

Le Classicisme Français : admiration des Anciens et modernité

Madeleine BERTAUD
Université de Strasbourg II

Parler du classicisme, même en ne prenant en compte que le champ de la littérature française, n'est pas adopter un cadre nettement défini, ni absolument fiable. Avant toute autre chose, il me paraît nécessaire de présenter le mot, et le concept.

Le terme *classicisme* n'était pas en usage au XVII^e siècle. Il apparut seulement au XIX^e. Littré dans son *Dictionnaire* (1863-72) le définit en termes assez flous, voire hésitants : «Néologisme. Système des partisans exclusifs des écrivains de l'antiquité, ou des écrivains classiques du XVII^e siècle». Quant à l'adjectif *classique*, quelquefois employé au XVII^e siècle, «il ne se dit guère, précise le *Dictionnaire de Furetière* (1690) que des auteurs qu'on lit dans les classes, ou qui y ont une grande autorité» (le lexicologue cite notamment Cicéron et Virgile) ; est concerné le monde scolaire et érudit, celui des «pédants», non celui des belles-lettres. Jamais un Racine, un Bossuet, un Boileau ne se dirent *classiques*. Nous avons donc affaire, comme pour le

mot *baroque*, qui connut pendant un demi-siècle une si éblouissante fortune, et qui se heurte aujourd'hui aux réticences des savants (il est cependant bien pratique, dans la mesure où il permet de distinguer les deux versants du XVIIe siècle, en situant le premier sous le signe du *baroque*, de l'irrégularité, de l'effervescence, et le second sous le signe de la régularité et de l'harmonie classiques) - nous avons affaire, dirais-je, à un concept forgé après coup, par les historiens et les critiques, mais à un concept qui, depuis son entrée dans les études littéraires, s'est imposé pour son efficacité et sa justesse, s'est banalisé même, sans jamais être remis en question.

Pourquoi ce succès? parce que, en dépit de l'absence du mot au XVIIe siècle, et quoiqu'il n'y ait jamais eu d'école classique comme il y eut au XIXe siècle une école romantique, avec un chef d'école (Hugo), le concept de *classicisme* correspond bien à une réalité historique, ou plus exactement à une double réalité historique. Au sens large, on est fondé à parler d'*Age classique* pour désigner l'époque qui commence, au milieu du XVIe siècle, sous le règne d'Henri II, avec l'apparition des premiers *Arts Poétiques* inspirés des grands Anciens : *L'Art poétique françois* de Peletier du Mans (1555), qui se réfère à l'*Épître aux Pisons* d'Horace, écrite par celui-ci à la fin de sa vie, dans les dernières années

qui précéderent l'ère chrétienne, sorte de testament littéraire connu dès l'Antiquité sous le nom d'*Art poétique* ; et la ***Poétique écrite en latin de l'Italien Scaliger (1561)***, inspirée de celle d'Aristote, qui vécut, lui, au 4^e siècle av. J.-C. (la *Poétique* d'Aristote était un ouvrage dogmatique, qui proposait un ensemble de règles pour écrire une bonne tragédie et une bonne épopée). Désormais, Aristote et, secondairement, Horace, inspireront tous les écrits théoriques de la fin du XVI^e siècle : ***l'Art poétique de Jean de la Taille (1572)***, ceux de **Vauquelin de la Fresnaye**, de **Laudun d'Aigaliers**. L'influence de la *Poétique* d'Aristote s'amplifia encore au XVII^e siècle, où de nombreux doctrinaires s'employèrent, en termes fort autoritaires, à fixer les règles du théâtre, et particulièrement, parmi les genres qui s'y pratiquaient, de la tragédie : **Chapelain**, **La Mesnardière** (sa *Poétique* parut en 1639), l'Abbé d'Aubignac (***La pratique du théâtre***, publiée en 1657, fut écrite vers 1640). Après eux, les règles sont fixées, et les doctes qui continuent à écrire à leur sujet en sont moins les théoriciens que les gardiens : ainsi le **P. Rapin** (***Réflexions sur la Poétique d'Aristote***, 1674), et **Boileau**, dont ***l'Art poétique*** fait, là même année, figure de récapitulation majeure). Tant que ces *Poétiques* seront suivies, l'Age classique durera : il couvre donc la fin du XVI^e siècle, tout le XVII^e siècle, une part non négligeable du XVIII^e, où Voltaire,

notamment, donne des tragédies de facture classique, et l'on pourrait ajouter le premier XIXe siècle (le règne de Napoléon), où s'écrivent encore des poésies néo-classiques. Donc, à parler largement, l'Age classique couvre deux siècles et plus.

