



VIVE LE PCF (MLM) !

# Jean Racine, notre auteur national

## La concision au service de la concentration

L'élément prédominant de Racine, ce qui a marqué ses contemporains et en a fait celui qu'on doit considérer le grand écrivain national aux côtés de Molière, c'est la fluidité du propos, s'appuyant en même temps sur une profonde intensité grâce aux termes choisis, par ailleurs parfaitement imbriqués les uns dans les autres. Racine est celui qui donne son esprit à la langue française, qui s'affirme en tant que tel au XVIIe siècle seulement avec la formation de la nation française grâce à François Ier.

Le français est, depuis le grand siècle que fut le XVIIe siècle, une langue concise où l'on est toujours capable de formuler les choses dans l'à-propos. On sait quoi dire quand il faut le dire : le français est une langue d'avocat et de technicien, d'orateur politique et de chef militaire.

Le français n'est ainsi pas une langue de savante construction comme l'allemand, ni de fulgurantes lancées comme l'italien ; il n'a pas non plus la ligne mélodique de l'anglais ou l'affirmation étoffée de l'espagnol. Il est avant tout un art - au sens d'une technique - d'expression. En France, on doit savoir parler comme on met la table, on doit savoir écrire comme on sait se tenir.

Et le vers en douze pieds, c'est-à-dire en douze sons délimités, est son rythme naturel, permettant de poser, telle une succession de vagues, les propos encastrés les uns dans les autres pour fournir une certaine cohérence musicale.

Voici par exemple le tout début d'*Andromaque* ; les propos d'Oreste sont les premiers que le public entend et ils sont entièrement fluides, formant une vraie totalité :

Oui, puisque je retrouve un ami si fidèle,

Ma fortune va prendre une face nouvelle ;

Et déjà son courroux semble s'être adouci

Depuis qu'elle a pris soin de nous rejoindre ici.

Rappelons qu'avec la césure à l'hémistiche, c'est-à-dire le découpage de l'alexandrin en deux (hémistiches séparés d'une césure, c'est-à-dire d'un mini temps d'attente), cela donne :

Oui, puisque je retrouve / un ami si fidèle,

Ma fortune va prendre / une face nouvelle ;

Et déjà son courroux / semble s'être adouci

Depuis qu'elle a pris soin / de nous rejoindre ici.

La lettre E finale est toujours muette ; dans certains cas elle se lit, dans d'autres non, cela dépend car il faut toujours avoir six pieds d'un côté, de même de l'autre. Ainsi le second vers ici voit le E de *fortune* ne pas se prononcer, mais celui de *face* l'être quant à lui.

Voici, pareillement, le tout début de *Mithridate*, avec Xipharès présentant la situation de manière limpide.

On nous faisait, Arbate, un fidèle rapport :

Rome en effet triomphe, et Mithridate est mort.

Les Romains, vers l'Euphrate, ont attaqué mon père,

Et trompé dans la nuit sa prudence ordinaire.

Ce qui s'exprime de la manière suivante.

On nous faisait, Arbate, / un fidèle rapport :

Rome en effet triomphe, / et Mithridate est mort.

Les Romains, vers l'Euphrate, / ont attaqué mon père,

Et trompé dans la nuit / sa prudence ordinaire.

Cependant, on aurait tort de croire que l'art de Racine n'est que concision. En effet, cette concision est au service d'une puissante concentration. L'art littéraire de Racine est la tragédie, et pour réaliser sa mise en perspective, il doit faire ressentir deux choses au spectateur : la pitié pour la personne frappée par le destin, mais également la terreur par rapport à ses actes.

Cette dialectique pitié – terreur a été conceptualisée par le philosophe grec Aristote comme permettant une *catharsis*, c'est-à-dire une purgation des passions du spectateur, qui devient ainsi apaisé, et donc meilleur citoyen. Racine s'en sert comme levier pour l'affirmation de la vie intérieure, de la portée de la dimension psychique.

Racine utilise donc la concision au service de moments propres à la tragédie, sous la forme d'intensité brève et psychologiquement très fortes. Voici l'un des passages les plus célèbres, tout à fait représentatif de cela. Il s'agit du moment où Phèdre fait son aveu : elle explique à sa servante qu'elle est amoureuse de son beau-fils.

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,  
D'un sang qu'elle poursuit, / tourments inévitables.  
Par des vœux assidus / je crus les détourner :  
Je lui bâtis un temple, / et pris soin de l'orner ;  
De victimes moi-même / à toute heure entourée,  
Je cherchais dans leurs flancs / ma raison égarée.  
D'un incurable amour / remèdes impuissants !  
En vain sur les autels / ma main brûlait l'encens :  
Quand ma bouche implorait / le nom de la déesse,  
J'adorais Hippolyte, / et le voyant sans cesse,  
Même au pied des autels / que je faisais fumer,  
J'offrais tout à ce dieu / que je n'osais nommer.  
Je l'évitais partout. / O comble de misère !  
Mes yeux le trouvaient / dans les traits de son père.

Cette intensité psychique est toujours au service de moments qui sont de vrais tournants, car ils expriment la crise, ils la révèlent, ils l'exposent, aboutissant à des modifications dans les rapports entre les personnages mobilisés par leur passion et qui cherchent perpétuellement à évaluer la situation, à l'espérer en leur faveur.

Voici un exemple tiré de *Mithridate*, lorsque le roi revient et que Monime va devoir se marier avec lui, alors qu'elle n'en veut pas, étant amoureuse d'un autre.

Phoedime

Croyez-moi, montrez-vous, venez à sa rencontre.

Monime

Regarde en quel état tu veux que je me montre :

Vois ce visage en pleurs ; et loin de le chercher,

Dis-moi plutôt, dis-moi que je m'aïlle cacher.

Dans *La vie dans la tragédie de Racine*, Georges Le Bidois note avec justesse que :

« Ils [les mots qui portent coup] sont si nombreux qu'on est en peine de les transcrire. Prenez une seule pièce, *Andromaque* : vous trouverez à chaque page de brèves paroles qui font une révolution dans l'âme d'un personnage ou produisent dans l'action une péripétie considérable.

La conduite d'Andromaque ou d'Oreste, de Pylade ou de Pyrrhus, est perpétuellement suspendu à un mot. Et, de même, quelques mots de Narcisse auront plus de pouvoir sur Néron que les plus longs discours.

Veut-on savoir jusqu'où va, chez Racine, l'effet dramatique d'un mot, qu'on relise seulement le dernier entretien de Roxane et de Bajazet, qu'on entende le *Sortez !* qui lui sert de conclusion.

Jamais l'économie de la parole n'eut au théâtre un effet plus saisissant. »

On notera bien, par ailleurs, que cette affirmation du théâtre de Racine présuppose la négation de Victor Hugo, et vice-versa. Pour Victor Hugo, Racine et Molière ne comptent pas ; au sujet de Racine, il dit même :

« Il fourmille d'images fausses et de fautes de français... Si vous voulez lire attentivement avec moi une de ses tragédies... Nous n'aurons pas fini de les relever ; mais elles échappent à une lecture rapide, parce qu'elles n'ont rien de très choquant, et qu'elles se dérobent habilement dans le tissu harmonieux du style. »

Il y a là en réalité un affrontement idéologique majeur, entre Racine et Molière comme plus hautes expressions de la culture nationale, et Victor Hugo un artisan du divertissement grossier utilisant le grotesque et le sublime pour des œuvres divertissantes dans l'esprit démocrate-chrétien.

Pareillement, selon Taine, Racine fait plaider, pour Sainte-Beuve, Racine est un discoureur au théâtre, etc.

## **Les femmes à la place centrale**

L'élément déterminant dans le théâtre de Racine est l'omniprésence des femmes, la reconnaissance de leur richesse psychologique, la profondeur et l'ampleur de leurs attitudes, de leurs valeurs. Il y a ici une dimension absolument révolutionnaire, littéralement renversante et reflétant la grande affirmation des femmes des classes supérieures en France au 17<sup>e</sup> siècle.

La signification des femmes dans le théâtre de Racine est évidemment systématiquement incomprise, voire même totalement oubliée des analyses pourtant nombreuses des intellectuels bourgeois. Cela n'est pas étonnant, puisque le thème de la vie intérieure échappe complètement à une bourgeoisie française ayant raté le protestantisme.

Les femmes sont en effet, chez Racine, le vecteur de l'affirmation de la vie intérieure. Il est souvent affirmé, de manière erronée, que Racine est *janséniste* ; en réalité, le jansénisme est une

catholicisme ultra visant à bloquer l'émergence du protestantisme, au moyen de la valorisation de « l'expérience intérieure ».

Là où cette expérience est sociale, progressiste chez le protestantisme, elle est isolée et individualiste dans le jansénisme, c'est-à-dire fondamentalement réactionnaire. C'est parce que Racine s'arrache au jansénisme qu'il a connu durant sa jeunesse pour découvrir la culture parisienne qu'il a pu exprimer le besoin d'affirmation de la vie intérieure, que la bourgeoisie avait raté avec le protestantisme.

Les femmes sont chez Racine le levier pour que s'exprime la richesse de la vie intérieure. On est ici dans l'exact opposé de l'affirmation patriarcale – aristocratique du théâtre de Corneille. Corneille représente le vieil esprit de la chevalerie et son espoir vain de revenir sur le devant de la scène ; Racine exprime la convergence historique (et momentanée) de la monarchie absolue et de la bourgeoisie.

Cela va avec la reconnaissance des femmes ; cela va également avec la pleine reconnaissance de leur identité, de leur existence, à l'opposé d'une prétendue « simplicité ».

Pour cette raison, si l'on omet la *Thébaïde* et *Alexandre* comme œuvres de jeunesse, alors sur neuf tragédies de Racine, six ont pour titre des nom de femmes ; encore faut-il noter la présence extrêmement décisive d'Agrippine dans *Britannicus* et de Roxane dans *Bajazet*, toutes deux étant des protagonistes de la plus haute importance.

Dans *Bajazet*, Roxane qui relève du harem organise pas moins qu'un coup d'État, dont elle veut faire profiter Bajazet dont elle est amoureuse.

Bajazet, il est vrai, m'a tout fait oublier.

Malgré tous ses malheurs, plus heureux que son frère,

Il m'a plu, sans peut-être aspirer à me plaire.

