

ÉTONNANTS • CLASSIQUES

PHÈDRE

RACINE



GF Flammarion

Extrait de la publication

Texte intégral

Phèdre

ÉTONNANTS • CLASSIQUES

RACINE

Phèdre

Présentation, notes et dossier par

ANNE PRINCEN,
professeur de lettres

GF Flammarion

© Éditions Flammarion, 2010
ISBN : 978-2-0812-1966-3
ISSN : 1269-8822

Création maquette intérieure :
Sarbacane Design.

Composition : In Folio.

Dépôt légal : janvier 2010
Numéro d'édition : L.01EHRN000234.N001

SOMMAIRE

■ Présentation	5
<i>Phèdre</i> : les derniers feux de la tragédie	5
Un monstre esthétique	9
La démolition du modèle héroïque traditionnel	18
Une nouvelle métaphysique héroïque	23
Du texte à la scène : l'œuvre et ses représentations	26
■ Chronologie	31

Phèdre

ACTE PREMIER	49
ACTE II	73
ACTE III	95
ACTE IV	111
ACTE V	131

■ Dossier.....	149
Biographie de Racine	150
Questionnaire sur l'œuvre	157
Microlectures	160
Débats contradictoires entre ancienne et nouvelle critique	166
Les échos de <i>Phèdre</i> dans les œuvres de fiction romanesque	173

PRÉSENTATION

Phèdre : les derniers feux de la tragédie

Une réception houleuse

Nombre d'œuvres se signalent à la postérité littéraire par le bruit qui les escorte : cabales retentissantes ou succès foudroyant, doctes polémiques ou lazzis de circonstance, lancés les uns par les rivaux de l'auteur, les autres par ses puissants défenseurs. *Phèdre* n'échappe nullement à la règle. Dès les premières représentations de la pièce à l'Hôtel de Bourgogne, en janvier 1677, une âpre bataille oppose Racine à Pradon, auteur d'une tragédie concurrente, *Phèdre et Hippolyte*, dont la timide héroïne n'a pas le front d'être aussi coupable que sa rivale racinienne. En effet, sacrifiant à l'esprit de galanterie qui règne sur les mœurs du temps, Pradon a adouci le crime de Phèdre en faisant d'elle la fiancée promise à Thésée et non son épouse légitime. Concession au puritanisme d'un public souvent féminin qui répugne autant à l'inceste qu'à l'adultère, cette liberté prise avec le mythe semble d'abord payée de succès. Le public afflue massivement lors des premières représentations de la pièce de Pradon, jusqu'à ce que Boileau orchestre la riposte en prenant fait et cause pour celle de Racine et en ameutant les protecteurs qu'il a en commun avec le dramaturge. Les défenseurs de la bienséance morale s'oppo-

sent avec force aux artisans de la fureur antique, et la querelle dégénère en une guerre des sonnets qui, par protecteurs interposés, implique bientôt jusqu'aux plus grands noms de l'État et de l'aristocratie : d'un côté, Colbert, Condé et La Rochefoucauld¹ prônent la rudesse tragique de l'odieuse criminelle, tandis que de l'autre Thomas Corneille², Mme Des Houlières³ et la duchesse de Bouillon⁴ lui reprochent « trop d'amour, trop de fureur et trop d'effronterie » et, prenant le parti de Pradon, favorisent son avatar plus tendre hérité des canons de la pastorale⁵. Cette polémique est un exemple parmi d'autres des innombrables remous qui agitent la grande mer de l'histoire littéraire. Mais qu'on prenne seulement un peu de distance par rapport à ce tumulte immédiat et que, de la rive contemporaine, on observe après coup l'histoire de la tragédie classique dans le dernier quart du XVII^e siècle, ce qui surprend alors n'est plus tant le battage de la réception qui accompagne *Phèdre* que le calme absolu qui lui succède et le silence obstiné qui retombe sur son sillage.

1. La Rochefoucauld (1613-1680) : écrivain, moraliste et mémorialiste français, célèbre surtout pour ses *Maximes ou Sentences morales*, qui mettent à nu la vérité du cœur humain, ses faiblesses et ses tromperies. Cet aristocrate, qui a vu la noblesse à laquelle il appartient réduite et domptée par l'autorité monarchique de Louis XIV, depuis les événements de la Fronde, ne jette plus sur la nature humaine, dont la plupart des mouvements sont régis par l'amour propre, qu'un regard empreint de pessimisme désabusé.

2. Thomas Corneille (1625-1709), jeune frère du dramaturge Pierre Corneille, juriste et lui-même dramaturge, qui prit le parti de Pradon aux côtés de M. de Nevers, de Mme Des Houlières et de la duchesse de Bouillon.

3. Antoinette Des Houlières (1638-1694) : femme de lettres française proche de Pierre et Thomas Corneille.

4. Marie Anne Mancini (1649-1714) : duchesse de Bouillon et nièce de Mazarin, qui fut un temps la protectrice de La Fontaine.

5. Pastorale : genre littéraire, d'origine antique (*Les Bucoliques* de Virgile), en vogue à partir de la Renaissance et jusqu'au XVIII^e siècle, mettant en scène les amours de bergers de fantaisie dans une nature idyllique.

Le silence de Racine

Après *Phèdre*, pendant près de douze ans, Racine n'écrit plus la moindre ligne dramatique et cette œuvre restera sa dernière tragédie profane. Ses deux ultimes pièces, *Esther* et *Athalie*, d'inspiration biblique, ne sont composées qu'en 1689 et 1691, à la faveur d'une commande de Mme de Maintenon, dans le but d'édifier¹ les pensionnaires de Saint-Cyr² par « quelque espèce de poème moral et historique dont l'amour fût entièrement banni³ ». On ne peut s'empêcher d'interroger ce silence. Longtemps la tradition critique y a lu le signe d'un amer dépit, lié à l'échec de la pièce. On sait depuis que ce dernier fut très relatif, et que la rivalité entre Pradon et Racine a bien vite tourné à l'avantage du second. D'aucuns, pro-saïquement, ont plutôt vu dans ce silence la conséquence d'un embourgeoisement matrimonial⁴ et d'une consécration sociale. Son rôle de mari et de père, la charge d'historiographe⁵ du roi qui lui est confiée en 1677 et ses intérêts de courtisan ne laissant tout simplement plus le loisir à l'auteur de composer de nouvelles tragédies. Pourtant, on imagine mal que la mission, aussi prestigieuse fût-elle, de glorifier pour l'éternité le règne de Louis XIV, ait pu éclipser l'amour du théâtre chez un homme qui en avait fait sa carrière et qui, régulièrement depuis plus de dix ans, avait donné à la scène ses plus belles pièces classiques : *Andromaque* (1668), *Britannicus* (1669), *Bérénice* (1670), *Bajazet* (1672), *Mithridate* (1673) et *Iphigénie* (1675).

1. **Édifier** : élever moralement, inciter au bien en donnant l'exemple.

2. **Saint-Cyr** : pensionnat fondé par Mme de Maintenon, destiné aux jeunes filles pauvres de l'aristocratie française.

3. Lettre de Mme de Maintenon à Racine.

4. En 1677, Racine se marie avec Catherine de Romanet, jeune femme de vingt-cinq ans issue de la bourgeoisie anoblie, qui lui donnera sept enfants entre 1678 et 1692.

5. Un **historiographe** est un écrivain que l'on charge officiellement d'écrire l'histoire de son temps et des grandes figures de son époque.

Il est permis de penser que ce silence naît plutôt du double mouvement d'une conscience créatrice qui reconnaît l'accomplissement artistique de son geste et, au même moment, s'effraie de son audace. Dans l'ouvrage qu'il consacre au dramaturge, Thierry Maulnier donne à cette stupéfaction muette du créateur une couleur édifiante : « Sur le cadavre de Phèdre et sur l'expiation de Phèdre, Racine n'a jeté qu'un silence inexorable. Ce silence durera douze années. Ce silence ne condamne pas seulement l'admirable pécheresse, mais tout le peuple tragique dont elle est la dernière héroïne et la plus déchirée. [...] Leur dernière représentante, leur dernière sœur, apparaît sans doute à son créateur trop attirante, trop charnelle, trop adorable. [...] En Racine, poursuit-il, l'artiste a fait trembler le chrétien¹. » Confirmée par le regain religieux qui anime la fin de l'existence de Racine, cette lecture nous met sur la voie de l'incroyable synthèse qu'opère la pièce. Spectacle absolu, la tragédie offre les séductions de la théâtralité la plus aboutie tout en exprimant le plus exigeant des catholicismes de l'époque : l'austérité tragique du jansénisme (voir *infra*).

Pour capter la lumière particulière de cette œuvre, il convient de repérer ce qu'elle emprunte au patrimoine dramatique de l'Antiquité avant de s'intéresser à la fusion qu'elle réalise entre la tragédie héroïque et la peinture morale de la passion intérieure, et de repérer ce qu'elle illustre des grandes réflexions théologiques de son époque.

1. Thierry Maulnier, *Racine*, Gallimard, 1936, p. 254.

Un monstre esthétique

Les sources antiques : la raison grecque et l'outrance romaine...

Euripide

La perfection de la *Phèdre* racinienne puise à la source antique avec une rare intelligence et manifeste un art de l'emprunt qui prouve le génie dramatique de Racine. Le motif de *Phèdre*, épouse incestueuse qui voue au fils de Thésée, Hippolyte, un amour coupable, est attesté dès la haute Antiquité comme l'un des épisodes du mythe de Thésée¹. Mentionné l'une des toutes premières fois dans l'*Odyssée* d'Homère lorsque cette figure apparaît à Ulysse, au pays des morts, escortée de quelques autres héroïnes célèbres pour leurs amours malheureuses, l'épisode est repris et fixé par Euripide au v^e siècle av. J.-C., dans *Hippolyte voilé*, une pièce dont il ne nous reste qu'une cinquantaine de vers, puis dans *Hippolyte porte-couronne*, dont l'intégralité nous est parvenue. Conçue comme une *théomachie*², cette deuxième pièce d'Euripide, à travers le couple tragique de Phèdre et d'Hippolyte, incarne l'affrontement de deux déesses rivales : Aphrodite et Artémis (Vénus et Diane dans le panthéon latin), qui régissent l'une et l'autre les destins des personnages tragiques. Ce gouvernement divin des intérêts humains n'empêche pas la peinture d'une figure féminine inquiète de son honneur et rongée par la culpabilité, dont Racine se souviendra, ni le mouvement volontaire d'un aveu plein

1. **Thésée** : fils d'Égée et d'Aethra ; roi légendaire de l'Attique dont l'existence est antérieure d'environ une génération à la guerre de Troie. Sa légende, proche de celle d'Héraclès, veut qu'en héros il ait combattu monstres et brigands, et notamment le fabuleux Minotaure dans le labyrinthe crétois.

2. **Théomachie** : œuvre de la littérature antique qui met en scène le combat des dieux de la mythologie, comme la *Théogonie* d'Hésiode (viii^e siècle av. J.-C.).

de réticence qui inspirera très directement la première scène du dramaturge classique entre Phèdre et Œnone. De cette tragédie grecque, Racine se démarquera en transformant la mort de son héroïne en un moyen d'innocenter Hippolyte alors que, par elle, Euripide signait la condamnation de son héros.

Sénèque

À la détresse tragique et impuissante de la *Phèdre* d'Euripide succède chez le dramaturge latin Sénèque (4 av. J.-C.-65 apr. J.-C.) la peinture furieuse d'une inclination pleinement assumée. La crainte de la toute-puissance divine qui imprégnait la pièce grecque a laissé place chez celui qui fut le précepteur de l'empereur Néron à une leçon de stoïcisme¹. Démonstration en acte de la nocivité des passions, la Phèdre de la tragédie latine prend elle-même l'initiative de déclarer sa passion à Hippolyte (chez Euripide, c'était Œnone qui trahissait son secret), choisit délibérément d'accuser l'ingrat et assume la pleine reconnaissance de sa faute, en confessant son crime, à la fin de la pièce. Si la détermination du personnage est moindre chez Racine, Phèdre n'accusant pas directement Hippolyte, le mouvement de sa conscience qui évolue de la fureur amoureuse à l'expiation² publique est entièrement emprunté au modèle latin.

*

Pour reprendre les propos de Christian Delmas et Georges Forestier à propos des sources antiques : « L'heureuse audace de Racine est de n'avoir pas choisi entre l'une ou l'autre de ces images : se voulant le dépositaire *moderne* de tout l'art des *Anciens* – un classique, au sens premier du terme –, il a pris le risque de

1. **Stoïcisme** : philosophie antique prônant une vie en accord avec la raison et la nature, loin du tumulte des passions.

