

## INFORMATION TO USERS

This material was produced from a microfilm copy of the original document. While the most advanced technological means to photograph and reproduce this document have been used, the quality is heavily dependent upon the quality of the original submitted.

The following explanation of techniques is provided to help you understand markings or patterns which may appear on this reproduction.

1. The sign or "target" for pages apparently lacking from the document photographed is "Missing Page(s)". If it was possible to obtain the missing page(s) or section, they are spliced into the film along with adjacent pages. This may have necessitated cutting thru an image and duplicating adjacent pages to insure you complete continuity.
2. When an image on the film is obliterated with a large round black mark, it is an indication that the photographer suspected that the copy may have moved during exposure and thus cause a blurred image. You will find a good image of the page in the adjacent frame.
3. When a map, drawing or chart, etc., was part of the material being photographed the photographer followed a definite method in "sectioning" the material. It is customary to begin photoing at the upper left hand corner of a large sheet and to continue photoing from left to right in equal sections with a small overlap. If necessary, sectioning is continued again — beginning below the first row and continuing on until complete.
4. The majority of users indicate that the textual content is of greatest value, however, a somewhat higher quality reproduction could be made from "photographs" if essential to the understanding of the dissertation. Silver prints of "photographs" may be ordered at additional charge by writing the Order Department, giving the catalog number, title, author and specific pages you wish reproduced.
5. PLEASE NOTE: Some pages may have indistinct print. Filmed as received.

**University Microfilms International**

300 North Zeeb Road

Ann Arbor, Michigan 48106 USA

St. John's Road, Tyler's Green

High Wycombe, Bucks, England HP10 8HR

77-13,659

HADAR, Tayitta, 1929-  
VISAGES MODERNES DE RACINE.

City University of New York, Ph.D., 1977  
Literature, classical

**Xerox University Microfilms**, Ann Arbor, Michigan 48106

© COPYRIGHT BY TAYITTA HADAR

1977

**VISAGES MODERNES DE RACINE**

by

**Tayitta Hadar**

A dissertation submitted to the Graduate Faculty  
in French in partial fulfillment of the requirements  
for the degree of Doctor of Philosophy, The City  
University of New York.

1977

This manuscript has been read and accepted for the Graduate Faculty in French in satisfaction of the dissertation requirement for the degree of Doctor of Philosophy.

Jan. 31/77  
date

Henri Peyre  
Chairman of Examining Committee

Jan. 31/77  
date

Henri Peyre  
~~Executive Officer~~

Bettina Knapp  
Professor Bettina Knapp

Hannah Charney  
Professor Hannah Charney

Alex Szogyi  
Professor Alex Szogyi

The City University of New York

A Ralph qui m'a aidée à coïncider avec moi-même.

Au terme de cette étude, qu'il me soit permis d'exprimer ma plus vive gratitude à tous ceux dont l'exemple et les encouragements m'ont aidée dans la voie de la recherche et de l'écriture.

Je tiens à remercier le Professeur Henri Peyre, mon directeur de thèse qui m'a guidée avec bienveillance et qui me laisse le souvenir de sa vaste culture ainsi que de ses grandes qualités de cœur et d'esprit.

Mes remerciements vont également à mes autres professeurs-lecteurs: Professeur Bettina Knapp, Professeur Hannah Charney et Professeur Alex Szogyi pour avoir lu ce texte avec rigueur, scrupule et bienveillance. Leurs conseils me furent à la fois utiles et précieux.

J'ai trouvé auprès de tous ces professeurs l'inspiration et le courage de m'engager dans une voie qui m'a offert certaines des heures les plus satisfaisantes que j'aie connues. Qu'ils veuillent bien recevoir, ici, l'assurance de ma respectueuse et fidèle reconnaissance.

## TABLE DES MATIÈRES

	<b>Page</b>
<b>INTRODUCTION</b> . . . . .	<b>1</b>
<b>I. RACINE CRUEL</b> . . . . .	<b>29</b>
<b>II. RACINE POÈTE</b> . . . . .	<b>47</b>
<b>III. RACINE PEINTRE DE L'AMOUR</b> . . . . .	<b>84</b>
<b>IV. RACINE DRAMATURGE</b> . . . . .	<b>129</b>
<b>V. LE SILENCE DE RACINE</b> . . . . .	<b>150</b>
<b>CONCLUSION</b> . . . . .	<b>177</b>
<b>BIBLIOGRAPHIE</b> . . . . .	<b>188</b>

## INTRODUCTION

"La durée n'est promise qu'à ceux des écrivains capables d'offrir aux successives générations des nourritures renouvelées; car chaque génération apporte une faim différente."

André Gide

Depuis 1664, date à laquelle Molière accepte de présenter La Thébaine au Palais-Royal, jusqu'à nos jours, la critique littéraire n'a jamais cessé de se pencher sur le théâtre de Racine. Couvert d'éloges, transformé en mythe, en tabou, relégué au musée de nos grandes oeuvres qui ont perdu de leur pertinence, repris, redécouvert, Racine restera, à chaque siècle, le sujet de nombreux débats et parallèles.

Ce n'est qu'avec Alexandre que Racine s'impose à ses contemporains. C'est sur l'analyse de cette pièce que se base Charles de Saint-Evremond pour écrire le premier en date d'une longue série de parallèles entre Corneille et Racine. Depuis ce premier essai qui date de 1668, les comparaisons entre les deux grands dramaturges n'ont jamais cessé.

Dans la Dissertation de Saint-Evremond<sup>1</sup> nous notons, en premier lieu, la tendance de toute la critique racinienne de ce siècle: Racine est toujours jugé par rapport à Corneille. Au moment de la mort de ce dernier, Racine a déjà écrit toutes ses pièces à part Phèdre, et sa carrière ascendante s'est donc déroulée parallèlement à la carrière déclinante de son prédécesseur. Les reproches exprimés par Saint-Evremond touchent à l'infidélité à l'histoire et à l'importance accordée à l'amour dans la tragédie. Porus, "héros des Indes" ne ressemble nullement à un prince étranger, "il semble être né parmi nous, ou du moins y avoir vécu toutes sa vie."<sup>2</sup> Chacun des personnages, dans son discours et dans ces actions, devrait coïncider avec le héros qu'il représente. De plus les moeurs et coutumes doivent être respectueusement observées. Saint-Evremond note aussi que Racine a campé Porus et Alexandre asservis par l'amour, alors qu'il aurait préféré les voir plutôt exaltés à l'héroïsme par leurs maîtresses, puisque la tragédie doit éviter "d'exciter des tendresses dans nos coeurs."<sup>3</sup> Racine a manqué à la bienséance dans la peinture de ses héros historiques car "c'est un spectacle indigne de voir le courage

---

<sup>1</sup> Charles de Saint-Evremond, "Dissertation sur la tragédie intitulée Alexandre le Grand," dans Corneille and Racine: Parallels and Contrasts (Englewood Cliffs: Prentice-Hall, 1966).

<sup>2</sup> Ibid., p. 3.

<sup>3</sup> Ibid., p. 6.

amolli par des soupirs et des larmes."<sup>4</sup> Dans ce traitement de l'amour "l'histoire se trouve défigurée, sans que le roman soit embelli."<sup>5</sup> La lecture de l'essai de Saint-Evremond nous renseigne sur la raison des efforts répétés de Racine, dans les préfaces de ses pièces, efforts visant à convaincre le lecteur de sa fidélité à l'histoire.

La critique de Subligny portera, elle, sur des questions de bienséance et d'étiquette. Dans La Folle Querelle qui date de 1668 nous avons affaire à une analyse tatillonne de tout ce qui choque l'étiquette de la cour, ainsi que de tout ce qui n'est pas en rapport avec le rang des héros.

En 1686 paraît le parallèle de Longepierre,<sup>6</sup> véritable comparaison entre Corneille et Racine, dans laquelle ce dernier se trouve placé bien au-dessus de son prédécesseur. Les qualités raciniennes relevées par Longepierre sont la tendresse, la douceur, la noblesse, le naturel, la connaissance du coeur humain, l'analyse de l'amour, l'organisation dramatique et l'art de la versification.

En 1688 La Bruyère nous propose un nouveau parallèle entre les deux dramaturges, parallèle qui reprend plusieurs des idées exprimées par Longepierre. Pour l'auteur des

---

<sup>4</sup> Ibid., p. 7.

<sup>5</sup> Ibid., p. 8.

<sup>6</sup> Hilaire Bernard de Longepierre, "Parallèle de M. Corneille et de M. Racine" dans *ibid.*, pp. 9-20.

Caractères, si "Corneille est plus moral, Racine [est] plus naturel,"<sup>7</sup> et si "L'un élève, étonne, maîtrise, instruit; l'autre plaft remue, touche, pénètre."<sup>8</sup>

Le parallèle de Fontenelle date de 1693 et est tout imbu de la fidélité de l'écrivain à son oncle. Il considère Corneille comme plus grand que Racine sur toute la ligne: par le nombre de pièces qu'il a écrites, par la grandeur de ses caractères, par la noblesse de son théâtre et par sa versification.

A la fin du XVIIème siècle Racine semble figé dans le cadre de sa connaissance du coeur humain, le naturel de son théâtre et sa tendresse qui se mêle à la musicalité de ses vers.

Le siècle suivant continue cet exercice des parallèles amorcé par Saint-Evremond. Le plus célèbre d'entre eux sera celui écrit par Voltaire en 1751. Il sera aussi le plus important car Voltaire étant reconnu comme le juge suprême du bon goût, son influence est grande en matière de littérature. Son opinion comptera pour beaucoup dans l'idée que le XVIIIème siècle se fait de Racine qui ". . . dans tous ses ouvrages, depuis son Alexandre, est toujours élégant, toujours correct, toujours vrai," qui "parle au coeur" alors que Corneille "manque trop souvent à tous ces devoirs.

---

<sup>7</sup>Jean de La Bruyère, "Les Caractères de Corneille et de Racine," dans *ibid.*, pp. 21-22.

<sup>8</sup>*Ibid.*, p. 22.

Racine passa de bien loin et les Grecs et Corneille dans l'intelligence des passions, et porta la douce harmonie de la poésie, ainsi que les grâces de la parole, au plus haut point où elles puissent parvenir."<sup>9</sup> Dans Le Temple du Goût, Voltaire attribue à Racine les adjectifs qui, pour des années à venir, resteront liés au nom de Racine:

Plus pur, plus élégant, plus tendre,  
Et parlant au coeur de plus près.<sup>10</sup>

Il faut noter que le XVIII<sup>ème</sup> siècle préfère à l'emphase un art plus simple et plus suggestif et que Racine se rapprochait, plus que Corneille, de cet idéal. Nous ne nous étonnerons donc pas de relever que Diderot, Chénier, La Harpe et Vauvenargues ont, tous, préféré Racine à Corneille. Dans cette montée de la réputation de Racine, il ne faut pas omettre le rôle que joua la publication des Mémoires écrits par Louis Racine. Le livre parut en 1747 et il établira un portrait de Racine qui se substitua à celui moins avantageux que le XVII<sup>ème</sup> siècle gardait de lui. Cette biographie du dramaturge nous le présente comme doux, tendre, bon chrétien et excellent père de famille.

Mais, avec l'ascension sociale de la bourgeoisie, il fallait s'attendre à ce qu'un théâtre, aristocratique dans

---

<sup>9</sup> François-Marie Arouet de Voltaire, "Corneille et Racine: Instituteurs de l'esprit humain," dans Corneille and Racine: Parallels and Contrasts, ed. Robert J. Nelson (Englewood Cliffs: Prentice Hall, Inc., 1966), pp. 34-35.

<sup>10</sup> François-Marie Arouet de Voltaire, "Le Temple du Goût," Oeuvres complètes, Tome XV (Paris: Baudoin Frères, 1827), p. 97.

sa présentation, se heurte à cette nouvelle idéologie qui cherchait à développer sa propre esthétique dramatique. Beaumarchais, en 1767, proclame le divorce de la bourgeoisie et du théâtre racinien: Athènes, Rome, les rois, les princesses, tout cela n'avait aucune pertinence pour les bourgeois qui fréquentent le théâtre. Dans son Essai sur le genre dramatique sérieux (1767), il écrit: "Que me font à moi, sujet paisible d'un Etat Monarchique du XVIIIème siècle, les révolutions d'Athènes et de Rome? Quel véritable intérêt puis-je prendre à la mort d'un tyran du Péloponnèse? au sacrifice d'une princesse en Aulide? Il n'y a dans tout cela rien à voir pour moi, aucune moralité qui me convienne."<sup>11</sup>

Le public qui fréquente les théâtres au lendemain de la Révolution se recrute dans les rangs de la bourgeoisie éclairée. Bien que cette classe sociale préfère le théâtre de boulevard, quelques acteurs prestigieux réussissent à retarder la chute de Racine. Mlle Raucourt, Talma, Mlle George et Mlle Duchesnois se font remarquer dans leurs interprétations des grands rôles raciniens: on va au théâtre pour voir l'Hermione de Raucourt, l'Oreste ou le Néron de Talma, la Roxane de George, la Phèdre de Duchesnois. Après la défaite de Waterloo, un reste de patriotisme fera

---

<sup>11</sup> Pierre Beaumarchais, "Essai sur le genre dramatique sérieux," Théâtre Complet. Lettres relatives à son théâtre (Paris: Gallimard, 1957), p. 10.

brandir Racine, symbole de la tradition française, contre Shakespeare, dont le théâtre hérite de l'hostilité envers l'Angleterre.

Mais le désir d'introduire plus de liberté dans l'art, de réformer le théâtre écartera Racine de la scène, comme le symbole d'un conservatisme servile.

Dans Racine et Shakespeare, Stendhal énonce catégoriquement que le théâtre racinien a été écrit pour la noblesse du XVII<sup>ème</sup> siècle et ne convient donc plus au public de 1823: "Ces dialogues ont été de la tragédie pour la nation courtisanesque de 1670; ils n'en sont plus pour la population raisonnable et industrielle de 1823."<sup>12</sup> Le théâtre doit faire "pleurer et frémir," il doit multiplier les moments "d'illusion parfaite" et pour cela il faudrait éliminer les unités de lieu et de temps ainsi que la versification. Stendhal définit la tragédie romantique comme "la tragédie en prose qui dure plusieurs mois et se passe en des lieux divers."<sup>13</sup> Il exprime, de plus, le désir de voir représentées des tragédies "nationales" pour remplacer les pièces "mythologiques." Dans cette aspiration vers un théâtre plus réel, Racine, dont le génie n'est nullement contesté, fait figure de dépassé.

---

<sup>12</sup> Stendhal, Racine et Shakespeare: Etudes sur le Romantisme (Paris: Garnier-Flammarion, 1970), pp. 186-187.

<sup>13</sup> Ibid., p. 98.

Sainte-Beuve, de même que les romantiques, critique le dramaturge chez Racine. Il lui reproche de n'avoir pas mis sur scène des épisodes chargés de potentiel dramatique: ainsi la scène du banquet auquel Néron invite Britannicus et durant lequel il le fait empoisonner aurait dû, selon Sainte-Beuve, se dérouler devant le public. Racine est beaucoup trop timide et prudent "sans approcher des bords où l'on voit le précipice." Chez Racine, Sainte-Beuve regrette la perfection de la construction. Mais, par contre, il voue son admiration à la poésie racinienne, sans toutefois renouveler dans sa critique, l'opinion que s'en faisait de lui le siècle précédent: Racine doux, tendre, chaste, élégiaque, élégant, avec pourtant un manque de pittoresque. Comme le relève Alvin Eustis, Sainte-Beuve profitera de la publication de Port-Royal pour "faire amende honorable" à Racine.<sup>14</sup> Mais Sainte-Beuve, bien que plus clairvoyant qu'il ne le fût dans ses Portraits Littéraires, reste quand même assez sévère à l'égard de Racine. Jusqu'au bout, c'est la poésie de Racine qu'il admire par-dessus tout.

Victor Hugo ne ménage Racine dans sa Préface de Cromwell que pour l'écraser quarante ans plus tard dans William Shakespeare; Racine y sera pratiquement exilé de la galerie des grands esprits.

---

<sup>14</sup> Alvin A. Eustis, Racine devant la critique française, 1838-1939 (Berkeley: University of California Press, 1949), p. 131.

Autour des années 40, il semble que Racine ait l'occasion, avec Rachel comme interprète de Roxane, Hermione et Phèdre, de faire un retour dans la faveur publique. Mais, là encore, c'est la Phèdre de Rachel, et non celle de Racine, qui attire les éloges des critiques.

Le critique de ce siècle qui se veut le plus scientifique sera Taine. Pour lui un artiste est le produit de son milieu, de sa race et du moment. L'oeuvre racinienne est le miroir de son époque, les héros y sont les reflets de la noblesse de Versailles. Le plan est la préoccupation centrale de Racine, ses personnages sont des "êtres abstraits." figés dans une "passion simple" et leurs discours sont trop "parfaits," ils agonisent même en train de réciter des vers parfaitement harmonieux.

Entre les années 1865 et 1884, Racine atteint le point le plus bas de sa fortune. Ses pièces de théâtre sont rarement jouées et seule sa poésie jouit encore d'un certain prestige.

Ce n'est que vers la fin du XIXème siècle et au début du XXème que la critique et la lecture de Racine commencent à se dégager d'un ancien poncif du "tendre" qui retenait le dramaturge figé dans la convention.

Emile Faguet avance timidement: "Racine, quoi qu'en ait pensé autrefois une critique singulièrement superficielle, n'est pas tendre, ou il ne l'est que quelquefois, et dans l'expression; il est très enclin à aller

jusqu'au bout des suites terribles de la passion."<sup>15</sup>

Brunetière sera le premier à diriger la critique racinienne, dans le sens de la réhabilitation du dramaturge. Son point de vue, en outre, donnera aux lectures de Racine une nouvelle orientation. Il réfute la théorie de Taine sur l'artiste produit de son milieu, de sa race et du moment: l'artiste ne dévoile de lui-même que ce qu'il veut bien nous révéler, la race d'un individu se définit difficilement après tous les mouvements de populations que l'histoire a connus. Brunetière n'accepte pas l'opinion que Racine n'a été que le peintre de son époque. Il trouve chez lui, tout au contraire, une profonde compréhension de l'antiquité et de l'histoire humaine. Son théâtre est imbu d'une ambiance poétique qui varie de pièce en pièce. Il a introduit sur la scène française la peinture de l'amour, l'empire de la femme, la "fatale passion" dans toute sa fureur et le naturalisme du tempérament humain. La grande contribution de Brunetière sera de libérer Racine pour toute une génération, qui n'a pas encore fini de découvrir tout ce que la littérature moderne lui doit.

Jules Lemaître continue cet effort, amorcé par Brunetière, de dégager Racine des chaînes de la critique traditionnelle. Lui aussi souligne l'atmosphère poétique, la profondeur historique, mais c'est surtout son analyse de

---

<sup>15</sup> Emile Faguet, "Racine," Dix-Septième Siècle: Etudes Littéraires (Paris: Lucène, Ondin et Cie, 1892), p. 173.

l'amour racinien qui permettra à la critique moderne de s'engager dans des chemins non battus. Les personnages raciniens deviennent, pour Lemaître, une "ménagerie de fauves," Roxane sera "un des animaux les plus effrénés," et le théâtre de Racine représente "le théâtre de l'instinct" où règne une férocité profonde qui se dissimule sous un langage précieux.

Il faudrait également noter le rôle que joua Anatole France dans le revirement d'attitude envers Racine. Il admire, le considère comme le père des romanciers naturalistes et ses éloges contribuent à la propagation de l'intérêt accordé au dramaturge.

Dans le premier tiers de notre siècle paraissent quatre biographies du dramaturge: celle de Masson-Forestier en 1910,<sup>16</sup> une seconde de Gonzague Truc en 1926,<sup>17</sup> une autre de Mme Saint-René Taillandier en 1927,<sup>18</sup> et enfin celle de François Mauriac en 1928.<sup>19</sup>

Truc essaye de retrouver dans la vie de Racine les raisons qui expliqueraient la dureté de son théâtre et ses

---

<sup>16</sup> Alfred Masson-Forestier, Autour d'un Racine ignoré (Paris: Mercure de France, 1910).

<sup>17</sup> Gonzague Truc, J. Racine: L'oeuvre, l'artiste, l'homme et le temps (Paris: Garnier, 1926).

<sup>18</sup> Mme Saint-René Taillandier, Racine (Paris: Plon, 1927).

<sup>19</sup> François Mauriac, La vie de Jean Racine (Paris: Plon, 1928).

années de silence. Expliquer l'oeuvre par la vie ou l'écrivain par l'oeuvre, ces deux voies, souvent exploitées par la critique, se basent sur l'hypothèse erronée qu'un rapport direct unit la vie et l'oeuvre d'un artiste. Valéry nous prévient du danger inhérent à ce genre de conclusions:

"'L'écrivain': Il en dit toujours plus et moins qu'il ne pense.

Il enlève et ajoute à sa pensée.

Ce qu'il écrit enfin ne correspond à aucune pensée réelle.

C'est plus riche et moins riche. Plus long et plus bref.

Plus clair et plus obscur.

C'est pourquoi celui qui veut reconstituer un auteur à partir de son oeuvre se construit nécessairement un personnage imaginaire."<sup>20</sup> Giraudoux sera, de même que Valéry, très catégorique sur les rapports qui existent entre l'écrivain et son oeuvre: "Les lois esthétiques sont sans doute aussi rigides que les lois mathématiques: ses découvertes sur les hommes, Racine les a dégagées avec une distraction, avec un détachement de l'humanité aussi grand que celui du géomètre pour la vie courante et familiale des chiffres et des figures. Il n'est pas un sentiment en Racine qui ne soit un sentiment littéraire."<sup>21</sup>

---

<sup>20</sup> Paul Valéry, "Littérature," Oeuvres II (Paris: Gallimard, 1960), p. 569.

<sup>21</sup> Jean Giraudoux, Littérature (Paris: Editions Bernard Grasset, 1941), p. 22.

Le livre de Mme Taillandier n'offre aucun nouvel apport à notre connaissance de Racine et l'auteur y traite de lieux communs déjà traités par Sainte-Beuve et par Mesnard.

Quant à la biographie de Mauriac, elle raconte Mauriac autant que Racine, et cette remarque de Jean Hytier s'applique parfaitement à ce cas particulier: ". . . la biographie considérée comme un moyen d'expression, c'est celle dont le sujet a été choisi par l'auteur pour répondre à un besoin de sa nature. Elle sera écrite avec une émotion plus naturelle qu'une autre. . . ; elle sera, dans une certaine mesure, une autobiographie déguisée en biographie."<sup>22</sup>

Bien que le livre de Masson-Forestier soit partial, il aura une influence très peu en rapport avec son intérêt littéraire. Lors de sa parution il suscita de nombreuses protestations car il présentait un portrait de Racine qui anéantissait celui que nous avait légué Louis Racine. Au lieu du chrétien repentant, bon mari, excellent père de famille, Masson-Forestier nous présente un homme cruel, ambitieux, mesquin, rancunier, dont la santé est affectée par une vie dissipée et dont le talent sera tari par manque d'imagination. Ce livre médiocre permettra de considérer un Racine démythifié et enfin libéré pour de nouvelles interprétations et lectures. L'impulsion donnée par Brunetière

---

<sup>22</sup> Jean Hytier, Questions de Littérature (New-York: Columbia University Press, 1967), p. 213.

et Lemaître va suivre son cours dans cette nouvelle direction.

Depuis l'introduction de Shakespeare en France, Racine n'a jamais cessé de lui être comparé. Le parallèle est tentant et plusieurs des écrivains du XXème siècle se sont exprimés sur le sujet. Pour Valéry, comme pour d'autres hommes de lettres de sa génération, Racine ayant été l'objet de l'enseignement scolaire pendant des années, la vraie découverte qu'en fait le lecteur ne se produit que bien plus tard dans la vie. C'est en parlant de Racine que Valéry déclare: "Je l'admirais comme je pouvais, en homme qui en avait fait la découverte trente ans après ses études, à l'occasion de quelques minuscules et immenses problèmes de l'art des vers. Ce compositeur incomparable n'était apparu à ma jeunesse que comme un instrument de l'éducation publique, laquelle heureusement en ce temps-là se gardait de nous enseigner à aimer. Je ne regrette pas cette longue méconnaissance et cette reconnaissance tardive."<sup>23</sup> A ceux qui affirment que Shakespeare a plus de génie que Racine, Valéry rétorque que ce dernier a évité "comme ennuyeux, facile, ou vulgaire, insignifiant, antipathique"<sup>24</sup> ce qui a souvent été employé par le grand Will. "On rejette

---

<sup>23</sup> Paul Valéry, "Variété," Oeuvres, Tome I (Paris: Gallimard, 1957), p. 738.

<sup>24</sup> Paul Valéry, "Poétique," Cahiers II (Paris: Gallimard, 1974), p. 1004.

facilement sur le manque de génie, sur la timidité de l'esprit, sur la sécheresse, sur l'impuissance, sur la médiocrité, etc., des restrictions et des lacunes qui dans beaucoup de cas ont été bel et bien voulues, raisonnées, parfois difficilement obtenues de soi. Racine a peut-être fait avorter en lui quelques monstres à la Shakespeare."<sup>25</sup> Alors que Racine pèse, refuse, choisit, le dramaturge anglais "se sert de tout. Pas de choix. Pas de dessein."<sup>26</sup> Alors que Racine est musical, soigneux d'éviter toutes sortes de facilités afin d'atteindre "un idéal si dégagé,"<sup>27</sup> Shakespeare est "déclamateur," grandiloquent, tout y est conçu pour la scène et n'aspire qu'à "l'effet instantané. Par contre le théâtre de Racine "vise une suite et une addition logico-rhétorique."<sup>28</sup> Etant donné que Shakespeare ne recherche que l'effet immédiat et que tous les moyens à sa disposition sont bons, il en résulte dans son théâtre un manque "d'élégance," un manque de construction géométrique. On y retrouve un mélange effroyable de tout ce qui peut emporter le spectateur dans un tourbillon d'évènements: "Ni l'absurde, ni le contradictoire, ni l'excessif, ni

---

<sup>25</sup> Ibid., p. 1004.

<sup>26</sup> Paul Valéry, "Littérature," Cahiers II (Paris: Gallimard, 1974), p. 1171.

<sup>27</sup> Paul Valéry, "Variété," Oeuvres, Tome I (Paris: Gallimard, 1957), p. 738.

<sup>28</sup> Paul Valéry, "Littérature," Cahiers II (Paris: Gallimard, 1974), p. 1171.

l'incohérent ne l'épouvantent."<sup>29</sup> Mais tout cela, par contre, épouvante Valéry qui admet: "Je ne suis pas fou de Shakespeare."<sup>30</sup>

André Suarès relève, chez Shakespeare, comme l'avait fait Valéry, un manque de goût regrettable: "il est plein de bruit et de clinquant. Il abonde en sornettes, en pompeuses niaiseries."<sup>31</sup> Bien que Racine ait plus de goût et une élégance exquise, son art vise à la perfection et "La perfection touche à la monotonie."<sup>32</sup> Le théâtre racinien est statique: les idées y sont très claires mais ce ne sont que des idées dépourvues de véritables émotions. Les héros sont abstraits et le spectateur ne s'identifie à aucun d'entre eux. C'est un théâtre froid, qui ne touche pas Suarès. Chez Shakespeare, par contre, le héros "est plongé dans la nature. Il est chair autant qu'esprit."<sup>33</sup> Sur les héros chez les deux dramaturges, Suarès note aussi que les femmes règnent chez le Français alors que les hommes retiennent notre attention chez l'Anglais. En conclusion, en dépit de peu de goût que Suarès relève chez

---

<sup>29</sup> Ibid., p. 1185.

<sup>30</sup> Ibid., p. 1170.

<sup>31</sup> André Suarès, "Shakespeare et toujours Racine," Sur la Vie (Essais) (Paris: Emile Paul Editeurs, 1912), p. 284.

<sup>32</sup> Ibid., p. 283.

<sup>33</sup> Ibid., p. 284.

Shakespeare, il le considère comme plus riche et plus vaste que Racine qui paraît un peu mince à ses côtés: "De Shakespeare à Racine, il y a la distance du génie dans toute sa force à la perfection de la culture."<sup>34</sup>

Jean Schlumberger n'est pas moins sévère que Suarès envers Racine chez lequel il trouve que les héros ne se préoccupent que de leur vie amoureuse alors que chez Shakespeare toutes les passions humaines sont décrites.<sup>35</sup>

Pour André Gide, bien qu'il admire le grand Will, il lui préfère Racine pour les mêmes raisons qui poussaient Schlumberger à lui préférer Shakespeare: un art plus limité, des "contours" plus précis, un art qui s'adresse à l'intelligence et au cœur. Par contre les pièces de Shakespeare sont trop vastes," ouvertes aux vents."<sup>36</sup>

De toute cette génération d'écrivains modernes, ce sera, sans doute, Claudel qui s'attardera le plus longuement sur le parallèle entre les deux dramaturges. Il faut noter qu'un changement considérable s'est opéré chez Claudel au cours des ans. Il avait été très sévère envers Racine et en février 1935, après avoir assisté à une représentation de Bérénice, il note, dans son journal son

---

<sup>34</sup> Ibid., p. 285.

<sup>35</sup> Jean Schlumberger, "La place de Racine," Jalons (Londres: Editions Penguin, 1945), p. 104.

<sup>36</sup> André Gide, Journal, 1889-1939 (Paris: Gallimard, 1951), p. 1187.

impression "d'ennui écrasant." Il reproche à la pièce "ce marivaudage sentimental, cette casuistique inépuisable sur l'amour."<sup>37</sup> Il critique la discipline classique qu'il admirera bien des années plus tard: "C'est distingué et assommant. On parle toujours de la fameuse mesure classique et racinienne, mais tirer 5 actes de cette anecdote, c'est tout de même trop."<sup>38</sup> Claudel ne pense même pas qu'on doive enseigner le théâtre racinien dans les écoles: "Penser qu'on donne Racine comme base de l'instruction de nos pauvres enfants! C'est extravagant."<sup>39</sup> Mais peu satisfait d'éliminer Racine des programmes scolaires, il veut même aller plus loin: "Tout notre théâtre classique est à jeter au scrap heap et le romantique est encore plus pire."<sup>40</sup>

Mais dans une lettre adressée à Jean-Louis Barrault Claudel mentionne son revirement à l'égard de Racine: "Il n'a cessé de grandir à mes yeux, tandis que Shakespeare faiblissait."<sup>41</sup> Cette lettre dans laquelle Claudel annonçait qu'il acceptait d'écrire un article sur Racine que lui

---

<sup>37</sup> Paul Claudel, Journal, Tome II, 1935-1955. Texte établi et annoté par François Varillon et Jacques Petit (Paris: Gallimard, 1969), p. 80.

<sup>38</sup> Ibid., p. 80.

<sup>39</sup> Ibid., p. 81.

<sup>40</sup> Ibid., p. 81.

<sup>41</sup> Paul Claudel-Jean-Louis Barrault, Correspondance (Paris: Gallimard, 1974). Lettre du 25 août 1954, p. 271.

avait demandé Barrault soulève déjà quelques-uns des aperçus qu'il développera plus tard: la pâleur des rôles féminins dans le théâtre shakespearien, la faiblesse psychologique dans l'étude du "crime" et du "remords" dans Macbeth, la perfection de Britannicus, l'"art dépouillé" des pièces de Racine.<sup>42</sup> Ces réflexions sur Racine et Shakespeare ne sont pas nouvelles chez Claudel. En 1944 dans un texte écrit après la cinquantième représentation de la pièce Le Soulier de Satin, Claudel remarquait déjà que le dramaturge anglais n'avait créé aucun rôle de femme qui égale "la délicatesse, l'esprit, la dignité, l'intensité intérieure, d'une Phèdre, une Agrippine, une Andromaque, une Roxane, une Iphigénie."<sup>43</sup> Il reconnaît que Shakespeare "étend ses frontières beaucoup plus loin que le champs clos artificiellement délimité par l'élève de Port-Royal,"<sup>44</sup> mais il critique chez lui l'absence de sentiment religieux: "Au monde de Shakespeare il manque. . . . quoi? la moitié la plus important, le ciel, la troisième dimension, la direction Verticale."<sup>45</sup> On sent chez Claudel une grande hésitation dans ses préférences entre les deux dramaturges: "Malgré tout je le

---

<sup>42</sup> Ibid., p. 271.

<sup>43</sup> Paul Claudel, "Le Soulier de Satin à la Comédie-Française," Mes idées sur le théâtre (Paris: Gallimard, 1966), p. 189.

<sup>44</sup> Ibid., p. 189.

<sup>45</sup> Ibid., p. 189.

[Shakespeare] classe au premier rang, au nombre des quatre ou cinq plus grands écrivains qui existent. D'un certain côté, je le mets même au-dessus de Racine, bien que je ne sois pas sûr d'avoir raison."<sup>46</sup> Il admire chez Shakespeare "l'universalité des idées," déplore le "mauvais goût effroyable" qu'on retrouve dans ses premières pièces, mais place au "sommet de l'esprit humain, les cinq derniers drames de Shakespeare qui sont une oeuvre étonnante de poésie presque surnaturelle."<sup>47</sup>

Enfin, dans le texte sur Racine qu'il soumet à Barrault il explique, à nouveau et d'une façon plus détaillée, sa position devant les deux dramaturges. Il reprend ce reproche du manque de structure chez Shakespeare où les événements se déroulent sur scène dans une atmosphère somnambulique, celle du rêve, sans que le spectateur sente une architecture de base logique: "It just happens." Chez Racine, par contre, la tragédie est présentée d'une façon logique, c'est expliqué, c'est clair et nous suivons, avec lucidité, les personnages dans leur progression vers le mal.

Claudé a reflété, dans ses écrits, les courants de la critique moderne dans son analyse du théâtre

---

<sup>46</sup> Paul Claudel, "Derniers propos sur le théâtre: Shakespeare, Eschyle et Racine," Mes idées sur le théâtre (Paris: Gallimard, 1966), p. 238.

<sup>47</sup> Ibid., p. 238.

shakespearian. Bien que le grand Will soit admiré et respecté chez ses voisins d'Outre-Manche, les Français lui ont toujours reproché trois grande lacunes :

- a) le manque de structure dans ses pièces
- b) l'absence de préoccupation religieuse dans ses drames
- c) le manque de complexité et de profondeur de ses femmes.

Louis Gillet, dans son livre sur Shakespeare, note qu'Othello est la seule pièce du théâtre shakespearien qui soit construite d'une façon classique. C'est pour cela, pense-t-il, que cette pièce a toujours été, en France, la plus admirée des tragédies de Shakespeare. En Angleterre, par contre, Othello n'est reçu qu'avec une certaine réserve : "Il semble qu'on lui reproche sa perfection elle-même, ses jointures plus exactes qu'il n'est ordinaire chez Shakespeare : ce système clos, où tout se tient, ces lignes arrêtées que nous aimons en France donnent à l'Anglais une sensation voisine du malaise."<sup>48</sup>

Cette différence culturelle explique sans doute, dans une certaine mesure, la réserve avec laquelle on reçoit Shakespeare en France et Racine en Angleterre. L'Anglais étouffe dans nos contours rigides, le Français est ahuri par ce "conte dit par un idiot plein de vacarme et de

---

<sup>48</sup> Louis Gillet, Shakespeare (Paris: Grasset, 1931), p. 175.

furie, ne signifiant . . . rien!"<sup>49</sup>

Quant à l'absence de religion chez Shakespeare, Claudel la retrouve dans toute la littérature anglaise, alors qu'en France les écrivains ont toujours interrogé les cieux: "Malgré sa sécheresse toute la littérature française a un caractère philosophique et religieux. Il n'y a presque pas un livre où la religion et la métaphysique ne soient à l'arrière-plan. Au contraire la littérature anglaise est profondément païenne. Pour Shakespeare et les h[ommes] de son temps, pour Keats, pour Dickens, Thackeray, Conrad, Kipling, Th[omas] Hardy, on dirait q[ue] le Christ n'a jamais existé. On lui a fait sa part et on se passe de lui le mieux du monde."<sup>50</sup> Même chez Corneille, que Claudel a toujours critiqué, il admire ce côté religieux qui manque à Shakespeare et qui se traduit par un appel à l'héroïsme, au dépassement de soi, alors que chez l'Anglais le sacrifice de soi est inexistant et que tous les héros n'agissent que mûs par des motifs personnels.<sup>51</sup>

Sur le sujet de la femme dans ces deux théâtres respectifs, Louis Gillet s'est expliqué assez longuement

---

<sup>49</sup> Vers de Macbeth employé par Paul Claudel dans sa "Conversation sur Racine" pour décrire le manque d'explication logique dans la pièce de Macbeth.

<sup>50</sup> Paul Claudel, Journal, 1904-1932, Tome I (Paris: Gallimard, 1968), p. 994 (entrée de mars 1932).

<sup>51</sup> Paul Claudel, Journal, 1933-1955, Tome II (Paris: Gallimard, 1969), p. 475.

sur ce point. Analysant le théâtre de Shakespeare il remarque qu'il est impossible d'avoir "une vue plus désolée des femmes." Elles ne comprennent pas les hommes auxquels elles sont liées: "Elles aiment et ne savent que mourir. Elles ne peuvent rien pour la vie. Elles n'ont nulle idée, ni humaine, ni divine, en dehors de leur seul amour."<sup>52</sup> Alors que les femmes de Racine sont des maîtresses dans l'art de la cruauté, de véritables "infernales," celles de Shakespeare "ne sont jamais cruelles."<sup>53</sup> Elles sont brutales, enragées, violentes, mais le raffinement de la cruauté leur manque.

