

RACINE

Jean RACINE

La Ferté-Milon (act. Aisne) 1639 – Paris 1699
Académicien

« 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. »

André GIDE, *Journal*, 27 octobre 1933,
Gallimard, 1939.

« Je méprise sincèrement Racine ; je vois d'ici toutes les platitudes qu'il faisait à la Cour de Louis XIV. L'habitude de la Cour rend incapable de sentir ce qui est véritablement grand. »

STENDHAL, *Correspondance*, 3 juin 1807.

L'astre poétique du Roi-Soleil

L'orphelin de Port-Royal

Né dans une petite ville du Valois, Racine était issu d'une modeste famille de petite bourgeoisie : son père travaillait, en tant que procureur au bailliage de la Ferté-Milon, dans l'administration du grenier de sel de la ville — dont le grand-père maternel de Racine, Pierre Scouin, était président. Orphelin de père et de mère dès l'âge de 3 ans, l'enfant fut recueilli par sa grand-mère paternelle et marraine, Marie Desmoulins, qui, liée de près au couvent de Port-Royal, parvint à le faire admettre gratuitement aux Petites Écoles de cette abbaye alors qu'il n'avait pas encore 10 ans. Cette providentielle démarche — aux conséquences incalculables — permit à l'orphelin pauvre de faire jusqu'à l'âge de 13 ans ses classes de grammaire dans un remarquable établissement. Puis, après deux années d'études au collège janséniste de Beauvais (1653 à 1655), où il poursuivit une excellente formation de latin, grec et rhétorique, il revint pendant trois ans à Port-Royal (1655 à 1658), à titre exceptionnel. À l'école de Nicole, Lemaître et Le Maître de Sacy, Racine se nourrit de lectures bibliques et fut vite en mesure de lire à livre ouvert, non seulement les plus grands auteurs latins, mais aussi — situation plus rare en ce temps où l'enseignement des jésuites reposait surtout sur le latin — les classiques grecs (Aristote et Plutarque notamment, mais avant tout Sophocle et Euripide). Dès ces années, il composa ses premières *Odes* sur Port-Royal et quelques poésies latines (1657-

1658), pièces où alternaient le badinage et une réelle ferveur religieuse. Aux « *solitaires* », Racine dut ainsi sa culture, son habileté intellectuelle et stylistique, mais aussi sa vision de l'homme, perçu comme une créature déchue, victime de ses passions.

Les débuts littéraires

Racine quitta Port-Royal pour Paris (oct. 1658), où il acheva sa formation intellectuelle et morale par l'étude de la philosophie — on disait alors la « *logique* » — au prestigieux collège d'Harcourt (act. lycée Saint-Louis). Là, il se lia avec son cousin Nicolas Vitart, intendand du duc de Luynes, grâce auquel il put se faire connaître de la famille de Chevreuse, très en vue dans le monde, et rencontrer La Fontaine — dont il était le parent éloigné.

Pour ce jeune homme talentueux et déjà très ambitieux mais sans rang ni argent, la littérature et surtout la tragédie, genre alors le plus prestigieux et le plus « rentable », se présentaient comme la meilleure voie à emprunter. Mais, conformément aux préceptes chrétiens, ses maîtres, sa tante — religieuse à Port-Royal — abhorraient le théâtre, jugé coupable d'exciter les passions, et les comédiens, soupçonnés de mener une vie scandaleuse ; ils sommèrent donc Racine de renoncer à ses projets. Depuis son arrivée à Paris toutefois, celui-ci avait bien changé, sous l'influence notamment du galant abbé Le Vasseur avec lequel il ne tarda pas à fréquenter les comédiennes de l'Hôtel de Bourgogne et du Marais. Ainsi transformé, il ne craignit pas de passer outre les austères remontrances des Messieurs de Port-Royal et composa, dès 1660, une première tragédie dont on ne sait presque rien, sinon qu'elle était intitulée *Amasie* et qu'elle fut refusée par les comédiens du Marais. Peu après cet échec, il publia, à l'occasion du mariage de Louis XIV avec l'infante d'Espagne Marie-Thérèse, l'ode *La Nymphé de la Seine à la Reine*, qui lui valut, cette fois, les compliments de Chapelain. Encouragé, Racine rédigea l'année suivante (1661), une nouvelle tragédie, consacrée à Ovide et à ses amours : proposée aux comédiens de l'Hôtel de Bourgogne, elle fut, elle aussi, refusée — nouvel échec qui valut à l'auteur des difficultés financières.

Le séjour à Uzès

Les inquiétudes croissantes de ses maîtres de Port-Royal et la précarité de sa situation pécuniaire poussèrent Racine à quitter Paris pour Uzès où, avec l'appui de son oncle Antoine

Scouin, vicaire général de la ville, il partit bricoler un bénéfice ecclésiastique (oct. 1661). Il fut d'abord favorablement impressionné par la beauté des lieux et la sensualité du climat, évoquées dans ces deux célèbres vers :

*Le ciel est toujours clair tant que dure
son cours,
Et nous avons des nuits plus belles que
vos jours.*

(*Lettre à Nicolas Vitart*, 17 janv. 1662)

C'est dans ce cadre que Racine écrivit des *Remarques sur l'« Odyssée »* et conçut le projet d'une tragédie qui aurait été appelée *Théagène et Chariclée* — à moins qu'il ne s'agît déjà de la future *Thébaïde*. Assez vite pourtant, ce séjour austère, dominé par l'étude de la Bible et de saint Thomas, lui inspira une lassitude et une mélancolie dont se firent l'écho ses 24 lettres d'Uzès, adressées pour l'essentiel à Vitart, à l'abbé Le Vasseur, et à La Fontaine. En outre, le bénéfice ecclésiastique escompté s'avéra bien compliqué à obtenir : aussi Racine prit-il le parti, au bout d'un an et demi, de quitter Uzès pour regagner Paris (1663), où il demeura chez Vitart, à l'hôtel de Luynes.

Les premiers succès d'un arriviste

Il publia alors, vers le printemps 1663, une *Ode sur la convalescence du Roi*, à nouveau appréciée par Chapelain, puis, en novembre, une nouvelle ode, *La Renommée aux Muses*, laquelle lui valut la faveur et la protection d'un grand seigneur et puissant mécène, le comte — et futur duc — de Saint-Aignan, qui le fit bien vite admettre à la Cour, et même au lever du roi, où le jeune homme rencontra Molière, à l'automne 1663. Dans le même temps, Racine fit aussi la connaissance de Boileau, première amorce d'une véritable amitié qui ne prit forme que plus tard. Ces succès littéraires et courtoisants lui permirent d'être inscrit dès août 1663 — à 24 ans — sur la récente liste des gratifications royales de 1664, tenue par Colbert et Chapelain : 600 livres lui furent ainsi octroyées. À cette date, Racine parachevait une nouvelle tragédie, destinée à être jouée par la troupe de Molière : *La Thébaïde ou les Frères ennemis*. Dédiée au duc de Saint-Aignan, consacrée à un sujet guère original mais encore susceptible de séduire à l'époque — la lutte entre les deux fils d'Œdipe —, cette première tragédie représentée n'obtint qu'un bien mince succès (juin 1664). Malgré ces débuts littéraires en demi-teintes, il composa, l'année suivante, une nouvelle tragédie (sa 4^e écrite et sa 2^e

créée), *Alexandre le Grand*, et obtint à nouveau de Molière de la représenter à la scène (déc. 1665). Cette fois-ci, le succès fut au rendez-vous, qui suscita le premier germe des jalousies du parti cornélien et les manœuvres de concurrence déloyale à la pièce — réelles ou du moins prétendues telles par Racine — que ce dernier invoqua pour enlever sans préavis sa tragédie à Molière, quinze jours à peine après la première, et pour la confier aux « *grands comédiens* » de l'Hôtel de Bourgogne, plus réputés et donc plus gratifiants pour le jeune dramaturge assoiffé de gloire et d'honneurs. C'est là que, quinze mois plus tard, le rejoignit dans sa défection l'une des comédiennes les plus en vue à l'époque, Marquise Thérèse Du Parc, peut-être devenue dès cette époque sa maîtresse. L'ingratitude dont fit alors preuve Racine provoqua sa brouille immédiate et durable avec Molière — dont les finances avaient souffert — et lui valut la réputation, tout aussi durable, d'un ambitieux peu scrupuleux.

De fait, dès l'année suivante, au moment même de la publication d'*Alexandre*, accompagnée d'une dédicace *Au Roi* (janv. 1666), Racine fit à nouveau preuve d'ingratitude — il l'avoua lui-même et le regretta amèrement bien des années plus tard —, en prenant cette fois pour cibles ses anciens maîtres de Port-Royal, pourtant si dévoués. S'étant cru visé par un passage d'une lettre de Nicole (« *Un faiseur de romans et un poète de théâtre est un empoisonneur, non des corps, mais des âmes des fidèles* »), il répliqua par la publication d'une caustique *Lettre à l'auteur des « Hérésies imaginaires »*, où il prenait la défense du théâtre et du rire en général. Peu après, il écrivit deux autres textes, inspirés par la même intention et rédigés dans le même esprit, sans toutefois les publier. En revanche, il ne donna aucune pièce en cette année 1666, au cours de laquelle il devint titulaire du prieuré d'Espinau en Anjou, résultat de son séjour à Uzès.

La décennie des chefs-d'œuvre

En 1667, son ascension mondaine fut consolidée par la protection d'Henriette d'Angleterre, belle-sœur du roi et duchesse d'Orléans, qui lui suggéra peut-être d'écrire *Andromaque* (nov. 1667), tragédie consacrée aux amours malheureuses de Pyrrhus, Andromaque, Hermione et Oreste, mais aussi premier très grand succès et premier chef-d'œuvre d'une série ininterrompue qui en comporta 9 en onze ans. Servie par une somptueuse distribution, tout à fait à l'unisson de l'air du temps qui était à la galanterie et au « *sentiment* »,

publiée deux mois à peine après sa création, *Andromaque* ne tarda pas à provoquer une cabale à la mesure de son immense succès, lequel fut plus vif encore à la Cour qu'à la ville. Outre Créqui, Olonne ou encore Gilles Boileau, Molière lui-même prit part au concert de remontrances envieuses, en représentant la pièce du gazetier Subligny, *La Folle Querelle ou la Critique d'Andromaque* (mai 1668), réquisitoire vétilleux, mais point sot, contre les prétendus défauts littéraires et moraux d'*Andromaque*, auxquels étaient opposés les talents supérieurs de Corneille. À ces attaques, Racine répliqua tantôt avec une véhémence presque « teigneuse », tantôt avec une suffisance un peu hautaine tout droit venue de sa récente réussite non seulement littéraire mais aussi sociale : doté d'une gratification toujours plus généreuse (800 livres) et installé au faubourg Saint-Germain, il se sentait désormais assez fort pour polémique ouvertement.

Dans l'euphorie de ce triomphe, peut-être accru par l'enthousiasme d'une première expérience présumée de la paternité — Marquise Thérèse Du Parc eut en effet une fille baptisée en mai 1668, dont il était le parrain sinon le père —, Racine, quelques mois plus tard, donna à l'Hôtel de Bourgogne son unique comédie, *Les Plaideurs* (nov. 1668), satire des hommes de justice, de leur goût pour la chicane, de leur jargon emphatique et de leur attachement maniaque au formalisme procédurier. *L'Avis au lecteur* (1669) de la pièce, parsemé de coups de griffe assenés à l'auteur de *L'Avare*, attestait le désir de Racine de battre sur son propre terrain un Molière qui venait de l'attaquer non sans petitesse, et dont la gloire mondaine et littéraire avait pris une ampleur toute récente à l'occasion des fêtes données à Versailles par Louis XIV (juil. 1668). Accueillie assez fraîchement à la ville, cette comédie amusa en revanche la Cour et le roi. Et Molière lui-même eut l'élégance, dit-on, de ne pas marchander ses éloges à cette œuvre qui se proposait pourtant de le défier.

Cette glorieuse année 1668 s'acheva toutefois sur une note lugubre et scabreuse. En décembre, un mois seulement après la création des *Plaideurs*, Marquise Thérèse Du Parc, à qui il avait confié le rôle d'*Andromaque*, mourut dans des conditions douteuses — des suites d'une fausse couche ou d'un avortement. Fin 1669, Racine, qui n'avait publié que des tragédies à sujets grecs et mythologiques, donna au public *Britannicus*, première pièce à sujet romain, empreinte en outre d'une coloration

plus historique, plus politique et plus virile que la sentimentale *Andromaque* : défi adressé très directement, sur son terrain de prédilection, à l'auteur de *Cinna* et d'*Horace* — d'ailleurs vivement égratigné dans la *Préface* de la pièce. Comme celle d'*Andromaque*, la représentation de *Britannicus* donna lieu à une cabale, montée surtout par Saint-Évremond et qui ne différa guère de la précédente que par sa plus grande efficacité : ni à l'Hôtel de Bourgogne ni à la ville l'accueil réservé à cette pièce — que Racine reconnut pourtant plus tard avoir, entre toutes, « le plus travaillée » (*Seconde Préface* de la pièce, 1674) — ne répondit d'abord à l'attente de son auteur. Mais ce succès mitigé fut en partie compensé par la faveur dont *Britannicus* bénéficia à la Cour, notamment de la part du roi et de celle du gendre de Colbert, le duc de Chevreuse — à qui la tragédie était dédiée.

Racine rencontra alors une comédienne aux mœurs très libres, qui devint sa maîtresse et à qui il confia bientôt des rôles-clés : Marie de Champmeslé, alias la Champmeslé, la plus grande tragédienne de son temps. Dans le même temps, invité à prendre part aux fêtes du mariage du duc de Nevers et doté désormais d'une gratification de 1 500 livres, il ne cessait de voir son prestige croître en Cour. C'est dans ce contexte qu'en novembre de cette même année 1670, il donna, sur la demande d'Henriette d'Angleterre, une pièce à sujet romain, *Bérénice*. Il renouvelait le défi adressé à Corneille l'année précédente, d'autant plus clairement que, huit jours plus tard, Corneille donnait, sur le même sujet, *Tite et Bérénice*, joué par la troupe de Molière — qui, allié de Corneille en la circonstance, n'avait à l'évidence pas oublié la « trahison » de Racine, cinq ans auparavant. Mais, cette fois, le sujet, bien que romain, était plus propice que *Britannicus* à l'épanchement du sentiment, toujours très prisé à la Cour : le risque d'échouer face à Corneille était donc moindre qu'un an auparavant.