Mais le terme de classicisme, et plus encore l'expression *écrivain classique*, sont souvent employés, aussi bien par les historiens de la littérature que par le public cultivé, dans un sens beaucoup plus étroit, pour désigner la génération de 1660 à 1680, élargie en amont pour y englober Corneille (qui écrivit pendant un demi-siècle!) et en aval, jusqu'à **La Bruyère**, dont *Les Caractères* parurent entre 1688 et 1696. Pourquoi? sans doute parce que c'est pendant cette génération que les règles furent le plus suivies, alors que le début du siècle fut surtout le temps de leur énonciation, les premières tragédies exactement régulières n'apparaissant qu'en 1634 - il s'agit de ***Hercule mourant de Rotrou*** et de la ***Sophonisbe de Mairet***. Cependant le plus important n'est pas là : dans ces belles années du règne de Louis XIV, où le Roi-Soleil exerça le plus généreux des mécénats tandis que les lettres et les arts étaient convoqués pour participer à sa politique de prestige, où la langue française, épurée, modernisée selon les préceptes qu'avaient dictés **Malherbe**, et après lui **Vaugelas**, **Ménage** et quelques autres, semblait avoir atteint son

point de perfection, la République des Lettres fut gratifiée, comme jadis le Siècle d'Auguste, d'une extraordinaire floraison de génies, si remarquable que, pendant longtemps, nos professeurs de littérature n'ont vu qu'elle, et ont laissé croire que le début du siècle avait été un désert. C'est ce phénomène que **Voltaire** a mis en lumière dans son *Siècle de Louis XIV* (1756) :

«C'était un temps digne de l'attention des temps à venir que celui où les héros de Corneille et de Racine, les personnages de Molière, [...] les voix des Bossuet et des Bourdaloue se faisaient entendre à Louis XIV, à Madame, si célèbre pour son goût, à un Condé, à un Turenne, à un Colbert, et à cette foule d'hommes supérieurs qui parurent en tout genre. Ce temps ne se retrouvera plus, où un duc de La Rochefoucauld, l'auteur des *Maximes*, au sortir de la conversation d'un Pascal et d'un Arnauld, allait au théâtre...

De fait, dans l'abondante production du XVII^e siècle, c'est cette génération, qui fut aussi celle de **La Fontaine**, de **Mme de Lafayette**, de **la marquise de Sévigné**, que nous connaissons le mieux, et j'aurais pu ne parler que d'elle. Mais sans le concept d'*Age classique*, un fait culturel important reste masqué, et c'est ce fait que je tiens à le souligner : la division habituelle de l'histoire littéraire en siècles, qui est encore aujourd'hui, pour des raisons de commodité

pédagogique, celle des manuels, masque des continuités essentielles. Si la définition du classicisme inclut inévitablement, et prioritairement, à côté du rationalisme, du culte du Vrai et du Beau, l'admiration et l'imitation des Anciens, c'est que le classicisme prend naissance et trouve ses orientations fondamentales à la Renaissance, dans les travaux et l'enthousiasme des *humanistes*, eux-mêmes consécutifs à la découverte de l'imprimerie (la **Bible de Mayence fut imprimée par Gutemberg en 1455**). A travers l'Europe, de la Hollande à l'Italie, les humanistes (j'emploie ce mot plutôt que de parler d'*humanisme*, car là encore il s'agit d'un terme introduit dans la langue plus tard, dans la seconde moitié du XVIII^e siècle) - les humanistes, contre la scolastique, contre le formalisme nominaliste, préconisent un retour aux sources antiques du savoir.

Ils s'attachent d'abord à l'établissement et à la traduction des textes, dans les trois langues anciennes qu'à partir de 1530 enseigna le «collège des trois langues», embryon de l'actuel Collège de France : le latin, le grec, l'hébreu. Laissons de côté les écrits testamentaires et ceux des Pères de l'Église, qui induisirent de si grands changements dans la pensée religieuse (l'Évangélisme, puis la Réforme). Dès la **fin du XV^e siècle, Lefèvre d'Étaples publie et étudie l'œuvre d'Aristote**, en qui il voit, dans un esprit nouveau, un maître de méthode. Sous le règne de