Dans un article sur les femmes dans le théâtre de Shakespeare, Henri Peyre pense qu'elles manquent de complexité: les hésitations, les débats intérieurs, les conflits profonds d'une Andromaque, par exemple, sont inexistantes dans le théâtre anglais.<sup>54</sup> C'est séduisant pour un homme très jeune de rêver d'une maîtresse puérile et docile, du type Desdémone et Ophélie, mais la maturité a ses exigences et ces héroïnes obéissantes finissent par lasser.<sup>55</sup>

De plus, la timidité excessive de Shakespeare dans son traitement de l'amour nous rend ses amoureuses bien

<sup>52</sup>Louis Gillet, Shakespeare (Paris: Grasset, 1931), p. 296.

<sup>53</sup>Ibid., p. 297.

<sup>54</sup>Henri Peyre, "Shakespeare's Women--A French View," Yale French Studies, Dec. 1964, p. 113.

<sup>55</sup>Ibid., p. 113.

plus éloignées de nous, dans le temps, que ne le sont celles de Racine. La poésie de l'amour est remarquable dans Shakespeare mais les mystères de la sensualité n'existent pas dans son oeuvre.<sup>56</sup>

Tous ces aperçus sur le parallèle Shakespeare-Racine, dans les écrits modernes, indiquent que le débat n'est pas encore vidé. Le Français lucide sait très bien que la supériorité d'un Shakespeare est évidente, mais il reste fidèle à Racine à cause d'une poésie, d'un raffinement, d'une élégance, d'une contrainte dans le choix et dans l'expression qui lui manquent dans ses contacts avec le théâtre du grand Will. Mais comme le note Barrault, cette contrainte française, à la longue, nous affaiblit et "lorsque nous sommes trop usés à force de rechercher le rare, Shakespeare est notre grand secours pour nous replacer dans la vie, pour nous raviver le coeur et nous faire revoir l'humain."<sup>57</sup>

Dans l'avalanche de livres et d'articles écrits au XXème siècle sur Racine et sur son oeuvre, nous avons choisi ceux qui avaient exploré des chemins non battus, et en particulier, ceux dont la lecture impressionniste émanait de la plume d'écrivains connus. Presque tous nos

---

<sup>56</sup> Ibid., p. 117.

<sup>57</sup> Jean-Louis Barrault, "Shakespeare et les Français," Nouvelles réflexions sur le théâtre (Paris: Flammarion, 1959), p. 120.

romanciers et écrivains modernes ont médité sur Racine: éloges, critiques, admiration, indifférence, toute la gamme des sentiments, positifs et négatifs, a déferlé sur le dramaturge qui semblait, pourtant, avoir perdu de sa popularité. "La vie d'une oeuvre est d'être mise et remise en question, de risquer à nouveau devant chaque génération son succès ou son échec," écrivait Thierry Maulnier. Quel est le bilan de Racine auprès de notre génération? Doit-on parler de succès ou d'échec? Le nombre de livres et d'articles écrits en France et à l'étranger sur son oeuvre semble le placer au centre des préoccupations littéraires modernes. Mais d'un autre côté ses pièces sont rarement jouées et de nombreux metteurs en scène les considèrent comme injouables. Jovet et Dullin ne se sont nullement intéressés aux tragédies raciniennes, Gaston Baty, Jean-Louis Barrault et Roger Planchon montent Bérénice et Phèdre. Cette dernière pièce sera aussi mise en scène par Jean Vilar. De tout le théâtre racinien ces deux pièces sont celles qui attirent, toujours, l'attention des metteurs en scène. Jean-Louis Barrault avoue que c'est Marie Bell qui l'a poussé à travailler Phèdre, car il n'osait pas s'attaquer à une oeuvre classique. Mais une fois la pièce présentée, Barrault déclare: "Phèdre, Racine, devaient être pour moi une véritable révélation. Un classique est comme un trésor caché. Le coeur y est dissimulé derrière tant de couches de vernis, tant de coups de polissoirs, qu'on

ne peut y pénétrer que par la patience, par infiltration; mais une fois que l'on y est ou que du moins on croit y être, on découvre à chaque instant des richesses éblouissantes. Les ressources en sont inépuisables."<sup>58</sup> C'est ce genre d'enthousiasme qui nous poussa à aller chercher auprès des écrivains modernes: Claudel, Gide, Valéry, Giraudoux, Péguy et bien d'autres, l'importance qu'ils accordaient encore à un dramaturge dont les thèmes et la fortune semblaient révolus. Racine avait été trop tendre pendant trop longtemps. Le XXème siècle va se vautrer dans la cruauté racinienne. C'est à qui en fera un plus grand cruel, un féroce plus déchaîné. Cette cruauté est à la base de la vision tragique de Racine, son univers n'offre aucun salut à l'individu, qui, lucide, s'achemine vers sa perte. La quête du héros racinien est une quête personnelle et solitaire: le pronom "je" est celui qui revient le plus fréquemment dans les vers de Racine. Ce héros, contrairement à celui de Corneille, est foncièrement seul, replié sur lui-même et hanté par l'objet de ses désirs.

Nous avons choisi, dans cette abondance de matière quelques aspects raciniens qui nous semblaient avoir été explorés sous un angle soit nouveau, soit original: la cruauté, la poésie, la dramaturgie, l'amour et les années de silence du poète. Nous ne prétendons nullement avoir

---

<sup>58</sup> Jean-Louis Barrault, "Phèdre," Réflexions sur le Théâtre (Paris: Jacques Vautrin, 1949), p. 113.

fait un tour d'horizon complet, la profusion de la critique racinienne nous a obligée à nous limiter.

Il nous reste peut-être à nous demander pourquoi le vrai visage de Racine fut si longtemps méconnu? Il faut supposer que la musicalité du vers racinien a pendant longtemps dissimulé les griffes qui se cachaient sous la patte de velours. Une autre explication possible se baserait sur la théorie du critique d'art Lincoln Kirstein. Selon ce dernier ce sont des radicaux bien assis dans la tradition de leur époque qui nous laissent les plus grandes innovations artistiques. Dans son étude sur la chorégraphie de Nijinski<sup>59</sup>--autre novateur hardi--il expose son point de vue qui illumine notre compréhension du théâtre de Racine: les germes du changement naissent au sein d'une tradition rigoureuse. Ainsi la tragédie racinienne, écrite en alexandrins, dans l'observance des règles des trois unités et de celles de la bienséance du théâtre classique, contenait des courants novateurs qui passèrent inaperçus.

La critique moderne de Racine comprend de nombreux ouvrages entrepris avec, au départ, une théorie donnée ou un point de vue bien défini, à prouver ou à appliquer. Nous passerons en revue les plus importants de ces ouvrages dans notre conclusion. Mais notre choix a été de considérer sur-  
tout les interprétations de Racine qui, écrites par des

<sup>59</sup>Lincoln Kirstein, Nijinski Dancing. With Essays by Jacques Rivière and Edwin Denby (New York: Knopf, 1975).

écrivains, représentent des lectures impressionnistes de son théâtre. Elles expriment souvent un point de vue plus original et plus révélateur que les études académiques de Racine. Elles ont aussi l'intérêt de s'adresser aux textes mêmes du dramaturge, textes qui doivent vraisemblablement être le tremplin pour toute étude racinienne.

## I

## RACINE CRUEL

"Lui le cruel, analyste, le maître  
de la cruauté . . ."

Charles Péguy

De tous les visages de Racine découverts par le XXème siècle, ce sera sans doute son côté cruel qui aura fait couler le plus d'encre.

"On dit le doux, le tendre Racine: je dirais plutôt le cruel Racine."<sup>1</sup> écrit Bellessort qui relève en particulier la cruauté des femmes raciniennes: Hermione, Roxane, Phèdre, elles sont toutes capables de tuer. Même Monime n'hésiterait pas à poignarder Mithridate. Et quand ces héroïnes ne tuent pas, leurs propos infligent à leurs interlocuteurs des blessures profondes. Même chez Andromaque Bellessort ne décèle aucune douceur: sous ses voiles de veuve, avec ses yeux larmoyants, la femme d'Hector est une "ardente Andromaque". "Ne vous fiez point à sa douceur ni à sa modestie" nous prévient Bellessort, elle n'a pas hésité, comme le rapporte Oreste dans la première scène de la pièce, à sacrifier le fils d'une esclave pour sauver Astyanax. Bien que

---

<sup>1</sup> André Bellessort, Heures de parole (Paris: Librairie Académique Perrin & Cie, 1929), p. 230.

Bellessort admette que l'Esther de la Bible soit de loin plus cruelle que celle de Racine, puisqu'elle demande à Assuérus de permettre aux Juifs le massacre de leurs ennemis, il ne ménage pas l'Esther racinienne puisqu'il dit d'elle: "Esther est rusée".<sup>2</sup> Elle a épousé le roi pour obéir à son oncle Mardochée, elle hait le peuple sur lequel règne son mari et laisse accuser Aman de la séduire, alors qu'il se jette à ses pieds pour la supplier de le sauver.

Le Bidois reprend cette notion du langage qui blesse, mais va plus loin dans sa découverte de la férocité: "Toutes ces âmes sont, bon gré, mal gré, jetées les unes contre les autres. Leur rencontre est un corps à corps dont le dialogue est l'expression."<sup>3</sup> Le Bidois considère la scène racinienne comme "une lutte," les dialogues comme "un duel" et la scène 2 de l'acte V d'Andromaque entre Hermione et Cléone est celle où ce duel sera le "plus meurtrier."

Taine ne voyait chez Racine que des courtisans de la cour de Louis XIV. Dans un article publié le 16 avril 1892, Emile Verhaeren s'étonnait avec justesse: "Oreste et Hermione, ces fauves, les prétendre habiller en marquis et duchesses, vraiment il ne faut être qu'un tailleur de systèmes, pour oser rêver d'une aussi inoffensive

---

<sup>2</sup> André Bellessort, Le plaisir du théâtre (Paris: Librairie Académique Perrin & Cie, 1938), p. 78.

<sup>3</sup> Georges Le Bidois, La vie dans la tragédie de Racine (Paris: J. de Gigord Editeur, 1929), p. 281.

absurdité."<sup>4</sup> Le point de vue est intéressant, car d'une intuition d'absurdité, nous nous sommes acheminés vers tout le côté féroce de Racine.

Nous nous sommes proposée d'étudier la fortune de Racine auprès de certains écrivains de ce siècle et c'est vers Giraudoux et Péguy que nous tournons notre attention. Dans la plaquette intitulée "Racine," Giraudoux s'attache à plusieurs aspects du dramaturge. Nous ne considérerons pour l'instant que son traitement de la férocité. L'auteur trouve la vraie unité du théâtre racinien dans "la haine et la cruauté." Alors que Jean-Louis Barrault avance: "Eliacin, c'est l'amour infini et éternel de Dieu, c'est le jeune orphelin innocent qu'était dans son enfance Racine," Giraudoux propose: "Il pouvait enfin confier à un enfant la haine et la cruauté."<sup>5</sup> Ce théâtre ne connaît pas la pitié: personne ne la demande, personne ne la propose, personne ne la ressent. La cruauté est aggravée par la connaissance profonde que ces personnages ont les uns des autres. Les haines, les crimes, tout se passe en famille. La scène est leur "cage centrale," comme des "tigres" ils viennent à'y déchirer, et "L'orage est moins impitoyable sur les Hauts de Hurlevent."<sup>6</sup>

---

<sup>4</sup> Emile Verhaeren, Pages Belges (Bruxelles: La Renaissance du Livre, 1926), p. 167.

<sup>5</sup> Jean Giraudoux, "Racine," Littérature (Paris: Grasset, 1941), p. 36.

<sup>6</sup> Ibid., p. 35.

Cet essai de Giraudoux qui nous semble brillant à plus d'un point de vue est le fruit d'une lecture esthétique du théâtre racinien. Giraudoux dégage certains traits caractéristiques de première importance: la scène devient "la cage centrale," les personnages se connaissant bien ne peuvent rien se cacher, les dialogues blessent, il n'y a aucune issue, aucun répit, l'amour est incestueux, le crime l'est aussi. Evidemment ce point de vue laisse de côté d'autres aspects de Racine, mais il est valable, il est même pertinent: cette cruauté, cette férocité qui sont si proches de nous grâce au cinéma et à la télévision, ces crimes dans lesquels baigne notre siècle ont donc toujours existé. L'homme a donc de tous temps cherché à détruire et à se détruire.

Alors que la lecture de Giraudoux était esthétique, celle de Péguy dans son "Victor-Marie, Comte Hugo" sera morale. L'essai parut en 1910 et bien qu'on y sente un peu trop le parti pris en faveur de Corneille, il reste remarquable par la finesse du jugement. "Le cruauté naturelle, profonde des raciniens est sans limite."<sup>7</sup> Ils sont tous des êtres auxquels la grâce a manqué. Ils blessent constamment. Péguy concentre son attention sur Iphigénie dans la scène 4 de l'acte IV: "Cette Iphigénie même, par exemple, pour

---

<sup>7</sup> Charles Péguy, "Victor-Marie Comte Hugo," Oeuvres en Prose: 1909-1914 (Paris: N.R.F., 1957), p. 772.

nous en tenir dans ces notes et dans cette inscription à un seul exemple, cette Iphigénie même par exemple dont on nous parle tout le temps, comme elle est déjà foncièrement cruelle (la cruauté des jeunes, la pire de toutes, la seule peut-être irrévocable, implacable, infernale, irrévocablement condamnée, irrévocablement perdue), (inguérissable et d'ailleurs littéralement monstrueuse), comme sa soumission à son père a un fond de cruauté, comme elle est bien déjà la fille d'Agamemnon et de Clytemnestre."<sup>8</sup> Le côté le plus cruel chez Iphigénie est sa tendresse. Quant au dialogue, il est "généralement un combat." Esther? "elle a toute la perfidie de cruauté."<sup>9</sup>

Les personnages de Racine sont nés cruels, ils sont ennemis les uns des autres et ils se blessent sans arrêt. Le mot cruel est un mot central dans l'oeuvre de Racine, il réapparaît constamment, c'est un mot "rituel." Bérénice l'emploie plusieurs fois dans son dialogue avec Titus. "La cruauté est partout dans Racine. Elle est, elle fait le tissu même de son oeuvre, la texture. Ses enfants (Eliacin) au fond sont plus cruels que ses femmes, avec l'aggravation de l'enfance, de l'apparente, de la prétendue innocence de l'enfance. Et ses femmes sont naturellement plus cruelles que ses hommes, ce qui n'est pas peu dire."<sup>10</sup>

---

<sup>8</sup> Ibid., p. 772.

<sup>9</sup> Ibid., p. 773.

<sup>10</sup> Ibid., p. 775.

"Racine n'opère jamais que dans le royaume de la perdition."<sup>11</sup> C'est ici que Péguy atteint l'essence même du théâtre de Racine. Ayant choisi le "royaume de la perdition," ayant aboli au départ toute chance de salut pour ses héros et héroïnes, Racine ne pouvait faire agir que le côté dur de leur personnalité. Ils apparaissent, tous, pour une confrontation vitale et finale, en habits de combat et la scène est leur champ de bataille. Giraudoux l'a bien vu quand il parlait de la "cage centrale." "On ne peut s'empêcher de penser à l'égalité des tigres, et c'est une égalité et une vérité de jungle."<sup>12</sup> Dans un article sur *Bajazet*, Julien Gracq compare la scène à une "corrida." Imaginant une mise en scène possible de cette pièce, il propose "un de ces lieux de malaise, à la banalité nue et foudroyante de mauvais rêve, où l'on exécute: une salle de chaise électrique, par exemple."<sup>13</sup> C'est ici que réside la vraie cruauté racinienne, dans ce danger de mort qui plane au-dessus de ces condamnés.

On imagine très bien Iphigénie tendre et douce à d'autres moments et en d'autres lieux--elle a des moments de tendresse dans la pièce. Dans ce vase clos qu'est la pièce

---

<sup>11</sup> Ibid., p. 770.

<sup>12</sup> Jean Giraudoux, "Racine," Littérature (Paris: Grasset, 1941), p. 39.

<sup>13</sup> Julien Gracq, "A propos de Bajazet," Confluences, 11 avril 1946, p. 163.

racinienne, les éléments chimiques assurant la détonation sont présents et la réaction chimique est amorcée au lever du rideau. "Tout répit leur est ôté. Le harcèlement est continu; le même cuisinier les nourrit, la même blanchisseuse surveille leur linge, les mêmes bruits les réveillent. Elles n'ont plus pour dissimuler leur amour que la haine et que les scènes. Elles n'ont plus, comme perspective d'avenir, que la mort, et non pas le retour paisible de l'amante déçue ou adultère vers un cercle ignorant, vers un autre logis. Une fois que le héros de Racine entre en scène tous les ponts sont coupés derrière lui et, à sa première parole, il est condamné."<sup>14</sup>

Aucune pièce de Racine n'est aussi révélatrice de ce thème de la cruauté que La Thébaine. La première de son théâtre, elle met en valeur les affinités du dramaturge qui n'ayant pas encore maîtrisé son art, n'a pas encore mitigé les aspects saillants de ses thèmes et de ses caractères. Le choix du sujet est déjà indicatif: ". . . le sujet le plus tragique de l'antiquité" écrit-il dans la préface de la pièce. Il semble vouloir s'excuser de l'action violente et de la mort de tous les personnages. Racine n'aura plus à s'excuser de sa férocité car après ce coup d'essai, il la rendra plus voilée, plus subtile et d'une élégance de langage qui trompera pendant longtemps ses lecteurs et ses

---

<sup>14</sup>Jean Giraudoux, "Racine," Littérature (Paris: Grasset, 1941), p. 38.

spectateurs. Mais pourquoi Racine va-t-il directement à ce qu'il y a de plus tragique dans l'antiquité? C'est dans ce climat infernal que l'art de Racine se déploie avec le plus d'aise. Il existe un climat et une palette particuliers à chaque artiste et leur choix est émotif et inconscient. Non que l'oeuvre d'art soit le produit de l'inspiration qui nous saisit dans une transe, mais plutôt que l'oeuvre, résultat d'un travail ardu et conscient, repose, au départ sur une affinité de l'artiste avec un climat qui convient à son tempérament. Le mot climat pourrait être remplacé dans certains cas par vision du monde. Ainsi Racine par tempérament et affinité s'installe dans le "royaume de la perte." Ayant choisi son sujet, Racine débute au coeur de la crise: Etéocle doit céder le trône à son frère Polydice, mais refuse de le faire. Autour de cette confrontation des deux frères, Racine va envenimer l'atmosphère au maximum. Il ne perd aucune occasion de resserrer les vis de la crise. Ainsi tout compromis est impossible car les deux frères se haïssent avec passion, depuis toujours, et la mort seule pourra mettre fin à leur haine:

La mort seule entre vous pouvait mettre la paix  
 Le trône pour vous deux avait trop peu de place  
 (vers 1252-1253)

Pour attiser cette haine Racine attribue à Créon l'ambition du trône et de l'amour pour Antigone. Hémon, fils de Créon, est doublement ennemi de son père: il sert les intérêts de

Polynice, alors que Créon soutient Etéocle, il aime Antigone. Chacun des personnages prend part au conflit, l'alimente constamment dans une situation inextricable. A la cruauté humaine vient s'ajouter la cruauté divine révélée par l'oracle:

Thébains, pour n'avoir plus de guerres

Il faut, par un ordre fatal,

Que le dernier du sang royal

Par son trépas ensanglante vos terres.

(v. 393-6)

Et le sang coulera, il coulera avec une profusion qui ne sera égale que dans Bajazet.

Une des meilleures études sur Racine fut publiée par Thierry Maulnier en 1935. Bien que traitant du théâtre racinien en général, il consacre une grande partie de son étude à la férocité de l'oeuvre. Péguy dans "Victor-Marie, Comte Hugo," comparant le théâtre de Racine à celui de Corneille, conclut toujours en trouvant ce dernier supérieur; théâtre de la grâce, théâtre de la volonté, les personnages n'y sont jamais méchants comme chez Racine. Sur le point de la volonté Maulnier dira: "Roxane ne met pas moins de volonté à servir sa passion que Polyeucte de passion dans ses desseins mais Corneille est un dramaturge de la conservation: il montre comment l'homme se raidit, se maintient, triomphe héroïquement, s'affirme dans la mort même, Racine est un tragique, c'est-à-dire un dramaturge de la

destruction."<sup>15</sup> Quant aux personnages de Racine, Maulnier les trouve barbares, cruels, avec "une vie et une mort qui leur ressemble," avec des femmes qui "sont ce qu'il y a de plus sauvage et de plus impitoyable," avec une grande capacité de souffrir et de faire souffrir et dont les paroles sont des "poignards secrets."

Comme on le voit, à la suite de Brunetière, de Jules Lemaitre et de Masson-Forestier, les digues étaient ouvertes. Quelle joie de déterrer un classique sclérosé par les ans et de fouiller ses entrailles pour un oracle d'un genre différent. Les études de Giraudoux et de Péguy ne furent, certes, pas aussi étendues et détaillées que celle de Maulnier, mais combien fines dans leur effort de dégager l'essence de Racine. Celle de Péguy, en dépit de la justesse de ses remarques reste quand même partielle: Péguy dont la préférence va à Corneille n'a d'éloge que pour la poésie de Racine. Il faut pourtant reconnaître qu'il fut l'un des premiers écrivains à dégager la cruauté qui se mêle à la tendresse, le rôle meurtrier du dialogue, la férocité des femmes raciniennes, la masculinité dévirilisée des héros et enfin le caractère fatal de la situation chez Racine.

---

<sup>15</sup> Thierry Maulnier, Racine (Paris: Gallimard, 1935), p. 188.

Nous avons indiqué que la première des pièces de Racine baigne dans la cruauté. Mais il faut ajouter que Athalie qui clôt son théâtre est aussi une pièce féroce. Les descriptions de scènes de carnage y sont d'un réalisme choquant :

Près de ce champ fatal Jézabel immolée,  
Sous les pieds des chevaux cette reine foulée,  
Dans son sang inhumain les chiens désaltérés,  
Et de son corps hideux les membres déchirés;  
(vers 115-118)

Des princes égorgés la chambre était remplie;  
Un poignard à la main l'implacable Athalie  
Au carnage animait ses barbares soldats,  
Et poursuivait le cours de ses assassinats.  
(vers 243-246)

Mais je n'ai plus trouvé qu'un horrible mélange  
D'os et de chair meurtris, et traînés dans la fange,  
Des lambeaux pleins de sang, et des membres affreux  
Que des chiens dévorants se disputaient entre eux . . .  
(vers 503-506)

J'aurais vu massacrer et mon père et mon frère,  
Du haut de son palais précipiter ma mère,  
Et dans un même jour égorger à la fois  
(Quel spectacle d'horreur!) quatre-vingts fils de rois:  
(vers 711-714)

Qu' attendons-nous de l'innocence à la fin de la pièce? La malédiction d'Athalie précédée de la prophétie de Joad nous l'indique: de nouveaux carnages, Zacharie assassiné par

Joas, la destruction du temple, la captivité de Babylone, la vengeance d'Athalie, d'Achab et de Jézabel.

Théâtre de la cruauté?, certes, mais encore plus celui de l'homme et de sa souffrance: "On pourrait dire que la parole, chez Corneille, est déclamée, alors que chez Racine elle est soufferte."<sup>16</sup> Cette souffrance dans le théâtre racinien a longtemps mûri dans l'âme des personnages: "Mon mal vient de plus loin" avoue Phèdre à Oenone. Mais, comme elle, tous ces héros charient de leur passé le plus lointain jusqu'à "ce jour détestable" des passions qui viennent inonder leur présent.

Il serait insensé de ramener Racine à la tendresse et à la douceur dans lesquelles il était enlisé pendant si longtemps, et pourtant dans ce théâtre cruel en son essence, elles ne sont pas inexistantes. Même chez Athalie, auprès de laquelle Agrippine perd de sa férocité, il y a ce moment où on la sent touchée par la tendresse. Le songe: ". . . s'insinue en elle par la terreur, mais aussi par la tendresse, par la pitié: cette sanguinaire Athalie, le petit Eliacin l'émeut, la charme en dépit de ses insolences inspirées." La douceur de sa voix, son enfance, sa grâce "ouvrent ce coeur qui ne se croyait plus accessible à rien

---

<sup>16</sup> Mario Fubini, Jean Racine e la critica delle sue tragedie, cité par Eugène Vinaver, Racine et la poésie tragique (Paris: Nizet, 1963), p. 224.

d'humain."<sup>17</sup>

Bérénice a ses moments de rage (plutôt que de cruauté ainsi que le propose Péguy) mais la pièce a ses grands moments de tendresse qui l'emportent sur tous les autres.

Connaissez-moi, madame; et depuis cinq années  
Comptez tous les moments et toutes les journées  
Où, par plus de transports et par plus de soupirs,  
Je vous ai de mon coeur exprimé les désirs:  
Ce jour surpasse tout. Jamais, je le confesse,  
Vous ne fûtes aimée avec tant de tendresse;  
(vers 1339-1344)

Adieu. Servons tous trois d'exemple à l'univers  
De l'amour la plus tendre et la plus malheureuse  
(vers 1502-1503)

Oserons-nous reprendre ces vers tant de fois cités mais si beaux, si tendres et si tristes:

Dans un mois, dans un an, comment souffrirons-nous,  
Seigneur, que tant de mers me séparent de vous;  
Que le jour recommence, et que le jour finisse,  
Sans que jamais Titus puisse voir Bérénice,  
Sans que, de tout le jour, je puisse voir Titus?  
(vers 1113-1117)

---

<sup>17</sup> François Mauriac, La Vie de Jean Racine (Paris: Plon, 1928), p. 199.

La cruauté de Bérénice se manifeste surtout dans sa réponse à Antiochus, venu lui déclarer son amour pour elle:

Seigneur, je n'ai pas cru que, dans une journée  
 Qui doit avec César unir ma destinée,  
 Il fût quelque mortel qui pût impunément  
 Se venir à mes yeux déclarer mon amant.  
 Mais de mon amitié mon silence est un gage;  
 J'oublie en sa faveur un discours qui m'outrage.  
 Je n'en ai point troublé le cours injurieux;  
 Je fais plus, à regret je reçois vos adieux.  
 (vers 259-266)

Bérénice ici se montre très dure envers un homme qui l'a aimée en silence pendant cinq ans. Dans la scène 3 de l'acte III, Bérénice insinue à Antiochus qu'on essaye de les "désunir," Titus et elle. Quand Antiochus essaye de protester elle lui répond:

Vous le souhaitez trop pour me persuader.  
 Non, je ne vous crois point, mais quoi qu'il en puisse  
 Pour jamais à mes yeux gardez-vous de paraître. [être,  
 (vers 914-916)

Ces deux scènes exposent la cruauté de Bérénice: dans la première elle touche presque au bonheur et se montre égoïste et insensible à la souffrance d'Antiochus, dans la seconde outrée et frustrée, elle devient carrément dure.

Quant à la cruauté d'Iphigénie, nous ne citerons que quelques vers où sa tendresse de fille est aussi visible que sa cruauté de fille:

C'est mon père, seigneur, je vous le dis encore,  
 Mais un père que j'aime, un père que j'adore,  
 Qui me chérit lui-même, et dont, jusqu'à ce jour,  
 Je n'ai jamais reçu que des marques d'amour.  
 Mon coeur, dans ce respect élevé dès l'enfance,  
 Ne peut que s'affliger de tout ce qui l'offense.  
 (vers 1001-1006)

Ces vers sont adressés à Achille, qui fou de rage d'avoir été dupé par Agamemnon le traite de "barbare," "cruel" et "sanguinaire." Alors même qu'elle apprend que son père a l'intention de la sacrifier, Iphigénie ne peut pas supporter de l'entendre calomnier par Achille. Elle rappelle à son amant le lien qui la rattache au roi:

Songez, quoi qu'il ait fait, songez qu'il est mon père.  
 (vers 998)

Il faut remarquer qu'il y eut de temps en temps quelques protestations timides contre la tendance à ne voir que de la cruauté chez Racine. Louis Mandin déplore l'exagération dans laquelle s'engage la critique. Il reproche à Gilbert Lely d'avoir fait de Racine "un terrible névrosé, un sadique"<sup>18</sup> et d'avoir écrit: "Si Racine n'avait pas écrit ses tragédies, s'il n'avait pas été doué de la faculté de sublimation poétique, qui sait s'il n'eut pas été un

---

<sup>18</sup> Louis Mandin, "Racine, le sadisme et l'affaire des poisons," Mercur de France, 1-4-1940, p. 40.

des plus grands assassins de son siècle."<sup>19</sup> En fait, propose Louis Mandin, les personnages de Racine sont bien plus humains que leurs prototypes grecs: Andromaque jouit chez Racine d'une certaine dignité, Iphigénie subit un sort plus cruel dans la tragédie grecque, Junie et Aricie perdent leurs amants, mais comment Racine aurait-il pu les sauver puisque l'histoire les a condamnés. Le vrai sadisme pour Mandin se retrouve chez les grands tragiques: Sophocle, Euripide, Shakespeare. Racine, ajoute-t-il, s'est gardé de faire d'Agrippine une mère incestueuse.

Charles Baudoin croit que l'exagération du côté cruel de Racine par les critiques provient d'un manque de connaissance de la littérature du XVII<sup>e</sup> siècle. La lecture de Corneille, Thomas Corneille et Quinault indiquent que cette "férocité" entraîne souvent la tragédie de ce siècle vers le Grand Guignol. Baudoin pense que c'est forcer la note de faire d'Iphigénie une jeune fille cruelle. Ce n'est certes pas une "faible brebis," "elle est dure," "de la dureté de la situation même."<sup>20</sup>

Daniel Mornet partage le point de vue de Baudoin: "C'est pour l'avoir ignoré que les commentateurs de Racine se sont complus à tenir pour une originalité ce qui n'était

---

<sup>19</sup>Cité par Louis Mandin, *ibid.*, p. 41.

<sup>20</sup>Charles Baudoin, Jean Racine, l'enfant du désert (Paris: Plon, 1963), p. 76.

qu'une banalité"<sup>21</sup> dira-t-il en parlant de la férocité.

L'abbé Bremond, en réponse à Péguy, soutient que: "Ce qui est le plus cruel, dans Racine, ce sont les situations. Est-ce la faute d'Iphigénie, si la plus tendre de ses paroles navre Agamemnon?"<sup>22</sup> Eliacin serait cruel? Pas plus que l'agneau de La Fontaine. Racine est cruel car la vie est cruelle. En réponse à Bellessort qui relève le fait que la vraie cruauté de Racine se trouve chez ses jeunes filles douces, Bremond écrit: "Ces dames ne sont pas nées méchantes. Elles ne s'étudient à le devenir que lorsqu'elles ont besoin de leurs armes pour se défendre. Tout leur est bon, les caresses comme les griffes."<sup>23</sup> Et Bremond conclut que Racine est féroce de la férocité de l'écrivain. Pour André Gide, c'est cette férocité, champ d'élection de Racine qui nous le rend si cher: "Racine ne mériterait pas tant d'honneurs s'il n'avait pas compris, tout aussi bien que Baudelaire, l'ineffable ressource qu'offrent à l'artiste les régions basses, sauvages, fiévreuses et non nettoyées d'un Oreste ou d'une Hermione, d'une Phèdre ou d'un Bajazet, --et que les hautes régions sont les plus pauvres."<sup>24</sup>

---

<sup>21</sup> Daniel Mornet, Jean Racine (Paris: Aux Armes de France, 1944).

<sup>22</sup> Henri Bremond, Racine et Valéry (Paris: Grasset, 1930), p. 19.

<sup>23</sup> Ibid., p. 21.

<sup>24</sup> André Gide, "Nationalisme et Littérature," Oeuvres complètes (Paris: N.R.F., 1934), Vol. VI, p. 18.

En conclusion, il nous semble que la lecture de Racine, dans ce début du XXème siècle, s'est libérée des chaînes d'un point de vue traditionnel et nous a dévoilé un théâtre bien plus proche de nous qu'il ne nous avait semblé l'être jusque-là.

Le Racine des bancs du lycée redevient le dramaturge de la condition humaine dans toute sa férocité, et bonheur! dans toute sa poésie. Deux voies s'ouvrent à l'homme, qui, lucide, contemple le destin dans toute sa rigueur: le rire et la poésie. Daninos avait déclaré un jour, que le rire pour lui était son arme contre la peur, comme l'enfant qui siffle dans le noir pour se redonner du courage. L'autre voie est celle de la poésie, du chant humain. Ce sera celle de Racine.

Les tentatives pour défendre Racine du reproche de la cruauté ont été assez timides. Même pris dans son siècle, Racine apporte à son théâtre une cruauté inégalée. Seul Gide nous semble avoir touché à la vérité quand il parle de la fascination qui attire certains écrivains vers les enfers humains. C'est de ces marécages que Racine ramène sa férocité, de ces régions où règnent la passion et les instincts. Ce sont eux qui dotent l'homme de cette rage de détruire et de se détruire. L'homme dans ses moments sublimes n'était pas le champ d'élection de Racine. C'est de ces marécages sombres et humides que Racine a ramené toutes ces "Fleurs du Mal": Hermione, Roxane, Phèdre, ainsi que tout le reste du bouquet.

## II

## RACINE POÈTE

Racine est le plus grand peut-être et sûrement le plus musicien de tous nos poètes français.

J. L. Barrault, Réflexions sur le Théâtre

Entre les années vingt et trente l'épidémie de pureté qui sévit dans la poésie française a pour résultat un nouvel intérêt pris à la poésie de Racine. Autour de la controverse de la poésie pure, nous retenons les noms de l'abbé Bremond, de Valéry et de Claudel. En 1926 l'abbé Bremond avait publié deux ouvrages: Prière et Poésie et La Poésie Pure. Ces deux volumes furent suivis en 1930 par Racine et Valéry, notes sur l'initiation poétique. Le sujet entraîna des réponses de Valéry et de Claudel et une certaine image de Racine poète prit forme.

Bremond ne retient de Racine que le poète de la poésie pure: "De Racine, nous ne gardons que le poète, et de ce poète nous ne gardons que la poésie . . ." <sup>1</sup> Aux critiques qui s'attaquent à l'intrigue ou aux personnages de Phèdre, Bremond réplique: "Elle est d'une poésie

---

<sup>1</sup> Henri Bremond, Racine et Valéry (Paris: Grasset, 1930), p. 130.

incomparable; cela nous suffit."<sup>2</sup> L'unité de Racine est une unité lyrique: c'est elle qui de scène en scène forme le vrai lien de la pièce. Selon Bremond sera "pur" tout ce qui permet d'isoler le poète chez Racine et sera "impur" tout ce qui retarde ou freine "l'incantation poétique." Bremond pense qu'il n'y a pas de mots qui soient poétiques de par leur nature: les mots sous la plume du poète deviennent poétiques "comme les fils du télégraphe deviennent, à proprement parler, électriques, lorsque le courant les traverse."<sup>3</sup> Bremond (et il n'est pas le seul durant ce débat sur la poésie pure) n'arrive pas à définir d'une façon précise ce qu'il entend par poésie pure. Ce sera à la fois tout ce qui ne peut pas être exprimé par la prose et "l'indéfinissable de l'écriture" ou encore: "la poésie pure, c'est le chant; et le discours, c'est la prose."<sup>4</sup> Quant à cet élément indéfinissable de la poésie pure, Bremond nous renvoie à la réponse de Valéry: "Je vois, je sais, je crois, ne m'en demandez pas davantage."<sup>5</sup>

Bremond avance--ainsi que le fera Giraudoux après lui--qu'il faut séparer "l'acte des Muses" de la biographie du poète. En effet "Racine savait-il lui-même où il

---

<sup>2</sup> Ibid., p. 131.

<sup>3</sup> Ibid., p. 174.

<sup>4</sup> Ibid., p. 179.

<sup>5</sup> Cité par Bremond, *ibid.*, p. 185.

prenait cette voix inimitable, ce dessin délicat de l'inflexion, ce mode transparent de discourir, qui le font Racine, et sans lesquels il se réduit à ce personnage peu considérable duquel les biographes nous apprennent un assez grand nombre de choses qu'il avait de communes avec dix mille autres Français?"<sup>6</sup>

Valéry, à la suite de Bremond, reprend ce terme de "poésie pure" et explique qu'il s'agit là "d'une tendance vers la limite d'un art, limite impossible à rejoindre par les moyens du langage, mais dont l'idée et le désir sont essentiels à toute entreprise de poésie."<sup>7</sup> Le poème sera pour Valéry: "cette hésitation prolongée entre le son et le sens."<sup>8</sup> La poésie pure reste donc un idéal vers lequel le poète tend et c'est cette tension, "cette hésitation prolongée" qui sera pour Valéry le côté le plus intéressant de la création poétique. Dans le duel de la forme et du fond, la forme l'emportera, mais le fond ne sera jamais entièrement sacrifié chez Valéry qui reconnaît l'influence qu'a eue Racine sur sa poésie: "faire réciter le sonnet d'Athalie m'a appris des choses insoupçonnées--qui m'éclairaient une fois pour toutes les difficultés précisément

---

<sup>6</sup> Paul Valéry, "Au sujet d'Adonis," Oeuvres, Tome I (Paris: Gallimard, 1957), p. 483.