2. **Expiation** : expression du repentir dans le but d'apaiser la colère de Dieu.

faire une Phèdre contradictoire [...]»¹. » Comme il l'écrit lui-même dans sa préface, Racine s'inspire en effet d'Euripide pour la peinture morale de son héroïne. Dépossédé de son libre arbitre par une impérieuse fatalité, sans pour autant être privé du souci de sa gloire, l'archétype grec du personnage lui est en effet apparu hautement « raisonnable », c'est-à-dire offrant un point d'équilibre parfait entre culpabilité et innocence, et, par conséquent, conforme à la prescription aristotélicienne de médiocrité qui veut qu'un personnage tragique ne verse définitivement ni dans le mal ni dans le bien. Chez la Phèdre racinienne, comme chez celle d'Euripide, l'amer regret de la pureté ravive la cuisante morsure de la faute. En revanche, pour ce qui est de la conduite de l'action, Racine, sans le dire explicitement, semble se rapporter davantage à la version de Sénèque : scandée par trois aveux magistraux, à Œnone, à Hippolyte lui-même, puis à Thésée en personne, sa pièce hérite de la composition ternaire du modèle antique et de sa redoutable amplification tragique qui culmine avec le suicide par empoisonnement de son héroïne. Pourtant, l'influence latine ne se réduit pas à l'architecture dramatique. Racine puise aussi dans Sénèque l'outrance spectaculaire d'un emballement esthétique. Loin des obligations religieuses ou morales qui investissaient le genre tragique au siècle d'Euripide, la tragédie romaine, au temps de Néron, conçue comme un spectacle total, tire tout le parti de la sensualité déchaînée et de l'impudique furie de la marâtre amoureuse : crudité expressive du langage corporel, violence littérale des passions et représentation baroque du dérèglement des destins. À la fin de la pièce de Sénèque, les tristes et sanglants débris du corps démembré d'Hippolyte, que pleure un père meurtrier, et que Phèdre choisit comme autel pour s'immoler, sont le meilleur exemple de ce phénoménal déchaînement tragique.

1. *Phèdre*, éd. Christian Delmas et Georges Forestier, Gallimard, coll. « Folio théâtre », p. 22-23.

La régularité classique au service de la puissance du mythe

S'il se refuse à exhiber sur la scène la sanglante dépouille d'Hippolyte, Racine se souvient néanmoins de la force de telles images. Dans le récit de Thémamène (acte V, scène 6), il a soin de donner libre champ au sombre envoûtement d'une poésie morbide, tout en canalisant l'expression de cette incommensurable violence dans les bornes du carcan classique. En cherchant à concilier les contraintes de la rigueur classique et le désordre primitif de la nature, Racine crée une tension dramatique sans équivalent. Les motifs ou scènes qui confèrent à la pièce toute sa singularité sont précisément ceux dont la merveilleuse exubérance est contenue dans les limites poétiques de la règle : l'aura infernale de Thésée et la mort héroïque d'Hippolyte. Avant d'analyser l'effet poétique de cette torsion esthétique, quasi monstrueuse par l'alliance des contraires qu'elle opère, voyons de quelle façon Racine, pour y parvenir, sacrifie avec une parfaite virtuosité à la vraisemblance et à la bienséance.

La vraisemblance

Outre la règle des trois unités, de temps, d'espace et d'intrigue, qui préconise que l'action dramatique soit conforme par sa nature aux conditions matérielles de la représentation, la vraisemblance réclame que le cours des événements ne heurte pas la logique. Ce scrupule se vérifie notamment à l'endroit des deux péripéties essentielles de la pièce, point d'achoppement traditionnel de la vraisemblance : l'annonce de la mort de Thésée et le démenti de cette rumeur. L'annonce de la mort de Thésée, à la fin du premier acte, dont la fonction essentielle est de précipiter de façon décisive les aveux amoureux de Phèdre et d'Hippolyte, est l'une des inventions de Racine par rapport aux versions de ses prédécesseurs anti-

ques. Dans sa préface, le dramaturge prend soin de la justifier très précisément. Non content de s'en tenir à l'argument de la pièce de Sénèque qui explique déjà l'absence de Thésée par sa captivité aux Enfers où il est allé enlever Proserpine – circonstance qui suffit à l'hypothèse funeste de son décès –, Racine invoque Plutarque. En effet, dans sa *Vie des hommes illustres*, l'historien grec propose une version rationaliste de l'épisode : le héros est descendu en Épire avec son ami Pirithoüs pour mener à bien quelque aventure galante. En donnant à « ce voyage fabuleux », sur lequel se fonde « le bruit de la mort de Thésée », une source historique, attestée chez Plutarque, Racine rend son choix dramaturgique vraisemblable. Ce n'est plus la fable antique qui le dédouane de son invention, mais l'Histoire elle-même. Cependant, si une telle caution lui permet de s'autoriser de la vraisemblance de l'Histoire, c'est, précise aussitôt Racine dans le cours de sa préface, « sans rien perdre des ornements de la fable qui fournit extrêmement à la poésie ». Loin de revêtir uniquement une dimension ornementale, le motif de la descente aux Enfers accomplie par Thésée exerce une fonction dramatique dans l'économie de la pièce (voir *infra*).

Le démenti de la disparition de Thésée, annoncé à la scène 3 de l'acte III¹, constitue la seconde péripétie, ou renversement de situation, susceptible de susciter les critiques d'invraisemblance. À deux reprises, Racine s'est chargé de prévenir ce risque en habituant ses spectateurs à l'hypothèse d'un retour de Thésée. À la fin de l'acte II, scène 6, Théramène a déjà évoqué cette rumeur², et, dès le début de ce même acte, Aricie a préparé le public à cette éventualité en doutant de ce qu'elle appelle un « bruit mal affermi » et en demandant à Ismène de lui en faire le récit. Même après cela, la princesse reste sceptique : « Croirai-je qu'un mortel

1. « Le roi, qu'on a cru mort, va paraître à vos yeux,/ Thésée est arrivé. Thésée est en ces lieux », v. 827-828.

2. « Cependant un bruit sourd veut que le roi respire./ On prétend que Thésée a paru dans l'Épire », v. 729-730.

avant sa dernière heure/ Peut pénétrer des morts la profonde demeure?/ Quel charme l'attirait sur ces bords redoutés¹? » Il faut l'avertissement véhément d'Ismène pour qu'Aricie veuille croire à la nouvelle – « Thésée est mort, Madame, et vous seule en doutez./ Athènes en gémit, Trézène en est instruite,/ Et déjà pour son roi reconnaît Hippolyte² » – et envisager les conséquences de cette mort, pour elle. Outre sa fonction dramatique, qui prépare et désamorce la péripétie, un tel scepticisme revêt aussi une valeur symbolique : Aricie est celle qui doute de l'héroïsme de Thésée, qui souligne l'incomplétude de cette valeur héroïque. À la fin de la pièce, elle lui reprochera de n'avoir pas éliminé tous les monstres : « Prenez garde, Seigneur. Vos invincibles mains/ Ont de monstres sans nombre affranchi les humains./ Mais tout n'est pas détruit ; et vous en laissez vivre/ Un [...]³. » Contrairement à Thésée face à l'accusation dont on charge son fils, elle refuse d'accorder foi à une rumeur et de régler sa conduite sur une simple présomption. À cet égard, elle est sans doute dans la pièce le personnage qui se soucie le plus de la vraisemblance des événements.

La bienséance

Autre règle de la dramaturgie classique, la bienséance, qui recommande de ne pas heurter par des réalités triviales ou grossières la sensibilité du spectateur, est, elle aussi, souveraine dans la dramaturgie racinienne. Elle se manifeste notamment par le refus de placer directement dans la bouche de Phèdre le venin de la calomnie (l'accusation d'Hippolyte), comme c'est le cas chez Sénèque : en effet, il était inconcevable aux yeux de la société française du Grand Siècle qu'une dame de haut rang ou qu'une princesse s'abaissât à commettre une telle infamie. Cette loi

1. Acte II, scène 1, v. 389 à 391.

2. Acte II, scène 1, v. 392 à 394.

3. Acte V, scène 3, v. 1443 à 1446.

explique que bien d'autres aspérités, présentes dans les sources antiques, aient été aplanies. La mort d'Hippolyte est ainsi évincée de la scène, en vertu de cette règle, et rapportée par le truchement de Théràmène, son confident. Nous verrons que, sans affadir l'argument de la pièce, ce détour narratif lui confère une violence merveilleuse tout à fait inédite.

Loin de corseter les crimes fabuleux de Phèdre et de Thésée dans les rigoureux apprêts d'un formalisme classique, la tragédie racinienne, en les mettant à la gêne, semble leur donner une puissance redoublée.

De l'équilibre classique au désordre baroque

La régularité classique est également subvertie dans la composition dramatique de l'œuvre. À une première approche soulignant les vertus d'équilibre et de mesure de la pièce, inhérentes au genre, peut se superposer une lecture poétique et baroque, fondée sur l'inversion de certains motifs, la composition symétrique en miroir de la pièce et l'importance symbolique du retour des Enfers. En effet, la première partie jusqu'au retour de Thésée, après l'annonce fallacieuse de sa disparition, est caractérisée par un strict parallélisme de construction qui donne à l'œuvre une composition quasi musicale. Phèdre, Hippolyte et Aricie suivent ainsi une même ligne d'action qui mène chacun d'entre eux, après avoir combattu ses réticences, à l'aveu de son amour à son confident – acte I, scène 1 : Hippolyte et Théràmène ; acte I, scène 3 : Phèdre et Cœnone ; acte II, scène 1 : Aricie et Ismène. Leurs sentiments sont tous également placés sous le coup d'un interdit édicté par Thésée : celui de l'inceste et de l'adultère pour Phèdre, celui de la loi paternelle pour Hippolyte et celui de sa sujétion pour Aricie. Des trois personnages qu'elle concerne, cette communauté de destin se resserre autour de deux figures dans la suite de la tragédie : Phèdre et Hippolyte, qui, habitués à dissimuler la réalité

de leur penchant sous les dehors de l'hostilité ou de l'indifférence, sont obligés de prendre prétexte de l'argument politique et de la crise successorale se déclarant à la mort de Thésée pour approcher l'objet de leur amour – c'est Hippolyte restituant à la captive Aricie sa liberté et la couronne de ses ancêtres Pallantides (acte II, scène 2), c'est Phèdre sollicitant d'Hippolyte la bienveillance pour son fils privé de père (acte II, scène 5). À ce même sort dramatique s'ajoute une conformité d'âme : tous deux partagent une vision idéale de Thésée, dont ils redessinent à leur guise les contours héroïques en gommant son inconstance volage.

Cette communauté de destin fondée sur la linéarité de l'action dramatique et sur l'équilibre tragique bascule brutalement avec le retour de Thésée. L'événement, qui n'est pas fortuitement situé à l'exact mitan de la pièce, marque un point de symétrie central de part et d'autre duquel le principe d'organisation s'inverse. Là où régnait la similitude, où le malheur n'excluait pas une relative harmonie et un climat de confiance réciproque entre les différents personnages, s'instaure un redoutable chaos qui fait éclater la haine mutuelle et la malveillance. Dans la première partie, malgré leur souffrance, les personnages proféraient une parole sincère, et ce, seulement lorsqu'ils s'y croyaient autorisés par la mort de Thésée. Ce semblant de règles morales laisse place à un emballement irrationnel de la violence. En adoptant des stratégies opposées, les protagonistes deviennent antagonistes : Hippolyte choisit de garder le silence pour préserver l'honneur de son père, tandis que Phèdre consent à une parole calomnieuse proférée par Œnone. Les signes s'inversent : la réalité est perçue comme trompeuse et le mensonge tenu pour une vérité. L'harmonie fragile de la famille vole en éclats, comme Thésée, tout juste de retour, le constate déjà – « Que vois-je ? Quelle horreur dans ces lieux répandue / Fait fuir devant mes yeux ma famille éperdue¹ ? » –, avant de

1. Acte III, scène 5, v. 953-954.

se muer lui-même en infanticide à cause d'une femme qui respire à la fois l'inceste et l'imposture.

Bien plus qu'un motif mythologique destiné à orner l'argument tragique, le retour de Thésée des Enfers doit être lu à la lettre et interprété comme une clé symbolique de l'œuvre : avant l'événement, l'ordre du monde racinien répond aux principes ordinaires de vertu morale et de logique rationnelle ; le retour effectif du personnage précipite ce fragile équilibre dans le chaos infernal. Le règne des apparences triomphe, les difformités monstrueuses contaminent tous les protagonistes et l'ensemble de la scène est envahi par une atmosphère de souffrance, sombre escorte d'un personnage tout juste sorti des profondeurs des Enfers. Tout se passe effectivement comme si Thésée avait ramené avec lui le désordre de l'empire des ombres. Chacun devient monstrueux pour l'autre : Hippolyte à deux reprises, pour Phèdre¹, puis pour son père², Œnone, « monstre exécration³ » voué au pire des supplices par sa maîtresse, Phèdre, ultime monstre dont Thésée n'aurait pas affranchi les humains, selon Aricie dans l'avertissement qu'elle adresse à ce dernier⁴. Enfin, le monstre littéral, la créature furieuse et bondissante, œuvre de Neptune, qui surgit sur la scène tragique à la faveur du récit de Thérémène à l'acte V, scène 6, et semble s'incarner sous nos yeux.