François Ier paraissent les traductions de **Virgile**, de **Suétone**, d'**Apulée**, d'**Ovide**, de **Cicéron** (par **Étienne Dolet** notamment), de **Plutarque**, d'**Épictète**, de **Polybe**, de **Platon**, etc. Remarquez la variété des œuvres traduites : poésie et prose, histoire, œuvres morales. Les générations suivantes ne sont pas moins fécondes. Sont traduits les dramaturges antiques, **Sophocle** et **Euripide**, **Sénèque**, **Plaute**, **Térence**, les poètes **Horace**, **Catulle**, **Tibulle**, **Propertius**... La liste serait trop longue à établir, mais je veux dire un mot particulier du plus célèbre peut-être de ces humanistes traducteurs, **Jacques Amyot** (1513-1593), grand helléniste, philologue, aussi curieux des modernes que des anciens (dès 1537, il mit en français le *Courtisan* que Castiglione avait publié à Venise en 1528). Amyot, entre autres savants travaux, traduisit le roman grec d'**Héliodore** (3^e ou 4^e siècle), ***Théagène et Chariclée*** (1547), puis ***Daphnis et Chloé***, pastorale de Longus (2^e-3^e siècles) (1559) ; c'est à lui également que l'on doit les grandes traductions de Plutarque (mort vers 125 de notre ère) : les ***Vies des hommes illustres*** ou ***Vies parallèles*** en 1559, les ***œuvres morales et mêlées***, sommairement appelées les ***Morales***, en 1572). L'influence des versions d'Amyot fut immense, tant sur le roman occidental, que sur la culture et la pensée morale et politique du siècle et au-delà : en pleine époque classique, il n'était bibliothèque

d'«honnête homme», ce qui constitue un cercle de lecteurs beaucoup plus large que celui des savants, qui n'eût son Plutarque.

La curiosité des humanistes n'allait pas simplement aux textes, leur enthousiasme ne tenait pas seulement à leur activité d'érudits. Ils étaient persuadés que, de même qu'en l'individu le savoir et la sagesse viennent avec les années, dans l'histoire intellectuelle de l'humanité, et dans la culture qu'ils connaissaient, celle de l'Occident, les Anciens avaient beaucoup à apprendre aux siècles suivants. Qu'il fallait, après l'oubli et la nuit du Moyen Age, revenir à ce que ces Anciens avaient écrit, étudier leur pensée, leurs témoignages, se mettre à l'écoute de leurs leçons. De ce retour fervent aux maîtres du passé, ils attendaient un perfectionnement intellectuel, esthétique et moral de l'homme, tenu, dans la création (je ne parle pas ici de la théologie), pour le plus noble objet de toutes les recherches de l'esprit. Là véritablement est la grandeur de l'Humanisme.

L'entreprise des humanistes trouva un prolongement important dans l'enseignement secondaire. Les **jésuites, installés en France dès 1555**, tiennent la plupart des collèges. Or leur pédagogie repose largement sur l'enseignement du latin (ils ont aussi des professeurs de grec, mais en moindre nombre). C'est dans le texte, qu'ils traduisent, apprennent par cœur, copient

et imitent, en vers comme en prose, que leurs élèves découvrent les grandes œuvres de l'Antiquité latine. C'est chez les jésuites de Rouen que le jeune Corneille a acquis avec la Rome de Tite-Live, avec la morale de Sénèque, la familiarité dont témoignent *Horace* ou *Cinna*. La plupart des élèves des jésuites étaient fils de nobles ou de bonne bourgeoisie ; cette culture latine, les courants moraux, les idées politiques qu'elle véhicule, est (sans jamais s'exhiber) celle de **l'honnête homme**. Chez les **Oratoriens**, qui reçurent le jeune La Fontaine en un temps où l'état religieux le tentait, l'enseignement du latin est aussi à l'honneur. On sait que Racine, quant à lui, élève des **Petites Écoles de Port-Royal**, y mit à profit les leçons de **Lancelot**, savant helléniste, qu'il lut en les annotant Sophocle et Euripide, et aussi Héliodore, que plus tard il fit de même pour Homère. Je ne multiplierai pas les exemples : le classicisme est nourri aux sources de l'Antiquité, la culture du Grand Siècle est toute tournée vers les Anciens.

Mais comment expliquer qu'une société si largement chrétienne ait accordé un tel crédit à des penseurs païens, Socrate ou Sénèque? comment expliquer qu'elle ait fait ses délices de la Fable, c'est-à-dire de la fiction mythologique, toute peuplée de dieux et de demi-dieux agités comme les simples mortels par mille passions? comment expliquer encore

qu'elle ait accepté l'idée d'un tragique lié à la fatalité, elle pour qui la grâce divine, l'action de la Providence, étaient vérités de foi? Une première réponse réside dans une tendance assez marquée à christianiser la pensée des Anciens, pour peu qu'elle s'y prête, à faire de Platon un sage préchrétien, à imaginer qu'avant sa mort, Sénèque avait rencontré l'apôtre Paul et l'avait écouté... Il n'y a là rien de nouveau: au **XIII^e siècle, saint Thomas d'Aquin** avait de même pieusement maquillé Aristote. Ce qui est plus caractéristique de l'Age classique, et plus original, c'est l'interprétation allégorique, commune à la littérature et aux beaux-arts. Elle permettait aussi bien de voir Louis XIV sous les traits d'Apollon, que d'interpréter chrétiennement la Fable païenne. Ainsi l'histoire des amours de Vénus et d'Adonis, cruellement interrompues par la mort du jeune homme, pouvait-elle être une allégorie de l'union passagère de l'âme et du corps ; ainsi encore le difficile voyage de Psyché à la recherche de son époux perdu Cupidon pouvait-il représenter les épreuves de l'âme dans son chemin vers le séjour divin. La découverte et l'interprétation de la mythologie apportaient en somme une seconde révélation, qui corroborait celle des Ecritures ; elle conduisait à la même vérité qu'elles. Et il en allait de même pour la lecture de l'Histoire : relatant la conjuration manquée de Pison contre Néron, qui fut suivie en 65 de notre ère de la mort de tous