<sup>7</sup> Paul Valéry, "Variété," Oeuvres, Tome I (Paris: Gallimard, 1957), p. 766.

<sup>8</sup> Paul Valéry, "Rhumba," Oeuvres, Tome II (Paris: Gallimard, 1960), p. 637.

auxquelles j'étais en proie."<sup>9</sup>

Dans son essai sur la diction des vers de Racine,<sup>10</sup> Valéry donne certains conseils à des acteurs qui préparent Bajazet pour la scène. Il leur explique que le poème se place à mi-chemin entre la prose et le chant, "entre la force sensuelle et la force intellectuelle du langage," ou encore entre la musicalité des sons et la pensée. Il estime que, de tous les poètes, Racine est celui qui se rapproche le plus de la musique. Il suggère donc aux acteurs de se laisser aller à cette musique, d'apprendre les vers sans s'arrêter au sens, aux rimes ou aux césures. Une fois le texte appris, le sens s'en dégagera sans porter atteinte à la musicalité du morceau, Valéry trouve que certains des vers de Racine sont de la poésie pure, alors que d'autres sont nécessaires à l'action et se rapprochent plutôt de la prose. Quant au conflit du récit et du chant c'est ainsi que Valéry pense que Racine l'a abordé: "Racine procède par de très délicates substitutions de l'idée qu'il s'est donnée pour thème. Il la séduit au chant qu'il veut rejoindre. Il n'abandonne jamais la ligne de son discours."<sup>11</sup> Il est clair que la poésie rejoindra le chant par sa musicalité,

---

<sup>9</sup>Paul Valéry, Oeuvres complètes, Tome I, p. 1621.

<sup>10</sup>Paul Valéry, "Pièces sur l'art," Oeuvres, Tome II (Paris: Gallimard, 1960).

<sup>11</sup>Paul Valéry, "Rhumbs," Oeuvres, Tome II (Paris: 1960), p. 635.

mais comment peut-elle éviter la zone dangereuse du sens? Sur ce point délicat Valéry et Gide expriment des opinions assez similaires. Pour le premier le poème ne peut pas exister dépourvu de sens mais, ce que le poète doit éviter c'est le sens précis. La poésie doit tourner le dos au langage univoque, indispensable à la communication d'idées, et embrasser le langage multivoque qui permet, lui, la richesse d'interprétations, l'ambiguïté voulue et le filtrage de l'émotion poétique.

Cette qualité poétique qui dépend du choix des mots, André Gide la retrouve chez Racine: "L'apparente impropriété des termes, qui irritera tant certains critiques, cette savante imprécision dont Racine déjà usait en maître, et dont Verlaine fera une des conditions de la poésie."<sup>12</sup> Gide a également éclairé notre compréhension du classicisme: "l'oeuvre classique ne sera forte et belle qu'en raison de son romantisme dompté . . . ,"<sup>13</sup> plaçant la création artistique de ce siècle sous l'empire de la volonté et du contrôle. Le poète classique s'efface devant l'oeuvre et son art "tend tout entier vers la litote. C'est l'art d'exprimer le plus en disant le moins. C'est un art de pudeur et de modestie . . ."<sup>14</sup> Gide fut un grand admirateur

---

<sup>12</sup> André Gide, "Baudelaire et Faguet," Oeuvres complètes, Vol. VI (Paris: N.R.F., 1934), p. 321.

<sup>13</sup> André Gide, Incidences (Paris: Gallimard, 1924), p. 217.

<sup>14</sup> Ibid., p. 40.

de Shakespeare et bien qu'il ait fait l'éloge de Racine, il semble qu'il ait admiré en lui le poète plutôt que le dramaturge. En 1933 il avoue: "J'ai aimé les vers de Racine par-dessus toutes productions littéraires. J'admire Shakespeare énormément; mais j'éprouve devant Racine une émotion que ne me donne jamais Shakespeare: celle de la perfection."<sup>15</sup>

Paul Claudel prit aussi part à ce débat littéraire sur la poésie pure, et, dans une lettre à Bremond,<sup>16</sup> il met au point certaines définitions: "L'oeuvre d'art est le résultat de la collaboration de l'imagination avec le désir."<sup>17</sup> Le rôle de l'inspiration (qu'il rapproche de la vocation) est important mais ne suffit pas car cette inspiration est comme un souffle extérieur qui: "ne servirait à rien s'il n'y avait pas de charbons pour le traduire et si ces charbons ne se trouvaient pas dans une disposition préalable."<sup>18</sup> A cette inspiration d'ordre général, s'ajoute une inspiration particulière, du moment, qui a à sa base "une espèce d'excitation rythmique." Toutes les facultés du poète sont engagées dans l'oeuvre d'art (mémoire, expériences, fantaisie, patience, courage, goût, intelligence).

---

<sup>15</sup> André Gide, Journal, 1889-1939 (Paris: Gallimard, 1951), p. 1187.

<sup>16</sup> Paul Claudel, "Positions et Propositions," Oeuvres en prose (Paris: Gallimard, 1965), pp. 45-49.

<sup>17</sup> Ibid., p. 46.

<sup>18</sup> Ibid., p. 46.

Le rôle de l'intelligence est particulier: "Ce n'est pas l'intelligence qui fait, c'est l'intelligence qui nous regarde faire."<sup>19</sup> Il convient de prendre ce mot d'intelligence dans son sens le plus large, c'est le goût qui pour Claudel "est un autre nom français de la sagesse."<sup>20</sup>

En 1910 une enquête fut menée par Charles Morice sur la renaissance de l'idéal classique. Claudel, s'exprimant sur le sujet, considère qu'il existe une discipline classique plutôt qu'une doctrine classique. La devise de cette discipline serait: "Rien de trop" (titre d'une des fables de La Fontaine). Pour y arriver l'imagination sera aussi importante que "le jugement, l'intelligence, le sens de l'arrangement et de la proportion, l'attachement scrupuleux à un but envisagé."<sup>21</sup> C'est cette intelligence et cette contrainte que Claudel admire chez Racine et qui feront, qu'à la fin de sa vie, il le préférera à Shakespeare. Il considère le dramaturge anglais comme un des plus grands écrivains, mais c'est chez Racine qu'il trouve cette économie dictée par le goût: "pas une ligne de trop."<sup>22</sup> Claudel a

---

<sup>19</sup> Ibid., p. 46.

<sup>20</sup> Paul Claudel, "Réponse à une enquête de Charles Morice sur une 'renaissance de l'idéal classique,'" Paris Journal, 1910, cité dans Revue Critique des Idées et des Livres, 25 août 1910, p. 374.

<sup>21</sup> Paul Claudel, *ibid.*, p. 374.

<sup>22</sup> Paul Claudel, "Conversation sur Jean Racine," Oeuvres en prose (Paris: Gallimard, 1965), p. 456.

beaucoup critiqué l'alexandrin. Il le juge mécanique, imposant à la langue une division syllabique que la phonétique française ne saurait supporter. De plus, la césure et la rime ont entravé l'expression poétique et il en résulte dans les vers "quelque chose de grisâtre et de poussiéreux."<sup>23</sup> Au théâtre, l'alexandrin--surtout dans les longues tirades--entraîne une monotonie, un "ronron" qui risquent d'endormir. Bien que Claudel déplore l'usage de l'alexandrin, il fera exception pour Racine et dira sur l'emploi que ce dernier en fait: "Je ne l'admets pas seulement, j'y applaudis! Des deux mains! C'était l'engin adéquat dont il avait besoin."<sup>24</sup>

En 1954, dans un texte demandé à Claudel par Jean-Louis Barrault, l'écrivain définira sa position sur Racine. L'originalité de cette conversation entre Claudel et Arcas (le confident racinien indispensable aux mises au point), réside dans le fait que Racine n'est plus envisagé seulement comme poète (ainsi que l'avait fait Bremond), mais sera considéré comme poète dramatique. Sa poésie est la poésie d'un dramaturge. Au théâtre, l'alexandrin--que Claudel déplorait--devient, chez Racine, un élément de

---

<sup>23</sup> Paul Claudel, "Positions et Propositions," Oeuvres en prose (Paris: Gallimard, 1965), p. 38.

<sup>24</sup> Paul Claudel, "Conversation sur Jean Racine," Oeuvres en prose (Paris: Gallimard, 1965), p. 457.

beauté: il permet cette démarche équilibrée, cette progression mesurée "d'un pied sur l'autre." Le discours se présente d'une façon intelligente et lucide, le vers "frappe et . . . séduit" par la précision de l'intonation. Claudel admire l'emploi de l'e muet en fin de vers (amour blessée, fêtes laissée, terre humectée), la distance que Racine introduit entre deux éléments de phrase (Perdue à jamais tes bords et ton prince de vue: distance entre perde et vue). Il admire aussi l'effet de retardement que Racine introduit dans un vers tel que:

But à regret le sang des enfants d'Erechtée  
retardement produit par à regret entre le verbe et le complément d'objet direct. Enfin le vers sert le dramaturge, car: "il modèle, dessine toute une attitude." Et comme on ne saurait parler d'un écrivain classique sans parler de la raison: "La raison règne dans Racine, mais ne faisant qu'une avec elle, sans image, sans aucune référence cruelle à une réalité profane, il y a cette entente obscure, cet art magique, ce langage enchanteur et ce concert enchanté entre les âmes, cette grâce, comme on dit . . ."<sup>25</sup>

Cet effet de retardement relevé par Claudel, avait été déjà noté par Bremond. Pour ce dernier ce sont les appositions qui, évitant la marche directe du discours, lui donne une allure "ondoyante." On arrive au sens par un chemin plus lent:

---

<sup>25</sup> Ibid., p. 461.

Et, moi, reine sans coeur, fille sans amitié,  
 Esclave d'une lâche et frivole pitié,  
 Je n'aurais. . . .

Ainsi entre moi et je n'aurais, ce sont les appositions qui empêchent l'accès immédiat au sens.

Bien que n'ayant pas pris part au débat sur la poésie pure, Jean Giraudoux, dans un brillant essai sur Racine, analyse, entre autres, le langage de ce dernier. L'intérêt de l'essai réside dans le fait que Giraudoux étudie la poésie racinienne du point de vue de sa valeur dramaturgique. Le langage poétique sera donc fonction du théâtre. A la nudité des personnages il fallait "non un langage, mais une modulation." Il fallait que le langage poétique fût aussi transparent que possible pour ne jamais voiler la vérité de Racine. Le poète est invisible dans ses vers, aucun artifice n'est apparent, le personnage et le discours s'épousent dans une modestie parfaite. Les images et les métaphores émanent du discours sans jamais le briser ou s'en séparer. Les métaphores les plus belles de Racine ne sont pas l'exclusivité des personnages centraux, mais se retrouvent également dans les vers réservés aux confidents. Aucune ostentation dans ces vers où l'expression revêt le sentiment et qui sont choisis "non dans un dictionnaire de beautés, mais de silences."<sup>27</sup>

---

<sup>26</sup> Jean Giraudoux, "Racine," Littérature (Paris: Grasset, 1941), p. 40.

<sup>27</sup> Ibid., p. 41.

Ainsi se dégage donc, de la plupart de ces écrits, le sens d'une certaine perfection dans la poésie de Racine, d'un art gouverné par l'intelligence et le goût. Cette poésie est le fruit d'un romantisme soumis et contrôlé, où l'ornement est intégré au discours et où le chant se dégage retenu et chaste. Bremond n'avait pas tort de rapprocher Racine et Valéry. Pour ces deux poètes, la poésie sera un exercice formel, un effort de volonté consciente et accompli dans une lucidité totale. La Jeune Parque offre de nombreux rapprochements possibles avec les vers de Racine. Pour rejoindre la musicalité--et éviter le récit, Valéry choisit pour ce long poème une forme quasi-dramatique où le décor se trouve incorporé dans le discours de l'héroïne. Le décor est vague et les mots simples qui le décrivent en font un paysage abstrait: ciel, mer, roc, algue, soleil. Le récit conventionnel est réprimé et nous baignons dans une atmosphère assez floue, de laquelle le poète a consciemment éliminé la ligne chronologique. A l'intérieur du monologue de la jeune fille, monologue-dialogue par moments, elle se révèle à nous dans une musicalité qui ne cesse de lutter avec le récit. Valéry cherche, par un grand effort de volonté, à voiler toute pensée dans ses poèmes: "La pensée doit être cachée dans les vers comme la vertu nutritive dans un fruit. Un fruit est nourriture mais il ne paraît que délice. On ne perçoit que du plaisir, mais on reçoit une substance. L'enchantement voile cette nourriture insensible qu'il

conduit."<sup>28</sup> C'est cette même qualité que Valéry avait découverte chez Racine quand il conseillait aux acteurs de se laisser aller à la musique des vers de Bajazet, sans se soucier du sens qui finira par s'en dégager.

La Jeune Parque contient 512 alexandrins composés conformément à la technique classique. Les vers emploient en plus l'alternance des rimes masculines et féminines. Valéry essaiera dans sa poésie d'éviter la rupture qu'occasionne l'introduction des images afin d'intégrer l'ornement au discours: "Dans Racine, l'ornement perpétuel semble tiré du discours et c'est là le moyen et le secret de sa prodigieuse continuité, tandis que chez les modernes, l'ornement rompt le discours."<sup>29</sup> Dans les vers qui suivent, tirés de La Jeune Parque, les images s'intègrent harmonieusement au monologue de la jeune fille:

Tu procèdes de l'âme, orgueil du labyrinthe,  
 Tu me portes du coeur cette goutte contrainte,  
 Cette distraction de mon suc précieux  
 Qui vient sacrifier mes ombres sur mes yeux,  
 Tendre libation de l'arrière pensée!  
 D'une goutte de crainte au fond de moi creusée  
 Le sel mystérieux suinte muette l'eau.

La jeune Parque introduit l'interrogation dans son effort de s'analyser:

---

<sup>28</sup> Paul Valéry, "Tel Quel," Oeuvres II (Paris: Gallimard, 1960), p. 548.

<sup>29</sup> Paul Valéry, "Rhumbs," Oeuvres II (Paris: Gallimard, 1960), p. 635.

Qui s'aliène?... Qui s'envole?... Qui se vautre?...  
 À quel détour caché, mon cœur s'est-il fondu?  
 Quelle conque a redit le nom que j'ai perdu?

procédé souvent intégré au discours racinien:

Où suis-je? Qu'ai-je fait? Que dois-je faire encore?  
 Quel transport me saisit? Quel chagrin me dévore?  
 (Andromaque, vers 1393-94)

Nous retrouvons l'anaphore dans les vers de Valéry et de Racine procédé stylistique employé pour créer un effet de renforcement et de symétrie:

Je pense, abandonnant à la brise les heures  
 Et l'âme sans retour des arbustes amers,  
Je pense, sur le bord doré de l'univers,  
 À ce goût de périr qui prend la Pythonisse  
 En qui mugit l'espoir que le monde finisse.  
 (La Jeune Parque)

Il respecte en Pyrrhus l'honneur du diadème;  
Il respecte en Pyrrhus Achille et Pyrrhus même;  
 (Andromaque, vers 1465-6)

L'énumération que nous relevons dans La Jeune Parque figurait déjà chez Racine:

Mais blessures, sanglots, sombres essais, pourquoi?  
 (La Jeune Parque)

Une mère en fureur, les larmes d'une fille;  
 Les cris, le désespoir de toute une famille,  
 (Iphigénie, vers 1121-22)

L'effet stylistique introduit par la tension sémantique dans un vers harmonieusement balancé est également exploité chez les deux poètes:

Et quelle sombre soif de la limpidité!  
 (La Jeune Parque)

Favorables périls! Espérance inutile!  
 (Iphigénie, vers 1093)

Bien que nous ayons l'intention de revenir sur l'emploi de l'adjectif antéposé dans la poésie de Racine, il convient de noter que le procédé est fréquent dans les vers de Valéry: (Mes riches déserts, son morne tombeau, mon amère saveur, d'infemales demeures, noirs témoins, sombre innocence) exemples tirés de La Jeune Parque. Il convient d'ajouter que Valéry emploie aussi l'adjectif funeste avant le substantif, usage qui revient constamment sous la plume de Racine.

Certains des vers valéryens emploient une musicalité toute racinienne:

Ô ruse! . . . A la lueur de la douleur laissée  
Je me sentis connue encore plus que blessée . . .

Je me sentais conduite, offerte et consumée  
avec l'emploi du participe passé féminin à la rime.

La jeune Parque se décrit dans le vers suivant:  
Toute humide des pleurs que je n'ai point versés et nous y retrouvons un écho de Phèdre:

L'oeil humide de pleurs par l'ingrat rebutés!  
(vers 844)

Plusieurs des vers de Valéry nous rappellent des vers de Phèdre et nous citons à chaque fois les exemples tirés de La Jeune Parque suivis de leurs parallèles raciniens:

Je ne rends plus au jour qu'un regard étranger . . .  
(La Jeune Parque)

Et la mort, à mes yeux dérochant la clarté,  
Rend au jour qu'ils souillaient toute sa pureté.  
(Phèdre, vers 1643-44)

Je soutenais l'éclat de la mort toute pure  
 Telle j'avais jadis le soleil soutenu . . .  
 (La Jeune Parque)

Misérable! et je vis! et je soutiens la vue  
 De ce sacré soleil dont je suis descendue!  
 (Phèdre, vers 1273-74)

De même que Phèdre, l'héroïne de Valéry découvre en elle un monde infernal et se laisse aller à des visions érotiques. Certains des thèmes de La Jeune Parque nous semblent bien raciniens: le songe, la pureté, la captivité.

On a souvent reproché aux vers de Racine de frôler la prose. Mais Valéry lui, y trouve au contraire une source d'ornement: "Je ne louerai pas, tout le monde l'a fait, cette forme qui accomplit la synthèse de l'art et du naturel, semble ignorer ses chaînes prosodiques dont elle se crée, au contraire, un ornement, et comme une draperie sur le nu de la pensée."<sup>30</sup> C'est peut-être dans ce sens que Racine nous paraît être plus naturellement poète que ne l'est Valéry. Jacques Rivière avait déjà remarqué sur la poésie de Valéry: "le sens habite chacun des poèmes de Valéry à l'état latent et comme embryonnaire . . . Elle est, cette idée, d'aspiration tout au moins, extrêmement abstraite et générale; on la sent d'essence quasi-mathématique! . . . mais jusqu'au bout elle refuse la clarté et la vérité auxquelles elle semble vouée pour émettre des effluves

---

<sup>30</sup> Paul Valéry, "Variété," Oeuvres I (Paris: Gallimard, 1957), p. 507.

strictement poétiques . . ."31

Voilà donc la perfection de Racine attribuée uniquement à sa poésie. Ce début du vingtième siècle semble ignorer sa dramaturgie pour ne retenir que sa poésie.

Mais cette perfection se retourne parfois contre Racine. Charles Péguy admet que des "centaines, des milliers de vers" de Racine soient d'une beauté, d'une harmonie, d'une mélodie, d'une pureté inimitables. Mais, reprend Péguy, à quarante ans (l'âge qu'il a quand il écrit l'essai: "Victor-Marie, Comte Hugo"), on connaît la vie et on est plus exigeant. La perfection ne suffit plus, il faut encore savoir ce qu'elle recouvre, "si un coeur bat pur, ou si ce ne serait pas un coeur cruel."<sup>32</sup> Aussi dur que soit Péguy dans sa critique du contenu et de la forme dans l'oeuvre de Racine, il admettra pourtant que sa poésie reste incomparable.

André Suarès qui fut rarement élogieux envers Racine, lui reproche sa perfection: "La perfection touche à la monotonie. Il est immobile enfin."<sup>33</sup> Dans une lettre à Paul Claudel, il s'exprimera plus longuement sur le sujet: "J'admire en lui [Racine] le fruit le plus parfait de la

---

<sup>31</sup> Jacques Rivière, "Paul Valéry, poète," Nouvelle Revue Française, 1er sept. 1922, pp. 258-259.

<sup>32</sup> Charles Péguy, "Victor-Marie, Comte Hugo," Oeuvres en prose: 1909-1914 (Paris: N.R.F., 1957), p. 783.

<sup>33</sup> André Suarès, "Shakespeare et toujours Racine," Sur la Vie: Essais (Paris: Emile-Paul Editeurs, 1912), p. 283.

culture. Mais la perfection n'est pas la poésie. Il m'étonne, il me fait sourire de plaisir; tant d'esprit, tant d'intelligence me surprend. Mais il ne m'émeut jamais, au sens où la musique est émouvante: comment définir l'émotion, sinon par un oubli total de soi, et une entière abdication du sens propre, qui juge et critique?"<sup>34</sup>

On n'attend pas de Racine le genre d'émotion dont parle Suarès. C'est un art trop raffiné, civilisé et lucide. L'émotion qu'il crée est plus distillée, car c'est un art plus cérébral. On n'est pas emporté dans un tourbillon d'enthousiasme par Racine, le plaisir est profond mais délicat. Il y a pourtant dans la remarque de Suarès la perception du côté vulnérable de Racine. Jean-Louis Barrault s'exprime avec beaucoup de finesse sur le sujet du contrôle et du raffinement dans l'art et dans le tempérament français: "A force de gommer, de limer, d'économiser constamment, de serrer sans cesse le foyer de notre lentille pour mieux étudier les détails, nous nous amenuisons, nous nous étriquons, nous nous émoussons, nous finissons par ressembler à des pièces de monnaies effacées. L'excès de pudeur, la peur du ridicule, l'abus du raffinement, de la sélection, finalement nous dessèchent."<sup>35</sup>

---

<sup>34</sup> André Suarès et Paul Claudel, Correspondance: 1904-1938 (Paris: Gallimard, 1951), pp. 127-128.

<sup>35</sup> Jean-Louis Barrault, "Shakespeare et les Français," Nouvelles réflexions sur le théâtre (Paris: Flammarion, 1959), pp. 118-119.

En art le goût peut être en effet tyrannique, de même que l'économie peut s'avérer nocive. L'abondance d'un Shakespeare nous fait prendre conscience de ce qu'il y a souvent d'étriqué dans un excès de mesure. La perfection de Racine sera donc aussi son défaut. Son théâtre est d'une grande beauté, mais d'une beauté froide et frêle. Cette caractéristique que Barrault attribue à l'art français s'applique tout spécialement à la période classique qui offre le spectacle d'un vaste jardin bien dessiné.

En 1955 une autre querelle s'engagea autour du nom de Racine. Elle allait entraîner trois de nos écrivains les plus éminents: André Malraux, Henry de Montherlant et François Mauriac. Le débat fut amorcé par un incident si anodin que nous ne pouvons que conclure que Racine est vraiment au centre de l'intérêt littéraire de ce siècle. Dans une interview qui parut dans Carrefour, un journaliste demandait à Malraux ce que ce dernier pensait de l'amour que Gide portait à Bach. Malraux répondit qu'il n'était "pas plus bête" que l'amour de Gide pour Racine. Malraux avait relu Phèdre, y trouvait des "effets râtés" et concluait que les Français admiraient Racine parce qu'ils pensaient que ce dernier incarnait la France et qu'il fallait donc qu'ils le trouvent admirable. Henry de Montherlant, dans une réponse qu'il intitule "Racine

Langouste"<sup>36</sup> défend le théâtre racinien et Phèdre en particulier. Mais, et c'est là que le débat s'envenime, il ne trouve chez Racine que vingt-sept vers vraiment remarquables. Ce n'est pas beaucoup, mais c'est que Racine est comme une langouste, il faut peiner sur la carapace pour arriver enfin à un petit morceau "de chair exquise." Il fallait s'y attendre: Malraux prend la plume et lui répond:<sup>37</sup> Phèdre ne doit sa gloire qu'aux seuls vers de Phèdre qui sont d'ailleurs en désaccord avec le style de la pièce. Il donne raison à Montherlant qui avait avancé que, comme tous les grands poètes, Racine est anthologique. Les vers de Phèdre que Gide admire ne sont pas plus beaux que ceux de Vigny ou de Nerval. François Mauriac vient à son tour alimenter la flamme du débat qui s'échauffe:<sup>38</sup> aucun des vers de Racine ne peut être retiré de son contexte. Racine ne se soucie pas de faire de beaux vers. D'ailleurs, chacun de nous à ses vers favoris et ceux qu'aime Gide laissent Mauriac froid, alors que ceux que lui-même chérit ne plaisent pas à tout le monde. Il ajoute: "Ce qui

---

<sup>36</sup> Henry de Montherlant, "Racine Langouste," Cahiers de la Compagnie M. Renaud-J.-L. Barrault, No. 8 (Paris: Julliard, 1955, pp. 3-6.

<sup>37</sup> André Malraux, "Réponse à H. de Montherlant," Cahiers de la Compagnie M. Renaud-J.-L. Barrault, No. 10 (Paris: Julliard, 1955), pp. 23-32.

<sup>38</sup> François Mauriac, "La Querelle de Racine," Cahiers de la Compagnie M. Renaud-J.-L. Barrault, No. 11 (Paris: Julliard, 1955), pp. 119-122.

appartient à Racine, c'est la continuité rigoureuse non d'un discours comme dans Corneille--mais d'une passion pensée, exprimée, clarifiée, mise au net, par un petit nombre de mots très ordinaires, qui composent une musique. Musique sans dissonance ni accord appuyé--suggestive certes, mais qui interdit le rêve, liée qu'elle est à une réalité d'ailleurs atroce."<sup>39</sup>

Aimé ou critiqué, Racine ne cesse d'être à l'ordre du jour. Mais il nous semble difficile d'accepter cette tendance qui voudrait isoler le poète chez Racine. A l'extrême de cette tendance, on a même affirmé que Racine ne survit qu'à la lecture, que sa poésie est unique mais que ses pièces sont injouables.<sup>40</sup> Seuls, peut-être, Claudel et Giraudoux ont souligné que les vers raciniens servaient le dramaturge, que la poésie n'était pas indépendante de l'intrigue et des sentiments des personnages.

Une étude de la poésie de Racine se doit de débiter par son vocabulaire. Ce dernier présente un dictionnaire de mots très limité. A part ses deux pièces sacrées, Racine revient incessamment sur les mêmes mots (dieux, sang, cruel, funeste, voir, seigneur, madame, amour, jour, ingrat, crime, haine). Les répétitions sont nombreuses et Racine ne cherche nullement à les éviter:

---

<sup>39</sup> Ibid., p. 121.

<sup>40</sup> Jean Schlumberger, Plaisir à Corneille (Paris: Gallimard, 1936), p. 13.

De tout ce que tu vois tâche de ne rien croire;  
Crois que je n'aime plus, vante-moi ma victoire;  
Crois que de son dépit mon coeur est endurci;  
 Hélas! et s'il se peut, fais-le moi croire aussi.  
 (Andromaque, vers 429-32)

Il craint la Grèce, il craint l'Univers en courroux;  
 Mais il se craint, dit-il, soi-même plus que tous.  
 (Andromaque, vers 1465-68)

Quant à la rime, Cahen note dans son étude: "La rime, au lieu d'être un élément de richesse et de variété, en ce qui concerne le vocabulaire est au contraire un élément de pauvreté et de monotonie."<sup>41</sup> Cahen relève des répétitions de la même rime dans certaines tragédies (trône-Antigone dans La Thébaine, vainqueur-coeur dans Alexandre, funeste-Oreste dans Andromaque,<sup>42</sup> fille-famille dans Iphigénie, etc.).<sup>43</sup>

Les noms d'animaux et de fleurs sont presque inexis-  
 tants (nous relevons des coursiers dans Phèdre, chiens  
 dévorants, loups cruels, lions, ours et oiseaux dans  
Athalie, tigres, vautours, lion, agneau, loups, léopards,  
 coursier dans Esther). Dans Athalie le mot "fleur" revient  
 huit fois, alors que "jeune lis" qui est bien plus précis  
 n'est relevé qu'une seule fois.

---

<sup>41</sup> Jacques Cahen, Le vocabulaire de Racine (Paris: Droz, 1946), p. 174.

<sup>42</sup> Nous avons relevé 7 répétitions de funeste-Oreste, 3 de Oreste-reste et un seul emploi de funeste-déteste.

<sup>43</sup> Jacques Cahen, Le vocabulaire de Racine (Paris: Droz, 1946), p. 175.

Les couleurs aussi sont rares et chargées d'affectivité, la palette de Racine indique une indigence étonnante. L'épithète noire, quand elle est employée se retrouve placée avant le substantif qu'elle modifie et revêt donc un caractère moral:

Puisse plutôt la mort les fermer pour jamais,  
Et m'empêcher de voir le plus noir des forfaits!  
(La Thébaine, vers 5-6)

La couleur pourpre est liée à la royauté et devient donc symbole de pouvoir:

La grandeur des Romains, la pourpre des Césars,  
N'ont point, vous le savez, attiré mes regards.  
(Bérénice, vers 1477-78)

Le blanc est atténué par l'emploi du verbe blanchir:

Voyez tout l'Hellespont blanchissant sous nos rames  
(Iphigénie, vers 381)

Le verbe rougir exprime une attitude affective:

Je vous vois rougir de cet outrage.  
(Iphigénie, vers 637)

à part le cas suivant:

A peine son sang coule et fait rougir la terre  
(Iphigénie, vers 1777)

où le sens est abstrait à cause de la synecdoque. Dans Phèdre, l'adjectif "rouge" employé pour désigner une couleur est employé une fois dans le récit de Théràmène:

Elle approche; elle voit l'herbe rouge et fumante;  
(Phèdre, vers 1577)

Dans ce même récit, Théràmène, en décrivant le monstre, explique à Thésée:

Tout son corps est couvert d'écailles jaunissantes;  
(Phèdre, vers 1518)

où la couleur jaune est ici affaiblie par la dégradation (dans la gamme des couleurs) de jaune à jaunissantes.

Racine se meut dans un champ sémantique un peu étriqué et d'une tragédie à l'autre nous retrouvons les mêmes mots qui reviennent souvent dans des alliances de mots identiques. La couleur locale ne naît que de quelques termes qui donnent à chaque pièce son atmosphère d'époque ou de lieu. Ce sont parfois des noms propres qui parsemés tout au long de la pièce créent une toile de fond sur laquelle la tragédie se déroule. Ces noms propres sont rares dans La Thébaïde, on en trouve quelques-uns seulement dans Alexandre (Euphrate, Inde, Hydaspes, Gange), mais à partir de Britannicus ils s'imposent à notre attention. Britannicus offre une véritable galerie d'histoire romaine (César, Domitius, Auguste, Caius, Silanus, Livie, Germanicus, Thraséas, Corbulon, Sylla, Pison, Plautus, Sénèque, Othon, Sennecion). Bérénice se déroule contre un arrière-plan que précisent des noms de pays ainsi que des noms de personnages historiques (Comagène, l'Orient, Palestine, Vespasien, Judée, César, Arabie, Syrie, Césarée, Néron, Jules, Cléopâtre, Euphrate, le Capitole, Cilicie, Ostie), noms qui indiquent les deux affiliations des héros: Rome où règne Titus et l'Orient d'où viennent et où retournent Antiochus et Bérénice.

Bajazet emploie des références plus exotiques (Byzance, empire ottoman, Babylone, Persans, Euxin, Asie, Ibrahim, Soliman, Egypte, Rhodes).

Mithridate est plus riche que Bajazet en noms propres (Euphrate, Pompée, Orient, Nymphrée, Euxin, Pont, Bosphore, Colchos, Colchide, Ephèse, Ionie, Philophoemen, Parthe, Sarmate, Scythe, Phase, Caucase, Capitole, Danube, Europe, Daces, Pannoniens, Germanie, Espagne, Gaulois, Grèce, Italie, Spartacus, Cyrus, Annibal). Cette série de noms ajoute à cette pièce un mouvement très ample qui s'étend sur des mers et des continents.

Avec Iphigénie nous sommes dans l'histoire grecque (Atrée, Aulide, Grèce, Troie, Ménélas, Nestor, Hélène, Pélée, Argos, Lesbos, Ilion, mer Egée, Mycène, Hellespont, Priam, Thétis, Atrides, Thyeste, Scamandre, Larisse, Sparte, Pâris, Thessalie, Thésée, Mégère).

Bien que Phèdre se situe aussi dans l'histoire grecque, nous y retrouvons, en plus des noms géographiques et historiques, les noms de divinités (Trézène, Corinthe, Achéron, Elide, Ténare, Icare, Minos, Pasiphaé, Vénus, Neptune, Alcide, Procuste, Cercyron, Scirron, Sinis, Epidaure, Crète, Minotaure, Hélène, Sparte, Salamine, Peribée, Ariane, Antiope, Egée, Cocyte, Ahtènes, Hercule, Pitthée, Attique, Pirithous, Médée).

Dans la première des deux pièces sacrées, Esther, quelques noms relevés dans Alexandre, Mithridate et Bajazet se mêlent à des noms de l'ancien Testament (Suse, Persan, Indes, Hellespont, Egypte, Parthe, Scythe, Jacob, Cyrus, Chaldée, Tharès, Amalec, Euphrate, Abraham, David, Babylone,

Thrace, Liban, Jérusalem).

Athalie sera par rapport à Esther beaucoup plus biblique dans son registre de noms (Mont Sina--et Mont Sinaï, Aaron, David, Joram, Ochasias, Jéhu, Benjamin, Juda, Hébreux, Elisée, Salomon, Obed, Amnon, Jezraël, Achab, Jézabel, Lévi, Moïse, Pharaon, Jourdain, Arabe, Philistin, Syrien, Samarie, Tyriens, Elie, Samuel, Abiron, Dathan, Doëg, Architophel, Egypte, Jacob, Jephté, Nil, Gédéon, Madianite).

Racine dans son emploi de plus en plus fréquent de ces noms propres ajoute un élément poétique considérable à ses tragédies. Leur résonnance exotique et phonétique représente chez Racine un élément d'ornement poétique: la Colchide, Ephèse, Epidaure, Babylone sont tous des noms qui même hors de contexte possèdent une musicalité mystérieuse que rehausse leur écho historique. En plus de cet arrière-plan géographique et historique, chaque pièce a recours à certains mots-clefs qui revenant à intervalles réguliers, plongent la pièce dans une atmosphère particulière. Ainsi chacune des tragédies raciniennes différera des autres par une unité d'ambiance.

Dans La Thébaine le mot sang--qu'on relève dans toutes les tragédies de Racine--revient 92 fois. Si on y ajoute l'emploi fréquent de haine (et de toutes les différentes formes du verbe haïr), nous nous retrouvons enfermés dans un cercle d'échos phonétiques et sémantiques.

Avec Britannicus, Racine se sert de mots qui situent l'action à Rome: peuple, sénat, aigles, faisceaux, consuls. A côté de ces termes fonctionnels pour le décor, il faut noter la fréquence des mots: Rome, empereur, empire, cour et mère. En effet le problème de Britannicus se réduit à un conflit à la cour de l'empire romain et ce conflit met aux prises l'empereur et sa mère.

Dans Bérénice tragédie toute personnelle, le mot "coeur" revient 61 fois, le mot "reine" est employé 44 fois et on y relève un emploi très fréquent de toutes les formes du verbe aimer.

Parfois l'ambiguïté du sort du héros se traduit par une ambiguïté au niveau du vocabulaire: ainsi "autel" dans Iphigénie indique à la fois le lieu du sacrifice et celui de l'hymen.

Avec Bajazet une série de mots exotiques seront l'apport turc de Racine à l'atmosphère locale: sérail, visir, esclave, muets, janissaires, sultan et sultane. Dans cette tragédie où la vie et la mort sont au centre des préoccupations (le mot mort est relevé 36 fois et le mot vie 33 fois), Amurat personnage qui n'apparaît jamais sur la scène est mentionné 34 fois et son pouvoir plane sur le palais en dépit de son absence. De plus le mot "porte" qui revient régulièrement attire l'attention du spectateur sur les portes qui s'ouvrent et se ferment selon que Roxane croit ou ne croit pas à l'amour de Bajazet et sur le danger qu'il y a

à les franchir. Les contrastes des termes de lumière et de ténèbres dans Phèdre ont été souvent discutés et il suffit de consulter l'étude de Léo Spitzer pour se rendre compte de leur fréquence et de leur emploi.<sup>44</sup>

Athalie offre certaines particularités du point de vue du vocabulaire. On y trouve en premier lieu quatre mots employées à profusion: dieu (155 fois), roi et rois (89 fois), enfant (55 fois) et temple (53 fois). D'autres mots moins fréquemment employés reviennent néanmoins plus d'une vingtaine de fois: autel, ciel, prêtre, sainte. Dans les mots répétés une dizaine de fois notons: Sion, Lévites, Jérusalem, grand-prêtre, Baal et songe. Athalie baigne dans une atmosphère très différente d'Esther qui est aussi une pièce biblique. Racine se permet dans Athalie une riche profusion de termes provenant du registre biblique, registre prestigieux et de forte couleur locale. Bien que le mot "songe" n'apparaisse que 11 fois dans la pièce, sa répétition se concentre sur deux actes seulement et revêt un caractère obsessionnel. Du registre de mots bibliques à forte couleur locale, il faudrait relever: livre redoutable, tabernacle, encensoir, parvis sacrés, trompette sacrée, tiare, cantique, sacrilège, pontife, mitre, huile sainte.