Quelle que fût l'origine de cette confrontation très directe entre les deux dramaturges — un pur hasard est impossible, mais l'hypothèse d'un duel délibérément organisé à l'insu même des deux rivaux par Henriette d'Angleterre n'est pas non plus certaine —, la joute littéraire fut, en tout cas, à nouveau accompagnée d'une lutte d'influence qui profita d'abord à la pièce de Corneille. La *Bérénice* de Racine, tout comme la *Tite et Bérénice* de Corneille, cependant, eut même à essuyer, en janvier 1671, les sourcilleuses attaques — pas toutes aussi myopes qu'on l'a dit — de la *Criti-*

que de « *Bérénice* » de l'abbé de Villars : « L'auteur a trouvé à propos, pour s'éloigner du genre d'écrire de Corneille, de faire une pièce de théâtre qui, depuis le commencement jusqu'à la fin, n'est qu'un tissu galant de madrigaux et d'élégies. Il ne faut donc pas s'étonner s'il ne s'est pas mis en peine de la liaison des scènes, s'il a laissé plusieurs fois le théâtre vide et si la plupart des scènes sont peu nécessaires. Le moyen d'ajuster tant d'élégies et de madrigaux ensemble, avec la même suite que si l'on eût voulu faire une comédie dans les règles ! » Néanmoins, l'accueil de la Cour, plus favorable à Racine — la pièce était dédiée à Colbert —, fit que le succès très estimable de *Tite et Bérénice* parut presque quelconque au regard de celui, exceptionnel, de la *Bérénice* de Racine, qui fut publiée dès février 1671. Ainsi, grâce à son intuition des attentes littéraires du public de son temps qui était alors friand de « tendresse », Racine remporta sur son rival une victoire enfin décisive et reconnue pour telle. Consacré comme l'un des plus grands poètes de son époque, il poursuivit désormais sa production dramaturgique au rythme régulier d'une tragédie par saison.

En janvier 1672, son flair infailible des modes les plus volatiles l'amena à exploiter un engouement assez ancien pour l'Orient, devenu soudain plus vif — comme le prouvait le récent succès du *Bourgeois gentilhomme* de Molière (1670). C'est ainsi qu'il donna *Bajazet*, tragédie turque qui, par sa relative dureté, formait un net contraste avec l'élégie précédente — et qui contredisait tous les préceptes esthétiques (simplicité, linéarité, refus du sanglant et du spectaculaire) contenus dans la *Préface* de *Bérénice*. En revanche, le destin de cette « turquerie » fut proche de celui qu'avait connu *Bérénice* : un très vif succès suivi d'une prompt publication, mais assorti de vigoureuses critiques provenant, pour la plupart, des doctes et des gazetiers attachés au parti de Corneille — Segrais, Robinet, Donneau de Visé. Ces critiques semblent toutefois avoir été un peu moins mordantes qu'à l'ordinaire, à en juger du moins par la relative modération de Racine — si prompt à la polémique jusqu'alors — face à ses adversaires dans les *Préfaces* de la pièce.

Au début de l'année suivante (1673), Racine accéda, quelques semaines avant la mort de Molière, à une sorte de « royauté littéraire » : jouissant d'une large aisance financière, plus apprécié que jamais à la Cour — notamment par M^{me} de Thianges et par sa sœur M^{me} de Montespan, maîtresse de Louis XIV, ainsi que par le Grand Condé —, il fut reçu à l'Acadé-

mie française le 12 janvier 1673. Dès le lendemain, ou peut-être déjà quelques semaines auparavant, il fit jouer *Mithridate* à l'Hôtel de Bourgogne, tragédie unanimement tenue pour la plus cornélienne de toutes ses pièces, tant par sa dramaturgie que par la virile énergie de son protagoniste et la tonalité de son style : le retour imprévu de Mithridate, « roi de Pont, et de quantité d'autres royaumes », qu'on croyait mort, précipitait le sort de ses deux fils, Pharnace — le traître — et Xipharès, et de Monime, jeune Grecque « accordée avec [le père], et déjà déclarée reine », dont étaient épris les deux frères, et qui aimait, quant à elle, Xipharès. Après avoir fait arrêter Pharnace, puis feint de renoncer à Monime au profit de Xipharès, enfin condamné à mort Monime et Xipharès, Mithridate, victime d'une sédition fomentée par Pharnace évadé, se perçait de son épée et, mourant, finissait par unir Monime à Xipharès, accouru à son secours. Dans cette tragédie politique, le héros éponyme oscillait entre la bassesse du vieillard amoureux et jaloux et la grandeur du guerrier résolu à combattre les Romains jusque dans Rome. Cette pièce — sa 9^e tragédie écrite et 7^e représentée et publiée —, aujourd'hui loin d'être tenue pour le sommet de l'art de Racine, obtint, sur le moment, un succès d'autant plus éclatant qu'il contrastait avec le récent échec de la *Pulchérie* de Corneille. Même onze ans plus tard (5 nov. 1684), le *Journal* de Donneau de Visé précisait que *Mithridate* était la pièce qui plaisait le plus au roi, en raison notamment du personnage de Monime — l'une des plus mémorables et touchantes créations raciniennes —, dont les premières paroles, dans la pièce, s'adressaient à Xipharès :

Seigneur, je viens à vous ; car enfin,
aujourd'hui,
Si vous m'abandonnez, quel sera mon
appui ?
Sans parents, sans amis, désolée et
craintive,
Reine longtemps de nom, mais en effet
captive,
Et veuve maintenant sans avoir eu
d'époux,
Seigneur, de mes malheurs ce sont là les
plus doux.

(*Mithridate*, I, 2, vv. 133 à 138)

Une fois de plus, Racine avait su capter l'atmosphère morale d'alors, qui était toute à l'exaltation belliqueuse de la guerre menée

par Louis XIV contre les Pays-Bas. Cette cause passagère — aujourd'hui accessoire — créait alors un contexte particulièrement propice à la mise en valeur des exploits et des héros militaires les plus énergiques : *Mithridate* venait donc tout à fait à son heure. Aussi Racine put-il se montrer, face aux remontrances, plutôt timides, cette fois, des cornéliens, plus serein encore qu'il ne l'avait été après leurs attaques contre *Bajazet*, bien qu'en certains vers, il se révélât un véritable plagiaire — même si le plagiat n'était alors nullement autant condamné que de nos jours — du grand Corneille, comme lorsque Xipharès s'exclamait :

*Et Rome, unique objet d'un désespoir si
beau,
Du fils de Mithridate est le digne
tombeau.
(Mithridate, III, 2, vv. 945-946)*

alors que, dès 1640 — Racine n'avait qu'un an ! —, la cornélienne Camille répondait à son frère Horace :

*Rome, l'unique objet de mon
ressentiment !
(Pierre CORNEILLE, Horace, IV, 5, v. 1301)*

Cette consécration atteignit son apogée, l'année suivante, avec le succès d'*Iphigénie* (août 1674) : cette pièce, après 3 tragédies « romaines », marquait un retour à l'univers grec et mythologique de la *Thébaïde* et d'*Andromaque*, et accompagnait opportunément un récent revirement de la mode littéraire, dominée notamment par le succès des drames lyriques de Quinault et de Donneau de Visé. Cette conformité au « microclimat » mental et littéraire de l'époque contribua sans doute à procurer à *Iphigénie* l'honneur exceptionnel d'être jouée, dès sa création, dans le cadre fastueux des « *Divertissements de Versailles* » donnés par Louis XIV pour célébrer l'annexion de la Franche-Comté.

Servie par cette mise en scène somptueuse, puis représentée à l'Hôtel de Bourgogne et publiée quelques mois plus tard (mars 1675), *Iphigénie* de Racine fit pleurer toute la Cour et n'eut guère de mal à éclipser la *Suréna* de Corneille et la pâle *Iphigénie* donnée, moins d'un an plus tard, par Leclerc et Coras. Racine reçut même l'hommage public de son ami Boileau, d'abord à la fin du chant IV de *L'Art poétique* (1674), puis, trois ans plus tard, au début de *l'Épître VII*, plus spécifiquement consacré à *Iphigénie*.

Après *Iphigénie*, anobli en octobre 1674 par l'achat de la charge de trésorier de France et de général des finances de la ville de Moulins, adulé et comblé d'honneurs — et peut-être affecté, par ailleurs, par la mort de la fille de feu Marquise Du Parc, survenue au cours de cette période —, Racine interrompit le rythme quasi annuel de ses productions. Il consacra l'essentiel des années 1675-1676 à publier une édition d'ensemble de ses *Œuvres*, scrupuleusement revue et corrigée. C'est plus de deux ans après *Iphigénie* qu'il donna à l'Hôtel de Bourgogne sa dernière tragédie à sujet profane, *Phèdre*, pièce initialement intitulée *Phèdre et Hippolyte* (janv. 1677).

À l'inverse de la postérité qui a marqué *Mithridate*, cette tragédie, aujourd'hui considérée comme le souverain chef-d'œuvre du théâtre racinien, eut alors à pâtir de la rude concurrence de la *Phèdre* de Pradon : ce jeune dramaturge — dont Racine, par ses intrigues, avait contribué à faire échouer le *Tamerlan* un an plus tôt — fut « instrumentalisé » par ses protecteurs (la puissante famille des Mancini) et par des ennemis de Racine (la duchesse de Bouillon, le duc de Nevers, la comtesse de Soissons), pour contrer le succès prévisible de *Phèdre*. La pièce de Pradon à peine créée, le surlendemain de celle de son rival, ses commanditaires anti-raciniens cabalèrent pour lui assurer, trois mois durant, un triomphe factice, tout en complétant leurs tortueuses intrigues par une « *guerre des sonnets* » — Racine ne restant d'ailleurs pas forcément pur de toute manigance en sens inverse. Cette « *guerre des sonnets* » commença par un sonnet injurieux pour Racine, et attribué à M^{me} Deshouillères, auquel riposta un autre sonnet anonyme, attribué à Racine et Boileau, et qui se révélait si gravement et violemment insultant — le poème insinuaient que le duc de Nevers avait des mœurs incestueuses avec sa sœur — que les deux auteurs présumés eurent besoin de l'intervention de Condé lui-même pour éviter la bastonnade. En réalité, ce scandaleux sonnet avait notamment pour auteurs Guilleragues et Nantouillet, sans doute poussés par Chapelles. Il suscita en tout cas, selon Tallemant des Réaux — qui croyait en l'innocence de Boileau mais en la culpabilité de Racine —, « *bien des sonnets sur les mêmes rimes* », avec la conviction que les présumés coupables « *auraient sur les oreilles* ».

L'auteur de *Phèdre* fut soutenu, moins d'un mois plus tard, par les consolantes louanges de *l'Épître VII* de Boileau. Peu à peu, l'évidente supériorité de sa *Phèdre* se fit jour. Mais l'efficacité provisoire de la cabale des Mancini

— fait divers aujourd'hui dérisoire — semble leur avoir assez profondément meurtri Racine sur le coup. Ainsi, le dramaturge renonça dès lors pour toujours au théâtre profane, et crut même, sur le moment, abandonner définitivement le théâtre tout court : douze années s'écoulèrent avant sa tragédie suivante, *Esther*.

Le tournant de 1677

L'année 1677 marqua, sinon à proprement parler une « retraite », à l'évidence une orientation nouvelle dans la vie de Racine, moins fiévreuse, plus posée, plus régulière — plus « *bourgeoise* », a-t-on dit —, peut-être aussi plus soucieuse du salut céleste, en tout cas plus détachée de la création littéraire mais encore plus courtisane qu'elle ne l'avait été jusqu'alors : en juin, âgé de 37 ans, le dramaturge fit avec Catherine de Romanet, cousine richement dotée de Nicolas Vitart, un mariage d'intérêt et de raison qui doubla sa fortune et dont Boileau fut l'un des témoins. Puis, en septembre de la même année, M^{me} de Montespan et M^{me} de Thianges lui demandèrent de renoncer à toute autre activité pour être nommé, avec Boileau, historiographe du Roi-Soleil, alors au faite de sa puissance : cette charge, fort rémunératrice et beaucoup plus honorifique alors que l'activité de dramaturge, était très prenante. Ces raisons conjuguées suffisent peut-être à expliquer que Racine ait décidément tourné le dos au théâtre — hypothèse qui relativiserait la gravité du dépit éprouvé à propos de *Phèdre*. Quoi qu'il en fût, en tant qu'historiographes du roi, Racine et Boileau accompagnèrent Louis XIV dans sa campagne de Gand en 1678, et firent preuve, à cette occasion — et aussi par la suite — d'un zèle courtisan qui leur valut de nombreuses critiques.

Père en novembre 1678 d'un premier enfant — ou d'un second, si Racine fut bien le père de la fille de Marquise Du Parc — prénommé Jean-Baptiste, Racine, un an plus tard, fut gravement mis en cause par la fameuse empoisonneuse Catherine Monvoisin, *alias* la Voisin, qui, dans le cadre de « *l'affaire des Poisons* », lui attribua la mort par empoisonnement de la Du Parc, survenue dix ans auparavant, « *à cause de son extrême jalousie* » à l'encontre de son rival Genlis — peut-être père de l'enfant qu'attendait la Du Parc ; sans doute, en cette passe bien délicate, une intervention en haut lieu permit-elle à l'accusé d'échapper au pire.