Femmes, gardes, vizir, pour lui j'ai tout séduit ;

En un mot, vous voyez jusqu'où je l'ai conduit.

Grâces à mon amour, je me suis bien servie

Du pouvoir qu'Amurat me donna sur sa vie.

Les femmes ont des positions fermes ; elles possèdent une haute capacité de raisonnement et d'analyse critique, même autocritique. Elles ne sont jamais cantonnées dans une seule position sociale, puisqu'on a une veuve et une femme mariée, une fille et une mère, une fiancée et une femme qui tente de conquérir l'homme qu'elle aime par le charme, la conviction ou la force.

Il serait tout à fait erroné de définir ici la place des femmes comme un prétexte à la tendresse, qu'on opposerait à l'héroïsme de Corneille. Les femmes ne sont pas un prétexte, ni simplement un lieu de passage pour des expressions sentimentales. Leur richesse intérieure est d'ailleurs telle que les

femmes n'hésitent pas à aller jusqu'à l'ultra-violence. Rien qu'avec cela, Racine montre qu'il est un titan de la littérature, ayant bien vu que les femmes ne sont nullement des mineures *ad vitam aeternam*.

On a ainsi Agrippine, nostalgique de quand elle tenait le pouvoir de manière indirecte. Voici ce qu'elle expose comme conception du pouvoir justement dans *Britannicus* :

Lorsqu'il se reposait sur moi de tout l'État,  
Que mon ordre au palais assemblait le sénat,  
Et que derrière un voile, invisible et présente,  
J'étais de ce grand corps l'âme toute-puissante

Et elle impose à Néron, son fils, un véritable agenda politique.

### **Néron**

Eh bien donc ! prononcez. Que voulez-vous qu'on fasse ?

### **Agrippine**

De mes accusateurs qu'on punisse l'audace ;  
Que de Britannicus on calme le courroux ;  
Que Junie à son choix puisse prendre un époux ;  
Qu'ils soient libres tous deux, et que Pallas demeure ;  
Que vous me permettiez de vous voir toute heure ;  
Que ce même Burrhus, qui nous vient écouter,  
A votre porte enfin n'ose plus m'arrêter.

On a la reine Bérénice, amoureuse de Titus avec qui elle est censée se marier, qui voit son ami Antiochus déclarer sa flamme pour elle, qu'elle repousse avec cordialité, tendresse, presque ferveur.

Seigneur, je n'ai pas cru que, dans une journée  
Qui doit avec César unir ma destinée,  
Il fût quelque mortel qui pût impunément  
Se venir à mes yeux déclarer mon amant.  
Mais de mon amitié mon silence est un gage :

J'oublie en sa faveur un discours qui m'outrage.

Je n'en ai point troublé le cours injurieux ;

Je fais plus : à regret je reçois vos adieux.

Bérénice s'efface d'ailleurs devant le devoir de Titus, qui doit régner à Rome et ne peut se marier avec une reine de Palestine. Atalide, dans *Bajazet*, exprime dans une même mise en perspective la capacité d'engagement féminin, appelant le ciel à la punir elle seule pour un amour pourtant commun, partagé.

Eh bien ! Zaïre, allons. Et toi, si ta justice

De deux jeunes amants veut punir l'artifice,

O ciel, si notre amour est condamné de toi,

Je suis la plus coupable : épuise tout sur moi !

A l'opposé, dans *Andromaque*, Hermione fait preuve d'une capacité totale à vouloir répandre le sang, pour se venger de l'affront fait par l'homme qu'elle aime et qui la trahit. Obstacle à son mariage, Andromaque elle-même veut l'éviter et explique : « Allons, fuyons sa violence ».

Hermione a une approche d'une très grande brutalité, exprimant la grande richesse de son activité psychique, à l'entrecroisée des sentiments et des réflexions, l'amenant à être en même temps torturée, à la fois agressive et pleine d'espérance. La femme est ici un être réel, tout à fait concret, de chair et de sang, de psychisme et de sensations.

Elle est digne d'un homme, mais témoigne également de plus de profondeur. La portée de l'oeuvre de Racine sur la profondeur de la dimension psychique féminine est immense.

C'est là une très grande affirmation progressiste et universelle, et on peut tout à fait penser qu'une telle complexité ne peut pas du tout être présenté par un homme, qu'il fallait les femmes et leur intensité dans le rapport à la vie pour cela, les hommes se cantonnant somme toute dans l'existence plus que la vie elle-même.

Ce que Hermione explique à Cléone, puis à Oreste qui est amoureux d'elle et qu'elle utilise comme assassin, est ainsi d'une froideur toute particulière, c'est une véritable construction, fruit d'une riche vie intérieure, d'une mise en jeu de toute la vie elle-même.

Tout s'appuie sur sa douleur, façonnant son identité.

Si je le hais, Cléone ! Il y va de ma gloire,

Après tant de bontés dont il perd la mémoire ;

Lui qui me fut si cher, et qui m'a pu trahir,

Ah ! je l'ai trop aimé pour ne le point haïr !

Sa réaction n'est nullement passive, mais bien au contraire toujours dans le sens de l'activité. On a ici une femme pour qui la passivité n'existe pas et n'est même pas recevable comme manière de poser son existence.

Vengez-moi, je crois tout.

(...)

Je veux qu'à mon départ toute l'Épire pleure.

Mais si vous me vengez, vengez-moi dans une heure.

Tous vos retardements sont pour moi des refus.

Courez au temple. Il faut immoler... [Qui?] Pyrrhus.

Et comme Oreste hésite, elle s'annonce prête à réaliser le crime elle-même.

**Hermione**

Parlez : mon ennemi ne vous peut échapper,

Ou plutôt il ne faut que les laisser frapper.

Conduisez ou suivez une fureur si belle ;

Revenez tout couvert du sang de l'infidèle ;

Allez : en cet état soyez sûr de mon cœur.

**Oreste**

Mais, Madame, songez...

**Hermione**

Ah ! c'en est trop, Seigneur.

Tant de raisonnements offensent ma colère.

J'ai voulu vous donner les moyens de me plaire,

Rendre Oreste content ; mais enfin je vois bien

Qu'il veut toujours se plaindre, et ne mériter rien.

Partez : allez ailleurs vanter votre constance,

Et me laissez ici le soin de ma vengeance.

De mes lâches bontés mon courage est confus,  
Et c'est trop en un jour essayer de refus.  
Je m'en vais seule au temple où leur hymen s'apprête,  
Où vous n'osez aller mériter ma conquête.  
Là, de mon ennemi je saurai m'approcher,  
Je percerai le cœur que je n'ai pu toucher,  
Et mes sanglantes mains, sur moi-même tournées,  
Aussitôt, malgré lui, joindront nos destinées

Ce n'est pas tout : une fois le crime fait, la vie intérieure continue de s'exprimer, avec le désespoir d'avoir perdu l'être aimé qui se refusait et qu'elle a elle-même fait tuer par Oreste.

### **Hermione**

Va faire chez tes Grecs admirer ta fureur,  
Va ; je la désavoue, et tu me fais horreur.  
Barbare, qu'as-tu fait ? Avec quelle furie  
As-tu tranché le cours d'une si belle vie ?  
Avez-vous pu, cruels, l'immoler aujourd'hui,  
Sans que tout votre sang se soulevât pour lui ?  
Mais parle : de son sort qui t'a rendu l'arbitre ?  
Pourquoi l'assassiner ? Qu'a-t-il fait ? A quel titre ?  
Qui te l'a dit ?

### **Oreste**

O dieux ! Quoi ? ne m'avez-vous pas  
Vous-même, ici, tantôt, ordonné son trépas ?

### **Hermione**

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 ?  
Quand je l'aurais voulu, fallait-il y souscrire ?  
N'as-tu pas dû cent fois te le faire redire ?  
Toi-même avant le coup me venir consulter,  
Y revenir encore, ou plutôt m'éviter ?  
Que ne me laissais-tu le soin de ma vengeance ?  
Qui t'amène en des lieux où l'on fuit ta présence ?

La démonstration de la richesse intérieure de la femme est ici un véritable saut de civilisation. Elle est véritablement propre à la France. Alors que Molière présente la libération sociale de la femme, concernant au moins son sentiment amoureux, Racine formule l'affirmation de sa vie intérieure, de sa richesse psychique, en pleine reconnaissance.

Il faut à ce titre noter que Marie Desmares, dit Mademoiselle de Champmeslé, ou encore la Champmeslé (1642-1698), fut la muse de Racine. Elle joua Athalie dans Bajazet, Monime dans Mithridate, Bérénice, Iphigénie et Phèdre dans les pièces du même nom.

Elle avait une grâce et une voix en imposant véritablement au théâtre, ce qui joua dans le succès auprès du public alors ; Racine fut l'un de ses nombreux amants.

## **La dynamique dialectique de la vie psychique**

Racine avait comme manière de procéder, pour la rédaction de ses œuvres tragiques, de tout d'abord en formuler la trame générale et, une fois qu'il y était parvenu, d'écrire les vers. Il considérait paradoxalement que le plus difficile était de formuler le cadre général et sa dynamique, pas de former des vers en alexandrins.

Cela nous semble étonnant, mais la raison en est que l'écriture de ces vers s'appuie sur la dynamique formulée par la trame générale. C'est par elle seulement que Racine trouve les moyens de fournir aux mots une liaison pleine d'énergie entre eux.

Si l'on reprend le fameux passage de l'aveu de Phèdre à Oenone, on peut voir par exemple que l'ensemble des vers est construit de telle manière à représenter la pleine dimension du conflit interne de cette femme amoureuse de son beau-fils.

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.

La contradiction est ici dialectique : Phèdre rougit et pâlit en même temps, elle est morte de froid et brûle en même temps. Elle est à la fois troublée et totalement perdue, ce qui implique une activité vivace et une passivité totale. Elle voit sans voir, elle pense sans être en mesure de parler.

Je reconnus Vénus / et ses feux redoutables,

D'un sang qu'elle poursuit, / tourments inévitables.

Par des vœux assidus / je crus les détourner :

Là encore, le conflit est total : c'est en étant assidu à déesse Vénus... qu'elle veut la détourner ! Vénus, déesse pourtant de l'amour, est également présentée comme redoutable ; elle poursuit, alors qu'en même temps sa victoire est inévitable : ce n'est pas là une incohérence, mais une présentation du trouble général, d'un trouble dialectique, où tout est à la fois vrai et faux.