Comment peut-on expliquer cette pauvreté du vocabulaire de Racine, les nombreuses répétitions, l'indigence sur

---

<sup>44</sup> Léo Spitzer, "L'Effet de Sourdine dans le Style Classique," Etudes de Style (Paris: Gallimard, 1970), pp. 208-335.

le plan de l'imagerie? Il nous semble pouvoir avancer que Racine est un poète auquel la richesse verbale fait défaut à cause d'un manque d'imagination. Il se meut dans des champs sémantiques un peu étriqués et d'une tragédie à l'autre les mêmes mots reviennent, souvent même dans les mêmes alliances de mots.

Mais ces caractéristiques de la langue racinienne: vocabulaire restreint, imagerie contrôlée, répétitions fréquentes servent à merveille la dramaturgie de Racine. Une situation typique dans le théâtre racinien nous présente des personnages qui s'affrontent dans un espace abstrait et clos (un palais en général, un sérail encore plus séquestré ou un temple dont l'accès est défendu aux femmes et aux impies). Les personnages sont soit prisonniers, soit incapables de quitter les lieux, retenus par leur passion. Leur passé est chargé d'hésitations et de tiraillements, mais au moment où le rideau se lève "les jeux sont faits," ils doivent exécuter leur projet à tout prix. Aucun répit n'est accordé aux raciniens: la mer et les vaisseaux ne mènent nulle part (à part Bérénice où le voyage mène à une longue solitude, et dans Bajazet où le départ d'Acomat est celui d'un personnage non tragique), le ciel est sourd (sauf dans Phèdre où Thésée regrette la faveur de Neptune), l'espoir inexistant (les héros raciniens sont trop lucides pour espérer et c'est l'espoir qui perdra Phèdre), le compromis enfin impensable. Le langage de Racine sera donc l'état

poétique indispensable à ce théâtre qui se refuse toute ouverture. Le langage est fonction de la situation, cette dernière est cruelle et le vocabulaire la sert dans son aridité. Les images, les grandes envolées lyriques représenteraient, pour les héros raciniens, un répit, une fuite brève loin de l'atmosphère répressive de la tragédie. Racine ne permettra jamais ce luxe à ses personnages. La passion qui les agite est trop rapace, le temps presse, leur lucidité les empêche de se leurrer. Mais c'est aussi un langage qui en dépit de son indigence ne perd jamais sa qualité mélodieuse. Son indigence devient même une qualité, car elle nous maintient--sans surprises et sans envolées--à un niveau de contact direct avec les sentiments des personnages. Quand Britannicus demande à Junie :

Ma princesse, avez-vous daigné me souhaiter?  
 nous avons en un seul vers, et avec quelle subtilité, toute l'attitude de ce jeune amoureux: la pause après avoir osé être tendre avec ce possessif "ma" qui commence la phrase (car le même vers débutant par Princesse aurait une toute autre résonance), et puis la question à la fois chaste, respectueuse et appréhensive.

Par contre c'est l'horreur qui nous est communiquée dans ces vers d'Oenone :

Juste ciel! tout mon sang dans mes veines se glace!  
 O désespoir! ô crime! ô déplorable race!  
 Voyage infortuné! rivage malheureux!

(Phèdre, vers 265-7)

De même que chez Oenone, le discours se disloque également chez Phèdre. Sous l'effet de la jalousie, elle s'écrie :

Que fais-je? où ma raison se va-t-elle égarer?  
 Moi jalouse! et Thésée est celui que j'implore!  
 Mon époux est vivant, et moi je brûle encore!  
 Pour qui? quel est le coeur où prétendent mes vœux?  
 (Phèdre, vers 1264-1267)

A part cet effet de dislocation du discours que Racine utilise pour exprimer les poussées d'émotion, il se sert souvent de la césure à l'hémistiche pour communiquer l'hésitation ou l'ambivalence. Dans le vers de Pylade :

Toujours prête à partir, et demeurant toujours  
 (Andromaque, vers 131)

le chiasme avec "toujours au début et à la fin du vers sont symboliques de l'emprisonnement d'Hermione dans son indécision. Les exemples de cette tension à l'intérieur d'un vers abondent. Nous en relevons quelques uns :

Tout m'abandonne ailleurs; tout me trahit ici!  
 (Mithridate, vers 1013)

Vous me voulez aimer, et je ne puis vous plaire;  
 (Andromaque, vers 542)

Après cela, madame, éclatez contre un traître  
 Qui l'est avec douleur, et qui pourtant veut l'être.  
 (Andromaque, vers 1301-2)

Je vois mes honneurs croître et tomber mon crédit.  
 (Britannicus, vers 90)

Ce mélange de tension et d'équilibre s'étend parfois sur deux vers. Clytemnestre voit la distance qui sépare son arrivée de son départ quand elle remarque :

Et moi, qui l'amenaï triomphante, adorée,  
 Je m'en retournerai seule et désespérée!  
 (Iphigénie, vers 1305-6)

Oreste parlant de son destin, explique que ce dernier :

Est de venir sans cesse adorer vos attraits,  
Et de jurer toujours qu'il n'y viendra jamais.  
(Andromaque, vers 483-4)

Dans ce fameux vers de Bérénice le chiasme s'étend aussi sur deux alexandrins :

Que le jour recommence, et que le jour finisse,  
Sans que jamais Titus puisse voir Bérénice,  
Sans que de tout le jour, je puisse voir Titus?  
(Bérénice, vers 1115-7)

Péguy et Suarès ont tous deux critiqué l'ordre rigide qu'ils décèlent chez Racine: "L'ordonnance couvre. L'ordre règne,"<sup>45</sup> écrit Péguy. C'est en effet l'ordonnance du discours qui règne chez Racine, mais cette ordonnance couvre le désordre le plus cruel. A ces héros aux désirs effrénés correspond leur lucidité extrême et c'est dans le conflit de l'aspiration et de la réalité que réside l'originalité de cette poésie. L'alliance de mots permet à Racine, à l'intérieur des vers, ce mélange d'ordre et de désordre: ordre sur l'axe syntagmatique, le désordre sur l'axe paradigmatique. Dans ce vers de Phoenix à Pyrrhus :

Oui, je bénis, seigneur, l'heureuse cruauté  
(Andromaque, vers 643)

nous notons dans la démarche de la phrase une allure balancée avec des pauses qui ralentissent le flot verbal. Du point de vue syntaxique l'ordonnance est parfaite: sujet, verbe, complément d'objet direct. Mais l'effet stylistique

---

<sup>45</sup> Charles Péguy, "Victor-Marie, Comte Hugo," Oeuvres en prose (Paris: N.R.F., 1957), p. 787.

réside au niveau du sens dans l'alliance de mots: "heureuse cruauté." La tension au niveau du sens se présente néanmoins dans un équilibre et une mélodie trompeurs. Cet emploi de l'oxymoron est très fréquent chez Racine. Il exprime le conflit, l'ambivalence et le désordre intérieur qui règnent chez les héros raciniens. Relevons quelques exemples de ces alliances de mots:

Favorables périls! Espérance inutile!  
(Iphigénie, vers 1093)

Que d'en faire à sa mère un horrible festin  
(Iphigénie, vers 1252)

Je vais faire suspendre une pompe funeste  
(Iphigénie, vers 1485)

Je rendais souvent grâce à l'injuste Thésée,  
Dont l'heureuse rigueur secondaient mes mépris.  
(Phèdre, vers 434-5)

Je goûtais en tremblant ce funeste plaisir;  
(Phèdre, vers 1248)

Et je m'en vais pleurer leurs faveurs meurtrières,  
(Phèdre, vers 1613)

La lucidité du lecteur ou du spectateur de Racine est due aussi à la position de l'adjectif dans les alliances de mots. Les adjectifs, qui sont presque toujours postposés en français (à part certaines exceptions), changent de sens s'ils sont antéposés. En antéposition, l'adjectif moralise le substantif qu'il modifie. Nous nous voyons forcée de contredire ici Léo Spitzer,<sup>46</sup> qui de l'exemple tiré du

---

<sup>46</sup> Léo Spitzer, "The 'Récit de Théràmène,'" Linguistics and Literary History (Princeton: Princeton University Press, 1948, rept. 1967), pp. 91-125.

récit de Thérémène: "elle voit l'herbe rouge et fumante," conclut: "the post-positional adjective does not describe physical facts but draws moral implications from the bloodshed, implying and transcending "blood."<sup>47</sup> Il n'y a, dans ce cas, aucun effet stylistique par le biais de la syntaxe: les adjectifs qui, dans ce vers, suivent "herbe" sont des adjectifs qui sont toujours placés après le substantif qu'ils modifient. Mais c'est par contre en les plaçant avant le substantif que Racine obtient cet effet de jugement moral dont parle Léo Spitzer. Ainsi quand Jocaste dit:

Voyons si contre nous ils pourront se défendre,  
 Ou s'ils oseront bien, dans leur noire fureur,  
 Répandre notre sang pour attaquer le leur.  
 (La Thébaine, vers 40-3)

l'adjectif noire en antéposition n'est plus une épithète de couleur mais prend alors le sens (beaucoup plus grave) de néfaste. Plus loin quand Jocaste ajoute:

Oedipe, en achevant sa triste destinée,  
 Ordonna que chacun règnerait son année;  
 (La Thébaine, vers 83-4)

triste n'est plus le contraire de joyeux ou gai mais se charge de malheur et de tragédie. La destinée d'Oedipe est une destinée tragique. Racine emploie fréquemment l'antéposition avec l'adjectif "funeste": funeste amour (La Thébaine, vers 429), funeste objet (La Thébaine, vers 660). Pylade s'adresse à Oreste et lui dit:

---

<sup>47</sup> Ibid., p. 107.

Je craignais que le ciel, par un cruel secours.  
 Ne vous offrît la mort que vous cherchiez toujours.  
 (Andromaque, vers 19-20)

et le sens que nous donnons à "cruel" est aggravé par l'antéposition. Cruel sera donc synonyme de fatal. Oreste, apprenant que Pyrrhus dédaigne Hermione, ressent une "secrète joie" (vers 82) qui est une joie cachée mais aussi perverse.

Une autre caractéristique du style de Racine avait déjà été notée par certains de ses critiques. Bremond avait relevé le rôle des appositions et Claudel celui des pauses, procédés, qui dans les deux cas, créent un effet de retardement.

De plus Giraudoux avait noté que l'imagerie, au lieu de rompre le récit, en fait, au contraire, partie intégrante. Quand Hippolyte dit à Aricie:

Dans le fond des forêts votre image me suit;  
 (vers 543)

le fond des forêts est l'habitat naturel à Hippolyte: il est l'enfant de l'Amazone qui conduit son char et ses coursiers dans cette nature et c'est là que le poursuit le souvenir d'Aricie. Giraudoux lui-même adoptera l'incorporation des images et des métaphores au discours de ses personnages. A une répétition d'une pièce de Giraudoux, Louis Jouvet disait à un des acteurs: "Tu en fais trop, mon petit. Dis simplement ton texte, ne le joue pas. . . . Un pareil texte, en effet, ne comporte pas de retouches. On ne peut rien

imaginer de plus limpide, de plus fidèle, de plus dépouillé et de plus coloré en même temps, de plus satisfaisant pour l'intelligence et pour l'oreille, de plus suave, en un mot, que le langage dont se servent les personnages de Jean Giraudoux. On pourrait lui appliquer à lui-même ce qu'il écrit à propos du style de Racine: '. . . Lorsque les images ou les métaphores se présentent, leur effet est prodigieux, car elles ne sont pas les granulations poétiques d'un esprit inspiré, mais la parole même d'un héros, mais le reflet, l'éclat, le crépitement causés par la fable en heurtant sa peau divine à notre atmosphère. La métaphore n'est pas, comme chez ses devanciers, un paraphe, une provocation poétique, un léger accès d'oubli de la réalité, ou un épanouissement, mais le moment où le langage humain se change, en raison de l'élévation de l'acoustique et de la tension poétique, en le langage de la poésie même.'"<sup>48</sup> Giraudoux a très bien senti que c'est la dramaturgie de Racine qui règle son imagerie dans son théâtre. Les images représentent un répit de l'esprit, le moment où la pensée se laisse distraire par une comparaison, un souvenir, un désir. Or, chez Racine il n'y a aucun répit: les héros ne rêvent pas (le seul rêve d'Athalie est un cauchemar qui l'obsède), le souvenir de Néron va lui faire perdre le sommeil et le mener

---

<sup>48</sup> Edouard Bourdet, "Le Théâtre de Jean Giraudoux," Cahiers de la Compagnie M. Renaud-J.-L. Barrault, No. 2 (Paris: Julliard, 1953), p. 15.

au crime, la nuit dont Andromaque se souvient est la plus cruelle de toutes et enfin celle que Bérénice rappelle à Céphise, en dépit de sa splendeur, causera sa rupture avec Titus. Seule Phèdre se permet un bref moment de laisser-aller :

Dieux! que ne suis-je assise à l'ombre des forêts!  
 Quand pourrais-je, au travers d'une noble poussière,  
 Suivre de l'oeil un char fuyant dans la carrière?  
 (Phèdre, vers 176-8)

après lequel elle se reprend immédiatement: "Insensée! où suis-je? et qu'ai-je dit?" (vers 179). La scène où Phèdre s'imagine conduisant Hippolyte dans les dédales du labyrinthe est le résultat d'un dérangement physique et psychique: Phèdre a perdu contrôle.

Bien que l'expression Racine-langouste de Montherlant soit très imagée et bien que certains vers de Racine soient d'une chair délicieuse, nous ne pouvons en aucun cas être d'accord sur ses 27 vers. François Mauriac avait raison de remarquer que chacun a ses vers favoris de Racine et que ce ne sont jamais les mêmes pour tout le monde. On peut isoler certains vers, certains tirades même, mais Racine est un poète dramatique et sa réussite a été de choisir le langage qui convenait à son théâtre et d'y insuffler une poésie d'une délicatesse exquise.

Mais quand on aura tout dit de la poésie de Racine, il restera encore à expliquer le charme qui s'en dégage. Là, malheureusement, il semble qu'on arrive à une impasse:

la musicalité, la poésie ont une qualité indéfinissable que nous pouvons goûter sans jamais arriver à la réduire à des explications verbales. On peut conclure avec Valéry: "Je vois, je sais, je crois, ne m'en demandez pas davantage"<sup>49</sup> en y changeant pourtant un des éléments de sa phrase: Je vois, je sens, je crois, ne m'en demandez pas davantage.

---

<sup>49</sup> Cité par Henri Bremond: Racine et Valéry (Paris: Grasset, 1930), p. 185.

## III

## RACINE PEINTRE DE L'AMOUR

L'amour est de tous les thèmes, humains et littéraires, celui sur lequel la tradition pèse de toute sa rigueur. Notre façon d'aimer est conditionnée par tout un ensemble de règles et de coutumes perpétué par des lois sociales d'un côté et par la littérature et les arts d'un autre. Les changements culturels et sociaux amènent avec eux de nouvelles conceptions dans le domaine de l'amour. L'évolution de la condition de la femme depuis la servitude féodale jusqu'à sa douteuse égalité moderne avec l'homme apporte elle aussi ses répercussions dans notre façon d'aimer. En littérature, depuis le Banquet de Platon, en passant par l'Art d'aimer d'Ovide, la Fin'Amors des Troubadours et jusqu'à la liberté sexuelle de nos romans modernes, chaque siècle a créé ses types d'amoureux et leur a attribué des rôles et un langage appropriés.

L'Astrée d'Urfé garde encore, au début du XVIIème siècle, un reste de la tradition courtoise. La maîtresse se refuse longtemps, elle est difficile, capricieuse envers un amant qui se plie docilement à toutes ses exigences. C'est par la ruse seulement que l'amant, dans sa longue

attente, obtient certaines faveurs. L'oeuvre baigne dans un certain érotisme qui tendra à disparaître chez les précieux (Mlle. de Scudéry, Voiture) pour faire place à tout un système d'analyses pleines de raffinements exagérés.

Chez Corneille, les héros contrôlent leur destinée et par conséquent leur amour. Ils savent, en face du conflit, choisir entre leur devoir et leur sentiment. L'amour, basé sur le respect, exige de l'amant qu'il gagne l'admiration de son aimée et devient donc un sentiment qui élève. Les obstacles que rencontrent les amants sont toujours des obstacles extérieurs à leur amour.

Comment Racine se place-t-il dans son siècle et quelle est sa conception de l'amour? La difficulté chez Racine--et c'est par là qu'il a échappé pendant très longtemps à une critique clairvoyante--provient du phénomène étrange que voici: Racine a gardé les moyens d'expression traditionnels, toute la rhétorique conventionnelle pour mettre en scène des amants d'un type nouveau.

"A une société dont les poètes, les auteurs de romans et de tragédies, considéraient l'être aimé comme un objet qu'il faut conquérir, Andromaque enseigna qu'il est inaccessible."<sup>1</sup> François Mauriac a bien senti ce changement de direction dans la tradition amoureuse. Alors que dans l'amour chevaleresque la femme aimée pouvait, à force de tentatives

---

<sup>1</sup> François Mauriac, Vie de Jean Racine (Paris: Plon, 1928), p. 109.

répétées et exaltées, être conquise, Racine crée des amoureux consumés d'amour mais incapables de conquérir l'objet de leur amour. Oreste, Hermione, Roxane, Antiochus, Phèdre, sont tous des amoureux sans espoir de voir leur amour partagé. "Racine rompt avec cette convention d'un jeu d'amour tendre et charmant où il ne faut jamais désespérer."<sup>2</sup>

Quelle est la nature de l'amour racinien? C'est sur ce point en particulier que la critique moderne a concentré son attention. En 1669 furent publiées les cinq lettres de la religieuse portugaise et Henri Bordeaux y trouve des ressemblances avec le théâtre de Racine: "Cette religieuse enfermée dans un cloître et abandonnée par son amant y avait poussé des cris de passion qui ressemblaient à des cris de fureur et de mépris. C'était son amour qu'elle aimait bien plutôt que le pauvre fugitif, prétexte à la plus magnifique explosion de sacrifices et de douleurs."<sup>3</sup> Dans cette simplicité de l'intrigue, dans une âme dont le tourment est tout intérieur, dans une femme qui aime sa passion plus que l'objet de sa passion, Bordeaux découvre le domaine d'élection de Racine.

Jules Lemaître (Jean Racine) fut l'un des premiers critiques à nous éloigner du mythe du tendre Racine.

---

<sup>2</sup> Ibid., p. 110.

<sup>3</sup> Henri Bordeaux, "Deux poètes de l'amour: La Religieuse Portugaise et Jean Racine," Nouvelles Littéraires, 23 déc. 1939.

L'amour qu'il retrouve chez Racine est "l'amour-passion, l'amour-maladie." Cet amour racinien, Lemaître le définira de la façon suivante: ". . . c'est l'amour des sens, et c'est le degré supérieur de cet amour-là, la pure folie passionnelle. C'est le grand amour, celui qui rend idiot ou méchant, qui mène au meurtre et au suicide, et qui n'est qu'une forme détournée et furieuse de l'égoïsme, une exaspération de l'instinct de propriété."<sup>4</sup> Ce genre d'amour entraîne la jalousie, et cette combinaison d'amour des sens, d'amour-maladie et de jalousie sera pour Lemaître l'originalité de Racine car les romans et les pièces de théâtre n'en avaient pas traité auparavant.<sup>5</sup> Dans son analyse de Bajazet, voilà comment Lemaître interprète l'amour de Roxane: "C'est un amour charnel et furieux, que le danger excite, et qui se tourne en cruauté quand ce qu'il désire lui échappe."<sup>6</sup>

Georges Le Bidois dira du théâtre de Racine: "Celui-ci est la peinture d'une passion exaltée et impuissante, à la fois exaspérée et exténuée. Violence et faiblesse, voilà le double objet que propose constamment à nos regards le peintre de Phèdre et de Roxane."<sup>7</sup> La définition de Le Bidois est intéressante par la dualité qu'il y introduit:

---

<sup>4</sup>Jules Lemaître, Jean Racine (Paris: Calmann-Lévy, 1908), p. 140.

<sup>5</sup>Ibid., p. 140.

<sup>6</sup>Ibid., p. 216.

<sup>7</sup>Georges Le Bidois, La vie dans la tragédie de Racine (Paris: J. de Gigord, 1929), p. 40.

exaltation et impuissance d'un côté, exaspération et exté-  
nuation de l'autre.

Pour une lecture plus osée de l'amour chez Racine, il faut la chercher chez François Mauriac. Dans un article écrit pour les Cahiers Madeleine Renaud-Jean-Louis Barrault, en réponse à certains jugements critiques sur Racine publiés par cette revue, Mauriac remarque que Racine n'est pas le peintre de l'amour, mais celui du désir. Ses descriptions de l'amour, chez ses jeunes couples par exemple, ne sont jamais très bonnes, et restent toutes influencées par la vie de cour. Par contre, chez Phèdre, chez Roxane et chez Hermione il n'y a pas d'amour: "c'est l'exigence d'une faim qui tend à l'assouvissement et qui cherche l'issue par le crime."<sup>8</sup>

Dans une remarquable étude de Phèdre, Paul Valéry est très proche du point de vue de Mauriac: "Seule, ici, la chair règne."<sup>9</sup> Le désir non assouvi s'irrite et croît. Phèdre est prise par la "rage du sexe," elle ne convoite que le corps d'Hippolyte et voilà pourquoi, conclut Valéry, Hippolyte peut être un personnage un peu simple. L'amour de Phèdre est un amour "archaïque," digne de Minos et de Pasiphaé. C'est une Phèdre "assez animale." Pour André Malraux, il ne s'agit nullement d'amour archaïque, puisque

---

<sup>8</sup> François Mauriac, "La querelle de Racine," Cahiers de la Compagnie M. Renaud-J.-L. Barrault, No. 11 (Paris: Julliard, 1955), p. 122.

<sup>9</sup> Paul Valéry, "Sur Phèdre femme," Variété, Oeuvres I (Paris: Gallimard, 1957), p. 500.

Phèdre lui apparaît "comme une pièce moderne, le drame de la sexualité."<sup>10</sup> Valéry compare Phèdre à l'eau-forte de Rembrandt traitant du sujet biblique de la femme de Putiphar qui s'offre à Joseph: "La femelle biblique, tout le ventre exposé, nu, gras, éclatant de blancheur, se cramponne au manteau de Joseph qui s'arrache à cette démente grande ouverte, dont le mouvement d'emportement entraîne, avec la lourde chair, toute la masse molle de son lit dévasté, déversant le désordre de ses linges. Ce bas-ventre en délire porte, absorbe et émet toute la puissance lumineuse de la composition. Jamais le désir effréné ne fut si brutalement peint, avec un sens plus intense de la force d'espèce ignoble qui presse une chair de s'offrir comme s'offre une gueule de monstre."<sup>11</sup> Il est bien difficile d'accepter ce parallèle entre la femme de Putiphar, telle que Rembrandt l'a conçue, et la Phèdre de Racine. Il y a certainement chez Phèdre le trouble physique, le refoulement imposé par son long silence, le désir d'un corps jeune, viril et encore vierge. Mais Phèdre est une femme qui, horrifiée d'avoir pu s'éprendre du fils de Thésée, s'est forcée au silence et à l'éloignement. C'est une femme qui connaît la honte et qui se déclare à Hippolyte d'une façon si gauche que lui-même ne saisit pas

---

<sup>10</sup> André Malraux, "Réponse à Henry de Montherlant," Cahiers de la Compagnie M. Renaud-J.-L. Barrault, No. 10 (Paris: Julliard, 1955), p. 29.

<sup>11</sup> Paul Valéry, "Sur Phèdre femme," Variété, Oeuvre I (Paris: Gallimard, 1957), p. 503.

de quoi il s'agit. Sa réputation lui importe puisqu'elle préfère mourir plutôt que d'avouer son amour. Ce qui détruit Phèdre c'est sa conscience et elle le sait car elle avoue à sa confidente :

je sais mes perfidies,  
Oenone, et ne suis point de ces femmes hardies  
Qui, goûtant dans le crime une tranquille paix,  
Ont su se faire un front qui ne rougit jamais.

(vers 849-852)

C'est d'ailleurs ce mélange de trouble physique et de honte qui rend Phèdre si touchante. Sans sa honte, Phèdre aurait été une autre Roxane. Parée de sa honte et de ses remords, elle s'affine et se civilise. Son amour, loin d'être archaïque, est humain, universel et moderne. C'est un amour qui porte en lui son propre conflit. L'amour archaïque n'était gêné par aucun scrupule, les dieux eux-mêmes employaient tous les subterfuges possibles pour posséder l'être qu'ils désiraient. Mais Phèdre est pleine de scrupules et toute "incandescente" qu'elle soit, elle reste plus fine et plus complexe que la Putiphar de Rembrandt.

Pour Valéry, Phèdre ne devrait pas être une femme jeune. Ses descriptions du personnage la placeraient entre la trentaine et la quarantaine. Sa façon de s'offrir est celle d'"une plante qu'accable le poids du fruit qu'elle a formé."<sup>12</sup>

---

<sup>12</sup> Ibid., p. 505.

Sur l'âge de Phèdre, les avis des critiques sont partagés. Mauriac est d'accord avec Valéry pour l'âge de Phèdre, bien qu'il considère que la nature de l'amour de la femme de Thésée pour Hippolyte soit d'un genre différent. Ainsi pour Mauriac, l'amour de Phèdre: "n'offre aucun caractère d'étrangeté," "sinon ce penchant d'une femme déjà au déclin pour un jeune être intact: maternité de coeur, ardeur folle du sang."<sup>13</sup> Mauriac introduit dans son analyse deux éléments inexistant dans l'essai de Valéry: à l'amour de Phèdre se mêle un sentiment maternel, l'attrait qu'Hippolyte exerce sur Phèdre réside dans son âge et dans sa virginité. Nous ne voyons chez Phèdre aucune trace d'amour maternel, elle aime Hippolyte d'un amour charnel sans la tendresse qui se mêle au sentiment d'une mère.

Sur l'âge de Phèdre, Thierry Maulnier (Lecture de Phèdre) est très catégorique: "Mais il doit paraître évident que la souffrance de Phèdre ne peut trouver que dans la jeunesse sa parfaite signification et sa parfaite brûlure."<sup>14</sup> Maulnier explique les raisons de son choix: Phèdre est de toutes les héroïnes raciniennes la moins expérimentée, sa déclaration à Hippolyte est gauche, elle ne se contente pas du corps d'Hippolyte, elle veut son amour,

---

<sup>13</sup> François Mauriac, La Vie de Jean Racine (Paris: Plon, 1928), pp. 132-33.

<sup>14</sup> Thierry Maulnier, Lecture de Phèdre (Paris: Gallimard, 1943, ed. augmentée 1967), p. 62.

elle aime son innocence, elle est prête à avoir son amant en faisant miroiter le trône à ses yeux ou en essayant de l'apitoyer sur son sort, Oenone n'a pas l'air de croire que Phèdre ne soit pas capable de séduire Hippolyte. De plus Maulnier cite ces vers de Phèdre :

Mon mal vient de plus loin. A pein au fils d'Egée  
 Sous les lois de l'hymen je m'étais engagée,  
 Mon repos, mon bonheur semblait être affermi;  
 Athènes me montra mon superbe ennemi:  
 (vers 269-272)

et propose que Phèdre est toute jeune quand elle voit Hippolyte pour la première fois. Ce dernier ne peut pas être un enfant puisque Phèdre le décrit comme un "superbe ennemi." Et Maulnier conclut: "Le corps et l'âme, la candeur et la beauté de Phèdre sont ceux de la jeunesse, et sa situation humaine, dans un drame beaucoup plus qu'humain, n'est pas celle de la femme déjà proche du déclin, que tourmente l'amour de la jeunesse, mais celle de la jeune épouse d'un mari près de vieillir, à l'heure où elle rencontre un jeune homme de son âge."<sup>15</sup>

Jean-Louis Barrault nous a laissé une mise en scène et des commentaires (Phèdre de Jean Racine) d'un grand intérêt. Nous y voyons à l'oeuvre tous les efforts du metteur en scène qui à l'aide du jeu, de l'éclairage, des sons, des décors et des costumes, essaye de dégager le sens de l'oeuvre. Voilà comment Barrault se représente Hippolyte:

---

<sup>15</sup> Ibid., pp. 67-68.

"Hippolyte est le plus bel éphèbe de la Grèce. Ses muscles, voilà son costume. Ils doivent être forts et harmonieux. Il est capital qu'il se dégage d'Hippolyte une jeune et vigoureuse virilité. Hippolyte est le plus beau cheval de Trézène."<sup>16</sup> Quant à Phèdre, Barrault semble pencher pour le point de vue de Valéry: "Phèdre est la plus jeune des femmes épanouies. Dans Phèdre, il n'y a plus de printemps. C'est l'été et cet été-là en est à la période la plus brûlante. Phèdre est à la "canicule" de sa vie. Elle est éclosée. Elle est mûre pour la moisson. C'est un fruit odorant et chaud qui craquelle de partout dans sa poussée juteuse. Elle est couverte d'une moiteur qui poisse. Phèdre, c'est le mois d'août de l'année (le mois d'Hippolyte peut-être!). Et la tragédie de Phèdre est un de ces orages de fin août. Phèdre a atteint sa sensualité la plus dense."<sup>17</sup> Pour la scène 5 de l'acte II (scène où Phèdre déclare son amour à Hippolyte), selon les notes de Barrault: "La féminité de Phèdre s'épanouit jusqu'aux limites de la décence."<sup>18</sup> A la fin de cette scène, Phèdre doit être une femme complètement écrasée par le désir. Voilà donc une Phèdre qui ressemble à celle qu'a évoquée Valéry: pas très jeune, mûre comme un fruit qui s'offre, sensuelle, et

---

<sup>16</sup> Jean-Louis Barrault, Phèdre de Jean Racine (Paris: Editions du Seuil, 1946), p. 73.

<sup>17</sup> Ibid., p. 87.

<sup>18</sup> Ibid., p. 125.

qui se rapproche--avec plus de retenue--de la femme de Putiphar représentée par Rembrandt.

Laquelle de ces Phèdre offre le plus de vraisemblance esthétique? Celle de Barrault, qui se rapproche par plus d'un côté de celle de Valéry et de Mauriac, nous semble être mieux conçue pour la pièce de Racine. Phèdre est femme de roi, mère de deux enfants et quel que soit son âge véritable, elle a l'air d'appartenir à une catégorie de femmes plus âgées qu'une Aricie par exemple. Sa déclaration à Hippolyte est peut-être gauche, comme l'a relevé Maulnier, ce n'est pas la tirade d'une séductrice de grande expérience, mais Phèdre est une femme qui frôle la mort, qui ne rompt son silence qu'à grand prix, qui est torturée par sa honte, qui venue sous prétexte de chercher une protection pour ses enfants, s'engage dans la plus folle des hallucinations érotiques, qui offre le trône pour gagner Hippolyte et qui finalement se rabaisse à implorer la pitié:

Presse, pleure, gémis; peins-lui Phèdre mourante;  
Ne rougis point de prendre une voix suppliante.  
(vers 809-810)

En réponse aux vers que cite Maulnier (vers 269-272), nous pouvons en relever d'autres qui indiquent, eux, qu'Hippolyte était trop jeune pour accompagner Thésée en Crète:

Que faisiez-vous alors? pourquoi, sans Hippolyte,  
Des héros de la Grece assembla-t-il l'élite?  
Pourquoi, trop jeune encor, ne pûtes-vous alors  
Entrer dans le vaisseau qui le mit sur nos bords?  
(vers 645-648)

Du point de vue de l'illusion artistique, ce serait une erreur de représenter sur la scène une Phèdre qui aurait l'âge d'Hippolyte car toute son horreur de l'inceste, qui est centrale dans la pièce, n'aurait aucune prise sur notre imagination. Pour que Phèdre ait l'air incestueuse--et il faut que nous y croyions--elle doit encore le paraître. Peut-on imaginer une reine toute jeune, amoureuse d'un superbe Hippolyte de son âge, déclamant des vers sur son amour incestueux? Ce serait inconcevable. Il faut qu'Hippolyte soit l'impossible à tous les points de vue pour mieux rendre le caractère irrationnel de cette passion et rendre compréhensible la honte que ressent Phèdre.

Le problème de l'inceste chez Phèdre nous conduit à l'essai de Giraudoux qui remarque: "Tout le théâtre de Racine est un théâtre d'inceste. Cette impression d'inceste qui se précise dans Phèdre plane sur toutes ses tragédies principales, Roxane veut son beau-frère, Mithridate sa double belle-fille, Oreste sa cousine, Néron sa belle-soeur."<sup>19</sup> Giraudoux a raison de relever cette caractéristique du théâtre de Racine, mais on ne peut pas parler d'inceste tout court. Dans ce théâtre cruel, le désir est accru si l'être désiré appartient déjà à un autre membre de la famille ou de l'entourage immédiat. La pièce racinienne se déroule dans un lieu clos, l'action et les

---

<sup>19</sup>Jean Giraudoux, "Racine," Littérature (Paris: Grasset, 1941), p. 37.

personnages n'ont aucune issue, aucun répit, le désir même ne se déploie qu'au sein du cercle immédiat de la famille.

La critique moderne n'a pas toujours été élogieuse envers Racine peintre de l'amour. André Suarès ne trouve pas que Racine excelle dans sa peinture de l'amour :

l'amour est "forcé, gauche et de raison," on y rencontre surtout des femmes, on y retrouve de nombreux discours sur la passion mais peu de passion, tout est calculé, raconté, même l'instinct est raconté, "Racine n'est pas charnel," l'amour est réduit à un "désir de l'emporter et d'avoir le dessus."<sup>20</sup>

Jean Schlumberger, lui aussi, est très sévère quand il s'agit de l'amour chez Racine: "Les personnages masculins de Racine forment dans leur ensemble, une galerie de héros amoindris par des tragédies d'ordre privé. Un peu de sang ne rachète pas ce que leur aventure de vingt-quatre heures garde d'étroit. Il n'y a pas à s'étonner s'ils agacent des imaginations sur qui la tradition a relâché sa prise et qui s'appêtent à d'autres conflits que ceux-là."<sup>21</sup>

---

<sup>20</sup> André Suarès, "Shakespeare et toujours Racine," Sur la Vie: Essais (Paris: Emile-Paul Editeurs, 1912), p. 287.

<sup>21</sup> Jean Schlumberger, Jalons (Londres: Penguin, 1945), p. 104.

André Malraux déplore "ce qu'on appelle la psychologie de Racine."<sup>22</sup> Ce dernier n'aurait dépeint que "le comportement irrationnel," qui lui-même n'est que l'expression des "démons intérieurs." Et Malraux se demande si la psychologie de Racine (mentionnée par Montherlant)<sup>23</sup> ne fait pas partie d'un mythe Racine. ". . . d'abord, croyez-vous tellement à la 'psychologie' des artistes?"<sup>24</sup> La question est de première importance et nous confondons souvent l'art et la réalité. Racine ne devait pas connaître grand'chose à la psychologie et il ne prétendait certainement pas nous présenter un traité sur les passions. Les personnages de Racine ne sont pas réels mais vraisemblables. L'art est une illusion et l'artiste qui travaille à la création de cette illusion emploie ses facultés artistiques et non sa connaissance de la psychologie humaine. Un Othello, une Phèdre, sont tous deux nés de l'imagination de leur créateur et non d'une connaissance scientifique des effets de la jalousie sur le comportement humain. Née de l'imagination, l'oeuvre d'art fait aussi appel à notre

---

<sup>22</sup> André Malraux, "Réponse à Henry de Montherlant," Cahiers de la Compagnie M. Renaud-J.-L. Barrault, No. 10 (Paris: Julliard, 1955), p. 31.

<sup>23</sup> Henry de Montherlant, "Racine langouste," Cahiers de la Compagnie M. Renaud-J.-L. Barrault, No. 8 (Paris: Julliard, 1955).

<sup>24</sup> André Malraux, "Réponse à Henry de Montherlant," Cahiers de la Compagnie M. Renaud-J.-L. Barrault, No. 8 (Paris: Julliard), p. 30.

imagination. Racine cherchait la justesse esthétique pour son personnage de Néron et non la vérité psychologique. Mais en créant son Néron, Racine nous découvre des régions humaines que notre imagination saisit dans leur essence ainsi que dans leur complexité. Dans le domaine de l'amour, la grande originalité de Racine sera d'exposer ce mélange de haine et d'amour, cette rigidité du désir, cette frustration qui entraîne la rage. Racine a mis sur scène le combat de l'homme et de la femme, combat repris par Baudelaire en poésie, par Mauriac dans le roman, par Strindberg dans le théâtre et enfin par Bergman dans le film.

La critique moderne de Racine a enlevé à ce dernier toute la tendresse qui empêchait l'oeuvre d'être saisie dans sa complexité. Racine devient au XXème siècle le peintre du désir, de la sexualité, des personnages inassouvis. Il reste à se demander si cette lecture moderne de Racine n'a pas poussé un peu trop loin l'insistance sur la sensualité des personnages en les isolant de l'oeuvre. La sensualité d'une Phèdre ne peut pas être séparée du discours de Phèdre et dans ce monologue d'une beauté exquise, cette sensualité devient lyrique et perd toute ressemblance avec la sexualité.