En dehors de la naissance de ses 6 autres enfants — Marie-Catherine en 1680, Anne en

1682, Élisabeth (*alias* Babet) en 1684, Françoise (*alias* Fanchon) en 1686, Madeleine (*alias* Madelon) en 1688, enfin Louis (*alias* Lionval) en 1691 —, peu d'événements vraiment décisifs marquèrent la vie de Racine à partir de 1680, en tout cas jusqu'en 1684 : il continua à mener habilement sa très rémunératrice vie de courtisan, qui le fit entrer toujours plus avant dans l'intimité du Roi-Soleil. En janvier 1685, ce fut Racine qui prononça le discours de réception de Thomas Corneille à l'Académie française, au fauteuil de son frère Pierre, récemment défunt ; à cette occasion, il fit de son éternel rival un éloge aussi vibrant que déconcertant, en égard aux relations réelles entre les deux hommes : « *Dans cette enfance, ou, pour mieux dire, dans ce chaos du poème dramatique, parmi nous, votre illustre frère, après avoir quelque temps cherché le bon chemin et lutté, si j'ose dire, contre le mauvais goût de son siècle, enfin inspiré d'un génie extraordinaire et aidé de la lecture des anciens, fit voir sur la scène la raison, mais la raison accompagnée de toute la pompe, de tous les ornements dont notre langue est capable, accorda heureusement le vraisemblable et le merveilleux et laissa bien loin derrière lui tout ce qu'il avait de rivaux.* »

Le retour bref et contraint au théâtre

En 1688, après une interruption de onze années, Racine renoua avec la création dramaturgique, sur la demande de M^{me} de Maintenon — qui avait épousé secrètement Louis XIV, après avoir élevé les enfants de celui-ci et de M^{me} de Montespan —, et sous la forme d'une œuvre édifiante destinée aux élèves de l'École de Saint-Cyr, établissement qui recueillait des jeunes filles de haute naissance mais pauvres. C'est donc ainsi sollicité, et non de son mouvement propre, que Racine commença, à l'été 1688, à travailler à *Esther*. Il passa la fin de cette année à préparer ses élèves à déclamer parfaitement les répliques de cette « *tragédie tirée de l'Écriture sainte* », en 3 actes, qui mettait en scène la destinée d'Esther, jeune et ravissante Juive que le roi des Perses, Assuérus, séduit par sa beauté, avait épousée sans connaître ses origines, avant qu'un édit royal n'ordonnât l'extermination des Juifs dans tout le royaume. Cette première tragédie à sujet biblique, présentée comme un « *opéra* » en raison des parties chantées qu'elle comprenait, fut créée le 26 janvier 1689, non pas dans un théâtre public, mais à l'École de Saint-Cyr elle-même, preuve qu'elle était destinée à être vue par un public très strictement trié sur le volet — pour

l'essentiel, quelques têtes couronnées, dont le roi d'Angleterre en exil Jacques II, et leurs Cours. Outre les qualités propres de la pièce, cette parcimonie dans l'ouverture au public, en attisant la curiosité et la vanité mondaine des uns et des autres, ne fut pas pour rien dans l'énorme succès d'*Esther*, publiée dès la fin février 1689.

Très peu de temps après la dernière représentation de cette pièce, Racine, plus que jamais apprécié à la Cour, bientôt reçu — insigne marque d'estime — au petit château de Marly où le roi n'accueillait pourtant que ses intimes, fut invité à créer une nouvelle tragédie biblique. Il consacra donc une bonne partie de l'année 1689 à composer cette pièce, *Athalie*, qui, comme la précédente, comprenait des parties lyriques. Mais cette toute dernière tragédie ne put être prête pour les fêtes prévues en janvier 1690, et ne fut jouée qu'en janvier 1691, à 3 reprises seulement ; en outre, des autorités ecclésiastiques exigèrent et obtinrent qu'*Athalie* ne fût jouée qu'en comité très restreint, sans décor, sans costumes ni symphonie.

Et ce n'est qu'en 1716 — un an après la mort de Louis XIV — que cette pièce put être représentée dans des conditions normales à la Comédie-Française. Handicapée par les limites si restrictives mises à sa représentation, *Athalie*, bien que publiée dès mars 1691, n'eut donc sur le moment qu'un écho assez faible, ce dont Racine fut très désappointé. Après cette décevante réception, la pièce connut un vif succès dès le siècle suivant.

Les dernières années

Lorsque *Athalie* fut créée, Racine venait d'être fait gentilhomme ordinaire de la chambre du roi, nouvelle étape dans son ascension mondaine. Mais, entre-temps, sa tante, mère Agnès de Sainte-Thècle, avait été élue abbesse de Port-Royal des Champs (1690) ; or cette désignation contribuait encore à rapprocher le poète et Port-Royal, tout en plaçant Racine dans une position inconfortable vis-à-vis du roi et de la Cour. Cela n'empêcha toutefois pas le dramaturge de recevoir, en janvier 1692, une pension royale de 4 000 livres — contre « seulement » 2 000 livres à Boileau. La même année, Racine, bientôt père d'un 7^e et dernier enfant prénommé Louis — le futur auteur des *Mémoires contenant quelques particularités sur la Vie et les Œuvres de Jean Racine* —, accompagna le roi à la campagne qui déboucha sur la prise de Namur (mai-juin 1692) et fut sans doute l'auteur de la *Relation de ce qui*

s'est passé au siège de Namur, publiée anonymement fin 1692.

En 1693, le discours de réception de La Bruyère à l'Académie française montra que Racine, prétendument assagi par les ans et la gloire, n'avait en fait rien perdu de sa fougueuse combativité ni de sa soif de reconnaissance. Ce discours comportait en effet un parallèle, devenu fort célèbre depuis, entre Corneille et Racine, et favorable à ce dernier, mais La Bruyère fut sommé par la plupart de ses nouveaux collègues de le retrancher du discours au moment de sa publication ; or, face à cette demande, Racine n'hésita pas à jouer aussitôt de son autorité littéraire et à faire valoir sa puissance mondaine — notamment son crédit personnel auprès du roi — pour obtenir que le texte fût bien publié tel qu'il était à l'origine, avec le fameux parallèle. Dans le même temps, il ne mit pas moins de soin à assurer à ses enfants un avenir solide et brillant : en novembre 1693, il obtint ainsi de Louis XIV, pour son fils aîné Jean-Baptiste, la survivance de sa charge de gentilhomme ordinaire du roi, avec en perspective une belle carrière de diplomate. L'année suivante, se sentant toujours plus proche de ses anciens maîtres de Port-Royal, il rédigea une épitaphe en vers défendant la mémoire du grand Antoine Arnauld mort en août, et, durant le même été 1694, lui qui depuis sept ans avait œuvré activement à l'apaisement de la Querelle des Anciens et des Modernes, vit l'« Ancien » Boileau et le « Moderne » Perrault se réconcilier à l'Académie. Parallèlement, toujours docile aux requêtes de M^{me} de Maintenon, il composa des *Cantiques spirituels*, réflexions sur l'humilité, inspirées essentiellement d'Isaïe, de Jérémie et du *Livre de la Sagesse*, mises en musique par Jean-Baptiste Moreau — déjà compositeur des parties chantées d'*Esther* — et publiées aussitôt (1694). Mais la création de cette œuvre toute d'élévation spirituelle n'empêchait pas Racine de rester tributaire de son tempérament profond : dès la fin de cette même année, il ne put dissimuler son plaisir à la vue de l'échec du *Germanicus* de Pradon, ni même résister à la tentation d'une perle épigramme à cette occasion — preuve de la ténacité de sa rancune, encore vive quelque vingt ans après la création de *Phèdre*.

En 1695, Racine franchit l'une des dernières étapes de son ascension mondaine en recevant du Roi-Soleil un appartement à Versailles même. Moururent alors deux de ses anciens maîtres de Port-Royal : l'helléniste Lancelot d'abord (avr. 1695), puis Pierre

Nicole (nov. 1695), à l'agonie duquel l'ancien élève assista. C'est sans doute à ce moment — si ce n'est déjà deux ans auparavant — que Racine entama secrètement la rédaction de l'*Abrégé de l'histoire de Port-Royal*, hommage qui resta inachevé (posth., 1742 et 1767). Ce pieux plaidoyer signait l'épilogue de la relation tumultueuse de Racine avec Port-Royal. En 1696, Racine acheta une charge de conseiller secrétaire du roi, charge fort onéreuse (55 000 livres), qui lui causa de réelles difficultés financières. La même année, il travailla à la 3^e et dernière édition de ses *Œuvres*, qui ne parut que l'année suivante (1697) et comportait, une fois encore, de nombreux remaniements ainsi que 3 œuvres absentes de l'édition précédente : *Esther*, *Athalie* et les *Cantiques spirituels*. En octobre 1697, sur la foi d'une rumeur selon laquelle le roi autoriserait le rétablissement du noviciat de Port-Royal, il plaça sa fille aînée, Marie-Catherine, dans cet établissement. Cinq mois plus tard (mars 1698), cette rumeur n'étant toujours pas confirmée, Racine fit marche arrière, sans que son initiative prématurée eût sérieusement altéré la qualité de ses relations avec le roi et M^{me} de Maintenon. En mai de la même année, l'ancien amant de la Champmeslé fit des prières pour la conversion de la volage tragédienne alors agonisante ; mais, à la mort de celle-ci, Racine, en guise d'oraison funèbre, ne trouva guère que des mots de reproche pour l'obstination de la défunte à ne pas renier son métier de comédienne — signe de l'emprise réellement profonde du jansénisme sur sa pensée à cette date, mais aussi, peut-être, de la permanence de sa malveillance naturelle.

Toujours bien en Cour, il décida pourtant de se placer alors dans une semi-retraite un peu désabusée, comme en témoignèrent les lettres qu'il écrivit en cette même année 1698 à son fils aîné Jean-Baptiste, lettres dont la tonalité générale, dominée par le souci d'édification morale et religieuse, donnait parfois l'impression que Racine oubliait le jeune homme qu'il avait lui-même été — à moins que, au contraire, il ne s'en souvint que trop bien : « *Je vous dirai, avec la sincérité avec laquelle je suis obligé de vous parler, que j'ai un extrême chagrin que vous fassiez cas de toutes ces niaiseries [les lectures profanes] qui ne doivent servir tout au plus qu'à délasser quelquefois l'esprit, mais qui ne devraient point vous tenir tant à cœur qu'elles font. Vous êtes engagé dans des études très sérieuses, qui doivent attirer votre principale attention et, pendant que vous y êtes engagé et que nous payons des maîtres*

pour vous en instruire, vous devez éviter tout ce qui peut dissiper votre esprit et vous détourner de votre étude. »

Puis Racine prit les dernières dispositions qui s'imposaient avant une mort qu'il sentait prochaine : il écrivit en octobre son testament, dans lequel il demandait à être enterré à Port-Royal, auprès de son ancien professeur le médecin Hamon — ultime hommage à ses maîtres. Puis, un mois plus tard, il confia sa fille Anne au couvent des Ursulines de Melun, et, dans une perspective analogue, maria, peu après (janv. 1699), sa fille aînée Marie-Catherine à un gendre proche du courant janséniste, ses autres filles étant placées dans des établissements religieux. Ces dernières dispositions prises, Racine, en pleine gloire, mourut le 21 avril 1699. Louis XIV accepta qu'il fût enseveli à Port-Royal, auprès de la tombe de Hamon, selon ses volontés.

LITTÉRAIRE

On s'accorde à juger assez décevants les textes dans lesquels Racine expose son esthétique dramatique ; la plupart des *Préfaces* de ses pièces, notamment, sont entachées d'un état d'esprit très polémique qui semble détourner Racine de l'essentiel, et, selon le mot de Renan, le rendre aveugle aux beautés de ses propres ouvrages. Deux textes, toutefois, se distinguent au milieu de cet ensemble, par la netteté au moins apparente des principes exposés : les *Préfaces* de *Britannicus* et de *Bérénice*.

Plaidoyer en faveur d'une pièce boudée du public et beaucoup critiquée, la *Préface* de *Britannicus* vante les mérites d'« une action simple, chargée de peu de matière, telle que doit être une action qui se passe en un seul jour, et qui s'avancant par degrés vers sa fin, n'est soutenue que par les intérêts, les sentiments, et les passions des personnages ». Quant à la *Préface* de *Bérénice*, elle est une sorte de défense et illustration de la sobriété dramaturgique : « *Ce n'est point une nécessité qu'il y ait du sang et des morts dans une tragédie : il suffit que l'action en soit grande, que les acteurs en soient héroïques, que les passions y soient excitées, et que tout s'y ressente de cette tristesse majestueuse qui fait tout le plaisir de la tragédie.* » Vantant les mérites de « cette simplicité d'action qui a été si fort du goût des Anciens », Racine ajoute : « *Il y en a qui pensent que cette simplicité d'action est une marque de peu d'invention. Ils ne songent pas qu'au contraire toute l'invention consiste à faire quelque chose de rien, et que*

tout ce grand nombre d'incidents a toujours été le refuge des poètes qui ne sentaient dans leur génie ni assez d'abondance ni assez de force pour attacher durant cinq actes leurs spectateurs par une action simple, soutenue de la violence des passions, de la beauté des sentiments et de l'élégance de l'expression. »

Du rapprochement de ces deux textes, et de leur commun éloge d'« une action simple », on a conclu un peu hâtivement à l'existence d'un « système dramaturgique » de Racine, caractérisé d'abord par le dépouillement de l'action — là où les pièces de Corneille seraient, elles, marquées par une action riche en événements et en rebondissements imprévus. Dans le même élan, on a soutenu que l'œuvre de Racine portait l'empreinte d'une vision tragique fataliste — elle-même expression de son éducation janséniste —, par opposition à la vision providentialiste de Corneille, élevé chez les jésuites. En réalité, cette série de conclusions et de déductions mérite d'être assez sérieusement nuancée. En effet, on ne doit pas surestimer la portée théorique de la *Préface de Bérénice*, texte proche du tour de force argumentatif dans lequel Racine s'évertue à défendre une pièce qui, à bien des égards, était elle-même un tour de force de simplicité, en recourant à des formules quelque peu artificielles : ainsi, comme l'a montré Georges Forestier, il a besoin d'y inventer une émotion tragique imaginaire — la « tristesse majestueuse » —, alors qu'en bonne psychologie aristotélicienne, les émotions proprement tragiques sont, non pas la tristesse (pitié de soi-même), mais la terreur et la pitié (compassion pour autrui). De plus, Racine évoque cette « tristesse majestueuse » en des termes tels qu'il confond à dessein le sentiment qu'éprouvent les protagonistes de la pièce avec ceux que doit ressentir le public. De même, en présentant comme une tragédie une pièce qui ne comporte aucune mort, il feint de méconnaître le principe aristotélicien selon lequel les sujets les plus propres à créer terreur et pitié sont les meurtres entre proches.