Ce rapport dialectique se retrouve dans toute l'œuvre, mais pas seulement dans les expressions des personnages pris en particulier. Le rapport des personnages entre eux a lui-même une dimension dialectique approfondie, permettant des sauts qualitatifs faisant avancer le propos.

Leurs rapports s'affirment ou bien de manière antagonique, ou bien de manière non antagonique, mais toujours avec une énorme charge, amenant les éléments à s'attirer ou se repousser/fusionner.

Dans *Britannicus*, Agrippine expose même directement ce rôle, ici par rapport à Néron.

Surprenons, s'il se peut, les secrets de son âme.

Voici comment Monime exprime sa détresse par rapport à la situation où elle se trouve, par l'intermédiaire des remarques de Phoedime.

Ces remarques ne sont nullement d'une faible qualité, simple prétexte ; elles soulignent en effet ce que Monime exprime en se situant exactement dans la même tonalité.

Il y a cela de fort que, de par l'entrelacement dialectique, les rapports entre les personnages chez Racine forment un tout. Ici Phoedime est Monime, Monime est Phoedime.

### **Phoedime**

Ainsi vous retombez dans les mêmes alarmes

Qui vous ont dans la Grèce arraché tant de larmes ?

Et toujours Xipharès revient vous traverser ?

### **Monime**

Mon malheur est plus grand que tu ne peux penser.

Xipharès ne s'offrait alors à ma mémoire

Que tout plein de vertus, que tout brillant de gloire,  
Et je ne savais pas que, pour moi plein de feux,  
Xipharès des mortels fût le plus amoureux.

**Phoedime**

Il vous aime, Madame ? Et ce héros aimable...

**Monime**

Est aussi malheureux que je suis misérable.

Il m'adore, Phoedime ; et les mêmes douleurs

Qui m'affligeaient ici le tourmentaient ailleurs.

Il est également significatif que Racine, en de nombreuses occasions, parvienne à montrer de manière ouverte le caractère intérieur de la situation psychologique.

Les personnages se parlent à eux-mêmes, comme Mithridate ou Titus, ce dernier passant même du je au tu puis au nous royal, révélant une vie psychique en train de s'effondrer, de céder sous la pression des multiples possibilités combinées à l'opposition entre la passion et le devoir.

Le paradoxe est que cela donne des personnages passionnés, mais avec de grands moments de lucidité, présentant les faits de manière ouverte, témoignant qu'ils savent pertinemment quelle est leur situation et quelle est la nature de celle-ci.

Dans *Iphigénie*, Agamemnon doit sacrifier sa fille, ainsi l'ont voulu les dieux ; il sait la dimension barbare de sa propre intention.

**Eurybate**

Seigneur.

**Agamemnon**

Que vais-je faire ?

Puis-je leur prononcer cet ordre sanguinaire ?

Cruel ! à quel combat faut-il te préparer ?

Quel est cet ennemi que tu leur vas livrer ?

Une mère m'attend, une mère intrépide,

Qui défendra son sang contre un père homicide.

Je verrai mes soldats, moins barbares que moi,

Respecter dans ses bras la fille de leur roi.

La qualité de la tragédie de Racine tient à cette capacité à représenter la dynamique dialectique de la vie psychique ; tout se joue dans une série de nœuds contradictoires.

## **Néo-stoïcisme et compensation du protestantisme**

Le théâtre tragique de Racine s'inscrit dans une phase bien précise du mode de production féodale : la monarchie absolue, qui est son stade le plus élevé. Il correspond, pour en cadrer la situation historique particulière, au classicisme de la nation française s'étant formée au XVII<sup>e</sup> siècle.

Comme il n'est pas d'œuvre significative culturellement sans époque marquée par un développement qualitatif, avec une société connaissant des progrès scientifiques, techniques, productifs, des êtres humains connaissant des facultés plus denses, intenses, approfondies, il s'agit de saisir le moment historique où apparaît Racine.

Il faut pour cela voir comment l'être humain, tout en conservant sa base naturelle, voit celle-ci rentrer en mouvement dialectique avec la civilisation qui, lorsqu'elle progresse, amène des types d'existence.

En ce sens, la monarchie absolue, phase la plus haute de la féodalité, a établi en France un nouveau profil d'être humain, tout à fait reconnaissable alors et défini comme « l'honnête homme ». Il ne s'agit pas ici cependant que des mœurs, de l'intégration de chaque individu cultivé dans un système de valeurs sociales réglées, où la correction est reine.

Il s'agit également d'une mentalité bien particulière, où l'État apparaît comme le nœud central des rapports humains et des valeurs. Ce qui caractérise le XVII<sup>e</sup> siècle français, c'est donc que les œuvres authentiques, propres à l'époque, sont traversées de part en part par le néo-stoïcisme qui représente, du point de vue du matérialisme historique, l'idéologie de la monarchie absolue.

Ce néo-stoïcisme s'élabore dès la genèse de la monarchie absolue, avec François I<sup>er</sup> comme démarreur d'un processus largement prolongé et renforcé par le camp des « politiques » au moment de Henri IV, dont Montaigne est bien entendu le plus éminent représentant.

Mais si Montaigne fait de nombreuses références au stoïcisme dans ses *Essais*, s'il soutient le camp de l'État contre celui de la féodalité et de la religion, on n'est pas encore dans le néo-stoïcisme qui marque le triomphe de Louis XIV.

Versailles ne représente nullement le Roi Soleil et rien n'est plus faux que de le voir comme un despote, ou même comme un tyran. Le roi, dans la monarchie absolue, est le grand translateur des valeurs et des luttes de classe dans la société, amenant un équilibre résolument nécessaire.

C'est de là que viendra par la suite, comme produit indirect, l'idéologie monarchiste voyant en le roi le grand « neutralisateur ». Ici est la véritable genèse de l'idéologie de l'Action française, sans que jamais celle-ci n'en ait eu conscience.

Le néo-stoïcisme ne dit pas qu'il faut se soumettre au roi, mais que l'ordre social correspond à l'État, et l'État à l'ordre social. Les comportements doivent donc non pas simplement être adéquats, mais qui plus est renforcer tant l'ordre social que l'État.

Le théâtre de Racine présente cela de manière tout à fait lisible à l'époque.

Dans *Phèdre*, par exemple, le personnage éponyme a une vie psychique intense, en liaison avec la question de la vie intérieure, féminine. Mais ce personnage est aussi en liaison avec les protagonistes que sont Thésée et Hippolyte, qui doivent, en tant que roi et en tant que « citoyen », agir de manière conforme malgré ce trouble.

Il y a une combinaison de l'affirmation de la vie intérieure et de l'idéologie néo-stoïcienne.

Il en va de même dans *Bérénice*. Bérénice est celle par qui le trouble arrive, et ceux qui comptent pour la dimension néo-stoïcienne dans la pièce sont Titus et Antiochus, le roi et le « citoyen », qui doivent se comporter de manière juste, et ce malgré Bérénice. Dans *Iphigénie*, c'est pareillement Iphigénie par qui le trouble arrive, perturbant Agamemnon, Achille, Ulysse, qui doivent assumer leur fonction juridico-politique, étatique.

Pareillement, dans *Mithridate*, la question de Monime trouble (de manière très différente) Mithridate, Pharnace et Xipharès dans leur rapport avec leur devoir étatique.

Comment comprendre cette cohabitation d'une affirmation de la vie intérieure, de la dimension psychique, avec le néo-stoïcisme ? Il s'agit tout simplement d'une nécessité historique. Les Français du 17<sup>e</sup> siècle sont déjà extrêmement différents de ceux du 16<sup>e</sup> siècle. En fait, ils étaient justement mûrs à ce moment-là pour le protestantisme, mais c'était trop tard, la monarchie absolue avait déjà happé les forces rationalisatrices à son service.

De là vient le néo-stoïcisme, très sérieux, très structuré, d'une monarchie absolue pourtant parasitaire et formant une simple période pour la modernisation étatique dans un équilibre aristocratie – bourgeoisie basculant toujours davantage en faveur de cette dernière.

Cependant, le protestantisme n'est pas qu'un rationalisme ; il est également la reconnaissance de l'existence personnelle. Cela, la monarchie absolue ne pouvait pas l'accepter, d'où sa perte, avec la révolution française.

Il fallait toutefois bien en admettre certains traits, même déformés : c'est là qu'intervient le théâtre de Racine, et pourquoi il a été marquant à son époque. Il joue le rôle historique d'affirmation de la vie intérieure.

## **Le lieu de pouvoir comme temps de la vie intérieure**

L'espace de la tragédie fut le lieu parfait pour se faire rencontrer la vie intérieure et le néo-stoïcisme, car il est chez Racine dialectique. La pièce se déroule dans un seul lieu, une seule pièce, tout comme l'ensemble se déroule purement et simplement par rapport au lieu de la vie psychique, qui s'exprime dans le temps par la parole.

S'il y avait plusieurs lieux, les esprits auraient pu se disperser, alors que là ils sont bloqués,

obnubilés, encadrés, façonnés par un lieu unique. Cela convient au néo-stoïcisme, car c'est un lieu de pouvoir ; cela convient à l'expression de la vie intérieure, comme moyen de poser une tension psychologique gigantesque.

L'espace tragique est ainsi, pour satisfaire le néo-stoïcisme, choisi comme lieu du pouvoir. Pour *La Thébàïde* ou *Les Frères ennemis*, nous sommes dans une salle du palais royal. Dans *Alexandre le grand*, nous sommes dans le camp militaire d'un roi. Pour *Andromaque*, nous sommes dans une salle du palais du roi Pyrrhus. Pour *Britannicus*, nous sommes dans une chambre du palais de l'empereur Néron, juste à côté de la sienne.

Pour *Bérénice*, tout se déroule dans un cabinet qui est entre l'appartement du futur empereur Titus et celui de la reine Bérénice. Pour *Bajazet*, nous sommes dans le sérail du Grand-Seigneur à Constantinople. Pour *Mithridate*, nous sommes dans un port mais prétexte à la question de l'héritage du trône, ce qui est similaire pour *Phèdre*. Pour *Iphigénie*, nous sommes dans la tente du roi Agamemnon.