Considérées du point de vue de la peinture de l'amour, les pièces de Racine révèlent certains traits constants :

La Thébaine ne contient pas l'amour au centre de l'intrigue. Il faut pourtant relever, que dans cette première pièce, déjà, Racine représente Créon et son fils Hémon tous deux amoureux d'Antigone.

Alexandre reste la pièce de Racine la plus fixée dans la tradition précieuse. La peinture de l'amour y est fade et peu sincère. Les sentiments de ce glorieux héros qu'est Alexandre s'expriment dans un langage de clichés amoureux qui ne semblent pas émis par ce guerrier qui arrive du champ de bataille. Alexandre parle des "divins appas" de sa maîtresse, il lui déclare: "Je suis venu: l'amour a combattu pour moi." Quant au coeur de Cléofile "pourrait-il échapper aujourd'hui/A l'ardeur d'un vainqueur qui ne cherche que lui?" Le discours d'Alexandre révèle d'autres clichés figés par la tradition: "vos yeux, ces aimables tyrans," "les beaux noeuds où vous me tenez pris."<sup>25</sup> Axiane présente pourtant déjà une dureté que nous retrouverons chez d'autres héroïnes raciniennes. Au milieu de la pièce, Axiane précieuse, devient Axiane passionnée racinienne. Porus, au moment de partir pour se battre contre Alexandre, lui demande si elle partage son amour:

Voulez-vous, car le sort, adorable Axiane,  
 A ne vous plus revoir peut-être me condamne,  
 Voulez-vous qu'en mourant un prince infortuné  
 Ignore à quelle gloire il était destiné?  
 (vers 665-668)

---

<sup>25</sup> Scène 6, Acte III.

Mais Axiane laisse partir Porus sans lui déclarer qu'elle l'aime. Parfois, nous sentons une bouffée de simplicité et de sincérité qui annonce le Racine des pièces suivantes. Ainsi, Cléofile s'adressant à Alexandre lui demande:

Songerez-vous, seigneur, qu'une jeune princesse  
 Au fond de ses états vous regrette sans cesse,  
 Et rappelle en son coeur les moments bienheureux  
 Où ce grand conquérant l'assurait de ses feux?  
 (vers 921-924)

Dans le cas de Cléofile nous devons relever un des motifs qui reviendra dans plusieurs pièces postérieures à Alexandre: Cléofile aima Alexandra alors qu'elle était sa prisonnière dans les murs d'Omphis. Ce double thème de la prison d'un côté et des liens entre prisonnière et geôlier réapparaîtra constamment dans les pièces suivantes.

Andromaque introduit le thème de l'amour comme motif central et comme ressort de l'action dramatique. Andromaque est une femme figée dans son passé. Elle est morte, cette nuit, dans les "palais brûlants," au milieu de ce carnage, avec son père agonisant à ses pieds et Hector "traîné sans honneur" autour des murs de Troie. Dans le couple Pyrrhus-Andromaque c'est le vainqueur-geôlier qui s'éprend de la prisonnière. Qu'est-ce qui attire Pyrrhus vers Andromaque? En premier lieu, Andromaque est la femme d'un héros glorieux, et on peut imaginer la fascination qu'exerce sur Pyrrhus la possibilité d'occuper, dans le coeur et dans le lit de sa veuve, la place d'Hector. De plus, Andromaque prisonnière offre le spectacle de la

femme dans sa soumission--apparente--la plus complète. Attrait donc de la femme sans défense, proie passive, dans chaque civilisation l'homme a essayé par différents moyens d'emprisonner la femme. Enfin, Andromaque est larmoyante, éplorée, et, comme Thibaudet le remarque: "Sur ce visage de la femme, l'homme se prouve sa puissance en deux temps, en faisant pleurer et en arrêtant les larmes: systole et diastole d'un sadisme larvé."<sup>26</sup> Evidemment, dans la réalité, une veuve, les yeux rouges et bouffis par les larmes, est rarement séduisante. Mais comme motif littéraire, on retrouve là un archétype qui remonte à Chrétien de Troyes (Yvain, Le Chevalier au lion). Pyrrhus ne demande pas à Andromaque de l'aimer. Tout ce qu'il veut, c'est qu'elle l'épouse, et il n'hésite pas à employer le chantage pour arriver à son but. L'intérêt ici est dans l'étude de l'amour frustré qui tourne en haine et qui dans l'impossibilité d'obtenir l'objet désiré, mène au crime et au suicide. Hermione est une jeune furie, cruelle envers Oreste et Andromaque, que la rage entraîne vers la catastrophe. Dès le début de la pièce, nous savons qu'Oreste, Hermione et Pyrrhus ont conscience qu'ils ne sont pas aimés. C'est pour les trois un enfer sans espoir. Et pourtant, tous les trois luttent désespérément pour avoir l'être désiré. Une des caractéristiques du héros racinien est qu'il

---

<sup>26</sup> Albert Thibaudet, "Les larmes de Racine," Nouvelle Revue Française, mai 1932, p. 982.

n'hésite pas à se perdre: "Que je me perde ou non, je songe à me venger"<sup>27</sup> avoue Hermione à sa confidente. Cette lutte est sans gloire, les personnages le savent et acceptent l'humiliation.

Oreste offre un des grands rôles masculins du théâtre de Racine. C'est le malheureux par excellence, l'"âme à l'Amour en esclave asservie," qui souffre de "mélancolie," qui cherche en vain la mort et qui se "livre en aveugle au destin." Oreste est un romantique avant la lettre. C'est l'amoureux mélancolique qui porte son cœur en écharpe et qui s'attache à une amante qui ne l'aime pas. Pour lui la vie est un fardeau, l'amour une souffrance. Après la mort de Pyrrhus et celle d'Hermione, son cri est un cri de soulagement: "Grâce aux dieux! mon malheur passe mon espérance" (vers 1613). L'amour est une malédiction qui entraîne la souffrance et la mort. Si Oreste, à la fin de la pièce, échappe à la mort, il n'échappera pas à la folie. Quant à Andromaque, elle rend à Pyrrhus "tous les devoirs d'une veuve fidèle." La voilà, une fois de plus, figée dans la fidélité du veuvage, et nous voilà avec Racine bien engagés dans les amours malheureux.

Britannicus introduit le jeune couple Britannicus-Junie, couple que nous retrouverons dans Bajazet et Mithridate, qui représente deux êtres qui s'aiment de longue

---

<sup>27</sup> Andromaque, vers 1256.

date. Ces jeunes couples--ainsi que les amants dans Bérénice--sont les seuls héros raciniens chez qui l'amour n'est pas seulement frénésie de possession, mais tendresse et altruisme. Aucun de ces amours ne sera heureux, ces jeunes amoureux sont tous condamnés (à part Monime et Xipharès, mais Mithridate reste la moins tragique des pièces de Racine). Néron n'aime pas Junie d'amour. Il la désire parce qu'elle est jeune, pure, mais surtout parce qu'elle aime Britannicus. Il agit comme un enfant gâté qui convoite le jouet d'un de ses camarades de jeux. Il y a, chez Néron, un sadisme adolescent lié à un désir de rébellion. Sa lutte est un lutte d'affirmation, il a décidé de se soustraire au joug de sa mère mais il a encore très peur d'elle. Agrippine le sait bien puisqu'elle confie à Albine: "Je le craindrais bientôt, s'il ne me craignait plus." (vers 74) Néron a décidé de régner et ses actes ne sont que des démonstrations de force. Il n'avait jamais vu Junie et il la fait arrêter pour entraver les plans de sa mère. Voilà donc Junie prisonnière (retour au thème de la femme sans défense). De plus Junie est la maîtresse de son frère (thème de l'amour au sein de la famille et de la rivalité entre frères). Avant de voir Junie, Néron se décrit lui-même comme "Excité d'un désir curieux" (vers 385). Lors de la rencontre, Junie lui apparaît:

Triste, levant au ciel ses yeux mouillés de larmes,  
 Qui brillaient au travers des flambeaux et des armes;  
 Belle sans ornements, dans le simple appareil  
 D'une beauté qu'on vient d'arracher au sommeil.

(vers 387-390)

Dès lors, l'image de Junie le hante. Il la revoit dans la pénombre au milieu des "flambeaux et des armes." Cette vision de Junie ne cesse pas de hanter Néron et cela tient au rôle que la vue joue dans le théâtre de Racine. "Voir est un acte pathétique et reste toujours une saisie imparfaite de l'être convoité."<sup>28</sup> La vue de Junie ne peut qu'irriter et frustrer Néron, mais au lieu de l'éviter il essaye, au contraire de renouveler les occasions d'une rencontre: il veut la revoir, l'observer dans son entrevue avec Britannicus. Plus il la voit, plus il s'exaspère. La frustration le conduit à la rigidité et à l'entêtement et il avoue à Burrhus:

Il faut que j'aime enfin.

(vers 778)

Même les qualités de Junie l'agacent:

Et c'est cette vertu, si nouvelle à la cour,  
 Dont la persévérance irrite mon amour.

(vers 417-418)

Irritation, frustration, entêtement, voilà la nature de l'amour chez Néron. C'est l'amour infantile d'un homme qui est encore sous l'emprise de sa mère, et qui ne pouvant pas être satisfait par une possession complète, tournera au

---

<sup>28</sup>Jean Starobinski, "Racine et la poétique du regard," Nouvelle Revue Française, 17 août 1957, p. 248.

sadisme. Les critiques ont beaucoup parlé du sadisme de Néron envers Junie, mais il nous semble encore plus pervers dans ses rapports avec Britannicus :

Mais je mettrai ma joie à le désespérer.  
Je me fais de sa peine une image charmante;  
(vers 750-1)

La tendresse, dans la pièce, se trouve limitée au couple Britannicus-Junie. Elle fait pendant au sadisme de Néron, et Racine fait appel au même vocabulaire pour exprimer ces deux sentiments opposés. Junie dira :

Quel tourment de se taire en voyant ce qu'on aime,  
De l'entendre gémir, de l'affliger soi-même,  
Lorsque par un regard on peut le consoler!  
(vers 1003-5)

Junie souffre de la souffrance de Britannicus et son regard a le pouvoir de mettre fin aux tourments de son amant. Dans le regard de Junie, Britannicus trouvera ce que Néron n'a pas pu trouver : la femme qui s'offre entièrement. Quand on annonce la mort de Britannicus, Junie s'écrie : "Ah! mon prince!" (vers 613), et ce possessif dans cette phrase si courte, ce possessif placé entre deux points d'exclamation et suivant le soupir de Junie, est chargé de tendresse et de sincérité. Mais l'amour tendre est condamné dans l'oeuvre de Racine. Aucun essor ne lui est accordé, il souffre d'une certaine pâleur insipide et il sera fauché avant d'avoir eu le temps de s'épanouir.

Bérénice, du point de vue du destin de l'amour, ne diffère pas des autres pièces de Racine. Si les amoureux

ne baignent pas dans le sang, ils plongent dans une douleur qui représente une mort symbolique. C'est pourtant la seule des tragédies dans laquelle l'obstacle est extérieur aux personnages puisque c'est Rome qui défend cette union. Bérénice est aussi de toutes les pièces de Racine celle où l'amour s'exprime avec le plus de douceur.

Après une représentation de Bérénice, Jean-Louis Barrault remarque: "Mais, comme dans Claudel, il existe un chemin, un 'amer chemin' qui conduit à Dieu, par les détours: c'est la Femme, Racine emprunte ce chemin."<sup>28</sup> Bérénice serait donc pour Barrault ce type de femme, qui ayant toutes les vertus, détourne Titus des plaisirs faciles et "en fait un homme." De ce point de vue Bérénice diffère aussi des autres oeuvres raciniennes: l'amour et la femme élèvent l'homme, non vers Dieu comme le veut Barrault, mais vers un idéal plus noble.

Le thème central de Bérénice est celui de la constance. Dès la première scène de la pièce, Antiochus nous révèle la constance de son amour et c'est sur son "Hélas!" que la pièce se termine. Antiochus est un personnage romantique qui porte son coeur en écharpe, soupire, et qui bien que ressemblant à Oreste, par certains côtés, s'en sépare pourtant par sa tendance à reprendre espoir. Il

---

<sup>29</sup> Jean-Louis Barrault, "Réflexions rapides après 'Bérénice,'" Cahiers de la Compagnie M. Renaud-J.-L. Barrault, No. 10 (Paris: Julliard, 1955), p. 119.

est comme un ballon qui se gonfle et se dégonfle tout au long de la pièce. Il est toujours sur le point de partir (c'est ainsi qu'on le retrouve tout au début de son entrée en scène) et il faut attendre la fin de la pièce pour que son voyage s'effectue. A certains moments il est pourtant très lucide. Quand Arsace lui annonce que Titus quitte Bérénice, Antiochus se rend compte que cette décision ne sera pas à son avantage :

Hélas! de ce grand changement  
Il ne me reviendra que le nouveau tourment  
D'apprendre par ses pleurs à quel point elle l'aime:  
(vers 809-811)

Mais il suffit qu'Arsace lui présente quelques raisons d'espérer pour qu'il s'y accroche facilement. Et donc quelques vers plus loin nous retrouvons un Antiochus revigoré :

Ah! je respire, Arsace; et tu me rends la vie;  
J'accepte avec plaisir un présage si doux.  
Que tardons-nous? Faisons ce qu'on attend de nous;  
(vers 809-811)

Titus dans la pièce de Racine manque de stature. Il a constamment besoin d'être encouragé dans ses décisions par Paulin, il compte sur Antiochus pour annoncer à Bérénice qu'il la quitte et il semble redouter la confrontation encore plus que la séparation. C'est peut-être ce qui a fait dire à R. Barthes (Sur Racine) que Titus, las de son amour, répudie Bérénice. Mais il suffit de lire ce qu'il en dit à Paulin pour se convaincre du contraire :

Enfin tout ce qu'amour a de noeuds plus puissants,  
 Doux reproches, transports sans cesse renaissants,  
 Soins de plaire sans art, crainte toujours nouvelle,  
 Beauté, gloire, vertu, je trouve tout en elle.  
 (vers 541-544)

Et Bérénice réussit à nous convaincre qu'elle peut occuper cette place dans la vie d'un homme. Il suffit de l'entendre parler à Titus (Scène 4, Acte II) pour savoir qu'elle a toute l'assurance d'une femme qui sait se faire aimer. Dans une série d'interrogations--qui sont toutes des questions rhétoriques, puisqu'elle connaît les réponses--elle reproche à Titus de la délaisser:

Votre amour ne peut-il paraître qu'au sénat?  
 (vers 570)

N'a-t-il que des états qu'il me puisse donner?  
 (vers 574)

Tous vos moments sont-ils dévoués à l'empire?  
 (vers 579)

Ce coeur, après huit jours, n'a-t-il rien à me dire?  
 (vers 580)

Mais parliez-vous de moi quand je vous ai surpris?  
 (vers 582)

Il y a dans ces questions toute la coquetterie de la femme d'expérience qui se sent sûre de son pouvoir et de ses charmes. Pour elle tout compromis est inconcevable et ce sera Titus ou la mort. Son revirement et son départ se font avec beaucoup de dignité. André Suarès pense que les femmes chez Racine sont supérieures à ses hommes, mais qu'aucune ne l'emporte sur Bérénice.<sup>30</sup> Suarès, qui a

---

<sup>30</sup> André Suarès, "Perfection de Racine," Remarques, Nouvelle Revue Française, juillet 1918, p. 17.

souvent été très sévère envers Racine, trouve cette pièce sublime. C'est la tendresse qu'on y trouve qui lui plaît particulièrement: "Au bout du compte, et quel que soit le prix de la volupté, la tendresse est l'essence de l'amour: elle est la volupté des voluptés."<sup>31</sup> La pièce se termine sur la constance de l'amour et la tristesse de la séparation.

Bajazet nous présente pour la première fois le pouvoir entre les mains d'une femme. Roxane (qui dépend entièrement d'Amurat) est momentanément chargée du Sérail. Le Sérail est l'endroit clos par excellence, mais dans le cadre de la pièce, il a perdu son caractère hermétique. Roxane l'ouvre et le ferme selon qu'elle décide d'épouser Bajazet ou de le faire exécuter. Nous y retrouvons le couple similaire à Britannicus et Junie: l'amour qui lie les amants depuis de longues années et qui s'exprime dans un dévouement altruiste. Atalide, qui est orpheline, est plus complexe que Junie car il y a chez elle le sentiment de jalousie qui la travaille. Elle sait que Roxane est une femme séduisante qui offre à Bajazet un trône, en plus de son amour, et cette supériorité de la favorite du sultan la jette dans les affres de la jalousie. Bajazet, lui, est un personnage assez mou, la mort ne l'effraie pas outre mesure et donc la lutte, pour lui, n'est pas vitale.

---

<sup>31</sup> Ibid., p. 18.

Acomat représente une anomalie dans le théâtre de Racine: il se dit trop vieux pour les histoires de coeur, et à l'encontre des héros raciniens qui n'ont pas peur de se perdre, Acomat, lui, cherche à sauver sa vie. Roxane est le personnage central et certainement la plus brutale des amoureuses de Racine. Ici, comme chez Néron auparavant, il ne s'agit pas d'amour. Bajazet était prisonnier dans le palais (thème du prisonnier, mais ici c'est l'homme qui est soumis à la femme) et Roxane ne l'avait jamais vu, mais Acomat nous raconte:

Je plaignais Bajazet, je lui vantai ses charmes,  
(vers 138)

et à la suite de l'intervention d'Acomat, Roxane:

N'eut plus d'autre désir que celui de sa vue.  
(vers 142)

C'est audacieux! Ce Bajazet avec ses charmes "dans l'ombre retenus," comme une fleur rare dans une serre obscure et humide, et cette Roxane dont le désir monte et atteint un tel paroxysme que plus rien ne comptera que l'assouvissement de sa passion. Starobinski ("Racine et la poétique du regard") analyse--dans un des articles les plus originaux sur Racine--le rôle des yeux et du regard dans les tragédies raciniennes. Mais dans "Bajazet," Roxane n'a pas encore vu l'homme qu'elle aime. C'est la séduction par l'ouïë: c'est l'appel à l'imagination, la possibilité pour Roxane d'attacher au nom du prince l'espoir d'assouvir ses sens affamés. Trop impatiente pour s'essayer à la

séduction, elle fait jouer la carte du pouvoir qu'elle a sur sa vie. Dans son livre sur Racine Jules Lemaître dit de Roxane: "Je ne sais si la façon d'aimer de Roxane est exclusivement orientale, et, à vrai dire, j'en doute. Mais il est certain que son amour répond assez à l'idée que nous nous faisons d'une sultane, d'une femme de harem, d'une personne sensuelle, grasse, aux paupières lourdes, aux lèvres rouges, désœuvrée et totalement dépourvue de tendresse, de mièvrerie et d'idéalisme."<sup>32</sup> On a l'impression d'avoir là un portrait de Roxane peint par Gustave Moreau. Roxane est sensuelle et dépourvue de tendresse, mais la description qu'en fait Lemaître est certainement erronée. Chez Racine, sous les apparences nobles, civilisées, raffinées, grouille une espèce humaine des plus féroces. Il faut que Roxane soit belle, royale, qu'elle puisse prétendre à l'amour de Bajazet, qu'elle ait tous les appas pour le séduire et qu'elle échoue. C'est là que la frustration est la plus grande, c'est là que réside l'essence de cet amour. La passion de Roxane est féroce, mais c'est une passion épurée qui garde ce contrôle de civilisation qui l'empêche de tomber dans la vulgarité. Aucun de ces personnages n'est oriental dans sa façon d'aimer. Roxane n'a pas la nonchalance de la femme grasse qui a vécu, les persiennes closes, dans l'ombre rafraîchissante du sérail, alors qu'à

---

<sup>32</sup>Jules Lemaître, Jean Racine (Paris: Calmann-Lévy, 1908), p. 216.

l'extérieur un soleil torride s'abat sur la ville. Elle est virile, autoritaire et loin d'essayer de séduire Bajazet, elle le force à s'unir à elle. Quant à Bajazet il est mou, d'une mollesse féminine. Il permet à Atalide de lui dicter sa conduite, sans jamais montrer la moindre résistance. Un prince oriental n'accepterait, en aucun cas, une telle dominance de la femme. Mais c'est par le vocabulaire et par la constante peine de mort qui plane sur les personnages que la pièce s'imbuë d'exotisme.

Dans la pièce, Roxane aspire à l'impossible. Bajazet n'est pas disponible et c'est la jalousie de Roxane qui met un terme à sa vie. La jalousie, chez Racine, est le ressort principal des tragédies basées sur l'amour.

Mithridate ne repose pas uniquement sur l'amour et, par là, échappe à une analyse qui a pour objet la peinture de l'amour. De plus, Mithridate n'est pas une tragédie, dans le sens usuel du mot, puisque l'homme s'achemine, grâce à sa raison, vers une solution. Mais Racine y emploie, à nouveau, certains de ses procédés habituels: la rivalité de deux frères, le père et le fils amoureux de la même femme, le couple Xipharès-Monime qui rappelle celui de Britannicus et de Junie et finalement cette acceptation de la mort que les héros expriment dès le début de la pièce. Ainsi Xipharès déclare, en parlant de Monime:

Ce n'est que par ma mort qu'on la peut obtenir.  
(vers 106)

et Monime elle-même lui avoue :

Seigneur, vous me verrez, à moi-même rendue,  
Percer ce triste coeur qu'on veut tyranniser  
(vers 160-1)

Les données de la pièce semblent indiquer une autre tragédie de confrontations mortelles, mais Racine change de direction et Mithridate meurt en cédant Monime à son fils. Bien que la critique en général ait considéré l'amour non fatal peu intéressant chez Racine, Xipharès et Monime semblent échapper à la fadeur des jeunes amoureux de ce théâtre. Xipharès est un personnage plus défini que Britannicus ou Bajazet. Il a aimé Monime, mais il a eu la force de caractère de taire ses sentiments en faveur de son père. Il est fier puisqu'il essaye de se faire pardonner la trahison de sa mère. Il est ferme avec Pharnace et courageux sur le champ de bataille. Sa déclaration d'amour est sincère, il a souffert de taire son amour. Il est galant puisqu'il est prêt à servir Monime sans aucun gage d'amour en retour. Quant à Monime, orpheline comme tant d'autres jeunes premières raciniennes, c'est une femme à la fois tendre et forte. Elle est fière de ses ancêtres et de son pays, courageuse avec Pharnace et plus tard avec Mithridate, et bien qu'elle aime Xipharès, elle consent à suivre son devoir et à épouser le roi. La ruse de Mithridate la raffermirait dans ses décisions.

Bien que nous n'ayons pas l'intention de considérer dans ce chapitre Iphigénie en Aulide, il faut pourtant relever que dans cette pièce Eriphile est une orpheline

faite prisonnière dans Lesbos et ramenée par Achille à la cour d'Agamemnon. Eriphile s'éprend d'Achille qui l'a rendu captive, de même que Cléofile s'était éprise d'Alexandre.

Phèdre aime le fils de son époux, qui, lui, aime Aricie. Les bruits courent que Thésée est mort, stratagème qui donne à l'amour le temps de se déclarer chez ces trois personnages: Phèdre, Hippolyte et Aricie. L'amour qui unit Hippolyte et Aricie est très peu développé dans la pièce: lui, le vierge un peu sauvage est attiré par une jeune orpheline prisonnière qui lui est défendue par son père. Elle de son côté exprime une certaine ambition: elle ne veut pas d'un amant volage, elle désire la conquête difficile et elle exige le mariage avant de suivre Hippolyte.

C'est Phèdre, elle, qui réunit les éléments les plus tragiques de l'amour. Phèdre est à la fois Minos et Pasiphaë, donc lucidité consciente et instinct aveugle et rien n'est plus tragique que ce déchirement intérieur. Ce dernier a pouvoir d'érosion et cela explique que Phèdre se meure: Phèdre porte son amour comme un acide qui ne cesse de la ronger intérieurement. Sa maladie qui la tue est le résultat de ses souffrances. Ses tourments commencent au moment où elle voit Hippolyte pour la première fois:

Je le vis, je rougis, je pâlis à sa vue;  
(vers 273)

Ce dernier vers de Phèdre a été repris dans des essais d'analyse scientifique des troubles de l'amour. Le vers

est littéraire: deux mots (vis et vue) au début et à la fin du vers appartiennent au champ sémantique de la vision, et entre les deux, deux verbes qui expriment le trouble physique archétypal. Phèdre se dit troublée par la vue d'Hippolyte, nous la croyons troublée sans avoir à vérifier si la rougeur ou la pâleur sont des symptômes physiologiques caractéristiques de son état.

Il faut remarquer que Phèdre a pendant longtemps essayé de surmonter son amour: elle a prié dans les temples de Vénus, elle a feint l'animosité et enfin elle a exigé l'exil d'Hippolyte.

Avec Phèdre, Racine a introduit dans son théâtre le sentiment de honte, non seulement chez Phèdre, mais aussi chez Hippolyte. Phèdre déclare:

Je m'abhorre encor plus que tu ne me détestes.  
(vers 678)

et Hippolyte avoue à Thésée:

Je ne puis sans horreur me regarder moi-même.  
(vers 718)

Si Phèdre n'avait pas avoué son amour, elle serait morte avec son secret bien enfoui. Ce qui cause le dénouement tragique, c'est le silence rompu. Le silence brisé amène l'espoir et ce dernier est néfaste:

Il n'est plus temps: il sait mes ardeurs insensées.  
De l'austère pudeur les bornes sont passées:  
J'ai déclaré ma honte aux yeux de mon vainqueur,  
Et l'espoir malgré moi s'est glissé dans mon coeur.  
(vers 765-768)

Mauriac avait raison de décrire Phèdre comme la tragédie du désir mais c'est le désir lucide auquel se joignent la honte et le sentiment de culpabilité. La scène de l'épée (Acte II, Scène V) que Phèdre enlève à Hippolyte a entraîné certaines interprétations intéressantes. Dans un texte que J. L. Barrault avait demandé à Claudel pour les Cahiers de la Compagnie Madeleine Renaud-Jean-Louis Barrault, nous relevons: "Si c'était Phèdre qui reculait, et si c'était Hippolyte, comme fasciné et ne sachant pas ce qu'il fait, insensiblement, lentement, lentement, qui pas à pas vers elle . . ." "Et alors la tigresse se jette sur lui. . . ." "Pour lui arracher son épée. . . ." Et Claudel conclut: "En réalité l'épée n'est qu'un prétexte. C'est le contact, c'est l'étreinte, la folle! qu'elle peut se procurer, ne fût-ce qu'une seconde. Corps à corps! Le plus étroit des corps à corps! L'épée n'est qu'un prétexte. Nous touchons au point essentiel du drame, au point le plus essentiel de tout le théâtre de Racine. Ce corps à corps des amants ne fût-ce qu'une seconde dans l'impossibilité" (scène à rapprocher de "la scène de l'ombre double," dans Le Soulier de Satin).<sup>33</sup>

Barrault lui-même propose: "Phèdre est déchaînée. En déchirant ses vêtements, elle a découvert une partie de

---

<sup>33</sup> Paul Claudel, "Conversation sur Jean Racine," Oeuvres en prose (Paris: Gallimard, 1965), p. 466.

son sein."<sup>34</sup> Le texte de la pièce nous semble justifier ce choix de Barrault puisque Phèdre dit :

Voilà mon coeur: c'est là que ta main doit frapper.  
 Impatient déjà d'expié son offense,  
 Au-devant de ton bras je le sens qui s'avance.  
 (vers 704-706)

La vue du sein nu chez Phèdre expliquerait la réaction de honte qu'exprime Hippolyte dans la scène suivante :

Je ne puis sans horreur me regarder moi-même.  
 (vers 718)

Hippolyte dans ce cas n'a pas été séduit mais il a été troublé.

La peinture de l'amour chez Racine a eu, sur la littérature moderne, une influence considérable. Son originalité a été de présenter l'amour comme une passion destructrice avec son caractère ambivalent d'amour et de haine, de désir et de souffrance. L'amour augmente en intensité dès qu'il se trouve frustré et la jalousie qui en résulte entraîne la cruauté. Les amants n'atteignent jamais au bonheur, il s'agit toujours d'un amour malheureux. L'amour chez Racine peut être considéré comme le symbole de toute passion humaine. Sa nature, ses effets ne sont pas différents de ceux des grands courants qui agitent l'âme humaine.<sup>35</sup> Toute passion, l'amour inclus, laisse dans

---

<sup>34</sup> Jean-Louis Barrault, "Phèdre" de Jean Racine: mise en scène et commentaires (Paris: Editions du Seuil, 1946), p. 129.

<sup>35</sup> Ainsi la passion de Balthazar dans La Recherche de l'absolu entraîne les mêmes affres que l'amour chez Racine.

l'âme qu'elle envahit des ravages effroyables. Les tourments de l'amour et de la haine qu'éprouvent les personnages des romans de Mauriac les placent directement dans la lignée des héros raciniens. Dans le roman de Mauriac Le désert de l'amour, la situation même du père et du fils tous deux épris de la même femme semble évoquer cette atmosphère incestueuse chère à Racine.

Mais l'écrivain chez lequel cette parenté sera la plus sensible sera Marcel Proust. Jacques Rivière avait déjà noté que la méthode de Proust était dans la tradition classique: comme l'indique le titre A la Recherche du Temps Perdu, il y a tout le travail pénible pour capter la réalité et la distance entre le créateur et son objet. Proust "ne veut pas suggérer mais retrouver."<sup>36</sup> C'est par le détail qu'il aborde ses caractères. "Ayant mis un jour son intelligence aux troussees de sa sensibilité, peu à peu, par tout ce que l'un gagne sur l'autre, il devient créateur. Et de cette façon seulement. Rien par lui n'est suscité d'emblée. C'est par la compréhension, c'est par l'analyse, c'est par la connaissance, qu'il fait naître peu à peu des êtres différents. Et ces êtres eux-mêmes, s'ils se dessinent aux yeux du lecteur, ou du spectateur, c'est grâce à la continuation en eux de ce progrès de l'intelligence."<sup>37</sup>

---

<sup>36</sup> Jacques Rivière, "Marcel Proust et la tradition classique," Nouvelle Revue Française, février 192-, p. 196.

<sup>37</sup> Ibid., p. 198.

C'est par "un déploiement paisible de lucidité et de discernement"<sup>38</sup> que Proust se rattache à la tradition racinienne. Ce sera la méthode opposée du Romantisme qui essaye de convaincre sans montrer. L'oeuvre de Proust est parsemée de citations de Racine (qu'il déforme le plus souvent puisqu'il les cite de mémoire). Le narrateur de A la Recherche du Temps Perdu rêve, dans sa jeunesse d'aller voir la Berma dans Phèdre. Dans le livre d'André Maurois (A la Recherche de Marcel Proust), nous retrouvons un texte de dissertation de rhétorique écrite par l'élève Marcel Proust.<sup>39</sup> Le sujet de la dissertation portait sur l'interprétation d'une citation de Sainte-Beuve: "Celui qui aime passionnément Corneille peut n'être pas ennemi d'un peu de jactance. Aimer passionnément Racine, c'est risquer d'avoir trop ce qu'on appelle en France le goût, et qui rend parfois si dégoûté." De cette dissertation, nous ne relevons que quelques lignes qui indiquent déjà l'influence qu'aura Racine sur Proust: "Et si de Racine on peut dire que, même dans les sujets les plus hardis, il a gardé, par la science inimitable du langage "l'étroite bienséance," ne peut-on en revanche l'accuser d'y avoir mis trop de plaisir, d'y avoir mis trop d'adresse, d'avoir fait consister l'art parfois dans quelque chose de trop formel et de trop subtil? Si de nos jours

---

<sup>38</sup> Ibid., p. 198.

<sup>39</sup> André Maurois, A la recherche de Marcel Proust (Paris: Hachette, 1949), pp. 33, 34, 35.

la critique a prétendu découvrir le réalisme farouche qui ferait le fond des tragédies de Racine, peut-elle nous l'objecter? Et n'est-ce pas plutôt reconnaître avec quel amour il en avait fondu et adouci la forme, pour qu'il ait eu là matière à découverte et qu'on s'en soit si tard avisé? Ne pas dire tout à fait ce qu'on veut dire, ou plutôt le dire de certain manière raffinée qui en voile l'horreur d'élégance (et de volupté), répugner à un art plus direct et exempt de ces gentillesses compliquées, si ce ne sont pas là toujours les habitudes de Racine, ou si du moins ce ne sont que ses défauts habituels, chez d'autres ce sont des grâces qu'on appelle, avec un peu de raison, raciniennes." Cette dissertation étonne par la précocité de la sensibilité littéraire de Proust. Bien que très jeune encore, il a senti chez Racine ce souci excessif de raffinement dans la forme et l'horreur qu'elle revêt au point de la dissimuler. Cette connaissance profonde du théâtre de Racine, cette intuition de la volupté que se dégage d'une combinaison de raffinement et d'horreur auront sur Proust une influence considérable. Le thème de l'amour tel que nous le retrouvons dans l'oeuvre de Proust révèle une ressemblance très poussée avec la peinture de l'amour chez Racine. Pour mettre en lumière ces points de ressemblance, nous nous proposons de considérer deux des couples proustiens: Swann et Odette puis Marcel et Albertine.

La première fois que Swann rencontre Odette de Crécy au théâtre, elle lui est présentée par un de ses amis. Ce ne fut pas le coup de foudre puisqu'"elle était apparue à Swann non pas certes sans beauté, mais d'un genre de beauté qui lui était indifférent, qui ne lui inspirait aucun désir, lui causait même une sorte de répulsion physique, de ces femmes comme tout le monde a les siennes, différentes pour chacun, et qui sont l'opposé du type que nos sens réclament. Pour lui plaire elle avait un profil trop accusé, la peau trop fragile, les pommettes trop saillantes, les traits trop tirés."<sup>40</sup> Odette demande à voir la collection d'art de Swann et après cette première visite, elle revient souvent le voir. Mais chaque visite "renouvelait pour lui la déception qu'il éprouvait à se retrouver devant ce visage."<sup>41</sup> Elle est empressée, inquiète, timide, sans toutefois arriver à séduire Swann. Tant qu'Odette sera accessible, Swann sera indifférent, indifférence qui ne le quittera que le jour où Odette ne sera pas en train de l'attendre sagement, comme d'habitude, chez les Verdurin. Proust analysant les sentiments de Swann, ne parle pas d'amour, mais d'un besoin de possession: "un besoin anxieux, qui a pour objet cet être même, un besoin absurde, que les lois de ce monde rendent

---

<sup>40</sup> Marcel Proust, A la recherche du temps perdu, Tome I (Paris: Gallimard, 1954), pp. 195-196.

<sup>41</sup> Ibid., p. 197.

impossible à satisfaire et difficile à guérir--le besoin insensé et douloureux de le posséder."<sup>42</sup> Ce besoin intense de la possession que ressent Swann se retrouve à la base du sentiment qu'éprouvent les héros raciniens. Pyrrhus veut posséder Andromaque, Hermione veut Pyrrhus, Néron s'entête à obtenir la main de Junie, Roxane veut s'approprier Bajazet avant même de l'avoir vu. Il n'y a ici ni tendresse, ni altruisme, ni générosité mais plutôt l'entêtement d'un être frustré dont le désir monte à mesure que l'objet convoité lui échappe.

Le thème de la captivité relevé chez Racine se retrouve aussi chez Proust. Swann que la jalousie commence à torturer, se cache sous la fenêtre d'Odette, et tapi dans le noir l'épie: "il la tenait là, éclairée en plein par la lampe, prisonnière sans le savoir dans cette chambre où, quand il le voudrait, il entrerait la surprendre et la capturer."<sup>43</sup> La captivité de la femme rassure les amants faibles, ceux qui inquiets d'échouer se sentent apeurés devant les difficultés de la conquête. De même que Néron épie Junie et cherche dans son regard les preuves de son amour pour Britannicus, Swann observe Odette et souffre quand il se souvient "d'un bref regard qu'il avait surpris il y avait quelques jours, et pour la première fois, dans

---

<sup>42</sup> Ibid., p. 231.

<sup>43</sup> Ibid., p. 273.

les yeux d'Odette."<sup>44</sup> Malgré sa souffrance, Swann garde assez de lucidité pour savoir qu'Odette feint quand elle lui déclare être désolée d'avoir manqué sa visite de l'après-midi. Il ne la croit pas car "Il savait bien qu'elle n'était pas assez amoureuse de lui pour avoir un regret si vif d'avoir manqué sa visite."<sup>45</sup> Cette lucidité aussi est bien racinienne, les héros de Racine ne se leurrent pas.

L'agitation engendrée par les soupçons de Swann quant à la fidélité de sa maîtresse, se transforme en haine: "Et sa haine, tout comme son amour ayant besoin de se manifester et d'agir, il se plaisait à pousser de plus en plus loin ses imaginations mauvaises, parce que, grâce aux perfidies qu'il prêtait à Odette, il la détestait davantage et pourrait si--ce qu'il cherchait à se figurer--elles se trouvaient être vraies, avoir une occasion de la punir et d'assouvir sur elle sa rage grandissante."<sup>46</sup> C'est la même haine qui s'exprimait chez Hermione:

Songez-y bien: il faut désormais que mon coeur,  
S'il n'aime avec transport, haisse avec fureur  
(vers 367-8)

et qui chez Phèdre lui fera dire: "Oenone, prends pitié de ma jalouse rage." (v. 1258)

---

<sup>44</sup> Ibid., p. 276.