La *Préface de Britannicus* appelle certes, a priori, moins de précautions, puisqu'elle ne comporte pas d'acrobaties destinées à soutenir une thèse fortement iconoclaste. Mais, par sa fausse limpidité, la référence à « une action simple, chargée de peu de matière, [...] et [...] s'avançant par degrés vers sa fin » a prêté à contresens : cette phrase a souvent été comprise comme un plaidoyer en faveur des tragédies dont

l'action est pauvre en événements ; mais, comme l'a souligné Georges Forestier, le membre de phrase capital de cette assertion est moins l'évocation d'« une action [...] chargée de peu de matière » que la mention d'une action « simple », et plus encore d'une action « s'avançant par degrés vers sa fin ». C'est en effet par cette idée précise — une progression dramaturgique « par degrés » — que l'action de la plupart des pièces de Racine se singularise par rapport aux pièces cornéliennes. Ces dernières — du moins depuis *Rodogune*, sinon depuis *Cinna* — ont pour caractéristique essentielle de tendre l'action étape par étape jusqu'à la bloquer tout à fait, avant qu'*in extremis* un événement totalement imprévisible — un coup de théâtre, au plein sens de l'expression — change complètement son cours et la dénoue brusquement. Or, dans la plupart des pièces de Racine, au contraire, l'issue tragique est contenue en germe dans les données fournies dès le début de la pièce, et se déroule sans surprise, comme pour la mort de Britannicus. Et c'est donc cette option initialement esthétique qui, comprise en des termes trop exclusivement moraux et anthropologiques, a pu laisser croire que l'action racinienne, avançant de façon continue et implacable, était la traduction d'une vision tragique particulièrement fataliste.

Quoi qu'il en soit, la dramaturgie racinienne ne forme pas un bloc théorique rigide, et toutes les tragédies de Racine ne se conforment pas strictement aux principes esthétiques exposés dans les *Préfaces*. Pour ne prendre que le contre-exemple le plus évident, *Mithridate* n'entre pas dans le cadre d'une action avançant « par degrés vers sa fin », puisque précisément l'issue de cette pièce résulte d'un coup de théâtre — la trahison de Mithridate par son fils Pharnace —, de sorte que la mort de Mithridate survient au moment même où le spectateur s'attend à ce que, bourreau et non pas victime, Mithridate cause lui-même la mort de Xipharès et de Monime.

On a longtemps réduit Racine au peintre des passions, en une approche exclusivement psychologique qui tenait pour accessoire qu'il fût en outre — voire surtout — poète dramatique, c'est-à-dire poète et dramaturge. Cette même approche a longtemps ignoré les griefs, partiellement ou totalement fondés, adressés à Racine : de n'être qu'un imitateur — des tradi-

ques grecs, des historiens latins, de la Bible —, qu'un arriviste soucieux de sa seule carrière au sein de la Cour, dévoré d'ambition et prêt à tout pour être le seul astre poétique du Roi-Soleil.

Les études les plus récentes ont rétabli les multiples vérités, plus ou moins glorieuses, d'un être « caméléon » (Alain Viala) qui ne fut certes pas toujours aussi héroïque que ses personnages, mais qui, même s'il y est parvenu en faisant « l'économie d'une originalité » (Thierry Maulnier), a atteint la perfection de la poésie dramatique.

La perfection de la poésie dramatique

Selon son fils Louis, Racine « disposait chaque acte en prose », puis, cette besogne achevée, déclarait : « Ma tragédie est faite », comptant le reste pour rien. » Non que Racine minimisât l'importance de l'écriture, mais seulement elle était, à ses yeux, au service du drame, d'abord en fonction de sa tonalité générale (couleur romaine, grecque, ou biblique), et ensuite selon la spécificité des personnages. On perçoit d'abord l'importance du lexique par le travail sur les mots : leur nombre ne s'élève pas à 800 ou à 1 000 comme on l'a longtemps dit, mais à plus de 3 000 (3 274), avec une diversité qui s'accroît à partir de *Phèdre*, comme l'a montré Charles Bernet. Dans ce total portant sur l'intégralité du corpus racinien, 333 noms propres. C'est par eux que le prestigieux personnel de la guerre de Troie nourrit *Andromaque* et *Iphigénie*, que toute la Grèce réelle et mythique investit *Phèdre* : 29 noms propres différents en peuplent les 89 premiers vers. Les périphrases généalogiques disent l'impossible amour de « la veuve d'Hector » (*Andromaque*) et du « fils d'Achille » (Pyrrhus), ou le sang partagé de « La fille de Minos et de Pasiphaé » (*Phèdre*).

L'usage économe des mots — « œil », « yeux », « cruel », « pleure », « larmes », « pleurer », « transports », « fureur », « douleur » sont les plus fréquents — n'est pas sans lien avec le purisme de l'époque. Mais Racine attise et remotive leurs ressources étymologiques et sémantiques les plus profondes par des oxymores qui expriment la déchirure des êtres — « heureuse cruauté » (*Andromaque*, v. 643), « funeste plaisir » (*Phèdre*, v. 1248) —, par des métaphores et des métonymies dont le caractère convenu facilite tout à la fois l'emploi et le renouvellement : ainsi, dans *Phèdre*, la flamme, « si noire » (v. 310), est « ordinaire » (v. 350), « adultère » (v. 841), « innocente »

(v. 1118). La lumière et l'ombre sont elles-mêmes « un regard et un aveuglement trans-cendants » (Jean Starobinski).

« L'effet de sourdine », où Léo Spitzer entend l'ardeur cachée du théâtre racinien, passe aussi par les ressources de la syntaxe. L'article indéfini tient le lyrisme à distance pour qu'il s'exprime avec la modestie nécessaire à l'enjeu ; le pluriel, quant à lui, estompe les contours ; la personnalisation des substantifs abstraits dévoile des mouvements ou des tendances qui peuvent gouverner tous les hommes :

*Pardonnez à l'éclat d'une illustre fortune
Ce reste de fierté qui craint d'être*

importune.

(*Andromaque*, III, 6, vv. 913-914)

La rhétorique, héritée du passé et si conforme aux usages du XVII^e siècle, est également au service du moment théâtral. Elle se déploie notamment dans de longues tirades, souvent solennelles, voire incantatoires.

Antithèses, parallélismes et anaphores martellent dilemmes et impasses :

*Et ton nom paraîtra, dans la race future
Aux plus cruels tyrans une cruelle injure.*

(*Britannicus*, V, 7, vv. 1711-1712)

La simplicité sémantique et syntaxique laisse éclater la vérité toute nue :

Bajazet, écoutez : je sens que je vous

aime.

(*Bajazet*, II, 1, v. 538)

L'amplification binaire ou ternaire exprime une angoisse presque hallucinée, module le désarroi :

*Captive, toujours triste, importune à
moi-même,*

*Pouvez-vous souhaiter qu'Andromaque
vous aime ?*

(*Andromaque*, I, 4, vv. 302-303)

J'ose dire pourtant que je n'ai mérité

Ni cet excès d'honneur, ni cette indignité.

(*Britannicus*, II, 3, vv. 609-610)

ou fixe l'image obsédante :

Belle, sans ornement, dans le simple

appareil

*D'une beauté qu'on vient d'arracher au
sommeil.*

(*Britannicus*, II, 2, vv. 389-390)

Racine se montre en outre un adepte de la figure de l'énallage (substitution d'un temps, d'un nombre ou d'une personne par un autre temps, un autre nombre ou une autre personne), notamment lorsqu'un nom propre remplace le pronom personnel attendu — ici, « Néron », au lieu de « vous » puis « je » :

BRITANNICUS

Ainsi Néron commence à ne plus se
forcer.

NÉRON

Néron de vos discours commence à se
lasser.

(*Britannicus*, vv. 1053-1054)

Plus subtilement, se présente parfois une double énallage, et sur la personne et sur le temps :

J'obéissais alors, et vous obéissez

(*Britannicus*, III, 8, vv. 1042)

Dans l'agencement des vers, Racine a su exploiter les ressources métriques qu'offrirait l'alexandrin, en pratiquant volontiers la dislocation du vers, ainsi émiétté entre les répliques de plusieurs personnages, soit afin de traduire leurs émotions respectives, soit pour imprimer aux vers concernés un rythme plus vif et plus énergique, en rapport direct avec l'action elle-même.

En outre, l'écriture racinienne brille aussi par des répliques proprement théâtrales — une rafale d'interrogatives, par exemple, mimant stylistiquement l'émotion croissante ressentie par le personnage qui les profère. C'est alors que le jeu des rimes, la place du *e* dit muet, les échos vocaliques et consonantiques, les modulations de l'énoncé, le souffle des périodes déploient le récit vivant et imagé — l'hypotypose des rhétoriciens — qui fonde le personnage, ou joignent les mots les plus courants pour produire simplement les aveux les plus sombres :

J'ai jamais jusqu'à ses pleurs que je faisais
couler.

(*Britannicus*, II, 2, v. 402)

ou les plus limpides :

Titus m'aime, il peut tout, il n'a plus qu'à
parler.

(*Bérénice*, I, 5, v. 298)

Le jour n'est pas plus pur que le fond de
mon cœur.

(*Phèdre*, IV, 2, v. 1112)

ou les confidences les plus émouvantes :

Ariane, ma sœur, de quel amour blessée
Vous mourûtes aux bords où vous fûtes
laissée !

(*Phèdre*, IV, 2, vv. 253-254)

Ici semble se vérifier l'illusion que l'art de Racine revient à « faire quelque chose de rien » (*Préface de Bérénice*).

Une gloire à éclipses

Le génie littéraire de Racine fut vite reconnu, bon gré mal gré. Certes, de son vivant, son œuvre fut l'objet d'attaques aussi nombreuses que véhémentes, qui prirent même parfois la forme de cabales acharnées. Mais le nombre et la véhémence mêmes de ces diverses attaques attestent assez, sinon la valeur de l'œuvre de Racine, du moins son retentissement, pour ne pas dire la fascination irrésistible qu'elle exerçait dès alors.

À peine Racine mort en même temps que son siècle, le suivant, sous la conduite de Voltaire, consacra pleinement sa royauté dramaturgique — *Athalie* étant simplement substituée à *Mithridate* au sommet de l'œuvre racinienne. Hormis bien sûr Fontenelle — qui, neveu de Corneille, était nécessairement juge et partie —, les plus grands écrivains, non seulement vénérèrent Racine presque sans réserve, mais allèrent même, le plus souvent, jusqu'à souligner expressément sa supériorité sur Corneille.

En revanche, le XIX^e siècle dans son ensemble — Hugo, Gautier, Stendhal notamment — ne goûta guère Racine, au moins jusque vers 1870, préférant plutôt Shakespeare : pour l'essentiel, l'orientation critique générale du siècle consista à relativiser considérablement la valeur du théâtre racinien, en soulignant à quel point cette esthétique théâtrale était tributaire du contexte social et littéraire spécifique dans lequel les tragédies de Racine avaient vu le jour. Cette remise en cause de la valeur absolue de ce théâtre est, par exemple, l'une des idées maîtresses du *Racine et Shakespeare* de Stendhal, qui souligne comme à plaisir l'ensemble des tics littéraires raciniens, frappés depuis lors, à son gré, d'une définitive obsolescence — à l'inverse du théâtre shakespearien.

Autre reproche récurrent dans la critique romantique de l'œuvre racinienne : Racine, grand poète certes, n'avait pas, ou guère, de talent dramatique, grief d'inspiration très

« cornélienne » qui reprend assez précisément le commentaire de Corneille sur *Alexandre le Grand*. C'est ainsi que Hugo — qui, d'après ses confidences à Paul Stapfer, aurait déclaré que la *Phèdre* de Pradon était bien supérieure à celle de Racine — reprocha en substance à ce dernier, dans la *Préface de Cromwell* (1827), d'être trop timoré, trop peu imaginaire parce que trop engoncé dans les préjugés dramaturgiques de son siècle, asservi à des règles factices trop propres à garrotter la créativité et donc à l'étouffer.

Néanmoins, même à l'époque où dominait l'influence de Hugo, Racine ne cessa jamais d'être une référence. En outre, dès le dernier tiers du XIX^e siècle, une réaction aux assauts antiracinien du romantisme se fit jour, d'abord chez les critiques les plus influents : Faguet, Nisard, Lemaître, Sainte-Beuve — lequel, à cette occasion, contribua à fixer la hiérarchie interne des tragédies de Racine qui reste encore acceptée de nos jours : *Iphigénie*, *Andromaque*, *Phèdre*, *Athalie* et *Britannicus* se tenant au-dessus du reste — puis chez des auteurs consacrés, tel Anatole France.

Le XX^e siècle ne s'est jamais complètement affranchi de la vision romantique définissant Racine comme un grand poète doublé d'un dramaturge simplement honorable. Toutefois, cette réduction de l'œuvre racinienne à sa dimension poétique ne fut pas présentée — bien au contraire — comme un amoindrissement de la valeur littéraire de Racine. C'est ainsi que, lorsque Valéry fut salué comme le plus grand poète de son temps, c'est à la poésie de Racine que fut rattachée la musique de la poésie valéryenne en un ouvrage qui fit grand bruit : le *Racine et Valéry* de l'abbé Bremond (1930). De même Giraudoux déclara-t-il sans plus déconcerter personne que Racine était « le premier écrivain de la littérature française » (*Racine*, 1930), et fut bientôt suivi en cela par Thierry Maulnier, dont le très élogieux *Racine* parut en 1935.

La nette réhabilitation de Racine se prolongea sans interruption : considéré plus que jamais comme l'incarnation la plus haute du grand style classique et comme un exemple de perfection littéraire, il fut et reste l'un des auteurs les plus étudiés dans les classes, et l'un des plus souvent proposés à la réflexion des candidats aux concours de recrutement des professeurs de lettres : en 1996, Racine fut proposé, pour les épreuves écrites, à la fois aux agrégatifs de lettres classiques et à ceux de lettres modernes, fait exceptionnel statistiquement — l'usage imposant plutôt des auteurs dis-

tincts au concours écrit des agrégations respectives.

