

EXPRESSION ET STYLE TRAGIQUE DANS LES TRAGÉDIES D'ANDROMAQUE ET DE PHÈDRE

Dr El Hadji Cheikh Ibra Faye

Enseignant-chercheur/ Université Cheikh Anta Diop de Dakar

Spécialiste littérature française du 17^e siècle

cheikh124@yahoo.fr

Résumé

C'est à cette ardeur, à cette pesanteur spécifique, à cette évidence de l'homme que l'art classique veut atteindre, et non à une certaine vérité générale, morale et moyenne, aux types et aux lieux communs qu'on lui a trop souvent assignés pour buts. Les personnages de Racine sont, dès le rideau levé, coupés du monde : le monde n'a plus le droit d'intervenir pour eux, sur la scène, avec ce que son hasard comporte de chances de salut ou de chances de liberté

Mots-clés : *langage- poésie-style-passion-tragédie*

Abstract

It is to this ardor, to this specific gravity, to this evidence of man that classical art wishes to attain, and not to a certain general, moral, and average truth, to the types and commonplaces it has too often assigned for purposes. The characters of Racine are, from the raised curtain, cut off from the world : the world no longer has the right to intervene for them, on the stage, with what its hazard entails chances of salvation or chances of freedom.

Keywords : *language-poetry-styles-passion-tragedy*

Introduction

Le temps classique n'est pas celui où la puissance créatrice s'affaiblit jusqu'au point de se laisser imposer un ordre ; il est le temps où l'ordre est lui-même assez personnel et assez fort, assez impérieux, assez vivace pour s'égaliser à la plus grande vitalité, pour l'organiser du dedans, pour en constituer les vertèbres et la structure, pour lui donner la forme humaine.

Nul mieux que Racine ne nous fait mesurer l'absurdité des oppositions établies entre l'inspiration et la technique, entre le délire de l'énergie créatrice et l'ordre institué par l'intelligence.

Convient-il même de dire que le style racinien comporte une contrainte ? Le triomphe classique n'est pas le triomphe de la contrainte. Dans le plus dépouillé, le plus pur, le plus régulier des poètes, dans Racine, nul ne peut sentir la contrainte : non pas subtile et cachée, mais véritablement absente. Ce qui nous étonne dans cet art entre tous exigeant, dans ce tragique sombre entre tous, c'est la facilité. Racine donne un sens nouveau au mot de facilité.

Cette facilité de la rigueur, cette heureuse spontanéité d'un art merveilleusement sévère et d'une connaissance terrible de l'homme, cette aptitude innée à la domination de la plus complexe réalité et de la plus brûlante ardeur, c'est là le caractère d'un style qui n'est pas contrainte, mais grâce.

1. Poésie impure dans la tragédie racinienne

L'intérêt suscité par certains sujets est parfois surprenant. On peut consacrer des milliers de pages pour analyser, approfondir et comprendre la tragédie racinienne. Jamais peut être le plus grand de nos poètes n'a chéri et cherché la poésie pour elle-même. Villon est sans doute le seul chez qui la poésie ait aussi peu d'existence propres, chez qui elle soit ainsi dédaigneuse des images, des recherches de sons et des mots, dépouillée, dénuée, immatérielle, toute dans une pure résonance du langage.

Tandis que la poésie éclot généralement dans le loisir, la fantaisie et la méditation, c'est-à-dire en des êtres auxquels la destinée laisse quelque répit, concède le luxe des mots et des images, la poésie pour Racine doit émaner des êtres sans ralentir le drame, et le drame ne garde toute sa précipitation que si les héros ne se détournent pas de lui, et ne disent que lui.