<sup>45</sup> Ibid., p. 280.

<sup>46</sup> Ibid., p. 301.

L'amour de Phèdre est décrit par Oenone comme une maladie:

Phèdre, atteinte d'un mal qu'elle s'obstine à taire  
(vers 45)

Elle meurt dans mes bras d'un mal qu'elle me cache  
(vers 146)

Proust lui-même parle de l'amour de Swann en termes médicaux: "Et cette maladie qu'était l'amour de Swann avait tellement multiplié, il était si étroitement mêlé à toutes les habitudes de Swann, à tous ses actes, à sa pensée, à sa santé, à son sommeil, à sa vie, même à ce qu'il désirait pour après sa mort, il ne faisait tellement plus qu'un avec lui, qu'on n'aurait pas pu l'arracher de lui sans le détruire lui-même à peu près tout entier: comme on dit en chirurgie, son amour n'était plus opérable."<sup>47</sup>

Oreste, Phèdre et Swann souhaitent la mort: "J'ai mendié la mort chez des peuples cruels" (vers 491) déclare Oreste, "Mourons. De tant d'horreurs qu'un trépas me délivre" (vers 857) souhaite Phèdre. Quant à Swann, "il lui arriva souvent sans se l'avouer, de désirer la mort."<sup>48</sup>

Les amants chez Racine et chez Proust rêvent de partir et le thème de la mer et du voyage est constamment présent dans l'oeuvre racinienne. Le palais royal donne sur

---

<sup>47</sup> Ibid., p. 308.

<sup>48</sup> Ibid., p. 317.

le port, les bateaux sont prêts à lever les voiles et les héros de Racine font de nombreux projets de s'éloigner des lieux de la tragédie. Antiochus annonce dès son entrée en scène :

Arsace, il faut partir quand j'aurai vu la reine.  
(vers 76)

Je sors de Rome, Arsace, et j'en sors pour jamais  
(vers 78)

et Swann, qui ne peut pas supporter l'idée de quitter les lieux où se trouve Odette, rêve aussi de partir: "Mais il arrivait qu'en dormant l'intention du voyage renaissait en lui--sans qu'il se rappelât que ce voyage était impossible--et elle s'y réalisait."<sup>49</sup> Chez Hermione, Phèdre, et Roxane, la jalousie mène à la perte. Pour le héros de Proust: "Telle, comme une divinité méchante, sa jalousie inspirait Swann et le poussait à sa perte."<sup>50</sup>

Le couple Marcel-Albertine ne sera qu'une variation sur le même thème de l'amour malheureux. Dans La Fugitive qui fait suite à La Prisonnière, le narrateur apprend la mort de la Berma, se souvient de l'avoir vue dans le rôle de la Phèdre de Racine et remarque: "Il me semblait que ce que je m'étais si souvent récité à moi-même et que j'avais écouté au théâtre, c'était l'énoncé des lois que je devais expérimenter dans ma vie."<sup>51</sup>

---

<sup>49</sup> Ibid., p. 354.

<sup>50</sup> Ibid., p. 365.

<sup>51</sup> Ibid., III, p. 458.

Dans La Prisonnière nous retrouvons le même type d'amour qu'offrait la peinture du couple Swann-Odette. De plus nous retrouvons plusieurs des thèmes raciniens. Le thème de la femme captive est contenu déjà dans le titre même de l'oeuvre: Albertine sera captive, surveillée, soumise aux interrogatoires du narrateur. Ce dernier essaiera de la séduire à force de cadeaux: yacht, Rolls-Royce, de même que Pyrrhus employait le chantage avec Andromaque et que Roxane et Phèdre faisaient miroiter le trône aux yeux de Bajazet et d'Hippolyte.

La jouissance du narrateur atteint son apogée quand Albertine s'endort sous son regard: "Elle avait rappelé à soi tout ce qui d'elle était au dehors; elle s'était réfugiée, enclose, résumée, dans son corps. En le tenant sous mon regard, dans mes mains, j'avais cette impression de la posséder tout entière que je n'avais pas quand elle était réveillée. Sa vie m'était soumise, exhalait vers moi son léger souffle."<sup>52</sup> Nous avons ici une hyperbole de la soumission, car Albertine prisonnière mais éveillée offrait encore une certaine résistance, alors qu'endormie elle est la captive par excellence. Albertine est captive du regard de son amant. Nous avons déjà mentionné le rôle du regard chez Néron et l'article de Starobinski traitant de ce sujet dans le théâtre de Racine. Dans une autre étude qui explore

---

<sup>52</sup> Ibid., III, p. 70.

ce même thème de la vision, Christian Amat<sup>53</sup> trouve chez Racine une philosophie du regard similaire à celle de Sartre. Chez tous les deux l'amour sera la possession de l'être aimé par le regard: "Si nous partons de la révélation première d'autrui comme regard, nous devons reconnaître que nous éprouvons notre insaisissable être-pour-autrui sous la forme d'une possession. Je suis possédé par autrui . . ." <sup>54</sup> Starobinski analyse aussi le regard chez Racine sous un autre angle. Il remarque que "le regard racinien est une question inquiète plongée dans l'âme des autres. Le caractère de l'amour et de la haine, chez Racine, c'est que tous deux s'expriment par la tournure interrogative." <sup>55</sup> C'est ainsi que le narrateur questionne Albertine pour pénétrer sa vie secrète.

Chez Swann l'amour était une maladie non "opérable," chez Marcel "l'amour est un mal inguérissable." <sup>56</sup> Marcel ne désire Albertine que quand il la sent lui échapper. L'amour est ici remplacé par un besoin de possession: "Le plus souvent l'amour n'a pour objet un corps que si une

---

<sup>53</sup> Christian Amat, "Le thème de la vision dans l'Andromaque de Racine," Revue des Sciences Humaines, oct.-déc. 1973, pp. 645-654.

<sup>54</sup> Jean-Paul Sartre, L'Être et le Néant (Paris, N.R.F., 1948), p. 431.

<sup>55</sup> Jean Starobinski, "Racine et la poétique du regard," Nouvelle Revue Française, 17 août 1957, p. 257.

<sup>56</sup> Marcel Proust, A la recherche du temps perdu (Paris: Gallimard, 1954), III, p. 85.

émotion, la peur de le perdre, l'incertitude de le retrouver se fondent en lui."<sup>57</sup> Marcel rongé par une jalousie maldive ne vit que dans l'inquiétude et la douleur. Ses questions, comme les regards chez Racine, sont chargées d'inquiétude et cherchent de nouvelles sources de tourments. Il n'y a aucun espoir pour de tels amants car comme le note Marcel: "on n'aime que ce en quoi on poursuit quelque chose d'inaccessible, on n'aime que ce qu'on ne possède pas . . ."<sup>58</sup> Voilà pourquoi, de même que Marcel, Hermione, Oreste, Pyrrhus, Néron, Roxane, tous ces héros sont engagés dans une quête qui n'offre aucune chance de salut.

On a souvent reproché à Racine de ne peindre que l'amour de rois et de reines, de ne s'adresser qu'à un groupe social très limité et d'avoir perdu contact avec le peuple. A ces reproches Mauriac a répondu: ". . . L'instinct d'une Hermione ou d'une Roxane les apparente au peuple plus qu'au monde . . . Chez le plus pauvre travailleur souffre une princesse racinienne. Quelle petite ouvrière n'a plusieurs fois dans sa vie soupiré des paroles qui faisaient écho mot pour mot à tel vers de Racine. "Je ne t'ai point aimé, cruel, qu'ai-je donc fait?"<sup>59</sup>

---

<sup>57</sup> Ibid., p. 93.

<sup>58</sup> Ibid., p. 384.

<sup>59</sup> François Mauriac, Journal II (Paris: Grasset, 1937), pp. 117-8, cité par Henri Peyre, "Présence de Racine," The French Review, janv. 1940.

## IV

## RACINE DRAMATURGE

"Dans la tragédie on est tranquille. D'abord, on est entre soi. On est tous innocents en somme! . . . Et puis, surtout, c'est reposant, la tragédie, parce qu'on sait qu'il n'y a plus d'espoir, le sale espoir; qu'on est pris, qu'on est enfin pris comme un rat, avec tout le ciel sur son dos."

Jean Anouilh, Antigone

Alors que Racine ne gardait plus qu'une faible renommée de poète, le XXème siècle lui rétablira son originalité en tant que dramaturge et fera même de lui le père du théâtre moderne. Parmi les écrivains de notre siècle, André Gide s'attache à l'aspect artistique de l'oeuvre racinienne. Il étudie l'éloignement du héros, éloignement auquel Racine aspire. ("On peut dire que le respect que l'on a pour les héros augmente à mesure qu'ils s'éloignent de nous." Préface de Bajazet) C'est cette distance qui a permis à Racine de se libérer de l'individualité qu'impose un personnage issu d'un lieu ou d'une temporalité proches de nous. Aucun dramaturge moderne choisissant un Hitler ou un Mussolini comme personnage central de sa pièce ne pourrait les camper à sa guise car ils sont figés dans le moule rigide de la

proximité. Mais dans quelques dizaines ou quelques centaines d'années, ils pourront être repris par l'imagination d'un artiste qui façonnera alors autour de leur nom un personnage que la proximité ne limite plus. Le temps aura dépouillé le héros de son individualité. Car il y a dans l'art classique ce désir de s'attacher à l'universel, à ce qui reste commun à tous les hommes à travers les siècles: "Le triomphe de l'individualisme et le triomphe du classicisme se confondent. Or le triomphe de l'individualisme est dans le renoncement à l'individualité."<sup>1</sup>

Le renoncement à l'individualité entraîne le renoncement à la couleur locale dans le théâtre de Racine "Les classiques n'ont pas nié la couleur locale ou négligé les particularités individuelles. Mais les traits par lesquels les hommes se ressemblent leur ont paru plus frappants et, à tout prendre, plus considérables et plus profonds que les traits particuliers où ils diffèrent."<sup>2</sup>

André Suarès avance qu'il serait même "indécemment de prêter la couleur locale à un art qui ne s'en soucia jamais, et qui la dédaigne."<sup>3</sup> Et dans un essai sur Bérénice, Suarès ajoute: "Mais quoi, toute couleur locale serait

---

<sup>1</sup> André Gide, "Billets à Angèle," Oeuvres complètes, vol. XI (Paris: N.R.F., 1936), p. 36.

<sup>2</sup> Henri Peyre, Qu'est-ce que le classicisme? Essai de mise au point (Paris: Nizet, 1965), p. 95.

<sup>3</sup> André Suarès, "Shakespeare et toujours Racine," Sur la Vie: Essais (Paris: Emile-Paul Editeurs, 1912), p. 280.

ridicule, si l'on prétendait en habiller un texte où tout est peint, où tout est visible par le dedans, où tout est dit."<sup>4</sup> Suarès remarque très justement la superficialité des moyens employés par les romantiques dans leurs efforts d'atteindre l'atmosphère locale authentique. Ils avaient recours à une série de "haillons d'Opéra, toile peinte, fards et oripeaux, portants, coulisse, jargon et défroque."<sup>5</sup> Tout cela ne pouvait servir à un art qui tendait à la peinture du permanent. Claudel et Suarès noteront pourtant que bien que la couleur locale soit inexistante chez Racine, ce dernier se sert admirablement bien de l'histoire pour l'arrière-plan de ses pièces: la Grèce antique, la Rome éternelle se dressent comme une fresque imposante. Mais cette Grèce, cette Rome sont celles de l'imagination et de la légende. La vraie Rome, la Grèce pittoresque ne pouvaient nullement intéresser Racine.

Pour Jean Giraudoux cette distance entre le personnage littéraire et l'être réel est une caractéristique à la fois grecque et française: ". . . jamais le Parisien ou l'Athénien ne se sont identifiés avec Oedipe ou avec Britannicus."<sup>6</sup> Alors que l'Allemand se retrouve dans des

---

<sup>4</sup> André Suarès, "Perfection de Racine," Remarques, Nouvelle Revue Française, juillet 1918, p. 12.

<sup>5</sup> Ibid., p. 11.

<sup>6</sup> Jean Giraudoux, "Bellac et la tragédie," Littérature (Paris: Grasset, 1941), p. 233.

héros tels que Werther ou Siegfried, le Français va au spectacle, comme on va à une corrida, pour y voir un personnage, produit d'une humanité distante et particulière, luttant contre la fatalité qui le poursuit. Mais à aucun moment, selon Giraudoux, le Français ne pensera à s'identifier avec le héros. Pour J.-L. Barrault le dramaturge n'atteindra au chef-d'oeuvre qu'en essayant de se libérer du temps et de l'espace, de réaliser donc la plus grande distance possible.<sup>7</sup>

Il est important de noter que la couleur locale à laquelle aspiraient les romantiques tend à disparaître dans le théâtre moderne. Les personnages de Maeterlinck déjà, et de nos jours, ceux de Ionesco, Beckett, Pinter n'appartiennent à aucune catégorie humaine bien définie. Ils ont l'air d'être en suspension dans le temps et dans l'espace, et ils sont également représentatifs, ou non-représentatifs, de n'importe quelle société, à n'importe quel moment de l'histoire du monde. Ils sont d'une neutralité universelle et permanente, ils ont même l'air d'être à cheval sur les royaumes humain, animal et végétal.

L'observance des trois unités sera un autre cas d'une tendance abandonnée par les romantiques puis reprise par le théâtre moderne. Il suffit de jeter un regard sur

---

<sup>7</sup>Jean-Louis Barrault, "Mon Racine," Revue de Paris, octobre 1960, p. 21.

les dramaturges cités plus haut pour se rendre compte combien ils se limitent dans leurs pièces de théâtre: quelques heures à peine, un lieu réduit à sa plus simple expression (une clairière, un siège, une poubelle), et une intrigue vague, mince, en voie d'extinction. Le poète T. S. Eliot, lui-même dramaturge, admire l'observance des unités: "Les Unités exercent sur moi une fascination continuelle. Je crois qu'on les trouvera hautement désirables pour le drame de l'avenir. En particulier, il faut plus de concentration. Toutes les pièces sont actuellement beaucoup trop longues . . . Les Unités aident à créer l'intensité, comme fait le rythme des vers."<sup>8</sup> A partir de Maeterlinck qui fut l'un des premiers dramaturges à introduire l'immobilité dans le théâtre moderne, les unités, sans être jamais formulées, furent souvent adoptées dans un désir d'intérioriser et de concentrer l'intrigue. Il est pourtant incontestable que les unités représentent des restrictions pour le dramaturge qui les applique. Gide pense que ces restrictions sont nécessaires car la liberté est néfaste à toute création artistique. L'oeuvre d'art est ce qu'il y a de moins naturel et ne s'obtient que "par une artificielle

---

<sup>8</sup>T. S. Eliot, "The Function of Criticism," 1923, in Selected Essays (New York, Harcourt, Brace and Co.), p. 45, cité et traduit par Henri Peyre, "Fortune du Classicisme," Extrait de Lettres Françaises, Nos. 11-12 (1<sup>er</sup> janv.-1<sup>er</sup> avril 1944), Buenos Aires, p. 6.

contrainte."<sup>9</sup> A Jean Schlumberger qui avait reproché à Racine qu'une fois le rideau tombé, ses personnages cessaient de vivre, Gide avait rétorqué: "Mais précisément me plaît cette limitation exacte, ce non-débordement du cadre, cette précision des contours."<sup>10</sup> Paul Claudel considère ce champ nettement délimité, non seulement comme une qualité classique, mais comme une expression du goût français. C'est le goût de l'oeuvre d'art construite et servant à la compréhension intellectuelle: "Racine, c'est le domaine des causes, une présentation logique à l'intelligence."<sup>11</sup> Et pour expliquer ce trait national Claudel ajoute: "Le Français, amateur d'horizons et habitant des vallées, aime par dessus tout la ligne, la continuité, la tenue. Il aime encore plus qu'à sentir, à connaître et à comprendre. Il aime à avoir devant lui de larges ensembles, quelque chose de construit et de composé, à quoi l'oeil et l'esprit puissent longuement s'attacher. Il aime le durable, les positions nettement établies que le cours du temps vient animer d'un mouvement en quelque sorte démonstratif."<sup>12</sup> C'est cette clarté de la présentation,

---

<sup>9</sup> André Gide, Nouveaux Prétextes (Paris: Mercure de France, 1930), p. 12.

<sup>10</sup> André Gide, Journal, 1889-1939 (Paris: Gallimard, 1951), p. 1187 (entrée de 1923).

<sup>11</sup> Paul Claudel, "Conversation sur Jean Racine," Oeuvres en prose (Paris: Gallimard, 1965), p. 455.

<sup>12</sup> Paul Claudel, "L'Otage à l'Oeuvre," Mes idées sur le théâtre (Paris: Gallimard, 1966), p. 64.

ces contours définis qui feront pencher Claudel pour Racine, alors qu'il avait pendant longtemps préféré Shakespeare. Chez ce dernier les motifs ne sont jamais assez clairs: Macbeth et son épouse, Hamlet, restent tous énigmatiques dans leur comportement. Les pièces de Shakespeare sont grand ouvertes et représentent des spectacles racontés, alors qu'une tragédie de Racine est d'une économie rigoureuse. Claudel aime mieux suivre et comprendre Néron dans sa progression vers le mal, et la supériorité de Racine sur Shakespeare, c'est que le premier nous a démontré que: "le crime n'est pas un seuil qu'on franchit sans s'en apercevoir."<sup>13</sup>

Par contre, pour Jacques Rivière, cette cohérence des personnages français nuit à notre littérature. Deux voies s'ouvrent à l'artiste dans la création de ses caractères: "faire ressortir la complexité ou faire ressortir la cohérence."<sup>14</sup> Dostoïevsky a choisi la première de ces voies alors que Racine, selon la tradition française, a opté pour la seconde. Ces contours cohérents, cette présentation logique d'un Néron, par exemple, voilà ce qui, selon Rivière, empêche les étrangers d'apprécier l'empereur romain de Racine ou le Julien Sorel de Stendhal: "Nous

---

<sup>13</sup> Paul Claudel, "Conversations sur Jean Racine," Oeuvres en prose (Paris: Gallimard, 1965), p. 463.

<sup>14</sup> Jacques Rivière, "De Dostoïevsky et de l'Insondable," Nouvelle Revue Française, No. 101 (février 1922), p. 175.

ne donnons jamais le vertige de l'âme humaine."<sup>15</sup> Et pourtant Phèdre nous expose un déchirement humain, un conflit de la chair et de la conscience, conflit universel de la difficulté d'être qui va aussi loin que d'autres oeuvres conçues selon d'autres esthétiques.

Jean Schlumberger critique, chez Racine et dans la littérature française jusqu'à Balzac, la tendance de rester fixée sur le couple. Chez Racine la jeunesse refuse de s'identifier à des héros qui restent assujettis à des femmes. Ces personnages représentent "une galerie de héros amoindris par des tragédies d'ordre privé."<sup>16</sup> Schlumberger sera plus indulgent pour Phèdre, qu'il n'admire pourtant pas dans sa totalité: "Certaines scènes m'en paraissent d'une beauté si parfaite, d'une émotion si miraculeusement épousée par le style, que rien ne les surpasse dans aucun théâtre du monde."<sup>17</sup> Avec ces quelques scènes de Phèdre, Schlumberger admire également les femmes amoureuses de Racine: "Ces figures sont la partie intacte de ces pièces; après trois siècles ou presque, pas une de leur parole ne détonne."<sup>18</sup> Ce que Schlumberger reproche surtout à Racine, c'est le champ restreint dans lequel il opère. Shakespeare

---

<sup>15</sup> Ibid., p. 177.

<sup>16</sup> Jean Schlumberger, Jalons (Brentano's, 1941), p. 187.

<sup>17</sup> Ibid., p. 190.

<sup>18</sup> Ibid., p. 191.

lui semble beaucoup plus vaste et universel. André Malraux fera les mêmes reproches à Racine: "Et les personnages de Racine, qui ne connaissent plus ni le vrai destin ni l'appel de la grandeur qui s'y est substitué chez Corneille, ne se battent que contre ces démons--contre les passions."<sup>19</sup> En fait Malraux reproche à Racine d'avoir substitué les "démons intérieurs" au destin. Claudel lui considère pourtant l'amour comme le "diamant essentiel, cette source de vie, ce moteur sacré du personnage immortel bon gré, mal gré que nous constituons, ce principe de tout effort, de toute société . . ."<sup>20</sup> C'est pour cette raison que Racine se place à cet angle, pour s'attaquer au coeur humain. Ce fut sa propre découverte que l'amour est le "noyau du coeur humain."

André Malraux note, en outre, que quand il jette un regard sur le XVIIème siècle, il déduit qu'il n'est pas sûr qu'on y ait créé des tragédies qui seraient à l'exemple du théâtre grec ou du Macbeth de Shakespeare des "poèmes du destin." Corneille aurait écrit des "pièces héroïques" dans lesquelles l'homme atteint à la grandeur que nous admirons bien plus que le tragique. Quant à Racine "il apporte et impose au théâtre les démons intérieurs. Ses vraies Erynnies son parentes des péchés. Le reste est

---

<sup>19</sup> André Malraux, "Reponse à Henry de Montherlant," dans Cahiers de la Compagnie M. Renaud-J.-L. Barrault, dixième cahier (Paris: Julliard, 1955), p. 31.

<sup>20</sup> Paul Claudel, "Conversation sur Jean Racine," Oeuvres en prose (Paris: Gallimard, 1965), p. 455.

décor."<sup>21</sup> Ce décor qui sera inexistant dans Bérénice fera dire à Malraux: ". . . nous la sentons la plus racinienne parce qu'elle est délivrée de l'attirail de la tragédie . . ." <sup>22</sup> Bien que le théâtre de Racine se concentre sur l'amour, Phèdre sera pour Malraux un grand poème baroque, un poème moderne de la sexualité et non de l'amour.

Si Schlumberger n'est pas seul dans sa critique de la concentration du théâtre racinien sur l'amour, il ne sera pas seul non plus à relever la maîtrise avec laquelle le dramaturge a campé ses caractères féminins. Elles surpassent les hommes qui les entourent, mais aussi les femmes de Shakespeare auquel notre siècle compare Racine constamment. Ainsi, selon Suarès: "Les femmes sont toujours supérieures aux hommes, dans Racine; mais Bérénice l'emporte sur toutes."<sup>23</sup> Dans un autre de ses essais il se montre très sévère à l'égard des héros raciniens: "A deux ou trois hommes près, il n'y a que des femmes, dans Racine."<sup>24</sup> Mais c'est surtout sur les amants que le venin de Suarès se déverse: "ils sont décharnés. Racine a mis Descartes en tragédie.

---

<sup>21</sup> André Malraux, "Réponse à Henry de Montherlant," Cahiers de la Compagnie M. Renaud-J.-L. Barrault, dixième cahier (Paris: Julliard, 1955), p. 30.

<sup>22</sup> Ibid., p. 30.

<sup>23</sup> André Suarès, "Perfection de Racine," Remarques, Nouvelle Revue Française, juillet 1918, p. 17.

<sup>24</sup> André Suarès, "Shakespeare et toujours Racine," Sur la Vie: Essais (Paris: Emile-Paul Editeurs, 1912), p. 278.

Le théâtre de Racine est la tragédie des idées claires. La raison n'est pas la vie. En art, la vie c'est l'émotion."<sup>25</sup> Le héros n'étant qu'une présentation à l'intelligence, Suarès se plaint de ne pas être ému ou engagé par leur sort. Alors qu'il est pour Macbeth dans la pièce de Shakespeare, il n'est ni pour Néron ni pour Agrippine dans Britannicus. Ces caractères le laissent froid.

Péguy qui a été un des critiques les plus véhéments de la cruauté chez Racine, ne manque pas de considérer ses personnages sous cet angle particulier: "Et ses femmes sont naturellement plus cruelles que ses hommes, ce qui n'est pas peu dire. Ou pour aller plus profondément peut-être, ses hommes sont femmes, ils ont tous souffert de la contamination féminine, de quelque contamination féminine. Ils sont tous dévirilisés, et c'est la cruauté féminine même que l'on retrouve en eux."<sup>26</sup> Péguy reproche aussi à Racine son ordonnance. L'ordonnance ne doit pas être confondue avec l'ordre: la première est extérieure, le second intérieur, organique. Mais chez Racine seule règne l'ordonnance, et bien qu'elle soit "impeccable," elle est fatigante et recouvre toujours les pires désordres. Elle ne règne que dans la construction de la pièce, dans le détail et non dans le fond. De plus, ajoute Péguy, Racine a écrit à chaque fois, année après

---

<sup>25</sup> Ibid., p. 281.

<sup>26</sup> Charles Péguy, "Victor-Marie, Comte Hugo," Oeuvres en prose, 1909-1914 (Nouvelle Revue Française, 1957), p. 775.

année, la même pièce. Son manque d'imagination l'a forcé à employer la même formule découverte à partir d'Andromaque et pour laquelle il ne fera que changer les données à chaque nouvelle pièce qu'il écrira: "Une tragédie racinienne est en un sens toujours la même tragédie."<sup>27</sup> Bien que Péguy se soit montré très sévère à l'égard de Racine, il y a pourtant un fond de vérité dans ses remarques. Pour l'ordonnance et l'ordre, il convient de clarifier les deux termes: l'ordonnance représente l'agencement, l'arrangement, alors que l'ordre se manifeste dans la structure de base, dans la relation fondamentale entre les éléments. Chez Racine l'ordonnance traduit la lucidité alors que l'ordre traduit l'instinct. Il nous semble que le plaisir esthétique que nous transmet le théâtre racinien est en grande partie la conséquence de ce mariage de l'ordre et du désordre. La perfection de l'agencement revêt les pires désordres et ce mélange de perfection esthétique et d'horreur organique nous permet une contemplation que seul l'art rend possible. "L'ordre est le plaisir de la raison: mais le désordre est le délire de l'imagination."<sup>28</sup> Péguy voyait juste quand il décelait un manque d'imagination dans le théâtre de Racine. Nous l'avons déjà noté, dans le chapitre traitant de la poésie racinienne, et nous ne pouvons ne pas être en partie

---

<sup>27</sup> Ibid., p. 781.

<sup>28</sup> Paul Claudel, Le soulier de satin (Paris: Gallimard, 1953), p. 9.

d'accord, avec Péguy: Racine ne fut pas doué d'une vaste imagination. Mais par contre ce mariage de l'ordonnance et du désordre constitue un des éléments de base d'un théâtre qui lui doit une grande partie de son succès. Et bien que l'impression qui se dégage du théâtre de Racine soit celle de plusieurs variantes d'une même donnée de base, bien que la charpente reste similaire, à partir de ce fond commun chaque pièce se distingue des autres par une atmosphère unique. Chacun des héros se distingue des autres par des contours bien personnels. Aucune femme ne ressemble à une autre dans ce théâtre: Andromaque, Hermione, Agrippine, Roxane, Monime, Athalie, pour n'en mentionner que quelques-unes, n'ont pas de sosie. Elles ont chacune une identité qui ne se confond avec aucune autre.

Cette pauvreté racinienne sera reprise par Montherlant qui y verra une des qualités de ce théâtre. Montherlant loue chez Racine la psychologie des caractères, la "mécanique de ses pièces," sa poésie mais surtout son "peu de matière."<sup>29</sup> Ce fond un peu mince qui constitue la trame d'une pièce, c'est là que réside la supériorité de Racine. Ces aspects de la dramaturgie racinienne sont discutés en détail dans une étude par Odette de Mourgues.<sup>30</sup> Elle note

---

<sup>29</sup> Henry de Montherlant, "Racine Langouste," Cahiers de la Compagnie M. Renaud-J.-L. Barrault, Huitième Cahier (Julliard, 1955).

<sup>30</sup> Odette de Mourgues, Autonomie de Racine (Librairie José Corti, 1967, Paris).

en particulier que du point de vue de la structure, on ne rencontre pas chez Racine les intrigues secondaires qui nuiraient à la concentration, les parallélismes et les juxtapositions qui auraient pour fonction de mettre en relief le thème central, mais qu'on y retrouve par contre, dans chaque pièce, une seule question clairement définie: Bajazet épousera-t-il Roxane, Andromaque acceptera-t-elle l'hymen qui lui propose Pyrrhus? Alors que les premières tragédies n'atteignaient pas encore à cet idéal d'action bien resserrée, à partir d'Andromaque l'économie et la densité règnent dans les pièces qui suivent. C'est ce désir de resserrement qui, comme le note Claudel, poussera Racine à accorder au confident le rôle qu'il occupera. Ce dernier, toujours présent, dévoile tout ce que le héros charrie de son passé et de la nuit qui précède le lever du rideau. Grâce à lui nous sommes rapidement et constamment mis au courant des motifs et des buts. L'autre effet obtenu grâce à l'emploi du confident, c'est que le duel n'est nullement retardé: "Grâce à vous [le confident], en quelques répliques, temps et lieu, on est au fait de la circonstance. Il n'y a plus qu'à déposer tout de suite bec à bec sur l'arène, comme dans les combats de coqs, éperon à l'ergot, les champions impatients de se mesurer."<sup>31</sup> Julien Gracq admire, lui aussi, cette qualité de densité dans Bajazet: "--une tension

---

<sup>31</sup> Paul Claudel, "Conversation sur Jean Racine," Oeuvres en prose (Paris: Gallimard, 1965), p. 449.

ramassée, une urgence qui y font rassembler les heures et les minutes au sang qui s'échappe par pulsations d'une veine ouverte--"32 Gracq, comme Montherlant, relève la perfection de la "mécanique" racinienne dans Bajazet, dont il écrit: "Une intrigue dont la progression dramatique est un chef-d'oeuvre du genre."33

Les dénouements sont aussi révélateurs du soin que Racine apporte à l'agencement de ses pièces: "Le plus souvent son exposition, sa composition, son expression contiennent à nouveau l'annonce superflue et redoutante de l'issue déjà connue."34 Ce dénouement soigneusement annoncé, formulé à plusieurs reprises servait à ". . . ôter au public tout loisir d'espérer en vain, afin de l'empêcher de concentrer son attention sur ce dénouement qui, pour horrible qu'il soit, n'en perd pas moins de sa fascination lorsque l'élément de surprise en est aboli."35

Si le dénouement est suggéré depuis le début de la pièce afin d'empêcher la dispersion de l'attention, il faut aussi ajouter qu'aucun des personnages de Racine ne peut, comme chez Shakespeare, se permettre un moment de répit pour

---

<sup>32</sup>Julien Gracq, "A Propos de Bajazet," Confluences, 11 avril 1946, pp. 162-175.

<sup>33</sup>Ibid., p. 175.

<sup>34</sup>Georges May, Tragédie cornélienne, tragédie racinienne (Urbana: University of Illinois, 1948), p. 145.

<sup>35</sup>Ibid., p. 147.

rêver ou du moins oublier. C'est pour cette raison que J. L. Barrault, dans ses commentaires pour une mise en scène de Phèdre, conseille de jouer toute la pièce sans entracte.<sup>36</sup> Giraudoux considérait le répit impossible chez Racine à cause des liens de famille qui unissent tous les héros: "Tout répit leur est ôté, le harcèlement est continu; le même cuisinier les nourrit, la même blanchisseuse surveille leur linge, les mêmes bruits les réveillent."<sup>37</sup> "Racine a trouvé l'altitude parfaite de la tragédie, c'est celle des grands meurtres."<sup>38</sup> C'est à cette altitude que l'âme se dévoile dans toute sa nudité. Et pour retirer à ses héros toute issue vers la liberté ou l'ignorance, il les plonge dans "l'unité de famille." La pièce racinienne est tendue au maximum, et Giraudoux note avec justesse que tout élément de détente est soigneusement écarté. Ainsi la lâcheté n'existe pas: "Il suffit d'un lâche pour détendre le drame le plus tendu."<sup>39</sup> Après la lâcheté, c'est la persuasion qui sera écartée: "Car dans tout son théâtre, pas une seule personne n'est convaincue par une autre."<sup>40</sup> Il

---

<sup>36</sup> Jean-Louis Barrault, Phèdre de Jean Racine (Paris: Editions du Seuil, 1946), p. 131.

<sup>37</sup> Jean Giraudoux, "Racine," Littérature (Paris: Grasset, 1941), p. 38.

<sup>38</sup> Ibid., p. 36.

<sup>39</sup> Ibid., p. 35.

<sup>40</sup> Ibid., p. 35.

suffirait en effet que Néron accepte de renoncer à Junie, que Roxane n'exige pas que Bajazet l'épouse pour que les ressorts tragiques se relâchent. Racine va encore plus loin: il raye la pitié de son théâtre, la pitié qui est "cette liberté unique que Dieu a laissée aux hommes."<sup>41</sup> Tout compromis humain est donc écarté, tout répit, toute détente impossibles: "Ange adossé à la terre des bonheurs et des conciliations, Racine ne permet à aucune de ses créatures d'y revenir, fût-ce pour une heure, et il double leur égarement, par mesure supplémentaire de prudence, d'entêtement et d'obstination."<sup>42</sup> Et finalement Racine a aussi rejeté le rire et le sourire: "Jamais le masque de la face humaine n'a été plus respecté et plus rigide."<sup>43</sup>

Aucun siècle n'aura compris Racine avec la même subtilité que l'a fait le nôtre. Cette aridité du décor, cette connaissance profonde que les personnages ont les uns des autres, leur lucidité, leurs choix restreints, leur engagement dans une voie sans retour, leur manque de repos ou de répit pour se cacher ou reprendre des forces et ce dénouement constamment rappelé, c'est tout cela qui fera dire à Giraudoux: "Sur cette scène devenue une espèce d'autel, Racine pouvait devenir sans difficulté le poète qui a le

---

<sup>41</sup> Ibid., p. 34.

<sup>42</sup> Ibid., p. 35.

<sup>43</sup> Ibid., p. 30.

plus rapproché la tragédie du sacrifice humain."<sup>44</sup> Dans cette optique de Giraudoux, Racine est bien dans la tradition française qui n'admet qu'un genre de fatalité: "la fatalité familiale." Car c'est ainsi que Giraudoux considère le Français: "Casanier par nature, il préfère trouver à l'intérieur de sa propre famille les querelles que d'autres individus entretiennent avec les personnes divines ou infernales. Tout le dramatique français, tragédie et comédie, peut se contenter comme décor de la chambre à coucher et de la salle à manger, et l'Olympe français est la famille au complet réunie pour le repas autour de la table, ou devant le notaire pour la lecture du testament. Le noeud de vipères, qui est chez les Grecs la tête de la Méduse, chez les Allemands le grouillement des instincts et velléités individuelles, est, dans ce pays, l'enchaînement indissoluble des cousins, oncles et tantes, et il en est de même pour les sentiments tendres, noeuds d'orvets ou noeuds d'hermines."<sup>45</sup>

Giraudoux est lui-même souvent considéré comme un écrivain dans la tradition racinienne. Barrault considère Pour Lucrèce comme une tragédie racinienne par son unité de temps, le fait qu'elle débute en état de crise et parce que les personnages se placent au-delà de l'instinct de conservation et ne pensent qu'à se détruire: "Sur l'affiche on

---

<sup>44</sup> Ibid., p. 30.

<sup>45</sup> Jean Giraudoux, "Bellac et la tragédie," Littérature (Paris: Grasset, 1941), p. 229.

pourrait écrire: "Combat avec mise à mort."<sup>46</sup> De plus: "Comme Racine encore, Giraudoux est un musicien."<sup>47</sup>

Un article de Bernard Dort intitulé "Huis-Clos Racinien" définit le théâtre de Racine comme un "théâtre de refus." Pour Dort, c'est dans les "situations initiales" que ce théâtre apparaît comme le "négatif" de celui de Corneille (pour Dort il suffit de comparer les deux Bérénice pour s'en rendre compte), à cause de sa claustration: "le lieu racinien est, par excellence, au lieu clos, un lieu muré."<sup>48</sup> A partir de Britannicus--Dort exclut Esther et Athalie de cette analyse--"le palais devient labyrinthe." Quant aux vingt-quatre heures que dure la tragédie: "Le jour racinien: un jour mêlé de larmes; un jour coupable; un jour qui tâche."<sup>49</sup> Et dans ce jour "funeste" (pour employer un adjectif cher à Racine), les héros sont prisonniers de ce palais, des autres personnages qui vivent autour d'eux dans une promiscuité introuvable dans tout autre théâtre, prisonniers d'eux-mêmes, "d'un malentendu et de leur

---

<sup>46</sup> Jean-Louis Barrault, "Devant les Oeuvres," Nouvelles réflexions sur le théâtre (Paris: Flammarion, 1959), p. 147.

<sup>47</sup> Jean-Louis Barrault, "A la recherche de 'Pour Lucrèce,'" Cahiers de la Compagnie M. Renaud-J.-L. Barrault, Cahier No. 11 (Paris: Julliard, 1955), p. 83.

<sup>48</sup> Bernard Dort, "Huis-clos racinien," Cahiers de la Compagnie M. Renaud-J.-L. Barrault, Cahier No. 8 (Paris: Julliard, 1955), p. 49.