1. « Je le vois comme un monstre effroyable à mes yeux », acte III, scène 3, v. 884.

2. « Monstre, qu'a trop longtemps épargné le tonnerre », acte IV, scène 2, v. 1045.

3. « Je ne t'écoute plus. Va-t'en, monstre exécration », acte IV, scène 6, v. 1317.

4. « Mais tout n'est pas détruit ; et vous en laissez vivre/ Un [...] », acte V, scène 3, v. 1445-1446.

La démolition du modèle héroïque traditionnel

La prison de l'âme

Cette façon de contenir le drame et les caractères de la tragédie, pour mieux les débrider au moment du paroxysme tragique¹ s'applique également à l'héroïsme merveilleux, consubstantiel à la geste de Thésée, qui traverse de part en part l'univers de *Phèdre*. Réprimé tout au long de la pièce, il se déchaîne sauvagement à la toute fin de l'œuvre, sous forme d'une manifestation apocalyptique (acte V, scène 6).

Si un certain nombre de « dits héroïques », de narrations relevant du registre épique, colorent de leur grandeur la trame de fond de l'œuvre, force est de constater qu'ils sont soit nourris de souvenirs lointains et de hauts faits révolus, soit formulés sur le mode de la projection fantasmatique. Dans la plupart des cas, ils semblent même détournés de leur rôle premier, la célébration de l'action, pour servir un dessein secondaire : la peinture des caractères ou la verbalisation de l'indicible.

C'est le cas, par exemple, du rappel des exploits de Thésée, ce « [...] héros intrépide/ Consolant les mortels de l'absence d'Alcide,/ Les monstres étouffés, et les brigands punis,/ Procuste, Cercyon, et Scirron, et Sinnis² ». Entachée du souvenir de son inconstance amoureuse, la vision idéale du héros s'est délibérément construite au mépris de la vérité historique. Mais loin de n'être qu'ornemental, ce morceau de bravoure nourrit le sentiment d'infériorité coupable du fils – « Qu'aucuns monstres par moi domptés

1. *Paroxysme tragique* : moment où l'émotion tragique touche à son comble.

2. Acte I, scène 1, v. 77 à 80.

jusqu'aujourd'hui, / Ne m'ont acquis le droit de faillir comme lui¹ » – et détermine le souci d'Hippolyte de préserver par le silence la gloire de Thésée.

La deuxième grande parenthèse héroïque de la pièce intervient au deuxième acte et coïncide de troublante manière avec l'aveu amoureux de Phèdre à Hippolyte. Le souvenir de l'exploit de Thésée au Labyrinthe semble venir au secours de la bienséance dramatique sous la forme d'une métaphore héroïque. Comme il ne sied pas à une femme amoureuse de faire l'aveu direct de son amour, Racine prête à son héroïne une stratégie rhétorique d'une rare virtuosité. En lieu et place d'un éloge de son défunt mari, Phèdre se laisse dériver, comme inconsciente, dans les méandres du verbe et, par une série de transpositions, réédite la scène du Minotaure² au cœur même de sa déclaration. Elle commence subtilement par remplacer Thésée par Hippolyte au centre de ce tableau commémoratif, puis elle procède à sa propre mise en scène héroïque en se substituant à Ariane dans le dédale crétois. Mais à la différence de sa sœur, qui reste à l'entrée du Labyrinthe, retenant une extrémité du fil qu'elle a confié à Thésée pour lui permettre de ressortir du dédale après avoir vaincu le monstre, Phèdre s'imagine accompagnant son héros au cœur du Labyrinthe. L'exemple du couple Thésée-Ariane ne suffit pas à donner une juste idée de la passion qui l'anime, Phèdre éprouve le besoin d'une surenchère amoureuse, d'un éclat de gloire supérieur. En se rêvant « compagne du péril » et en choisissant d'aller avec Hippolyte dans le Labyrinthe, Phèdre se condamne avec son amant à une mort certaine, l'escorte fournie privant le héros de tout espoir de sortie. L'égarément au cœur de ce piège mental est alors propice à la dernière métamorphose : l'assimilation de Phèdre au Minotaure s'opérant dans l'ultime et sacrificielle requête qui est en même

1. Acte I, scène 1, v. 99-100.

2. Voir note 1, p. 9.

temps une injonction à l'héroïsme – « Digne fils du héros qui t'a donné le jour, / Délivre l'univers d'un monstre qui t'irrite. / La veuve de Thésée ose aimer Hippolyte¹ ? »

Fantasma épique, le Labyrinthe devient le symbole de la passion fatale de Phèdre qui annonce la perte irrémédiable des deux héros à la fin de la pièce. Tout en s'achevant sur un non-événement, Hippolyte refusant de faire coïncider le crime et l'exploit, cette scène révèle avant l'heure la destinée des protagonistes et, par la charge héroïque inassouvie qu'elle contient, semble électriser la suite de l'action dès lors aimantée vers le véritable, mais fatal, exploit final.

Dans *Phèdre*, il n'est pas un seul des personnages principaux qui soit épargné par l'obsession héroïque et le souci d'une gloire superlative. La douce Aricie, dont la flamme est pourtant tendrement payée de retour, brûle elle aussi d'une soif de distinction, comme elle le confie à Ismène au début de la pièce. À son amour pour Hippolyte ne sont pas étrangers le goût du défi et celui de l'exploit qui auréolent de fierté les hommages reçus :

Phèdre en vain s'honorait des soupirs de Thésée.
Pour moi, je suis plus fière, et fuis la gloire aisée
D'arracher un hommage à mille autres offerts,
Et d'entrer dans un cœur de toutes parts ouvert².

Pourtant, cet appétit de gloire, cette passion de l'action auxquels les nobles héros des mythes antiques vouent un culte très légitime semblent d'abord condamnés à rester lettre morte dans l'univers racinien. Chaque velléité, sinon héroïque, du moins pratique, est sanctionnée par l'échec : le projet de départ d'Hippolyte, la résignation à mourir de Phèdre dès son entrée en scène, sa volonté de rejouer à travers l'aveu amoureux la scène grandiose du Minotaure tournent tous court. La valeur héroïque de Thésée

1. Acte II, scène 5, v. 700 à 702.

2. Acte II, scène 1, v. 445 à 448.

est mise à mal par les rumeurs d'adultère et d'inconséquence qui précèdent son retour des Enfers, et, lors de ce dernier, sa grandeur est anéantie par son criminel aveuglement envers son fils. Tout élan épique se brise contre les murailles de l'impuissance tragique. L'unique moyen d'assouvir une aspiration épique reste l'intériorisation au sein de la conscience intime ou son expression verbale. La reconstitution fantasmagorique que fait Phèdre de la descente dans le Labyrinthe est le meilleur exemple de cette nouvelle formule tragique qui, contrainte de renoncer aux ressources de l'intrigue, puise sa source dans le caractère humain. Thierry Maulnier a voulu y voir la marque suprême de l'originalité et de la supériorité de Racine : « Ni Corneille, ni Rotrou, ni Quinault¹, qui ont affronté avec un bonheur inégal des sentiments lyriques, héroïques ou galants, n'ont porté à la scène des pièces où les seuls événements soient dans les âmes. »

La conjoncture politique

Très loin de la dramaturgie cornélienne qui offrait à chacun de ses personnages la perspective d'un accomplissement de son mérite personnel, le système racinien frustre ses protagonistes de moyens d'agir. Il reflète de ce point de vue la disqualification du modèle héroïque qui, au XVII^e siècle, coïncide avec l'essor du pouvoir monarchique centralisé et avec la répression des appétits d'indépendance qui animèrent la Fronde² dans les années 1648-1652. Le temps n'est plus où les princes de la tragédie pouvaient

1. *Rotrou* (1609-1650) et *Quinault* (1635-1688) sont des poètes et dramaturges français.

2. *La Fronde* : période de crise, en France, pendant la régence d'Anne d'Autriche et de son ministre Mazarin, marquée par l'opposition de la noblesse et des parlementaires au pouvoir royal. Ces événements qui surviennent alors que Louis XIV est encore mineur impressionneront durablement ce dernier et l'inciteront à placer l'aristocratie sous la coupe sévère de son pouvoir.

en toute impunité vanter leurs exploits guerriers ou leur courageux stoïcisme. Toute revendication glorieuse est devenue suspecte de démesure – la fameuse *hybris*¹ qui menace les héros mythiques. Dans *Morales du Grand Siècle*, Paul Bénichou a tout particulièrement analysé la façon dont le théâtre du XVII^e siècle se fait le vecteur de ce renversement de perspectives. Chez Racine, il a pu montrer que cette démolition du modèle héroïque s'aggravait de l'influence de l'*augustinisme janséniste*². La conjoncture politique marquée par le renforcement du pouvoir monarchique n'est pas la seule responsable du carcan imposé aux valeurs honorifiques et glorieuses exaltées par la dramaturgie cornélienne. L'épanouissement du jansénisme et son pessimisme moral sont aussi des facteurs de subversion de l'ancien modèle tragique. Au moment où le libre arbitre de l'homme est battu en brèche par les théories augustinienne de la *prédestination* et de la *grâce efficace*, il n'est plus possible de vouer un culte à l'héroïsme.

1. *Hybris* : mouvement de démesure qu'inspirent les passions, et notamment l'orgueil, et qui joue un rôle important dans les tragédies grecques.

2. Le jansénisme est un courant religieux né au début du XVII^e siècle d'une volonté de Jansénius, évêque d'Ypres, de réformer la religion catholique en puisant aux sources mêmes des Saintes Écritures et en s'inspirant de la théorie de la grâce héritée de saint Augustin (354-430) : pour les jansénistes, l'homme a hérité du péché d'Adam et ne peut à lui tout seul prétendre faire son salut. La grâce est le fruit de la volonté gratuite de Dieu et ne dépend aucunement de la nature des actes commis par l'homme. Seuls les élus de Dieu sont sauvés en vertu de sa volonté gratuite et imprédictible. C'est la théorie de la prédestination, dite aussi de la grâce efficace.

Une nouvelle métaphysique héroïque

Une tragédie janséniste

La malédiction transmise par Pasiphaé, coupable d'une alliance monstrueuse avec le Minotaure, et qui condamne toute sa descendance, dont Phèdre, au malheur amoureux, est la transposition mythique du péché originel qui corrompt l'humanité entière. La dégénérescence de l'amour de la reine pour Hippolyte, sentiment honteux mais dénué d'animosité, en une jalousie mauvaise, illustre cette démystification des passions entreprise au XVII^e siècle par La Rochefoucauld, l'implacable moraliste qui a su démontrer, dans le sillage des jansénistes, qu'elles n'étaient le plus souvent que le masque derrière lequel s'abritait l'amour-propre, puissant intérêt et unique moteur des actions humaines. On s'est beaucoup référé au commentaire du grand Arnauld, selon lequel Phèdre était une chrétienne à qui la grâce avait manqué, et ensuite à celui de Chateaubriand¹, pour montrer que l'héroïne racinienne incarnait cette terrible sévérité de la grâce janséniste – sourde à la sincérité de la contrition et de la repentance² humaine. Pour peu que l'on soit un peu familier des dogmes du jansénisme, on ne peut manquer de reconnaître en Phèdre la figure d'une pécheresse oubliée de Dieu dont l'espoir de salut est irrévocablement déçu. Mais l'analogie théologique mérite d'être prolongée :

1. « Cette femme qui se consolait d'une éternité de souffrance, si elle avait joui d'un instant de bonheur, cette femme n'est pas dans le caractère antique; c'est la chrétienne réprouvée, c'est la pécheresse tombée vivante dans les mains de Dieu; son mot est le mot du damné », Chateaubriand, *Génie du christianisme* (1802).

2. **Contrition, repentance** : regret sincère et douloureux des péchés commis.

la terrible vérité de la prédestination ne serait pas complète sans l'exemple de l'immolation de l'innocence. Avec la mort d'Hippolyte, Racine complète sa démonstration théologique. Il n'est pas d'espoir de salut pour l'innocent plus que pour le pécheur : Dieu reste caché pour l'un comme pour l'autre, et le salut demeure un mystère entièrement opaque.