Ainsi, nous reviendrons brièvement sur les grands principes de la dramaturgie grâce à Jacques Scherer¹. Racine est en effet, en sa qualité de poète, de suivre ces usages et de ne guère s'en écarter. Ceci posé, il forge sa sensibilité au contact de la mimésis car sa plume s'inspire de modèle peints d'après la nature. Nous verrons comment cette conception est amorcée au XVII^e siècle, par le souci de la vraisemblance, avec des

¹ Jacques Scherer, *La dramaturgie classique*, PUF, (1980), 1993

théoriciens comme La Mesnardière² et l'Abbé d'Aubignac³. Mais l'œuvre racinienne ne saurait être un simple assemblage de codes et de préceptes. Son intrigue se compose de série d'ornements qui structurent un univers scindé entre passion et démesure. Ces deux notions sont d'ailleurs à l'origine de la crise tragique puisqu'elles exacerbent les sentiments du héros. Aussi, nous mettrons en évidence les éléments de ce conflit où se profile la morale du grand siècle.

Cette approche est un moyen de nous imprégner de l'esprit classique avant de pénétrer dans les labyrinthe des passions. Il va s'en dire que notre projet vise à dépasser ce simple cadre pour identifier les spécificités du style racinien. D'un statut complexe, il est par essence, l'être de la contradiction, sublime et décadent. Il n'est donc pas étonnant de se questionner à son sujet comme le mentionne Jean Rohou :

Ceux qui étudient les tragédies classiques parlent tous, plus ou moins, de la psychologie des personnages. Inévitablement et à juste titre. Car les personnages sont les unités de base d'un texte constitué uniquement de répliques et destiné à être représenté par des comédiens qui leur donnent vie. Il ressemblent à des êtres réels, le texte les représente comme tels et tend à expliquer leur comportement par leur caractère. En apparence, les caractères expliquent tout, y compris les choix que les personnages semblent faire en fonction de leurs enchaînements passionnels (Pyrrhus, Néron et Phèdre) ou de leur conscience morale. Ce qui distingue un homme réel d'un personnage de théâtre, c'est que le premier a un caractère individuel, une personnalité indépendante, qui se manifeste par des attitudes plus ou moins adéquates aux situations où il se trouve. Tandis que le second a d'abord un rôle, auquel ses actes et ses paroles sont toujours parfaitement adaptés puisqu'ils sont conçus pour l'actualiser⁴

Il faut donc que la poésie de Racine naisse d'un langage fait non pour la poésie, mais pour le drame, lié à l'action, borné à l'action de la façon la plus rigoureuse et la plus nécessaire. C'est dans cette nécessité

² Pilet de La Mesnardière, *La Poétique*, Ed. Antoine de Sommerville

³ Abbé Aubignac, *La Pratique du théâtre*, Ed. Slatkine Reprints, 1971 .

⁴ Jean Rohou, *Avez-vous lu Racine ?*, Ed. L' Harmattan, 2000, p.64-65

même, et non ailleurs, qu'il doit trouver sa magie et son incantation. Poésie d'autant plus difficile qu'elle ne naît pas seulement de l'expression la plus sévèrement adaptée à son objet, mais de la langue la plus abstraite qui soit.

Nulle langue n'est moins poétique que la langue du XVII^e siècle. La parole humaine est alors à son degré suprême d'abstraction et de rigueur, magnifiquement propre et uniquement propre à dire. Racine traitera librement la langue, au grand scandale, parfois des grammairiens de son temps. Mais il ne lui fait pas violence, plus qu'il n'a fait violence aux principes d'art ou à l'humanisme de l'époque.

L'*Abrégé* par sa vigueur, sa pureté cristalline et sa savante élégance, est, selon l'esprit et selon le sens même de la langue, les *Cantiques Spirituels* poussent la rigueur et la nudité de cette langue jusqu'au sublime, et ne l'altèrent pas. Racine, ici encore, approfondit et perfectionne ; la langue française comme la tragédie française réalise avec lui son essence ; ce génie ne tend dans aucun domaine à une réussite personnelle et solitaire, mais à l'accomplissement même de l'époque. Racine se borne donc à accepter le langage qui lui est donné à le manier avec maîtrise, et à l'assouplir, en mettant plus de hardiesse et de variété dans ses tours.