les conjurés, **Tacite** en ses **Annales** explique l'échec par les insuffisances, les vices et les passions, le manque de courage et d'intelligence des hommes qui s'étaient lancés dans cette grande entreprise, et de leur chef même. Portant l'épisode à la scène dans une très belle tragédie, *La Mort de Sénèque*(1644), **Tristan l'Hermite** ne minimise pas cette analyse psychologique, mais il lui ajoute une dimension politique supérieure, liée à la doctrine monarchique française de droit divin : lorsqu'un monarque se comporte en tyran, il ne revient pas aux hommes de le frapper; c'est l'affaire de Dieu et de sa justice. Aussi, en dépit des sollicitations de son neveu Lucain, le sage Sénèque refuse-t-il d'entrer dans la conjuration. Les conjurés étaient dans l'erreur, ils ne pouvaient qu'échouer.

Vers le milieu du XVII^e siècle, le souffle du burlesque décoiffa et en quelque sorte démythifia la mythologie; l'ardeur herméneutique héritée des humanistes s'en trouva refroidie, mais l'admiration des Anciens n'en fut pas diminuée, elle se fit seulement plus esthétique.

En évoquant à grands traits ce travail qui se poursuivit pendant plusieurs générations pour mettre les œuvres des Anciens en conformité avec la foi et la morale chrétiennes, j'ai abordé un aspect important, mais non pas unique, d'une vaste entreprise qu'on

pourrait désigner d'un mot : leur modernisation. Pour un spectateur ou un lecteur du XVII^e siècle, un personnage ne pouvait s'entretenir avec des dieux païens sans perdre toute vraisemblance - et l'on sait le prix que les classiques attachaient à la vraisemblance ! Je vous rappelle au passage ce que le mot désignait : un vrai général, exemplaire, qui jette le voile sur ce que la réalité (le vrai) peut avoir d'anormal, de monstrueux. «*Le vrai peut quelquefois n'être pas vraisemblable*», note Boileau ; et le P. Rapin précise : «*La vérité ne fait les choses que comme elles sont, et le vraisemblable les fait comme elles doivent être*». Une prisonnière de guerre, telle Andromaque, ne pouvait comme chez Euripide être jetée dans le lit du vainqueur et lui donner des enfants ; il fallait, pour que la bienséance régnât, que Pyrrhus fût épris de la veuve d'Hector, qu'il la recherchât longuement, qu'il fit assaut de galanterie avant de perdre patience. Bref que sa brutalité fût assez atténuée et son langage assez châtié pour qu'il plût aux dames. Je rappelle encore ce qu'était le respect des bienséances, précisément de la bienséance dite externe : il s'agissait d'éliminer tout ce qui risquait de choquer, en matière de morale, ou d'esthétique. Autre exemple de ce souci des bienséances, qui vous montrera qu'il se conciliait aisément avec le souci de christianiser les sujets antiques : une jeune personne pleine de toutes les

perfections, comme **Esther** dans la tragédie sacrée de ce nom que Racine fit jouer, à la demande de **Mme de Maintenon, par les demoiselles de la maison d'éducation de Saint-Cyr** en 1689, ne pouvait connaître comme dans la source biblique l'atmosphère trouble d'un harem oriental ; elle ne pouvait pas davantage, après avoir sauvé le peuple hébreux de l'extermination dont il était menacé, être assez cruelle pour demander la mort de tous ses ennemis. D'importants aménagements de l'épisode ont permis d'en faire un modèle de piété et de douce féminité, une figure de sainte qui ne risquait de choquer ni les petites pensionnaires de Saint-Cyr, ni leur public.

Chacun sait qu'au tournant du siècle et à l'aube des Lumières, une grande querelle, comme le monde des lettres en connut beaucoup, opposa les Anciens aux Modernes, Boileau, La Bruyère, La Fontaine à **Charles Perrault, l'auteur des *Contes de ma Mère l'Oie*(1697)**. On a l'habitude de dire qu'elle se prépara et couva longuement, mais ceci ne doit pas masquer cela : le classicisme, né de la redécouverte des Anciens par les humanistes traducteurs, riche de cette tradition d'admiration qui le disposait à l'imitation comme au plus noble moyen de fonder une grande littérature française, fut en son temps moderne par sa pratique de l'adaptation, de la christianisation, de la mise au goût du jour des thèmes et des personnages.