Le monstre païen ou l'effroi chrétien

D'avoir renoncé pendant presque toute la pièce au panache de l'héroïsme tragique ne fait que mieux sentir, à travers le débordement merveilleux du duel final raconté par Thémamène à l'acte V, scène 6, le scandale métaphysique d'une mort innocente. Spectacle grandiose d'un opéra cosmique, la célèbre hypotypose¹ n'est pas seulement un contournement poétique ou ornemental de l'impossible représentation sur scène due au respect des règles de la bienséance. Si le texte commence comme un éloge funèbre – Thémamène accentuant à la façon d'un chœur antique la force pathétique de son témoignage –, la violence des éléments le transforme bientôt en un spectacle baroque et dramatique sans équivalent dans la pièce. La crinière des chevaux se dresse, annonçant le surgissement de la montagne liquide sur la mer, et l'écume sanglante de leur bave est bientôt redoublée par les bouillonnements de l'écume marine. Pour le surgissement du monstre commandé par Neptune, qui semble effrayer la nature même, le poète animalise la plaine liquide de la mer, comme gagné par une sorte de délire tératologique². L'outrance verbale, redoublée d'avoir été si solidement retenue jusqu'ici, atteint un degré inédit. Charles Dantzig, avec cette irrévérence qui n'appartient qu'à lui mais qui dissimule

1. *Hypotypose* : figure de style qui pallie l'impossibilité de représenter une scène par la vivacité et l'animation de sa description.

2. *Tératologie* : qui relève de la science des monstres.

mal une admiration profonde, souligne cette éclatante brutalité de l'œuvre dans son *Dictionnaire égoïste de la littérature* : « *Phèdre* est sa pièce gore. On y trouve des exagérations qu'on reprocherait à Corneille (le monstre marin de la fin, qui pue, c'est écrit ; le mot "horreur" ; "le flot qui l'apporta recule épouvanté"...) ¹. »

En réalité, c'est le jansénisme de Racine qui, paradoxalement, lui inspire cette incroyable surenchère théâtrale et cette débâche baroque de poésie merveilleuse. Face à un châtement divin qui n'a rien d'extraordinaire dans le contexte de la mythologie païenne, celles-ci traduisent la grandeur épouvantée du croyant qui sait, quels que soient ses actes, ses mérites et sa probité au regard de Dieu, qu'il peut ne pas être élu et que sa foi n'en doit pas être affectée. Le monstre marin qui déferle sur le rivage et précipite Hippolyte sous les roues de son char est une terrible manifestation de l'indifférence de Dieu en même temps qu'un sublime appel à la gloire désintéressée.

Contrairement aux autres tragédies raciniennes, telles *Bérénice* ou *Britannicus*, qui ont transformé la pompe glorieuse du modèle cornélien en une tristesse majestueuse et envoûtante, *Phèdre* ne renonce nullement aux effets grandioses qui l'ont précédée. Ni l'énergie baroque, ni l'héroïsme humain, ni les sortilèges du merveilleux ne lui font défaut. Mais avant de délivrer leurs terribles impressions sur l'âme du spectateur, ils subissent les chaînes rigoureuses du classicisme qui sont à la forme tragique ce que les croyances jansénistes sont à la théologie catholique : une épreuve vers la pureté.

1. Charles Dantzig, *Dictionnaire égoïste de la littérature*, Grasset, 2007.

Du texte à la scène : l'œuvre et ses représentations

Longtemps la représentation de *Phèdre* a été tributaire de la fascination exercée par son personnage principal. Le charisme des tragédiennes qui l'ont interprété au fil des siècles – de la Champmeslé, hypnotisante mais hiératique au XVII^e siècle, à Sarah Bernhardt, habitée par une sourde malédiction au XIX^e siècle, en passant par l'expressive Mlle Clairon (XVIII^e siècle) et par la magnétique Rachel (XIX^e siècle) – a durablement relégué dans l'ombre l'architecture virtuose de la pièce. En servant le rôle-titre de tout leur éclat de tragédiennes, les monstres sacrés de l'histoire du théâtre ont aussi contribué à une lecture assez uniforme de la pièce. Au XX^e siècle, Jean-Louis Barrault, qui affirme que « *Phèdre n'est pas un concerto pour femme, [mais] une symphonie pour orchestre d'acteurs*¹ », rééquilibre la partition tragique entre les différents rôles, dans sa mise en scène pour la Comédie-Française de 1946. Il souligne l'harmonie géométrique qui préside à la composition de la pièce en multipliant les effets de symétrie et en orchestrant l'ensemble selon un principe de grands mouvements qui alternent récitatifs personnels et déplorations collectives. En imaginant des « projecteurs saignants », qui restituent l'impression brûlante du soleil crétois, perçant l'atmosphère par des faisceaux lumineux serrés, disposés dans les murs, il structure l'espace entier du plateau et révèle la complexité symphonique de la pièce. Aricie, Cœnone, Hippolyte et Thésée ont alors cessé d'être les faire-valoir de Phèdre. Dans cette tragédie « réentoilée », pour

1. Jean-Louis Barrault, *Mise en scène de Phèdre de Racine*, Seuil, 1972.

reprendre le mot de Paul Claudel¹, la fatalité peut alors circuler d'un personnage à l'autre, en suivant les fils qui lient entre elles ces fragiles destinées.

Une fois acquis ce redéploiement dramatique, les metteurs en scène continuent à interroger au xx^e siècle le sens et la puissante séduction de l'œuvre. De sa morphologie particulière, partagée entre l'épure classique et le bouillonnement baroque, conciliant les charmes de la poésie païenne et la sévérité du dogme janséniste, semblent naître deux traditions de mise en scène distinctes : d'une part une volonté d'insister sur l'ancrage référentiel d'une pièce écrite sous la monarchie de Louis XIV et sur les résonances païennes ou théologiques qui l'habitent, d'autre part le choix inverse d'une économie de moyens au service du noble dépouillement de l'œuvre et de sa puissance universelle et métaphysique.

Antoine Vitez illustre la première école, au théâtre des Quartiers d'Ivry, quand, en 1975, il donne une lecture très historique de la pièce. Il choisit en effet de transposer la fable mythologique de la Grèce ancienne dans le Versailles du xvii^e siècle. Les costumes de la monarchie de Louis XIV et les décors guindés des salons royaux, associés à un travail de distanciation prosodique qui accentue l'artifice de l'alexandrin et du vers racinien, transforment *Phèdre* en une réflexion inquiète sur la monarchie absolue, autour d'une figure de Thésée clairement assimilée à Louis XIV.

Plus récemment, en 1995, Anne Delbée, dans sa mise en scène pour la Comédie-Française, a adopté un parti pris historique et esthétique proche de celui de Vitez, quoique moins axé sur l'interprétation politique. Sur la scène, deux chevaux cabrés, tout droit sortis des fontaines sculptées des jardins de Versailles, figurent la force indomptable de la passion. À ces éléments empruntés à l'esthétique baroque, s'ajoutent les costumes dessinés par Christian

1. Paul Claudel, « Conversation sur Jean Racine », dans *Accompagnements*, Gallimard, 1956.

Lacroix, qui, tout en soulignant la noblesse des personnages, illustrent leur dévoiement moral et les tentations infernales auxquelles ils sont soumis. Leurs harmonies de pourpre et d'or rappellent le prestige du rang des protagonistes tout en soulignant la force des passions qui les tenaillent. Dans une logique d'union des contraires, le metteur en scène oppose l'ascendance solaire de Phèdre, son corps nu et bronzé, à un environnement glacé : la scène est recouverte de neige où se roule l'héroïne comme pour montrer la propension du corps racinien à brûler et transir tout à la fois. Redoublant les impressionnantes images poétiques du texte, Anne Delbée n'hésite pas à susciter sur scène de spectaculaires visions qui usent de la symbolique religieuse et recourent fréquemment aux accessoires (Thésée revient des Enfers un chapelet à la main). Ce choix de l'outrance et de la surenchère évoque le rapprochement critique que Georges Forestier et Christian Delmas établissent entre la pièce de Racine et l'opéra, en vogue dans les années 1670 et illustré par des artistes comme Quinault et Lully : « Par la machinerie verbale d'une éloquence d'apparat, qu'on a parfois qualifiée de "baroque", les dits héroïques de Phèdre sont un équivalent des effets de machinerie qui dans l'opéra concrétisent visuellement les exploits des héros¹. »

Aux antipodes de cette sensibilité démonstrative, Patrice Chéreau a choisi de se conformer plutôt aux principes de sobriété énoncés par Thierry Maulnier dans son étude sur Racine, qui peuvent avoir force de prescriptions pour la mise en scène : « Le décor humain n'a pas plus d'importance que le décor matériel. À quoi bon rétablir autour des êtres la présence pesante et vaine du monde, palais, meubles, costumes ou parures, puisque ces êtres n'ont pas de pensée ni de regard pour les parures ou les palais. [...] La tragédie n'est pas une affaire de couture, d'ébénisterie ou d'érudition, le sujet traité n'est pas prétexte à reconstitution his-

1. *Phèdre*, éd. Georges Forestier et Christian Delmas, préface, *op. cit.*, p. 11.

torique ou psychologique, parce que le sujet traité n'est pas prétexte, parce que le sujet traité, au contraire subordonne tout¹. » Qu'il s'agisse des costumes, de la configuration de l'espace, des effets de lumière ou de son, les choix scénographiques de Patrice Chéreau au théâtre de l'Odéon à Paris en 2003 manifestent en effet une volonté d'épure atemporelle qui investit le drame, loin de toute contingence historique, d'une puissance universelle et métaphysique. Ce dépouillement et cette neutralité des décors ont pour effet de mettre en valeur la douleur des âmes traduite sur scène par la gestuelle démonstrative des acteurs. Le sein de Dominique Blanc (Phèdre) offert à l'épée d'Éric Ruf (Hippolyte), interdit et livide, les grands élancements incrédules de Marina Hands (Aricie) face au mutisme d'Hippolyte, loin du hiératisme figé de la cérémonie antique, expriment cette émotion tragique inscrite au cœur même de la chair de ceux qu'elle empoigne. Au risque d'un soupçon d'hystérie parfois, cette expressivité des corps provoque une identification franche, presque sensorielle, du public avec les personnages, comme lorsque Phèdre gisante à terre agonise et crache du poison ou quand Hippolyte vient s'asseoir au milieu des spectateurs, créant une proximité paroxystique entre ces derniers et lui.

Incandescente ou austère, échevelée ou retenue, sombre ou lumineuse, la pièce de Racine se prête à une multiplicité d'interprétations possibles. Qu'elle emprunte à la sobre orthodoxie classique ou à l'exubérance baroque, cette palette tragique ne fait que refléter les chatoiements d'une œuvre, qui, tel un feu vivant, mêle sans cesse les ombres et les flammes.

1. Thierry Maulnier, *Racine*, *op. cit.*, p. 61.



Archives Flammation

■ *Phédre* (1880), d'Alexandre Cabanel (1823-1889).

CHRONOLOGIE

1625 1715

1625 1715

■ Repères historiques et culturels

■ Vie et œuvre de l'auteur

Repères historiques et culturels

- 1625** Fondation de l'abbaye de Port-Royal.
1637 Succès du *Cid*, de Corneille.
1638 Naissance de Louis XIV.
- 1642** Mort de Richelieu.
- 1643** Mort de Louis XIII, début de la régence d'Anne d'Autriche, dont le ministre est Mazarin.
Publication par Antoine Arnauld de *De la fréquente communion*.
- 1648-1649** Fronde parlementaire qui aboutit à la fuite du jeune roi.
- 1650** Mort de Descartes.
- 1650-1651** Fronde des Princes, marquée par l'arrestation de Condé et de Conti.
- 1653** Condamnation du jansénisme par le pape.
- 1656** Publication des *Provinciales*, lettres polémiques de Pascal contre les jésuites.
- 1659** Création des *Précieuses ridicules*, premier succès de Molière.
- 1660** Publication d'une grande édition du *Théâtre* de Corneille, accompagnée des textes théoriques de l'auteur.
- 1661** Mort de Mazarin.
Début du règne personnel de Louis XIV dont le ministre est Colbert.

