



www.comptoir litteraire.com

André Durand présente

“Phèdre” **(1677)**

Tragédie en cinq actes et en vers de Jean RACINE

pour laquelle on trouve un résumé

puis successivement l'examen de :

les sources (page 3)

l'intérêt de l'action (page 7)

l'intérêt littéraire (page 11)

l'intérêt documentaire (page 20)

l'intérêt psychologique (page 22)

l'intérêt philosophique (page 33)

la destinée de l'œuvre (page 35)

l'étude de la pièce, scène par scène (pages 44-95).

Bonne lecture !

RÉSUMÉ

Acte I

Scène 1 : Hippolyte, fils de Thésée, roi d'Athènes et de Trézène, et d'une Amazone, annonce à son précepteur, Théràmène, son intention de quitter Trézène (la ville où se déroule l'action) pour aller à la recherche de son père, absent depuis quelque temps, et dont on est sans nouvelles. Mais lui, qui passe pour indifférent à l'amour, veut aussi fuir Aricie, seule survivante des Pallantides, branche de la famille de Thésée que celui-ci a fait massacrer, tandis qu'il a fait de la jeune fille une esclave.

Scène 2 : La seconde épouse de Thésée, Phèdre, va paraître. Oenone, sa nourrice et confidente, fait fuir tout le monde.

Scène 3 : Phèdre, triste, lasse, épuisée, est accablée d'un mal mystérieux qui lui fait à ce point oublier ses devoirs que, refusant toute nourriture, elle se laisse glisser lentement vers la mort. Elle se laisse arracher par sa suivante la confiance du secret de son trouble : elle aime Hippolyte, son beau-fils, que Thésée eut d'un premier mariage. Elle a tout tenté pour ne pas céder à sa passion, a même écarté le jeune homme ; tout a été vain, et elle se laisse glisser vers la mort.

Scène 4 : Un messenger apporte la nouvelle de la mort de Thésée, ce qui semble résoudre le dilemme de Phèdre : son amour n'est plus coupable. Mais se pose le problème de la succession sur le trône d'Athènes et de Trézène.

Scène 5 : Oenone invite Phèdre à défendre les droits de ses enfants au trône. Elle accepte : elle verra Hippolyte.

Acte II

Scène 1 : Aricie avoue à sa confidente, Ismène, son amour pour Hippolyte, que Trézène vient de reconnaître pour roi.

Scène 2 : Hippolyte décide d'affranchir Aricie, lui offre la couronne d'Athènes, et lui déclare son amour, songeant à exiler Phèdre et son fils en Crète, et à ne garder pour lui que Trézène.

Scène 3 : Hippolyte apprend que Phèdre demande à le voir, et Aricie lui avoue qu'elle l'aime.

Scène 4 : Hippolyte, qui veut partir au plus vite, est arrêté par l'arrivée de Phèdre.

Scène 5 : Sous couleur de lui peindre son amour pour Thésée, Phèdre avoue à Hippolyte l'amour qu'elle éprouve pour lui. Repoussée avec horreur par le jeune homme, elle lui arrache son épée dont elle veut se transpercer. Mais Oenone l'entraîne.

Scène 6 : Le fils de Phèdre a été reconnu comme roi par Athènes. Le bruit court que Thésée n'est pas mort.

Acte III

Scène 1 : Phèdre, qui ne veut pas régner, confesse qu'elle n'a pas perdu tout espoir, se demande même si elle n'a pas, maintenant que Thésée est mort, le droit d'aimer Hippolyte, envisage de conquérir son amour en lui offrant le trône d'Athènes.

Scène 2 : Elle se reprend et, au comble de la honte, implore l'aide de Vénus.

Scène 3 : Soudain, on lui annonce que la nouvelle de la mort de Thésée était fautive, et qu'il arrive à Trézène. Elle veut mourir, mais Oenone lui propose de faire exiler Hippolyte en l'accusant, auprès de son père, d'avoir voulu lui faire violence. Phèdre accepte.

Scène 4 : Phèdre refuse les témoignages de tendresse de Thésée.

Scène 5 : Thésée est étonné, et Hippolyte, en lui annonçant son intention de quitter Trézène, accroît sa méfiance. Le trouble de Phèdre et celui d'Hippolyte à son abord, l'«*offense*» mystérieuse évoquée par l'un et l'autre éveillent en lui une douloureuse curiosité.

Scène 6 : Hippolyte est inquiet, partagé entre sa crainte de voir Phèdre révéler sa passion, et son respect pour son père.

Acte IV

Scène 1 : Oenone a calomnié Hippolyte auprès de son père, l'ayant accusé d'avoir attenté à l'honneur de Phèdre. Thésée, en colère, maudit son fils, et demande à Neptune de le faire périr.

Scène 2 : Thésée, interrogeant son fils, n'obtient de lui que l'aveu de son amour pour Aricie. Il refuse de le croire.

Scène 3 : Le roi, en proie à la douleur, abandonne Hippolyte aux fureurs de Neptune.

Scène 4 : Phèdre, qui venait intercéder auprès de lui pour Hippolyte, apprend que celui-ci aime Aricie.

Scène 5 : Phèdre est en proie à la douleur.

Scène 6 : Sa jalousie l'égaré : elle veut mourir. Oenone l'invite à consentir à cet amour illégitime. Phèdre la maudit.

Acte V

Scène 1 : Hippolyte s'enfuit, et demande à Aricie de le rejoindre pour que, par un serment solennel, ils consacrent leurs fiançailles devant les dieux.

Scène 2 : Aricie demande à Ismène de préparer la fuite.

Scène 3 : Les doutes de Thésée, qui a vu Hippolyte et Aricie ensemble, s'éveillent. Il apprend de la bouche d'Aricie qu'Hippolyte n'aime qu'elle, qu'elle fuira avec lui. Insultée par le roi, elle lui laisse deviner un mystère, le met en garde contre l'injustice qu'il s'apprête à commettre.

Scène 4 : Les doutes de Thésée se confirment : il veut revoir Oenone.

Scène 5 : Mais Oenone s'est noyée, et Phèdre veut mourir. Thésée fait rappeler Hippolyte.

Scène 6 : Thémène vient annoncer et raconter la mort terrible d'Hippolyte : il a été traîné sur des rochers par son attelage effrayé par un monstre marin.

Scène 7 : Phèdre paraît, chancelante. Elle s'est empoisonnée, et, avant de mourir, vient s'accuser devant Thésée, lui révélant toute la machination et le crime dont elle est coupable. Thésée adopte Aricie.

Analyse

Sources

Le sujet de "*Phèdre*" est l'un des plus célèbres de la mythologie grecque, l'un des plus souvent traités à travers le temps.

Comme ç'avait été le cas pour "*La Thésaïde ou Les frères ennemis*", "*Andromaque*" et "*Iphigénie*", Racine s'inspira d'Euripide pour cette pièce qu'il intitulait alors "*Phèdre et Hippolyte*". Il l'indiqua d'emblée, dans la préface de la pièce : «*Voici encore une tragédie dont le sujet est pris d'Euripide. Quoique j'aie suivi une route un peu différente de celle de cet auteur pour la conduite de l'action, je n'ai pas laissé d'enrichir ma pièce de tout ce qui m'a paru plus éclatant dans la sienne. Quand je ne lui devrais que la seule idée du caractère de Phèdre, je pourrais dire que je lui dois ce que j'ai peut-être mis de plus raisonnable sur le théâtre.*»

Il s'inspira en effet de "*Hippolyte porte-couronne*" (428 av. J.-C.), tragédie qui, comme son titre l'indique, est centrée sur Hippolyte. Ce jeune homme d'élite à l'éducation très soignée est un fervent fidèle d'Artémis, la vierge déesse de la chasse. Pour lui, la chasteté est la vertu par excellence ; il a le plus grand mépris pour Aphrodite et pour les femmes, et il l'exprime au besoin agressivement. Dans un prologue, Aphrodite vient annoncer qu'elle va se venger de cette offense, et le châtier. Elle fait de ce prétentieux l'objet de la passion criminelle de sa belle-mère, Phèdre, d'une calomnie puis d'une impulsive réaction de son père, Thésée, qui aboutit à son meurtre, avec l'aide du dieu Neptune. En effet, Aphrodite a aussi un compte à régler avec Phèdre, parce que le grand-père maternel de celle-ci, le Soleil, qui voit tout, avait dénoncé son adultère à son mari, Héphaïstos. En conséquence, elle l'anime d'un érotisme monstrueux qui se manifesta surtout dans une première version de sa pièce, à laquelle Euripide avait donné le titre d'"*Hippolyte voilé*" (dont il ne reste que des fragments), où,

sensuelle et machiavélique, elle se livrait sans réticence à sa passion criminelle, au point que le public fut choqué, et que le dramaturge rédigea sa seconde version, "*Hippolyte porte-couronne*".

Involontairement travaillée par une coupable passion pour son beau-fils, Phèdre résiste autant que possible au rôle que la divinité lui impose, la saine raison et un fier sens de l'honneur dominant son esprit. Et, quand elle sent que l'envoûtante puissance de la divinité va triompher, car on annonce la mort de Thésée, elle choisit de se laisser mourir. C'est l'insistance tenace et suppliante de sa nourrice qui l'amène à une confiance dont elle a honte. Elle accepte l'aide de cette vieille femme, mais sur une proposition ambiguë. Quand elle constate que la nourrice a parlé à Hippolyte, et qu'elle entend les réactions injurieuses de celui-ci, consciencieuse, elle décide aussitôt de se tuer, pour sauver l'honneur de son mari et de ses fils. Mais c'est alors qu'elle se détermine également à perdre par la calomnie l'orgueilleux qui vient de l'insulter : «À un autre aussi la mort sera funeste, pour lui apprendre à ne pas s'enorgueillir de mes infortunes ; associé à mon mal, il prendra, en le partageant, une leçon de mesure.»

Or le roi, bien qu'absent, est toujours vivant. La nourrice se propose d'aider sa maîtresse à satisfaire cet amour coupable : Phèdre s'y refuse. Malgré cela, sous le sceau du secret, la nourrice dévoile à Hippolyte la passion de sa belle-mère. Le jeune héros s'enfuit, horrifié par la passion que lui voue la reine. Phèdre maudit sa nourrice, et, torturée par la honte, voulant fuir le déshonneur, se pend. Alors survient Thésée qui découvre, attachée au cou de sa femme morte, une tablette par laquelle elle accuse calomnieusement Hippolyte d'avoir tenté de la violer. Ce dernier, mis en présence de son père, essaie en vain de se défendre. Thésée le maudit, et charge de le faire périr le dieu Poséidon, qui avait promis d'exaucer trois de ses vœux. Un messenger survient peu après : il annonce qu'Hippolyte a été traîné par ses chevaux, qu'un monstre sorti de la mer avait épouvantés, et qu'il est mourant. Artémis découvre alors à Thésée la vérité. Hippolyte vient mourir dans les bras de son père, et lui pardonne.

Du point de vue de la tradition grecque, il est cruellement mais justement frappé pour avoir orgueilleusement voulu s'exempter de l'humaine condition, refusé le culte d'une divinité, et bravé son pouvoir. Mais, outre qu'il était misogyne, il opposait son rationalisme critique aux traditions religieuses : Euripide tendit donc à le valoriser comme un philosophe qui aspire à s'affranchir des servitudes du corps et du rapport avec les femmes. «C'est ta noblesse d'âme qui a causé ta perte», lui dit Artémis. Son seul défaut, c'est sa suffisance, sa conviction d'être une âme hors de la commune mesure.

On voit la nette différence avec le héros de Racine, modeste, respectueux, voire timide, qui apprend à ses dépens la toute-puissance de l'amour, qui est la victime de Phèdre, elle-même malheureux instrument d'une vengeance divine dont elle n'était pas l'objet. L'écrivain grec montrait donc les humains victimes de la cruelle vengeance des dieux.

Quant à Phèdre, elle oppose à la vengeance divine plutôt qu'une conscience intime la volonté de rester socialement honorable, parce que, pour Euripide et ses contemporains, l'individu était une personnalité sociale qui (surtout si c'était une femme) n'avait guère d'autonomie subjective. Ce qui me «tue», dit-elle, c'est «la crainte d'être un jour vaincue, de déshonorer mon mari et les fils que j'ai mis au monde» (vers 419-421). Même sa calomnie criminelle, que notre mentalité nous pousse à lire comme une vengeance personnelle, est tout autant, dans le contexte grec, une dénonciation justicière, où elle est le porte-parole de la raison et l'instrument des dieux contre la scandaleuse prétention d'un mortel.

Racine se contenta le plus souvent d'adapter et même de reproduire des passages entiers de la tragédie grecque. Il lui emprunta les plaintes de Phèdre mourante, les pressantes suppliques de la nourrice et l'aveu à celle-ci (I, 3), puis l'affrontement entre le fils et le père, qu'il raccourcit cependant de près de la moitié (IV, 2), et, en partie, le récit de Théràmène (V, 6). Certains vers de sa "*Phèdre*" ne sont même que des transcriptions des vers d'Euripide. Cependant, il modifia certains détails dans la conduite de l'action ; ainsi, chez le Grec, Hippolyte se taisait parce qu'Oenone le lui avait fait jurer par surprise, tandis que, chez lui, différence appréciable, il le fait par respect pour son père. Surtout, les perspectives et les personnages traduisirent sa propre vision et les tendances de son temps.

Tout ce qui n'appartient pas dans "Phèdre" à Euripide n'est pas pour autant de l'invention de Racine. Il s'inspira aussi d'auteurs latins, le sujet ayant été repris par Ovide (dans ses "Héroïdes", on trouve une lettre de Phèdre à Hippolyte ; dans le livre XV des "Métamorphoses", il est question d'Hippolyte), et surtout par Sénèque, dans une "Phèdre" qu'il utilisa également, même s'il se borna, dans sa préface, à la nommer en passant, alors qu'il semblait attacher la plus grande importance à l'indication exacte et complète de ses sources. Cette pièce paraît elle-même imitée de la première version d'Euripide, l'"Hippolyte voilé", plus que de la seconde, l'"Hippolyte porte-couronne". Sénèque recomposa l'intrigue, transféra le sujet sur le plan humain, s'intéressant bien plus que le Grec à la subjectivité personnelle. Il fit toujours d'Hippolyte un jeune homme indifférent aux femmes, un mystique, fervent d'Artémis, la chaste déesse. Mais il centra son oeuvre sur Phèdre, dont il approfondit l'analyse, et développa le rôle, lui donnant le trait de caractère de la jalousie que le personnage n'avait pas auparavant. Très sensuelle, elle accepte assez facilement le désir que Vénus lui a donné pour Hippolyte ; elle lui déclare directement son amour ; si elle souffre, c'est surtout parce que sa passion est impossible à satisfaire, et non parce qu'elle est illicite ; et elle insiste, pour excuser ses propres sentiments, sur les infidélités de Thésée. C'est seulement dans un deuxième temps qu'elle se décide à mourir pour sauver son honneur (vers 250-254). C'est par une démarche volontaire que, dans une scène capitale qui n'est pas dans Euripide (l'aveu y est fait hors scène par la nourrice), elle déclare sa passion à Hippolyte ; indigné, il tire son glaive pour l'en frapper ; elle le presse d'achever son geste, et de lui donner la mort ; mais il se ravise, l'épargne et lui abandonne l'épée, désormais souillée par un contact impur ; et elle s'en sert ensuite pour l'accuser. Elle lui survit, et avoue la vérité avant de se tuer devant son cadavre, par amour pour lui autant que par remords. Racine s'inspira de Sénèque, non seulement pour la scène capitale, mais aussi pour les réactions d'Hippolyte, les répliques de la reine aux objections d'Oenone, le transfert de la calomnie sur celle-ci, l'idée de la captivité de Thésée, la prière à Vénus (adaptée d'une prière de la nourrice à Diane), le récit de Théràmène. Il préféra cette version car elle laissait plus de place aux passions humaines et moins au sacré.

Il indiqua encore : «*J'ai même suivi l'histoire de Thésée telle qu'elle est dans Plutarque*», c'est-à-dire dans "Vies des hommes illustres". Mais il ne mentionna pas les tragédies de ses devanciers : Ovide, Virgile même.

Aux XVIe et XVIIe siècles, plusieurs auteurs avaient traité le même sujet :

- sept dramaturges italiens entre 1552 et 1661 ;

- quatre dramaturges français : Robert Garnier ("Hippolyte" [1573]), Guérin de La Pinelière ("Hippolyte" 1635]), Gabriel Gilbert ("Hippolyte" [1647]) et Mathieu Bidar ("Hippolyte" [1675]), qui s'inspiraient tous de Sénèque, l'ayant d'ailleurs suivi de trop près pour que Racine ait cherché chez eux ce qu'il pouvait trouver chez le tragique latin. Cependant, Garnier envisageait le suicide d'Oenone, et écrivait en chrétien engagé ; Gilbert et Bidar, s'ils avaient fait l'un et l'autre de Phèdre la fiancée de Thésée, non plus son épouse, dénaturant ainsi l'essentiel du drame, avaient atténué la violente misogynie d'Hippolyte qui n'était plus accusé de viol, mais de tentative de séduction ; chez Gilbert, Oenone se suicidait, et Phèdre éprouvait des remords à la fin de la pièce ; chez Bidar, elle s'empoisonnait au lieu de se tuer sur scène d'un coup d'épée.

Présentaient d'importantes analogies avec "Phèdre" "Antiochus" de Thomas Corneille (1666), "Stratonice" (1660) et "Bellérophon" (1670) de Quinault.

De plus, le thème de "Phèdre" rappelait deux récits de la tradition chrétienne :

- L'histoire biblique de la femme de Putiphar qui, furieuse de n'avoir pas réussi à séduire Joseph, l'avait accusé d'avoir voulu la posséder, et fait jeter en prison ("Genèse", 39).

- L'histoire de Fausta, seconde femme de l'empereur romain Constantin (306-337), célèbre pour avoir fait du christianisme la religion de l'empire ; éprise de son beau-fils, Crispus, et furieuse de le voir repousser ses avances (et aussi d'avoir adhéré au christianisme, auquel elle était personnellement très hostile), elle l'accusa d'avoir voulu la forcer, et son père le fit exécuter ; bouleversée par sa mort, elle avoua la vérité, et Constantin la fit périr. Racontée dans "La cour sainte" du P. Caussin (l'un des

livres les plus lus entre 1624 et 1650, et que les lettrés n'avaient pas oublié), ce sujet avait été mis en scène par des professeurs de collège (dont les élèves la jouèrent assez souvent à partir de la fin du XVI^e siècle), par Grenaille (*"L'innocent malheureux"* [1639]) et par Tristan (*"La mort de Chrispe"* [1644]).