*Britannicus* a été une œuvre formidablement marquante précisément de par sa dimension. Le passage est fameux où Néron explique à Junie qu'il va se cacher pour voir comment elle se comporte avec Britannicus.

#### **Néron**

Caché près de ces lieux, je vous verrai, Madame.

Renfermez votre amour dans le fond de votre âme

Vous n'aurez point pour moi de langages secrets :

J'entendrai des regards que vous croirez muets,

Et sa perte sera l'infailible salaire

D'un geste ou d'un soupir échappé pour lui plaire.

#### **Junie**

Hélas ! si j'ose encor former quelques souhaits,

Seigneur, permettez-moi de ne le voir jamais !

#### **Narcisse**

Britannicus, Seigneur, demande la princesse :

Il approche.

#### **Néron**

Qu'il vienne.

**Junie**

Ah Seigneur !

**Néron**

Je vous laisse.

Sa fortune dépend de vous plus que de moi :

Madame, en le voyant, songez que je vous vois.

Suivent alors ces vers merveilleux, où Junie essaie à mots voilés d'expliquer la situation à Britannicus, afin que ses propos ne les trahissent pas. Il va de soi que les paroles de Junie sur la toute puissance de l'empereur, qui voit tout, sait tout, est partout, consiste en une résonance directe de la monarchie absolue de Louis XIV.

**Britannicus**

Vous ne me dites rien ? Quel accueil ! Quelle glace !

Est-ce ainsi que vos yeux consolent ma disgrâce ?

Parlez : nous sommes seuls. Notre ennemi trompé

Tandis que je vous parle est ailleurs occupé.

Ménageons les moments de cette heureuse absence.

**Junie**

Vous êtes en des lieux tout pleins de sa puissance.

Ces murs mêmes, Seigneur, peuvent avoir des yeux,

Et jamais l'empereur n'est absent de ces lieux.

**Britannicus**

Et depuis quand, Madame, êtes-vous si craintive ?

Quoi ? déjà votre amour souffre qu'on le captive ?

Il ne faut pas avoir une lecture formaliste et considérer que Racine ne choisit qu'un seul lieu, car cela est exigé par le principe de la tragédie. C'est le contraire qui est vrai : Racine a choisi la tragédie, parce que justement le lieu tel qu'il y existe est exactement ce qu'il fallait pour exprimer ce qu'il portait historiquement.

Le fait qu'il y ait un seul lieu, qu'il soit lié toujours au pouvoir, était une exigence historique du néo-

stoïcisme de la monarchie absolue, mais Racine l'a renversé en affirmation de la vie intérieure. Et ce renversement est si fort qu'il dépasse simplement les thèmes propres à la royauté, au pouvoir, à la puissance, etc.

Cela ne veut pas dire que cela ne soit pas présent ; on a ici Burrhus, dans *Britannicus*, qui pose ses responsabilités avec un esprit correspondant aux exigences néo-stoïciennes.

Mais vous avais-je fait serment de le trahir,  
D'en faire un empereur qui ne sût qu'obéir ?  
Non. Ce n'est plus à vous qu'il faut que j'en réponde,  
Ce n'est plus votre fils, c'est le maître du monde.  
J'en dois compte, Madame, à l'empire romain,  
Qui croit voir son salut ou sa perte en ma main.

*Britannicus* présente même des conseils néo-stoïciens au roi lui-même, à travers la longue demande faite par Burrhus à Néron. Il est ici très intéressant que si la pièce ne fut pas un succès à l'initial, avec seulement huit représentations, son impact fut très important culturellement. La légende veut ainsi qu'après avoir vu *Britannicus*, Louis XIV cessa de participer aux ballets de la cour malgré son aptitude pour cela, pour ne pas ressembler à Néron se donnant en spectacle aux Romains.

### **Burrhus**

Et ne suffit-il pas, Seigneur, à vos souhaits  
Que le bonheur public soit un de vos bienfaits ?  
C'est à vous à choisir, vous êtes encor maître.  
Vertueux jusqu'ici, vous pouvez toujours l'être :  
Le chemin est tracé, rien ne vous retient plus ;  
Vous n'avez qu'à marcher de vertus en vertus.  
Mais si de vos flatteurs vous suivez la maxime,  
Il vous faudra, Seigneur, courir de crime en crime,  
Soutenir vos rigueurs par d'autres cruautés,  
Et laver dans le sang vos bras ensanglantés.  
(...)

Vous allumez un feu qui ne pourra s'éteindre.

Craint de tout l'univers, il vous faudra tout craindre,

Toujours punir, toujours trembler dans vos projets,

Et pour vos ennemis compter tous vos sujets.

(...)

Non, ou vous me croirez, ou bien de ce malheur

Ma mort m'épargnera la vue et la douleur :

On ne me verra point survivre à votre gloire ;

Si vous allez commettre une action si noire,

(Il se jette à genoux.)

Me voilà prêt, Seigneur : avant que de partir,

Faites percer ce cœur qui n'y peut consentir ;

Appelez les cruels qui vous l'ont inspirée,

Qu'ils viennent essayer leur main mal assurée...

Mais je vois que mes pleurs touchent mon empereur,

Je vois que sa vertu frémit de leur fureur.

Ne perdez point de temps, nommez-moi les perfides

Qui vous osent donner ces conseils parricides ;

Appelez votre frère, oubliez dans ses bras...

Burrhus est par ailleurs la personnification du néo-stoïcisme.

Pour moi, dût l'empereur punir ma hardiesse,

D'une odieuse cour j'ai traversé la presse,

Et j'allais, accablé de cet assassinat,

Pleurer Britannicus, César et tout l'État.

Cependant, si cela satisfait le néo-stoïcisme, il n'en reste pas moins que le lieu de pouvoir est toujours l'endroit où s'affirme le temps de la vie intérieure. C'est pour cela que le dérèglement est

omniprésent.

## **Le dérèglement à travers le début comme la fin**

L'intérêt pour la tragédie est tout à fait logique à qui entreprend de mettre la vie intérieure ; de par sa parfaite fusion avec le néo-stoïcisme, Racine est devenu l'auteur national de la monarchie absolue, et donc de la France, puisque c'est sa période classique. Il faut, à ses côtés, bien entendu associer Molière.

On retrouve chez tous deux par ailleurs l'approche générale du siècle visant à présenter des personnages dérégés. Il ne s'agit toutefois pas pour Racine de plaire et instruire comme chez Molière (et Jean de la Fontaine), mais de faire éprouver des émotions fortes, afin de « purger les passions ». En montrant des comportements dérégés, on apprend à les éviter, à chercher à ne pas tomber dans le même travers de la passion.

En même temps, la passion plaît et révèle la richesse de la vie intérieure : là est l'ambiguïté du projet de Racine. Le dérèglement n'est jamais unilatéralement mauvais, il est en rapport avec des choses très concrètes. On a trop souvent attribué au destin les dérèglements, et affirmé que les personnages les exprimant étaient de toutes manières condamnés par avance. Cela n'est pas du tout le sens du propos.

C'est la vie réelle qu'entend montrer Racine et pour cette raison, si certains sont troublés plus que d'autres, tous le sont. Le dérèglement est même la norme. Elle est pour cette raison présente au début des œuvres, mais également à leur fin.

Dans *Phèdre*, au-delà du personnage éponyme, on a Hippolyte qui dès le départ exprime son tourment, provoqué par la longue absence de son père et l'absence de nouvelles.

Dans le doute mortel dont je suis agité

Dans *Britannicus*, Agrippine connaît une vive agitation.

L' impatient Néron cesse de se contraindre ;

Las de se faire aimer, il veut se faire craindre.

Dans *Iphigénie*, Agamemnon doute de sa situation existentielle.

Tu vois mon trouble ; apprends ce qui le cause

Dans *Bérénice*, Antiochus exprime son trouble sans ambages.

Va chez elle : dis-lui qu'importun à regret

J'ose lui demander un entretien secret.

Tous ces troubles, se situant au début des œuvres, sont très marquants, car ils concernent des personnages qui ne sont pas censés être au cœur des tourments ! Cela brise totalement la thèse bourgeoise comme quoi Racine serait une sorte de janséniste fasciné par le destin et présentant un seul être troublé, afin de faire une leçon religieuse.

En réalité, il dresse le tableau du caractère universel de la vie intérieure et de sa richesse.

La fin des œuvres elle-même ne pose la fin des troubles. Titus et Bérénice portent le fardeau de s'être séparés malgré leur amour, Antiochus d'avoir tout raté dans l'histoire puisqu'il aurait pu partir avec Bérénice. Xipharès doit assumer la tête de l'État alors que Mithridate est décédé. La fin d'Iphigénie semble positive pour l'avenir, mais annonce en réalité les tueries de la guerre de Troie.

A la fin de *Bajazet*, Zaïre annonce sa peine prolongée, voire sans fins.

Ah ! Madame ! ... Elle expire. O ciel ! en ce malheur

Que ne puis-je avec elle expirer de douleur !

A la fin de *Phèdre*, on annonce la mort de Phèdre à Thésée , qui annonce alors que son crime va rester dans les esprits malgré sa disparition, soulignant son deuil et celui de la fiancée de Hippolyte pour longtemps, au point qu'il l'adopte comme fille.

D'une action si noire

Que ne peut avec elle expirer la mémoire !

Allons, de mon erreur, hélas ! trop éclaircis,

Mêler nos pleurs au sang de mon malheureux fils !

Allons de ce cher fils embrasser ce qui reste,

Expier la fureur d'un voeu que je déteste.

Rendons-lui les honneurs qu'il a trop mérités,

Et pour mieux apaiser ses mânes irrités,

Que malgré les complots d'une injuste famille

Son amante aujourd'hui me tienne lieu de fille !

A la fin d'*Andromaque*, Oreste devient littéralement fou, avec un passage fameux.

Percé de tant de coups, comment t'es-tu sauvé ?

Tiens, tiens, voilà le coup que je t'ai réservé.

Mais que vois-je ? A mes yeux Hermione l'embrasse !

Elle vient l'arracher au coup qui le menace ?

Dieux ! quels affreux regards elle jette sur moi !

Quels démons, quels serpents traîne-t-elle après soi ?