Racine est l'un des écrivains les plus commentés par les critiques universitaires du XX^e siècle, depuis Eugène Vinaver jusqu'à Georges Forestier en passant par Paul Bénichou, Antoine Adam, Jean Pommier, Roland Barthes, Raymond Picard, Lucien Goldmann, Alain Viala, Jean Rohou, Jacques Morel. La plupart de ces études se sont d'abord focalisées sur la vision tragique de Racine, dans une perspective métaphysique ou du moins anthropologique — ce qui explique sans doute que *Phèdre* ait alors été, et reste aujourd'hui, considérée comme la plus riche de toutes ses tragédies —, Racine étant d'abord perçu comme un moraliste janséniste, accessoirement dramaturge et poète. Dans les années 1960, le théâtre racinien se retrouva au centre d'une vive controverse entre, d'une part, Barthes, et, d'autre part, les universitaires Picard et Pommier. L'enjeu était, contre la toute-puissante histoire littéraire, d'introduire, pour l'étude d'un grand classique, les méthodes forgées par les toutes nouvelles « sciences humaines » : psychanalyse, linguistique, anthropologie structurale. Dans *Sur Racine* (1960), Barthes, reprochant entre autres à la critique universitaire son fétichisme biographique, se proposait d'étudier l'œuvre de Racine sans prendre appui sur la biographie de l'auteur, donc « sans inférer de l'œuvre à l'auteur et de l'auteur à l'œuvre ». Pommier et Picard ripostèrent avec véhémence. Dans *Nouvelle Critique ou Nouvelle Imposture ?* (1966), Picard fustigea notamment chez Barthes son parti de considérer l'œuvre comme le résultat de processus essentiellement inconscients, sa désinvolte légèreté envers l'exactitude factuelle, débouchant sur des erreurs — ou, du moins, sur des assertions absolument invérifiables —, enfin son indifférence aux techniques proprement littéraires.

Depuis lors, la querelle a fini par s'apaiser, sans que, sur le fond, ses termes mêmes — qui dépassent de beaucoup le seul cas particulier de Racine et mettent en jeu la notion même de littérature — soient vraiment devenus obsolètes. Si Alain Viala a souligné l'arrivisme et le carriérisme d'un dramaturge adoptant « la stratégie du caméléon », Jean Rohou a proposé une lecture psychanalytique du théâtre racinien, marqué par le passage progressif de la passion aveugle à la conscience responsable. Désormais, les recherches les plus récentes se concentrent sur les composantes propres de la poétique dramaturgique racinienne, en souli-

gnant la façon dont l'auteur, en accord avec son esthétique tragique personnelle, choisissait ses sujets et construisait ses intrigues. Ce faisant, elles rappellent opportunément que

Racine fut aussi, voire d'abord, un grand dramaturge et rejoignent l'intérêt permanent de nombreux et très divers metteurs en scène pour son théâtre.

ŒUVRES

Andromaque

Tragédie en 5 actes — comprenant respectivement 4, 5, 8, 6 et 5 scènes — et en vers (1 648 alexandrins), dédiée à Madame, duchesse d'Orléans, et créée le 17 novembre 1667 devant la Cour, puis à l'Hôtel de Bourgogne. L'édition de 1673 modifie la fin : initialement, Andromaque venait sur scène proclamer sa fidélité à Pyrrhus ; la version définitive y substitue un récit.

Roi d'Épire, Pyrrhus, « le fils d'Achille et le vainqueur de Troie » (I, 2, v. 146), s'est épris de sa prisonnière Andromaque, veuve du chef troyen Hector, tué par Achille. Il délaisse Hermione, qu'il doit épouser et qui, par amour pour lui, avait épousé Oreste, roi d'Argos. Andromaque, elle, veut rester fidèle à son défunt époux. En d'autres termes, Oreste aime Hermione qui ne l'aime pas mais aime Pyrrhus, lequel ne l'aime pas mais aime Andromaque, laquelle ne l'aime pas mais reste fidèle à Hector mort. La pièce s'ouvre sur l'arrivée d'Oreste, envoyé par les Grecs pour exiger de Pyrrhus qu'il leur livre Astyanax, fils d'Hector et d'Andromaque. Pyrrhus s'y refuse, ce qui, en fait, enchante Oreste : il comptait en effet profiter de cette ambassade pour conquérir Hermione, et ce refus favorise ses plans. Andromaque, de son côté, n'accepte pas, d'abord, d'épouser Pyrrhus. Ce dernier la menaçant de céder dès lors aux prières des Grecs en leur livrant Astyanax, elle se résoud, après consultation des mânes d'Hector, à céder aux instances de Pyrrhus avec le projet secret de se tuer aussitôt. Devant ce revirement et la perspective du mariage proche de Pyrrhus avec Andromaque, Hermione, folle de rage amoureuse, demande à Oreste de tuer Pyrrhus. Oreste s'exécute, mais Hermione, après le meurtre, brusquement saisie de panique devant l'audace de sa propre demande, rejette Oreste : *Pourquoi l'assassiner ? Qu'a-t-il fait ? À quel titre ? / Qui te l'a dit ?* (V, 4, v. 1582). Elle se tue sur le cadavre de Pyrrhus, Oreste sombre alors dans la folie, Andromaque devient reine.

Cette intrigue relève de la tradition du paradoxe galant et de la chaîne amoureuse héritée du genre de la pastorale. Mais c'est aussi la tragédie de héros découvrant la vanité d'une gloire qui ne leur procure nul bonheur. Pyrrhus tente de réagir par l'héroïsme d'une nouvelle guerre, ou par les « divertissements » de la galanterie, de la volonté

de puissance — il veut épouser Andromaque pour défier Hermione, Hector, et la Grèce entière — ou du sadisme — le chantage qu'il fait subir à Andromaque. Face à lui, Oreste incarne un type de héros plongé d'emblée dans le tragique : *Je me livre en aveugle au destin qui m'entraîne* (I, 1, v. 98).

Nourri d'une habile rhétorique — dont témoigne notamment la célèbre allitération : *Pour qui sont ces serpents qui sifflent sur vos têtes ?* (V, 5, v. 1682) —, le style d'**Andromaque** reste aussi tributaire d'une mode galante, comme dans la déploration de Pyrrhus inversant la référence au réel : *Vaincu, chargé de fers, de regrets consumé, / Brûlé de plus de feux que je n'en allumai* (I, 4, vv. 319-320). Mais ce langage glisse souvent vers l'ironie tragique. Par opposition aux tragédies cornéliennes, reposant très délibérément et très consciemment sur des passions « plus nobles et plus mâles que l'amour », cette tragédie — peut-être la plus emblématique de l'esthétique racinienne — se singularise au contraire par la place prééminente de l'amour, auquel sont subordonnés les autres mouvements des personnages. D'où le reproche de fadeur qui a été adressé à ces vers jugés trop doucereux, et qui caractérise effectivement le style d'**Andromaque**.

La 5^e tragédie écrite et 3^e publiée de Racine connut d'emblée un immense succès qui pouvait annoncer que son auteur égalerait bientôt, voire dépasserait, le grand Corneille. Elle suscita certes une réaction critique de la part de Subligny, qui donna à Molière, en 1668, une comédie en 3 actes, *La Folle Querelle ou la Critique d'Andromaque*, et de Saint-Evremond, dont les propos restèrent toutefois pondérés : « *Ceux qui n'entreprendront pas assez dans les choses l'admireront ; ceux qui veulent des beautés pleines y chercheront je ne sais quoi d'attrayant qui les empêchera d'être tout à fait contents. [...] mais, à tout prendre, c'est une belle pièce, et qui est fort au-dessus du médiocre, quoique un peu au-dessous du grand* » (Lettre à M. de Lionne, 1668). Depuis lors, elle n'en est pas moins l'une des plus admirées et demeure, avec **Phèdre**, la plus jouée de toutes les pièces de Racine — et même la plus jouée de toutes les tragédies et tragicomédies françaises après *Le Cid*.

Bérénice

Tragédie en 5 actes — comprenant respectivement 5, 5, 4, 9 et 7 scènes — et en vers (1 506 alexandrins), créée à l'Hôtel de Bourgogne, le 21 novembre 1670.

Titus, nouvel empereur de Rome depuis la mort de son père Vespasien, et Bérénice, reine de Palestine, s'aiment réciproquement — situation exceptionnelle pour le couple central d'une tragédie racinienne. Rome, d'habitude hostile à l'Orient et aux reines, garde le silence sur leur union présumable. Bérénice, naïvement, voit dans ce silence un consentement, malgré les appréhensions de sa confidente. Mais Titus sait bien que le silence de Rome est, en fait, lourdement réprobateur. Dès sa première entrée en scène, il paraît ferme et résolu à faire passer ses devoirs avant ses sentiments. Il a alors une première entrevue avec Bérénice, au cours de laquelle il se montre incapable de répondre clairement aux demandes étonnées et pressantes de Bérénice. Après cet échec, Titus se résout à lui faire connaître sa décision par l'intermédiaire de son ami Antiochus, roi de Comagène — lequel avait auparavant déclaré sans succès sa flamme à Bérénice (II, 4) —, qu'elle refuse de croire et accable même de reproches haineux. Une seconde fois, Titus tente de parler lui-même, et trouve enfin la force de dire — certes, encore mollement — la vérité : Titus. / [...] / *Je sens bien que sans vous je ne saurais plus vivre, / Que mon cœur de moi-même est prêt à s'éloigner ; / Mais il ne s'agit plus de vivre, il faut régner.* / BÉRÉNICE. *Hé bien régnez, cruel, contentez votre gloire : / Je ne dispute plus. J'attendais, pour vous croire, / Que cette même bouche, après mille serments / D'un amour qui devait unir tous nos moments, / M'ordonnât elle-même une absence éternelle. / [...] / Pour jamais ! Ah ! Seigneur ! songez-vous en vous-même / Combien ce mot cruel est affreux quand on aime ? / Dans un mois, dans un an, comment souffririons-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 ?* (IV, 5, vv. 1100 à 1108, 1110 à 1117). Bouleversé par cet échange et déchiré par les appels de Bérénice, Titus est même en larmes : Rome a ses droits, Seigneur : *n'avez-vous pas les vôtres ? / Ses intérêts sont-ils plus sacrés que les nôtres ? / Dites, parlez. Titus. Hélas ! Que vous me déchirez ! / BÉRÉNICE. Vous êtes empereur, Seigneur, et vous pleurez !* (ibid., vv. 1151 à 1154). Désespéré par son audace, qui n'a pas adouci son dilemme, Titus pense au suicide. Mais, fortifié par une séance du Sénat qui lui fait entendre la voix de Rome, il confirme à Bérénice, après un ultime

revirement, que son amour pour elle est certes plus fort que jamais, mais que la raison d'État exige d'eux une rupture — ajoutant cependant que, hébété de douleur, il est capable de tout, même du suicide. Antiochus avoue alors à tous son amour pour Bérénice, qui finit par se résigner à la séparation d'avec Titus, non sans avoir prononcé de fières paroles : *Je l'aime, je le fuis ; Titus m'aime, il me quitte / [...] / Adieu. Servons tous trois d'exemple à l'univers / De l'amour la plus tendre et la plus malheureuse / Dont il puisse garder l'histoire douloureuse* (V, 7, vv. 1501 à 1504).

Le sujet de **Bérénice** — 7^e tragédie écrite et 5^e publiée — tient en une seule phrase tirée de la *Vie de Titus*, elle-même extraite des *Vies des douze Césars* de Suétone. C'est Henriette d'Angleterre qui suggéra le sujet à Racine.

Malgré un immense succès à sa création, **Bérénice** subit d'emblée les rudes attaques de l'abbé de Villars qui, dans sa *Critique de « Bérénice »* (1671), reprochait à Racine d'avoir composé « une pièce de théâtre qui, depuis le commencement jusqu'à la fin, n'est qu'un tissu galant de madrigaux et d'élégies ». Critique qui voyait assez juste et qui, en prononçant le mot « élégie », colla sur **Bérénice** un étiquette dont elle ne parvint jamais plus à se défaire. Gautier résuma parfaitement l'essentiel de ces griefs : « *Bérénice, à vrai dire, n'est pas une tragédie : il n'y coule que des pleurs et point de sang. C'est une élégie dramatique qui renferme des morceaux pleins d'une grâce un peu molle et d'une sensibilité un peu larmoyante* » (*L'Art dramatique en France depuis vingt-cinq ans*, 3^e série, 1858) — et l'on notera la reprise du mot « élégie ». **Bérénice**, beaucoup jouée jusqu'à la fin du XVIII^e, encore jouée régulièrement au XVIII^e malgré les critiques de Voltaire et de Rousseau, vit brutalement diminuer le nombre de ses représentations tout au long d'un XIX^e siècle placé sous l'influence dominante d'une conception romantique de la dramaturgie, et reste la pièce la moins jouée de Racine à la Comédie-Française, malgré un net regain de faveur durant tout le XX^e siècle.

Britannicus

Tragédie en 5 actes — comprenant respectivement 4, 8, 9, 4 et 9 scènes — et en vers (1 768 alexandrins), dédiée au gendre de Colbert, le duc de Chevreuse, et créée à l'Hôtel de Bourgogne, le 13 décembre 1669.