Loin d'être pour ses contemporains un de ces novateurs lyriques qui font violence au langage, Racine ne leur paraît manifester son audace que dans le prosaïque et dans le trivial. L'opinion générale veut que Racine ait purifié la langue, qu'il lui ait donné la noblesse la plus constante et une élégance presque sévère, qu'il l'ait dépouillée, et quelque peu aidé à son appauvrissement.

Or, Racine a bien paru, en son temps, apporter quelque changement dans la langue, mais il n'a étonné que par sa violence, sa brutalité, l'emploi qu'il fait dans le vers de tournures négligentes et de mots prosaïques, son dédain du style noble. Cela sous-tend un phénomène d'identification qui non seulement favorise l'adhésion mais donne l'illusion d'une réalité parallèle. Racine nous décrit un univers violent où « *Eros et Thanatos*⁵ » s'affrontent en permanence. Nous reviendrons sur ce concept à travers l'interprétation singulière de Roland

⁵ Divinités grecques qui désignent les pulsions de vie et de mort selon une théorie de Sigmund Freud in *Au-delà du plaisir*, Ed. Payot-poche, 2004.

Barthes⁶ sur les bases d'une réflexion sur le désir et la pulsion destructrice.

Par ailleurs, il sera intéressant de voir comment la passion bouleverse l'individu et lui confère son double statut de martyr et de bourreau. Car dans la tragédie, « le personnage n'est ni tout à fait coupable, ni tout à fait innocent »⁷ ; ce qui pose non seulement le problème de l'ambivalence mais soulève également celui de la responsabilité. Ces différents aspects seront notamment soutenu par Gilles Revaz⁸ et Emy Battach-Watt⁹ dont les ouvrages nous offre une esquisse du héros racinien. Etudier la condition du personnage tragique nous aidera à comprendre comment Racine redessine la carte du tendre et reproduit l'infinité des nuances qui composent le cœur humain.

En effet, sous sa plume, les vers deviennent un réceptacle d'émotions allant de l'amour à la haine sans grande trahison. Aussi, le dramaturge développe un réseau d'images qui se réfère exclusivement à ce champ sémantique pour illustrer les ravages de l'aliénation amoureuse. A cette fin, nous partirons de la distinction entre « appétits concupiscibles » selon la tradition thomiste¹⁰, tout en appuyant sur les *Passions de l'âme*¹¹ de Descartes.

Il s'agira de conceptualiser la passion, au sein de *Andromaque* et *Phèdre*, par le biais de différents symptômes et caractéristiques. Néanmoins, l'esthétique classique ambitionne aussi de conserver la quintessence du verbe dans ce qu'il a de plus noble et de plus poétique. Racine tisse ainsi une immense toile qui met en mots l'agitation des corps et la violence des sentiments.

Nous ferons donc une incursion dans les figures de style sous la tutelle de Bernard Lamy¹² et de quelques ouvrages plus modernes. Ce subtile assemblage entre langage et les passions nous est d'ailleurs décrit par Bernard Tocanne dans son ouvrage sur *l'efflorescence classique* :

Le tragique racinien est inséparable de son art du langage. Dans ce domaine encore, Racine combine conformisme et innovation. Utilisant comme ses

⁶ Roland Barthes, *Sur Racine*, Paris, Seuil ; 1963

⁷ Jean Racine, *Préface de Phèdre, Œuvres Complètes*, p. 817

⁸ Gilles Revaz, *La représentation de la monarchie absolue dans le théâtre racinien*, Ed. Kiné, 1998.