Mais Racine ne se contenta pas d'imiter. Il accrut la prédominance du personnage de Phèdre, ce que marqua le fait qu'après avoir d'abord donné pour titre à son oeuvre *"Phèdre et Hippolyte"*, il l'ait appelée finalement tout simplement *"Phèdre"*. Le centrage étant différent, Hippolyte, dont la violente misogynie disparut complètement, décrût dans les mêmes proportions. Il affina l'analyse de Phèdre, développa à l'extrême sa complexité ambivalente ; elle n'est plus simplement la victime de la nourrice, de la vengeance de Vénus, car il ne pouvait insister sur une explication incroyable pour ses contemporains ; elle est plus responsable, déchirée entre sa conscience et sa passion illicite. Comme chez Bidar, elle s'empoisonne au lieu de se tuer sur scène d'un coup d'épée. Il fit résonner sa problématique à travers toute une mythologie et une cosmologie. Il travailla partout la psychologie, la préparation dramatique, la vraisemblance, la bienséance, le style. Et il introduisit plusieurs données supplémentaires :

- Le personnage d'Aricie, dont l'idée lui avait été fournie par un passage du livre VII de l'*"Énéide"*. Cela entraîna l'introduction d'une dimension politique absente jusqu'à lui, tandis que l'amour que lui porte Hippolyte fait qu'il s'apprête à partir à la fois pour chercher son père et pour la fuir. Cette innovation importante était une réponse à l'attente du public qui, depuis une génération, voulait de jeunes héros tendres et amoureux, un couple pastoral, transposé dans la tragédie où il forme contrepoint à la passion de Phèdre, prépare et redouble ses aveux, est destiné à être broyé. La mode avait déjà imposé cette transformation à Gilbert et à Bidar. Cette innovation permettait aussi, trait de caractère que le personnage n'avait pas chez les Grecs, qui fut inventé par Sénèque, de rendre Phèdre furieusement jalouse : elle allait peut-être avouer la vérité, et essayer de sauver l'innocent, ce qui provoque une remarquable péripétie, quand l'annonce de cet autre amour anime toute la violence d'une passion plus douloureuse que jamais, et rend l'héroïne définitivement coupable mais pitoyable sinon excusable.
- La fausse nouvelle de la mort de Thésée qui, outre qu'elle va rendre encore plus dramatique son retour, allège la culpabilité de Phèdre (Oenone prétend que sa passion *«devient une flamme ordinaire»* [vers 350]), et enclenche toute l'action, la nouvelle situation obligeant la reine à rencontrer Hippolyte pour défendre les droits de succession de son fils, comme elle pousse le jeune homme à voir Aricie.
- Les violents reproches que la reine fait à Oenone, et qui sont la cause de son suicide.
- Le développement de la dimension héroïque, les exploits de Thésée, dont Euripide ni Sénèque ne parlaient, étant largement évoqués, Hippolyte tuant le monstre, ce qu'il ne faisait nulle part ailleurs.
- L'insistance sur des éléments érotiques : Phèdre invoque le Labyrinthe où elle se serait volontiers *«perdue»* avec Hippolyte ; elle l'invite à la frapper en pleine poitrine, implorant *«un supplice si doux»*, qui serait à la fois expiation et jouissance ; et, devant sa réticence, elle saisit son épée, un objet qui se porte comme un phallus (vers 699-711).

Mais la *"Phèdre"* de Racine n'est pas un «patchwork». C'est une œuvre originale où il a tout à la fois redonné au sujet sa violence primitive, en présentant Phèdre comme épouse de Thésée et non comme sa fiancée, et ajouté une dimension de tendresse au modèle donné par Euripide. C'est même un chef-d'oeuvre dans la mesure où ses multiples emprunts furent parfaitement intégrés dans une vision de l'être humain aussi bien que dans un parcours dramatique et une harmonie poétique qui sont l'expression de cette vision, même s'ils ne s'y réduisent nullement. La pièce montre l'affrontement de la passion et de la conscience sous leurs formes les plus intenses. La protagoniste de Racine n'est pas une juxtaposition de la Phèdre consciencieuse d'Euripide et de la Phèdre sensuelle de Sénèque. Elle est une réanimation d'éléments empruntés à ces auteurs par la mise en scène de la contradiction fondamentale de l'être humain selon la vision dont il était nourri. C'est pour cela que ses inventions et ses emprunts s'articulèrent si bien dans un être qui porte un nom ancien mais qui n'existait pas chez Euripide, encore moins chez Sénèque, qui est à la fois conscience et

concupiscence, à la fois innocente et coupable sans être tout à fait ni l'un ni l'autre. Cette vision fondamentalement chrétienne permit à Racine, s'il réalisa, plus que dans "*Iphigénie*", la transposition de l'idéal hellénique, d'aller plus loin qu'Euripide ou Sénèque dans le sentiment de la faute et vers un désir d'expiation.

Intérêt de l'action

Fidèle à l'idéal dramatique qu'il avait fixé dans sa première préface de "*Britannicus*", Racine conçut bien, dans "*Phèdre*", «*une action simple, chargée de peu de matière, [...] soutenue que par les intérêts, les sentiments et les passions des personnages*», des faits réduits au minimum, des situations nettes, une intrigue à l'unité profonde, marquée par quelques péripéties (l'annonce de la mort de Thésée, son retour, la calomnie d'Oenone, l'irruption du monstre), la progression étant uniquement psychologique dans une crise qui se déclenche dès le début alors que, retrouvant son thème de prédilection, à savoir la passion amoureuse destructrice, il en peignit une née d'un vrai coup de foudre mais longtemps contenue, et qui va se déchaîner. Plus sobre que jamais, il voulut que la passion seule, et spontanément exprimée, fournisse le point de départ du drame ; que le secret d'un amour scandaleux soit caché en vain ; que les aveux de Phèdre le révèle progressivement à tous les personnages, ce qui enclenche la machine infernale, et que son amour la conduisant aux pires excès, ils soient entraînés l'un après l'autre dans la tragédie.

Mais "*Phèdre*" n'est pas une tragédie d'action. S'y opposent des forces à la fois intimes et transcendantes, qu'on peut seulement tenter d'étouffer ou d'exorciser, et qu'on est finalement obligé de laisser parler. La pièce est une sorte de cérémonie, faite d'une suite de réticences et d'aveux qui sont autant de variations sur le thème de l'amour irrésistible et coupable, c'est-à-dire autant d'affrontements entre nos deux principes fondamentaux, dont l'antagonisme torture les personnages : la concupiscence passionnelle et la conscience morale.

Le sujet pourrait n'être considéré que comme un de ces faits divers exploités par des hebdomadaires friands de scandale, comme une autre histoire de passion adultère et contrariée, Phèdre étant une femme comme les autres. La pièce ne serait alors qu'un drame bourgeois sinon un mélodrame. Mais ces malheurs, selon le principe de la tragédie, arrivent à des grands de ce monde, qui sont roi, reine, prince et princesse, qui descendent même de dieux, qui, omniprésents, implacables et inhumains, exercent sur eux une influence directe. Signalons que le mot «*dieu*» apparaît 11 fois au singulier (plus significatif) et 32 fois au pluriel (sans compter les expressions assez vides de sens, comme «*ah dieux !*», «*au nom des dieux*»...) contre 8 et 58 dans "*Iphigénie*", et une moyenne de 0,43 et 8 dans les autres tragédies profanes ; les divinités sont désignées 27 fois par leur nom, contre 7 dans "*Iphigénie*", 13 dans "*Athalie*", 2 ailleurs. Vénus conduit l'action, et Neptune l'achève. Ces dieux imposent aux humains le poids de la fatalité, ressort essentiel de la tragédie grecque où Racine avait découvert un monde de cruauté, où son imagination s'était peuplée de héros, et surtout d'héroïnes, condamnés par les dieux à chercher désespérément une innocence perdue, à vivre dans le mal et à en mourir. Et il para cette aventure scabreuse d'une noblesse, d'un charme tels que l'indécence du personnage se métamorphose en sublimité. Il lui donna bien la grandeur tragique, la «*tristesse majestueuse*» dont il parla dans sa préface de "*Bérénice*".

Le fait que les protagonistes sont roi, reine, prince et princesse entraîne aussi une intrigue politique. Thésée, le fils d'Égée, ayant lutté contre ses cousins, les Pallantides, pour lui succéder et être ainsi roi à la fois d'Athènes et de Trézène, sa mort permettrait une redistribution qu'envisage Oenone, et par laquelle Hippolyte serait roi de Trézène (vers 358), et le fils aîné de Phèdre, roi d'Athènes (vers 359), ce qui éviterait les conflits entre ces deux fils de Thésée. La reine met d'ailleurs à profit cette occasion de faire «*briller la couronne à ses yeux*» (vers 800) pour rencontrer Hippolyte ; mais alors qu'elle s'empressait pour les intérêts de son fils :

«*Je vous viens pour un fils expliquer mes alarmes.
Mon fils n'a plus de père, et le jour n'est pas loin
Qui de ma mort encor doit le rendre témoin.*

Déjà mille ennemis attaquent son enfance,

Vous seul pouvez contre eux embrasser sa défense.» (vers 586-590),

les trahit un instant plus tard pour les besoins de sa passion, voulant faire «*briller la couronne*» aux yeux du «*jeune ambitieux*» qu'est son beau-fils (vers 799-800). De plus, celui-ci voudrait épouser Aricie pour mettre un terme au conflit entre deux familles ennemies ; il lui dit donc vouloir lui rendre «*Un sceptre que jadis vos aïeux ont reçu*» (vers 495). Quand il est banni par Thésée, il est prêt à s'allier à Argos et à Sparte (vers 1366) pour tenter de reprendre le trône d'Athènes au fils de Phèdre. À la fin, s'annonce la réconciliation des factions avec l'adoption d'Aricie.

La composition dramatique, d'une grande sobriété et d'une intense signification, est particulièrement soignée.

L'acte I est l'acte d'exposition où nous découvrons qu'Hippolyte est amoureux d'Aricie, Phèdre amoureuse d'Hippolyte, que se pose le problème de la succession de Thésée.

L'acte II est celui des aveux amoureux, pudiques chez Aricie, gauches chez Hippolyte, délirants chez Phèdre dont la passion fatale domine, écrasante et maudite, cette sorte de symphonie.

L'acte III est marqué par le coup de théâtre du retour de Thésée, et l'inquiétude d'Hippolyte.

L'acte IV, comme habituellement dans les tragédies de Racine, est un temps d'indécision où Thésée et Phèdre sont au comble de la souffrance.

À l'acte V, après le faible espoir de la fuite d'Hippolyte et d'Aricie, l'exercice de la vengeance demandé par Thésée à Neptune est la catastrophe finale.

Dans la première partie de la pièce, marquée par la progression de la passion, la composition est aussi harmonieuse que significative. On a pu souligner les parallélismes savamment décalés des cinq scènes d'aveu (d'Hippolyte, Phèdre et Aricie à leurs confidents respectifs, d'Hippolyte à Aricie et de Phèdre à Hippolyte).

On peut remarquer que Racine ménagea l'alternance des moments de violence et d'apaisement. Il reprit la combinaison de la dimension horizontale et de la dimension verticale qu'il avait inaugurée dans "*Iphigénie*" : dimension horizontale du schéma relationnel entre les personnages, qui rappelle celui de "*Bajazet*" (un couple d'amoureux persécuté par une femme passionnée sur qui pèse la figure absente de son époux), et où les passions conduisent tout au milieu des enjeux politiques ; dimension verticale du rapport de Phèdre elle-même à la divinité dans la mesure où, tandis que c'est elle qui tient son sort entre ses propres mains, elle se sent écrasée par un destin qui la dépasse et l'entraîne. On oscille entre le cérémonial, qui joue sur les ténèbres en insistant sur le décor, et le mélodrame, qui amincit la tragédie pour grossir l'anecdote.

On peut considérer aussi que l'action s'organise en cinq moments : les résistances de la conscience ; l'aveu réticent à des confidents ; les déclarations involontaires de la passion à la personne aimée ; le silence face à Thésée et la calomnie ; les confessions de la conscience.

Le premier temps est antérieur au moment où l'action se noue et même au début de la pièce, qui en fait le récit. Pour échapper à une passion qu'ils réprouvent sans réussir à s'en défaire, Phèdre, qui a déjà épuisé tous les moyens, a résolu de mourir, et Hippolyte a décidé de fuir Aricie en même temps que d'aller chercher son père disparu pour échapper à la passion tentatrice, et retrouver la protection de la loi.

La justification de ces décisions, qui constitue le second moment, contraint à l'aveu réticent de la passion au confident. Une nouvelle situation est créée par l'annonce de la mort de Thésée, du roi, du mari et du père, c'est-à-dire de l'autorité qui frappait d'interdit la passion d'Hippolyte et d'Aricie comme celle de Phèdre. C'est une ruse du destin ou plutôt du dramaturge, qui représente symboliquement l'espérance illusoire de la passion : car l'interdit ne meurt jamais.

Non seulement la fausse nouvelle permet l'amour, mais elle lui offre l'occasion de s'exprimer : Racine a eu l'habileté de penser que la disparition du roi posait aux trois autres protagonistes de délicats problèmes de succession. C'est pour les régler qu'Hippolyte rencontre Aricie «*avant que de partir*», et que Phèdre vient le voir. D'emblée, cette rencontre les trouble ; ils parlent de l'«*inimitié*» (vers 518, 567, 599, 608), de la «*haine*» (vers 516, 518 ; voir «*hair*» aux vers 471, 521, 606) qui est censée les

séparer. Cela conduit bien sûr à des rectifications à la faveur desquelles la passion se saisit soudain de la parole. C'est alors (au vers 827, donc exactement au milieu d'une pièce qui en compte 1654) qu'on annonce le retour de Thésée. C'est au moment où la passion se déchaîne, parce qu'elle se croit délivrée de l'interdit, que resurgit celui qui l'incarne.

En ce quatrième temps, qui est le plus intense, la frénésie de la passion s'accroît encore, si l'on entend par ce mot une force qui s'impose au sujet, submerge sa conscience et pervertit son comportement. Affolée à l'idée d'être découverte, Phèdre laisse calomnier Hippolyte, puis renonce à réclamer l'indulgence de son père quand la jalousie met le comble à son tourment et à sa frénésie.

Ainsi, outre la passion incestueuse, "*Phèdre*" met en scène un autre scandale : le meurtre de l'innocent par suite de l'irruption d'un monstre envoyé par un dieu à la prière d'un père qui a maudit son fils sur la foi d'une calomnie. Hippolyte est, avec Britannicus, dont le meurtre s'explique aisément, le seul innocent assassiné chez Racine car Bajazet est coupable, tandis qu'Astyanax, Xipharès, Iphigénie, Esther, Joas sont finalement sauvés.

Enfin, pour Phèdre, c'est le temps de douloureuses confessions, qui ne s'adressent plus au confident ni à l'être aimé, mais au juge qu'est Thésée. La première révélation, faite par Oenone, est en fait une calomnie dictée par la passion. Le juge la croit, sans voir que l'indignation de sa conscience est un aveuglement passionnel. Puis, quand son fils lui confesse ses véritables sentiments, il n'y voit qu'un alibi de la passion, et il les répète à Phèdre, si bien que cette confession n'a d'autre effet que de mettre le comble au tourment passionnel de la reine, empêchant sa conscience de parler, et permettant la mort de l'innocent qu'elle voulait sauver. C'est l'aveu en acte (que constituent le trouble de Phèdre et le suicide d'Oenone) qui commence à éclairer la conscience de Thésée, enfin prêt, quand il est trop tard, à entendre la confession mortuaire de son fils puis celle de sa femme. Le dénouement qu'est la mort horrible d'Hippolyte est inattendu, est un effondrement sans rémission de toutes les constructions sentimentales ou passionnelles que dressaient les héros, et dont se jouent les dieux. La pièce se termine hors de toute espérance : Thésée ne pourra plus aimer Phèdre ; Phèdre ne peut plus aimer Hippolyte, et n'a plus qu'à se tuer ; Aricie est comme veuve avant d'avoir été mariée.

La pièce est donc une véritable tragédie. Elle est celle d'un personnage, Phèdre. Comme elle annonce sa mort dès I, 3, et meurt en V, 7, la tragédie peut même être définie comme un geste suspendu pendant cinq actes. Tout se passe dans sa conscience coupable et dans les incidents qui retardent le geste fatal. Sont mis en action les deux ressorts tragiques définis par Aristote : on passe bien de la pitié à l'horreur pour atteindre la catharsis (ou purgation des passions). Et Racine fait sentir le poids terrible de la fatalité, cette force qui pesait déjà sur les héros des tragédies antiques, se tenant sur une effrayante ligne de crête afin de produire la terreur et la pitié.

Dans cette tragédie où l'être humain est le jouet de forces transcendantes, l'ironie tragique est un bon moyen de souligner ses illusions et ses dérisoires efforts, qui se retournent contre lui. On constate, au long de la pièce, que le sort a des raffinements de cruauté : il semble se plaire à tendre des pièges aux mortels. Ainsi :

- parce qu'il refuse l'amour, le «*fier*», «*farouche*» et «*rebelle*» Hippolyte suscite la passion de Phèdre et d'Aricie, son affectation de chasteté allant être pour son père un argument contre lui (vers 1114-1118) ;
- Phèdre, qui fait tout pour fuir son beau-fils, le retrouve dans les traits de son époux, et sur l'autel de la déesse qu'elle implore (exemplaire transfert freudien !) ; et, quand elle réussit à l'exiler, son «*époux lui-même*» le lui confie pour le temps de son absence (vers 291-303).
- se répand le bruit de la mort de Thésée, et, au moment où elle croyait son bonheur assuré commence le tourment de Phèdre ;
- au moment où le séducteur Thésée se repose enfin dans la fidélité, la concupiscence qu'il avait jusque-là mise à profit l'accable terriblement ;
- Oenone se réjouit de voir sa maîtresse «*frémir*», de «*colère*», pense-t-elle, au nom d'Hippolyte, souhaite «*Que l'amour, le devoir [l'] excite*» à vivre pour se défendre contre lui (vers 207-209) ;
- c'est le père même d'Hippolyte qui demande à Neptune de le châtier d'un crime qu'il n'a pas commis : il a suffi des calomnies d'Oenone, du silence de Phèdre pour perdre le jeune prince.

- Neptune exauce le vœu de Thésée.

Racine suivit les règles de la tragédie classique, dont les trois premières, les plus fameuses, qui peuvent au premier abord sembler arbitraires, sont en fait au service d'une plus grande intensité dramatique dans le déroulement de la crise :

- Celle du respect de l'unité de l'action, en dépit de la présence d'une intrigue politique, ce que l'abbé d'Aubignac, théoricien du théâtre au XVII^e siècle, appelait une «seconde histoire» ou «un épisode», écrivant : «La seconde histoire ne doit pas être égale, en son sujet non plus qu'en sa nécessité, à celle qui sert de fondement à tout le poème, mais bien lui être subordonnée et en dépendre de telle sorte que les événements du principal sujet fassent naître les passions de l'épisode et que la catastrophe du premier produise naturellement et de soi-même celle du second.» (*'Pratique du théâtre'*). Or, ici, si les drames de l'ambition viennent se mêler par moments à ceux du cœur, ils y sombrent bien vite : Hippolyte ne veut donner le trône d'Athènes à Aricie que parce qu'il l'aime ; Phèdre est prête à en déposséder son fils pour tenter de conquérir par ce moyen l'amour d'Hippolyte. Au dénouement, l'adoption d'Aricie par Thésée, qui instaure la paix dans Athènes, a valeur de mythe fondateur.