Néron, né d'un premier lit d'Agrippine, elle-même seconde épouse du défunt empereur Claude, a réussi, grâce aux intrigues de sa mère, à devenir empereur de Rome à la place de Britannicus, fils de Claude et de Messaline, et, à ce titre héritier légitime du trône. Depuis lors, il « cesse

de se contraindre » (I, 1, v. 11) et, de plus en plus distant vis-à-vis de sa mère, vient de faire enlever Junie, fiancée de Britannicus, lequel est ainsi menacé, après avoir été dépouillé de son trône, de perdre également son amante. Compagnons d'infortune, Agrippine — qui destinait son beaux-fils à Junie — et Britannicus, naguère ennemis farouches, se retrouvent ainsi paradoxalement solidarisés : un complot contre Néron s'ébauche entre eux. L'arrestation de Pallas, appui d'Agrippine, aggrave encore la tension entre le fils et sa mère. Néron convoque Junie, à qui il avoue son amour et donne l'ordre de rompre avec Britannicus pendant qu'il les épiera ; si elle refuse, Britannicus sera mis à mort : *Sa fortune dépend de vous plus que de moi. / Madame, en le voyant, songez que je vous vois* (II, 4, vv. 689-690). Junie s'exécute à grand peine, au désespoir de Britannicus, mais ils parviennent ensuite à se retrouver en tête-à-tête. Hélas surveillés par Narcisse — duplice personnage à la fois gouverneur de Britannicus et espion pour le compte de Néron —, ils sont surpris par ce dernier, qui fait alors arrêter Britannicus, et garder à vue Junie ainsi qu'Agrippine elle-même. Survient alors le premier — et long (190 vers) — tête-à-tête entre Agrippine et son fils Néron, qui a si longtemps différé cette entrevue (IV, 2, vv. 1115 à 1304). Accablé de remontrances par sa mère, Néron feint de céder à ses exigences, mais avoue ensuite à son gouverneur Burrhus que ces concessions n'étaient qu'une feinte dilatoire. Son but réel, jusqu'alors caché, afin qu'Agrippine ne puisse plus jamais menacer de rétablir Britannicus dans ses droits, est d'éliminer purement et simplement ce dernier : *Elle se hâte trop, Burrhus, de triompher. / J'embrasse mon rival, mais c'est pour l'étouffer* (IV, 3, vv. 1313-1314). Après une scène d'ironie tragique au cours de laquelle Britannicus — que le spectateur sait condamné depuis la scène précédente — fait part, à une Junie anxieuse et incrédule, de sa joie à se réconcilier avec Néron, Agrippine se vante avec une présomptueuse suffisance d'avoir repris l'ascendant : *Il suffit, j'ai parlé, tout a changé de face* (V, 3, v. 1591). Mais Burrhus vient tout à coup la démentir cruellement en annonçant la mort de Britannicus. Agrippine maudit alors Néron en des imprécations solennelles, Junie se réfugie chez les Vestales, et Narcisse est massacré par la foule de Rome ; quant à Néron, il finit en proie à la folie et à des pensées suicidaires.

Le style de **Britannicus** se signale dans l'ensemble par une certaine majesté, voire par une tonalité assez grave, en accord avec un sujet à arrière-plan romain et politique. Au sein de somptueuses tirades politiques et morales, très déclamatoires, les répliques sont souvent senten-

cieuses : *On n'aime point, Seigneur, si l'on ne veut aimer* (III, 1, v. 790). Mais l'efficacité dramaturgique de la pièce réside aussi dans son écriture scénographique. Si, pour tout décor, Racine indique que « *la scène se passe à Rome, dans une chambre du palais de Néron* », cette sobriété aboutit à une tension maximale : ainsi, l'acte I — réduit à 4 scènes — se déroule « à [la] porte » (I, 1, v. 4) d'un Néron qui, quoique absent durant tout cet acte, en devient omniprésent ; inversement, Agrippine remplit de son absence tout l'acte II. À ce ressort dramatique de l'omniprésence de l'absent s'ajoute celui de la répétition, d'un acte à l'autre, de rencontres de plus en plus intenses ou de confrontations de plus en plus tendues : entre Agrippine et Burrhus (I, 2 et III, 3), entre Agrippine et sa confidente Albine (I, 1 et III, 4), entre Agrippine et Britannicus (I, 3 et III, 5), entre Britannicus et Narcisse (I, 4 et III, 6), ou entre Néron, Britannicus et Junie (II, 6 et III, 8).

Pour sa première tragédie « romaine » — sa 6^e tragédie écrite et 4^e publiée —, Racine s'est essentiellement inspiré de Tacite (*Annales*, livres XI à XV) ; mais il a aussi emprunté quelques traits à la *Vie de Néron* figurant dans la *Vie des douze Césars* de Suétone, ou encore à deux textes de Sénèque : le traité *De clementia* et la tragédie *Octavie*.

Racine lui-même le reconnut sans détours : **Britannicus** n'eut pas d'abord le succès escompté. En dehors du rôle — sans doute réel, mais difficile à évaluer — que jouèrent manœuvres et cabales, le public fut probablement déconcerté : cette tragédie semblait n'avoir ni le sceau d'une énergique pièce cornélienne, ni la galanterie habituelle d'une œuvre de Racine. Puis on reprocha des inexactitudes historiques, quelques vers prosaïques, un héros éponyme trop mièvre, ainsi qu'une construction de l'action trop progressive, donc trop prévisible. La pièce fut réhabilitée par Voltaire, puis jugée insuffisamment spectaculaire par Hugo et les romantiques, enfin remise à l'honneur dans la 2^{de} moitié du XIX^e siècle. **Britannicus** et reste, après **Andromaque** et **Phèdre**, la plus jouée de toutes les pièces de Racine et la plus étudiée dans les lycées et à l'université. Elle est même de ses tragédies celle dont l'évolution a connu la trajectoire la plus nettement ascendante au fil des siècles : jouée 86 fois à la Comédie-Française à la fin du XVII^e siècle, elle le fut 289 fois au XVIII^e, 337 fois au XIX^e, et environ 420 fois au XX^e.

Iphigénie

Tragédie en 5 actes — comprenant respectivement 5, 8, 7, 11 et 6 scènes — et en vers (1 796 alexandrins), créée à l'Orangerie de Versailles, le 18 août 1674, lors de la 5^e journée des « *Divertis-*

sements de Versailles » organisée pour célébrer la conquête de la Franche-Comté, puis représentée à l'Hôtel de Bourgogne.

Alors que la flotte grecque rassemblée à Aulis était sur le point de singler vers Troie, les dieux ont arrêté les vents : ils exigent le sacrifice d'Iphigénie, fille du général en chef des Grecs, Agamemnon. Le premier mouvement de celui-ci est alors de renoncer à l'expédition ; mais Ulysse ravive son ambition et son orgueil d'homme de guerre. Ses arguments finissent par avoir le pas sur les scrupules de père d'Agamemnon, qui décide, à l'insu de sa femme Clytemnestre, de sacrifier leur fille. Il fait donc venir cette dernière, sous prétexte de lui faire épouser Achille. Mais un domestique, Arcas, révèle la vérité à Achille, à Iphigénie, ainsi qu'à Clytemnestre, que cette nouvelle met bien sûr en fureur. Iphigénie envisage d'abord de faire revenir son père sur sa décision. Puis, se ravissant, elle déclare à son père qu'elle est prête à servir de bouc émissaire et à marcher au martyre. Ce sublime dévouement ne parvient cependant pas à fléchir Agamemnon qui confirme son exigence : *Un oracle cruel / Veut qu'ici votre sang coule sur un autel. / [...] / Montrez, en expirant, de qui vous êtes née : / Faites rougir ces Dieux qui vous ont condamnée. / Allez ; et que les Grecs, qui vont vous immoler, / Reconnaissent mon sang en le voyant couler* (IV, 5, vv. 1223-1224 et 1245 à 1248). Attitude intransigeante qui lui vaut les amères sarcasmes de sa femme Clytemnestre. Agamemnon, pris de remords, se ravise, à cette réserve près qu'il ne donnera pas sa fille en mariage à Achille, qui s'est montré insolent envers lui. Il organise alors la fuite de sa femme et de sa fille, mais Ériphile, fille d'Hélène et de Thésée, elle-même amoureuse d'Achille, donc jalouse d'Iphigénie, révèle le revirement d'Agamemnon au devin Calchas, afin que celui-ci le divulgue et par là même monte l'armée contre la décision de son général en chef. Iphigénie décide alors d'aller d'elle-même à la mort, d'autant que son père lui interdit de voir Achille, sans lequel elle considère que sa vie n'a guère de prix. Elle va jusqu'à affermir elle-même le courage de sa mère devant la terrible épreuve : *N'allez point, dans un camp rebelle à votre époux, / Seule à me retenir, vainement obstinée, / Par des soldats peut-être indignement traînée, / Présenter, pour tout fruit d'un déplorable effort, / Un spectacle à mes yeux plus cruel que la mort* (V, 3, vv. 1644 à 1648). Au dernier moment, un récit d'Ulysse apprend que les dieux ont finalement réclamé une autre victime qu'Iphigénie, Ériphile, qui, à cette nouvelle, a préféré se suicider. Ce coup de théâtre permet à Iphigénie de rester en vie et d'épouser Achille, réconcilié avec Agamemnon.

Indépendamment de ses qualités dramaturgiques et poétiques, cette pièce offre la particularité d'être, avec 1 796 vers, la plus longue des tragédies « paiennes » de Racine, devant **Britannicus** et **Bajazet** — à 20 vers près, elle égale même **Athalie**, qui comporte toutefois plus de 250 vers dédiés aux chants du chœur.

Malgré tout à la fois l'*Iphigénie* de Leclerc et Coras parue l'année suivante, les manœuvres destinées à la faire tomber, les critiques plus avisées formulées dans les *Entretiens sur les tragédies* de ce temps par le P. de Villiers (avr. 1675), **Iphigénie** recueillit, dès sa création, les suffrages du public autant que ceux de la Cour. La pièce triompha durant environ un trimestre, avant d'être volontairement retirée de l'affiche. Cette faveur se confirma jusqu'à la fin du XVIII^e siècle. Au XIX^e, elle se poursuivit, mais s'assortit de légères réserves sur les désaccord entre les mœurs de l'époque que peignait Racine et le goût de l'époque où il vivait. Deux réactions, qui ont en commun de prononcer le mot « *chef-d'œuvre* », mais de l'entourer immédiatement de réserves, résumant parfaitement cette impression, persistante au XX^e. D'abord celle de Gide : « *Il me semble que, par la beauté des vers (et des suites de vers), Iphigénie ne le cède à Phèdre que de bien peu. Je relis avec ravissement ce chef-d'œuvre, pourtant un peu artificiel, un peu construit, un peu extérieur à Racine comme à moi-même, un peu œuvre d'art* » (*Journal*, 18 fév. 1934). Ensuite, celle de l'historien Antoine Adam : « *Iphigénie était [...] avant tout une tragédie grecque. Mais elle était aussi une œuvre française, et il était impossible qu'elle ne le fût pas. Car [...] le projet de Racine n'avait pas été seulement de venger les Anciens insultés, il avait été de satisfaire au goût de son siècle et de donner à ses contemporains ce théâtre de splendeur, de noblesse et de pathétique qu'ils attendaient. Pourquoi nier que dans cette volonté de plaire à son siècle Racine est allé trop loin et que certaines fausses notes se font entendre dans son chef-d'œuvre ?* » (*Histoire de la littérature française au XVII^e siècle*, 1958).

Phèdre (à partir de 1687 seulement : initiale-ment, **Phèdre et Hippolyte**)

Tragédie en 5 actes — comprenant respectivement 5, 6, 6, 6 et 7 scènes — et en vers (1 654 alexandrins), créée à l'Hôtel de Bourgogne, le 1^{er} janvier 1677.

Phèdre, seconde femme de Thésée, est secrètement et follement amoureuse d'Hippolyte, son propre beau-fils, fruit d'une première union de Thésée. De honte, elle ne cherche plus qu'à se laisser mourir : *Que ces vains ornements, que ces voiles me pèsent ! / [...] / Tout m'afflige, et me nuit, et conspire à me nuire* (I, 3, vv. 158 et 161).

Inquiète de la voir en cet état, sa nourrice Œnone l'incite à lui ouvrir son cœur et Phèdre finit par lui avouer le mal qui la ronge. Mais Thésée a disparu dans une expédition lointaine, où même on le croit mort — rumeur qui laisse entrevoir un possible conflit de succession entre Hippolyte et les enfants de Phèdre. Œnone convainc donc Phèdre de ne pas se laisser mourir : Thésée maintenant mort, son amour pour Hippolyte n'est plus coupable, et la succession de Thésée lui offre un motif d'entretien avec Hippolyte. Convaincue, Phèdre rencontre Hippolyte et sa passion pour lui se déclare peu à peu, comme malgré elle : PHÈDRE. *Que dis-je ? Il [Thésée] n'est point mort, puisqu'il respire en vous. / Toujours devant mes yeux je crois voir mon époux : / Je le vois, je lui parle ; et mon cœur... Je m'égaré, / Seigneur ; ma folle ardeur malgré moi se déclare. / HIPPOLYTE. Je vois de votre amour l'effet prodigieux : / Tout mort qu'il est, Thésée est présent à vos yeux ; / Toujours de son amour votre âme est embrasée. / PHÈDRE. Oui, prince, je languis, je brûle pour Thésée : / [...] / Et Phèdre au Labyrinthe avec vous descendue / Se serait avec vous retrouvée, ou perdue. / HIPPOLYTE. Dieux ! qu'est-ce que j'entends ? Madame, oubliez-vous / Que Thésée est mon père, et qu'il est votre époux ?* (II, 5, vv. 627 à 634 et 661 à 664). Mais, en fait, Thésée n'est pas mort : on annonce son retour. Pour sauver Phèdre, Œnone lui conseille d'accuser Hippolyte d'avoir tenté d'abuser de sa belle-mère. Thésée croit en cette accusation mensongère. Hippolyte s'en défend, pour se justifier avoue — autre amour coupable — sa flamme pour Aricie, descendante d'une famille rivale. Thésée prend cet aveu sincère pour une feinte, et implore Neptune, dieu des Mers : en réponse à la prière, un monstre est envoyé pour tuer Hippolyte. Phèdre, prise de remords, inter-cède d'abord en faveur d'Hippolyte ; puis, apprenant de Thésée l'amour d'Hippolyte pour Aricie, elle est saisie d'une folle jalousie et renonce à le défendre ; enfin, rongée à nouveau de remords par son revirement, elle chasse et maudit Œnone. Thésée apprend alors d'Aricie qu'elle est effectivement aimée d'Hippolyte ; troublé par cette déclaration — qui dispulpe rétrospectivement son fils de tout amour pour Phèdre —, il décide d'interroger Œnone pour en avoir le cœur net, mais celle-ci s'est suicidée. Il supplie alors Neptune de ne pas exaucer sa prière antérieure, mais apprend de Thérémène que Neptune a déjà tué son fils innocent. Phèdre alors lui avoue la vérité au moment de mourir du poison qu'elle a absorbé.

