vu, en le reprenant Racine touchait un point sensible parce qu'il recoupait les débats théologiques et moraux de son temps, tout comme le faisait d'ailleurs l'opéra. On comprend ainsi que sa Phèdre ait pu être accusée de jansénisme, un jansénisme qui, comme nous l'avons vu, n'était pas sans lien avec le libertinage.

On voit donc que cette formule « Phèdre janséniste » n'est pas à balayer comme un lieu commun dépassé, à condition de l'entendre avec les précisions et les réserves qui s'imposent. Il est vrai qu'en matière de théologie morale *Phèdre* s'aventurait dans une direction que Racine avait assez vite abandonnée après *La Thébàïde*. Direction dangereuse, puisque dans ces années 1670 elle donnait des gages à la morale d'opéra et revitalisait un discours peu orthodoxe que le théâtre connaissait par tradition ; et d'autant plus dangereuse que la puissance d'évocation de la dramaturgie et de l'écriture raciniennes fournissait matière à imitation chez les poètes postérieurs. La préface de *Phèdre* exprime précisément la sensibilité de Racine à ce problème. Sans aller jusqu'à conjecturer qu'il s'est rendu compte que *Phèdre* aboutissait pour lui à une « impasse<sup>112</sup> », on peut dire que sa retraite du théâtre lui a permis de couper court à ces risques et de ne reprendre la rivalité avec l'opéra que plus tard et d'une autre façon.

Corrélativement, comme nous l'avons vu, il serait abusif de conclure d'une « Phèdre janséniste » à un théâtre de Racine entièrement janséniste. En effet, c'est souvent à la lumière de sa dernière tragédie profane, la plus célèbre et la plus saisissante, que la critique a tendu à interpréter ses pièces antérieures, comme si elles devaient y aboutir logiquement, ce qui pourrait bien provoquer des surinterprétations et des contresens. En effet, sans doute l'anthropologie de Racine, comme nous l'avons noté, dans *Andromaque*, *Britannicus* ou *Bajazet*, est largement augustinienne<sup>113</sup> et doit probablement à sa formation à Port-Royal, mais cela ne suffit pas à justifier l'appellation « janséniste » : la conscience du poids des passions et de l'affrontement des amours-propres était largement partagée par les esprits, chrétiens, comme libertins ou indécis, dans cette période de « démolition du héros<sup>114</sup> », et à ce compte-là on pourrait faire de Molière un augustinien. En réalité, pour que soit recevable l'appellation « janséniste », il faut que cette anthropologie s'accompagne de l'invite pour le spectateur à se représenter un arrière-plan divin derrière le tableau des concupiscences : et nous avons vu qu'après *La Thébàïde* cet arrière-plan divin n'est plus réellement évoqué avant *Iphigénie* ou du moins, de façon très implicite, avant *Mithridate*.

Notre étude nous permet encore une autre conclusion, plus générale. Si nous admettons que l'apparition de cet arrière-plan divin dans les dernières tragédies profanes de Racine est une conséquence de la « guerre des théâtres » et d'une inflexion de sa dramaturgie qui désormais l'aurait amené à ouvrir la tragédie parlée au surnaturel, et même à le traiter dans *Phèdre* de la façon qu'on a vue, est-ce à dire que ce qu'on a appelé « tragique racinien » et son « évolution » (même si, comme nous l'avons rappelé, la notion de tragique appliquée à Racine doit être maniée avec précaution) serait un pur fantasme auquel se seraient laissé prendre des générations de critiques insuffisamment attentifs aux circonstances du moment ? expliquer l'apparition de tel ou tel thème dans l'œuvre d'un poète par des causes qui relèvent de la sociologie littéraire ou du cheminement de sa réflexion en matière de poétique signifie-t-il que ce thème ne mérite pas d'être pris au sérieux ? devrait-on dire même, en général, que les matériaux d'ordre moral, religieux ou philosophique qui parcourent les œuvres ne sont là que pour permettre à l'auteur de se vendre en fournissant au public ce qu'il attend ou ce qui lui procurera le plaisir de la surprise, voire du scandale, et que par conséquent les œuvres ne signifient rien, n'enseignent rien (contrairement à ce que préconisait la tradition du *placere et docere*), ce qui rendrait vaine toute exégèse sur ce plan-là ? René Bray l'a

<sup>112</sup>. C'est la thèse de P. Butler, *op. cit.*, p. 267.

<sup>113</sup>. Avec toutes les réserves qu'impose l'argumentation de P. Sellier, qui va dans la direction inverse dans son article « Les tragédies de Racine et Port-Royal », *Port-Royal et la littérature*, t. II, pp. 223 sqq.

<sup>114</sup>. Titre du chapitre consacré par P. Bénichou à ce sujet dans ses *Morales du grand siècle*, Gallimard, 1948 ; rééd. « Folio Essais », 1988.

soutenu en son temps à propos de Molière. « Phèdre janséniste » illustre exactement le contraire : les petites causes pouvant produire de grands effets, Racine, poussé sans doute par des raisons de métier, a été amené à opérer des choix en matière de poétique, dans le traitement du merveilleux. Rien ne nous permet de dire que ces choix aient été purement pragmatiques et n'aient pas été aussi guidés ou confortés par des interrogations plus personnelles. Surtout, ils ont produit une pièce qui parlait aux consciences, comme le prouvent tant les imitations que les commentaires qu'elle a suscités. Il ne faut pas oublier, par exemple, que la querelle de la grâce était bien présente dans les esprits, qu'elle devait rebondir à la fin du règne de Louis XIV et, après la fausse conclusion que représentait la bulle *Unigenitus*, continuer à secouer l'opinion au moins jusqu'à la fin du XVIII<sup>e</sup> siècle. Sur ces questions, les poètes, quelles que pussent être leurs motivations, même si elles pouvaient être des raisons de métier, et d'ailleurs intéressantes à étudier, développaient un dialogue par œuvres interposées et par-delà la différence des générations, dialogue dont les critiques à leur tour, chacun exprimant sa réception propre et marquée par son temps, s'attachent à faire ressortir les implications relatives au regard que l'homme peut porter sur lui-même et sur sa condition : on voit par là comment, si une approche sociologique ou poétique des œuvres permet de mieux comprendre leur genèse, elle n'invalide pas, mais au contraire conforte, nourrit et précise l'étude que l'on peut en faire d'un point de vue humaniste.

*Je remercie Laura Naudeix pour sa lecture attentive de cet article et ses observations stimulantes.*