- Celle du respect de l'unité de temps, règle qui veut que, par un souci de vraisemblance, mais aussi de concentration de l'action, la durée fictive de l'intrigue tende à se rapprocher au plus près de la durée réelle de la représentation, en tout cas ne dépasse pas vingt-quatre heures ; règle qui fait que s'impose l'urgence, et même le «trop tard». Aux premiers mots de la pièce, Hippolyte annonce qu'il a pris la décision de quitter Trézène. Dès sa première apparition, Phèdre a résolu de mourir, et le déroulement de l'intrigue ne fera que retarder et tout à la fois confirmer cette annonce initiale. On pourrait lui reprocher de croire rapidement à la fausse nouvelle de la mort de Thésée, et d'en profiter au lieu de vivre un temps de veuvage décent ; mais, sans la règle des vingt-quatre heures, Racine eût prévu un délai !

- Celle du respect de l'unité de lieu, qui limite les déplacements dans l'espace, donne la sensation d'enfermement. Pourtant, en tête du texte, Racine indiqua simplement : «*La scène est à Trézène, ville du Péloponnèse.*», alors qu'il aurait pu écrire, comme habituellement, «*La scène est dans le palais de Thésée*». Mais, plus loin, il est fait mention de «*ces murs, ces voûtes*» (vers 854) ;

- Celle du respect de la vraisemblance qui veut que les caractères des personnages obéissent à une certaine logique interne. Par exemple, toutes les actions d'Oenone sont subordonnées à sa fidélité absolue à sa maîtresse, même si son dévouement s'avère en réalité catastrophique.

- Celle du respect de la bienséance, qui concourt à la dignité du genre tragique en même temps qu'à son efficacité, qui interdit d'évoquer sur scène des réalités basses ou vulgaires, ni de représenter des actions horribles ou déplacées comme des meurtres. En dépit des excès de la passion, la dignité extérieure se maintient, le langage est maîtrisé. Ainsi, la pudique Aricie hésite à fuir avec un homme qui n'est pas solennellement engagé envers elle par une promesse de mariage. Pourtant, Thérémène évoque la mort terrible d'Hippolyte, insistant lourdement sur l'horreur de son corps ensanglanté et démembré (vers 1556-1558), ce qui fut reproché à Racine.

Si, dans cette tragédie de Racine, il y a moins d'action que dans les précédentes, s'y déploie cependant un lyrisme somptueux et sombre, troué quelquefois de grands éclairs de lumière, mais dont les accents les plus vibrants traduisent la souffrance des êtres humains. Les éléments en sont la présence vivante de la Grèce antique, la place que prend la passion amoureuse, une lamentation qui a pour objet la perte d'une grandeur prestigieuse. Les plaintes qui déchirent Phèdre, dans le moment même où s'exprime son amour, les incantations vers des dieux présents et redoutables, les tempêtes de la jalousie et de la colère tiennent du chant plus que de l'éloquence. Le drame de la reine d'Athènes amoureuse de son beau-fils n'est plus le seul récit d'une passion coupable ; il est devenu

le conflit des forces de la lumière et de celles de la nuit ; cette Grecque, cette descendante du Soleil, est avide de clarté, mais le destin la condamne justement à incarner les ténèbres du péché. Tandis qu'Hippolyte peut dire à Thésée : «*Le jour n'est pas plus pur que le fond de mon cœur*» (vers 1112), ce qui attend Phèdre, c'est la nuit infernale, où son crime ne sera pas encore assez caché (vers 1277 et suivants) ; elle est, par sa souillure, une insulte à la lumière. Son émoi est une pulsation qui s'apaise ou se précipite à la manière d'un cœur tourmenté. On peut considérer '*Phèdre*' comme la plus lyrique des tragédies de Racine.

On peut considérer que '*Phèdre*', où, Racine retrouva l'esprit de la tragédie antique, est le modèle de son tragique, qui est surtout psychologique, provenant des contradictions internes aux personnages, l'action étant intérieure, d'où l'importance accordée à la parole. La pièce est même, au-delà, le modèle de la tragédie classique française, qui atteignit alors son sommet.

Intérêt littéraire

Dans cette tragédie en cinq actes et en vers (1 654 alexandrins), Racine déploya un art consommé, qu'on peut définir en étudiant successivement le lexique, la syntaxe, les styles, la poésie et le vers.

Le lexique :

On y relève des usages caractéristiques de la langue du XVIIe siècle :

- «abusé» (vers 1599) : «trompé».
- «adresse» (vers 997, 1321) : «habileté» ; le mot n'a rien de péjoratif.
- «adultère» (vers 1037) : «personne qui commet l'adultère».
- «aimable» (vers 1493) : sens étymologique : «digne d'être aimé».
- «alarmes» (vers 1249) : «inquiétudes», «soucis», «terreurs».
- «alarmer» (vers 1596) : «épouvanter».
- «aman[e]» (vers 21, 413, 658) : «celui (celle) qui aime et qui est aimé».
- «âme» (vers 770) : «souffle de vie» (latin «anima»).
- «à peine» (vers 1054) : «avec peine».
- «s'armer» (vers 578) : «se préparer».
- «assembler nos débris» (vers 1368) : «réunir ce qui nous reste».
- «asservir» (vers 535, 1123) : sens fort : «réduire en esclavage».
- «assurer» (vers 1334) : «mettre en sécurité».
- «attentat» (vers 1439) : «violence contraire aux lois morales».
- «attester» (vers 1403) : «prendre à témoin» (du latin «testari»).
- «audace» (vers 1209) : «indifférence à l'amour».
- «au défaut de» (vers 710) : «à la place de», «au lieu de».
- «au moment que» (vers 673) : «au moment où».
- «austère» (vers 766) : «sévère».
- «avant que de» (vers 463) : tournure habituelle au XVIIe siècle : «avant de».
- «avare» (vers 626) : «avide».
- «aventure» (vers 379) : «ce qui advient par hasard».
- «avis» (vers 1195) : «nouvelle».
- «balancer» (vers 479, 1372) : «hésiter».
- «borner» (vers 466) : «mettre un terme à».
- «bruit» (vers 407, 943) : «réputation», «renommée».
- «caractère» (vers 1038) : «marque», «signe».
- «cependant» (vers 569) : «pendant ce temps».
- «chagrin» (vers 294) : «méchanceté», «hostilité» - (vers 1111) : «sentiments austères».
- «chaleur» (vers 316) : «vie».
- «charme» (vers 190, 391, 523, 689, 1231) : sens fort : «attrait magique», «influence mystérieuse et surnaturelle», «enchantement», «puissance de séduction» - «charmante» (vers 137, 639, 657) : style

galant : «qui exerce une attraction surnaturelle», «qui ensorcelle», «qui a quelque chose de maléfique».

- «chers» (vers 1622) : «précieux».
- «combler» (vers 1085) : «mettre le comble à».
- «commettre» (vers 905) : «compromettre».
- «confier» (vers 1351) : «avoir confiance en».
- «confondu» (vers 814) : «couvert de honte».
- «se confondre» (vers 410) : «demeurer interdit».
- «confus» (vers 1607) : «plein de trouble».
- «se consumer» (vers 1537) : «s'épuiser».
- «coup de foudre» (vers 1195) : «nouvelle qui frappe comme un coup de tonnerre».
- «courage» (vers 123, 292, 357, 413, 449, 862, 1417) : «disposition de l'âme avec laquelle elle se porte à entreprendre ou à repousser ou à souffrir quelque chose» ('*Dictionnaire de l'Académie française*').
- «course» (vers 734) : «voyage», «périple».
- «coursiers» (vers 552, 1503) : terme noble pour «chevaux».
- «craindre» (vers 1595) : «trembler».
- «crime» (vers 219, 307) : au sens étymologique, «faute».
- «d'abord» (vers 654) : «tout de suite».
- «décevant» (vers 523) : «enjôleur».
- «déclaré» (vers 601, 722) : «ayant pris ouvertement parti».
- «découvrir» (vers 1628) : «révéler».
- «degré» (vers 1096) : «étape».
- «déplorable» (vers 257, 529, 1014) : «qui mérite des pleurs», «digne d'être plaint», «dont le sort mérite des pleurs».
- «déposer» (vers 872) : «témoigner», «faire une déposition».
- «dépouilles» (vers 1558) : sens très large : «les restes».
- «se dérober» (vers 1380) : «s'enfuir».
- «désabusé» (vers 1563) : «détrompé».
- «détester» (vers 1589) : «maudire» (latin «detestari»).
- «développer» (vers 651) : «débrouiller».
- «discours» (vers 380, 865, 988, 1427) : «paroles», «récits».
- «disgrâce» (vers 482) : sens propre : «refus des faveurs qui sont dues».
- «disposer de» (vers 812) : «décider de».
- «éblouir» (vers 1453) : «étourdir», «aveugler».
- «écarter des personnes» (vers 1255) : «les éloigner l'une de l'autre», «les séparer».
- «éclaircir quelqu'un» (vers 1339, 1647) : «révéler la vérité», «informer», «détromper».
- «faire éclater» (vers 1107) : «manifester avec éclat».
- «élané» (vers 831) : «lancé»
- «embarras incertain» (vers 651) : «nœuds inextricables», «enchevêtrement difficile à démêler».
- «embarrassé» (vers 1544) : «empêtré», «entravé».
- «embrasser» (vers 244) : «entourer de ses bras» - (vers 1371) : «saisir».
- «embrasser la conduite» (vers 758) : «se consacrer à».
- «empire» (vers 221, 761) : «pouvoir», «maîtrise», «domination» (du latin «imperium»).
- «emploi» (vers 1591) : «mission», «tâche».
- «empressements» (vers 916) : «témoignages d'affection».
- «enchanté» (vers 437) : «soumis au charme, à l'attraction irrésistible».
- «encor» (vers 1494) : «aussi».
- «enfin» (vers 538, 1095) : «à la fin», «finalement».
- «engagé» (vers 1163) : «obligé», «poussé», «amené».
- «s'émouvoir» (vers 1523) : «se mettre à trembler» (sens étymologique).
- «ennemie» (vers 49, 272) : sens figuré dans le langage de la galanterie : «qui met en danger la quiétude de l'âme en la menaçant de la passion».

- «ennui» (vers 255, 459, 1091) : sens très fort : «tourment de l'âme», «violent désespoir».
- «entendu» (vers 831) : «compris».
- «envier» (vers 708) : «refuser», «ne pas accorder».
- «éperdu» (vers 954) : «troublé par la crainte».
- «s'éprouver» (vers 541) : «se mettre à l'épreuve».
- «essai» (vers 1230) : «première expérience», «aperçu», «avant-goût».
- «essayer» (vers 120) : «faire l'expérience».
- «éternel» (vers 147, 295) : «qui ne cesse jamais» ; le mot n'avait rien de familier au XVIIe siècle.
- «éterniser» (vers 951) : «rendre éternel par la renommée».
- «étonner» (vers 451, 1457) : sens fort : «frapper de stupeur» - «ébranler l'esprit».
- «exciter» (vers 209) : sens du latin «excitare» : «réveiller», «encourager».
- «exposer» (vers 1635) : «dévoiler», «montrer».
- «fâcheux» (vers 580) : «qui vient mal à propos».
- «faible» (vers 697) : «mal assuré».
- «fatal» (vers 249) : «voulu par le destin» - (vers 300) : «malheureux», «voué à la mort».
- «fer» (vers 1009, 1633) : «épée», «poignard».
- «feu» (vers 277, 754, 1194, 1306) : «ardeur», «colère» ; dans le langage de la galanterie : «ardeur amoureuse».
- «fier» (vers 203, 638) : «altier» - (vers 67) : au sens figuré de la langue de la galanterie : «qui refuse l'amour».
- «fierté» (vers 407, 519) : «indifférence à l'amour».
- «flamme» (vers 88, 308, 350, 841, 957) : «amour», «ardeur amoureuse» - (vers 429) : «amoureux».
- «flatter» (vers 739) : «tromper par des louanges illusoire» - «donner de l'espérance». - (vers 1471) : «apaiser».
- «foi» (vers 84, 233, 1043) : «fidélité», «confiance en quelqu'un» - (vers 1620) : «parole», «assurance».
- «folle ardeur» (vers 630) : «amour déraisonnable».
- «formidable» (vers 1394, 1509) : «qui inspire la crainte», «effrayant», «terrifiant».
- «fortune» (vers 341) : «situation».
- «foudre» (vers 1497) : «coup du destin».
- «frémissements» (vers 975) : «tremblements de crainte».
- «frivole» (vers 401, 1189) : «trop léger pour qu'on y prête attention», «sans fondement».
- «funeste» (vers 175, 245, 991, 1248, 1483, 1615) : sens étymologique : «qui concerne la mort», «qui cause la mort», «qui porte la mort», «qui est marqué du signe de la mort».
- «fureur» (vers 259, 672, 741, 1627) : «mouvement irraisonné», «emportement», «folie», «égarement».
- «furieux» (vers 1015) : «rendu fou par sa passion».
- «furtive» (vers 1234) : «cachée», «secrète».
- «gémir» (vers 1634) : «se plaindre de l'injustice».
- «gêne» (vers 1454) : «torture» (c'est la «géhenne» biblique).
- «généreux» (vers 443, 1556) : «de noble race» (du latin «genus»).
- «gloire» (vers 309, 666) : «honneur», «réputation».
- «heureusement» (vers 889) : «par bonheur».
- «homicide» (vers 469, 1434) : le mot était adjectif aussi au XVIIe siècle.
- «honteux» (vers 694) : «qui me couvre de honte».
- «horrible» (vers 751) : «digne d'horreur».
- «hymen» (vers 110, 270, 612, 1392) : «mariage».
- «importun» (vers 611, 1135) : «qui pèse de façon continue», «fâcheux» par sa répétition même.
- «imposture» (vers 1186, 1270) : «action de tromper en se faisant passer pour une autre», «mensonge».
- «incertaine» (vers 1470) : «égarée».
- «injuste» (vers 1295) : «injustifié», «sans raison». - (vers 1617) : «qui ne rendrait pas justice à l'innocent».

- «*insolent*» (vers 910) : «fier et dédaigneux».
- «*intelligence*» (vers 984) : «relation secrète entre des personnes».
- «*irriter*» (vers 453) : «donner de l'ardeur, de l'impatience».
- «*juste*» (vers 870) : «bien fondé».
- «*justifier*» (vers 1352) : «rendre justice».
- «*licence*» (vers 1237) : «liberté» sans idée d'excès ni de dérèglement moral.
- «*lumières*» (vers 1602) : «éclaircissements».
- «*maison*» (vers 424) : «famille».
- «*matière*» (vers 1601) : «cause», «sujet».
- «*méconnaître*» (vers 1570) : «ne pas reconnaître».
- «*mépris*» (vers 435) : au pluriel dans le langage de la galanterie : «indifférence».
- «*misère*» (vers 289) : «malheur».
- «*misérable*» (vers 258, 1273) : «malheureux», «digne de pitié».
- «*mémoire*» (vers 950, 1646) : «souvenir».
- «*neveux*» (vers 426) : le mot est pris au sens large : «descendants».
- «*noir*» (vers 310) : «monstrueux».
- «*objet*» (vers 636) : «toute autre personne» (pour le sujet que nous sommes) et, spécialement, en langage galant, la «personne aimée» (vers 1117) - (vers 1569, 1578) : «spectacle».
- «*s'occuper*» (vers 947) : «s'employer», «s'exercer».
- «*odieux*» (vers 152, 594, 685, 699, 779, 1431, 1602) : «digne de haine», «qui fait horreur».
- «*offenser*» (vers 247) : «faire souffrir».
- «*s'offrir*» (vers 599) : «s'exposer».
- «*ombrages*» (vers 613) : «jalousie», «inquiétude» ; l'expression n'est demeurée qu'au singulier.
- «*on*» (vers 458) : dans le langage de la galanterie, la personne aimée.
- «*ordinaire*» (vers 350) : «dans l'ordre des choses».
- «*pâmé*» (vers 1586) : «évanoui».
- «*parfait*» (vers 816) : «accompli».
- «*parjure*» (vers 1394) : «celui qui commet un parjure».
- «*passer*» (vers 1262) : «dépasser».
- «*payer de*» (vers 1616) : «compenser».
- «*pénible*» (vers 1294) : «comblé de peines».
- «*perdre*» (vers 1259) : «faire périr».
- «*perfidies*» (vers 849) : sens étymologique : «infidélités».
- «*persécuté de*» (vers 1607) : «poursuivi par».
- «*persécuteur*» (vers 940) : «celui qui pourchasse» (le mot n'a pas un sens péjoratif).
- «*plaindre*» (vers 399, 1144) : «témoigner de la pitié pour», «regretter», «déplorer».
- «*plaintif*» (vers 1565) : «malheureux».
- «*port*» (vers 641) : «façon de se tenir», «maintien», «allure».
- «*poudreux*» (vers 1540) : «couvert de poussière», «poudre» étant le terme noble pour «poussière».
- «*poursuivre*» (vers 278) : «persécuter».
- «*pousser à*» (vers 1529) : «s'élancer vers».
- «*prendre la querelle de quelqu'un*» (vers 1365) : «prendre parti pour lui».
- «*prendre les voix*» (vers 723) : «demander l'avis de tous», «les faire voter».
- «*présence*» (vers 409) : «aspect», «attitude».
- «*pressant*» (vers 229) : «qui accable».
- «*prétendre*» (vers 1267) : «tendre vers».
- «*principe*» (vers 1115) : «origine», «cause», «motif», «explication».
- «*profane*» (vers 1037, 1113, 1624) : «sacrilège».
- «*pudeur*» (vers 642-1449) : «réserve», «discrétion», «modestie».
- «*quand*» (vers 1495) : «au moment où».
- «*race*» (vers 1170) : «progéniture».
- «*recevoir*» (vers 1437) : «accepter».
- «*réciter*» (vers 405) : «raconter».