⁹ Emy Battach-Watt, *Profilés des héroïnes raciniennes*, Ed. Klincksieck, 1976

¹⁰ Thomas d'Aquin, *Sommes théologique*, Ed. Cerf, 1984

¹¹ René Descartes, *Des Passion de l'âme*, Ed. Flammarion, 1996

¹² Bernard Lamy, *La rhétorique ou l'art de parler*, PUF, 1998

contemporains un lexique limité assez abstrait. Il s'efforce de concilier la violence des passion et l'élégance des cours. Par le langage, il donne une sorte de coloration poétique à ses tragédies, élargit leur cadre clos, au-delà du champ où s'affrontent les personnages, des horizons et des lointains ¹³

Les héros de Racine ne sont jamais au- dessous de leur langage ; assez violent, assez vivants pour ne pas ressentir le besoin de s'appuyer sur l'éloquence, de s'aider d'une quelconque emphase, d'amplifier leurs sentiments, ils n'ont pas davantage besoin de la poésie ajoutée des mots, des objets, des images. Le langage est pour Racine l'instrument même du drame et son pur expression. Il n'est pas utilisé comme celui d'Homère à nommer ou à décrire le détail des objets ou des travaux, il n'est pas davantage à orner et à fleurir les passions.

Que ferait une poésie des objets là où la scène est nue ? Que feraient la rhétorique et la fantaisie poétique là ou la fatalité presse ? Le langage est pour Racine l'évidence même du drame, il borne son rôle à une signification parfaite. Le théâtre, et les héros, et les destins sont assez grands pour supporter cette extrême transparence du verbe, cette coïncidence exacte de la pensée et de l'expression, cette poésie qui ne consiste pas dans le vêtement, mais dans la nudité même de l'idée. Les mots de Racine ne vont donc pas à la recherche de la poésie, ils ne tendent pas à elle, elle naît en eux par surcroît, et si dans l'expression aussi rigoureuse et nécessaire qu'il se peut des passions à leur paroxysme, il y a quelque chose qui rappelle la simplicité du commun langage, le héros de Racine a cette simplicité.

Dissocier dans Racine la poésie du drame, oublier Andromaque, Bérénice ou Phèdre, et leur malheur, pour la seule incantation racinienne, c'est trouver dans ce théâtre ce que Racine n'y a pa voulu mettre, c'est décomposer ce qui a été conçu pour la plus grande et la plus constante unité, c'est se refuser à imaginer tel qu'il faut l'imaginer, c'est- à-dire indivisible, la solennité tragique elle-même. La poésie dans Racine est servante de la tragédie, comme la psychologie est servante de la tragédie, l'une et l'autre sont associées pour créer une émotion unique qu'il est impossible de méconnaître.

¹³ Bernard Tocanne, *L'efflorescence classique* in Précis de Littérature française du XVII e siècle, coll. Dirigée par Jean Mesnard, PUF, 1990, p.263-264.

Ainsi, la poésie est donc pour Racine le moyen de la transfiguration des personnages. Elle ajoute la profondeur, la limpidité et la résonance aux amours, aux catastrophes, aux malédictions, elle est leur puissance de fascination, car les amours, les catastrophes, et les malédictions sont chantées : l'humanité tragique est une humanité chantée. L'incompréhension de la tragédie est à l'origine de ces singuliers efforts pour isoler dans Racine l'élément poétique pur et s'intéresser à lui seul.

Dans la mesure où l'on considère les qualités maîtresse de Racine, celle d'un psychologue, celle du réaliste, celle du dramaturge ou celle du poète, comme indépendantes et séparées, on peut ne s'intéresser qu'à l'une d'entre elles, et à la plus éclatante. Mais la psychologie, et le réalisme, et l'action, et la poésie ne sont pas seulement dans Racine coexistante, elles sont conjurées, liguées, inséparables, associées à un seul dessein et servante d'un seul culte, vouées toutes ensemble à figurer ce qu'ont de plus profond et de plus immuable les passions de l'homme, les malheurs où elles l'entraînent et où elle le brisent, les bornes fatales de son destin.