Eh bien ! filles d'enfer, vos mains sont-elles prêtes ?

Pour qui sont ces serpents qui sifflent sur vos têtes ?

A la fin de *Britannicus*, Burrhus en parlant de Néron souhaite que ce soit la fin de ses tueries.

Plût aux dieux que ce fût le dernier de ses crimes !

Il va de soi qu'en réalité, cela annonce une suite ininterrompue de crimes de la part de Néron ! Il n'y a strictement aucune réalisation, comme le prétend le formalisme au sujet de la tragédie de Racine, mais bien une affirmation de la vie intérieure.

Cela est flagrant et s'explique par le fait que, si auparavant, Montaigne était obligé de parler de lui pour exprimer des considérations de haut niveau, désormais la société est prête à être confronté ouvertement à l'expression d'une psychologie profonde.

C'est pour cela que les tragédies de Racine présentent des figures extrêmement complexes sur le plan psychologique, en rupture totale avec la simplicité, la stupidité, la rudesse, le caractère étroit, la nature bornée, l'esprit limité des êtres humains de la période précédente.

Il est intéressant de voir comment les commentateurs bourgeois entrevoient ce saut qualitatif historique, mais ont du mal à l'appréhender.

Benjamin Constant a ainsi repris Walstein de l'allemand Schiller, et dans sa préface il aborde la question de la tragédie vue en France. Il considère qu'il faut estimer les choses de la manière suivante :

« La Français, dans les personnages de leur tragédie, se passent d'individualité plus facilement que les Allemands et les Anglais...

En ne peignant qu'une passion, au lieu d'embrasser tout un caractère individuel, on obtient des effets plus constamment tragiques, parce que les caractères individuels, toujours mélangés, nuisent à l'unité de l'impression, mais la vérité y perd peut-être...

On se demande ce que seraient les héros qu'on voit, s'ils n'étaient dominés par la passion qui les agite, et l'on trouve qu'il ne resterait dans leur existence que peu de réalité.

D'ailleurs, il y a bien moins de variété dans les passions propres à la tragédie, que dans les caractères individuels, tels que les crée la nature : les caractères sont innombrables ; les passions théâtrales sont en petit nombre.

Sans doute l'admirable génie de Racine, qui triomphe de toutes les entraves, met de la diversité dans cette uniformité même : la jalousie de Phèdre n'est pas celle d'Hermione, et l'amour d'Hermione n'est pas celui de Roxane.

Cependant la diversité me semble plutôt encore dans la passion que dans le caractère de l'individu. »

Il y a ici une incompréhension du fait que pour qu'il y ait des individus, il faut déjà une époque posant leur reconnaissance personnelle. Ce n'était pas le cas en France au 17<sup>e</sup> siècle et le théâtre de Molière a donc le même « problème » que souligne Benjamin Constant.

A l'inverse, l'Angleterre et l'Allemagne ont assumé en partie le protestantisme, d'où la notion de personnalité émergeant plus tôt et plus fortement. Racine remplit la tâche historique de poser ce qui aurait dû l'être par le protestantisme.

## **La tristesse majestueuse et le rapport à la tragédie**

Dans une tragédie, il s'agit d'inspirer au spectateur la pitié et la terreur. Cependant, ce principe de la tragédie grecque allait de paire avec une mise en scène sous forme de rituel, avec un amphithéâtre, des chœurs, un jeu marqué, une fonction sociale affirmée de manière unilatérale.

Il faut s'imaginer tout un cadre à la fois sombre et glaçant, des scènes horribles étant montrés, les chœurs en soulignant la portée, etc., et cela il y a bien entendu à l'époque de l'antiquité.

On n'a rien de tout cela dans la tragédie française. Celle-ci est une entreprise culturelle où on peut faire le choix de ne pas aller, le jeu est particulièrement restreint au profit d'une attention extrême au langage.

Il y a des pauses, car il faut rallumer les chandelles ; les acteurs sont habillés en partie comme on s' imagine le passé, mais à moitié de manière contemporaine. Les acteurs sont connus, il a été parlé de la pièce, c'est une actualité de débat à la Cour, pour la vie parisienne, etc.

A cela s'ajoute la dimension de la lecture, alors que l'imprimerie s'est développée, qu'il y a un public éduqué qui existe désormais. Dans la préface de *Phèdre*, Racine dit que ce sont, non pas les spectateurs, mais les lecteurs qui vont le juger :

« Au reste, je n'ose encore assurer que cette pièce soit en effet la meilleure de mes tragédies. Je laisse aux lecteurs et au temps à décider de son véritable prix. »

Et effectivement, dans ses préfaces, Racine parle parfois des spectateurs, parfois des lecteurs ; son œuvre s'adresse en fait inévitablement aux deux.

On est donc dans une configuration totalement différente d'en Grèce antique.

Pourtant, Racine prétend rester dans son cadre conceptuel. Il faut par conséquent lire à travers sa propre conception. Lui-même s' imagine être un écrivain puisant dans les sources antiques, en quelque sorte dans le prolongement de l'humanisme du siècle précédent. Il n'a pas du tout de vision de la vie intérieure qu'il expose.

Voici par exemple ce que Racine note, dans la préface d'*Iphigénie* :

« Euripide était extrêmement tragique, c'est-à-dire qu'il avait merveilleusement excité la compassion et la terreur, qui sont les véritables effets de la tragédie. »

On est là dans une approche formelle ; Racine ne ferait que reprendre les codes de la tragédie classique.

Dans la préface de *Phèdre*, il y souligne dans le même esprit qu'il a choisi cette figure littéraire parce qu'elle correspond à ce qu'Aristote exige pour une tragédie. Et pourtant, de la manière dont il en parle, on voit bien que ce qu'il vise, comme aspect principal, n'est pas du tout la catharsis, mais bien le dérèglement.

« Je ne suis point étonné que ce caractère ait eu un succès si heureux du temps d'Euripide, et qu'il ait encore si bien réussi dans notre siècle, puisqu'il a toutes les qualités qu'Aristote demande dans le héros de la tragédie, et qui sont propres à exciter la compassion et la terreur. En effet, Phèdre n'est ni tout à fait coupable, ni tout à fait innocente.

Elle est engagée, par sa destinée et par la colère des dieux, dans une passion illégitime, dont elle a horreur toute la première. Elle fait tous ses efforts pour la surmonter. Elle aime mieux se laisser mourir que de la déclarer à personne, et lorsqu'elle est forcée de la découvrir, elle en parle avec une confusion qui fait bien voir que son crime est plutôt une punition des dieux qu'un mouvement de sa volonté. »

C'est là une lecture pleine de raccourcis par rapport à la question de la vie intérieure et du véritable panorama qu'en propose Racine. Emile Faguet, dans *La tragédie française au XVIIe siècle*, constate avec justesse que :

« Dans cette journée de vingt-quatre heures, de dix peut-être, l'auteur a si bien pris ses mesures que tout Néron passe devant nos yeux, depuis l'enfant vicieux et lâche qui tremble devant sa mère en s'excitant à la braver, depuis l'amoureux sensuel mêlé de despote méchant qui adore les pleurs qu'il fait couler, depuis le comédien fat qu'on décide au crime en humiliant son amour-propre d'artiste, jusqu'à l'assassin hypocrite et froid qui tue en souriant, jusqu'au parricide tranquille qui rêve le meurtre de sa mère en laissant tomber sur elle, nonchalamment, quelques mots d'ironie glacée. »

Il y a ici un profond décalage entre ce que Racine croit faire et ce qu'il réalise vraiment, en raison de la période historique. Le théâtre de Racine est avant tout rationalisé, mais lui-même s'imagine réaliser une tragédie dans l'esprit grec, qui est tourné vers le bouleversement émotionnel, et non la rationalisation.

Il faut se rappeler des exigences de la période classique ; La Bruyère, cette immense figure du 17<sup>e</sup> siècle, a bien résumé la conception de l'époque en disant

« Un esprit médiocre croit écrire divinement ; un bon esprit croit écrire raisonnablement. »

La tragédie de Racine s'inspire de la démarche grecque, mais la renverse dans le sens de la rationalisation ; il y a de l'émotion, mais l'ensemble n'est pas une sorte d'aventure métaphysique mystico-poétique.

Sainte-Beuve parle d'ailleurs de « l'écueil poétique racinien », qui est banc de sable ou rocher, selon comment on l'aborde en fonction de sa propre orientation, et qui a comme source des vers « polis et

travaillés », mais qui manqueraient de charge poétique. C'est avant tout la forme concise, la concentration qui l'emporte ; il n'y a pas d'emportement poétique.

Cela est exact, mais c'est également justement ce qui est correct, nécessaire. Chez Racine, tout est formellement concentré, bien plus que compassé, tout à fait dans l'esprit français naissant alors, et il n'y a pas de place pour de l'exubérance relevant du subjectivisme.

En liaison avec cette approche, et rien que cela suffirait d'ailleurs à montrer qu'on est nullement dans l'orientation grecque, il y a l'orientation néo-stoïcienne, qui est typique de l'esprit romain.

Chez Racine, savoir prendre sur soi est l'ultime épreuve qu'exige la société : il faut savoir être à la hauteur. Le néo-stoïcisme est content de la satisfaction de son exigence d'ordre, l'affirmation de la vie intérieure est satisfaite de son exigence de richesse, présentée par le désordre.

Racine synthétise cela admirablement bien dans la préface de *Bérénice* :

« Ce n'est point une nécessité qu'il y ait du sang et des morts dans une tragédie ; il suffit que l'action en soit grande, que les acteurs en soient héroïques, que les passions y soient excitées, et que tout s'y ressente de cette tristesse majestueuse qui fait tout le plaisir de la tragédie. »

Avec Racine, on a la rencontre de la sensibilité intérieure avec la société encadrée culturellement ; c'est un très grand moment historique.

## **La monarchie absolue comme annulation de la contradiction**

Il est tout à fait logique que l'on retrouve chez Racine le même souci que chez La Bruyère et La Rochefoucauld, ou encore La Fontaine, à savoir la tendance à l'annulation de la contradiction. La monarchie absolue fait du roi une sorte de zéro absolu, absorbant l'affrontement entre aristocratie et bourgeoisie.