- «*reliques*» (vers 1554) : «restes d'une personne morte», sans aucune nuance religieuse.
- «*respirer*» (vers 745) : «souhaiter avec ardeur».
- «*retarder*» (vers 932) : «empêcher de partir».
- «*retraite*» (vers 650) : «refuge» - (vers 1361) : «départ», «fuite».
- «*révoquer*» (vers 1336) : «annuler».
- «*sang*» (vers 256, 680, 862, 1151, 1260, 1288) : «famille».
- «*sauvage*» (vers 129, 521) : «fuyant la société des êtres humains», le mot n'ayant pas un sens péjoratif.
- «*séduire*» (vers 682, 1233) : sens étymologique : «tromper», «égérer», «induire en erreur».
- «*sensible*» (vers 1203) : dans le langage de la galanterie : «amoureux».
- «*sexe*» (vers 789) : mot habituel au XVII^e siècle pour désigner les femmes.
- «*soin*» (vers 432, 617, 657, 687, 1386, 1491) : «souci», «préoccupations», «inquiétudes» - (vers 657) : «attention», «marque d'attachement» - (vers 687) : «tentatives», «efforts».
- «*sort*» (vers 464) : «situation».
- «*soudain*» (vers 1560) : «aussitôt».
- «*soupirer*» (vers 1555) : «pousser des gémissements».
- «*soupirer pour quelqu'un*» (vers 428) : langage de la galanterie : «l'aimer».
- «*superbe*» (vers 58, 127, 272- 776, 1503) : «orgueilleux», «hautain», «altier» - (vers 488) : «injuste et humiliant».
- «*supplice*» (vers 708, 1320) : «mort violente».
- «*teint*» (vers 1464) : «visage».
- «*tourment*» (vers 1226) : «torture».
- «*tout d'un coup*» (vers 1086) : «d'un seul coup», «en même temps», «à la fois».
- «*trahir*» (vers 515) : «aller contre les intérêts de quelqu'un».
- «*traînant*» (vers 639) : «entraînant».
- «*trait*» (vers 540, 816) : «flèche».
- «*transir*» (vers 276) : «être saisi de froid».
- «*transport*» (vers 1183, 1227, 1263, 1462) : «émotion violente», «colère», «exaltation».
- «*tributaire de*» (vers 573) : «soumise à» («qui paie tribut à»).
- «*triste*» (vers 861, 897) : «objet de tristesse», «digne de pitié», «fâcheux», «déplorable».
- «*troubler*» (vers 617, 999) : «tourmenter», «contrarier».
- «*vain*» (vers 158, 248, 825) : «sans valeur», «sans utilité», «sans espoir».
- «*victimes*» (vers 281) : «animaux immolés aux dieux».
- «*vif*» (vers 304) : «vivant».
- «*violence*» (vers 237) : «force».

Si, à l'époque classique, le lexique était pauvre mais constitué des mots à la fois les plus simples et les plus précis du monde, si ce fut le cas en particulier dans l'œuvre de Racine, il reste que, dans "Phèdre", l'ampleur de sa vision anthropologique, cosmique et mythologique se traduit par une richesse plus grande, qui annonçait celle qu'on allait trouver dans ses tragédies sacrées, "Esther" et "Athalie".

Il y a moins de termes fonctionnels qu'auparavant, et plus de noms, d'adjectifs et d'adverbes, c'est-à-dire une plus grande présence, une meilleure figuration et caractérisation des thèmes. Sont particulièrement fréquents les termes qui expriment :

- la loi morale : «*loi*», «*légitime*», «*juste*» et «*injuste*» ;
- la pureté : «*chaste*», «*innocent*», «*noble*», «*pudeur*», «*puisque*» (le seul emploi de toute l'œuvre), «*pur*», «*pureté*» ; ou son contraire : «*impur*» ;
- la culpabilité : «*coupable*», «*crime*», «*criminel*», «*inceste*», «*incestueux*» ;
- la volonté de purgation, le verbe «*purger*», qui n'apparaît pas ailleurs, étant employé trois fois ;
- la passion, exprimée par des mots qui, tout en la réprouvant, lui donnent présence, vigueur et même séduction : «*audacieux*», «*altier*», «*brûler*», «*dompter*», «*effronté*», «*farouche*», «*feu*», «*flamme*», «*fléchir*», «*hautain*», «*imprudence*», «*imprudent*», «*indomptable*», «*indompté*», «*indocile*», «*insolent*», «*joug*», «*oser*», «*rebelle*», «*sauvage*», «*séditieux*», «*superbe*», «*téméraire*» ;

- la mort, envisagée ou racontée, «*mortel*» revenant quatorze fois (contre deux en moyenne auparavant, treize dans "*Esther*" et trois dans "*Athalie*" ;
- l'effroi religieux et la dénonciation de l'audace rebelle, les mots «*formidable*», «*horreur*» (au singulier), «*redoutable*», «*terreur*», «*terrible*», «*inévitable*», «*impitoyable*», «*implacable*», «*insensible*», «*inexorable*», «*sacré*», «*profane*», «*profaner*».

Dans cette pièce à la fois plus physique et plus spirituelle que les précédentes, les mots concrets à valeur symbolique sont particulièrement fréquents, comme ils commençaient à l'être dans "*Iphigénie*" et comme ils allaient l'être dans les tragédies sacrées. On trouve ici l'unique emploi chez Racine de mots tels que «*bondissant*», «*caverne*», «*corne*», «*crin*», «*croupe*», «*dos*», «*dragon*», «*écaille*», «*fracasser*», «*gueule*», «*mors*», «*mugir*», «*plaie*», «*repli*», «*rouge*», «*sillon*», «*tortueux*», «*tressaillir*», «*voûte*», etc. ; le tiers des emplois des mots «*bois*», «*corps*», «*couleur*», «*crier*», «*dompter*», «*étouffer*», «*face*», «*frein*», «*pâler*», «*prison*», etc. ; la moitié des emplois des mots «*char*», «*épée*», «*froid*», «*rocher*», «*travail*», «*sexe*», «*veine*». «*Forêt*», inconnu ailleurs, apparaît six fois : c'est le domaine du chasseur Hippolyte, où Phèdre rêve de le rejoindre (vers 176-1236), où elle voit le refuge des amoureux (vers 1235). Il est trois fois question (autant que partout ailleurs) des sensuels «*cheveux*», neuf fois des «*chevaux*» ou «*coursiers*» (trois emplois ailleurs), dont naguère Hippolyte maîtrisait la pulsion, et qui, au jour du déchaînement des passions, lui échappent et s'affolent, le traînant jusqu'à ce que mort s'ensuive.

La syntaxe :

La phrase de Racine, restant souvent fidèle à des constructions latines, présente :

- des anacoluthes (vers 381-382, 1071-1072) ;
- des accords du verbe avec le sujet le plus rapproché (vers 522, 1230).

On remarque aussi des usages propres à la langue du XVII^e siècle :

- l'accord du participe présent : «*tremblante*» (vers 395, 695, 1215) ;
- l'antéposition du pronom complément : «*je te viens voir pour la dernière fois*» (vers 172) - «*que lui vais-je dire?*» (vers 247) - «*je ne t'ai pu parler*» (vers 698) - «*ne se point quitter*» (vers 1256) - «*Où ma raison se va-t-elle égarer?*» (vers 1264).

Racine, usant d'une grande science du rythme, de la cadence, fit se tendre sa phrase, se prolonger, se gonfler sous les poussées de la passion, éclater et se briser dans la colère ou le désespoir, des éclats brefs venant rompre les périodes.

Les styles :

Cette tragédie fait alterner les tendres murmures d'Aricie, les mâles paroles d'Hippolyte et de Thésée, et les éclats déchirants de Phèdre. Peu d'œuvres dramatiques supportent aussi mal le ton déclamatoire qu'affectaient naguère certains tragédiens.

Comme il n'y a jamais trois protagonistes ensemble sur scène, mais souvent un seul avec son confident, les affrontements, les échanges de répliques brèves et agressives sont plus rares qu'ailleurs (sauf dans "*Esther*" et "*Bérénice*"), et les aveux et autres discours plus fréquents.

Le rôle de Phèdre est en bonne partie une sorte de récitatif, où elle médite et monologue même en présence d'Oenone (vers 158-180, 249-258, 628-629, 839-868, 1641-1644), en particulier sur sa mort et sur sa monstruosité, ce qui équilibre sa transgression diabolique. Son premier aveu est précédé d'une sorte d'incantation inaugurée par un impératif solennel («*Lève-toi*» [vers 246]) qui n'apparut pas jusque-là et qu'on allait retrouver une fois dans "*Esther*", deux fois dans "*Athalie*".

Parmi les moments les plus forts de la pièce, on relève d'ailleurs plusieurs prières ou invocations :

- de Phèdre au Soleil (vers 169-172), aux dieux (vers 176-178), à Vénus (vers 813-822), à Minos (vers 1285-1289) ;
- de Thésée à Neptune (vers 1065-1076 et 1483-1484).

On voit aussi Oenone se livrer à une lamentation (vers 265-268) qui rappelle les cris du chœur dans la tragédie antique.

Le texte présente quelques véritables maximes :

- «*La mort aux malheureux ne cause point d'effroi.*» (vers 859) ;
- «*Quelques crimes toujours précèdent les grands crimes*» (vers 1093) ;

- «*Quiconque a pu franchir les bornes légitimes / Peut violer enfin les droits les plus sacrés*» (vers 1094-1095) ;
- «*Ainsi que la vertu, le crime a ses degrés*» (vers 1096) ;
- «*Jamais on n'a vu la timide innocence / Passer subitement à l'extrême innocence.*» (vers 1097-1098) ;
- «*Un jour seul ne fait point d'un mortel vertueux / Un perfide assassin, un lâche incestueux.*» (vers 1099-1100) ;
- «*Toujours les scélérats ont recours au parjure.*» (vers 1134).

On trouve çà et là quelques réminiscences bibliques : ainsi Phèdre redoute que le sang de l'innocent ne se mette à «crier», comme celui d'Abel dans la "Genèse" (vers 1172 ; voir "Athalie", vers 89). Certains vers ont été engendrés par des strophes du "Dies irae", hymne célèbre de la messe des morts, et déroulent une liturgie funèbre.

Faisant de nombreuses allusions qui recréent une atmosphère archaïque et somptueuse (récits de la geste de Thésée, de sa descente aux Enfers), qui déroulent les fastes de l'imaginaire antique, exploitant le charme de noms propres lourds de visions et de rêves (Pasiphaé, Minos, l'Amazone, le Labyrinthe...), Racine ranima une mythologie qui avait été de plus en plus abandonnée par ses prédécesseurs, et qui était souvent platement décorative chez ses contemporains. Il indiqua bien dans sa préface qu'il avait recouru aux «*ornements de la fable [= de la mythologie], qui fournit extrêmement à la poésie*».

La poésie :

Racine intégra habilement et souvent améliora des dizaines d'emprunts à des poètes anciens ou modernes, retrouva ainsi les caractéristiques de la poésie des écrivains de la Grèce classique : l'harmonie et la mesure des mots, les tonalités, les cadences, les images, les mythes. enveloppant son habituelle précision analytique d'un ample halo poétique.

Il recourut à :

- des antithèses : «*Je l'évitais [...] Mes yeux le retrouvaient*» (vers 289-290) - «*l'ennemi dont j'étais idolâtre*» (vers 293) - «*Esclave s'il vous perd, et roi si vous vivez.*» (vers 344) - «*Tu me haïssais plus, je ne t'aimais pas moins*» (vers 688) - «*Sers ma fureur, Oenone, et non point ma raison*» (vers 792) - «*Hippolyte est sensible, et ne sent rien pour moi !*» (vers 1203) - «*Quand je suis tout de feu, d'où vous vient cette glace?*» (vers 1374) ;
- des oppositions avec gradation : «*C'est peu de t'avoir fui, cruel, je t'ai chassé*» (vers 684) - «*Pour mieux te résister, j'ai recherché ta haine*» (vers 686) ;
- des chiasmes : celui qui relie les vers 255-256 («*mortel*»-«*sang*») aux vers 257-258 («*sang*»-«*je péris*») – celui du vers 283, «*D'un incurable amour remèdes impuissants*», qui mime l'enfermement de Phèdre dans sa passion, tout en redoublant les épithètes au préfixe négatif «in», qui expriment l'inutilité des tentatives pour y échapper – celui du vers 690, «*J'ai languï, j'ai séché, dans les feux, dans les larmes*», la construction normale étant : «*J'ai languï dans les larmes, j'ai séché dans les feux*» - celui du vers 1203, «*Hippolyte est sensible, et ne sent rien pour moi !*», où les mentions des deux protagonistes sont rejetées aux deux extrémités – celui du vers 1245, «*Me nourrissant de fiel, de larmes abreuvée*» ;
- des oxymorons : «*un supplice si doux*» (vers 708) - «*funeste plaisir*» (vers 1248) - «*funestes bienfaits*» (vers 1483) - «*faveurs meurtrières*» (vers 1613) - «*funeste bonté*» (vers 1615) qui expriment la déchirure des êtres ;
- des hyperboles : «*Hercule à désarmer coûtait moins qu'Hippolyte*» (vers 454) - «*Volage adorateur de mille objets*» (vers 636) - «*fureur*» (vers 672) - «*Je m'abhorre*» (vers 678) - «*détestes*» (vers 678) - «*odieuse*» (vers 685) - «*inhumaine*» (vers 685) - «*odieux*» (vers 699) - «*monstre*» (vers 701) - «*monstre affreux*» (vers 703) - «*Délivre l'univers*» (vers 701) - «*Me nourrissant de fiel, de larmes abreuvée*» (vers 1245) - «*Je n'osais dans mes pleurs me noyer à loisir*» (vers 1247) - «*monstre exécration*» (vers 1317) ;
- des hypallages : «*amoureuses lois*» (vers 59) - «*noble poussière*» (vers 177) - «*fil fatal*» (vers 652) - «*superbes oreilles*» (vers 821) - «*un sang plus glorieux*» (vers 936) - «*noires amours*» (vers 1007) -

«un sang odieux» (vers 1260) - «le sang innocent» (vers 1272) - «homicides mains» (vers 1271) - «bouche impie» (vers 1313) - «l'opprobre de son lit» (vers 1340) - «langues perfides» (vers 1433) - «mains cruelles» (vers 1485) - «généreux sang» (vers 1556) ;
- des personnifications :

- le «cœur», qui, «Impatient déjà d'expier son offense,
Au devant de ton bras je le sens qui s'avance» (vers 705-706) ;

«L'onde [...] vomit» (vers 1515) ;

«La terre s'en émeut» (vers 1523) ;

- des métaphores dont beaucoup, cependant, étaient conventionnelles dans le langage galant du temps : «ce nouvel orage» (vers 333) - le «fer» qui «moissonna» la famille d'Aricie (vers 425) - «le joug amoureux» (vers 444) - le «captif» qu'est l'amoureux «enchaîné» dans des «fers» (vers 451) - la forteresse qu'est «un cœur de toutes parts ouvert» (vers 448) - le «mal» qu'est la passion (vers 269) - l'«incurable amour» et les «remèdes impuissants» (vers 283) - les «naufrages» de l'amour dont Hippolyte pensait «toujours du bord contempler les orages» (vers 533-534) - le «poison» qu'est l'amour (vers 676) - «le feu fatal à tout mon sang» que les dieux ont allumé dans les «flancs» de Phèdre (vers 679-680) qui décrit l'amour comme dévorant, destructeur, la même image se retrouvant au vers 690 - «ce tigre» qu'est Hippolyte (vers 1222) - «le nuage odieux» (vers 1431) qui, aux yeux de Thésée, «dérobe sa vertu» (celle d'Hippolyte) - «la plaine liquide» (vers 1513), la «montagne humide» (vers 1514), que sont la mer - l'«indomptable taureau, dragon impétueux» (vers 1519) qu'est le «monstre sauvage», lui-même une métaphore de la concupiscence irrépressible et meurtrière, rappelant à la fois le serpent ou le dragon du désir, les formes et soubresauts du corps érotique, et le Minotaure, demi-frère monstrueux de Phèdre, né de l'union de Pasiphaé avec un taureau.

On peut même considérer les chevaux, qu'Hippolyte, jusque-là si habile à les dompter, ne maîtrise plus, comme une image des pulsions déchaînées.

Surtout, Racine, faisant intervenir les éléments et les catégories fondamentales, suscita un monde moral où s'affrontent les forces du mal et celles du bien par une figuration d'origine biblique qui est des plus simples et des plus évocatrices : les grandes images de l'ombre et de la lumière, du jour et de la nuit. La lutte entre ces deux principes opposés est inscrite dans l'être même de Phèdre, qui est «la fille de Minos et de Pasiphaé» (vers 36), celle-ci étant la fille du Soleil (et «Phèdre» signifiant d'ailleurs «la lumineuse») tandis que celui-là est juge aux Enfers. Racine opposa, à l'éclat du soleil sur les terrasses du palais, à la lumière des plages où Hippolyte (qui représente au contraire la transparence [vers 1112 et 1240-1242]) fait courir ses chevaux, la nuit des enfers où l'on croit Thésée disparu, la nuit du Labyrinthe où elle s'imagine en héroïne. Elle est décrite par Thérémène comme «Lasse enfin d'elle-même et du jour qui l'éclaire» (vers 46). Elle se plaint constamment :

«Mes yeux sont éblouis du jour que je revois» (vers 155),

«Je me cachais au jour, je fuyais la lumière» (vers 1242),

«Au jour que je fuyais c'est toi qui m'as rendue.» (vers 1310),

«Déjà je ne vois plus qu'à travers un nuage [...]

Et la mort, à mes yeux dérobant la clarté,

Rend au jour, qu'ils souillaient, toute sa pureté.» (vers 1641-1644).

Dénaturée par un désir coupable, elle doit basculer dans la nuit pour «dérober au jour une flamme si noire» (vers 310). La clarté devient dès lors pour elle symbole d'innocence ; le jour est le monde de la pureté, tandis que sa faute cherche l'ombre : elle refuse de sortir du palais, elle a honte de la lumière. Et les derniers mots qu'elle prononce avant de mourir (vers 1644) sont pour célébrer «la clarté», «la pureté» du jour, que «souillaient» ses regards, que sa mort, croit-elle, restituera au monde.

Le vers :

Dans «Phèdre» en particulier, Racine montra une versification très élaborée de l'alexandrin (qui, dans toute l'extension de ses pouvoirs, est presque une langue au sein de la langue, qui crée une distanciation).

Il sut jouer habilement d'inversions qui toutefois ne sont souvent qu'une simple gymnastique favorisant la rime : «*l'art par Neptune inventé*» (vers 131) - «*de quel amour blessée*» (vers 253) - «*un captif de ses fers étonné*» (vers 451) - «*Et la voile flottait aux vents abandonnée*» (vers 798) - «*par le fleuve aux dieux même terrible*» (vers 1158) - «*Et d'un refus cruel l'insupportable injure*» (vers 1229) - «*Jusqu'au dernier soupir de malheurs poursuivie*» (vers 1293) - «*d'un père insensé / Le sacrilège voeu*» (vers 1315-1316) - «*en efforts impuissants leur maître se consume*» (vers 1537) - «*de pleurs une source éternelle*» (vers 1546) - «*des dieux triomphe la colère*» (vers 1569) Mais elles peuvent aussi produire une attente et un effet de surprise : «*du crime affreux dont la honte me suit / Jamais mon triste cœur n'a recueilli le fruit.*» (vers 1291-1292).