Lorsque le lecteur s'est assimilé le caractère absolument irréaliste et métaphorique d'un tel art, et la nécessité qui est en lui de faire appel au mythe, la poésie n'y apparaît plus comme contingente et surajoutée, mais comme le moyen d'expression tragique le plus complet et la prise la plus subtile sur les sentiments et les êtres. La poésie est un des rites essentiels dans la magie d'un art qui a pour objet la création de la ferveur.

Elle est l'aimantation tragique elle-même, le moyen de cette possession que la tragédie affirme sur le spectateur, l'instrument de la célèbre catharsis, qui n'est pas une purification morale des passions, mais ce mouvement par lequel le spectateur se défait de lui-même, une nuit analogue à la nuit mystique, le silence imposé au monde, l'état de l'accueil pur que demande tout culte, la transposition de l'esprit dans l'univers mythique.

2. La technique dramatique chez Racine

De ce fait, le théâtre racinien échappe à toute forme de catégorisation même s'il est structuré autour de grands principes

dramaturgiques. Digne d'un « caméléon »¹⁴ sa stratégie consiste à assimiler puis à consolider des acquis en fonction de sa sensibilité. Il cultive ainsi le goût de l'exigence classique et la finesse du discours dans une œuvre où la passion est magistrale.

Comme dans *Phèdre*, à cette mort répondent l'air, l'eau, la terre, et même le feu ici, éléments dotés par hyppalages de résonances affectives qui détournent sur eux la violence. On trouve ainsi l'écume, les gémissements, les frissons, le bruit assourdissant, la réaction apeurée des témoins, comme pour illustrer l'horreur du spectacle. Notons, par ailleurs que ces morts ont lieu sur les lieux même qui auraient dû voir l'engagement des héros, liant ainsi étroitement hyménée et mort.

Enfin, et c'est peut-être le point le plus important, les morts où les souffrances des humains, en particulier des rois, sont associées à celles des villes, métaphores des peuples, et ce motif, déjà visible dans *La Thébaine*, n'apparaît jamais mieux que dans *Andromaque* dès la scène 2 du premier acte, lorsque Oreste annonce : « Hector tomba sous lui (Achille) ; Troie expira sous vous (Pyrrhus) »¹⁵

C'est ensuite presque l'image d'une Pièce inversée qui assaille le lecteur, avec la mention de Priam exsangue aux pieds de l'autel et d'Andromaque. Dans ces deux hommes, le poète passe au peuple, qu'ils représentent et dont ils sont aussi la métonymie, et la nuit de l'invasion prend métaphoriquement au vers suivant une valeur de mort. L'horreur croît encore avec la mise en scène de Pyrrhus, dont les yeux, et non comme chez Virgile¹⁶ les larmes, brillent soit illuminés par les feux de la ville, soit à la vue du spectacle, soit peut-être encore à la vue d'Andromaque.

Les vers suivants :

Sur tous mes Frères mort¹⁷s se faisant un passage,

Et, de sang tout couvert, échauffant le carnage¹⁸

illustrent bien par une syllepse la cruauté, au sens propre du terme, de Pyrrhus. Il faut effet, s'arrêter au verbe échauffer. Qu'au sens propre

¹⁴ Alain Viala in Racine : *La stratégie du caméléon*, Ed. Seghers, 1990.

¹⁵ Racine, *Andromaque*, Paris, Bordas, 1967, v. 148

¹⁶ Poète nationale, il chanta Auguste et la grandeur romaine dans *L'Enéide* (inachevée et posthume, 19 av. J.C). Epopée en 12 chants, *L'Enéide* est le miroir du destin romain, où le passé légendaire éclaire le présent.

¹⁷ Les Sept frères d'Andromaque avaient été en réalité tués auparavant par Achille ; peut-être désigne-t-elle ainsi ses beaux-frères.

¹⁸ *Ibid.*, v.1001-1002

Pyrrhus échauffe le carnage, par les feux qu'il allume dans Troie, ne fait aucun doute, mais en même temps, le vers suggère que c'est le sang et non le feu qui crée cet échauffement, qu'il faudrait prendre alors au sens figuré comme l'excitation passionnelle de Pyrrhus dans cette bataille sanguinaire.