La pièce contient certains des plus beaux vers de notre littérature, notamment dans les répliques enflammées de Phèdre, incarnation de

l'amour le plus fou — à la fois passionnel, aveugle et jaloux : *Je l'aime, non point tel que l'ont vu les enfers, / Volage adorateur de mille objets divers, / Qui va du Dieu des morts déshonorer la couche ; / Mais fidèle, mais fier, et même un peu farouche, / Charmant, jeune, traînant tous les cœurs après soi, / Tel qu'on dépeint nos Dieux, ou tel que je vous vois. / Il avait votre port, vos yeux, votre langage ; / Cette noble pudeur colorait son visage, / [...] / Ah ! cruel ! tu m'as trop entendue ! / Je t'en ai dit assez pour te tirer d'erreur. / Eh bien ! connais donc Phèdre et toute sa fureur : / J'aime. Ne pense pas qu'au moment que je t'aime, / Innocente à mes yeux, je m'approuve moi-même ; / Ni que du fol amour qui trouble ma raison / Ma lâche complaisance ait nourri le poison* (II, 5, vv. 635 à 642 et 670 à 676).

Quelque peu mise à mal, dans un premier temps, par la Phèdre de Pradon qui bénéficiait de l'actif soutien d'une puissante cabale, la **Phèdre** de Racine eut aussi à essuyer les critiques, à vrai dire modérées, contenues dans une *Dissertation sur les tragédies de « Phèdre et Hippolyte »* parue en mars 1677 sans nom d'auteur, mais qui — d'ailleurs sensiblement plus sévère pour Pradon que pour Racine — pourrait bien avoir été écrite par Donneau de Visé ou par Subligny. **Phèdre** s'imposa vite au public de la ville comme à celui de la Cour et des doctes, et son succès jusqu'à la fin du XVIII^e siècle ne se démentit pas. Racine lui-même, qui dirigea, vers par vers, la diction de la Champmeslé avec une rare méticulosité, la tenait pour la plus aboutie de toutes ses tragédies, comme l'atteste le passage de la **Préface** où il déclare : « [...] je n'ose encore assurer que cette pièce soit en effet la meilleure de mes tragédies ». Le XVIII^e siècle salua la pièce comme un immense chef-d'œuvre, et le siècle suivant semble s'être surtout attaché à en christianiser le personnage éponyme. Depuis lors et plus encore depuis la 2^{de} moitié du XX^e siècle, qualifiée par Antoine Adam de « chef-d'œuvre, le plus admirable de Racine et sans doute de toute notre littérature » (*Histoire de la littérature française au XVII^e siècle*, 1958), elle est devenue la pièce de Racine la plus jouée avec **Andromaque**, comme la plus commentée et la plus unanimement admirée, grâce à des metteurs en scène aussi divers que Jean-Louis Barrault (1942), Jean Vilar (1957), Jean Meyer (1959), Jean-Pierre Miquel (1974), Antoine Vitez (1975), Jean Gillibert (1981), ou encore Anne Delbée (1995), parmi bien d'autres.

Les **Plaideurs**

Comédie en 3 actes — comprenant respectivement 8, 14, et 4 scènes — et en vers (884 alexandrins), créée à l'Hôtel de Bourgogne, en novembre 1668.

Les Plaideurs sont une satire, parfois farcesque, des juges, huissiers, avocats et plaideurs. Thème traditionnel, mais aussi d'actualité : on parlait en effet, en ces années-là, de réformer la justice — monde dont Furetière venait de donner une image, également satirique, dans *Le Roman bourgeois* (1666). L'intrigue est à la fois mince et riche de nombreux événements grotesques : Léandre, fils du juge Perrin Dandin, aime Isabelle, fille d'un plaideur répondant au doux nom de Chicanneau ; juge et plaideur partagent un goût pathologique pour la procédure ; pour obtenir la main de l'objet de ses vœux, le jeune homme organise une parodie burlesque de procès, grâce à laquelle il parvient à ses fins.

Le comique est essentiellement un comique verbal — plutôt que de situation ou de geste. Racine ridiculise le langage des tribunaux, et les jeux de scène sont très animés. La pièce ne manque pas de termes pittoresques empruntés au patois picard, d'onomatopées qui donnent de la vivacité au récit (« *Ta, ta, ta, ta...* », « *Euh. Euh.* »). En outre, bien que Racine, dans son avis **Au lecteur**, affirme s'être proposé de faire rire sans recourir aux « sales équivoques » ni aux « malhonnêtes plaisanteries », le texte des **Plaideurs** n'est pas exempt de termes grossiers — tel le verbe « *pisser* », à la dernière scène de la pièce (III, 4) —, dont le comique est amplifié par le

contraste qu'ils présentent avec la forme poétique solennelle (l'alexandrin) dans laquelle ils sont inclus. Le texte abonde aussi en tirades latines illustrant à merveille le pédantisme des hommes de justice ici visés.

Unique comédie de son auteur — écrite sans doute à la demande de la troupe de l'Hôtel de Bourgogne, pour concurrencer Molière dont Racine voulait triompher aussi bien que de Corneille —, **Les Plaideurs** furent expressément présentés comme une adaptation des *Guêpes* d'Aristophane. Mais la pièce doit aussi plusieurs traits à la *Farce de Maître Pathelin* ainsi qu'au *Quart Livre* de Rabelais. En dehors de ces sources, cependant, on ignore presque tout de la genèse précise de cette œuvre.

Les Plaideurs connurent des débuts difficiles, et Racine lui-même n'en fit pas mystère : les doctes trouvaient la comédie trop crue par endroits, et, de son côté, le public moins averti ne comprit goutte aux termes de chicane. Mais les éclats de rire bien audibles du roi sauvèrent la pièce, qui fut dès lors la plus jouée de toutes celles de Racine jusqu'à la fin du XVII^e siècle. Par la suite, **Les Plaideurs** ne connurent pas de disgrâce notoire et n'ont cessé, depuis la fondation de la Comédie-Française en 1680, de figurer au répertoire.

CITATIONS

Vaincu, chargé de fers, de regrets consumé,
Brûlé de plus de feux que je n'en allumai...

Andromaque, I, 4.

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

Andromaque, II, 1.

Un songe (me devrais-je inquiéter d'un songe ?)
Entretient dans mon cœur un chagrin qui le

ronge :

Je l'évite partout, partout il me poursuit.
C'était pendant l'horreur d'une profonde nuit ;
Ma mère Jézabel devant moi s'est montrée,
Comme au jour de sa mort pompeusement

parée.

Ses malheurs n'avaient point abattu sa fierté ;
Même elle avait encor cet éclat emprunté
Dont elle eut soin de peindre et d'orner son

visage,

Pour réparer des ans l'irréparable outrage
[...]

Athalie, II, 5.

[...] N'oubliez jamais

Que les rois dans le ciel ont un juge sévère,
L'innocence un vengeur, et l'orphelin un père.

Athalie, V, 8.

Mon unique espérance est dans mon désespoir.

Bajazet, I, 4.

Prends soin d'elle : ma haine a besoin de sa vie.

Bajazet, IV, 5.

Nourri dans le sérail, j'en connais les détours...

Bajazet, IV, 7.

La principale règle est de plaire et de toucher ;
toutes les autres ne sont faites que pour parvenir à
cette première.

Préface à Bérénice.

Maître de l'univers, je règle sa fortune ;
Je puis faire les rois, je puis les déposer :
Cependant de mon cœur je ne puis disposer.

Bérénice, III, 1.

Vous êtes empereur, seigneur, et vous pleurez !

Bérénice, IV, 5.

J'embrasse mon rival, mais c'est pour l'éteuffer.
Britannicus, IV, 3.

Il n'est point de secrets que le temps ne révèle...
Britannicus, IV, 4.

Je ne trouve qu'en vous je ne sais quelle grâce
Qui me charme toujours et jamais ne me lasse.
Esther, II, 7.

N'osez-vous sans rougir être père un moment ?
Iphigénie, II, 2.

Annibal l'a prédit, croyons-en ce grand homme :
Jamais on ne vaincra les Romains que dans
Rome.
Mithridate, III, 1.

Ariane, ma sœur, de quel amour blessée
Vous mourûtes aux bords où vous fûtes laissée !
Phèdre, I, 3.

Ce n'est plus un ardeur dans mes veines cachée :
C'est Vénus tout entière à sa proie attachée.
Phèdre, I, 3.

Je ne sais où je vais, je ne sais où je suis.
Phèdre, IV, 1.

J'ai poussé la vertu jusques à la rudesse :
On sait de mes chagrins l'inflexible rigueur.
Le jour n'est pas plus pur que le fond de mon
cœur.
Phèdre, IV, 2.

On apprend à hurler, dit l'autre, avec les loups.
Les Plaideurs, I, 1.

Mais sans argent l'honneur n'est qu'une maladie.
Les Plaideurs, I, 1.

Qui veut voyager loin ménage sa monture.
Les Plaideurs, I, 1.

Quand je devrais au ciel rencontrer le tonnerre,
J'y monterais plutôt que de ramper à terre.
La Thébaïde ou les Frères ennemis, IV, 3.

JUGEMENTS

« Mieux qu'aux époques précédentes, nous comprenons à quel point son théâtre est poésie, c'est-à-dire qu'avec les mots de notre langue il évoque le monde de ses rêves et nous y fait participer. Rêves le plus souvent somptueux et sombres, comme le seront un jour ceux de Baudelaire, mais que viennent éclairer d'adorables figures de jeunes filles, ou encore les perspectives lumineuses des mers de la Grèce. [...]

Mais l'erreur de certaines interprétations systématiques de l'œuvre racinienne est d'opposer la poésie et le tragique, comme si la surnaturelle pureté de l'une était incompatible avec les troubles et les inquiétudes de l'autre. Ils tendent, au contraire, chez Racine, à se confondre, et dans Phèdre ils se confondent [...]. »

Antoine ADAM, *Histoire de la littérature française au XVIII^e siècle*, Domat, 1954, rééd. Albin Michel, 1998.

« Il semble bien que le public d'aujourd'hui consomme Racine d'une façon purement anthologique : dans Phèdre, c'est le personnage de Phèdre que l'on vient voir, et plus encore que Phèdre, l'actrice elle-même : comment s'en tirera-t-elle ? [...] Le texte lui-même est reçu comme un ensemble de matériaux où le plaisir fait son choix : des vers heureux, des tirades célèbres s'élèvent sur un fond d'obscurité et d'ennui : c'est pour cette actrice, ces vers, ces tirades que l'on vient au théâtre ; le reste, on le supporte, au nom de la culture, au nom du passé, au nom d'une saveur poétique patiemment attendue parce qu'elle a été localisée par des siècles de mythe racinien. Le Racine public (je n'ose dire

populaire), c'est ce mélange d'ennui et de fête, c'est-à-dire essentiellement un spectacle discontinu. »

Roland BARTHES, *Sur Racine*, Seuil, 1963.

« Tout le théâtre de Racine est fait d'oscillations entre le sublime traditionnel et une psychologie qui le contredit. [...] La tragédie de Racine est moins représentative peut-être que celle de Corneille, en ce sens qu'elle est moins spontanément, moins directement, l'expression d'un milieu social et d'une tendance morale. Elle est composée d'éléments non seulement divers, mais parfois contradictoires, et qui ne peuvent s'équilibrer que par un miracle de nuances ; c'est la réussite d'un génie unique d'avoir fondu ensemble l'inspiration janséniste et le goût de la jeune cour de Versailles, et de les avoir coulés dans le même moule qui avait servi à Corneille. »

Paul BÉNICHOU, *Morales du grand siècle*, Gallimard, 1948.

« Les personnages de Racine [...] sont et ne sont point des personnages grecs, ce sont des personnages chrétiens : c'est ce qu'on n'avait point du tout compris. »

François-René de CHATEAUBRIAND, *Mémoires d'outre-tombe*, I, posthume, 1848.

« Racine était le contraire d'un précieux. Cruel et direct. »
Jean COCTEAU, *Le Passé défini*, 28 septembre 1951, Gallimard, posthume, 1983.

« Car tel est bien le cœur du paradoxe racinien. Éduqué par les meilleurs pédagogues du XVIII^e siècle, les "Messieurs" de Port-Royal, qui lui offrent la plus solide culture gréco-latine

qu'on puisse alors posséder [...], mais qui haïssent le théâtre auquel ils reprochent d'"empoisonner les âmes", il n'a de cesse, sitôt ses études terminées, d'écrire pour le théâtre. [...] On est en 1664, et dans les treize années suivantes Racine va écrire encore neuf pièces de théâtre et plus aucune poésie officielle. Plus aucune poésie officielle, soit. Mais pourquoi pendant le même temps, celui qui est le chantre de la passion amoureuse et le plus grand poète élégiaque de son temps n'écrit-il aucun vers lyrique ? Pourquoi ce refus, alors qu'il n'hésite pas, au lendemain d'Andromaque, à s'essayer à la comédie ? [...] Encore une fois, pourquoi n'y a-t-il aucun équivalent racinien des délicieuses stances À Marquise de Corneille ? [...] Pour Racine, il n'est de poésie que théâtrale. Cesse-t-il d'écrire pour le théâtre ? Il cesse d'écrire de la poésie. Toute sa poésie est dans le théâtre, parce que le théâtre, en son temps — la poésie dramatique, comme on aimait à dire —, était considéré comme la plus haute forme de poésie. »

Georges FORESTIER, *Introduction à Jean RACINE, Œuvres complètes*, I, « Pléiade », Gallimard, 1999.

« Jamais auteur n'a tenu aussi nerveusement au succès de ses pièces et n'a davantage défendu des chefs-d'œuvre par leurs petits côtés et par les siens. »

Jean GIRAUDOUX, « Racine », in *Tableau de la littérature française*, II, Gallimard, 1939.