Si j'en reste à cet exposé abstrait, je crains que vous n'oubliez très vite ce que je viens de vous dire. Je voudrais donc illustrer mon propos en regardant avec vous le travail que Racine a effectué, pour écrire sa *Phèdre*, à partir des sources antiques : l'*Hippolyte* d'Euripide, le dernier en date des grands tragiques grecs, au V^{ème} siècle avant Jésus-Christ, et la *Phèdre* latine de Sénèque, au premier siècle de notre ère.

La tragédie grecque comporte un chœur qui chante ; elle s'ouvre par un prologue dans lequel Aphrodite, déesse de l'amour, annonce ce qu'elle a décidé : la mort d'Hippolyte et celle de Phèdre ; la pièce comprend peu d'action et beaucoup de lyrisme ; elle n'a pas d'unité, puisque Phèdre n'est présente qu'au début (après quoi, une servante vient annoncer qu'elle s'est pendue). L'épouse de Thésée a d'ailleurs un rôle réduit et n'exprime que quelques sentiments, forts et simples (détresse, souffrance, horreur du mal, désir de sauver l'honneur de ses fils). Le personnage vedette est Hippolyte. Fascinant par son mystique attachement à Artémis, déesse de la chasteté (qui à la fin révélera la vérité au père éploré), il est marqué par ce que les Grecs appelaient l'hybris, la démesure. Celle-ci se manifeste dans sa haine d'Aphrodite, que double et renforce sa haine des femmes, et dans l'orgueil qu'il a de sa vertu.

Par rapport à cette tragédie, on remarque chez Sénèque :

- une nette laïcisation de l'action, largement ramenée au plan humain (pas de déesses qui mènent le jeu).

- le recul dans l'ombre du personnage d'Hippolyte, notamment par l'absence de dialogue entre le père et le fils.

- une mise en relief de Phèdre, présente jusqu'à la fin, ce qui donne plus d'unité à l'ensemble. Son caractère est nouveau : elle s'abandonne à sa passion, déclare elle-même son amour à Hippolyte, parle directement à Thésée pour l'accuser.

- Enfin, on constate une recherche des effets violents, caractéristique bien connue du théâtre de Sénèque.

C'est à Euripide, comme il le signale d'emblée dans sa Préface, que Racine doit le plus : d'abord l'histoire elle-même dans ses grandes lignes, et deux scènes capitales (I-3, Phèdre-Œnone, reprend le premier épisode du Grec ; IV-2, Thésée-Hippolyte, correspond au troisième épisode). Il a aussi conservé, du moins en partie, l'atmosphère mythologique qui baignait la pièce puisque le mal de Phèdre est attribué à la colère de Vénus, et que sont nommés Ariane, Minos, le Soleil (lecture : IV-6, vv. 1273- 1284).

Mais notre auteur a par ailleurs emprunté à Sénèque des éléments très importants : sa reine est

présente tout au long de l'action ; c'est elle qui se déclare à Hippolyte, en usant d'un admirable détour (II-5, vv. 634-639). Le drame, j'en reparlerai tout à l'heure, se situe comme chez le Latin sur un plan humain. C'est encore de Sénèque que vient l'incident de l'épée d'Hippolyte, qui se trouve, à la fin de II-5, entre les mains de sa belle-mère comme preuve à conviction d'un crime que pourtant il n'a pas commis.

Donc, la pratique racinienne de l'imitation comporte déjà un amalgame des sources, et des choix entre l'une et l'autre. Le choix le plus évident est celui d'une autre vedette que celle d'Euripide, et par conséquent d'un autre personnage éponyme : Phèdre retient, dans notre tragédie, beaucoup plus l'attention qu'Hippolyte.

Plus complexe est le travail effectué à partir de ces sources de façon à ce que l'œuvre produite soit conforme aux exigences des doctes. Ce travail a un aspect technique : il s'agissait de construire une tragédie selon les règles, dans laquelle l'action fournit la matière principale, quoique la violence, si appréciée des générations baroques, soit éliminée (un récit remplace la représentation de la mort d'Hippolyte). Une tragédie sans chœur (ils ont disparu du théâtre français au début du siècle), où ce qui survit de lyrisme se trouve cantonné, pour l'essentiel, dans les

monologues de l'héroïne (III-2 et IV-5, l'un et l'autre, et le premier surtout, courts).