A l'image mariale d'Andromaque soutenant Priam s'oppose ainsi celle, parfaitement démoniaque, de Pyrrhus avançant les yeux brillants, au milieu des flammes et de la nuit, tuant et marchant sans égard sur les dépouilles des Troyens. Enfin, l'extrait cité précédemment se termine sur ces deux vers magnifiques :

Songe aux cris des vainqueurs, songe aux cris des Mourant
Dans la Flamme étouffés, sous le fer expirant.¹⁹

Avec ce double « songe », anaphore de ceux par lesquels débute le vers 1001 (« songe, songe, Céphise, à cette nuit cruelle »), mais ici placés chacun en début d'Hémistiche, Andromaque arrive à la fin de son évocation. Le premier de ces vers, mobilisant le sens de l'ouïe, oppose en même temps qu'il lie les vainqueurs et les mourants. Le second quant à lui, dans la même construction parallèle, impose dans un premier temps une lecture terme à terme : les cris des vainqueurs sont étouffés dans la flamme, ceux des mourants expirent sous le fer.

Mais, les participes l'un passé, l'autre présent renvoient aussi tous les deux à la mort, et donc une lecture s'impose qui lie ce second vers non plus aux cris, mais à leurs compléments du nom, et particulièrement au terme « mourant ».

Voilà pourquoi cette hypotypose rend si sensible l'horreur du massacre de Troie, associant la ville, son roi, son fils et ses habitants dans une même image vivace de la mort. Et l'on pourrait retrouver le même effet, produit parfois par des tropes différents, dans de nombreuses autres pièces de Racine.

L'ironie tragique consiste dans la proximité du lien de mariage et du lien de mort.²⁰ Le temple sacré s'incrit ainsi dans la thématique générale du théâtre racinien : l'autel recèle, à la place de la vie qu'il promet, la menace de la mort ; mariage et meurtre sont les deux faces de ce symbole paradoxale. L'ironie tragique est aussi dans le fait que sont

¹⁹ Racine, *Andromaque*, Paris, Bordas, 1967 v. 1003-1004

²⁰ *Ibid.*, v. 1392-1394

justement les chevaux dressés par Hippolyte qui l'entraînent vers la mort²¹.

Léo Spitzer interprétant ce fait comme un aboutissement logique de la vengeance de Neptune : ce dernier est certes invoqué par Thésée, mais le dieu lui-même a un motif de vengeance contre Hippolyte, car ce jeune héros a délaissé cet art noble de dompter les chevaux, que les dieux avait apporté à l'humanité, en faveur de l'amour pour Aricie, ce qui constitue un triomphe pour Vénus. Théràmène le remarquait dans la scène de l'exposition, d'un ton railleur mais plutôt complaisant, comme pour encourager l'inclination d'Hippolyte²². Celui-ci avoue lui-même le changement de son état d'esprit :

Mon arc, mes javelots, mon char, tout m'importune ;
Je ne me souviens plus des leçons de Neptune ;
Mes seuls gémissements font retenir les bois
Et mes conscients oisifs ont oublié ma voix ²³

La rime « n'importune/ Neptune » suggère l'association de la mélodie amoureuse d'Hippolyte et de son désintéressement à l'égard des exercices équestres. Il est clair que ces vers annoncent déjà le récit de Théràmène : surtout le dernier vers trouve son tragique écho dans la course macabre : « Il veut les rappeler, et sa voix les effraie. »²⁴ Ce serait donc Neptune qui, non content d'envoyer le monstre au rivage où passaient Hippolyte et sa suite, intervient directement pour épouvanter les chevaux encore davantage :

« On dit qu'on a vu même, en ce désordre affreux
Un dieu qui d'aiguillons pressait leur flanc poudreux ²⁵