« Quels sont les éléments constitutifs des tragédies raciniennes ? Les mêmes, dans les trois tragédies proprement dites tout au moins, Dieu, le Monde, et l'Homme. Il est vrai que le monde est représenté par plusieurs personnages divers depuis Oreste, Hermione et Pyrrhus jusqu'à Hippolyte, Thésée et CEnone. Mais ils ont tous en commun le seul caractère vraiment important pour la perspective tragique, l'inauthenticité, le manque de conscience et de valeur humaine. Quant à Dieu, c'est le Dieu caché — deus absconditus — et c'est pourquoi nous croyons pouvoir dire que les pièces de Racine, d'Andromaque à Phèdre, sont profondément jansénistes, bien que Racine soit en conflit avec Port-Royal qui n'aimait pas la comédie, même (et peut-être surtout) lorsqu'elle exprimait sa propre vision [...]. »

Lucien GOLDMANN, *Le Dieu caché*, Gallimard, 1955.

« Racine est le premier poète moderne, comme Louis XIV fut le premier roi moderne. Dans Corneille respire encore le Moyen Âge. En lui et dans la Fronde rèle la voix de la vieille chevalerie. [...] Mais dans Racine les sentiments du Moyen Âge sont complètement éteints ; en lui ne s'éveillent que des idées nouvelles ; c'est l'organe d'une société neuve. »

Heinrich HEINE, *Die Romantische Schule [L'École romantique]*, Hambourg, 1836.

« Racine, divin poète, est élégiaque, lyrique, épique ; Molière est dramatique. »

Victor HUGO, *Préface de Cromwell*, 1827.

« [...] ce n'est pas la vérité psychologique des passions, chez Racine, qui maintient son théâtre ; mais bien ce que Racine a fait, en tant que poète et homme de théâtre, de ces vérités. »

Eugène IONESCO, *Notes et Contre-Notes*, Gallimard, 1962.

« Corneille nous assujettit à ses caractères et à ses idées, Racine se conforme aux nôtres ; celui-là peint les hommes comme ils devraient être, celui-ci les peint tels qu'ils sont. Il y a plus dans le premier de ce que l'on admire, et de ce que l'on doit même imiter ; il y a plus dans le second de ce que l'on reconnaît dans les autres, ou de ce que l'on éprouve dans soi-même. L'un élève, étonne, maîtrise, instruit ; l'autre plaît, remue, touche, pénètre. [...] Ce sont dans celui-là des maximes, des règles, des préceptes ; et dans celui-ci, du goût et des sentiments. L'un est plus occupé aux pièces de Corneille ; l'on est plus ébranlé et plus attendri à celles de Racine. Corneille est plus moral, Racine plus naturel. Il semble que l'un imite Sophocle, et que l'autre doit plus à Euripide. »

Jean de LA BRUYÈRE, « Des ouvrages de l'esprit », 54, in *Les Caractères ou les Mœurs de ce siècle*, I, 1688.

« On n'aurait que la moitié de Racine, si l'on ne regardait que la vérité psychologique de ses peintures, leur ressemblance avec la vie réelle. Il a mis la poésie dans la tragédie, cette poésie si rare dans Corneille. »

Gustave LANSON, *Histoire de la littérature française*, Hachette, 1894.

« Les critiques ont volontiers parlé d'un univers racinien ; l'un d'eux a même cru pouvoir étudier l'Homo Racinianus. En fait, ces faux concepts résultent d'une simplification appauvrissante. Ce qui différencie les tragédies de Racine est beaucoup plus significatif que leurs éléments de ressemblance. Chacune de ces tragédies est en elle-même un univers, où les problèmes fondamentaux de la liberté et du bonheur sont posés d'une façon irréductiblement singulière et nouvelle. »

Raymond PICARD, « Propos sur Andromaque, Bérénice, Bajazet », in *De Racine au Parthénon. Essais sur la littérature et l'art à l'âge classique*, Gallimard, 1977.

« C'est bien la syntaxe vivante en France au XVIII^e siècle — et en elle des coutumes et un tour de pensée disparus — que nous aimons à trouver dans les vers de Racine. Ce sont les formes mêmes de cette syntaxe, mises à nu, respectées, embellies par son ciseau si franc et si délicat, qui émeuvent dans ces tours de langage familiers jusqu'à la singularité et jusqu'à l'audace et dont nous voyons, dans les morceaux les plus doux et les plus tendres, passer comme un trait rapide ou revenir en arrière en belles lignes brisées, le brusque dessin. Ce sont ces formes révolues prises à même la vie du passé que nous allons visiter dans l'œuvre de Racine comme dans une cité ancienne et demeurée intacte. »

Marcel PROUST, *Pastiches et Mélanges*, 1919.

« Le procédé continu d'analyse dont Racine fait usage, l'élégance merveilleuse dont il revêt ses pensées, l'allure un peu solennelle et arrondie de sa phrase, la mélodie cadencée de ses vers, tout contribue à rendre son style tout à fait distinct de la plupart des styles franchement et purement dramatiques. »

Charles Augustin SAINTE-BEUVE,
Portraits littéraires, 1844.

« Racine est [...] voisin de l'excellent, quoiqu'il porte tous les fâcheux stigmates du maniérisme français et que, dans l'ensemble, il manque un peu de force. »

Friedrich von SCHILLER, *Correspondance entre Schiller et Goethe*, 31 mai 1799, Plon, 1933.

« On peut tout croire de lui, après avoir écrit, comme il l'a fait, contre M^{rs} de Port-Royal qui l'ont instruit gratis et qui donnèrent à sa mère de quoi vivre. Il a fait ce qu'il a pu pour empêcher que l'on jouât l'Hippolyte de Pradon et a, dit-on, obligé la Molière à ne pas prendre un rôle dans cette pièce... Il met tout le monde contre lui. Il ne peut souffrir qu'on estime les ouvrages des autres. Il est si plein de lui-même qu'il querelle ses amis s'ils ne sont pas de son sentiment. »

Gédéon TALLEMANT des RÉAUX, 1677, manuscrit cité in *Émile MAGNE, Bibliographie générale des œuvres de Boileau*, tome II, 1929.

« Le bout de l'affaire, c'est qu'on a mis Racine sur une sièle bien haute... et que ça décourage de le lire. Son œuvre en est toute pétrifiée, alors qu'elle s'offre, là, vive d'ambivalences, retorse, ondoyante, romanesque souvent, des fois effrayante, parfois niaisant dans le trop conventionnel galant, et souvent surgissant en le dépassant... »

Vallès raconte qu'il a eu un prof de français qui, au lieu d'essayer de comprendre les tragédies de Racine, en déclamaient des bouts et puis braillait pour tout commentaire : « À genoux ! À genoux devant le divin Racine ! »... Il a raison Vallès : pas « à genoux », surtout pas ; au contraire, on peut aimer ou pas, admirer ou non, et aimer admirer même, sans rien renoncer : l'intelligence debout. »

Alain VIALA, *Racine. La Stratégie du caméléon*, Seghers, 1991.

« Sa réputation s'est accrue de jour en jour et celle des ouvrages de Corneille a un peu diminué. La raison en est que Racine, dans tous ses ouvrages, depuis son *Alexandre*, est toujours élégant, toujours correct, toujours vrai ; qu'il parle au cœur et que l'autre manque trop souvent à tous ces devoirs. Racine passe 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. »

VOLTAIRE, *Le Siècle de Louis XIV*, 1751.

BIBLIOGRAPHIE

Éditions

Œuvres complètes, éd. R. PICARD, « Pléiade », Gallimard, t. I, Théâtre et poésie, 1950, t. II, Prose, 1952 puis 1966, nouv. éd. G. FORESTIER, « Pléiade », Gallimard, t. I, 1999 ; éd. P. CLARAC et L. ESTANG, « L'Intégrale », Seuil, 1962.

Théâtre complet, éd. J. MOREL et A. VIALA, « Classiques Garnier », Dunod, 1980 ; éd. Ph. SELLIER, « La Salamandre », Imprimerie nationale, 1995, 2 vol. ; éd. J. ROHOU, « LdP/Pochothèque », LGF, 1998.

Lettres d'Uzès, éd. J. DUBU, « Rediviva », Lacour, Nîmes, 1963, rééd. 1991.

Principes de la tragédie [traduction par Racine de la *Poétique* d'ARISTOTE], éd. E. VINAVER, Nizet, 1951.

Études

A. ADAM, « Racine », in *Histoire de la littérature française au XVIII^e siècle*, IV, II, 6, Domat, 1954, rééd. Albin Michel, 1998, pp. 255 à 377.

J.-L. BACKÈS, *Racine*, « Écrivains de toujours », Seuil, 1981.

T.H. BARNWELL, *The Tragic Drama of Corneille and Racine. An Old Parallel Revisited*, Clarendon Press, Oxford (GB), 1982.

R. BARTHES, *Sur Racine*, Seuil, 1963.

Ch. BERNETT, *Le Vocabulaire des tragédies de Jean Racine : analyse statistique*, Champion/Slatkine, Paris/Genève (CH), 1983.

Chr. BIET, *Racine*, Hachette, 1996.

A. BONZON, *La Nouvelle Critique et Racine*, Nizet, 1970.

J.G. CAHEN, *Le Vocabulaire de Racine*, Droz, Genève (CH), 1946.

G. DECLERCO, *Racine, une rhétorique des passions*, PUF, 1999.

A. DELBÉE, *Racine, roman*, Fayard, 1997.

J. DUBU, *Racine aux miroirs*, SEDES, 1992.

J. ÉMELINA, *Racine et notre temps*, SEDES, 1998 ; *Racine infiniment*, SEDES, 1999.

P. FRANCE, *Racine's Rhetoric*, Clarendon Press, Oxford (GB), 1965.

B.C. FREEMAN et A. BATSON, *Concordance du théâtre et des poésies de Racine*, Ithaca, Cornell U.P. (US), 1968, 2 vol.

R. GARRETTE, *La Phrase de Racine. Étude stylistique et stylistométrique*, P.U. du Mirail, Toulouse, 1995.

J. GIRAUDOUX, *Racine*, Grasset, 1930 ; « Racine », in *Tableau de la littérature française*, II, Gallimard, 1939, pp. 134 à 154.

L. GOLDMANN, *Le Dieu caché. Étude sur la vision tragique dans les « Pensées » de Pascal et dans le théâtre de Racine*, Gallimard, 1955, rééd. « Tel », Gallimard,

1976 et 1988 ; *Situation de la critique racinienne*, « Travaux », 16 », L'Arche, 1971.

S. GUÉNOUN, *Archaïque Racine*, Lang, New York (US), 1993.

M. GUTWIRTH, *Jean Racine : un itinéraire poétique*, P.U. de Montréal (CA), 1970.

M. HAWCROFT, *Word as Action : Racine, Rhetorical and Theatrical Language*, Clarendon Press, Oxford (GB), 1992.

D. MASKELL, *Racine : a Theatrical Reading*, Clarendon Press, Oxford (GB), 1991.

Th. MAULNIER, *Racine*, Gallimard, 1935, rééd. 1947 et 1998 ; *Lecture de « Phèdre »*, Gallimard, 1967.

Fr. MAURIAC, *La Vie de Jean Racine*, Plon, 1928.

Ch. MAURON, *L'Inconscient dans l'œuvre et la vie de Jean Racine*, Ophrys, 1957, rééd. Corti, 1969.

G. MAY, *Tragédie cornélienne, Tragédie racinienne. Étude sur les sources de l'intérêt dramatique*, Urbana University of Illinois Press (US), 1948.

P. MOREAU, *Racine, l'homme et l'œuvre*, Boivin, 1943, rééd. « Connaissance des Lettres », Hatier, 1968.

J. MOREL, *Racine*, « En toutes lettres », Bordas, 1992.

O. de MOURGUES, *Autonomie de Racine*, Corti, 1967.

R. PICARD, *La Carrière de Jean Racine*, Gallimard, 1961 ; *Racine polémiste*, Pauvert, 1967 ; *Nouveau Corpus Racinien*, CNRS, 1976 ; *De Racine au Parthénon. Essais sur la littérature et l'art à l'âge classique*, Gallimard, 1977.

J. POMMIER, *Aspects de Racine*, Nizet, 1954.

R. POMMIER, *Le « Sur Racine » de Roland Barthes*, SEDES, 1988.

G. POULET, « Notes sur le temps racinien », in *Études sur le temps humain*, I, « 10/18 », UGE, 1949, pp. 148 à 165 ; « Racine poète des clartés sombres », in *Études sur le temps humain*, IV, « 10/18 », UGE, 1968, pp. 55 à 78.

J.B. RATERMANIS, *Essai sur les formes verbales dans les tragédies de Racine. Étude stylistique*, Nizet, 1972.

J. ROHOU, *L'Évolution du tragique racinien*, SEDES, 1991 ; *Jean Racine entre sa carrière, son œuvre et son Dieu*, Fayard, 1992 ; *Racine, bilan critique*, Nathan, 1994.

J.-J. ROUBINE, *Lectures de Racine*, Colin, 1971.

L. SPITZER, « L'effet de sourdine dans le style classique : Racine », in *Études de style*, 1928, rééd. « Tel », Gallimard, 1970, pp. 208 à 235.

J. STAROBINSKI, « Racine et la poétique du regard », in *L'Œil vivant*, Gallimard, 1961.

A. VIALA, *Racine. La Stratégie du caméléon*, Seghers, 1990.

E. VINAVER, *Racine et la Poésie tragique*, Nizet, 1951, rééd. 1963 ; *Entretiens sur Racine*, Nizet, 1984.

É. ZIMMERMANN, *La Liberté et le Destin dans le théâtre de Racine*, Anma Libri, Saratoga (US), 1982.

AUDIO & VIDÉO

Vidéo

Ph. MASSON, *Bajazet*, FR3, 1979.

CD-ROM

Encyclopédie de la littérature française, Bibliopolis, 1998.

Racine, Le Catalogue des Lettres, 1998.

Théâtre du Grand Siècle. Corneille, Molière, Racine, Bibliopolis, 1997.