Il ménagea des enjambements efficaces : «*je soutiens la vue / De ce sacré Soleil dont je suis descendue*» (vers 1274-1275) - «*d'un père insensé / Le sacrilège voeu*» (vers 1315-1316) - «*et vous en laissez vivre / Un*» (vers 1445-1446) - «*ses gardes affligés / Imitaient son silence*» (vers 1499-1500) - «*une voix formidable / Répond*» (vers 1509-1510) - «*le monstre bondissant / Vient*» (vers 1531-1532) - «*sourds à cette fois, / Ils ne connaissent*» (vers 1535-1536) - «*L'intrépide Hippolyte / Voit voler*» (vers 1542-1543) - «*Cette image cruelle / Sera pour moi*» (vers 1545-1546) - «*votre malheureux fils / Traîné par les chevaux*» (vers 1547-1548) - «*ce héros expiré / N'a laissé*» (vers 1567-1568).

Il put couper fortement des vers pour des questions haletantes (vers 1231-1232), pour produire un rythme martelé (vers 1259).

Il joua d'assonances : au vers 284, le son nasal «in» se répercute dans «*En vain*» et dans «*main*».

Surtout, il déploya des vers empreints de noblesse, de douceur élégiaque, atteignant même à la poésie pure. Sont fréquemment cités :

- «*La fille de Minos et de Pasiphaé*» (vers 36), vers qui, selon Bloch, personnage caricaturé par Proust dans «*Du côté de chez Swann*», a «le mérite suprême de ne signifier absolument rien», alors qu'en fait, comme déjà indiqué, il est exceptionnellement lourd de sens car Minos représente la conscience puisque, siégeant dans l'obscurité des Enfers, il est l'un des trois juges à l'entrée de l'au-delà (vers 1280-1288), tandis que Pasiphaé, fille du Soleil («Phèdre» signifiant d'ailleurs «la lumineuse»), représente la concupiscence.

- «*Elle meurt dans mes bras d'un mal qu'elle me cache*» (vers 146) : vers sans muscle, où l'allitération des «m» quatre fois répétés («meurt», «mes», «mal», «me») vient étouffer, amortir tout éclat et toute vie, exprime une sorte d'essoufflement et de désespoir chez Oenone, rend la lassitude de Phèdre par une marche amollie.

- «*Tout m'afflige et me nuit, et conspire à me nuire*» (vers 161), où le retour, de trois pieds en trois pieds, de l'«i», qui est astringent, crée un rythme quaternaire, et redouble le caractère perçant de la plainte ; où le verbe «nuire» est présent à la fin de chacun des hémistiches.

- «*Soleil, je te viens voir pour la dernière fois.*» (vers 172), où alternent habilement les simples voyelles et les amples diphtongues.

- «*Ariane, ma sœur, de quel amour blessée*

Vous mourûtes aux bords où vous fûtes laissée.» (vers 253-254) où ce qui frappe d'emblée dans ces deux vers qui évoquent la souffrance et la rupture, c'est la souplesse et la musicalité de la ligne mélodique, avec peut-être, dans un second temps, comme une nostalgie diffuse dans cette évocation de l'amour et de la mort.

- «*Je le vis, je rougis, je pâlis à sa vue*» (vers 273), où l'assonance en «i» marque l'acuité des réactions physiques.

- «*Et la voile flottait aux vents abandonnée*» (vers 798), où, du fait des coupes, des sonorités, l'harmonie poétique est remarquable.

- «*Tous les jours se levaient clairs et sereins pour eux*» (vers 1240), où alternent habilement les simples voyelles et les amples diphtongues.

Est remarquable surtout le vers «*Le jour n'est pas plus pur que le fond de mon cœur.*» (vers 1112), où il faut admirer l'harmonieuse succession de monosyllabes qui sont aussi des mots très simples, ce vers étant considéré comme une des plus belles réussites poétiques de Racine.

On peut même considérer que certains de ces vers, qui n'expriment, en fait, que des platitudes sont sauvés par leur puissance incantatoire. On alla jusqu'à prétendre que, sans la beauté de l'alexandrin, la pièce ne serait qu'un mélodrame.

Racine produisit un chant d'une grande musicalité, qui est parmi les plus beaux du théâtre classique.

Si les poètes de l'école romantique, accoutumés à rechercher les effets les plus grossiers, y restèrent insensibles, s'ils jugèrent son vocabulaire indigent, et pauvres ses rimes, les écrivains du XXe siècle saluèrent ce génie poétique tel qu'il se manifesta dans "*Phèdre*" :

- La comédienne Béatrix Dussane, dans "*La comédie sans paradoxe*" (1933), considéra que : «Le style de "*Phèdre*" est légèrement différent du style des autres pièces [...] Des périphrases un peu plus nombreuses, un peu plus lâches, des élans lyriques plus fréquents [...] L'ensemble a quelque chose de moins rigoureux, de moins jaillissant, mais aussi de plus épanoui peut-être, de cet épanouissement qui marque la veille de la lassitude. C'est à peine perceptible, et cependant cela est. Le style de "*Phèdre*", par endroits, est comme une rose qui va commencer à se défaire.»

- André Gide nota dans son "*Journal*" (18 février 1934) : «"*Phèdre*", que je relis aussitôt après "*Iphigénie*", reste incomparablement plus belle. Au près de "*Phèdre*" on sent mieux cette sorte d'application qui, en dépit de sa perfection, donne à "*Iphigénie*" le caractère un peu d'un devoir admirablement réussi, mais qui reste extérieur à Racine. Dans "*Phèdre*" soudain je le sens qui se commet lui-même, se livre et m'engage avec lui. Quels vers ! Quelles suites de vers ! Y eut-il jamais, dans aucune langue humaine, rien de plus beau?»

- Paul Valéry conclut ainsi une étude publiée dans "*Variété V*" (1944) : «Forme qui accomplit la synthèse de l'art et du naturel, semble ignorer ses chaînes prosodiques dont elle se crée, au contraire, un ornement et comme une draperie sur le nu de la pensée. Toute la discipline de notre grand vers ici conserve et développe une liberté de qualité supérieure, imprime au discours une facilité dont il faut quelque réflexion pour concevoir la science et le travail de transmutations qu'elle a dû coûter.»

Dans "*Phèdre*", qui est sa pièce la plus intensément poétique, qui contient certains des plus beaux vers de la littérature française, l'art de Racine atteint sa perfection, le plus haut degré de justesse, de charme, d'harmonieuse beauté de la langue française. Il produisit un envoûtement verbal qui ne peut évidemment que se dissoudre dans une traduction.

Intérêt documentaire

De "*Phèdre*", qui mobilise une vaste culture, Racine fit une tragédie grecque, par l'évocation tant des lieux que des dieux, des grandes figures de la tradition ou des mœurs.

Même s'il n'avait jamais vu la Grèce, s'il ne l'avait connue qu'à travers Sophocle et Euripide, il nous la rendit souvent plus réelle que bien des écrivains voyageurs. Elle est partout présente.

Elle transparaît dans l'éclat du soleil sur les terrasses du palais, dans la lumière des plages où Hippolyte fait courir ses chevaux, qu'implique le texte.

Elle se manifeste dans les noms de lieux, aux sonorités parfois étranges, ce qui provoque une suggestion poétique. Sont évoqués :

- Les cités de la Grèce continentale :

- «*l'aimable Trézène*» (vers 2), port de l'Attique où, avant de partir, Thésée a amené d'Athènes son épouse pour la mettre sous la protection d'Hippolyte ; qu'apprécie Hippolyte, tandis que Thémène lui vante ses «*paisibles lieux, si chers à votre enfance*» (vers 30), qu'il ressent la nostalgie d'un bonheur, d'une innocence révolus car «*tout a changé de face*» (vers 34) en «*ces lieux que je n'ose plus voir*» (vers 28) ;

- Athènes.

- La route côtière qui va vers Mycènes.

- Le Péloponnèse : l'Élide, contrée qui borde le Péloponnèse à l'ouest ; «*le Ténare*» : cap situé au sud du Péloponnèse.
- L'Épire, avec son fleuve, l'Achéron, et son affluent, le Cocyte (vers 385), qui ont de «*sombres bords*» (vers 624), des «*bords redoutés*» (vers 391), des «*bords qu'on passe sans retour*» (vers 388), qu'on voit «*se perdre chez les morts*» (vers 11), car ils sont deux des quatre fleuves des Enfers, «*l'empire des ombres*» (vers 966).
- La mer surtout : «*les deux mers*» (vers 10), la mer Ionienne et la mer Égée, séparées par l'isthme de Corinthe - «*la mer qui vit tomber Icare*» (vers 14) : partie de la mer Égée voisine de l'île d'Icarie, au large de la côte d'Asie Mineure, où Hippolyte cherche Thésée disparu, où il se prépare à fuir, où Oenone se jette, d'où surgit le monstre envoyé par Neptune, dieu des flots. Elle baigne tout le paysage qu'on devine autour de la scène.

Tiennent une grande place ce que Racine appela dans sa préface «*les ornements de la fable*», c'est-à-dire d'abord les dieux :

- le Soleil dont Phèdre descend du côté maternel ;
- la Terre dont Thésée et Aricie descendent (vers 421 et 496) ;
- Jupiter dont descendent Thésée et Phèdre du côté paternel (vers 1275-1276) ;
- Vénus, qui poursuit de ses feux redoutables, et fait tant souffrir une Phèdre qui se désigne comme l'«*objet infortuné des vengeances célestes*», et dénonce

«*une ardeur dans mes veines cachée* :

C'est Vénus toute entière à sa proie attachée» (vers 305-306) ;

- Neptune, dieu de la mer et inventeur de l'art de dresser les chevaux, que Thésée, son protégé, appelle le «*dieu vengeur*», dont il sait qu'il suit son fils, Hippolyte, qui «*ne peut l'éviter*», Thérémène disant plus loin qu'on a cru voir «*un dieu qui d'aiguillons pressait [le] flanc poudreux*» de ses chevaux ;
- Diane, la chaste (vers 1404), déesse de la chasse, sous la garde de laquelle se trouve le sage et vertueux Hippolyte.
- Minerve (en grec «Athéna») qui protège Athènes (vers 360).

Les dieux partagent avec les personnages de la tragédie souffrances et plaisirs, joies et vengeances, étant tous emportés, comme Phèdre et Hippolyte, dans un tourbillon d'événements que dirige, hors de leur volonté et de leur conscience, la fatalité.

Ces «*ornements de la fable*» sont aussi les monstres antiques dont le Minotaure, ce fruit de la luxure, tapi au fond du Labyrinthe, parcours initiatique des amants et emblème du repaire tortueux de la concupiscence ; dont le monstre que fait surgir des eaux Neptune, et qui attaque Hippolyte.

Ce sont enfin les héros, mot par lequel les Grecs désignaient les demi-dieux :

- Hercule, qui reçoit aussi son nom latin : Alcide.
- Icare.
- Médée, petite-fille du Soleil, comme Phèdre, qui, après que Jason l'eût abandonnée, s'était réfugiée à Athènes auprès d'Égée ; qui, experte en philtres et en poisons (vers 1638), avait tenté de faire périr Thésée ; qui fut, dans toute l'Antiquité, le type de la cruelle magicienne.
- Pirithoüs, roi des Lapithes qu'une amitié légendaire unissait à Thésée ; selon une tradition antique, les deux héros étaient descendus aux Enfers pour enlever Perséphone que Pirithoüs voulait épouser (vers 384).
- Thésée, fils d'Aethra, la femme d'Égée, que Neptune prit de force la nuit de ses noces, mais qui fut accepté comme fils par Égée. Celui-ci, craignant la jalousie de ses neveux, les cinquante Pallantides, laissa son fils à Trézène, à la cour de Pitthée, le père d'Aethra. Mais, à l'âge de seize ans, il apprit qui était son père, et partit pour Athènes, où régnait Égée. Il se lança alors dans ces exploits qu'évoque Racine lorsqu'il parle de :

«*ce héros intrépide*

Consolant les mort de l'absence d'Alcide,

Les monstres étouffés et les brigands punis,

Procuste, Cercyon, et Scirron, et Sinnis,

Et la Crète fumant du sang du Minotaure.» (vers 77-82).

Il avait aussi triomphé de la malveillance de la magicienne Médée, enlevé l'Amazone Antiope dont il eut Hippolyte, et, Antiope ayant été tuée au combat, épousé Phèdre.

- Minos, fils de Jupiter et d'Europe, qui, disputant la royauté de Cnossos, en Crète, avec son frère, Sarpédon, prétendit avoir été préféré par les dieux, et qui, pour le prouver, demanda à Neptune de faire sortir un taureau de la mer. Son vœu fut exaucé, mais il omit de sacrifier l'animal promis au dieu. Neptune rendit alors le taureau furieux, et inspira la passion amoureuse de Pasiphaé, la femme de Minos, pour l'animal. Hercule tua ou captura le taureau qui dévastait le pays, mais de l'union de Pasiphaé avec l'animal naquit le Minotaure, que Minos fit enfermer dans le Labyrinthe. Par ailleurs, Minos fut un roi juste, un sage législateur, le civilisateur des Crétois, et, après sa mort, un des juges des Enfers, avec Éaque et Rhadamante, son frère.

- Ariane, fille de Minos et de Pasiphaé qui, éprise de Thésée, l'aida à vaincre le Minotaure, en lui donnant une pelote de fil à dérouler dans le Labyrinthe pour qu'il en retrouve la sortie lorsqu'il aurait tué le monstre. Ils s'enfuirent, mais Thésée l'abandonna dans l'île de Naxos.

- Phèdre, autre fille de Minos et de Pasiphaé.

Mais Aricie fut inventée par Racine qui en fit une Pallantide, une fille de Pallas, frère d'Égée, dont les frères, à la mort de ce dernier, revendiquèrent le trône, et tentèrent de tuer Thésée qu'Égée avait pris comme fils adoptif. Ils furent tous vaincus ou tués, et Thésée, pour se venger, asservit Aricie.

On entraperçoit les mœurs d'une Grèce archaïque, étant celle de 1500 ans av. J.-C. :

- La population est divisée en tribus (celles d'Athènes [vers 723]).

- Hippolyte, dompteur de chevaux chez Euripide, s'adonne ici aux courses de chars (vers 177-178).

- Oenone, tenant «*embrassés*» les genoux de Phèdre (vers 244), a l'attitude du suppliant antique, que Thésée a encore lorsqu'il s'adresse à Neptune (vers 1486).

- Thésée jure «*par le fleuve aux dieux même terrible*» (vers 1158), c'est-à-dire par le Styx, fleuve des Enfers, qu'invoquaient même les dieux lorsqu'ils voulaient prononcer un serment solennel.

- Hippolyte donne rendez-vous à Aricie auprès de «*tombeaux*» qui se trouvent «*Aux portes de Trézène*» (vers 1392) ; or les fouilles modernes ont confirmé l'existence de somptueux monuments funéraires aux portes des cités archaïques (Mycènes par exemple).

- Le vers 1391 nous apprend que les cérémonies du mariage se prolongeaient jusqu'à la tombée du jour, et se terminaient par un cortège : on reconduisait chez eux les jeunes époux à la lueur des torches.

- Le vers 1478 nous apprend que les Anciens écrivaient sur des tablettes enduites de cire.

Mais, au vers 1652, Racine commet un anachronisme en parlant des «*mânes*» d'Hippolyte : ce sont les Romains qui désignaient ainsi les âmes des morts.

Malgré tous ces éléments grecs, on ne peut pas parler d'une authentique «couleur locale». Et, en fait, en ce qui concerne les mœurs, la pièce évoque moins la Grèce que la cour de Louis XIV, comme le prouvent :

- la mention anachronique, au vers 32, du «*tumulte pompeux d'Athènes et de la cour*» ; la cour d'Athènes n'avait certainement rien de «*pompeux*» : Racine songeait à Versailles où l'élégance et la politesse du roi et de ses courtisans cachaient mal les passions et même les crimes.

- la critique que Racine aurait pu vouloir, aux vers 1325-1326, adresser aux vils courtisans de Louis XIV.

Intérêt psychologique

“*Phèdre*” est une pièce où le drame se déroule essentiellement dans les cœurs, tient à l'affrontement des consciences présentes en un lieu clos. Les incidents, les péripéties, les coups de théâtre, ont un seul but : assurer la progression psychologique, la connaissance complète des âmes. Les personnages, soumis, dans leur comportement, à la logique de leurs caractères à partir de ce que nous apprend l'exposition, montrant un mélange d'instincts primitifs et de noblesse aristocratique, tentent de résoudre une crise émotionnelle intense et profonde.

Toute l'action, tout l'intérêt de la pièce sont centrés sur Phèdre. Les autres personnages ne sont en quelque sorte que des comparses.

Cela paraît aller de soi pour les confidentes qui, traditionnellement, dans la tragédie, sont là pour proposer des solutions dialectiques, opposer leur empirisme au dogmatisme des héros.

Théramène, un homme de quarante-cinq ans encore vigoureux, est le «*gouverneur*» (précepteur) d'Hippolyte, à la fois son précepteur, son maître d'armes, et son compagnon de chasse. Il montre rigueur et grandeur d'âme. Il a affronté les fatigues et les dangers d'un long périple pour tenter de retrouver Thésée (I, 1). Il a surtout la redoutable charge de narrer à Thésée (V, 6) la mort d'Hippolyte.

Oenone, qui fut la nourrice de Phèdre, et est devenue sa confidente, a beaucoup plus d'importance. Chez Euripide, après un premier mouvement d'indignation, désireuse de ramener sa maîtresse à la vie, elle lui expliquait qu'on ne peut résister à la déesse de l'amour, et qu'il est dangereux de le tenter ; elle allait voir Hippolyte, et, après la violente réaction de celui-ci, Phèdre la chassait en la traitant de scélérate. Chez Sénèque, elle s'opposait au contraire longuement à la passion de sa maîtresse ; c'était seulement quand elle la voyait décidée à mourir qu'elle se faisait sa complice non sans réticence ; mais, quand Hippolyte repoussait Phèdre, elle prenait résolument l'initiative d'appeler à l'aide en l'accusant de tentative de viol ; c'était ensuite la reine elle-même qui le calomniait auprès de Thésée, et il n'était plus question de la nourrice.