En effet, la plupart des critiques s'accordent sur ce point²⁶. Remarquons, cependant l'extrême discrétion avec laquelle Racine introduit les divinités : de même que le dieu qu'on vénère dans le temple sacré n'est nommé, de même ce dieu mal intentionné, qui « sert trop » la demande de Thésée, reste dans l'anonymat. Cet « on dit » laisse la réalité

²¹ *Ibid.*, v. 1547-1548

²² Racine, *Phèdre*, Paris, Librairie Générale Française, 1999, v. 123, 128-132

²³ *Ibid.*, v. 549-552

²⁴ *Ibid.*, v. 1549

²⁵ *Ibid.*, v. 1359-1540

²⁶ Spitzer (« The Recit de Théràmène » dans *Linguistics and literary history. Essays in stylistics*, Princeton UP, 1948, p. 93) dit qu'il n'y aucun doute que ce dieu soit Neptune. L. R. Muir (« The monster in the labyrinth : The paradox of Hippolyte », *French studies Bulletin*, oxford, 16 (1985), p.8 suggère qu'il s'agit de Vénus, arguant que la force masculine (« un dieu ») peut très bien désigner une déesse (cf. v. 1289) ; il faut remarquer pourtant que la vengeance de Vénus invoquée par Phèdre (V. 822) est déjà accomplie, d'une façon qu'elle n'attendait pas, et qu'il n'y a aucune raison pour que la déesse aille jusqu'à supprimer Hippolyte.

dans le vague d'autant plus qu'il est articulé à l'intérieur du récit : l'intention de Racine ne semble pas être de rapprocher expressément la mort d'Hippolyte et la vengeance de Neptune, mais plutôt d'évoquer ce climat général de dislocation d'une confiance harmonieuse qui s'était établie entre l'homme et les dieux.²⁷

Parlant de la force poétique que Racine a su redonner à la mythologie, C. Delmas remarque : Racine nous montre en Phèdre une mythomane qui substitue à une réalité pour elle irrationnelle les représentations à la fois horribles et sécurisantes que lui souffle son imaginaire. L'affirmation nous semble un peu audacieuse ; la formule prête à confusion, car faire du personnage de Phèdre une mythomane, c'est lui nier toute ascendance mythique sans laquelle le climat particulier de cette tragédie n'existe plus.

Ainsi, le rappel persistant de la généalogie de l'héroïne, absent chez Euripide ce qui s'explique par la place secondaire qu'occupe le personnage, présent chez Sénèque, est indispensable pour replacer Phèdre dans une lignée à la fois maudite et noble, deux conditions qui déterminent le comportement et le caractère du personnage. D'autre part, Racine présente-t-il : « les dieux mythologiques comme une sécrétion d'une imagination malade celle de l'héroïne ? »²⁸

Mais imaginer Phèdre comme une aliénée du sens propre, assaillie par le délire de persécution, n'est-ce pas réduire l'égarément tragique à un simple symptôme²⁹.

Chez Racine, l'érotisme et le pouvoir sont la face et le revers d'une même médaille. Il ya une proportionnalité directe entre l'intensité du désir et le degré de répression et de subordination infligées aux personnages. La tragédie de Racine est moins représentative peut-être que celle de Corneille, en ce sens qu'elle est moins spontanément, moins directement, l'expression d'un milieu social et d'une tendance morale.

Pourtant tout ce que Racine avait uni, tous les éléments qui, venus de toutes les sources, s'harmonisent dans son théâtre, cruauté des

²⁷ Racine, à la différence de Plutarque (vvie de Thésée), ne présente pas Thésée comme fils de Neptune. Dans *Phèdre*, cette divinité ne semble pas avoir une affection particulière à l'égard du roi d'Athènes ; d'ailleurs, en demandant un service au dieu de la mer, Thésée réclame en réalité une récompense aux exploits qu'il a jadis réalisés dans la lutte contre les monstres (IV, 2, 1065-1068, 1073-1074).