Vie et œuvre de l'auteur

- 1639** Naissance de Jean Racine, fils de Jean Racine et Jeanne Sconin. Baptême à La Ferté-Milon, le 22 décembre.
- 1641** Mort de sa mère, à l'âge de vingt-huit ans.
- 1643** Mort de son père, à l'âge de vingt-sept ans. Racine est confié à sa grand-mère, Marie Desmoulins.
- 1649-1653** Retraite de Marie Desmoulins à l'abbaye de Port-Royal avec son petit-fils, scolarisé aux Petites Écoles où enseignent les Solitaires.
- 1653-1655** Étude de lettres et de rhétorique au collège de Beauvais.
- 1655-1658** Retour aux Petites Écoles, premiers écrits.
- 1658** Classe de philosophie au collège d'Harcourt (actuellement Saint-Louis).
- 1659** Premiers pas dans la vie parisienne, sous l'égide de Nicolas Vitart, son cousin, secrétaire du duc de Luynes. Rencontre avec La Fontaine et Boileau.
- 1660** Publication de l'ode *La Nympe de la Seine*, dédiée à la reine.
- 1661** Voyage à Uzès auprès de son oncle Antoine Sconin, de qui il espère obtenir un bénéfice ecclésiastique, qui lui échappe.

Repères historiques et culturels

- 1662** Mort de Pascal.
- 1664** Disgrâce et condamnation de Fouquet.
Création du *Tartuffe* de Molière à Versailles lors de la fête des *Plaisirs de l'Île enchantée*. Interdiction de la pièce sous l'influence sous du parti dévot.
Persécutions contre Port-Royal.
- 1665** Création de *Dom Juan* de Molière.
- 1666** Création du *Misanthrope* de Molière.
- 1667** Guerre de Dévolution consécutive à la mort de Philippe IV, roi d'Espagne. Louis XIV et ses armées font le siège de Lille pour récupérer les territoires qui reviennent à Marie-Thérèse d'Autriche.
- 1668** Paix d'Aix-la-Chapelle. Fin de la guerre de Dévolution.
Annexion de la Flandre.
La Fontaine, *Fables*, livres I à VI.
- 1669** Nouvelle création du *Tartuffe* après la levée de l'interdiction.
- 1672** Guerre de Hollande.
Création des *Femmes savantes*.
- 1673** Coalition de l'Empire germanique, de l'Espagne et de la Lorraine contre Louis XIV.
Premier opéra de Quinault et Lully, *Cadmus et Hermione*.
Création du *Malade imaginaire* de Molière. Mort de Molière à l'issue de la quatrième représentation de cette pièce.

Vie et œuvre de l'auteur

- 1662** Retour à Paris et à la vie mondaine.
- 1663** Composition d'une *Ode sur la convalescence du roi*, qui lui vaut une gratification. Mort de sa grand-mère.
- 1664** Création au Palais-Royal de *La Thébàïde ou les Frères ennemis* montée par la troupe de Molière.
- 1665** Rupture avec Molière, Racine ayant finalement décidé de confier sa pièce à la troupe rivale de l'Hôtel de Bourgogne. Création d'*Alexandre le Grand*, premier succès.
- 1666** Polémique avec Port-Royal : au libelle de Nicole, Racine répond par une lettre acerbe.
- 1667** Création d'*Andromaque*, triomphe. Liaison avec la Du Parc, comédienne de la troupe de Molière.
- 1668** Mort suspecte de la Du Parc.
Création des *Plaideurs*, unique comédie de Racine.
- 1669** Création de *Britannicus*, accueil mitigé.
- 1670** Création de *Bérénice*, interprétée par la Champmeslé, comédienne et nouvelle maîtresse de Racine. Obtention d'une pension royale.
- 1672** Création de *Bajazet*, puis de *Mithridate*.
- 1673** Élection à l'Académie française.

Repères historiques et culturels

- 1674** Conquête de la Franche-Comté.
Boileau, *Art poétique*.
- 1675** Création de *Thésée*, opéra de Quinault et Lully.
- 1678** Mme de Lafayette, *La Princesse de Clèves*.
La Fontaine, *Fables*, livres VII à XI.
- 1683** Mort de Colbert.
Mort de la reine Marie-Thérèse.
- 1684** Mort de Corneille.
Mariage secret de Louis XIV avec Mme de Maintenon.
- 1685** Révocation de l'édit de Nantes, promulgué en 1598 par Henri IV, et qui reconnaissait la liberté du culte protestant.
Début des persécutions contre les protestants.
- 1686** Fondation par Mme de Maintenon de Saint-Cyr, institut d'accueil pour les jeunes filles pauvres de la noblesse.
- 1687** Querelle des Anciens et des Modernes.
- 1688** La Bruyère, *Les Caractères*.

Repères historiques et culturels

- 1691-1692** Sièges de Mons et de Namur.
- 1693** Famine en France.
- 1694** Fin de la querelle des Anciens et des Modernes.
Naissance de Voltaire.
Mort d'Antoine Arnauld.
- 1695** Mort de Pierre Nicole.
Mort de La Fontaine.
- 1696** Pierre Bayle, *Dictionnaire historique et critique*.
Mort de La Bruyère.
Mort de Mme de Lafayette.
- 1715** Mort de Louis XIV.

Vie et œuvre de l'auteur

- 1691** Création d'*Athalie* à Saint-Cyr.
- 1693-1697** Rédaction d'un *Abrégé de l'histoire de Port-Royal*, qui restera inachevé.
- 1697** Nouvelle édition complète de ses *Œuvres*.
Vie retirée à l'écart de la cour.
- 1699** 21 avril : mort de Racine.
23 avril : inhumation à Port-Royal-des-Champs.



© Rue des Archives / PVDE

■ La comédienne Sarah Bernhardt (1844-1923) dans le rôle de Phèdre en 1893. Photo de Nadar.

Phèdre

Préface

Voici encore une tragédie dont le sujet est pris d'Euripide¹. Quoique j'aie suivi une route un peu différente de celle de cet auteur pour la conduite de l'action, je n'ai pas laissé d'²enrichir ma pièce de tout ce qui m'a paru le plus éclatant dans la sienne. Quand je ne lui devrais que la seule idée du caractère³ de Phèdre, je pourrais dire que je lui dois ce que j'ai peut-être mis de plus raisonnable sur le théâtre. 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'Aristote⁴ demande dans le héros de la tragédie, et qui sont propres à exciter la compassion et la terreur⁵. 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 dieux⁶, dans une passion illégitime dont elle a horreur toute la première⁷. Elle fait

1. Euripide : dramaturge grec (480-406 av. J.-C.), auteur de la tragédie *Hippolyte porte-couronne*, œuvre dont s'inspira Racine.

2. Je n'ai pas laissé de : je n'ai pas cessé de.

3. Caractère : ici, constitution morale du personnage, qu'on découvre partagé entre une passion et une culpabilité violentes.

4. Aristote : philosophe grec (384-322 av. J.-C.) ; il a théorisé dans sa *Poétique* les principes de la tragédie.

5. Compassion, terreur : selon Aristote, deux émotions qui, par le moyen de la représentation dramatique, opèrent la *catharsis*, c'est-à-dire la purification des passions.

6. La colère des dieux : en l'occurrence, la colère de Vénus ; Phèdre est une descendante d'Hélios, le Soleil (par sa mère, Pasiphaé, née de celui-ci), le dieu qui voit tout et qui a dévoilé la relation adultère de la déesse avec Mars. Pour se venger de l'indiscrétion du Soleil, Vénus s'en prend à Phèdre.

7. Toute la première : la toute première.

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 découvrir¹, elle en parle avec une confusion, qui fait bien voir que son crime² est plutôt une punition des dieux, qu'un mouvement de sa volonté.

J'ai même pris soin de la rendre un peu moins odieuse qu'elle n'est dans les tragédies des Anciens³, où elle se résout d'elle-même à accuser Hippolyte. 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 inclinations⁴ plus serviles⁵, et qui néanmoins n'entreprend cette fausse accusation que pour sauver la vie et l'honneur de sa maîtresse. Phèdre n'y donne les mains⁶ que parce qu'elle est dans une agitation d'esprit qui la met hors d'elle-même, et elle vient un moment après dans le dessein⁷ de justifier l'innocence, et de déclarer la vérité.

Hippolyte est accusé dans Euripide et dans Sénèque⁸ d'avoir en effet⁹ violé sa belle-mère. *Vim corpus tulit*¹⁰. Mais il n'est ici accusé que d'en avoir eu le dessein. J'ai voulu épargner à Thésée une confusion qui l'aurait pu rendre moins agréable aux spectateurs. Pour ce qui est du personnage d'Hippolyte, j'avais remarqué dans

1. **Découvrir** : révéler.

2. **Son crime** : sa faute.

3. **Anciens** : auteurs grecs et latins de l'Antiquité, en l'occurrence Euripide (voir note 1, p. 43) et Sénèque (4 av. J.-C.-65 apr. J.-C.), qui est l'auteur d'une *Phèdre*, tragédie elle-même inspirée de l'*Hippolyte* d'Euripide.

4. **Inclinations** : goûts, tendances.

5. **Serviles** : dignes d'un esclave, vulgaires.

6. **N'y donne les mains** : ne se laisse aller à ce stratagème.

7. **Le dessein** : le projet, l'intention.

8. **Sénèque** : voir note 3 ci-dessus.

9. **En effet** : dans les faits, réellement.

10. **Vim corpus tulit** : « Mon corps a souffert sa violence », paroles de Phèdre accusant Hippolyte devant Thésée dans la *Phèdre* de Sénèque, v. 892.

les Anciens, qu'on reprochait à Euripide de l'avoir représenté comme un philosophe exempt de toute imperfection. Ce qui faisait que la mort de ce jeune prince causait beaucoup plus d'indignation que de pitié. J'ai cru lui devoir donner quelque faiblesse qui le rendrait un peu coupable envers son père, sans pourtant lui rien ôter de cette grandeur d'âme avec laquelle il épargne l'honneur de Phèdre, et se laisse opprimer sans l'accuser. J'appelle faiblesse la passion qu'il ressent malgré lui pour Aricie, qui est la fille et la sœur des ennemis mortels de son père¹.

Cette Aricie n'est point un personnage de mon invention. Virgile dit qu'Hippolyte l'épousa et en eut un fils² après qu'Esculape³ l'eut ressuscité. Et j'ai lu encore dans quelques auteurs qu'Hippolyte avait épousé et emmené en Italie une jeune Athénienne de grande naissance, qui s'appelait Aricie, et qui avait donné son nom à une petite ville d'Italie.

Je rapporte ces autorités, parce que je me suis très scrupuleusement attaché à suivre la fable⁴. J'ai même suivi l'histoire de Thésée telle qu'elle est dans Plutarque⁵.

C'est dans cet historien que j'ai trouvé que ce qui avait donné occasion de croire que Thésée fût descendu dans les Enfers⁶ pour

1. Aricie est la fille de Pallas et la sœur des Pallantides, princes athéniens qui conspirèrent contre Thésée.

2. Dans son épopée l'*Énéide*, le poète latin Virgile (70-19 av. J.-C.) mentionne en effet un fils d'Hippolyte (Virbius), mais l'«Aricie» qu'il évoque ne désigne pas la mère de l'enfant, contrairement à ce que pense Racine; c'est le nom de la cité dont le garçon est originaire (*Énéide* VII, v. 760 sq.).

3. **Esculape** : dieu de la Médecine chez les Romains.

4. **La fable** : le récit mythologique, l'histoire, telle qu'elle est rapportée par les Anciens.

5. **Plutarque** : historien et philosophe grec (46-125 apr. J.-C.); il rapporte dans ses *Vies parallèles* la biographie de personnages illustres, historiques ou mythiques, et avance des explications rationnelles pour beaucoup de légendes (ici, la descente de Thésée aux Enfers, qu'il interprète comme le souvenir d'une banale expédition guerrière, voire galante).

6. **Les Enfers** : dans la mythologie gréco-romaine, domaine souterrain des morts sur lequel règne Hadès (ou Pluton), frère de Zeus.

enlever Proserpine¹, était un voyage que ce prince avait fait en Épire² vers la source de l'Achéron³, chez un roi dont Pirithoüs⁴ voulait enlever la femme, et qui arrêta Thésée prisonnier après avoir fait mourir Pirithoüs. Ainsi j'ai tâché de conserver la vraisemblance de l'histoire, sans rien perdre des ornements de la fable qui fournit extrêmement à la poésie. Et le bruit de la mort de Thésée fondé sur ce voyage fabuleux⁵, donne lieu à Phèdre de faire une déclaration d'amour, qui devient une des principales causes de son malheur, et qu'elle n'aurait jamais osé faire tant qu'elle aurait cru que son mari était vivant.

Au reste, je n'ose encore assurer que cette pièce soit en effet⁶ la meilleure de mes tragédies. Je laisse et 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 jour⁷ 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 difformité⁸. C'est là proprement le but que tout homme qui travaille pour le public doit se proposer. Et c'est ce que les premiers poètes tragiques

1. *Proserpine* : épouse de Pluton, roi des Enfers.

2. *Épire* : région du nord-ouest de la Grèce, au sud de l'actuelle Albanie.