Racine avait donc le choix. Il suivit Euripide, et, poussé par les préjugés aristocratiques de l'époque et par sa vision tragique, il aggrava à la fois le comportement de la confidente, et le jugement dont elle est l'objet. Pour le metteur en scène Jean-Louis Barrault, c'est «une femme qui a sur son visage les marques, sur ses épaules le poids de cinquante ans de vie, d'espairs, d'échecs.» Manifestant un dévouement aveugle, elle est non seulement nourrice, elle est aussi accoucheuse, étant celle qui veut libérer Phèdre de sa parole à n'importe quel prix, qui veut sauver son honneur d'«*une honte certaine*» (vers 713). On l'a parfois comparée à Narcisse (dans «*Britannicus*»), parce que ses conseils sont immoraux ; mais ils sont toujours réalistes, et, loin de poursuivre, comme celui-ci, une ambition personnelle, de rechercher la vengeance de l'humilié, elle reste la nourrice aimant profondément sa maîtresse, qui devient criminelle en se voulant admirablement dévouée à celle qu'elle précède dans la mort. On veut parfois faire d'elle «le mauvais génie» de Phèdre, alors qu'elle assume, conformément à sa place, «la trivialité du conflit et sa solution» (Roland Barthes). On peut même voir en elle son double, son moi profond. Elle remplit sa fonction de confidente qui est de la maintenir en vie, de l'adapter à la réalité, d'être un catalyseur, un révélateur. En rappelant, à chaque pause du chant monologué, les éléments escamotés par sa maîtresse, elle accélère le processus d'aveu ou de décision : en I, 3, alors que Phèdre n'a parlé que du «*fils de l'Amazone*» (vers 262), elle s'écrie : «*Hippolyte ! Grands Dieux !*», et cela soulage l'amoureuse honteuse : «*C'est toi qui l'as nommé !*» (vers 264).

On peut voir aussi en elle la meneuse de jeu, car, si elle n'a pas le temps de commenter l'aveu de la reine, puisqu'on annonce aussitôt la mort de Thésée, immédiatement, elle la presse de revenir à la vie, lui disant qu'elle a des devoirs envers son fils, et que sa passion pour Hippolyte «*devient une flamme ordinaire*», qui n'a plus rien de «*coupable*» (I, 5). C'est son intervention qui rend possible la tragédie (il n'y en aurait pas si Phèdre mourait au premier acte). Au début de l'acte III, elle la pousse à oublier, à fuir Hippolyte, son rôle dictant ses paroles, car il fallait un contradicteur pour montrer jusqu'où la passion pouvait s'exacerber. Si, ensuite, elle s'apprête à tenter de convaincre le jeune insensible, c'est sur l'ordre exprès de Phèdre, ce qui n'était pas le cas chez Sénèque ni surtout chez Euripide. Jusque-là, l'Oenone de Racine est donc plus innocente. Mais, comme chez Sénèque, elle prend l'initiative de la calomnie, et ici c'est elle qui la soutient auprès de Thésée. Dans sa préface, Racine justifia cette modification : «*la calomnie*», étant une «*bassesse*», est «*plus convenable à une nourrice*» qu'à «*une princesse*». Mais, en fait, celle-ci lui donne son accord tacite, puis l'autorise par son silence.

Enfin, au moment où Phèdre est saisie d'horreur, sa confidente lui présente sa passion criminelle comme «*une excusable erreur*» (vers 1295-1306). Il faut, ici encore, faire la part du rôle (l'objection

est utile pour soutenir la reine dans sa position vertueuse), et celle de l'imitation (ces vers résument un passage d'Euripide [vers 437-458]). Cela dit, on comprend la réaction spontanée de Phèdre, mais on admet moins facilement sa reconstitution des faits, qui reporte sur la seule Oenone une responsabilité toujours partagée (sauf en ce dernier instant) au moins par approbation tacite et parfois par une véritable injonction. Il est scandaleux de traiter une si généreuse conseillère de «*monstre exécration*», comme le fait Phèdre (vers 1317), de l'assimiler aux «*détestables flatteurs*» (vers 1325), alors que sa seule motivation était un entier dévouement, souvent souligné dans le texte (vers 233-236, 773-774, 881, 897-898, 1216-1217, 1327). On parlera de réaction de colère, on dira que Phèdre, avec la complicité de l'auteur et de l'idéologie aristocratique, a voulu se débarrasser de sa culpabilité sur cette personne de rang inférieur. Mais il est plus difficile d'expliquer les dernières paroles de l'intéressée :

«*Ah ! dieux ! Pour la servir, j'ai tout fait, tout quitté,
Et j'en reçois ce prix? Je l'ai bien mérité.*» (vers 1327-1328).

La dernière phrase est une terrible prise de conscience, bientôt scellée par un suicide dont les vers 1631-1632 confirment le sens expiatoire. Cette phrase ne signifie-t-elle pas que ceux qui s'appliquent, fût-ce par dévouement aveugle et avec les meilleures intentions, à satisfaire nos désirs et intérêts en ce monde, tournent le dos à leur devoir moral, et risquent toujours des compromissions criminelles?

Si Racine recomposa le rôle d'Oenone, ce ne fut pas seulement pour en faire une utilité dramatique dans un système où tout problème doit être contradictoirement débattu, et toute démarche justifiée, ni seulement un bouc émissaire. Elle est bien un personnage tragique, c'est-à-dire constitué par une antinomie funeste : elle se dévoue à de fausses valeurs qui pervertissent sa conscience et la contraignent au suicide.

Pour André Gide : «Oenone excelle à faire le jeu du diable ; non point certes par perfidie, à la manière de Narcisse, mais par dévouement ancillaire et par amour pour sa maîtresse.» (*'Interviews imaginaires'*)

Aricie, personnage qui fut créé par Racine, apparaît parfois comme une concession qu'il fit à un public friand de jeunes amoureux romantiques. Alors que, d'ordinaire, chez lui, l'amour n'est point partagé, l'obstacle étant, le plus souvent, l'être aimé lui-même, ici, il est partagé, mais un obstacle extérieur empêche l'union des amants car, par un jeu cruel de la fatalité, Phèdre aime Hippolyte qui aime Aricie. Et les amours partagées et légitimes n'étant pas le domaine naturel de Racine, de tels personnages, si souvent sacrifiés par le destin, le furent aussi par lui : Aricie ne nous laisse pas un souvenir bien net. On peut même penser que cette princesse appartenant à une branche condamnée de la famille régnante, d'abord rebelle à l'amour, puis vaincue par lui (un vrai personnage à la Scudéry), cette «*timide*» (vers 1574) jeune fille, héroïne innocente vouée à un amour sans espoir, ne serait là que pour rassurer, par le contraste, ceux que Phèdre pourrait épouvanter, ne serait en somme qu'un faire-valoir dont la présence ferait même perdre à l'action son unité. Aussi les critiques furent-ils souvent sévères pour «la pâle Aricie», cette «ingénue sans consistance» (Charles Dédayan), cette «médiocre princesse de boudoir» (Pierre Brisson), Thierry Maulnier s'acharnant sur elle, la traitant de «chaste victime du parfait mélodrame», considérant qu'en proposant la fuite à Hippolyte, elle débite des «niaiseries» qu'aucune jeune fille du théâtre racinien n'a jamais exprimées. [*'Les deux visages de Racine'*]).

En fait, cette prétendue poupée aux tendres murmures sait ce qu'elle veut. Elle méprise les amours trop faciles, et, excitée d'une ambition de conquête, aspire à vaincre un cœur qui se rebelle (vers 443-456). Et, si elle est pure et vierge, elle est ambitieuse aussi, «*la soeur des cruels Pallantides*» étant en V, 3 dotée d'une soudaine grandeur, mentant habilement, répondant à l'injure avec colère, prenant la défense d'Hippolyte. Et, finalement, elle est le personnage victorieux.

Racine redonna à Thésée le prestige héroïque qu'il n'avait plus chez Gilbert et Bidar. Il fut de nouveau un admirable héros et même «*l'ami, le compagnon, le successeur*» du demi-dieu Hercule (vers 470), «*Consolant les mortels de l'absence d'Alcide*» (vers 78), un grand punisseur de «*brigands*» destructeur de «*monstres*» (vers 79), comme le Minotaure, ce qui le prépare a contrario, selon le

mécanisme de l'ironie tragique, à en découvrir un dans sa propre maison (vers 1443-1446), à être victime de sa monstrueuse épouse, à commettre une monstrueuse erreur judiciaire, à ne pouvoir échapper à sa propre malédiction tout en voyant les conséquences. Médecin de son honneur, il le compromet à jamais en voulant le sauver.

Il ne faut pas oublier «*l'indigne moitié d'une si belle histoire*» (vers 94) : en effet, il est aussi un impétinent séducteur, un propagateur du péché, qui ne semble avoir couru ses plus périlleuses aventures que pour conquérir quelque nouvelle amante, qui est coupable de bien des «*injustices*» (vers 83-94), et qu'on soupçonne même, suprême transgression, d'être allé «*du dieu des morts déshonorer la couche*» (vers 637), mais qui, au moment où il se repose enfin dans la fidélité, est terriblement accablé par la concupiscence qu'il avait jusque-là mise à profit ; en effet, il se retrouve, selon un schéma comique traditionnel, mari trompé, qui n'a rien vu venir !

Ulysse sur le retour, il fait une entrée en scène difficile. Comme il est lui aussi aliéné par ses passions, il croit Oenone dont la calomnie le conduit à prendre son impulsion pour le devoir de conscience qui s'impose à la figure de l'autorité qu'il est (roi, père, mari). Mais il subit une chute analogue à celle d'Hercule : voulant sauver son honneur, il le compromet à jamais ; croyant faire justice, il commet une terrible injustice puisque c'est son fils innocent qu'il maudit et condamne à mort au lieu de la coupable, demandant à Neptune d'en débarrasser la Terre. Ses imprécations sont violentes et répétées (vers 1055-1076, 1157-1160 et 1175-1178). Il est donc gravement coupable, mais personne ne lui reproche rien après la mort d'Hippolyte, dont il ne s'accuse lui-même qu'en passant, tandis qu'il exhale au contraire longuement sa douleur de victime de Phèdre et des dieux. Ce n'est pas un fait isolé : toute la seconde partie du texte présente ces derniers comme les principaux responsables de la mort d'un juste.

Ainsi, le héros purificateur, le chef de famille justicier, le mâle irrésistible, est bafoué sur tous les plans, victime de ses propres actes, comme un nouvel Oedipe, et, comme lui, se découvrant criminel au terme de son entreprise justicière. Il ne s'agit pas d'un accident isolé : la chute et la faute du père temporel s'inscrivent dans une évolution d'ensemble. Déjà Mithridate et Agamemnon s'apprêtaient à tuer leur enfant ; il a fallu, pour les sauver, dans le premier cas un revirement de situation et une conversion, dans le second une intervention divine.

À l'acte IV, il touche le fond du désespoir. Comme tous les héros de tragédies qui sont «*faibles*», il s'obstine d'autant plus qu'il se trompe. Pour le dénouement, Racine, contrairement à tous ses prédécesseurs, fut fidèle à l'esprit de celui d'Euripide, qui montrait la réconciliation du père et du fils expirant qui lui pardonnait. À la nouvelle de la mort atroce d'Hippolyte, il connaît une stupeur qui fait place à une douleur intense ; il crie son malheur. Mais quel crédit accorder à cette réhabilitation ultime, qui, comme les derniers vers de «*Britannicus*», est aussi une consolation morale, destinée au public d'une oeuvre trop pessimiste pour le goût dominant ? Cependant, aux derniers vers, Thésée retrouve son rôle de père protecteur en adoptant Aricie.

S'il peut passer pour une figure de la conscience, il illustre surtout l'excès, l'absolutisme, l'entêtement stupide et la fureur d'un vieux roi outragé. Émile Faguet le caricatura ainsi : «*Majestueux comme la foudre et bête comme un ouragan.*» Thierry Maulnier se moqua lui aussi : «*Mettez-lui sur la tête un casque ; il est comique. [...] Il proclame noblement des sentiments d'une simplicité de mélodrame [...] Face à une multitude de questions, le héros qui a su revenir des Enfers pour affronter le monde où règne la parole est celui qui parle trop.*» L'étudiant plus profondément, Roland Barthes souligna la déchéance du père : «*Lorsque le Père manque (provisoirement), tout se défait ; lorsqu'il revient, tout s'aliène ; l'absence du Père constitue le désordre ; le retour du Père institue la faute.*»

Hippolyte fut traité de «*jeune et charmant Français*», alors que Racine donna à l'Hippolyte galant de son temps, parfait amant courtois, la fière conscience du héros antique, insista pour faire de ce «*fils de l'Amazone*» (vers 262, voir vers 69, 204), ce «*fils de l'étrangère*» (vers 202, 238) qu'«*une barbare en son sein a formé*» (vers 787), un être sauvage et dur, un chasseur «*un peu farouche*» (vers 638), qui vit dans les forêts, qui est occupé seulement de courses et de chasse. Le metteur en scène Jean-Louis Barrault le vit beau et charmant, mais d'une «*jeune et vigoureuse virilité*», conservant une certaine rudesse d'humeur et de manières.

Pourtant, il est, d'un côté, modeste, respectueux, voire timide. De l'autre, il est «*fier*», «*rebelle*» (vers 546), six fois qualifié de «*superbe*», c'est-à-dire d'orgueilleux. Et il est si orgueilleusement sévère qu'il est «*contre l'amour fièrement révolté*» (vers 531). Il refuse ses douceurs, et, pour lui aussi, qui est aliéné lui aussi par ses passions, c'est un sujet d'anxiété. Mais, alors qu'il se voulait pur et autonome, il n'en tombe pas moins amoureux d'Aricie, se trouvant, aux pieds de celle qui lui était interdite, esclave de la passion caractéristique des êtres de chair et d'insuffisance. Il a alors clairement conscience qu'est ainsi «*humilié*» par «*les dieux*» (vers 96) son «*téméraire orgueil*» (vers 530), que lui est infligé un «*désaveu honteux*», qui le remet «*sous la commune loi*» (vers 535), «*au rang du reste des mortels*» (vers 63) : «*Cette âme si superbe est enfin dépendante*» (vers 538). Et, au moment même où il est «*honteux, désespéré*» (vers 539) d'être assujéti à un amour pourtant admirable, il est de surcroît l'objet de la concupiscence la plus scandaleuse, de la passion de Phèdre dont il se sent souillé : «*Je ne puis sans horreur me regarder moi-même.*» (vers 718). Il apprend ainsi à ses dépens la toute-puissance de l'amour, auquel il résiste en vain, qui fait qu'il est atteint par une calomnie qui est pour une part la conséquence de sa prétention à une pureté supérieure, ses protestations de chasteté étant un argument contre lui car elles sont interprétées par son père comme un signe de fourberie révélatrice (vers 1106-1118).

Or, Racine insistant non seulement sur son innocence et sa pureté, mais, bien plus que ses sources, sur sa piété, il est un fils rempli d'admiration et de «*respect*» pour son père (vers 1090, 1355, 1446), sa loyauté à son égard étant irréprochable. Angoissé par son absence, il ne songe au début de la pièce qu'à retrouver celui qu'il veut pur, héroïque, idéal. Par cette fuite vers l'image du père, il entend affirmer sa propre vertu, se laver de la culpabilité que lui fait ressentir son amour pour Aricie qu'il croit interdit, honteux, ne pouvant être amant devant son père ; il en fait l'aveu avec difficulté, car il est tourmenté par le secret. Racine expliqua dans sa préface qu'il le rendit amoureux parce que la mort d'un jeune homme «*exempt de toute imperfection*» aurait causé «*beaucoup plus d'indignation que de pitié*», ajoutant : «*J'ai cru lui devoir donner quelque faiblesse qui le rendrait un peu coupable envers son père*», puisque celui-ci avait condamné au célibat Aricie, seule survivante d'une famille dont il avait juré l'extinction. Mais cette explication ne correspond pas au texte, qui ne parle qu'une fois de cet interdit (vers 104-111), dont la transgression ne semble avoir nulle conséquence. Thésée n'y insiste même pas, quand il apprend la liaison de son fils avec Aricie. Quant au public, dans sa grande majorité, il ne pouvait percevoir cet amour comme une faiblesse coupable, bien au contraire. Il reste qu'Hippolyte se trouve humanisé par cette «*faiblesse*», qui fait que, dans la pièce de Racine par rapport à celle d'Euripide, il n'a pas seulement diminué d'importance mais a changé encore de caractère en devenant amoureux.

Mais sa «*grandeur d'âme*» demeure entière, Thierry Maulnier ayant pu lui trouver un caractère cornélien, car il refuse toute attitude contraire à son devoir. Aussi est-il sans pitié pour Phèdre et ses faiblesses, lui opposant un refus poli mais ferme. Et si, vers la fin de la pièce, victime de la passion criminelle de Phèdre, et de la calomnie inventée pour la cacher, et parce qu'il résiste à la reine, il est, commente encore Jean-Louis Barrault, «*chassé et maudit par son père, il ne s'abandonne pas, ne songe pas au suicide. Le monde est là, qui va lui appartenir. Il va enlever Aricie. C'est un homme.*»

Il accepte l'exil, l'ignominie et la malédiction, pour ne pas «*couvrir le front d'un père*» «*d'une indigne rougeur*» en mettant «*au jour l'opprobre de son lit*» (vers 1340-1342). Et il exige qu'Arécie garde le même silence (vers 1446-1450). Chez Euripide, s'il se taisait, c'est que le serment qu'il avait fait de ne pas dévoiler la turpitude de Phèdre l'empêchait de parler. Comme Xipharès et Iphigénie, il se dévoue pour protéger son père.

Mais il n'envisage pas que ce dévouement doive aller jusqu'au sacrifice suprême. Car il fait confiance aux dieux, défenseurs de l'innocence et de la vérité (vers 1351-1352). Afin qu'Arécie puisse le suivre «*avec honneur*», il lui donne rendez-vous près d'«*un temple sacré formidable aux parjures*», pour qu'ils y célèbrent leur «*hymen*» par un «*serment solennel*» à la face «*des dieux les plus sacrés*».

«*Digne fils d'un héros*», il affronte seul, en une lutte terrible, armé de ses javelots et de son courage, le monstre marin. Mais il faut tout de même que cette figure attachante par sa pureté et sa noblesse instinctive, qui est, pour Roland Barthes, le personnage «*exemplaire*», soit «*la victime propitiatoire*» de la tragédie, deux fois même victime de dieux : de Vénus qui mit Phèdre sur sa route, de Neptune, qui venge l'honneur de Thésée. Et c'est parmi les tombeaux de ses aïeux qu'il vient expirer, mettant

explicitement en cause les divinités, en oubliant quelque peu la responsabilité de Thésée, de Phèdre et d'Oenone : «*Le ciel, dit-il, m'arrache une innocente vie.*» (vers 1561).

De la même façon, Aricie, qui venait «*À la face des dieux l'accepter pour époux*» (vers 1576), devant son «*corps défiguré*» (vers 1568), se plaint que «*des dieux triomphe la colère*» (vers 1569), et «*Par un triste regard elle accuse les dieux*» (vers 1584).