²⁸ Naturellement, dans le propos de Delmas, l'accent n'est pas mis sur le verbe symptomatique de Phèdre : le point essentiel sur lequel il insiste, c'est que « Racine restitue pleinement l'imaginaire comme la source vive de la création mythique et le seul soutien actif de la mythologie classique ».

²⁹ Dans son cours de Sorbonne sur *Bajazet*, centre de documentation universitaire (Les cours de Sorbonne), 1971, p. 304.

passions, vérité de la conduite, délicatesse de la sympathie, résonnances grandioses du récit, tout, matériaux et forme, obéit à une loi commune et procède de la même impulsion : tout tend à mettre la tragédie en harmonie avec le penchant d'une époque nouvelle, qui est celle de la désaffection du vieux sublime. Aussi peut-on penser finalement que nul n'a mieux situé, sinon défini, Racine que Heine, quand il écrit :

Racine se présente déjà comme le héraut de l'âge moderne près du grand roi avec qui commencent les temps nouveaux. Racine est le premier poète moderne, comme Louis XIV fut le premier roi moderne. Dans Corneille respire encore le moyen-âge . En lui et dans la Fronde rôle la voix de la vieille chevalerie... Mais dans Racine les sentiments du moyen-âge sont compl tement éteints ; en lui ne s'éveillent que des idées nouvelles ; c'est l'organe d'une société neuve. ³⁰

Plus exactement peut-être c'est l'organe d'une époque neuve diverse et contradictoire dans sa nouveauté, où s'achève de mourir et de se transformer une société ancienne.

Conclusion

Racine nous rappelle que le langage est l'instrument de prédilection d'un art dont la fin est d'imposer un style à l'individu. Sa rigueur est celle qui s'impose, pour les contraindre et les porter à leur point d'incandescence, à la passion et à la vie. Le discours est la forme même de cette immense métaphore qui transpose la vie, de son existence entravée, morcell e, amortie, asservie par les routines, les travaux ou la médiocrité des êtres dans un monde où elle tend à la violence et à la limpidité de son expression parfaite.

Bibliographie

- BERNARD M** (1986)., « Esquisse d'une théorie de la th atralit  d'un texte en vers à partir de l'exemple racinien », *Mélanges Sch rer*, p. 279-286.
BERNET Charles (1983), *Le Vocabulaire des tragédies de Jean Racine : analyse statistique*, Champion, 386 p.

³⁰ H. Heine. *Die romantische Schule*, Hambourg, 1836, p. 131

BUTLER Philip (1959), *Classicisme et baroque dans l'œuvre de Racine*, Nizet, 351p.

DECLERCQ Gilles (1986), « Le lieu commun dans les tragédies de Racine », *XVIIe siècle*, 150, janvier, p. 43-60.

DECLERCQ Philip (1995), « A l'École de Quintilien : l'hypotypose dans les tragédies de Racine » *Littérature Classiques*, 05, Novembre., p. 73-88

ELLIOT, Revel (1969), *Mythe et légende dans le théâtre de Racine*, Paris, lettres modernes.

FRANCE Peter, « L'hyperbole chez Racine », *ibid.*, p. 23-36.

GARRETTE Robert (1988), *La Phrase dans l'œuvre dramatique de Racine: étude stylistique et stylométrie*, thèse, Toulouse. (Très technique, notamment sur la longueur des phrases ; résumé dans *L'information grammaticale*.)

VINAVER Eugène (1951), *Racine et la poésie tragique*, Nizet. (Nouvelle éd. 1963, 251p., English translation, Manchester U. P., 1955.)

VINAVER Eugène(1960), *L'action poétique dans le théâtre de Racine*, Oxford, 19p.

WEINBERG Bernard (1963), *The Art of Jean Racine*, University of Chicago, 356p. (Etude, pièce par pièce, de la composition et des personnages.)