Le néo-stoïcisme exige au fond une chose simple : l'annulation de la contradiction, au lieu d'un système de valeurs supérieures. Les contradictions doivent s'effacer devant l'intérêt principal, celui de l'organe central, qui se présente comme unique afin de masquer l'existence même de ces contradictions.

Il y a ainsi d'un côté centralité, de l'autre négativité affirmée par cette centralité. C'est le reflet direct du fait que l'appareil d'État de la monarchie absolue est issue de la féodalité, mais s'extrait de celle-ci suffisamment pour la contre-balancer par la bourgeoisie et le capitalisme s'élançant. Cela ne peut bien entendu être que temporaire, et relativement instable en tant que superstructure.

La monarchie absolue affirme donc la bourgeoisie et l'aristocratie, et en même temps les nie. Le régime se veut l'annulation de la contradiction. L'honnête homme apparaît donc comme l'homme de cette annulation :

- annulation de ses comportements féodaux, rétrogrades, indignes sur le plan de la civilisation ;
- annulation de ce qui va dans le sens d'une expression du conflit aristocratie/bourgeoisie lui-même.

L'aristocrate doit rester aristocrate, le bourgeois bourgeois, car c'est en maintenant leur identité qu'ils maintiennent l'ordre dominant s'appuyant sur leur neutralisation historique. C'est de cette neutralisation que va ressortir, de manière apparemment étrange ou surprenante, mais en fait dialectiquement inévitable, les Lumières, comme affirmation de la civilisation, mais sans l'aristocratie.

Les Lumières posent la contradiction par l'affirmation de la science, de la raison, là où le néo-stoïcisme l'annulait en niant ce qui vient perturber, troubler. Le néo-stoïcisme est à ce titre une aberration historique, puisqu'il nie une contradiction inévitable ; cependant cette aberration correspond à un moment d'émergence du nouveau contre l'ancien, ce qui lui donne un sens historique.

Et comme on l'a vu, Molière avec sa dimension sociale et Racine avec sa dimension psychique-psychologique portaient des éléments de dépassement de cette annulation.

*La monarchie absolue se pose en annulation de la contradiction aristocratie-bourgeoisie, mais partant de là elle la reconnaît. Son attitude négative correspond à une étape positive historique.*

*La monarchie absolue est l'annulation de la contradiction, parce que, historiquement, elle est le vecteur de son affirmation.*

La scène d'exposition de Bérénice expose cela avec une clarté remarquable. Elle se déroule dans le cabinet qui se situe entre deux appartements : celui de Titus, celui de Bérénice. Ce sont les deux pôles de la contradictions, et c'est Antiochus qui se pose d'emblée comme annulation de la contradiction, en apparaissant au milieu des deux, lui l'ami de Titus, lui l'amoureux de Bérénice :

Arrêtons un moment. La pompe de ces lieux,

Je le vois bien, Arsace, est nouvelle à tes yeux.

Souvent ce cabinet superbe et solitaire

Des secrets de Titus est le dépositaire.

C'est ici quelquefois qu'il se cache à sa cour,

Lorsqu'il vient à la reine expliquer son amour.

De son appartement cette porte est prochaine,

Et cette autre conduit dans celui de la reine.

Comme on est par ailleurs dans le néo-stoïcisme, Antiochus ne pourra pas bloquer la contradiction qu'il montre : il partira seul. La contradiction devra en effet être annulée, par le départ de Bérénice, alors que Titus devient roi de Rome. La contradiction s'annule, elle disparaît devant les priorités de l'ordre.

Cela joue évidemment uniquement pour l'ordre social, pas pour l'ordre intérieur de la vie psychologique, sinon Racine ne serait qu'un simple néo-stoïcien sans envergure.

Si l'on prend le début de *Britannicus*, qui se déroule dans une chambre du palais de Néron, on a également immédiatement le thème de l'annulation, du retour, de la remise en ordre :

Quoi ? tandis que Néron s'abandonne au sommeil,

Faut-il que vous veniez attendre son réveil ?

Qu'errant dans le palais sans suite et sans escorte,

La mère de César veille seule à sa porte ?

Madame, retournez dans votre appartement.

Le sommeil s'oppose au réveil, tout comme le fait de veiller s'oppose au retour dans son appartement, pour aller dormir. Le palais s'oppose à l'absence de suite et d'escorte, la mère au fait d'être seule.

Si l'on prend le début d'*Iphigénie*, on a pareillement une annulation. On est dans la tente d'Agamemnon et voici les premiers mots :

**Agamemnon**

Oui, c'est Agamemnon, c'est ton roi qui t'éveille :

Viens, reconnais la voix qui frappe ton oreille.

**Arcas**

C'est vous-même, Seigneur ! Quel important besoin

Vous a fait devancer l'aurore de si loin ?

A peine un faible jour vous éclaire et me guide.

Vos yeux seuls et les miens sont ouverts dans l'Aulide.

Les yeux de l'un s'opposent aux yeux de l'autre, Agamemnon s'oppose à lui-même en parlant de lui comme d'un autre, la nuit s'oppose au jour.

Mais les yeux ouverts des deux s'opposent aux yeux de tous qui sont fermés, qui dorment, et ainsi annulent la contradiction entre Agamemnon et Arcas.

Dans *Phèdre*, on a pareillement l'annulation, puisque les premiers mots sont ceux de Hippolyte, le séjour s'opposant au départ, l'agitation à l'oisiveté. Hippolyte veut annuler l'absence de Thésée, en partant à sa recherche.

Le dessein en est pris : je pars, cher Théràmène,

Et quitte le séjour de l'aimable Trézène.

Dans le doute mortel dont je suis agité,

Je commence à rougir de mon oisiveté.

La remise en ordre est exposée, car elle sous-tend l'ordre, et inversement la mise en valeur de l'ordre expose le non-ordre en tant qu'exposition de la vie intérieure, psychologique.

C'est cette dynamique qui fait toute la force de l'écriture racinienne.

## L'effacement de l'écrivain

Il est important que le parcours de Racine se soit confondu avec sa mise à la disposition au service du néo-stoïcisme. Il n'a pas choisi d'affirmer la vie intérieure, en prenant son autonomie. Il a au contraire choisi la soumission.

*Phèdre* fut sa dernière tragédie, avant d'arrêter d'écrire. Il fera finalement deux tragédies, *Esther* et *Athalie*, mais d'inspiration religieuse et ne devant pas être joué devant un public ; elles étaient destinées aux demoiselles de Saint-Cyr.

Dans la préface de *Phèdre*, Racine présente le théâtre comme moyen de contribuer à la vertu, c'est-à-dire finalement à ce qui doit être considéré comme le néo-stoïcisme.

« Au reste, je n'ose encore assurer que cette pièce soit en effet la meilleure de mes tragédies. Je laisse aux lecteurs et au temps à décider de son véritable prix. Ce que je puis assurer, c'est que je n'en ai point fait où la vertu soit plus mise en jour que dans celle-ci.

Les moindres fautes y sont sévèrement punies ; la seule pensée du crime y est regardée avec autant d'horreur que le crime même ; les faiblesses de l'amour y passent pour de vraies faiblesses ; les passions n'y sont présentées aux yeux que pour montrer tout le désordre dont elles sont cause ; et le vice y est peint partout avec des couleurs qui en font connaître et haïr la difformité.

C'est là proprement le dut que tout homme qui travaille pour le public doit se proposer, et c'est ce que les premiers poètes tragiques avaient en vue sur toute chose. Leur théâtre était une école où la vertu n'était pas moins bien enseignée que dans les écoles des philosophes.

Aussi Aristote a bien voulu donner des règles du poème dramatique, et Socrate, le plus sage des philosophes, ne dédaignait pas de mettre la main aux tragédies d'Euripide. Il serait à souhaiter que nos ouvrages fussent aussi solides et aussi pleins d'utiles instructions que ceux de ces poètes.

Ce serait peut-être un moyen de réconcilier la tragédie avec quantité de personnes célèbres par leur piété et par leur doctrine, qui l'ont condamnée dans ces derniers temps et qui en jugeraient sans doute plus favorablement, si les auteurs songeaient autant à instruire leurs spectateurs qu'à les divertir, et s'ils suivaient en cela la véritable intention de la tragédie. »

Racine accompagne en fait le tournant réactionnaire de la monarchie absolue, à la fin du règne de

Louis XIV. Il s'installe par ailleurs dans les institutions. Il est à partir de 1674 et ce grâce à Colbert trésorier en la généralité de Moulins. En 1677, il est avec Boileau nommé historiographe du roi, en 1690 il est gentilhomme ordinaire, en 1694 il est secrétaire du roi.

Sa situation est privilégiée et il est omniprésent ; Racine était le seul avec Monsieur de Chamlay pouvant assister comme il l'entendait au lever du roi, etc.

Certains historiens ont parlé d'une disgrâce sur la fin de sa vie, mais cela ne semble nullement réellement étayé et la situation se déroule de toutes manières dans une monarchie absolue qui n'est plus que l'ombre d'elle-même déjà.

Racine était tout simplement devenu un parvenu ; parti d'une situation sociale faible, voire franchement pauvre, son art l'avait amené à rejoindre les plus hautes sphères. Il pratiquait la complaisance la plus totale qu'il considérait comme nécessaire.

En 1678, en tant que directeur de l'Académie française, il concluait par exemple ainsi son discours :

« Tous les mots de la langue, toutes les syllabes nous paroissent précieuses, parce que nous les regardons comme autant d'instruments qui doivent servir à la gloire de notre auguste protecteur. »

On a là une soumission ne pouvant aller avec une productivité littéraire. Cela reflète l'effondrement d'une époque sur elle-même, la perte de tout repère. En 1685, il tint les propos suivants, qui firent réagir le roi lui-même :

« Heureux ceux qui... ont l'honneur d'approcher de près ce grand prince... le plus sage et le plus parfait de tous les hommes. »

Louis XIV lui expliqua à ce sujet :

« Je suis très content ; je vous louerois davantage, si vous m'aviez moins loué. »

Voici comment le décrit un missionné de Spanheim, l'électeur de Brandebourg :

« M. de Racine a passé du théâtre à la cour, où il est devenu habile courtisan, dévot même. Le mérite de ses pièces dramatiques n'égale pas celui qu'il a eu l'esprit de se former en ce pays-là, où il fait toutes sortes de personnages.