Bien qu'il soit l'inverse de Phèdre, la situation d'Hippolyte illustre le même thème : la toute-puissance de l'amour contre laquelle nos volontés ne peuvent rien, et dont il est victime. Leurs parcours se ressemblent : tous deux ont été imprudents en cédant à une passion involontaire qui leur fait braver un interdit ; ils sont tous deux présentés comme périssant d'un mal qu'ils dissimulent ; ils font de vains efforts pour y échapper ; ils se livrent à un aveu réticent au confident, suivi d'une déclaration imprévue, irrépressible, à l'être aimé ; si Phèdre paraît avoir oublié ses enfants, il a oublié le culte qu'il rend à Diane, déesse de la pureté, mais aussi de la chasse : il ne sait plus dompter les chevaux, ce présent de Neptune à Athènes. Aussi périt-il trahi par un attelage qui ne le reconnaît plus. Son portrait est même complémentaire de celui de Phèdre, et, s'ils se rencontrent, c'est pour composer la représentation globale de l'être humain. Aussi est-ce bien la raison pour laquelle la pièce put d'abord être intitulée «*Phèdre et Hippolyte*», Racine pouvant au départ hésiter sur le choix du héros principal. Cet équilibre dans la construction de l'oeuvre, en son principe même, est essentiel à sa compréhension.

Phèdre :

L'une des belles-mères les plus célèbres de la littérature, elle voue à son beau-fils une adoration fervente, mais ne fait pas son bonheur, puisqu'elle le place dans une situation épouvantable. Et une femme partagée entre deux hommes, c'est un drame, une femme qui s'immisce entre un père et son fils, c'est une tragédie.

Mme de La Fayette raconta comment la volonté de l'écrire était venue à Racine : «*Dans une conversation, il soutint qu'un bon poète pouvait faire excuser les plus grands crimes. Il ajouta qu'il ne fallait que de la délicatesse d'esprit pour diminuer tellement l'horreur des crimes de Médée ou de Phèdre qu'on les rendrait aimables aux spectateurs. Comme on voulut le tourner en ridicule sur une opinion si extraordinaire, le dépit qu'il en eut le fit résoudre à entreprendre la tragédie de "Phèdre"*».

Héroïne complexe, à la fois victime de ses sentiments et coupable d'une ardeur illégitime, cette amoureuse prisonnière de sa situation familiale, qui a le coup de foudre pour l'héritier de son époux après son mariage, suscite à la fois pitié et rejet. Moins odieuse que dans les versions antérieures, celle d'Euripide accusant Hippolyte de viol, la Phèdre de Racine reste une séductrice repoussée par l'homme de ses désirs, qui n'hésite pas, folle de jalousie, à le laisser mourir injustement.

Cependant, horrifiée par ses actes, elle fait preuve dans l'ultime scène d'un courage absolu : elle avoue ses fautes et se suicide, la morale l'emportant dans cette volonté de rédemption. Modèle quasi cornélien du dilemme, elle incarne le déchirement d'un personnage face à deux puissances : l'honneur et la passion. Moteur romanesque très efficace, cette tension entre l'esprit et la chair a donc donné naissance à une figure emblématique : la femme indigne sauvée par un sursaut de courage.

Elle est, dans la liste des personnages comme au vers 36, définie comme «*La fille de Minos et de Pasiphaé*», ce qui fait d'elle, selon le critique autrichien Leo Spitzer, un «oxymoron incarné», car Minos représente la conscience puisque, siégeant dans l'obscurité des Enfers, il est l'un des trois juges à l'entrée de l'au-delà (vers 1280-1288), tandis que Pasiphaé, fille du Soleil («Phèdre» signifiant d'ailleurs «la lumineuse»), représente la concupiscence puisqu'elle s'était fait enfermer dans la statue d'une vache pour qu'un taureau satisfît ses désirs frénétiques (vers 249-257 et 1150-1152). Phèdre est ainsi soumise à une dualité intrinsèque déchirée entre, d'une part, son honneur, ses devoirs de souveraine, d'autre part, sa passion enflammée.

Elle en est victime parce que la postérité de Pasiphaé est poursuivie par la malédiction et la vengeance de Vénus, d'où la «*haine de Vénus*» (vers 249) qui la ronge. Elle est, comme Oreste, marquée par la fatalité, et en est consciente. C'est pourquoi elle s'écrie :

«Puisque Vénus le veut, de ce sang déplorable
Je péris la dernière et la plus misérable.» (vers 257-258).

Elle se plaint : «Je reconnus Vénus et ses feux redoutables,
D'un sang qu'elle poursuit tourments inévitables» (vers 277-278).

Étant en proie à un véritable délire de persécution, elle peut affirmer avec emphase qu'elle est littéralement possédée par la divinité qui la poursuit de sa malédiction :

«Ce n'est plus une ardeur dans mes veines cachée :
C'est Vénus toute entière à sa proie attachée» (vers 305-306).

Racine la présente dans sa préface comme «engagée par sa destinée, et par la colère des dieux, dans une passion illégitime». En effet, cette passion a pour objet son beau-fils, car, dans la perspective du dramaturge, il était nécessaire qu'elle fût non seulement un adultère, mais un inceste, la transgression d'un interdit fondateur de la civilisation et de la morale. Certes, il n'y a pas de parenté naturelle entre Phèdre et le fils de son mari. Mais l'inceste, le contact entre deux chairs de même sang (ici, le père et le fils) peut se faire par l'intermédiaire d'un partenaire commun aussi bien que directement. Les mentalités comme le droit civil et le droit canon prohibaient le mariage entre une femme et le fils de son mari, même après le décès de celui-ci, et, de toute façon, nous sommes ici dans une fiction qui définit elle-même ses règles de signification. Or les rapports entre les deux protagonistes y sont cinq fois qualifiés d'«incestueux» (vers 1100, 1146, 1149, 1270, 1624), et pour bien marquer ce qu'ils ont de sacrilège, Phèdre fait précéder cet adjectif du mot «profane» (vers 1624). On loua Racine d'avoir mis en scène un interdit majeur dont l'anthropologie moderne montra l'universalité. Défiant morale et religion, il osa «faire un inceste en plein théâtre», selon l'expression de son rival, Pradon.

Comme elle en fait l'aveu à Oenone (vers 246-264), à la vue d'Hippolyte, elle connut un véritable coup de foudre, qui lui fit perdre non seulement la maîtrise de son corps, provoquant un désordre physiologique :

«Je le vis, je rougis, je pâlis à sa vue [...]
Mes yeux ne voyaient plus, je ne pouvais parler ;
Je sentis tout mon corps et transir et brûler.» (vers 273, 275-276),

mais aussi celle de son esprit : «Un trouble s'éleva dans mon âme éperdue» (vers 274).

Cet aveu n'est donc pas, comme le pensait le critique Raymond Picard, une «confession, [...] dans un esprit d'humilité, de remords et de contrition». Préparé par une mise en scène solennelle, déroulé non sans une secrète complaisance, c'est le récit spectaculaire d'un amour d'exception, la résurrection de ses moments les plus forts. On pourrait donc accuser Phèdre d'auto-idolâtrie.

Reconnaissant l'amour, avec une lucidité que la force de sa passion ne parvenait pas à troubler, elle a tenté de lutter, mais son combat fut inutile. Elle succomba à une fatalité intérieure ; vainement elle supplia Vénus de l'épargner :

«Quand ma bouche implorait le nom de la Déesse
J'adorais Hippolyte.» (vers 285-286).

Elle subit l'immensité de son exigence érotique, comme l'indiquent des détails significatifs : dans le Labyrinthe, elle se serait volontiers «perdue» avec Hippolyte (vers 662), c'est-à-dire y aurait perdu sa virginité, y serait devenue «une fille perdue». Plus loin, elle l'invite à la frapper en pleine poitrine, implorant avec un masochisme marqué «un supplice si doux», qui serait à la fois expiation et jouissance. Enfin, devant sa réticence, elle saisit son épée, un objet dont il faut remarquer qu'il se porte comme un phallus (vers 699-711).

Dominée par le sentiment d'une faute qui heurtait la nature et la raison, elle voulut se réfugier dans une mort par consommation vue comme une délivrance, mais qui lui permettrait aussi, par un souci de la postérité, par un orgueil que montre bien aussi le vers 312, de «prendre soin de [s]a gloire» (vers 309).

Une fatalité extérieure s'acharna aussi contre elle. En effet, elle fit éloigner Hippolyte, mais le retrouva à Trézène, où Thésée l'avait conduite. Elle voulut mourir en gardant son secret :

*«J'ai conçu pour mon crime une juste terreur ;
J'ai pris la vie en haine, et ma flamme en horreur.
Je voulais en mourant prendre soin de ma gloire.»* (vers 306-309).

La fausse nouvelle de la mort de Thésée lui fait croire qu'elle peut désormais aimer Hippolyte sans crime, et le lui dire. Mais le sort se montre impitoyable : elle se heurte à un hasard hostile.

On peut distinguer les trois étapes de la défaite, dans la lutte contre la passion envahissante :

1- Phèdre ne peut étouffer l'amour dans son cœur.

2 - Elle parle de cet amour à Oenone.

3. Elle l'avoue à Hippolyte lui-même (II, 5). Mais il lui témoigne un dédain terrible, et presque de la répulsion : va-t-elle renoncer? Non : elle espère encore, contre toute évidence :

*«J'ai déclaré ma honte aux yeux de mon vainqueur,
Et l'espoir, malgré moi, s'est glissé dans mon cœur.»* (vers 767-768).

Devant cet envahissement de la passion, cette femme aussi sensuelle que Roxane (dans "Bajazet") mais qui se sent faible, ne put d'abord lutter, l'égoïsme de la passion la conduisant au mépris du devoir, au consentement à l'humiliation (vers 623 et suivants), car elle n'obéissait plus seulement, comme l'héroïne d'Euripide, aux contraintes sociales, au souci intéressé de son bonheur et de sa réputation. Cependant, plus mûre et plus désabusée que Roxane, considérant, au fond d'elle-même, sa passion comme criminelle, elle eut «*horreur toute la première*» (préface de la pièce) de son emportement sensuel, qu'elle considérait comme un péché, éprouvant un sentiment ignoré d'Hermione et de Roxane, le dégoût d'elle-même (II, 5, vers 678), la «*honte*» (thème important de cette tragédie, où le substantif et l'adjectif reviennent chacun 8 fois, contre des moyennes de 3,1 et 1,8 ailleurs), sinon la haine ; elle se reconnaît trois fois «*coupable*» (non pas tant de l'adultère que du sacrilège qu'elle commet), se qualifie deux fois de «*monstre*» (vers 701 et 703). Écartelée entre «les démons qu'elle déteste et la pureté qui la tourmente» (Thierry Maulnier), elle connaît non seulement l'angoisse d'être coupable mais celle de n'être pas aimée.

Cependant, elle disposait d'une certaine latitude d'action, se révélant même retorse et subtilement criminelle, ce qui ne fit qu'encore précipiter le malheur. D'abord, elle lutta par des prières et des sacrifices propitiatoires contre l'être aimé. Et, parce que l'amour qu'elle avait pour lui la persécutait, elle le voyait lui-même comme un persécuteur :

*«Athènes me montre mon superbe ennemi [...]
Par mon époux lui-même à Trézène amenée,
J'ai revu l'ennemi que j'avais éloigné.»* (vers 272, 302-303).

Finalement, la passion, maîtresse de l'imagination, s'empara de son regard et de son attention : elle voyait Hippolyte (exemplaire transfert freudien !) sur les autels de la déesse qu'elle implorait (vers 285-288) comme dans les traits de son mari (vers 290). Pour sa défense, il ne lui resta donc plus que la violence mensongère : persécuter celui qu'elle aime, obtenir son exil. Or une ironie tragique voulut que son «*époux lui-même*» la confie au jeune homme pour le temps de son absence (vers 291-303). Il n'y avait donc plus qu'une solution : mourir pour s'évader du monde sensible, que sa conscience volontaire ne pouvait maîtriser ; mourir «*pour ne point faire un aveu si funeste*» (vers 226).

Comme se sentir coupable, c'est sentir peser sur soi une lumière révélatrice, l'oeil accusateur de ses parents, des dieux, de l'univers entier, c'est justement quand elle bascule dans la terreur que lui inspire sa culpabilité qu'elle évoque le regard de son ascendance sacrée :

*«Misérable ! et je vis ? et je soutiens la vue
De ce sacré Soleil dont je suis descendue ?
J'ai pour aïeul le père et le maître des dieux ;
Le ciel, tout l'univers est plein de mes aïeux.
Où me cacher ? Fuyons dans la nuit infernale.*

Mais que dis-je? Mon père y tient l'urne fatale ; [...]

Minos juge aux Enfers tous les pâles humains.» (vers 1273-1280).

«Névrosee qui se traîne» selon les mots d'Émile Verhaeren, elle est décrite par Thérampène comme «*Lasse enfin d'elle-même et du jour qui l'éclaire*» (vers 46), et elle exprime plusieurs fois cette peur de la lumière qui l'empêche de sortir du palais :

«Mes yeux sont éblouis du jour que je revois» (vers 155),

«Je me cachais au jour, je fuyais la lumière» (vers 1242),

«Au jour que je fuyais c'est toi qui m'as rendue.» (vers 1310),

«Déjà je ne vois plus qu'à travers un nuage [...]

Et la mort, à mes yeux dérochant la clarté,

Rend au jour, qu'ils souillaient, toute sa pureté.» (vers 1641-1644).

Ce dernier mot de la pièce est significatif : le jour est le symbole de la pureté que sa mort, croit-elle, restituera au monde ; la clarté est pour elle symbole d'innocence. Dénaturée par un désir coupable, elle doit chercher l'ombre, basculer dans la nuit pour «*dérober au jour une flamme si noire*» (vers 310).

Elle avait ce désir de mourir quand sonna la fausse nouvelle de la mort de Thésée. Si alors Oenone lui parle d'amour et de liberté, elle n'en dit mot. Mais sa confidente lui donne une autre raison de ne plus mourir : la disparition du roi l'investit d'une délicate responsabilité envers son fils, héritier du trône, qui sera «*Esclave s'il vous perd, et roi si vous vivez*» (vers 344). C'est bien pour plaider la cause de ce fils qu'elle rencontre Hippolyte, et c'est effectivement de ce problème qu'ils s'entretiennent pendant trente-quatre, voire quarante-six vers, jusqu'au moment où, parlant de Thésée, elle superpose une fois de plus la figure de l'amant à celle de l'époux. L'hallucination visuelle favorise le lapsus verbal : la passion s'empare d'un discours qui ressemble à celui de l'héroïne de Sénèque, mais qui n'est pas volontairement concerté, comme l'était celui-ci. Elle s'est démasquée.

Mais, devant la réaction accusatrice d'Hippolyte, son attitude bascule, sa conscience se réveille, sous forme de fierté cependant, son amour-propre blessé répondant d'abord par la défense de son image : elle invoque «*le soin de [s]a gloire*» (vers 666), et non pas «le souci de ses devoirs»). Puis, sentant la vanité de cette parade, se rendant compte qu'elle n'a pu cacher l'essentiel, et craignant la fuite du jeune homme, elle revendique hautement la vérité, décide de tout étaler, «*toute sa fureur*» et toute son horreur de soi lui servant aussi, en fait, à montrer la supériorité de l'être d'exception qu'elle est, choisi par les dieux comme objet d'une vengeance exemplaire.

Au début de l'acte III, son horreur pour son aspiration incestueuse est moindre que la honte de l'avoir dévoilée (vers 737-742), et que la vexation d'avoir été dédaigneusement repoussée (vers 743-752). Sa conscience n'a plus de force parce qu'elle n'est plus soutenue par la crainte de ce qu'on pourra dire, par cette timide pudeur qui est une autre forme de l'amour de son image (vers 765-768). La fierté, qui ne supporte pas «*les mépris*» «*d'un superbe*» (vers 775-779, 743-746 et 1205-1213), s'allie à la concupiscence pour «*attaquer*» et «*fléchir*» l'«*orgueil*» de «*ce jeune ambitieux*» au «*coeur inaccessible*» (vers 781-807). À III, 2, c'est par amour-propre qu'elle reproche à Vénus : «*Ton triomphe est parfait*» (vers 816), lui promet «*une gloire nouvelle*» si elle se «*venge*» d'un «*superbe*» «*rebelle*» qui la «*brave*» (vers 817-819). À III, 3, elle voit l'innocent jeune homme, devenu un «*témoin*» et «*accusateur*» redoutable, un «*prince audacieux*» aux «*yeux insolents*», prêt «*à jouir*» de «*son triomphe affreux*» (vers 841-912), «*comme un monstre effroyable*» (vers 884).

À la nouvelle du retour de Thésée, l'amour-propre de la coupable réagit autant que sa conscience, qui peut-être la laisserait vivre en paix si elle était assurée du silence d'Hippolyte, si elle était assez «*hardie*» pour cacher ses «*perfidies*», assez forte pour maîtriser ses terreurs (vers 840-868). Pour éviter cette humiliation, «*il faut*», comme le dit Oenone, «*immoler tout, et même la vertu*» (vers 908). Malgré un très bref sursaut de conscience (vers 892), toujours dominée par l'amour de soi, elle est prête pour l'acceptation de la criminelle calomnie. Quand paraissent le père et le fils, elle ne voit pas celui qu'elle a offensé, mais seulement celui qui va causer sa «*perte*» (vers 910). Son jugement et même son regard sont aliénés par l'amour-propre. La préface proclame qu'«*elle vient un moment*

après dans le dessein de justifier l'innocence et de déclarer la vérité». Mais ce n'est pas ce que dit l'intéressée. «*Pleine d'un juste effroi*», elle ne vient pas révéler l'innocence d'Hippolyte, mais seulement réclamer la clémence, parce qu'elle craint pour elle-même les conséquences de sa mort (vers 1171-1174). C'est seulement a posteriori, dans une tirade destinée à la mettre en valeur à ses propres yeux, qu'elle parle de «*remords*» (vers 1198), mais elle n'est toujours pas affirmative sur ses intentions :

«*Peut-être à m'accuser j'aurais pu consentir.*

Peut-être [...]

L'affreuse vérité me serait échappée.» (vers 1200-1202).

Elle apprend alors qu'Hippolyte aime Aricie. L'annonce de cet autre amour libère sa haine latente, anime toute la violence d'une passion plus douloureuse que jamais, et rend l'héroïne définitivement coupable mais pitoyable sinon excusable. Cette femme orgueilleuse subit l'atroce humiliation de se voir préférer une rivale, d'autant plus que celle-ci lui est inférieure par le rang, qu'elle-même s'est vainement abaissée devant le rebelle, l'a imploré : comment le lui pardonner maintenant? Surtout, elle est en proie à un accès de «*jalouse rage*» (vers 1258), plus douloureux que tout (vers 1228-1230), sa jalousie étant attisée par la lucidité (IV, 5 et 6), et allant jusqu'à une fureur où elle est impitoyable pour la rivale, pour l'être aimé comme pour elle-même, voulant faire souffrir autant qu'elle souffre. C'est une réaction de l'amour de soi bafoué :

«*Hippolyte est sensible, et ne sent rien pour moi.*» (vers 1203),

«*Non, je ne puis souffrir un bonheur qui m'outrage.*» (vers 1257).