3. *Achéron* : fleuve d'Épire, c'est également le nom d'une branche du Styx, fleuve fabuleux qui entoure les Enfers. C'est cette double acception du mot «Achéron» qui autorise Plutarque à donner une version réaliste au mythe.

4. *Pirithoüs* : roi des Lapithes, fils de Zeus et de Dia ; il aida Thésée à enlever Hélène de Sparte ; en retour, Thésée l'accompagna aux Enfers pour enlever Proserpine qu'il convoitait.

5. *Fabuleux* : légendaire, mythique.

6. *En effet* : véritablement.

7. *Mise en jour* : mise en lumière.

8. *Difformité* : laideur.

avaient en vue sur toute chose¹. 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 dramatique²; et Socrate³, 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 piété⁴ et par leur doctrine⁵, qui l'ont condamnée dans ces derniers temps⁶, 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 intention⁷ de la tragédie.

1. **Sur toute chose** : par-dessus tout.

2. **Du poème dramatique** : des œuvres théâtrales (comédie et tragédie).

3. **Socrate** : philosophe athénien (470-399 av. J.-C.), modèle d'intelligence et de tempérance, il est considéré comme le père de la philosophie occidentale.

4. **Piété** : sens religieux.

5. **Doctrine** : instruction, érudition.

6. Racine pense ici aux attaques portées contre le théâtre par le janséniste Nicole (*Les Visionnaires*, 1666) et le prince de Conti, membre éminent du parti dévot (*Traité de la comédie*, 1666).

7. **Véritable intention** : véritable but.

PERSONNAGES

THÉSÉE, fils d'Égée, roi d'Athènes.

PHÈDRE, femme de Thésée, fille de Minos¹ et de Pasiphaé².

HIPPOLYTE, fils de Thésée, et d'Antiope reine des Amazones³.

ARICIE, princesse du sang royal d'Athènes.

CÉNONE, nourrice et confidente de Phèdre.

THÉRAMÈNE, gouverneur d'Hippolyte.

ISMÈNE, confidente d'Aricie.

PANOPE, femme de la suite de Phèdre.

GARDES.

La scène est à Trézène, ville du Péloponnèse.

1. Minos : roi légendaire de Crète, fils de Zeus et d'Europe.

2. Pasiphaé : fille d'Hélios (le Soleil) et épouse de Minos. Pour se venger de l'impiété de Minos, Poséidon (Neptune) rendit Pasiphaé amoureuse d'un taureau et lui fit enfanter le Minotaure, un monstre mi-homme, mi-taureau qui fut enfermé dans un labyrinthe construit par l'ingénieur Dédale. Thésée, roi légendaire d'Athènes, y affronta la créature, la tua et ressortit du Labyrinthe aidé par Ariane, fille de Minos et de Pasiphaé, qu'il emmena avec lui, avant de l'abandonner sur l'île de Naxos. Il épousa ensuite Antiope, dont il eut un fils, Hippolyte, et, après que son épouse eut trouvé la mort en combattant à ses côtés, se remaria avec Phèdre, la sœur d'Ariane.

3. Amazones : peuplade de femmes chasseresses et guerrières.

Acte premier

Scène première

HIPPOLYTE, THÉRAMÈNE

HIPPOLYTE

Le dessein¹ en est pris, je pars, cher Théràmène,

Et quitte le séjour de l'aimable Trézène².

Dans le doute mortel dont je suis agité,

Je commence à rougir³ de mon oisiveté⁴.

5 Depuis plus de six mois éloigné de mon père,

J'ignore le destin d'une tête⁵ si chère.

J'ignore jusqu'aux lieux qui le peuvent cacher.

THÉRAMÈNE

Et dans quels lieux, Seigneur, l'allez-vous donc chercher ?

Déjà pour satisfaire à votre juste crainte,

10 J'ai couru les deux mers que sépare Corinthe⁶.

1. *Dessein* : ici, décision.

2. *Trézène* : port du Péloponnèse, en Argolide, au sud-ouest d'Athènes, et cité natale de Thésée, qui y vint se purifier après le meurtre des Pallantides, frères d'Aricie (voir note 1, p. 45).

3. *Rougir* : ici, avoir honte.

4. *Oisiveté* : inaction.

5. *Tête* : personne.

6. *Corinthe* : non loin de Trézène, ville construite sur une mince bande de terre séparant la mer Ionienne, à l'ouest, et la mer Égée, à l'est.

J'ai demandé Thésée aux peuples de ces bords
 Où l'on voit l'Achéron¹ se perdre chez les morts.
 J'ai visité l'Élide², et laissant le Ténare³,
 Passé jusqu'à la mer qui vit tomber Icare⁴.
 15 Sur quel espoir nouveau, dans quels heureux climats
 Croyez-vous découvrir la trace de ses pas ?
 Qui sait même, qui sait si le roi votre père
 Veut que de son absence on sache le mystère⁵ ?
 Et si lorsque avec vous nous tremblons pour ses jours⁶,
 20 Tranquille, et nous cachant de nouvelles amours,
 Ce héros n'attend point qu'une amante abusée⁷...

HIPPOLYTE

Cher Théramène, arrête, et respecte Thésée.
 De ses jeunes erreurs⁸ désormais revenu,
 Par un indigne obstacle⁹ il n'est point retenu ;
 25 Et fixant de ses vœux¹⁰ l'inconstance fatale¹¹,
 Phèdre depuis longtemps ne craint plus de rivale.
 Enfin en le cherchant je suivrai mon devoir,
 Et je fuirai ces lieux que je n'ose plus voir.

1. *L'Achéron* : voir note 3, p. 46.

2. *L'Élide* : région située à l'ouest du Péloponnèse.

3. *Le Ténare* : cap situé à l'extrême sud du Péloponnèse.

4. *La mer qui vit tomber Icare* : extrémité est de la mer Égée, où périt Icare, le fils de Dédale, pour avoir volé trop près du soleil avec des ailes ajustées à son corps par de la cire.

5. *Mystère* : secret.

6. *Ses jours* : sa vie.

7. *Une amante abusée* : une maîtresse trompée (dans la langue classique, «amante» désigne la femme qui aime et qui est aimée de retour). Théramène suggère qu'une aventure amoureuse est peut-être à l'origine de la disparition de Thésée.

8. *Jeunes erreurs* : erreurs de jeunesse; Thésée était un séducteur impénitent.

9. *Un indigne obstacle* : des amours adultères.

10. *Ses vœux* : ici, son amour.

11. *Fatale* : funeste.

THÉRAMÈNE

Hé depuis quand, Seigneur, craignez-vous la présence
30 De ces paisibles lieux, si chers à votre enfance,
Et dont je vous ai vu préférer le séjour
Au tumulte pompeux¹ d'Athène² et de la Cour ?
Quel péril³, ou plutôt quel chagrin vous en chasse ?

HIPPOLYTE

Cet heureux temps n'est plus. Tout a changé de face
35 Depuis que sur ces bords⁴ les dieux ont envoyé
La fille de Minos et de Pasiphaé.

THÉRAMÈNE

J'entends. De vos douleurs la cause m'est connue,
Phèdre ici vous chagrine, et blesse votre vue.
Dangereuse marâtre⁵, à peine elle vous vit,
40 Que votre exil d'abord signala son crédit⁶.
Mais sa haine sur vous autrefois attachée,
Ou s'est évanouie, ou s'est bien relâchée.
Et d'ailleurs, quels périls vous peut faire courir
Une femme mourante, et qui cherche à mourir ?
45 Phèdre atteinte d'un mal qu'elle s'obstine à taire,
Lasse enfin d'elle-même, et du jour qui l'éclaire,
Peut-elle contre vous former quelques desseins ?

1. *Pompeux* : solennel, fastueux.

2. *Athène* : sans *s* final, licence poétique; le *e* final se trouve ainsi éliidé, pour respecter la mesure de l'alexandrin.

3. *Péril* : danger.

4. *Sur ces bords* : sur ce rivage; Trézène est proche de la mer.

5. *Marâtre* : belle-mère.

6. *Signala son crédit* : lui permit de montrer à tous qu'elle était en faveur auprès de Thésée, qu'elle avait de l'influence sur lui.

HIPPOLYTE

Sa vaine inimitié¹ n'est pas ce que je crains.
Hippolyte en partant fuit une autre ennemie.

50 Je fuis, je l'avouerai, cette jeune Aricie,
Reste d'un sang fatal² conjuré contre nous³.

THÉRAMÈNE

Quoi ! vous-même, Seigneur, la persécutez-vous ?
Jamais l'aimable sœur des cruels Pallantides,
Trempa-t-elle aux complots de ses frères perfides⁴ ?

55 Et devez-vous haïr ses innocents appas⁵ ?

HIPPOLYTE

Si je la haïssais, je ne la fuirais pas.

THÉRAMÈNE

Seigneur, m'est-il permis d'expliquer votre fuite ?
Pourriez-vous n'être plus ce superbe⁶ Hippolyte,
Implacable⁷ ennemi des amoureuses lois⁸,
60 Et d'un joug⁹ que Thésée a subi tant de fois ?
Vénus¹⁰ par votre orgueil si longtemps méprisée,
Voudrait-elle à la fin justifier Thésée¹¹ ?

1. *Inimitié* : hostilité.

2. *Fatal* : marqué par le destin.

3. Aricie est la dernière survivante des Pallantides, enfants de Pallas qui disputèrent le trône d'Athènes à Thésée et que ce dernier massacra. Après ce complot, Aricie est tenue prisonnière à Trézène.

4. *Perfides* : trompeurs.

5. *Ses innocents appas* : sa beauté qui n'a rien à se reprocher.

6. *Superbe* : fier, orgueilleux.

7. *Implacable* : inflexible.

8. *Amoureuses lois* : lois de l'amour.

9. *Un joug* : une contrainte sévère ; ici, la dictature du désir amoureux.

10. Vénus est la déesse romaine de l'Amour.

11. *Justifier Thésée* : donner raison à Thésée, approuver sa galanterie.

Et vous mettant au rang du reste des mortels¹,
Vous a-t-elle forcé d'encenser ses autels² ?

65 Aimeriez-vous, Seigneur ?

HIPPOLYTE

Ami, qu'oses-tu dire ?

Toi qui connais mon cœur depuis que je respire,
Des sentiments d'un cœur si fier, si dédaigneux,
Peux-tu me demander le désaveu honteux ?

C'est peu qu'avec son lait une mère amazone³

70 M'ait fait sucer encor⁴ cet orgueil qui t'étonne.

Dans un âge plus mûr moi-même parvenu,
Je me suis applaudi, quand je me suis connu.

Attaché près de moi par un zèle⁵ sincère,

Tu me contais alors l'histoire de mon père.

75 Tu sais combien mon âme attentive à ta voix,

S'échauffait aux récits de ses nobles exploits ;

Quand tu me dépeignais ce héros intrépide

Consolant les mortels de l'absence d'Alcide⁶,

Les monstres étouffés, et les brigands punis,

80 Procruste, Cercyon, et Scirron, et Sinnis⁷,

Et les os dispersés du géant d'Épidaure⁸,

1. **Mortels** : êtres humains, qui, par nature, sont sujets aux passions.

2. **D'encenser ses autels** : de lui rendre un culte, c'est-à-dire ici de l'adorer (les autels sont les tables servant aux sacrifices et aux offrandes dans les lieux de culte).

3. **Amazone** : voir note 3, p. 48.

4. **Encor** : licence poétique pour « encore ».

5. **Zèle** : dévouement.

6. **Alcide** : Héraclès (ou Hercule), fils d'Alcée. Thésée « console les mortels » de l'« absence » d'Héraclès en accomplissant des exploits dignes des fameux travaux réalisés par ce dernier.

7. **Procruste, Cercyon, Scirron, Sinnis** : brigands qui s'en prenaient aux voyageurs, sur la route qui menait de Trézène à Athènes, et que tua Thésée.

8. **Géant d'Épidaure** : Périphétès, brigand qui tuait les voyageurs à coups de massue et qui fut vaincu par Thésée.

PHÈDRE

Les moments me sont chers¹, écoutez-moi, Thésée.

C'est moi qui sur ce fils chaste² et respectueux
Osai jeter un œil profane, incestueux.

1625 Le ciel mit dans mon sein une flamme³ funeste.

La détestable CÉnone a conduit tout le reste.

Elle a craint qu'Hippolyte instruit de ma fureur

Ne découvrit⁴ un feu⁵ qui lui faisait horreur.

La perfide abusant de ma faiblesse extrême,

1630 S'est hâtée à vos yeux de l'accuser lui-même.

Elle s'en est punie, et fuyant mon courroux

A cherché dans les flots un supplice trop doux.

Le fer aurait déjà tranché ma destinée⁶.

Mais je laissais gémir la vertu soupçonnée.