L'unité d'action naît de deux fils savamment tissés ensemble (car action unique ne veut pas dire pour les dramaturges classiques action linéaire) : l'amour de Phèdre pour Hippolyte, l'amour entre celui-ci et Aricie, personnage inventé par Racine. Cette unité est renforcée par la présence des protagonistes d'un bout à l'autre de la pièce : la reine, Hippolyte, Aricie - et j'ajoute Thésée qui, absent physiquement au début, hante l'esprit de tous, en une véritable présence morale, psychologique, qui constitue dans les deux premiers actes et le début de l'acte III un ressort essentiel de l'intrigue.

L'agencement des événements se fait conformément à l'esthétique préconisée par l'abbé d'Aubignac et autres «doctes», pour procurer aux spectateurs le plaisir du suspens, ou suspension (ce que nous appelons aujourd'hui le suspense). En voici trois exemples : II-6 : les bruits selon lesquels Thésée, qu'on a cru mort, serait vivant. La question qui se pose Acte IV-3-4 : Phèdre arrivera-t-elle à dire la vérité à Thésée? Sauvera-t-elle ainsi la vie d'Hippolyte? Et V-2-4 : la suspension par Thésée de la malédiction qu'il avait lancée trop vite sera-t-elle entendue de Neptune?

Autre "embellissement de théâtre" fort apprécié au

XVII^e siècle, et soigneusement ménagé par le poète : la surprise de la péripétie (changement subit de fortune dans la situation d'un héros). Ex : le retour de Thésée : Phèdre, qui ne se croyait plus coupable d'adultère, le redevient. Quant à Hippolyte qui, innocent, n'avait aucun châtement à redouter, il est accusé par Œnone pendant l'entr'acte III-IV, ce qui le met naturellement dans une situation nouvelle et très inconfortable.

La catastrophe enfin est soigneusement préparée. Trois dénouements s'ébauchent : le funeste, amorcé dès IV-2, quand le père maudit son fils ; un dénouement qui a des chances d'être heureux, quand Phèdre vient trouver son mari pour le détromper (IV-4.) ; et encore un autre, en V-1, quand Hippolyte et Aricie font le projet de fuir ensemble. Les projets 2 et 3 échouent, tandis que Thésée est impuissant à empêcher le mal qu'il a appelé, ce qui amène à la catastrophe funeste (cf. sens du mot dans la langue courante). En bonne méthode, tous les destins sont alors fixés, ce qui arrive à l'un des protagonistes retentit sur les autres, et aucune question ne subsiste quant à leurs sentiments - je résume l'essentiel : dès la scène 5 de l'acte V, on annonce le suicide d'Œnone, désespérée par les sanglants reproches que la reine lui avait faits. Peu après, la mort d'Hippolyte entraîne celle de Phèdre, écrasée de remords, tandis que le roi, détrompé et cruellement éclairé, se réconcilie avec

Aricie et l'adopte comme sa fille.

A ce travail d'habile architecte, s'ajoutent des transformations visant à modifier l'atmosphère fournie par Euripide. Je reviens, pour la développer, sur la laïcisation de l'action. Elle se perçoit dans l'exclusion d'Aphrodite et d'Artémis dont la présence et les discours, chez l'auteur grec, encadraient l'action des humains, si bien que ceux-ci apparaissaient comme des jouets entre les mains des divinités. De ce fait, ils gardaient une espèce d'innocence. D'ailleurs, à la fin, Euripide avait ménagé une lumière, une pureté retrouvée : le dénouement ressemblait à une sortie du mal, d'un mal que les hommes avaient subi plus que provoqué.

En transformant ce donné, Racine, à l'évidence, est allé dans le sens de la vraisemblance (ses personnages ne sont pas sous l'influence de dieux païens). Il est bien dit, dans notre tragédie, que l'héroïne est la victime de Vénus. Mais en dépit du réalisme des images de souffrance (voir v. 306 : C'est Vénus tout entière à sa proie attachée), cela reste de l'ordre de l'image et du symbole. Des images, de l'atmosphère qu'elles développent, naît une merveilleuse poésie (voir par ex. vv. 253-254, le souvenir d'Ariane, abandonnée sur les rochers de Naxos) Quant au symbole, il renvoie sans qu'on puisse en douter à la force des

passions qui détruisent l'être, thème maintes fois développé tout au long du siècle par les moralistes.

Aujourd'hui, nous sommes très sensibles à cet aspect du génie racinien : le poète a créé un personnage rongé par l'amour et qui a perdu, à cause de lui, la possibilité d'obéir à son code morale et à son code de l'honneur - et en même temps un personnage terriblement seul, incapable de sortir du mal puisque le mal ne lui est pas extérieur, et qui périt sans pardon, de même qu'Hippolyte périt sans avoir revu son père. Personnage fascinant, donc, qui évolue dans une atmosphère très cruelle, non parce que les dieux l'ont voulu, mais parce que son drame est profondément ancré dans sa psychologie.