Où il complimente avec la foule, ou il blâme et crie dans le tête-à-tête, ou il s'accommode à toutes les intrigues dont on veut le mettre ; mais celle de la dévotion domine chez lui ; il tâche toujours de tenir à ceux qui en sont le chef. »

## **Les représentations à la Cour et à la ville**

Il est nécessaire d'expliquer le cadre particulier de l'activité de Racine, ce qui éclaire également sa soumission personnelle, en tant qu'intellectuel, à la monarchie absolue.

Racine est d'une certaine manière le premier écrivain à vivre de sa plume, si l'on met de côté Molière qui était également comédien. Mais il en vivait mal et sa marge de manœuvre financière était somme toute étroite. Cela a puissamment joué sur sa capacité à être corrompu.

Il faut également voir que la monarchie absolue se repliant sur elle-même à la fin de la vie de Louis XIV, l'impact dévastateur de l'affirmation de la vie intérieure ne s'est pas déroulé à la surface de la société française.

Il n'y a pas eu de drapeau racinien. Ce n'est que lorsque la nation française fut définitivement élancée, après la révolution française, que l'on s'est aperçut de sa teneur particulière. A son époque, Racine était un monument culturel, il n'était pas vu comme un moment de civilisation.

Il peut être ici utile de se confronter au nombre de représentations à son époque. Il est à noter que, malheureusement, il n'y a eu de registre qu'à partir de 1680, soit après les premières représentations.

Voici déjà les chiffres concernant les tragédies jouées à la Cour, ainsi que de la comédie des Plaideurs. Esther n'y figure pas, n'y ayant jamais été joué.

	Louis XIV(1680-1700)	Louis XIV(1700-1715)	Louis XV	Louis XVI
La Thébaïde	1	1		
Alexandre	6	1		
Andromaque	14	9	17	4
Les Plaideurs	14	8	18	6
Britannicus	19	9	25	4
Bérénice	6	1	1	3
Bajazet	20	6	23	5
Mithridate	18	7	15	4
Iphigénie	7	8	16	4
Phèdre	18	12	22	9
Athalie	0	0	10	3

Il est nécessaire de faire ici une précision : *Britannicus* ne fut pas un succès. Abandonné au bout de quelques jours, elle ne sera reprise que plusieurs années plus tard, alors que la vague racinienne s'était élancée ; c'est alors qu'elle fut appréciée. Il est ainsi dit que *Britannicus* est la « pièce des connaisseurs ».

Le peu de représentations de *Bérénice* est intéressant à noter, car à sa sortie, ce fut un succès, puisque jouée alors trente fois de suite ; qui plus est elle vainquit dans l'opinion publique le *Tite et Bérénice* de Corneille, joué au Palais-Royal de Molière.

Il est également à noter que si *Iphigénie* fut moins jouée, cette pièce fut à l'origine le point culminant des divertissements à Versailles, le 18 août 1674.

Un autre aspect important qu'il faut noter est que Corneille eut le même nombre de pièces jouées à la Cour à l'époque, grosso modo. Ses pièces furent ensuite jouées un peu moins chacune en moyenne, mais elles étaient plus nombreuses. Les œuvres de référence de Corneille furent *Cinna* (15, 12, 22, 9 par rapport au tableau), *Le Cid* (11, 12, 13, 6), *Horace* (14, 8, 12, 2), *Polyeucte* (11, 6, 17, 2) et *Rodogune* (12, 9, 14, 6).

Au total, à la Cour de Louis XIV, les œuvres de Corneille furent représentées 47 fois, celles de

Racine 42 fois. Racine était donc considéré comme le successeur de Corneille, mais il n'a pas provoqué de révolution culturelle. Son importance n'a pas été saisie synthétiquement par la société de son époque.

Il est évidemment également important de regarder le nombre de représentations à la ville.

	Louis XIV(1680-1700)	Louis XIV(1700-1715)	Louis XV	Louis XVI
La Thébaïde	7	1	7	
Alexandre	22	3		
Andromaque	111	87	158	29
Les Plaideurs	128	162	255	74
Britannicus	81	68	165	43
Bérénice	51	21	44	9
Bajazet	64	26	122	22
Mithridate	91	71	162	22
Iphigénie	87	71	218	39
Phèdre	114	98	263	48
Esther			8	
Athalie			142	38

Les classiques ici, ce sont surtout *Phèdre*, *Iphigénie*, *Andromaque* ; on remarque également l'effondrement très marqué de *Bérénice*. Corneille est quant à lui relativement moins joué à la ville. Dans tous les cas, il s'agit là de chiffres encore fondamentalement restreints, comme on le voit.

Une anecdote au sujet de *Phèdre* est intéressante. Une cabale se lança contre la pièce au moment de sa sortie théâtrale, la duchesse de Bouillon commandant une autre *Phèdre*, exécutée en vitesse par Pradon, alors qu'elle achète en même temps des places pour les six premières représentations de celui de Racine, afin de les laisser vides.

Cela tourna à la polémique générale et au moyen d'un sonnet insultant. Racine, aidé de Boileau, ne trouva rien d'autre de mieux à faire que de répondre sur le même ton, disant du duc de Nevers la chose suivante : « Il n'est ni courtisan, ni guerrier, ni chrétien » et rappelant une accusation d'inceste portée contre sa sœur.

Cela risquait de tourner à la violence, le duc de Nevers annonçant à la fin d'un sonnet « des coups de bâton donnés en plein théâtre », mais le grand Condé fit parvenir un billet :

« Si vous n'avez pas fait le sonnet, venez à l'hôtel de Condé, où Monsieur le Prince saura bien vous garantir de ces menaces, puisque vous êtes innocents, et si vous l'avez fait, venez aussi à l'hôtel de Condé, et Monsieur le Prince vous prendra de même sous sa protection, parce que le sonnet est très plaisant et plein d'esprit. »

Boileau fut-il « bâtonné » tout de même après cela ? En tout cas tout cela cessa lorsque le grand Condé fit savoir au duc de Nevers « qu'il vengeroit comme faites à lui-même les insultes qu'on s'aviserait de faire à deux hommes qu'il aimoit ».

Un point important à noter est que ce fut Molière qui soutint Racine à l'origine. Âgé de 17 années de plus, Molière était déjà célèbre, avec déjà des succès comme *L'école des femmes* ; il disposait du théâtre du Palais-Royal. Il accepta la première pièce de Racine, *La Thébaïde*, en 1664, qui fut même jouée devant le Roi lui-même, à Villers-Cotteret et à Versailles.

Racine avait une lecture cependant uniquement opportuniste et partira à la première occasion ; déjà pour *La Thébaïde* il aurait espéré monter sa pièce à l'hôtel de Bourgogne, avec les Comédiens royaux. Sa seconde tragédie, *Alexandre*, sera donc également joué par la troupe de Molière, mais avec le scandale qu'à la sixième représentation elle fut en même temps joué à l'Hôtel de Bourgogne, après une représentation privée chez la comtesse d'Armagnac, en présence du roi.

Le comportement de Racine témoigne d'une incompréhension de la valeur de Molière, qui prit également et évidemment l'affaire très mal. Ce qui joua aussi, c'est le passage de Marquise-Thérèse de Gorla, connu comme Mademoiselle Du Parc (1633-1668), dont Molière était épris sans succès et qui appartint de 1653 à 1667 à sa troupe, à la troupe de l'Hôtel de Bourgogne, jouant dans *Andromaque* de Racine, alors que celui-ci devint également son amant.

De manière intéressante également, Racine montra *La Thébaïde* à Corneille, qui le loua pour la grande qualité de ses vers, mais lui conseilla de ne pas s'orienter vers le théâtre !

C'était là une erreur de saisie de la dimension de Racine et il est intéressant de voir ce que Saint-Évremond, exilé en Angleterre mais réputé pour son goût, dit au sujet d'*Alexandre*, dans une Dissertation sur l'*Alexandre* :

« Depuis que j'ai lu le Grand Alexandre, la vieillesse de Corneille me donne bien moins d'alarmes, et je n'appréhende plus tant de voir finir avec lui la tragédie ; mais je voudrais qu'avant sa mort il adoptât l'auteur de cette pièce, pour former, avec la tendresse d'un père, son vrai successeur. »

Saint-Évremond fait cependant un reproche à Racine, tout à fait dans l'esprit de Corneille :

« Qu'on ne croye pas que le premier but de la tragédie soit d'exciter des tendresses dans nos cœurs. Aux sujets véritablement héroïques, la grandeur d'âme doit être ménagée devant toutes choses. »

Corneille, dans une lettre de remerciement à Saint-Évremond, reprend cette idée :

« Vous flattez agréablement mes sentiments, quand vous confirmez ce que j'ai avancé touchant la

part que l'amour doit avoir dans les belles tragédies...

J'ai cru jusqu'ici que l'amour était une passion trop chargée de faiblesse pour être la dominante dans une pièce héroïque ; j'aime qu'elle y serve d'ornement, et non pas de corps, et que les grandes âmes ne la laissent agir qu'autant qu'elle est compatible avec de plus nobles impressions.

Nos doucereux et nos enjoués sont de contraire avis. »

## La question janséniste

Le rapport de Racine au jansénisme, le mouvement de Port-Royal est très particulier, et a été prétexte à beaucoup de fantasmes associés par ailleurs à une lecture totalement erronée de ce courant religieux-mystique ultra, que l'Église elle-même dû supprimer.

Né à la Ferté-Milon le 21 décembre 1639 et très tôt orphelin. Il faut ici souligner l'arrière-plan picard : Jean Racine a ainsi été baptisé dans l'église où Jean de la Fontaine s'est marié. La Ferté-Milon, ville natale de Jean Racine, fut également un bastion catholique au milieu de villes passées immédiatement au protestantisme : Compiègne, Château-Thierry, Meaux, Saint-Quentin.

Elle résista également à l'offensive de la Fronde et un épisode fut terrible : les Souabes, formant l'arrière-garde avec des fourgons et des chariots, eurent peur d'être éventuellement pris en chasse par la cavalerie royale. Aussi, comme à leur départ les troupes de la Fronde avaient tué les prisonniers ainsi qu'une centaine de paysans, ils utilisèrent une technique de la guerre de trente ans pour créer la panique chez les chevaux : ils découpèrent les cadavres en morceaux et les semèrent sur la route.