1635 J'ai voulu, devant vous exposant mes remords,

Par un chemin plus lent descendre chez les morts.

J'ai pris, j'ai fait couler dans mes brûlantes veines

Un poison que Médée⁷ apporta dans Athènes.

Déjà jusqu'à mon cœur le venin parvenu

1640 Dans ce cœur expirant jette un froid inconnu ;

Déjà je ne vois plus qu'à travers un nuage

Et le ciel, et l'époux que ma présence outrage ;

Et la mort à mes yeux déroband la clarté

Rend au jour, qu'ils⁸ souillaient, toute sa pureté.

1. *Les moments me sont chers* : le temps m'est précieux ; Phèdre, qui a pris du poison, va bientôt mourir.

2. *Chaste* : pur, innocent.

3. *Une flamme* : un amour.

4. *Ne découvrit* : ne dénonçât (à Thésée).

5. *Un feu* : l'amour de Phèdre pour Hippolyte.

6. *Le fer aurait déjà tranché ma destinée* : je me serais déjà tuée par l'épée.

7. *Médée* : magicienne originaire de Colchide, épouse d'Égée, le père de Thésée.

8. *Ils* : les yeux de Phèdre.

PANOPE

1645 Elle expire, Seigneur.

THÉSÉE

D'une action si noire
Que ne peut avec elle expirer la mémoire¹?
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,
1650 Expier² la fureur d'un vœu³ que je déteste.
Rendons-lui les honneurs qu'il a trop mérités.
Et pour mieux apaiser ses mânes⁴ irrités,
Que malgré les complots d'une injuste famille⁵
Son amante aujourd'hui me tienne lieu de fille.

FIN

1. *D'une action si noire/ Que ne peut avec elle expirer la mémoire* : si seulement avec Phèdre pouvait disparaître la mémoire de ses crimes !

2. *Expier* : racheter, se faire pardonner.

3. *Un vœu* : le souhait de vengeance formulé à Neptune, responsable de la mort d'Hippolyte.

4. *Mânes* : esprits des morts.

5. *Une injuste famille* : les Pallantides.

DOSSIER

- **Biographie de Racine**
- **Questionnaire sur l'œuvre**
- **Microlectures**
- **Débat contradictoires entre ancienne et nouvelle critique**
- **Les échos de *Phèdre* dans les œuvres de fiction romanesque**

Biographie de Racine

Une éducation janséniste

Racine naît dans une famille de petits magistrats de province à La Ferté-Milon, en Picardie, où il est baptisé le 22 décembre de l'année 1639. Orphelin de mère puis de père avant l'âge de quatre ans, il est élevé par sa grand-mère, Marie Desmoulins, qui décide, à la mort de son mari, en 1649, de rejoindre l'abbaye de Port-Royal, foyer du jansénisme¹, avec laquelle sa famille entretient des relations privilégiées depuis longtemps. Quelques années auparavant, la grand-tante et la tante de Racine, Agnès, s'y sont en effet retirées, l'une sans embrasser l'état ecclésiastique, l'autre en tant que religieuse – elle deviendra l'abbesse de Sainte-Thècle. Aux Petites Écoles, fondées par l'abbé de Saint-Cyran², dans la vallée de Chevreuse, puis à Paris, Racine suit l'enseignement original dispensé par les messieurs de Port-Royal, aussi appelés Solitaires³. De ces hommes versés dans la théologie (Arnauld), la philologie⁴ (Lancelot), la grammaire (Nicole), la médecine (Hamon) ou la rhétorique⁵ (Le Maître), il reçoit une éducation chrétienne, mais surtout une connaissance très approfondie des littératures grecque et latine. L'enseignement se fait prioritairement en français, et non en latin, comme c'est l'usage dans les collèges de jésuites, et

1. *Jansénisme* : voir note 2, p. 22.

2. *Abbé de Saint-Cyran* (1581-1643) : religieux et théologien français qui introduisit le jansénisme en France.

3. Les *Solitaires*, Antoine Le Maître, Pierre Nicole, Claude Lancelot, Antoine Arnauld, Jean Hamon sont des hommes anciennement établis dans des emplois laïques, appartenant le plus souvent à la haute bourgeoisie ou à la noblesse et qui, gagnés par les idées jansénistes, ont choisi de se retirer à Port-Royal pour y vivre une vie pieuse et modeste, partagée entre travaux manuels et intellectuels, et dédiée en partie à l'enseignement.

4. *Philologie* : étude scientifique et complète du système de la langue.

5. *Rhétorique* : art du discours, de la composition et de la mise en forme de la pensée.

privilégie la compréhension du sens plutôt que l'apprentissage de la forme. À l'exception de deux années passées au collège de Beauvais entre septembre 1653 et octobre 1655, Racine suit l'ensemble de sa scolarité, de dix à dix-huit ans, dans le berceau du jansénisme.

Le goût des lettres

Racine y développe une grande curiosité littéraire et, aux côtés de ses condisciples, une habitude de vie mondaine, dans un esprit de courtoisie et de civilité chrétiennes. Il complète sa formation par une année d'études philosophiques au collège d'Harcourt à Paris, en 1659. Dès l'âge de vingt ans, il s'installe à Paris, chez son cousin Nicolas Vitart qui, lui aussi, a reçu une éducation janséniste et qui remplit un office de secrétaire pour le duc de Luynes¹. Initié par sa parentèle à la vie des salons parisiens, Racine effectue bien vite son entrée dans le monde littéraire : il rencontre Jean de La Fontaine² et Charles Perrault³ avec lesquels il se lie d'amitié. Après une première tentative dramatique peu concluante – sa pièce *Amasis*, aujourd'hui perdue, est refusée par les comédiens du Marais⁴ –, il compose une ode en l'honneur du mariage du roi, intitulée *La Nympe de la Seine* et dédiée à la reine, qui lui vaut l'estime de ses pairs. Jean Chapelain, homme de lettres proche de Colbert⁵, lui accorde sa protection. En dépit de ce succès, Racine, inquiet de son avenir matériel, brigue une charge

1. Louis Charles d'Albert de Luynes (1620-1699) : pair de France, traducteur et moraliste français.

2. Jean de La Fontaine (1621-1695) : célèbre poète et fabuliste français, représentatif de l'esthétique classique.

3. Charles Perrault (1628-1703) : homme de lettres français, auteur des célèbres *Contes de ma mère l'Oye*, proche de Colbert.

4. Comédiens du Marais : troupe rivale de celle de l'Hôtel de Bourgogne, fondée en 1634 par Mondory.

5. Colbert (1619-1683) : homme d'État et ministre français ; il fut le contrôleur général des Finances, sous Louis XIV, de 1663 à 1683, et un ardent protecteur des arts, des lettres et des sciences.

ecclésiastique dont le bénéfice¹ doit lui permettre de subvenir à ses besoins. Pour cela, il se rend à Uzès auprès de son oncle chanoine², de qui il espère l'obtenir. Si la manœuvre échoue, du moins le court séjour confirme-t-il avec fermeté sa vocation d'écrivain.

Écrivain à tout prix

De retour à Paris en 1662, Racine est décidé à devenir auteur quoi qu'il lui en coûte, à une époque où il n'est pas bien vu de vouloir faire métier d'écrire. Il adresse au roi, qui a été malade, une ode sur sa convalescence grâce à laquelle il obtient une gratification qu'il conservera jusqu'à la fin de sa vie. Ministre des Finances du royaume, Colbert, quelques mois auparavant, a instauré un système de pensions destinées aux gens de lettres afin qu'ils soient encouragés à chanter les louanges du monarque et la gloire de son règne. Ainsi conforté, Racine compose en 1664 une tragédie, *La Thébaïde ou les Frères ennemis*, sur le thème de la rivalité mythique d'Étéocle et de Polynice, dans laquelle il révèle déjà son génie dramatique et son talent de peintre des passions. Alors directeur du théâtre du Palais-Royal, Molière accepte de monter la pièce qui reçoit un accueil mitigé du public. Si elle remporte un vif succès, sa tragédie suivante, *Alexandre*, jouée en décembre 1665, est l'occasion d'une brouille définitive avec Molière. Après lui avoir initialement confié la représentation, Racine, sans préavis, décide de la lui confisquer au profit des comédiens de l'Hôtel de Bourgogne, sans que l'on sache aujourd'hui si sa décision fut motivée par une préférence sincère pour l'interprétation tragique de ces derniers ou par l'intention de redoubler la publicité de sa pièce, selon un procédé courant à l'époque.

De cette malencontreuse indélicatesse date sa réputation de carriériste sans scrupule et d'opportuniste ingrat. Il faut dire qu'à cette circonstance s'ajoute la querelle qui l'oppose à ses anciens

1. *Bénéfice* : revenu accompagnant un titre ecclésiastique.

2. *Chanoine* : dignitaire ecclésiastique.

maîtres sur la question de la moralité du théâtre, et qui confirme la détermination de Racine à ne souffrir aucune entrave à son succès. Nicole, à travers la lettre publique dans laquelle il déclare qu'« un faiseur de romans et [...] poète de théâtre est un empoisonneur public, non des corps, mais des âmes des fidèles », vise pourtant plus Desmarets de Saint-Sorlin¹, ennemi du jansénisme, que Racine. Ce dernier riposte néanmoins et, dans un style acide qui évoque la véhémence pascalienne des *Provinciales*², ne montre que peu d'égards pour ses anciens maîtres.

Succès dramatiques

En 1667 est jouée à l'Hôtel de Bourgogne sa troisième tragédie, *Andromaque*, que couronne un véritable triomphe. Le rôle-titre est tenu par Mlle Thérèse Du Parc, célèbre actrice que le tragédien a « volée » à la troupe de Molière, dont il fait sa maîtresse, et qui décède dans des conditions mystérieuses l'année suivante. Dès lors, l'ascension littéraire du dramaturge va de pair avec sa carrière mondaine : il est introduit dans l'entourage d'Henriette d'Angleterre³ et bénéficie du soutien de Condé⁴ et de Mme de Montespan⁵. Fort de cette double assurance de courtisan apprécié et d'écrivain célèbre,

1. Desmarets de Saint-Sorlin (1595-1676) : poète et dramaturge français, proche de Louis XIII et de Richelieu, et particulièrement dévot.

2. Les Provinciales : parues en 1656-1657 sous le pseudonyme de Louis de Montalte, elles sont constituées de dix-huit lettres dans lesquelles Pascal (1623-1662) prend la défense des jansénistes et raille les positions des jésuites.

3. Henriette d'Angleterre (1644-1670) : petite-fille d'Henri IV, nièce de Louis XIII et fille de Charles I^{er} d'Angleterre, elle dut très jeune s'exiler de son pays pour se réfugier en France où elle devint, en épousant Philippe d'Orléans, la belle-sœur de Louis XIV avant de mourir à l'âge de vingt-six ans, probablement empoisonnée.

4. Condé (1621-1686) : éminente figure de la noblesse française et grand libertin qui joua un rôle de premier plan dans la guerre de Trente Ans, puis pendant la Fronde.

5. Mme de Montespan (1640-1707) : célèbre favorite de Louis XIV.

Racine, en 1668, s'autorise une incursion dans le genre comique, qui restera sans lendemain, en composant *Les Plaideurs*, peut-être avec la collaboration de Boileau¹ et de Furetière². Sa tragédie suivante, *Britannicus*, qui puise son sujet dans la décadence de la Rome impériale plutôt que dans les séductions de la fable grecque, exaspère une rivalité déjà sensible avec le grand Corneille. Aux attaques très vives des défenseurs de ce dernier, Racine répond, dans sa préface d'*Andromaque*, en condamnant l'excès de bravoure du héros cornélien, contraire, selon lui, à la prescription poétique d'Aristote³.

La consécration

Si *Britannicus* ne connaît qu'un succès modéré, la pièce suivante, *Bérénice* (1670), d'inspiration romaine à nouveau, détrône définitivement le vieux Corneille, dont l'œuvre *Tite et Bérénice*, jouée au même moment, est bien moins applaudie. La « tristesse majestueuse » du « tendre » Racine l'emporte sur la pompe et l'héroïsme glorieux de son aîné. En fournissant la preuve qu'« il n'est pas nécessaire qu'il y ait du sang et des morts dans une tragédie⁴ », *Bérénice* démontre la force dramatique de l'intériorité tragique et consacre l'originalité de son auteur. Pourtant, avec une audace qui n'a d'égal que l'éclat qui en résulte, c'est un sujet oriental – concession à la mode du temps – que traite la tragédie suivante, *Bajazet* (1672), qui met en scène un déchaînement de passions atteignant un degré inédit de

1. **Boileau** (1636-1711) : poète, écrivain et critique français dont la carrière fut aussi glorieuse que celle de Racine.