Je prolongerais volontiers cette ébauche d'analyse, si je n'étais en train de m'écarter de mon sujet... car, pour le public du XVIIe siècle, cette laïcisation du drame était surtout perçue - je reviens à ce que j'ai dit tout à l'heure - comme une christianisation, et l'héroïne comme une pécheresse. Un rappel ici s'impose : c'est au moment où il produisit *Phèdre* que le poète se réconcilia avec les jansénistes, dont il avait été si proche dans sa jeunesse, et qu'il avait ensuite combattus. Je n'ai pas le temps de vous présenter, si vous ne le connaissez pas, ce grand courant de la pensée catholique, que **Pascal** défendit dans *Les*

***Provinciales* (1656-1657)**. Souvenez-vous seulement que, pour les **jansénistes**, qui se réclamaient de **saint Augustin** (un des plus importants Pères de l'Église, au 5^e siècle), Dieu n'accorde pas sa grâce à tous les hommes mais seulement à ceux qu'il prédestine à être sauvés, par un secret jugement que la raison ne peut saisir. Cette grâce n'est pas consécutive à quelque mérite que l'individu aurait, parce qu'il n'y a en lui avant elle, et c'est la conséquence du péché originel, aucun mérite véritable. Chrétienne à qui la grâce a manqué, la triste épouse de Thésée, qui se présente elle-même comme la fille d'une mère monstrueuse à un public tout disposé à croire que les fautes des parents rejaillissent sur les enfants, se ressent pécheresse par prédestination. Aussi sait-elle que son drame n'a d'autre issue que la mort. Et quand elle songe à la mort elle n'entend pas le néant, mais la perspective d'autres souffrances, celles de l'enfer (lire **IV-6, vv. 1281-1288**, comment elle imagine sa rencontre avec Minos). Si Phèdre parut si digne de pitié aux contemporains de Louis XIV ; c'est parce qu'en dépit de son désir de pureté, de ses prières, de ses efforts pour résister à la tentation elle était damnée, et qu'elle le savait :

Puisque Vénus le veut, de ce sang déplorable

Je pérís la dernière et la plus misérable.

(vv. 257-258)

Beaucoup de critiques au XX^e siècle se sont souvenus

de cette interprétation janséniste, pour la refuser, comme Antoine Adam, ou l'accepter, comme François Mauriac dans sa *Vie de Jean Racine* (1928) : "Elle est de ces misérables que les maîtres du petit Racine frustrèrent sereinement du bénéfice de la Rédemption". On pourrait à la suite de ces savants commentateurs discuter longtemps. Mais il me paraît certain qu'une critique qui utilise l'histoire des idées, et l'histoire tout court, pour éclairer l'histoire littéraire, ne peut pas ne pas évoquer le jansénisme à propos de Phèdre.

Il reste que le dramaturge n'a pas forcément été conscient de l'influence qu'avait sur lui, au moment de la rédaction de sa tragédie, la doctrine janséniste. On n'en dira pas autant d'autres transformations morales, qu'il apporta à ses sources par concession au goût du jour, et sur lesquelles il s'explique dans sa Préface : "J'ai cru que la calomnie avait quelque chose de trop bas et de trop noir pour la mettre dans la bouche d'une princesse, qui a d'ailleurs des sentiments si nobles et si vertueux. Cette bassesse m'a paru plus convenable à une nourrice, qui pouvait avoir des inclinations plus serviles." Ainsi a disparu la tablette accusatrice d'Euripide, rédigée de la main de Phèdre, qui fait place à la dénonciation mensongère faite par Œnone, et dont le spectateur n'entend que la fin, l'essentiel ayant été dit entre les actes III et IV. La société d'Ancien Régime concevait mal qu'une

personne "bien née" pût commettre une infamie : en témoignent de la même manière les rôles tenus par Narcisse auprès de Néron dans *Britannicus*, et par Euphorbe auprès de Maxime dans *Cinna*. C'est aussi pour cette raison que Racine prête à Phèdre l'intention de disculper Hippolyte en avouant tout à Thésée. Si elle n'y parvient pas, ce n'est pas parce que sa volonté de le faire était faible, mais parce que se dresse soudain devant elle une insurmontable barrière psychologique, avec l'irruption de la jalousie, lorsqu'elle apprend que l'homme qui ne l'aima pas en aime une autre (je vous renvoie à IV-4, 5). Ce n'est pas le seul adoucissement moral introduit par rapport aux Anciens : l'idée n'apparaît pas qu'Hippolyte a violé sa belle-mère, mais seulement qu'il lui a fait paraître une flamme coupable. De ce fait, l'horreur de l'inceste recule. Il en va de même pour l'adultère : quand la reine se déclare à Hippolyte, elle se croit veuve, donc libre de sa personne (n'oubliez pas que Phèdre soit une femme âgée, quelques années seulement la séparent de son beau-fils). Et naturellement, on n'entend pas de cris, d'imprécations, de déclaration misogyne sortir de la bouche du Prince, comme c'était le cas pour son modèle grec. Bref, les personnages sont plus nobles, plus conformes aux bienséances.