<sup>49</sup> Ibid., p. 8.

silence."<sup>50</sup> Une fois engagés dans l'action, aucune fuite n'est possible. Le langage lui-même est "non d'affirmation ou de conquête, mais de fuite."<sup>51</sup> Comparés à Racine "Shakespeare, Corneille et Kleist opposent au huis-clos racinien un espace ouvert sur le monde et sur les Dieux, à la tragédie racinienne un théâtre tragique qui n'ait plus partie liée avec la destruction et la mort: un théâtre non de regard mais d'action."<sup>52</sup>

C'est ici dans la dramaturgie de Racine que se retrouve sa vraie cruauté. Il a créé des situations dans lesquelles, une fois sur scène, le héros ne peut avancer que dans une seule voie: celle de sa destruction. C'est ici encore, dans la dramaturgie de Racine, que se trouve l'explication des divers aspects de son art. C'est pour éviter tout répit que les héros sont lancés sans aucune progression au coeur de la crise. Ils sont lucides, ils n'ont pas peur de mourir ou de se détruire et par-dessus tout ils ne considèrent jamais le compromis ou la résignation comme possibles: Chimène finira par se consoler et oublier, cela ne serait nullement concevable chez Racine. C'est pour soutenir cette impression d'atmosphère claustrophobique que le langage est restreint, les images rares, la poésie intégrée

---

<sup>50</sup> Ibid., p. 10.

<sup>51</sup> Ibid., p. 15.

<sup>52</sup> Ibid., p. 16.

au discours. L'amour dépourvu de toute tendresse--car la tendresse est détente et baume--ne symbolise que la force destructrice capable de détruire l'homme tout en le révélant. Mais Racine n'est pas un sadique cherchant à représenter dans son théâtre la torture humaine. C'est l'homme victime qui l'intéresse et le fascine. Et cet homme porte en lui les causes de sa chute. L'enfer fait partie intégrante de ce théâtre: chacun de ses héros le porte en lui et le retrouve dans le regard qu'il cherche, celui de l'être désiré. C'est par cette dureté et cette nudité du destin que Racine est le véritable père du théâtre moderne.

## V

## LE SILENCE DE RACINE

"Il avoua que les auteurs de pièces de théâtre étaient des empoisonneurs publics; et il reconnut qu'il était peut-être le plus dangereux de ces empoisonneurs. Il résolut non seulement de ne plus faire de tragédies, et même de ne plus faire de vers: il résolut encore de réparer ceux qu'il avait faits par une rigoureuse pénitence. La vivacité de ses remords lui inspira le dessein de se faire chartreux."

Louis Racine

Pourquoi, à l'âge de trente-sept ans, après nous avoir donné Phèdre, Racine choisit-il de se taire pendant douze ans? C'est sur cette énigme troublante que se penchent les écrivains et les critiques que Racine hante encore de nos jours. Les raisons de ce silence prolongé sont toutes spéculatives puisque les deux fils de Racine cherchèrent à éliminer tout ce qui pouvait risquer d'altérer le portrait édifiant qu'ils désiraient nous laisser de leur père.

Masson-Forestier, arrière petit-neveu de Racine, publie, en 1910, son livre Autour d'un Racine ignoré,<sup>1</sup>

<sup>1</sup> Alfred Masson-Forestier, Autour d'un Racine ignoré (Paris: Mercure de France, 1910).

biographie de son ancêtre, qui non seulement contredit le portrait que nous avait légué Louis Racine, mais campe un personnage ambitieux, cruel, et sans scrupules. Comment se place le silence de Racine dans cette tentative biographique? Masson-Forestier suggère une santé qui se ressent de la vie dissipée qu'a menée le poète, une vie à la cour qui lui demande une bonne partie de son temps et qui mène enfin à un épuisement de sa force créatrice. De son temps, n'ayant eu que deux succès: Alexandre et Andromaque, en changeant de carrière "Racine a donc renoncé à peu de chose."<sup>2</sup> D'ailleurs la source ne s'est pas tarie du jour au lendemain: "de trente-deux à trente-six ans, ses oeuvres se font rares et elles trahissent de l'épuisement."<sup>3</sup>

Chez Charles Péguy nous retrouvons le même son de cloche: "Lui le cruel analyste, le maître de cruauté il sentit mieux que personne cette cruauté suprême, la seule irréparable peut-être, la cruauté du don."<sup>4</sup> Racine ne possède pas une vaste imagination et Péguy remarque qu'il écrit d'année en année la même pièce dont il ne varie que les données: "Sur le même modèle, sur le même plan, artificieusement, laborieusement varié, il eut fait une tragédie

---

<sup>2</sup> Ibid., p. 390.

<sup>3</sup> Ibid., p. 324.

<sup>4</sup> Charles Péguy, "Victor-Marie, Comte Hugo," Oeuvres en prose--1909-1914 (Paris: Nouvelle Revue Française, 1957, Bibl. de la Pléiade), p. 779.

par an. Comme un condamné. Rien n'est triste à cet égard et rien n'est un enseignement, rien n'est désolé, rien ne sent la condamnation, l'habitude, la résignation au travail, l'habitude du travail comme ce plan en prose que nous avons de sa main du premier acte d'Iphigénie en Tauride. Aussi il arrêta."<sup>5</sup> Trois ans séparent Iphigénie en Aulide de Phèdre et Péguy y décèle déjà le symptôme avant-coureur d'une faiblesse croissante chez Racine: "Ce retard de trois ans de Phèdre, cet espacement, ce premier espacement fut la première indication qu'il y avait quelque chose de changé, quelque chose de rompu, que le rythme, annuel, était rompu; et cet avertissement lui-même était numérique, chronologique. On put comprendre après qu'il avait marqué une première détente, l'avant-dernière détente, le commencement, le premier coup de la rupture du rythme; qu'il avait signifié qu'après cet avertissement l'oeuvre elle-même allait se rompre. Que la dernière détente serait la rupture même."<sup>6</sup>

Henri Ghéon embrasse, lui aussi, ce point de vue: "Charles Péguy a parlé de doute, d'impuissance--je n'y contredis point. On est trop tenté de considérer les grands artistes du passé dans la brume d'or de la gloire, comme une race de demi-dieux qui exploitent à l'infini un fonds illimité, inépuisable, et qui mépriseraient, sans

---

<sup>5</sup> Ibid., p. 788.

<sup>6</sup> Ibid., p. 791.

doute, les faiblesses de nos hommes de lettres d'aujourd'hui. S'il exista de ces héros en lesquels il semble que la mort seule ait pu figer l'irrésistible montée de la sève, le flux des mots, des formes, des idées (tel un Shakespeare, tel un Beethoven, tel même un Hugo, un Corneille . . .) plus je lis Racine, plus je me rends compte qu'il n'est pas né de cette race-là. Ce ne fut ni un vaste esprit créateur, ni une grande âme généreuse, ni même un rhéteur débordant."<sup>7</sup>

Selon Ghéon, il y aurait donc deux types d'artistes: les premiers munis d'un pouvoir d'imagination et de création sans cesse renouvelé et qui déferle sans se tarir et les seconds au pouvoir plus restreint, plus étriqué qui doivent constamment déployer de grands efforts de composition dans leurs créations. La création artistique abrite de puissants torrents mais aussi de minces filets d'eau limpide. Racine doit étendre son talent et l'effort l'épuisera: "Ne nous étonnons pas si, après six chefs-d'oeuvre, sa volonté retombe; si les combinaisons psychologiques d'un cerveau qui n'abrite pas l'univers, qui tâche simplement à construire hors de lui un univers selon ses forces, avec ces forces même se trouvent épuisées un jour. Lorsque lui manquera une neuve matière qu'il se sente capable d'ordonner, d'animer de vie, de réaliser en beauté, croyez bien qu'il s'arrêtera. Iphigénie aura sonné comme l'avertissement

---

<sup>7</sup> Henri Ghéon, "L'exemple de Racine," La Nouvelle Revue Française, No. 26, fév. 1911, p. 184.

salutaire--et Phèdre est le dernier grand cri. L'esthétique racinienne siège au plus haut degré de la raison créante et non à fleur de peau, dans la forme ou dans le métier.

Racine n'ayant plus rien à dire de significatif, se tait."<sup>8</sup>

Les critiques partisans du point de vue de l'épuisement du talent de Racine ne prennent pas en ligne de compte Esther, Athalie et les Cantiques Spirituels. On ne peut nier que Racine soit d'une autre race que Shakespeare auquel il a été souvent comparé. Mais partant d'une imagination et d'un pouvoir créateur plus minces, il a atteint un degré de perfection et de raffinement remarquable. Athalie se place certainement parmi les grandes pièces de Racine et réfute l'opinion qui le considère comme ayant atteint la limite de ses ressources poétiques.

D'autres critiques essayeront d'expliquer le silence de Racine par une lassitude générale. C'est l'interprétation avancée par André Suarès: "Et quand au seuil de la quarantième année, il est un peu las de vivre, las aussi de curiosité, il ne trouve plus en lui-même de quoi le retenir, l'art enfin n'a plus de force à le séduire. Il se retire du jeu, qui est la scène."<sup>9</sup> A la lassitude de la vie, du fardeau d'un passé qui lui pèse, Suarès, de plus, attribue à Racine un manque d'intérêt pour un théâtre qui ne satisfait

---

<sup>8</sup> Ibid., p. 195.

<sup>9</sup> André Suarès, "Shakespeare et toujours Racine," Sur la Vie: Essais (Paris: Emile-Paul Editeurs, 1912), p. 287.

plus son créateur: "On se lasse de ces belles princesses, de leur sacrifice à la vanité, et parfois de leur charmant langage. Et la preuve, qu'à moins de quarante ans, Racine en fut lassé lui-même. Il a cessé de pratiquer son art, parce que son art avait cessé de le faire vivre. Pour lui le premier, il y manquait l'intérêt passionné de la vie."<sup>10</sup> Mais Racine s'arrête d'écrire après Phèdre qui serait, selon Louis Racine, la pièce favorite de son père. Comment donc expliquer cette lassitude, cet ennui après avoir donné le jour à une héroïne telle que Phèdre? Peut-elle manquer d'intérêt pour son créateur? Suarès attribue à Racine son propre ennui d'un théâtre pour lequel il s'est toujours montré assez sévère. Mais rien n'indique que Racine lui-même s'en soit lassé.

Le silence de Racine a aussi été attribué à la sensibilité malade du dramaturge. Ainsi l'échec de Phèdre et le succès de Pradon auraient profondément blessé Racine dans son amour-propre, avance Edmond Jaloux: "Chez des êtres comme Racine, une telle blessure de sensibilité prend des proportions d'un véritable effondrement: il avait, d'ailleurs, une peine infinie à surmonter les moindres ennuis."<sup>11</sup> Jaloux attribue de plus à Racine un autre genre de souffrance: ". . . cette prostitution qu'il y a à se révéler au public: prostitution qui est bien douce dans le

---

<sup>10</sup> Ibid., p. 283.

<sup>11</sup> Edmond Jaloux, Perspectives et Personnages (Paris: Librairie Plon, 1931), p. 9.

succès, mais qui devient pénible dans l'échec."<sup>12</sup> Ce que nous savons de la vie de Racine nous le révèle comme un homme sensible, sans doute, mais aussi comme un lutteur qui sait se défendre quand il le faut. Ses pointes à Corneille dans les préfaces de ses pièces, sa réponse à l'auteur des Hérésies imaginaires et des Deux visionnaires indiquent chez lui un homme qui, loin de se laisser abattre, riposte avec virulence. Rien ne prouve non plus que la prostitution requise du courtisan soit plus facile à supporter que celle de la scène. Ce concept moderne de la prostitution qui résulte de la place importante que nous accordons aux artistes de nos jours ne semble pas applicable au XVII<sup>e</sup> siècle où l'artiste dépend de la bienveillance de ses bienfaiteurs.

Bien que Jean-Louis Barrault attribue le silence de Racine à plusieurs facteurs: la Champmeslé lui préfère le duc de Clermont-Tonnerre, Port-Royal essaye une réconciliation et le pousse au poste d'historiographe du Roi, son amour pour Louis XIV, le désir d'une vie plus rangée, c'est surtout la cabale contre Phèdre qui fut la raison maîtresse de son abandon du théâtre: "Racine plongea cette fois dans le désespoir."<sup>13</sup> Et ce désespoir fut la cause que "Racine alors renonça pour toujours au théâtre. 'Fin de la saison

---

<sup>12</sup> Ibid., p. 10.

<sup>13</sup> Jean-Louis Barrault, Nouvelles réflexions sur le théâtre (Paris: Flammarion, 1959), p. 179.

en Enfer.' Il venait d'atteindre trente-sept ans."<sup>14</sup>

Bien qu'Edmond Jaloux et J. L. Barrault soient du même avis, le premier dans sa méditation sur le sujet sera amené à écrire: "Dans la vie de quelques poètes, il y a, à certaine heure, une sorte d'appel au silence: Vigny devait connaître quelque chose de pareil."<sup>15</sup> La façon que choisit Jaloux pour formuler sa proposition est très vague, les termes: "quelques poètes," "à certaine heure" et "une sorte d'appel" indiquent la difficulté à définir ce genre de phénomène.

François Mauriac, comme Jaloux, pense à un autre poète qui s'est tu: "Les circonstances extérieures ne sont que des prétextes pour le poète qui choisit de se taire. L'échec de Phèdre, l'affaire des Poisons, le scrupule janséniste, l'ambition de l'historiographe, tout ce qui a concouru, selon les historiens, pour interrompre la carrière littéraire de Racine, n'a peut-être pas pesé d'un plus grand poids dans sa décision que, dans celle de Rimbaud, le sordide fait divers bruxellois. Car non seulement ils se taisent, mais ils renient (surtout Rimbaud) ce qu'ils ont écrit, comme si cette part d'eux-mêmes, leur oeuvre, les avait trahis et comme si, en la reniant, ils espéraient retrouver l'intégrité de leur être et restaurer leur moi

---

<sup>14</sup> Ibid., p. 179.

<sup>15</sup> Edmond Jaloux, Perspectives et Personnages (Paris: Plon, 1931), p. 10.

dans son unité."<sup>16</sup> Rimbaud a renié ses écrits, alors que Racine, en 1687, puis en 1697, veille à la deuxième et à la troisième édition de ses oeuvres complètes. Mauriac envisage la création comme un appauvrissement, une véritable mutilation pour l'artiste: "Ce que nous avons détaché de nous, et que nous appelons notre oeuvre, qui sait si nous n'en demeurons pas à jamais appauvris et si un écrivain n'est pas une créature irréparablement mutilée? Peut-être Arthur Rimbaud quand il entre dans le silence, part-il à la recherche de cette part de lui-même qu'il en avait arrachée, qu'il avait jetée en pâture à notre génération. Un écrivain, c'est au fond l'homme qui a perdu son ombre ou plutôt, quand il se survit et qu'il n'est plus qu'un vieux moulin broyeur de mots, c'est une ombre qui a perdu son homme."<sup>17</sup> A qui cette déclaration s'adresse-t-elle? A Racine, à Rimbaud ou à Mauriac? Il faudrait pourtant distinguer entre le premier et les deux autres. A une époque où l'écrivain emploie ses propres sentiments, souvenirs et expériences dans son oeuvre, il peut sentir à certains moments qu'il s'est donné "en pâture," mais dans le cas de Racine et de son siècle l'artiste compose, crée avec détachement une oeuvre purement littéraire et artistique. Son moi personnel n'est nullement engagé dans cette création et sa décision de se

---

<sup>16</sup> François Mauriac, "Du silence en littérature," Le Figaro Littéraire, 15 février 1958.

<sup>17</sup> Ibid.

taire peut avoir d'autres raisons que celle de rejoindre l'unité et l'intégrité dont parle Mauriac.

D'autres encore brandiront le remords à la base du changement dans la vie de Racine. Pierre de Lacretelle découvre, dans les pièces raciniennes, une "évolution" à partir de Mithridate. Dans cette pièce, le roi est capable de générosité et il pardonne à son fils sa conduite. Dans Iphigénie nous trouvons une "soumission à un pouvoir supérieur," et Phèdre est la pièce du remords. Dans cette dernière tragédie Racine avait si lucidement analysé le remords qu'il en fut lui-même saisi: "Remords si violent qu'une seule expiation lui paraît possible: abandonner son oeuvre et renoncer au théâtre, s'imposer le suicide de l'esprit comme Phèdre s'est infligé celui du corps."<sup>18</sup>

Victor Giraud de même que Pierre de Lacretelle cherche dans le remords la raison du silence de Racine. Mais pour Giraud c'est la façon dont le dramaturge a décrit les passions qui lui a fait sentir leur pouvoir de séduction. Ses amoureuses, séduisantes et troublantes--même quand elles sont criminelles--attiraient les âmes à la passion. Effrayé dans sa responsabilité d'écrivain, Racine choisit de se taire: ". . . en pleine possession de son art, il a sacrifié son génie à ses scrupules de moralité."<sup>19</sup>

---

<sup>18</sup> Pierre de Lacretelle, La vie privée de Racine (Paris: Librairie Académique Perrin, 1970), p. 170.

<sup>19</sup> Victor Giraud, "La poésie de Racine," Revue des deux mondes, 15 juillet 1927, p. 461.

Pour expliquer la retraite racinienne, Anatole France aura recours à la peur: "D'ailleurs Racine était chrétien. Les jansénistes l'avaient nourri. Maintenant que sa jeunesse était passée, emportant les belles apparences qui flottent au seuil de la vie, les désirs et leurs images décevantes, les voluptés neuves, il se sentit seul, enveloppé par un Dieu terrible, et la peur, la peur salutaire le prit."<sup>20</sup> La même terreur est invoquée par Jacques de Lacretelle, mais cette fois elle se mêle à du dégoût: dégoût pour la scène qui lui offrait l'amour et la gloire, dégoût pour les "liaisons scandaleuses" et peur enfin de la mort et de l'enfer. "Toutes les craintes, tous les pressentiments, tous les scrupules ont pu soudain glacer d'effroi ce lutteur aux nerfs fragiles."<sup>21</sup>

La peur sera encore à la base d'une méditation de Paul Claudel sur Racine en particulier et sur l'artiste en général. Il s'agit de la terreur en face de la "création," de "l'inspiration" et du "génie," du côté à la fois créateur et destructeur du processus artistique. Le drame humain dans Phèdre est amplifié par la présence des forces surnaturelles du mal symbolisées par Vénus et Neptune: "Mais ce qui rend le drame poignant, parce qu'il n'est pas

---

<sup>20</sup> Anatole France, Le génie latin (Paris: Calmann-Lévy Editeurs, 1917), p. 186.

<sup>21</sup> Jacques de Lacretelle, Introduction au théâtre de Racine (Paris: Librairie Académique Perrin, 1970), p. 62.

seulement celui de Phèdre, mais celui de Racine, est la question qu'il pose à la conscience de tout inspiré, victime à la fois et complice d'une puissance inconnue, ambivalente et suspecte."<sup>22</sup> Phèdre aura beau désirer guérir de son mal, elle ne peut pas le faire. A la fin de la pièce elle tourne vers nous un visage déformé par la peur:

"C'est le dénouement de Phèdre. Vous connaissez ces vers inouïs que je ne peux lire sans un frisson où du fonds de l'enfer la créature élève un appel désespéré à ce Père au ciel de qui elle est descendue. Il était juste, il était naturel qu'après les avoir tracés la plume se rompit comme d'elle-même dans une main sublime."<sup>23</sup> Claudel trace un parallèle entre Phèdre et Cassandre la prophétesse troyenne. La première offre à l'homme un amour qu'il refuse, la seconde ses prophéties qui seront méconnues. Claudel a lui-même essayé de représenter, dans son théâtre, la femme comme symbole de la sagesse, sagesse de laquelle l'homme se détourne. Dans Mémoires improvisés, Claudel reviendra plus longuement sur cette peur qui se saisit de l'artiste, peur qui découle des dangers dans lesquels le créateur est entraîné. "L'art s'adresse à des facultés de l'esprit particulièrement périlleuses, à l'imagination et à la

---

<sup>22</sup> Paul Claudel, "Conversation sur Jean Racine," Oeuvres en prose (Paris: Gallimard, 1965, bibl. de la Pléiade), p. 466.

<sup>23</sup> Ibid., p. 467.

sensibilité, qui peuvent facilement arriver à détraquer l'équilibre et à entraîner une vie peu d'aplomb."<sup>24</sup> Claudel ne souhaite à personne d'embrasser la vocation artistique car la vie des artistes, pense-t-il, révèle un profond déséquilibre et ce sont souvent des vies manquées: "Il y a très peu d'écrivains dont la vie n'ait été chavirée. Peu de spectacles plus tristes que la vie d'un Baudelaire, d'un Verlaine et même d'un Racine qui a eu des passages extrêmement noirs. Corneille, lui, a réussi; mais est-il sûr que Corneille soit un très grand génie? On peut en douter!"<sup>25</sup> Le génie serait donc une malédiction, ce qui explique le parallèle que fait Claudel entre *Phèdre* et Racine, et *Phèdre* et *Cassandre*. Le public jouit du fruit de la création artistique mais l'artiste, lui, maudit ses dons. Phèdre, ce voyage dans des zones périlleuses fit faire volte-face à Racine.

Il semble naturel que les critiques aient cherché dans Phèdre les causes de la retraite de Racine, de même qu'ils les chercheront dans son mariage, sa conversion, Port-Royal et la mort de la Duparc. Puisque Phèdre est la dernière pièce écrite avant son silence, on y cherche avec curiosité la clef du mystère. Jules Lemaître avait déjà

---

<sup>24</sup> Paul Claudel, Mémoires improvisés (Paris: Gallimard, 1969), p. 362.

<sup>25</sup> Ibid., pp. 362-3.

rattaché le silence de Racine à une peur morale, peur résultant du caractère de Phèdre: "Mais sans doute, quand Racine vit<sup>26</sup> Phèdre sous les espèces de la Champmeslé, il conçut pour la première fois ce qu'il y a de contagieux dans la représentation de l'amour-maladie, et aussi ce que la religion peut ajouter de piment aux choses de l'amour. Il conçut avec horreur que la notion même du péché peut devenir un élément de volupté. L'inquiétude que lui inspira sa première tragédie chrétienne acheva de faire de lui un chrétien. Il renonça, dis-je, au théâtre, à trente-sept ans et en pleine gloire--parce que Phèdre était décidément plus troublante qu'il ne l'avait pensé."<sup>27</sup> Si Phèdre est troublante, le silence de Racine l'est encore plus. Louis Racine nous offrait une explication édifiante (pour son père) mais qui pourtant ne semble satisfaire personne puisque nous découvrons une prolifération d'interprétations et d'hypothèses. Ayant considéré les causes psychologiques et morales avancées par les interprètes du renoncement racinien, nous nous tournons maintenant vers les causes d'ordre esthétique.

Il faudrait noter que nous retrouvons chez François Mauriac, dans sa biographie de Racine, des raisons à la fois chrétiennes et esthétiques, pour expliquer cette

---

<sup>26</sup> Jules Lemaitre, Jean Racine (Paris: Calmann-Lévy, 1908), souligné par l'auteur.

<sup>27</sup> Ibid., pp. 268-69.

retraite du théâtre. Ce livre parut en 1928, bien avant l'article mentionné plus haut qui traitait d'une façon plus générale du silence en littérature. Mauriac découvre chez Racine un "réveil du sang chrétien aux abords de la quarantaine."<sup>28</sup> Ce sera ce qu'il appelle "l'ange de midi," ce moment de la vie où la fin ne semble plus très éloignée: "Alors l'homme sent la fatigue du passé qu'il tire après lui; alors notre destinée prend figure; elle revêt déjà pour nous son aspect éternel, et nous ne sommes plus assez aimés pour en être divertis."<sup>29</sup> Racine, éduqué dans la foi chrétienne, devait y revenir tôt ou tard. La Champmeslé lui préfère d'autres amants, elle ne voulait pas réciter sur scène les vers suivants de Phèdre:

. . . . .  
 Je ne suis point de ces femmes hardies  
 Qui goûtant dans le crime une tranquille paix,  
 Ont su se faire un front qui ne rougit jamais.

Racine refuse de les retirer de la pièce et les railleries de l'auditoire durent l'humilier: "Rien de si propice au réveil des profondes impressions chrétiennes dans un coeur, que cette salissure d'une liaison finissante, que ce déclin boueux."<sup>30</sup> Telles sont les raisons chrétiennes du renoncement de Racine invoquées par Mauriac. Quant aux raisons

---

<sup>28</sup> François Mauriac, La vie de Jean Racine (Paris: Plon, 1928), p. 121.

<sup>29</sup> Ibid., p. 121.

<sup>30</sup> Ibid., p. 139.

esthétiques qui favorisèrent son retour au christianisme, Mauriac décèle un piétinement dans l'oeuvre racinienne et pense que continuer à écrire serait, pour Racine, un recommencement: "Racine a atteint, non seulement sa propre limite, mais celle de la tragédie."<sup>31</sup>

Pour Paul Bénichou ce sera Phèdre qui fermera la voie théâtrale à Racine car elle représente une héroïne qui réunit en elle la culpabilité et l'innocence. La structure tragique séparait la vertu du mal et de leur confrontation naissait la tragédie. Mais: "Le dialogue de la vertu et du mal, qui animait tragiquement cet univers est devenu dans Phèdre un dialogue intérieur, décidément sans issue. Phèdre semble par là mettre le point final, autrement que de façon accidentelle, à toute une oeuvre."<sup>32</sup>

Pour Jean Dubu aussi ce seront des raisons esthétiques qui poussent Racine au silence. A partir d'Iphigénie il relève un changement de direction dans le théâtre racinien qui s'exprime par l'introduction des forces surnaturelles dans la tragédie. Alors que dans les tragédies antérieures la passion, seule, dirigeait les personnages et l'action, Calchas dans Iphigénie, Vénus et Neptune dans Phèdre revêtent une importance capitale. De plus la mort est employée à des "fins scéniques." Mais cette nouvelle

---

<sup>31</sup> Ibid., p. 139.

<sup>32</sup> Paul Bénichou, L'écrivain et ses travaux (Paris: Librairie José Corti, 1967), p. 322.

façon de concevoir le surnaturel et la mort conduiront Racine à "l'intériorisation du drame." Le drame sera alors celui de la conscience. Phèdre réunit en elle tout le conflit de la pièce, elle attire à elle toute notre attention, les autres personnages perdent de leur importance et l'équilibre de la tragédie est rompu. Plus tard avec Esther et Athalie Racine optera pour le Dieu unique, source d'unité. Dubu soutient de plus que: "cette retraite apparaît aussi comme la conséquence de la clairvoyance et de l'inquiétude d'un artiste devant l'incompatibilité de deux domaines métaphysiques dont il aperçoit l'équivalence possible aux yeux de certains et qui recule devant l'ambiguïté ainsi proclamée. Il préférera, lorsque l'occasion s'en présentera, rompre avec les compagnons de ses lectures de jeunesse auxquels son expérience vécue refuse désormais l'authenticité, mais dans le nouvel univers qu'il se choisit, il se montrera également inspiré, capable d'adapter son ancienne manière de faire."<sup>33</sup> Mais si Racine possède cette facilité d'adaptation, cette continuité de l'inspiration, Dubu n'explique nullement pourquoi il lui faudra douze ans pour revenir au théâtre. Il est exact de noter que Phèdre implique un changement de direction dans le théâtre de Racine. Mais ce changement n'explique pas d'une façon satisfaisante la

---

<sup>33</sup> Jean Dubu, "De quelques raisons esthétiques du silence de Racine après Phèdre," Bulletin de la "Société d'Etude du XVIIème siècle, No. 20, 1959, p. 349.

retraite prolongée du dramaturge.

Les deux mondes de l'art et de la vie bourgeoise sont-ils compatibles? Selon Jean Giraudoux, dans le cas de Racine ils ne le sont pas. "Racine ne se taisait pas, il n'existait plus."<sup>34</sup> Racine poète s'est suicidé pour permettre au Racine bourgeois de commencer sa vie, et donc, sa propre tragédie. Giraudoux ne peut pas l'imaginer incapable d'écrire, ayant tari sa source d'inspiration. Mais il était temps, pour lui, de se marier, d'avoir des enfants, de servir le roi, d'embrasser donc un mode de vie bourgeois. Il devait se taire car: "Cette oeuvre dénuée d'angoisse séculaire, de scrupule, de morale et de réminiscence ne pouvait se soutenir dès que l'auteur,--non pas s'élevait à la vertu ou aspirait à quelque ordre de pensées supérieur, --mais simplement entré dans la vie. Dès que la part d'insconscience indispensable à Racine pour mener à bien sa fonction d'archange et de bourreau eut fondu en lui, il n'y avait plus aucune chance pour que sur cette vie bourgeoise soudain constituée, avec fonction royale, avec jugement moral, avec femme et enfants pieusement conçus et élevés, se superposât la cruauté et la virginité littéraires. C'est pour cette raison qu'il a cessé d'écrire: parce qu'un beau jour il a cessé d'être écrivain."<sup>35</sup> Seule

---

<sup>34</sup> Jean Giraudoux, "Racine," Littérature (Paris: Grasset, 1941), p. 43.

<sup>35</sup> Ibid., p. 42.

une grande passion aurait pu ramener Racine à la poésie. Cela advint quand il s'éprit du roi: ". . . Racine éprouva la seule passion qui puisse fondre sur une âme bourgeoise dure et volontairement bornée."<sup>36</sup> C'est cet amour qui nous donna Esther puis Athalie et dans cette dernière pièce il reprend des vers entiers d'Andromaque tant il a même oublié le langage qui était sien.

Thierry-Maulnier a publié deux livres sur Racine, et dans chacun d'entre eux il interprètera le sujet de la retraite du poète d'une façon différente. Dans sa première étude il élimine toute raison scandaleuse, mystérieuse ou traumatique. Selon lui, Racine approche de la quarantaine, âge où le regard se porte sur l'autre versant de la vie, sa carrière littéraire ne représente pas l'engagement exclusif d'une vocation, il voudrait se marier, avoir des enfants, mener une vie honorable. De plus, bien que Racine ne renie pas sa jeunesse, il approche de la quarantaine et ce n'est plus convenable pour un homme de son âge de fréquenter des actrices de théâtre. Et donc, sa retraite du théâtre sera: ". . . une retraite qui est moins une conversion religieuse qu'une conversion bourgeoise."<sup>37</sup> L'auteur n'explique pas suffisamment les arguments qu'il avance: peut-on mener une vie bourgeoise et continuer à écrire des tragédies? Doit-

---

<sup>36</sup> Ibid., p. 46.

<sup>37</sup> Thierry Maulnier, Racine (Paris: Gallimard, 1947), p. 279.

on nécessairement fréquenter des comédiennes si on est dramaturge? Mais après quelques années d'intervalle, dans son second livre qui traite de Phèdre, Thierry-Maulnier offre une nouvelle hypothèse sur le sujet. Le silence de Racine ne peut pas être expliqué par un accident dans la vie du poète. Il faut, comme pour celui de Rimbaud y découvrir une "cause nécessaire." Rien ne force Racine à se taire: il jouit d'une bonne santé, il peut encore écrire comme le prouvent les Cantiques Spirituels et aucun dégoût ou lassitude ne le trouble. Et Maulnier propose cette explication: "L'énigme en appartient à ce demiurge secret dont l'enveloppe humainement vivante de l'artiste n'est que l'imparfait simulacre, elle est dans cet ordre 'démoniaque' dont a parlé Goethe, et qui fait que le créateur apparent n'est que le serviteur plus ou moins docile et conscient d'une nécessité dont l'appel modeste, aimante et ravage l'homme choisi par elle jusque dans ses plus inaccessibles et ses plus insensibles profondeurs."<sup>38</sup> Ce genre d'hypothèse ne fait que remplacer un mystère par un autre. Comment, pourquoi, Racine, à trente-sept ans cesse-t-il d'être aimanté et ravagé par cette "nécessité?"

Charles Baudoin nous prévient contre le danger de tirer Racine à nous et de faire de lui un artiste hanté par des symptômes de la vie moderne. Ainsi il faudrait éviter

---

<sup>38</sup> Thierry Maulnier, Lecture de Phèdre (Paris: Gallimard, 1967), p. 11.

de le transformer en "artiste absurde" tel qu'il est décrit par Camus: "Créer ou ne pas créer cela ne change rien. Le créateur absurde ne tient pas à son oeuvre. Il pourrait y renoncer, il y renonce quelquefois. Il suffit d'une Abyssinie."<sup>39</sup> Pour Baudoin il ne faut chercher aucun heurt dans la vie de Racine qui d'ailleurs continue à composer, avec Boileau, des opéras pour la cour. De plus il traduit le Banquet, s'occupe de distribuer les rôles pour la représentation de ses tragédies et s'occupe enfin d'une réédition de ses oeuvres. Aucune rupture violente donc, Racine a atteint le "midi de la vie" dont parle C. G. Jung et sa vie change de direction sans heurt.<sup>40</sup>

Evidemment il nous reste à considérer une dernière hypothèse pour expliquer le renoncement de Racine, celle qui considère que le poste d'historiographe du roi offrait à Racine assez d'avantages pour qu'il renonce au théâtre. André Bellessort ne découvre aucun mystère dans cette retraite: "Il n'y a pas eu de retraite décidée, d'abdication volontaire. Le poète s'est laissé mener par les circonstances qui secondaient ses intérêts. Il a trouvé dans la bienveillance de Louis XIV une revanche à ses déboires d'auteur, et, dans les honneurs de la cour, le contentement

---

<sup>39</sup> Albert Camus, "Le mythe de Sisyphe," Essais (Paris: Gallimard et Calmann-Lévy, 1965, bibl. de la Pléiade), p. 176.

<sup>40</sup> Charles Baudoin, Jean Racine l'enfant du désert (Paris: Plon, 1963), p. 84.

de son ambition."<sup>41</sup>

Raymond Picard, se basant sur de nombreux documents de l'époque, essaye de se placer dans l'optique du siècle de Louis XIV. Si, avance Picard, on replace la décision de Racine dans le cadre de son époque, elle devient du coup compréhensible car elle est liée à l'idée qu'on se faisait du rôle de l'écrivain. Parlant de Racine, Picard note: "Mais c'est qu'apparemment il n'avait pas une idée sublime de la mission de l'écrivain, car la sacralisation de la littérature n'avait pas encore eu lieu: sur lui l'héritage romantique ne pesait pas."<sup>42</sup> Citant une lettre de Mme de Sévigné (lettre du 30 octobre 1677) dans laquelle elle écrit que le roi a accordé 2.000 écus de pension à Racine et à Despréaux, "en leur commandant de tout quitter pour travailler à son histoire," Picard suppose que cet ordre du roi fut très bien accueilli par le poète. Il n'y eut aucun heurt, Racine cherchait à s'élever dans la société de son époque, l'occasion s'offrait à lui de remplir une fonction prestigieuse et il ne lui vint sans doute même pas à l'idée de ne pas l'accepter.<sup>43</sup> La théorie du dégoût et du dépit sera réfutée par Picard: la cabale contre Phèdre n'était,

---

<sup>41</sup> André Bellessort, Sur les grands chemins de la poésie classique (Paris: Perrin & Cie, 1914), p. 319.

<sup>42</sup> Raymond Picard, La carrière de Jean Racine (Paris: Gallimard, 1961), p. 10.

<sup>43</sup> Ibid., p. 290.

certes, pas la première organisée dans l'intention de nuire au dramaturge et elle ne permit à Pradon qu'un succès durant les premières semaines de la représentation de sa pièce. Le roi accordait son soutien à Racine, le public préféra sa pièce et il avait ses fidèles avec à leur tête Boileau. Mais si la cabale dirigée contre Phèdre n'a pas causé la retraite de Racine, Picard ne doute pas qu'elle ait pu le préparer psychologiquement à prendre sa décision. Picard rejette aussi les hypothèses de la jalousie et de l'épuisement. L'infidélité de Marie Champmeslé ne pouvait pas gêner un homme qui n'avait jamais cessé de partager ses faveurs avec d'autres. Racine ne peut avoir atteint la limite de son talent: un écrivain qui est capable d'écrire des tragédies si variées pouvait certainement se renouveler.<sup>44</sup> Il est vrai que la montée de Lully et de son librettiste Quinault, vers les années 1672-73, assure à l'opéra une place considérable dans le divertissement de la cour. Mais bien que l'opéra gagne en faveur, la tragédie, elle, ne perd pas pied. Dans une lettre que Picard cite, La Palatine rapporte qu'à Fontainebleau on présente onze tragédies contre trois opéras.<sup>45</sup> Picard repousse aussi la théorie de la conversion: Phèdre n'est nullement janséniste, comme on a voulu le voir. Chez Sophocle l'homme est bien plus écrasé

---

<sup>44</sup> Ibid., p. 300.