On notera un aspect religieux au sujet de la Picardie : les Mystères, représentations théâtrales devant les Églises de moments de la Bible, étant assez difficiles à prendre tels quels par les paysans, l'Église introduisit des farces encadrées de manière religieuse pour éviter les initiatives autonomes à ce sujet et que ce furent les *Cingés Verts* de Chauny, en Picardie, qui furent la source d'une importante production pour l'Église de tels intermèdes.

Les Mystères furent par ailleurs interdits à Amiens et Arras en 1541, à Paris en 1550, mais la région du Valois échappa toutefois à cette impossibilité de les représenter, car elle était devenue le douaire de Catherine de Médicis. Celle-ci vint en 1554 assister à le Mystère de Sainte-Marguerite (sa fille s'appelant pareillement).

Racine rejoint une partie de sa famille d'orientation janséniste et alla en 1651 ou en 1652 comme écolier à Beauvais, ville dont l'évêque (et comte) Nicolas Choart de Buzanval était un partisan du jansénisme. Son collègue Pastour avait également eu comme anciens élèves Godefroy Hermant, proche du jansénisme, et surtout Walon de Beaupuis, directeur des Petites Ecoles de Port-Royal et Pierre Coustel, qui y était professeur.

Le principal du collège venait d'être nommé quand Racine arriva : Nicolas Dessuslefour, originaire du diocèse d'Amiens, avait été ordonné prêtre par Nicolas Choart de Buzanval. Les trois années de Racine au collège furent marquées, en plus du jansénisme, par l'irruption du mouvement de la Fronde, avec les nobles en révolte contre le pouvoir central d'une monarchie absolue s'affirmant de plus en plus.

Il quitta ensuite le collège en 1655 pour continuer ses études dans un cadre janséniste à Port-Royal, puis va en 1658 au collège d'Harcourt (qui deviendra le lycée Saint-Louis) y « faire sa logique ».

Il y a ici deux possibilités : soit considérer que Racine a été façonné par l'esprit de Port-Royal, soit que son installation en plein Paris en 1658 est un tournant, avec une rupture complète avec le passé.

La première thèse est dominante de manière écrasante ; elle ne correspond toutefois pas à la réalité.

De fait, Racine fréquente l'abbé Le Vasseur, en réalité un libertin, ainsi qu'un oncle, Nicolas Vitard, intendant du duc, par ailleurs lié au jansénisme, de Luynes-Chevreuse, possédant l'hôtel de Luynes qui fut concrètement un lieu d'accueil de beaux esprits et d'aristocrates particulièrement cultivés.

La rupture avec les jansénistes est de toute manière inévitable de par l'activité théâtrale de Racine, ce que sa tante Agnès de Sainte-Thède, dès début de sa carrière, dénonce dans un avertissement on ne peut plus clair :

« 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 reconnaissent (...).

Je vous conjure donc, mon cher neveu, d'avoir pitié de votre âme, et de rentrer dans votre cœur, pour y considérer sérieusement dans quel abîme vous vous êtes jeté.

Je souhaite que ce qu'on m'a dit ne soit pas vrai ; mais si vous êtes assez malheureux pour n'avoir pas rompu un commerce qui vous déshonore devant Dieu et devant les hommes, vous ne devez pas penser à nous venir nous voir. »

Pierre Nicole écrivit en défense du jansénisme des *Lettres sur l'Hérésie imaginaire* ; dans la huitième, lors d'une dénonciation de Jean Desmarets de Saint-Sorlin, auteur des *Visionnaires*, il écrit la chose suivante :

« Chacun sait que sa première profession a été de faire des romans et des pièces de théâtre ... Ces qualités, qui ne sont pas fort honorables au jugement des honnêtes gens, sont horribles étant considérées selon les principes de la religion chrétienne et les règles de l'Évangile. Un faiseur de romans et un poète de théâtre est un empoisonneur public, non des corps, mais des âmes des fidèles. »

Racine le prit particulièrement et répondit sans signer mais tout le monde savait que c'était lui ; Port-Royal riposta par l'intermédiaire de Barbier d'Aucourt et de Du Bois, et la rupture fut dès lors totale, l'affaire se terminant avec la menace janséniste de révéler que Racine avait essayé d'intégrer le clergé pour avoir des rémunérations, ce qui n'allait guère avec son nouveau statut d'artiste.

On notera d'ailleurs que lors de son séjour à Uzès pour ce faire, qui se solda par un échec, il écrivit à son cousin Vitart une description enjouée :

« Les plus beaux jours que vous donne le printemps ne valent pas ceux que l'hiver vous laisse, et jamais le mois de mai ne vous paraît si agréable que l'est ici le mois de janvier. »

Suivent des vers, dont le dernier est un alexandrin admirable :

« Et nous avons des nuits plus belles que vos jours. »

Ce n'est que sa carrière passée que Racine recommença à s'intéresser à Port-Royal, renouant avec ses figures tutélaires et reniant son passé théâtral. Il est alors un homme important, puisque membre de l'Académie, historiographe, conseiller du roi, son commensal habituel, trésorier de France en la

généralité de Moulins.

Mais sa richesse vient de ses postes acquis et de son mariage, le 1<sup>er</sup> juin 1677, par l'entremise de « sages amis », avec Catherine de Romanet, fille d'un conseiller du roi, trésorier de France en la généralité d'Amiens ; ses œuvres ne lui ont pas apporté la fortune et il n'a pas non plus eu la reconnaissance générale de son époque.

A la fin de sa vie, il demanda à être enterré à Port-Royal ; à la destruction des bâtiments en raison de l'ire du Vatican et du roi, son cercueil fut ramené à Paris en décembre 1711, pour être entreposé dans l'église Saint-Étienne-du-Mont de Paris, en face de Pascal.

Cela relève de tout un dispositif de récupération du jansénisme, mais également de Racine, par l'Église catholique. Dans la première partie du 20<sup>e</sup> siècle, J. Calvet, doyen de la Faculté libre des lettres de Paris, une institution d'obédience religieuse malgré le nom trompeur, pouvait se demander benoîtement :

« Comme je sais que Racine a écrit ses tragédies profanes entre la vingt-cinquième et la trente-huitième année, en treize ans, et que de trente-huit à soixante ans, pendant vingt-deux ans, il les a regrettées, désavouées, expiées, je me demande quel pouvait bien être son état d'âme au moment où il les composait. Parmi les énigmes de sa vie, c'est celle-là qui me sollicite le plus (...).

Au moment où il s'abandonne à la vie des passions et à son art, qui consiste à les revivre pour les mettre en scène, que deviennent son amour de Dieu, son amour de la vertu et de la pureté, d'un mot, que devient sa foi ? (...)

Dès qu'il eut mis ordre à sa vie morale, la foi reprit naturellement son rôle d'ordonnatrice de l'âme ; le chrétien n'eut pas à la reconstruire pièce par pièce ; elle était intacte ; elle commandait ; et maintenant il entendait sa voix et obéissait.

C'était très simple, trop simple au gré de ceux qui voudraient du drame dans toute conversion sincère et profonde ; aussi, ils jureraient volontiers Racine superficiel, sinon hypocrite. »

Une partie des critiques littéraires et historiques voit en effet dans le retour à la religion de Racine un pur opportunisme, en phase avec le tournant religieux de la Cour, que somme toute Racine ne faisait qu'accompagner. Ce ne serait rien d'autre qu'un hypocrite.

On doit en réalité le considérer comme quelqu'un d'établi, ayant perdu le fil progressiste d'une époque, la monarchie absolue n'ayant de toutes manières fait que passer son pic, pour basculer dans la réaction pure et simple.

Racine retourne dans le giron qu'il a connu, parce qu'il y a une dimension mystique intérieure dans le jansénisme qu'il n'y a pas dans le catholicisme : il est bien obligé de répondre à la question de la vie intérieure, qu'il n'a jamais conceptualisé.

Les catholiques ne jouant pas avec l'opportunisme de la réparation sont d'ailleurs très clairs : Racine est inacceptable.

Charles Péguy, dans *Victor-Marie, Compte Hugo*, oppose à Racine à Corneille, comme tous les esprits tournés vers l'esprit aristocratique.

« Corneille ne travaille jamais que dans le domaine de la grâce et (...) Racine ne travaille jamais que dans le domaine de la disgrâce.

Corneille n'opère jamais que dans le royaume du salut, Racine n'opère jamais que dans le royaume de la perdition.

Corneille n'a jamais pu faire des criminels et des pécheurs, (ses plus grands criminels et ses plus grands pécheurs) qui ne fussent éclairés de quelque reflet, de quelque lueur de la grâce, qui ne fussent nourris de quelque infiltration de la grâce ; abreuvés ; qui ne sauvassent en quelque point, en quelque sorte. De quelque manière.

Et même les sacrés de Racine sont pétris de disgrâce. Ce n'est pas seulement Phèdre qui est une païenne, et une chrétienne, et une janséniste à qui la grâce a manqué. Non seulement toutes ses femmes et toutes ses victimes et tous ses hommes.

Mais ses enfants mêmes, ce qui est infiniment pire, mais ses sacrés mêmes, ses exécrables prêtres, Joad, Eliacin, Josabeth ; Esther, Mardochée ; son prophète même, ou ses prophètes.

Ils sont tous irrévocablement pétris de disgrâce (serait-ce donc de la disgrâce janséniste, qui, placée, comme un germe, comme un virus à l'origine même, au point d'origine de l'homme et de l'œuvre, se serait ensuite et lentement et patiemment diffusée jusqu'aux membres les plus éloignés, comme naturellement, par une diffusion naturelle, sans compter les contaminations auxiliaires d'une amitié seulement interrompue), (et peut-être seulement apparemment interrompue), ils sont tous quelqu'un à qui la grâce a manqué. »

On voit ici comment, en ne comprenant pas la question de la vie personnelle, de la vie intérieure telle que le protestantisme l'a exposée, le catholicisme, voire la société française, a eu du mal à saisir l'approche de Racine. Il y a une très grande tendance au formalisme, à vouloir emballer la démarche de Racine dans une sorte de magma mêlant prédestination, tourment pour ses péchés, souffrance et fin digne d'un criminel.

C'est là une démarche réduisant totalement sa dimension et en démolissant sa portée.