Ces transformations, je le disais, sont explicitées dans la Préface - il faut toujours considérer

attentivement les préfaces. Racine y a encore fourni l'explication d'une autre modification, mais son explication est, à l'évidence, douteuse : à l'en croire, il s'est soumis au conseil d'Aristote - les héros tragiques ne doivent être ni tout à fait bons, ni tout à fait méchants - en donnant à Hippolyte "quelque faiblesse qui le rendrait un peu coupable envers son père", c'est-à-dire en le faisant amoureux d'Aricie, sœur des Pallantides, cousins de Thésée que celui-ci avait tous massacrés pour s'assurer la domination d'Athènes. Thésée ne voulait pas, pour Aricie, d'un mariage susceptible de faire revivre la branche des Pallantides. Soit, mais en réalité, il s'agissait moins de rendre Hippolyte désobéissant, que de plaire à un public romanesque, qui n'aurait pas compris qu'un prince jeune, un héros en puissance, ne fût pas amoureux. Il lui serait apparu comme incomplet, voire comme anormal, et suspect d'homosexualité (remarquez qu'Hippolyte n'apparaît plus, comme chez Sénèque, homme de chasse et de chevaux, entouré de compagnons qui partagent ses goûts).

D'autres modifications complètent celle-ci, que Racine a passées cette fois sous silence, et qui s'éclairent par la morale héroïque à la mode vers le milieu du siècle - celle qu'illustrent les romans de Mlle de Scudéry, tel *Le Grand Cyrus*. Voyez à ce sujet le récit de Théramène : fils d'un héros,

Hippolyte meurt en héros en combattant le monstre qui a fait fuir d'effroi tous ses compagnons :

Hippolyte lui seul digne fils d'un héros,
 Arrête ses coursiers, saisit ses javelots,
 Pousse au monstre, et d'un dard lancé
 d'une main sûre,
 Il lui fait dans le flanc une large blessure.

(V-6, vv. 1527-1530)

Je signale encore que, chez Euripide, le jeune homme ne peut dire la vérité à Thésée car la nourrice a obtenu de lui le serment qu'il se tairait. Chez Racine, il n'est lié par aucun serment, c'est par noblesse de caractère, par pudeur, par respect, que lui-même et Aricie se taisent.

Cette mise au goût du jour va donc très loin. Elle donne à *Phèdre* un certain air Louis XIV. Voltaire ne manquera pas d'égratigner les jeunes gens du théâtre racinien,

Tendres, galants, doux et discrets,
 Et l'amour qui marche à leur suite
 Les croit des courtisans français.

Mais Voltaire aimait à se moquer, et sacrifiait volontiers l'objectivité pour un mot d'esprit. Les contemporains de l'auteur ne les avait pas trouvés trop galants ; ils avaient même parfois critiqué leur rudesse - on se souvient de la Préface d'*Andromaque*, où Racine dut défendre son Pyrrhus : «J'avoue qu'il

n'est pas assez résigné à la volonté de sa maîtresse (...) Mais que faire? Pyrrhus n'avait pas lu nos romans. Il était violent de son naturel».

Il est temps que je quitte *Phèdre*, et que je retrouve mon sujet que je n'ai d'ailleurs pas perdu de vue. Le travail que je viens de faire sur la plus connue des tragédies de Racine, que l'on pourrait aussi bien accomplir à propos des *Fables* de La Fontaine, ou d'une comédie comme *l'Amphitryon* de Molière, permet de saisir l'esprit qui animait ces auteurs que nous appelons classiques, et le mécanisme de leur création. Un mécanisme qui impliquait à la fois l'admiration pour les Anciens, le respect de leurs œuvres, le sentiment d'avoir envers eux une dette (que l'on reconnaissait généralement dans la Préface), et un sens très vif de l'actualité. D'où la nécessité d'opérer dans les sources des sélections, des amalgames, des révisions, et aussi de les compléter. Certes on croyait au XVII^e siècle que le Beau était éternel, mais les écrivains savaient ce qu'étaient les modes. Ils tenaient compte des goûts du public, veillaient à ne pas le choquer, à employer le langage qu'il aimait entendre, à le conquérir. Ainsi seulement pouvaient-ils atteindre l'objectif de l'utilité, et appliquer ce qui fut la règle des règles à l'époque classique : plaire pour instruire.