<sup>45</sup> Ibid., pp. 302-303 (Lettre du 23 juillet 1677).

que chez Racine sans qu'on puisse pour cela lui attribuer d'être janséniste. De plus Racine n'avait pas besoin de se taire puisque le grand Arnauld avait approuvé Phèdre. Après cette dernière pièce Racine n'a certainement pas l'air d'un converti: il ne renonce ni aux honneurs, ni aux avantages de la vie de cour.<sup>46</sup> Enfin, il faut bien convenir que Racine ne se taft pas du tout puisqu'il écrit des opéras sur commande, il traduit le Banquet, oeuvres pas plus édifiantes que les tragédies qu'il composait.<sup>47</sup> Le revirement racinien n'est pas unique dans son siècle: La Chapelle, Genest et Campiston abandonnèrent le théâtre pour des fonctions sociales qu'ils considéraient comme plus honorables.<sup>48</sup> Si Racine s'est converti, c'est de dramaturge en historio-  
graphe.<sup>49</sup>

Deux autres critiques nous conseillent de ne pas appliquer notre optique moderne à un écrivain du XVIIème siècle. Pour Jean Pommier "la dramaturgie était un "métier" d'ouvrier habile, bien plus qu'une confidence et que l'assouvissement d'un besoin de s'exprimer,"<sup>50</sup> alors que Jean Tortel avance, en parlant de Racine, "Pas plus engagé dans

---

<sup>46</sup> Ibid., p. 307.

<sup>47</sup> Ibid., p. 308.

<sup>48</sup> Ibid., p. 311.

<sup>49</sup> Ibid., p. 310.

<sup>50</sup> Jean Pommier, "Le silence de Racine," Revue de Paris, Nov. 1964, p. 127.

ses tragédies qu'un ébéniste dans sa table, il ne les considérait que du dehors, comme un démiurge--et s'il lui fallait en refaire, c'était à la commande."<sup>51</sup>

Nous voilà, après ce tour d'horizon, munis de toutes sortes d'interprétations proposées à notre attention qui, chacune à sa façon, essayent de percer le mystère qui enveloppe cette période de la vie de Racine. La nature humaine est complexe et la critique fera fausse route quand elle cherchera une raison unique et bien définie pour résoudre cette énigme. La conversion et la jalousie du poète nous semblent être les moins plausibles des hypothèses avancées. Racine se convertira sans doute, mais cela se fera d'une façon progressive alors que toute la cour, avec le roi, connaît un retour à la religion. Si Racine est jaloux, il doit l'être depuis longtemps déjà puisque la Champmeslé eut de nombreux amants.

La théorie psycho-esthétique ne semble pas suffisante non plus: bien que Racine soit un artiste d'une vitalité artistique plus restreinte qu'un Shakespeare, par exemple, son talent le porte à un degré de perfection et de civilisation rarement atteint. Ses deux premières pièces ne sont, certes, pas les meilleures et son art s'affine à la tâche. Phèdre, qu'il écrit avant sa retraite, se place, en dépit de ses faiblesses, parmi ses chefs-d'oeuvre.

---

<sup>51</sup> Jean Tortel, "Regards sur Racine et regard de Racine," Cahiers du Sud, No. 43, 1956, p. 125.

Les biographies de Racine ne nous permettent pas non plus d'accepter la théorie du remords car ce que nous savons du poète le présente comme un homme plutôt inaccessible au remords. De plus ce remords est inconcevable au moment où Phèdre se voit approuvée par Port-Royal.

Picard nous paraît être le critique qui a le mieux abordé le problème car, tout en proposant une cause maîtresse, il admet l'importance de plusieurs facteurs qui amenèrent Racine à accepter le poste d'historiographe de Louis XIV. Sans qu'il ait atteint le "midi de la vie," on peut très bien imaginer que Racine ait voulu apporter un changement à sa vie. De plus, le poste offert était désirable et en accord avec ses ambitions. Le dramaturge ne prit, sans doute, pas la décision de quitter le théâtre, mais une fois engagé dans sa nouvelle vie de courtisan et de père de famille, il n'eut ni le temps, ni le désir d'y revenir. Il est impossible de considérer que Esther et Athalie représentent un retour au théâtre puisqu'elles furent commandées pour des représentations privées par des jeunes filles du pensionnat.

Nous avons du mal, de nos jours, à accepter qu'un écrivain ait des ambitions sociales ou matérielles. Nous le considérons comme un être différent des autres mortels, embelli et ennobli par son contact avec l'acte de création. C'est la raison pour laquelle le silence de Racine, au XXème siècle, fut expliqué par ce faisceau d'interprétations

modernes. A son époque, on a pu regretter que Racine n'écrive plus pour le théâtre, mais rien ne prouve que sa décision ait intrigué ses contemporains.

## CONCLUSION

Ce parcours rapide du changement qui s'est opéré dans les manières de lire Racine ne prétend, en aucun cas, avoir épuisé le sujet. Un choix était indispensable et nous avons été obligée de n'inclure, dans ce tour d'horizon, que quelques-uns des ouvrages et des articles parus durant le vingtième siècle.

Avant de conclure, nous devons pourtant mentionner trois ouvrages qui, se basant sur le matérialisme dialectique, la psychanalyse, et le structuralisme ont apporté à l'oeuvre de Racine de nouvelles méthodes d'exploration littéraire.

Lucien Goldmann,<sup>1</sup> qui s'inspire des travaux du Hongrois Georges Lukacs et de la méthode marxiste dans son analyse des oeuvres de Pascal et de Racine, établit d'abord l'interdépendance, dans l'univers, des parties et du tout comme donnée de base. Chaque élément dépend du tout mais sert aussi à l'expliquer. La méthode dialectique tend à chercher sous des éléments hétérogènes des "structures significatives." Chaque passage d'une oeuvre est lié à l'ensemble cohérent de cette oeuvre. L'écrivain ne crée

---

<sup>1</sup>Lucien Goldmann, Le Dieu caché (Paris: N.R.F., 1955).

pas en vase clos: il se rattache à la société de son temps et embrasse la "vision collective du monde" commune à son groupe social. Selon Goldmann, c'est du côté de Port-Royal qu'il faut se tourner pour comprendre Racine et son théâtre. Or, les Jansénistes se recrutaient dans la "noblesse de robe," classe sociale qui se trouva au XVII<sup>e</sup> siècle en conflit avec "la bureaucratie des Commissaires" créée par le roi. Le mécontentement de cette "noblesse de cour" permit la propagation de l'idéologie janséniste qui prêche "la vanité essentielle du monde et la recherche du salut dans la retraite et la solitude."<sup>2</sup> Goldmann distingue trois tendances dans le mouvement janséniste:

a) un tendance extrémiste de Martin Barcos (neveu de Duvergier de Hauranne, abbé de Saint Cyran) qui prêche le refus complet du monde;

b) une tendance médiatrice "intramondaine" durant la période de la Paix de l'Eglise reposant sur l'idéologie arnauldienne; et

c) face aux échecs de réconciliation avec l'Eglise, une tendance de retour à une position plus radicale, tendance liée à la théologie modifiée de Nicole et d'Arnauld.

Tout le théâtre racinien reflète ces trois attitudes jansénistes et se divise en trois groupes. Le premier de ces groupes comprend Andromaque, Britannicus, et Bérénice. Ces trois pièces se rattachent à la vision tragique formulée

---

<sup>2</sup> Ibid., p. 133.

par Barcos. Le héros refuse tout compromis avec le monde, et Dieu est un spectateur muet. Le deuxième groupe comprend Bajazet, Mithridate et Iphigénie qui, selon Goldmann, sont des drames plutôt que des tragédies et qui représentent les tentatives intramondaines de conciliation faites par les jansénistes entre les années 1669 et 1675. Dans le troisième groupe nous avons d'un côté Phèdre qui exprime l'échec total du compromis tel que le propose Oenone, et, d'un autre côté, Esther et Athalie qui reflètent la lutte intramondaine pour la liberté, lutte qui résulte de la reprise des persécutions contre Port-Royal.

Nous pouvons conclure, avec Goldmann, que le développement du théâtre racinien suit l'évolution de l'attitude de Port-Royal: déception du monde suivie d'une retraite dans la solitude, espoir de réconciliation et finalement retour à l'impossibilité d'une vie authentique dans le monde.

Charles Mauron<sup>3</sup> se sert de la méthode psychanalytique pour analyser la vie et l'oeuvre de Racine. Mais, au lieu d'appliquer cette méthode au flot verbal du patient psychanalysé, Mauron la pratique--chez Mallarmé puis chez Racine--sur l'oeuvre écrite. L'oeuvre littéraire, selon Mauron, a sa genèse dans l'inconscient de l'auteur, et

---

<sup>3</sup> Charles Mauron, L'Inconscient dans l'oeuvre et la vie de Racine (Aix-en-Provence: Pub. Annales de la Faculté des Lettres, 1957).

c'est cette psyché qui peut se révéler dans l'écriture. Par une superposition successive des tragédies raciniennes Mauron essaye de dégager une structure de base, structure qui se rapproche du complexe d'Oedipe:

a) une poussée libidinale qui provoque un sentiment de culpabilité;

b) le développement d'une conscience déssexualisée à fonction punitive.

A partir de ces données Mauron conclut que la biographie de Racine a été dominée par un complexe d'Oedipe mal liquidé que le dramaturge a transposé dans son théâtre. Racine orphelin a été recueilli par Port-Royal, institution rigide, dont les exigences morales sont en conflit avec le naturel mondain du jeune homme. La grande lutte de Racine sera d'essayer de se dégager de la névrose janséniste. Chacune de ses tragédies reflète donc un itinéraire de libération personnelle qui tantôt réussit, tantôt échoue et qui cherche à réaliser l'unité de son moi individuel. Mauron nous propose le schéma structurel suivant:

a) amour oedipien, principe du plaisir, sadisme;

b) triomphe de l'Oedipe;

c) contrôle du surmoi, le sadisme se change en masochisme.

Dans le théâtre de Racine le groupe central est formé de trois pièces Bajazet, Mithridate, et Iphigénie.

et dans ce groupe Mithridate est l'oeuvre dans laquelle s'effectue le renversement du sadisme au masochisme. A partir de cette pièce ce seront les coupables qui seront punis (Pharnace, Eriphile, Phèdre, Aman, Athalie), et le père occupera un rôle d'autorité (Agamemnon, Thésée, Joad).

Mauron ne prétend nullement que la psychocritique soit la seule méthode d'investigation littéraire. Il l'offre, plutôt, comme un éclairage supplémentaire, capable de révéler des aspects de l'oeuvre qu'une lecture textuelle ne découvrirait pas.

Il est intéressant de noter que, par des voies différentes, Goldmann et Mauron arrivent à certaines conclusions similaires:

a) Andromaque, Britannicus et Bérénice font partie d'un même groupe où le héros fait face à un principe de transcendance (qui se rattache au refus janséniste du monde chez Goldmann et à la discipline au principe du plaisir<sup>4</sup> chez Mauron);

b) les trois pièces Bajazet, Mithridate et Iphigénie forment un deuxième groupe qui offre un renversement des perspectives. Mithridate est au sommet de ce tryptique car la pièce exprime l'espoir d'une conciliation possible entre

---

<sup>4</sup>D'après Freud le principe de plaisir et le principe de réalité représentent le conflit de la passion et du devoir.

l'individu et la collectivité. Pour Goldman cette pièce centrale révèle le désir janséniste d'une vie intramondaine, alors que pour Mauron Mithridate représente le triomphe de l'Oedipe puisque le fils Xipharès peut épouser la femme de son père--avec la bénédiction de ce dernier.

c) Dans le dernier groupe Goldman et Mauron notent un changement de direction: la transcendance n'est plus extérieure, elle se trouve dans la conscience même du héros. Pour Goldman, Phèdre réalise l'impossibilité de vivre dans le monde, et pour Mauron c'est le surmoi qui assume sa responsabilité et force l'héroïne au masochisme.

Le troisième ouvrage qui renouvelle la méthodologie de la critique racinienne est celui de Roland Barthes.<sup>5</sup> Cette méthode, influencée par les théories de Goldman et de Mauron, est à la fois structuraliste et psychanalytique. Évitant toute référence à la biographie de Racine (sauf pour l'ingratitude du dramaturge puis à propos de Louis XIV et Port-Royal), Barthes essaye de dégager de l'oeuvre un "Homo racinianus." Son étude se base sur les onze tragédies de Racine dans lesquelles il étudie le comportement des différents personnages. Il commence par étudier l'espace racinien dans lequel se meuvent les héros et qui est, selon lui, divisé en trois lieux bien définis: la Chambre, l'Anti-Chambre et l'Extérieur. La Chambre est le lieu

---

<sup>5</sup> Roland Barthes, Sur Racine (Paris: Seuil, 1963).

invisible, centre du pouvoir: c'est parfois l'appartement privé du Roi (comme dans Britannicus, par exemple) ou bien le lieu d'exil du monarque (tels les cas d'Amurat ou de Thésée). L'Anti-Chambre est la scène, huis-clos entre la Chambre et l'Extérieur, lieu dont le héros ne sortira que pour trouver sa mort. L'Extérieur, enfin, se compose lui-même de trois espaces: celui de la mort, celui de la fuite et celui de l'événement.

Après avoir défini l'habitat, Barthes se penche sur les rapports entre les personnages: à l'origine des civilisations humaines, les hommes étaient organisés en "hordes" asservies au mâle le plus fort (le "Père"). Le "Père" possédait femmes, enfants et biens. Les fils qui essayaient de se libérer de la domination du "Père" sont tués, châtrés, ou chassés. Les fils finirent par s'allier pour tuer le "Père." Une fois ce dernier tué, ils commencèrent à se disputer. Pour rétablir l'ordre dans la communauté, les fils renoncèrent à la possession de la mère et des soeurs: ainsi naquit le tabou de l'inceste. Barthes établit qu'il n'y a, chez Racine, aucune psychologie: il n'y a dans tout ce théâtre que des personnages qui recommencent, à chaque fois, cette ancienne légende de la psyché humaine. Ainsi, les tragédies de Racine révèlent des groupes humains dominés par des pères autoritaires: Amurat, Mithridate, Agamemnon, etc. (Agrippine, femme virile, appartient à ce groupe de pères), qui règnent sur des femmes: Andromaque,

Junie, Atalide, Monime, qui sont, elles, convoitées par des fils souvent ennemis: Britannicus et Néron, Pharnace et Xipharès entre autres. De cette analyse Barthes conclut que le "rapport essentiel" dans la tragédie racinienne est un rapport d'autorité envenimé par une relation de convoitise: A a tout pouvoir sur B, A aime B qui ne l'aime pas. L'amour revêt deux formes: l'un que Barthes nomme l'"eros sororal" et qui unit deux amants depuis de longues années (du type Junie et Britannicus, par exemple) et l'autre l'amour coup de foudre qui naît d'une façon soudaine (comme l'amour sadique de Néron pour Junie). Dans une telle situation, toute solution est impossible: si A use de son pouvoir pour posséder B il provoque la destruction de ce dernier, si, par contre, A renonce à B, il est frustré dans ses désirs. Le héros racinien sera non seulement divisé, mais il doit subir le revirement tragique: "être, c'est non seulement être divisé, mais c'est être retourné."<sup>6</sup> Le conflit racinien tourne au conflit théologique: "Tout Racine tient dans cet instant paradoxal où l'enfant découvre que son père est mauvais et veut pourtant rester son enfant. A cette contradiction, il n'existe qu'une issue (et c'est la tragédie même): que le fils prenne sur lui la faute du Père, que la culpabilité de la créature décharge la divinité. Le Père accable injustement: il suffira de mériter

---

<sup>6</sup> Roland Barthes, Sur Racine (Paris: Seuil, 1963).

rétroactivement ses coups pour qu'ils deviennent justes. Le Sang est précisément le véhicule de cette rétroaction. On peut dire que tout héros tragique naît innocent: il se fait coupable pour sauver Dieu. La théologie racinienne est une rédemption inversée: c'est l'homme qui rachète Dieu."<sup>7</sup>

Dans la seconde partie de son livre, Barthes applique sa méthode d'analyse à chacune des pièces de Racine. C'est dans cette partie du livre que nous voyons appliquée la vérification des catégories structurales établies par le critique.

Ces trois ouvrages sur le théâtre de Racine ont certainement ouvert de nouvelles perspectives à la critique; ils représentent, chacun à sa façon, un effort appréciable d'infuser un sang nouveau à la critique traditionnelle. Ces études, à part celle de Barthes, négligent pourtant toute notion de beauté esthétique, notion qui nous semble primordiale dans toute oeuvre artistique. Le milieu social de Racine, sa psyché intime, ses thèmes obsessionnels nous intéressent, certes, de même que nous passionne tout détail biographique se rapportant à sa vie. Mais ce qui nous attache à une oeuvre, par un lien émotif particulier, n'est nullement révélé par ces nouvelles méthodes d'analyse littéraire. Parlant du danger des généralisations dans l'étude

---

<sup>7</sup> Ibid., pp. 54-55.

de la littérature, Valéry écrivait: "Il est trop clair que toutes ces classifications et ces vues cavalières n'ajoutent rien à la jouissance d'un lecteur capable d'amour, ni n'accroissent chez un homme de métier l'intelligence des moyens que les maîtres ont mis en oeuvre: elles n'enseignent ni à lire, ni à écrire."<sup>8</sup> Valéry soutient que non seulement de tels ouvrages ne peuvent pas expliquer une oeuvre littéraire, mais que cette dernière doit son origine à des détails tout à fait anodins qui échappent à notre connaissance: "D'ailleurs le fait que tel jour, celui où Racine trouve tel vers, la température s'élève à 32°C est probablement plus important--que toute biographie--."<sup>9</sup>

Comme le note, de plus, A. Bonzon, y-a-t-il vraiment une telle différence entre ces approches au théâtre racinien? "A prendre les trois critiques, de Goldmann, de Mauron, de Barthes, dans leur caractère le plus formel, on est tenté au premier abord d'insister sur leur parenté. Le mot-clé de la critique sociologique et de la psychocritique aussi bien que de la critique Barthienne, n'est-il pas le même? La "vision tragique," le "schéma Racinien" peuvent être tenus pour des "structures" tout aussi bien que la "relation fondamentale."<sup>10</sup>

<sup>8</sup> Paul Valéry, "Variété," Oeuvres Tome II (Paris: Gallimard, 1957), p. 1287.

<sup>9</sup> Paul Valéry, "Poétique," Cahiers II (Paris: Gallimard, 1974), p. 1028.

<sup>10</sup> A. Bonzon, La nouvelle critique et Racine (Paris: Nizet, 1970), pp. 191-192.

Chaque génération engage Racine dans des débats qui analysent son théâtre selon le goût de l'époque. Il est donc normal que notre génération, imbue de psychanalyse et de phénoménologie, applique au théâtre racinien ces méthodes respectives d'analyse.

Une chose est claire: Racine, après bien des hauts et des bas, reste durant ces dernières années au centre des préoccupations critiques, littéraires et artistiques. Une dernière étape reste à franchir, celle du retour de Racine à la scène. Car, bien que grand poète, Racine est, avant tout, homme de théâtre.

## BIBLIOGRAPHIE

- Amat, Christian. "Le thème de la vision dans l'Andromaque de Racine." Revue des Sciences Humaines, oct.-déc. 1973, pp. 645-654.
- Barrault, Jean-Louis. Phèdre de Jean Racine: mise en scène et commentaires. Paris: Editions du Seuil, 1946.
- \_\_\_\_\_. Réflexions sur le théâtre. Paris: Jacques Vautrin, 1949.
- \_\_\_\_\_. "Réflexions rapides après 'Bérénice.'" Cahiers de la Compagnie Madeleine Renaud-Jean-Louis Barrault, dixième cahier. Paris: Julliard, 1955.
- \_\_\_\_\_. Nouvelles réflexions sur le théâtre. Paris: Flammarion, 1959 ("Shakespeare et les Français," pp. 116-128, "Avec Jean Racine," pp. 165-185).
- \_\_\_\_\_. "Mon Racine." Revue de Paris, oct. 1960, pp. 15-24.
- Barthes, Roland. Sur Racine. Paris: Editions du Seuil, 1963.
- Baudoin, Charles. Jean Racine, l'enfant du désert. Paris: Plon, 1963.
- Beaumarchais, Pierre. Théâtre complet: Lettres relatives à son théâtre. Paris: Gallimard, 1957.
- Bellessort, André. Sur les grands chemins de la poésie classique. Paris: Perrin & Cie, 1914.
- \_\_\_\_\_. Heures de parole. Paris: Perrin & Cie, 1929.
- \_\_\_\_\_. Le plaisir du théâtre. Paris: Perrin & Cie, 1938.
- Bénichou, Paul. L'écrivain et ses travaux. Paris: José Corti, 1967.
- Berton, Jean-Claude. Shakespeare et Claudel. Paris: La Palatine, 1958.

- Blanchet, André. "Phèdre entre le soleil et la nuit," La littérature et le spirituel. Paris: Editions Montaigne, 1960, Vol. II.
- Blum, Marcelle. Le thème symbolique dans le théâtre de Racine; du psychologique au divin. Paris: Nizet, 1962.
- Bonzon, Henri. La nouvelle critique et Racine. Paris: Nizet, 1970.
- Bordeaux, Henri. "Deux poètes de l'amour: La Religieuse Portugaise et Jean Racine," Les Nouvelles Littéraires, 23 déc. 1939.
- Bourdet, Edouard. "Le théâtre de Jean Giraudoux," Cahiers de la Compagnie Madeleine Renaud-Jean-Louis Barrault, deuxième cahier. Paris: Julliard, 1953, pp. 9-20.
- Bremond, Henri. Prière et poésie. Paris: Grasset, 1926.
- \_\_\_\_\_. La poésie pure. Paris: Grasset, 1926.
- \_\_\_\_\_. Racine et Valéry: Notes sur l'initiation poétique. Paris: Grasset, 1930.
- Brunel, Pierre. Claudiel et Shakespeare. Paris: Armand Colin, 1971.
- Brunetière, Ferdinand. Histoire de la littérature française: 1515-1830, tome II. Paris: Delagrave, 1912.
- Butler, Philippe. Classicisme et baroque dans l'oeuvre de Racine. Paris: Nizet, 1959.
- Carrouges, Michel. "Une théorie des ensembles humains," Monde Nouveau, oct. 1956, pp. 76-85.
- Cabeen, David C. et Brody, Jules. A Critical Bibliography of French Literature: The Seventeenth Century, Vol. III. Syracuse: Syracuse University Press, 1961.
- Cahen, Jacques. Le vocabulaire de Racine. Paris: Droz, 1946.
- Camus, Albert. Essais. Paris: Gallimard et Calmann-Lévy, 1965.
- Claudiel, Paul. Le soulier de satin. Paris: Gallimard, 1929.

- Claudel, Paul. "Conversation sur Jean Racine," Cahiers de la Compagnie Madeleine Renaud-Jean-Louis Barrault, huitième cahier. Paris: Julliard, 1955, reprise ensuite dans Oeuvres en prose. Paris: Gallimard, 1965, pp. 448-467.
- \_\_\_\_\_. Oeuvres en prose. Paris: Gallimard, 1965.
- \_\_\_\_\_. Mes idées sur le théâtre. Paris: Gallimard, 1966.
- \_\_\_\_\_. Mémoires improvisés. Paris: Gallimard, 1969.
- \_\_\_\_\_. Journal, Tome III. Paris: Gallimard, 1969.
- \_\_\_\_\_ et Barrault, Jean-Louis. Correspondance. Paris: Gallimard, 1974.
- Décades du Centre Culturel International de Cerisy-La-Salle: nouvelle série 7: entretiens sur Paul Valéry, sous la direction de Emilie Noulet-Carner. Paris: Mouton, 1968.
- Descotes, Maurice. Les grands rôles du théâtre de Jean Racine. Paris: P.U.F., 1957.
- \_\_\_\_\_. Racine. Bordeaux: Guy Ducros, 1957.
- Dort, Bernard. "Huis-clos racinien," Cahiers de la Compagnie Madeleine Renaud-Jean-Louis Barrault, huitième cahier. Paris: Julliard, 1955, pp. 7-16.
- Dubech, Lucien. Jean Racine politique. Paris: Grasset, 1926.
- Dubu, Jean. "De quelques raisons esthétiques du silence de Racine après 'Phèdre,'" Bulletin de la "Société d'étude du XVIIème siècle", No. 20, 1953, pp. 341-349.
- Dubajadoux, Georges. "Les lettres françaises et l'inconscient," Mercure de France, 1er fév. 1924, pp. 577-611.
- Dumas, André. "Le miracle de Racine," Les Annales Poétiques, No. 12, 15, nov. 1929, pp. 81-88.
- Eigeldinger, Marc. La mythologie solaire dans l'oeuvre de Racine. Genève: Droz, 1970.

- Eliot, Thomas S. Selected Essays: 1917-1932. New York: Harcourt Brace, 1932.
- Eustis, Alvin. Racine devant la critique française: 1838-1939. Berkeley: University of California Press, 1949, pp. 103-262.
- Faguet, Emile. Dix-septième siècle: Etudes littéraires. Paris: Lucène Ondin et Cie, 1892.
- France, Anatole. Le génie latin. Paris: Calmann-Lévy, 1917.
- Frank, Waldo. "The Modern Drama," Five Arts (série Man and His World). New York: Van Nostrand, 1930.
- Fulbinì, Mario. Jean Racine e la critica delle sue tragedie. Turin: Sten, 1925.
- Ghéon, Henri. "L'exemple de Racine," La Nouvelle Revue Française, No. 26, 1er fév. 1911, pp. 177-196.
- Gide, André. Incidences. Paris: Gallimard, 1924.
- \_\_\_\_\_. Nouveaux prétextes. Paris: Mercure de France, 1930.
- \_\_\_\_\_. "Baudelaire et M. Faguet," Oeuvres complètes, Vol. VI. Paris: N.R.F., 1934, pp. 321-327.
- \_\_\_\_\_. "Nationalisme et littérature," Oeuvres complètes, Vol. VI. Paris: N.R.F., 1934.
- \_\_\_\_\_. "Billets à Angèle," Oeuvres complètes, Vol. XI. Paris: N.R.F., 1936.
- \_\_\_\_\_. Journal: 1889-1939. Paris: Gallimard, 1951.
- \_\_\_\_\_. Journal: 1939-1949. Paris: Gallimard, 1954.
- Gillet, Louis. Shakespeare. Paris: Grasset, 1931.
- Giraud, Victor. "La poésie de Racine," Revue des deux Mondes, 15 juillet 1927, pp. 454-465.
- Giraudoux, Jean. "Racine," Nouvelle Revue Française, 1er déc. 1929, repris dans Littérature. Paris: Bernard Grasset, 1941, pp. 22-47.

- Giraudoux, Jean. "Choderlos de Laclos," Littérature.  
Paris: Bernard Grasset, 1941, pp. 49-66.
- \_\_\_\_\_. Littérature. Paris: Bernard Grasset,  
1941.
- Goldmann, Lucien. Le Dieu caché. Paris: N.R.F., 1955.
- \_\_\_\_\_. "Bérénice ou le tragique racinien,"  
Théâtre populaire, No. 20, sept. 1956, pp. 31-36.
- \_\_\_\_\_. Racine. Paris: L'Arche, 1956.
- \_\_\_\_\_. Situation de la critique racinienne.  
Paris: L'Arche, 1971.
- Gracq, Julien. "A propos de Bajazet," Confluences,  
avril 1946, pp. 162-175.
- Grosclaude, Pierre. Le renoncement de Jean Racine.  
Paris: Magnard, 1955.
- Guéguen, Pierre. Poésie de Racine. Paris: Editions du  
Rond-Point, 1946.
- Gurtwirth, Marcel. Jean Racine: un itinéraire poétique.  
Montréal: Les Presses de l'Université de Montréal,  
1970.
- Hubert, J.-D. Essai d'exégèse racinienne: les secrets  
témoins. Paris: Nizet, 1956.
- Hytier, Jean. Questions de Littérature. New York: Colum-  
bia University Press, 1967.
- Jaloux, Edmond. Perspectives et personnages. Paris:  
Librairie Plon, 1931.
- Jasinski, René. Vers le vrai Racine. 2 vol. Paris:  
A. Colin, 1958.
- Kirstein, Lincoln. Nijinski Dancing. With Essays by Jacques  
Rivière and Edwin Denby. New York: Knopf, 1975.
- Knapp, Bettina L. Jean Racine: Mythos and Renewal in  
Modern Theater. University of Alabama: University  
of Alabama Press, 1971.
- Knight, Roy. Racine et la Grâce. Paris: Boivin, 1950.
- \_\_\_\_\_. "Sophocle et Euripide ont-ils 'formé'  
Racine?" French Studies, Vol. V, april 1951, pp. 126-  
139.

- Lacretelle, Jacques de. Introduction au théâtre de Racine. suivie de La vie privée de Racine de Pierre de Lacretelle. Paris: Librairie Academique Perrin, 1970.
- Lapp, John C. Aspects of Racinian Tragedy. Toronto: Toronto University Press, 1955.
- Larroumet, Gustave. Racine. Paris: Librairie Hachette, 1931.
- Le Bidois, Georges. La vie dans la tragédie de Racine. Paris: J. de Gigord, 1929.
- Lemaître, Jules. Jean Racine. Paris: Calmann-Lévy, 1908.
- Les Chemins Actuels de la Critique: centre culturel international de Cerisy-la-Salle-2 septembre au 12 septembre 1966, sous la direction de Georges Poulet. Paris: Plon, 1967.
- Linn, John Gaywood. The Theater in the Fiction of Marcel Proust. Columbus: Ohio State University Press, 1966.
- Malraux, André. "Réponse à Henry de Montherlant," Cahiers de la Compagnie Madeleine Renaud-Jean-Louis Barrault dixième cahier. Paris: Julliard, 1955, pp. 23-32.
- Mandin, Louis. "Les énigmes de l'histoire. Racine, le sadisme et l'affaire des poisons," Mercure de France, avril 1940, pp. 40-52.
- Masson-Forestier, Alfred. Autour d'un Racine ignoré. Paris: Mercure de France, 1910.
- Maulnier, Thierry. Racine. Paris: Gallimard, 1935.
- \_\_\_\_\_. "Le bonheur de Racine," Revue Universelle. fév. 1935, pp. 305-320.
- \_\_\_\_\_. Lecture de Phèdre. Paris: Gallimard, 1943, ed. augmentée, 1967.
- Maurens, Jacques. "Noblesse et passion dans le théâtre de Racine," Cahiers Raciniens, 2ème semestre, 1957, pp. 72-79.
- Mauriac, François. La vie de Jean Racine. Paris: Plon, 1928.
- \_\_\_\_\_. "La querelle de Racine," Cahiers de la Compagnie Madeleine Renaud-Jean-Louis Barrault, onzième cahier. Paris: Julliard, 1955.

- Mauriac, François. "Du silence en littérature," Le Figaro littéraire, 15 fév. 1958.
- Maurois, André. A la recherche de Marcel Proust. Paris: Hachette, 1949.
- Mauron, Charles. L'Inconscient dans l'oeuvre de Racine. Aix-en-Provence: Publications de la Faculté des Lettres, 1957.
- \_\_\_\_\_. Phèdre. Paris: Corti, 1968.
- May, Georges. Tragédie cornélienne, tragédie racinienne, étude sur les sources de l'intérêt dramatique. Urbana: University of Illinois, 1948.
- \_\_\_\_\_. D'Ovide à Racine. Paris: Presses Universitaires de France, 1949.
- Montherlant, Henry de. "Racine langouste," Cahiers de la Compagnie Madeleine Renaud-Jean-Louis Barrault. huitième cahier, Paris: Julliard, 1955, pp. 3-6.
- Moreau, Pierre. Racine. Paris: Boivin et Cie, 1943.
- Mornet, Daniel. Jean Racine. Paris: Aux Armes de France, 1944.
- Mourgues, Odette de. Autonomie de Racine. Paris: José Corti, 1967.
- Nadal, Octave. Le sentiment de l'amour dans l'oeuvre de Pierre Corneille. Paris: Gallimard, 1948.
- Nathan, Jacques. Citations, références et allusions de Proust dans "A la Recherche du Temps Perdu". Paris: Nizet, 1953.
- Nelson, Robert J. (ed.). Corneille and Racine: Parallels and Contrasts. Englewood Cliffs: Prentice Hall, 1966.
- Péguy, Charles. Victor-Marie Comte Hugo (Cahier du 10 octobre 1910), Oeuvres en prose: 1909-1914. Paris: N.R.F., 1957.
- Feyre, Henri. "Racine et la critique contemporaine," Publications of the Modern Language Association of America, sept. 1930, pp. 848-855.
- \_\_\_\_\_. "Le classicisme de Paul Claudel," Nouvelle Revue Française, sept. 1932, pp. 432-441.

Peyre, Henri. "Présence de Racine," The French Review,  
janv. 1940, pp. 211-221.

\_\_\_\_\_. Qu'est-ce que le classicisme? Essai de  
mise au point. Paris: Nizet, 1965.

\_\_\_\_\_. "Shakespeare's Women: A French View,"  
Yale French Studies, December 1964, pp. 107-119.

Picard, Raymond. La carrière de Jean Racine d'après les  
documents contemporains. Paris: Gallimard, 1956, ed.  
augmentée, 1961.

Pommier, Jean. Aspects de Racine. Paris: Nizet, 1954.

\_\_\_\_\_. "Un nouveau Racine," Revue d'Histoire  
Littéraire de la France, oct.-déc. 1960, pp. 500-530.

\_\_\_\_\_. "Le silence de Racine," Revue de Paris,  
nov. 1964, pp. 122-130.

Poulet, Georges. Etudes sur le temps humain. Paris:  
Plon, 1950. (Chapitre de "Notes sur le temps racinien,"  
pp. 104-121.)

Proust, Marcel. Pastiches et mélanges. Paris: Gallimard,  
1949.

\_\_\_\_\_. A la Recherche du Temps Perdu. 3 vols.  
Paris: Gallimard, 1954.

Racine, Jean. Oeuvres complètes. Tome I. Paris: Gallimard,  
1950.

\_\_\_\_\_. Oeuvres complètes. Paris: Editions du  
Seuil, 1962.

Rivière, Jacques. "Marcel Proust et la tradition classique,"  
Nouvelle Revue Française, fév. 1920, pp. 192-200.

\_\_\_\_\_. "Paul Valéry, poète," Nouvelle Revue  
Française, sept. 1922, pp. 257-267.

\_\_\_\_\_. "De Dostoïewski et de l'insondable,"  
Nouvelle Revue Française, janv. 1923, pp. 175-179.

Roubine, Jean-Jacques. Lectures de Racine. Paris: Armand  
Colin, 1971.

Saint-René-Taillandier (Mme). Racine. Paris: Plon,  
1927.

- Sartre, Jean-Paul. L'Être et le Néant. Paris: N.R.F. 1948.
- Schlumberger, Jean. Plaisir à Corneille. Paris: Gallimard, 1936.
- \_\_\_\_\_. Jalons. Brentano's, 1941, rept. Londres: Penguin, 1945.
- Ségond, Jean. Psychologie de Racine. Aix-en-Provence: Belles-Lettres, 1940.
- Séguir, Nicolas. "Propos d'Anatole France: évocations et souvenirs," La Revue de France, 15 sept. 1929, pp. 236-257.
- Spitzer, Léo. "L'effet de sourdine dans le style classique de Racine," Etudes de style. Paris: Gallimard, 1970, pp. 208-335.
- \_\_\_\_\_. "The 'Récit de Thérémène,'" Linguistics and Literary History. Princeton: Princeton University Press, 1948, pp. 91-125. (rept. 1967)
- Starobinski, Jean. "Racine et la poétique du regard," Nouvelle Revue Française. 17 août 1957, pp. 246-263, rept. L'oeil vivant. Paris: Gallimard, 1961, pp. 69-90.
- Stendhal. Racine et Shakespeare. Etude sur le Romantisme. Paris: Garnier-Flammarion, 1970.
- Strauss, Walter A. Proust and Literature. The Novelist as Critic. Cambridge, Mass.: Harvard University Press, 1957.
- Suarès, André. Sur la Vie (Essais). Paris: Emile Paul Editeurs, 1912.
- \_\_\_\_\_. "Perfection de Racine," Remarques. Nouvelle Revue Française, juillet 1918, pp. 11-31.
- \_\_\_\_\_. Valeurs. Paris: Grasset, 1936.
- \_\_\_\_\_. et Claudel, Paul. Correspondance: 1904-1938. Paris: Gallimard, 1951.
- Thibaudet, Albert. "Les larmes de Racine," Nouvelle Revue Française, mai 1932, pp. 890-900.

- Tortel, Jean. "Regards sur Racine et regard de Racine," Cahier du Sud, No. 335, 1956, pp. 121-125.
- Truc, Gonzague. Le cas Racine. Paris: Garnier, 1921.
- \_\_\_\_\_. Jean Racine: L'oeuvre, l'artiste, l'homme et le temps. Paris: Garnier, 1926.
- Valéry, Paul. Oeuvres. Tome I. Paris: Gallimard, 1957.
- \_\_\_\_\_. Oeuvres. Tome II. Paris: Gallimard, 1960.
- \_\_\_\_\_. Cahiers. 2 vols. Paris: Gallimard, 1973.
- Vilar, Jean. "Petites nouvelles," Théâtre populaire. sept. 1956, pp. 17-30.
- Vinaver, Eugène. L'action poétique dans le théâtre de Racine. Oxford: Clarendon Press, 1960.
- \_\_\_\_\_. Racine et la poésie tragique. Paris: Nizet, 1963.
- Voltaire, François-Marie Arouet de. Oeuvres complètes. Paris: Baudoin Frères, 1825 à 1828.
- Vossler, Karl. Jean Racine. Munich: Hueber, 1926.
- Weinberg, Bernard. The Art of Jean Racine. Chicago: University of Chicago Press, 1963.