2. **Furetière** (1619-1688) : poète, fabuliste et auteur d'un célèbre dictionnaire de français.

3. Dans la *Poétique*, Aristote précise que le personnage tragique doit n'être ni entièrement bon, ni entièrement mauvais, pour pouvoir susciter chez le spectateur la terreur et la pitié mélangées qui opèrent la *catharsis* (purification ou épuration des passions par la *mimésis* – représentation dramatique).

4. Préface de *Bérénice*.

violence et d'incandescente sensualité. *Mithridate*, la même année, opère un retour à l'Antiquité et marque sans doute le sommet de la carrière racinienne. Reçu à l'Académie française le 12 janvier 1673, le dramaturge se voit ouvrir toutes grandes les portes de Versailles, invité qu'il est, l'année suivante, à y jouer *Iphigénie* à l'occasion des grandes fêtes que le roi donne à son retour de campagne franco-comtoise pour célébrer sa victoire. En récompense de son talent, outre le traitement financier de faveur qui lui est réservé, l'administration royale lui accorde la charge de trésorier du roi qui s'accompagne de l'anoblissement de celui qui la reçoit.

Phèdre et le renoncement au théâtre

En janvier 1677, *Phèdre*, sa dernière tragédie profane, qui tire son sujet de la mythologie grecque, est jouée à l'Hôtel de Bourgogne. Elle se trouve en concurrence avec la pièce de Pradon, *Phèdre et Hippolyte*, produite aux mêmes dates au théâtre Guénégaud. Soutenue par la coterie du duc de Nevers¹ et d'abord favorite du public, cette dernière éclipse quelques semaines l'œuvre de Racine avant d'être rapidement reléguée au second rang. Au même moment, Racine rompt avec la Champmeslé, sa maîtresse depuis plusieurs années, et connaît des démêlés avec la justice qui l'accuse d'avoir joué un rôle dans l'obscur «Affaire des poisons²». Ces soucis affectent-ils profondément le dramaturge en dépit de l'insigne honneur que lui a fait le roi de le nommer son historiographe³, en même temps que Boileau ? Racine traverse-t-il une grave crise morale ou bien, tout

1. **Philippe Mancini, duc de Nevers** (1641-1707) : neveu de Mazarin et proche de Mme de Maintenon.

2. Série de scandales liés à des empoisonnements survenus entre 1672 et 1682, qui impliquèrent plusieurs personnalités de la cour de Louis XIV et qui ébranlèrent durablement Paris en instaurant un climat hystérique de «chasse aux sorcières» et aux empoisonneuses. Sur le témoignage de la Voisin, Racine fut inquiété relativement à la mort de Mlle Du Parc.

3. **Historiographe** : voir note 5, p. 7.

simplement, au sommet de sa gloire littéraire, songe-t-il à s'établir plus sérieusement ? Le fait est que, après *Phèdre*, qu'il juge pourtant comme « sa meilleure tragédie », il s'éloigne durablement de la scène et renonce pendant plus de douze ans à l'art qui l'a consacré. Marié en juin à la jeune et riche Catherine de Romanet, requis par ses devoirs de courtisan et soucieux de se rapprocher de ses anciens maîtres jansénistes, Racine ne rompt le silence qu'en 1689, sur les instances de Mme de Maintenon, la dévote et officieuse épouse de Louis XIV. À plusieurs reprises, en 1678, 1683 et 1687, il accompagne le roi dans ses campagnes militaires, au côté de Boileau. Sa seule concession à son œuvre de fiction est désormais l'établissement d'une édition complète de ses *Œuvres*, en 1687, puis, dix ans plus tard, en 1697.

Une fin de vie exemplaire

À l'exception d'*Esther* et d'*Athalie*, composées sur commande, respectivement en 1689 et 1691, pour édifier¹ le public des nobles et pauvres jeunes filles recueillies à Saint-Cyr², Racine n'a plus la moindre velléité d'écrire pour la scène. Nommé gentilhomme ordinaire de la Chambre du roi³ en 1691 et père de sept enfants, il se consacre exclusivement à ses devoirs de courtisan et de chef de famille. Modéré toute sa vie par son ambition et sa prudence mondaines, son zèle janséniste éclate à la fin de son existence et se manifeste par l'écriture d'un *Abrégé de l'histoire de Port-Royal*, inachevé, qui ne sera publié que de façon posthume. Racine meurt à Paris le 21 avril 1699, et sera enterré, selon ses vœux, à Port-Royal-des-Champs au pied de la fosse de M. Hamon, son ancien précepteur. Dans ses dernières années, sa correspondance atteste un spectaculaire regain de piété

1. *Édifier* : voir note 1, p. 7.

2. Saint-Cyr : voir note 2, p. 7.

3. *Gentilhomme ordinaire du roi* : gentilhomme au service du roi pour porter ses ordres et ses volontés aux parlements et aux provinces, et ses compliments aux cours des rois et des princes.

et de ferveur dont les causes restent en grande part mystérieuses. Parce qu'il intervient juste après le succès de *Phèdre*, au moment où Racine accède au sommet d'une prestigieuse carrière littéraire, il est permis de s'interroger sur ce que ce revirement doit à l'œuvre elle-même plutôt qu'aux circonstances.

Questionnaire sur l'œuvre

Une tragédie classique conforme à la règle des trois unités

Unité de lieu

Où l'action de cette tragédie se déroule-t-elle ? Par quelles circonstances les personnages de Phèdre, d'Hippolyte et d'Aricie s'y trouvent-ils réunis ?

Unité de temps

Dans son essai consacré à Racine, Thierry Maulnier souligne la concentration temporelle de l'action tragique : « [...] la tragédie crée sa propre nécessité, plus rigoureuse et plus précipitée que l'enchaînement réel des faits, si hâtive, si impatiente de la mort qu'elle règle en une heure le sort des batailles, soulève et apaise en une minute la révolte d'un camp, amène avec une promptitude miraculeuse non pas même en vue du port, mais sur la scène, le mari disparu¹. » Dans *Phèdre*, quels sont les trois événements funestes qui se succèdent en l'espace d'une seule et même journée et qui sont révélés dans les deux derniers actes de la pièce ?

1. Thierry Maulnier, *Racine*, op. cit., p. 97.

Unité d'action

1. L'annonce de la mort de Thésée entraîne une crise de succession : à quel titre Phèdre, Hippolyte et Aricie peuvent-ils également prétendre au trône ?
2. Quels sont les liens qui unissent par ailleurs ces trois prétendants ?
3. En relisant les deux scènes entre Hippolyte et Aricie (acte II, scène 2) et entre Phèdre et Hippolyte (acte II, scène 5), vous montrerez que les personnages amoureux prennent prétexte de la situation politique pour faire l'aveu de leur amour.
4. Montrez que, loin d'être simplement parallèle à la passion de Phèdre pour son beau-fils, l'amour d'Hippolyte et d'Aricie joue un rôle essentiel dans le dénouement de la pièce (acte IV).

Phèdre : tragédie régulière ou poème infernal ?

Le retour de Thésée des Enfers divise la pièce en deux parties strictement égales. Loin de ne jouer qu'un rôle dramatique, cette « catastrophe » fait basculer la pièce, régie jusqu'alors par les principes ordinaires de vertu morale et de logique rationnelle, dans une atmosphère infernale et baroque où le mensonge et la haine triomphent.

Actes I et II

L'harmonie fragile de la première moitié de la pièce s'exprime par des lignes dramatiques parallèles et par une progression cohérente de l'action.

1. À trois reprises dans les deux premiers actes, un personnage fait l'aveu de son amour à un confident. Identifiez ces scènes et relevez les points communs entre ces trois aveux.
2. Théramène et Œnone sont chacune dans une même situation à l'égard d'Hippolyte et de Phèdre au début de la pièce, laquelle ?
3. L'aveu d'Hippolyte à Aricie (acte II, scène 2) et de Phèdre à Hippolyte (acte II, scène 5) relèvent d'une même stratégie rhétorique, laquelle ?

4. Hippolyte (acte I, scène 1) et Phèdre (acte I, scène 3) jugent que leur flamme est coupable ; pourquoi ?
5. Ils partagent une même vision idéale de Thésée, laquelle ?

Actes III, IV et V

Ce parallélisme s'interrompt brusquement avec le retour de Thésée. Fondée sur une culpabilité tragique, la communauté de destin des héros laisse place à une défiance réciproque et à la malveillance mensongère.

1. Confrontés au retour de Thésée, Phèdre (acte III, scène 3-acte IV, scène 5) et Hippolyte (acte IV, scène 5) adoptent deux attitudes opposées : lesquelles ?
2. Alors que la sincérité caractérisait chaque aveu amoureux, dans la première moitié de la pièce, c'est le mensonge qui tient lieu de vérité dans les trois derniers actes. De quel odieux mensonge Thésée est-il en effet convaincu ? Quelle parole sincère considère-t-il au contraire comme une imposture ?
3. Le mensonge triomphe de la vérité et, avec lui, le principe de haine l'emporte sur les lois de l'amour. Quelles sont les conséquences de ce basculement ?
4. Dans *Sur Racine*, Roland Barthes écrit : « [...] le monstrueux menace tous les personnages ; ils sont tous monstres les uns pour les autres, et tous aussi chasseurs de monstres¹. » Alors que, dans la première partie de la pièce, la dénomination de « monstre » n'avait été appliquée qu'une fois, à elle-même, par Phèdre, elle se répand dans la seconde moitié et semble contaminer tous les personnages. Relevez ces différentes occurrences.

1. Roland Barthes, *Sur Racine*, Seuil, 1963, rééd. coll. « Points », 1979, p. 120-121.

Héroïsme et merveilleux

1. Quel rôle la fatalité divine joue-t-elle dans le déroulement du drame ? Identifiez l'influence de Neptune et de Vénus. Cette influence innocente-t-elle de leurs crimes Phèdre et Thésée ?
2. Thésée est-il descendu aux Enfers pour de nobles et héroïques motifs (acte III, scène 5) ?
3. Aux yeux d'Hippolyte et de Phèdre, l'héroïsme de Thésée est entaché par son inconstance amoureuse. Montrez que c'est cette faiblesse même qui l'empêche de croire en l'amour d'Hippolyte pour Aricie et de reconnaître l'innocence de son fils.
4. Quel est l'accessoire abandonné aux mains de Phèdre qui permet à Œnone d'accuser Hippolyte d'avoir recouru à la violence contre sa maîtresse ? En quoi cet objet est-il symbolique ?
5. Le motif du monstre hante l'intégralité de la pièce, d'abord de façon métaphorique, puis littéralement. Dans quelle mesure peut-on dire que les circonstances de la mort d'Hippolyte confèrent au fils l'héroïsme qui lui faisait défaut tout en faisant déchoir Thésée du sien ?

Microlectures

Microlecture n° 1 : l'aveu de Phèdre à Œnone (« Mon mal vient de plus loin », acte I, scène 3, v. 269 à 316)

Lors du premier aveu de son coupable amour à Œnone, Phèdre retrace les origines et la genèse de ses sentiments. Le récit des circonstances de sa rencontre avec Hippolyte laisse bientôt place à l'expression d'une passion furieuse à laquelle elle a tenté d'opposer une résistance forcenée. Loin de la soulager, cette confession ne fait qu'inscrire plus vivement dans sa chair la conscience de sa faute.

PHÈDRE

RACINE

« Quand tu sauras mon crime, et le sort qui m'accable, / Je n'en mourrai pas moins, j'en mourrai plus coupable », confie Phèdre à sa nourrice Œnone.

La malédiction qui pèse sur sa famille condamne Phèdre au malheur amoureux : mariée à Thésée, elle brûle d'une passion incestueuse et adultère pour son beau-fils Hippolyte. Quand cet amour éclate au grand jour, le jeune homme est injustement envoyé à la mort par son père. Phèdre s'empoisonne et, dans un dernier soupir, innocente Hippolyte, mettant Thésée au désespoir.

De l'avis de beaucoup, *Phèdre* est un sommet inégalé de la dramaturgie du Grand Siècle, une pièce à part dans le panthéon des œuvres classiques. Mais tous les superlatifs qu'on lui attribue ne sauraient épuiser son mystère : incandescente ou austère, échevelée ou retenue, sombre ou lumineuse, la tragédie de Racine se prête à une multiplicité d'interprétations, reflets de ses innombrables chatoiements.

S'intéressant aux différents choix de mises en scène de la pièce au **xx^e** siècle (de Jean-Louis Barrault à Patrice Chéreau en passant par Antoine Vitez et Anne Delbée), l'édition réunit aussi des textes d'analyse critique et étudie les échos de *Phèdre* dans les œuvres de fiction romanesque.

Présentation et dossier
par Anne Princen