En effet, pour mieux se torturer, elle imagine le bonheur d'Hippolyte et d'Aricie (vers 1235-1240), elle songe à ce qui aurait pu se passer s'il l'avait aimée, si elle avait pu l'aimer elle-même sans crime. «*Ils s'aimeront toujours*» (vers 1252) n'est pas un cri de fureur, mais une plainte poignante, la transposition infiniment douloureuse du «*Nous nous aimerons toujours*» qu'échangent des amants heureux. Elle imagine les havres de délicate tendresse que sont les dialogues amoureux du couple Hippolyte / Aricie, qui rappellent le royaume enchanté de la pastorale où les bergers sont, comme on sait, des princes déguisés : univers de l'innocence, qui lui inspire des songes nostalgiques.

Sa réaction affolée est celle d'un être rejeté, frustré, «*triste rebut de la nature entière*» (vers 1241), au moment où il rencontre le bonheur essentiel dont il est à jamais exclu. S'attendrissant sur elle-même, elle exprime le regret poignant de ne posséder qu'en pensée l'homme qu'elle aime, dans le cri le plus énergique que la passion ait peut-être jamais fait entendre :

«*Hélas ! du crime affreux dont la honte me suit*

Jamais mon triste coeur n'a recueilli le fruit.» (vers 1291-1292).

Comble d'inconscience, elle songe un moment à recourir à Thésée pour frapper Aricie (vers 1259-1262) ! Quant à l'être aimé, il périt.

En IV, 6, elle veut mourir, mais craint d'avoir à paraître devant «*Minos*» qui «*juge aux enfers tous les pâles humains*», d'être «*Contrainte d'avouer tant de forfaits divers,*

Et des crimes peut-être inconnus aux enfers !» (vers 1283-1284).

Si elle se torture et s'abîme dans la contemplation de sa honte, et redoute l'accomplissement du vœu fatal de Thésée, elle ne fait pourtant pas un geste pour sauver Hippolyte, attendant passivement que son crime porte tous ses fruits.

À la fin, elle l'avoue. Mais ce n'est pas une confession, car on y trouve plus de suffisance que de contrition. S'exprimant avec la fierté d'un juge plutôt qu'avec l'humble confusion d'une coupable repentante, elle manifeste encore son amour-propre orgueilleux. En effet, imposant silence aux reproches de Thésée, elle rejette la responsabilité sur «*le ciel*» et, longuement, sur «*la perfide*», «*la détestable Oenone*».

Enfin, elle s'empoisonne non seulement pour expier la faute particulière qu'est son amour incestueux, mais pour détruire son être, qu'elle perçoit elle-même comme une souillure, se sentant irrémédiablement impure, comme le montrent ses dernières paroles (vers 1641-1644).

Si, dans sa préface, Racine affirma que le «*caractère de Phèdre*» est «*ce que j'ai peut-être mis de plus raisonnable sur le théâtre*», il la considérait «*raisonnable*» non pas bien sûr dans son

comportement, mais dans sa conception : c'était en effet, à ses yeux, le personnage le plus solidement fondé en raison, celui dont on peut le mieux rendre compte, qu'on peut le mieux justifier parce qu'il est le plus conforme à ce que doit être un héros tragique, et à ce qu'est la nature humaine. Elle a éprouvé et condamné tout à la fois une passion tragique que Pyrrhus, Néron, Roxane, Mithridate ou Ériphile éprouvaient sans la comprendre, et que ne comprenaient pas davantage Andromaque, Junie, Bajazet, Atalide, Monime ou Iphigénie, qui en subissaient les conséquences tout en y restant entièrement étrangers.

Racine déclara encore, dans sa préface, que Phèdre «*n'est ni tout à fait coupable, ni tout à fait innocente. Elle est engagée, par sa destinée et par la colère des dieux, dans une passion illégitime, dont elle a horreur toute la première.*» Remarquons que la nature de sa culpabilité n'est pas la même au début de la tragédie (actes I et II) et à la fin, après le retour de Thésée. Et, si elle est à la fois pleinement coupable et pleinement innocente, elle ne l'est pas tout à fait sur le même plan : elle est consubstantiellement coupable dans son être sensible de fille de Pasiphaé, tout en se voulant absolument innocente dans sa conscience de fille de Minos. Entre les deux, il y a un déséquilibre, car, dans le premier cas, on a la réalité de son comportement, tandis que, dans le second, on n'a que de bonnes intentions, une volonté d'innocence. Il y a loin de la conscience à la maîtrise, et de la volonté aux actes ; la bonne conscience peut même servir parfois d'alibi.

Toujours dans sa préface, Racine considéra qu'elle «*a toutes les qualités qu'Aristote demande dans le héros de la tragédie, et qui sont propres à exciter la compassion et la terreur.*» Si on s'accorde sur la terreur que ne peut manquer d'inspirer son sort, la compassion est plus contestable. On ne pourrait qu'en avoir pour la victime de la rancune de Vénus contre la descendance du Soleil. Mais, en fait, c'est un faux alibi : Vénus est le nom, en quelque sorte poétique, que nous donnons à cette force que nous connaissons bien et maîtrisons mal : le désir.

Elle, qui d'abord ne voulait pas parler, rompit le silence, et en mourut. Comme l'affrontement de la conscience et de la pulsion se traduit par un usage très particulier de la parole, elle meurt à la fois déshonorée d'avoir trop parlé, et criminelle de s'être tue. Il n'y a de faute que dans son aveu, mais ce qui fait la tragédie, c'est que le désir est invouable. D'une part, sachant que chaque chose a un nom qu'il faut trouver et dire, quelles qu'en soient les conséquences, elle refuse de se taire, étant, en quelque sorte, une perfectionniste. D'autre part, comme l'indiqua Racine dans sa préface, «*Elle aime mieux se laisser mourir que la [sa «passion illégitime»] déclarer à personne.*» Cela valorise, jusqu'à lui donner quelque chose tantôt de sacré tantôt de sacrilège, une parole défendue par tant de «*silence*» (12 emplois contre une moyenne de 5,3 ailleurs, avec un maximum de 10 dans l'univers carcéral de «*Britannicus*» et de «*Bajazet*»), une parole d'autant plus forte qu'elle était contraire à l'idéal d'honnête bienséance, à la pudeur exigée autrefois des femmes dans l'expression de leurs sentiments.

Si, amoureuse jalouse et cruelle, Phèdre illustre bien la notion d'amour-haine, la coexistence de deux attitudes voisines sinon simultanées, équivalentes même, dont le couple est au centre de la conception racinienne de l'amour ; s'il n'y a rien de plus cruel et de plus proche de la haine que son désir de possession totale ; si elle mène un combat inutile contre cet amour insensé, cette passion dévastatrice dans laquelle on aperçoit tout de suite un germe de la mort, elle représente surtout une torturante dualité, la lutte entre les deux forces antinomiques qui animent tous les êtres humains : d'une part, cette volonté de puissance et de jouissance qu'est la tyrannique concupiscence ; d'autre part, la fierté qui soutient une conscience anxieuse de pureté, mais la pervertit, fausse le jugement lorsqu'il est acculé ; ces deux forces n'étant que deux manifestations de l'amour-propre.

Alors que le théâtre de Racine tirait déjà sa renommée de ses puissantes figures féminines, avec Phèdre, qui est devenue une héroïne mythique, il atteignit au sommet de son art. Dans aucune de ses tragédies, il n'a peint avec des couleurs aussi diverses l'emprise de l'amour sur les êtres humains, n'a montré une plus grande habileté et une plus grande profondeur psychologiques.

Intérêt philosophique

“*Phèdre*” n'est pas seulement une belle pièce, une tragédie particulièrement émouvante. Si la vision de l'être humain n'y est pas explicitée en idées, c'est pourtant aussi une oeuvre où est présentée une vérité morale qui peut sembler propre à un moment de l'Histoire, mais est en fait universelle.

Il est vrai qu'on peut y voir une tragédie grecque où se fait sentir le poids terrible de cette force qui pesait déjà sur les héros des tragédies antiques, la fatalité païenne, qui rend inutile le combat de l'être humain contre son destin, qui impose dans la pièce, comme dans beaucoup d'autres, une malédiction héréditaire, attachée à une famille, se répercutant de génération en génération. Nul n'échappe à son destin dans une dynamique singulièrement étrangère à nos schémas intellectuels et moraux où le concept de «faute» est affirmé, dans son objectivité totale, comme indépendant de toute volonté consciente de l'individu.

En effet, cette fatalité s'exerce par l'entremise des dieux, qui plongent les personnages dans des situations déchirantes, sans issue possible, qui sont d'une cruauté implacable, sans que Phèdre ou le pieux Hippolyte n'aient le moindre mouvement de révolte contre eux ; seul Thésée leur adresse des reproches à la fin : *«Je hais jusques aux soins dont m'honorent les Dieux.»* (vers 1612). L'héroïne a au contraire cherché à «détourner» le ressentiment de la divinité *«par des vœux assidus»*, la construction d'un temple et des sacrifices prodigués *«à toute heure»* (vers 279-281). Elle ne la blâme pas d'être restée inflexible ; ses paroles soulignent au contraire le peu de valeur de ses prières (vers 285-288).

Ainsi, avec cette dernière tragédie inspirée de l'Antiquité, où on retrouve ce rapport particulier au mythe et au sacré qu'il avait inauguré trois ans plus tôt dans *“Iphigénie”*, Racine produisit-il une tragédie classique par excellence, le classicisme français du XVII^e siècle ayant retrouvé, avec l'idéal ancien de la purgation des passions, qui sont porteuses de mort, l'acceptation de l'angoisse, de la défaite, le pessimisme qui est celui de toute tragédie véritable, la fatalité ayant cependant chez lui un sens différent de celui qu'elle avait chez les Grecs.

En effet, il composa plutôt une tragédie chrétienne, cette dernière tragédie profane étant véritablement la première de ses tragédies religieuses, avant *“Esther”* et *“Athalie”*. Se sont substituées à la fatalité antique, les notions de tentation et de péché, dont, déjà, *“Britannicus”* et *“Bajazet”* avaient laissé deviner une connaissance intime et terrifiante, mais qui éclate ici dans toute sa force. On constate qu'est dénoncée l'audace rebelle ; que c'est seulement quand les passions ont produit leurs funestes effets que la conscience réagit et prend le dessus, que les personnages ne renoncent à leurs passions qu'après qu'elles les ont rendus irrémédiablement malheureux et criminels. Surtout, la présence insistante de la transcendance impose une conscience anxieuse, la hantise de la souillure, une volonté de purgation, et le désir d'expiation et même au passage la peur du jugement dans l'au-delà (vers 1277-1288).

Racine en avait bien conscience puisque, dans sa préface, qui a certes une dimension apologétique, il déclara : *«Ce que je puis assurer, c'est que je n'en ai point fait [de tragédies] où la vertu soit plus mise en jour que dans celle-ci. Les moindres fautes y sont sévèrement punies. La seule pensée du crime y est regardée avec autant d'horreur que le crime même. Les faiblesses de l'amour y passent pour de vraies faiblesses : les passions n'y sont présentées aux yeux que pour montrer tout le désordre dont elles sont cause ; et le vice y est peint partout avec des couleurs qui en font connaître et haïr la difformité.»* Et, à une époque où il était indispensable, en présentant favorablement une pièce si hardie devant laquelle une partie du public avait eu un premier mouvement de recul, il voulut prévenir ou répondre aux objections des moralistes et des gens d'Église qui se faisaient les détracteurs du théâtre, accusaient les dramaturges de peindre les passions pour en donner le goût au public, même quand ils affectaient de les dénoncer : *«C'est là proprement le but que tout homme qui travaille pour le public doit se proposer ; et c'est ce que les premiers poètes tragiques avaient en vue sur toute chose. Leur théâtre était une école où la vertu n'était pas moins bien enseignée que dans les écoles des philosophes. Aussi Aristote a bien voulu donner des règles du poème dramatique ; et*

Socrate, le plus sage des philosophes, ne craignait pas de mettre la main aux tragédies d'Euripide. Il serait à souhaiter que nos ouvrages fussent aussi solides et aussi pleins d'utiles instructions que ceux de ces poètes. Ce serait peut-être un moyen de réconcilier la tragédie avec quantité de personnes, célèbres par leur piété et par leur doctrine, qui l'ont condamnée dans ces derniers temps, et qui en jugeraient sans doute plus favorablement, si les auteurs songeaient autant à instruire leurs spectateurs qu'à les divertir, et s'ils suivaient en cela la véritable intention de la tragédie.» Ces derniers propos rappelaient ce que disait Molière dans la préface de "Tartuffe".

On peut considérer qu'à la fatalité antique s'était substituée une fatalité chrétienne, la malédiction héréditaire étant devenue la transmission de la culpabilité du péché originel, d'où la punition de toutes les fautes, même imaginaires, mais aussi le désir d'expiation, une interrogation et une aspiration religieuses, ce qui permit d'ailleurs à Racine d'aller plus loin qu'Euripide ou Sénèque.

C'est bien selon la conception chrétienne du XVIIe siècle que «*la fille de Minos et de Pasiphaé*» définit l'héroïne par l'union antagonique de nos principes fondamentaux : une concupiscence irrépressible, coupable et funeste, présentée sous sa forme la plus aiguë, celle du désir sexuel, et une conscience hantée par la loi morale, le sentiment de la faute, l'aspiration à la pureté sinon au salut.

Plus précisément, comme Oenone assène à sa maîtresse, impuissante à se délivrer de sa passion ou plutôt de sa nature : «*Mortelle, subissez le sort d'une mortelle.*» (vers 1302), avertissement s'appliquant aussi à Hippolyte ou à Thésée ; comme, dans cette tragédie on va vers un sort «*inévitable*», vers un refus «*impitoyable*», «*implacable*», de la part de dieux «*insensibles*» et «*inexorables*», "*Phèdre*" serait même une tragédie janséniste, c'est-à-dire imprégnée de jansénisme, mouvement religieux né d'une interprétation de saint Augustin, faite par l'évêque d'Ypres Cornélius Jansen, variété sévère du catholicisme mettant en valeur, comme le protestantisme, l'idée d'une prédestination par laquelle l'être humain ne peut par son seul mérite gagner son salut qui ne serait accordé arbitrairement par la grâce de Dieu qu'à certains, les autres ne pouvant échapper à leur aliénation, étant spontanément inclinés au mal et peu capables de faire le bien par leurs propres facultés, étant voués au malheur par des passions irrésistibles, dont le déchaînement serait la conséquence du péché originel et de l'avidité pour les biens de ce monde. Ainsi, Phèdre, condamnée à subir la malédiction de la chute parentale, reproduisant l'amour monstrueux et fatal de Pasiphaé, sa mère, en dépit de sa propre volonté et de son combat, est condamnée, et c'est pourquoi on a pu dire, à juste titre, qu'elle est «une chrétienne à qui Dieu a refusé sa grâce». Les jansénistes avaient un sens aigu du péché, et, de ce fait, une morale très rigoureuse, attribuant au pécheur une pleine responsabilité pour son péché.

Ne trouve-t-on pas dans la pièce une peinture de ce que ce janséniste qu'était Pascal appela «la misère de l'homme sans Dieu», de l'être humain totalement livré aux mains de la divinité? La sévérité de l'anéantissement de toute passion auquel on assiste ne traduit-elle pas bien la rigueur de la morale janséniste? Phèdre, qui proclame : «*Je m'abhorre*» (vers 678), qui a le dégoût d'elle-même, se condamne, se soumet à un destin inéluctable, n'est-elle pas envahie par le sentiment d'indignité intrinsèque que ressent la créature, selon le jansénisme? L'orgueilleux Hippolyte n'affiche-t-il pas sa prétention à une autonomie qui est impossible à la créature, à une pureté qui est contraire au péché originel dont il est le fruit, et n'a-t-il pas clairement conscience d'être ramené à la vérité de la condition humaine? Comme dans nombre des autres pièces de Racine, le prestige royal n'est-il pas célébré sur le mode de la douleur et du désastre parce que, selon le jansénisme, le monarque est aux confins de la divinité, et donc susceptible de recevoir un châtiment céleste? L'insistance sur la responsabilité du ciel ne peut-elle être considérée comme un transfert de la sévérité du jansénisme? Cette juste mais cruelle sévérité, révoltante pour notre spontanéité, cette apparente indifférence de Dieu face aux malheurs que sa Providence a prévus sinon voulus, devait inquiéter l'anxieux Racine, à un moment où sa conscience commençait sans doute à le ramener vers la foi.

Or le jansénisme avait pour foyer l'abbaye de Port-Royal où il avait été éduqué. Même s'il avait prétendu s'en émanciper, il avait conservé de cette formation un sens aigu du péché ; et les désordres de sa vie passée, ou présente, pouvaient faire naître en lui le remords. Aussi son imagination se peupla-t-elle de plus en plus de héros, et surtout d'héroïnes, condamnés par les dieux à chercher désespérément une innocence perdue, à vivre dans le mal et à en mourir : Roxane,

Ériphile, Phèdre. L'ami de Racine, Boileau, proposa à ses maîtres de Port-Royal, qui étaient hostiles au théâtre, une interprétation chrétienne de sa dernière tragédie profane. Et, à cette occasion, ils retinrent leurs critiques habituelles. Selon Louis Racine, l'un d'eux, Arnauld, aurait déclaré que «l'auteur de "Phèdre" nous donne cette grande leçon, que lorsqu'en punition des fautes précédentes, Dieu nous abandonne à nous-mêmes et à la perversité de notre coeur, il n'est point d'excès où nous ne puissions nous porter, même en les détestant».

On peut donc considérer que la pièce offre un remarquable exemple de syncrétisme entre deux visions religieuses unies dans une même vision de la culpabilité de l'être humain : celle de la légende grecque, et celle d'une conception chrétienne et plus précisément janséniste.

Cependant, sa pièce n'est pas pour autant son propre drame. Il y atteint le but ultime de la tragédie : la mise à nu de la condition de l'être humain aux prises avec les puissances du mal. Cette Phèdre dont les genoux se dérobaient, qui s'avance comme une somnambule, porte le poids, qui l'écrase, de notre destin à tous. La pièce nous montre l'affrontement de principes fondamentaux de la nature humaine.

Phèdre, étant «*filles de Minos et de Pasiphaé*», incarne l'opposition, que connaît tout être humain, entre la concupiscence, présentée sous sa forme la plus aiguë, celle du désir sexuel, et une conscience hantée par la loi morale, le sentiment de la faute, l'aspiration à la pureté sinon au salut ; entre le ça et le surmoi (on peut d'ailleurs voir dans la pièce une oeuvre freudienne, dans Racine un psychanalyste avant la lettre) ; entre les forces d'en bas et les forces d'en haut ; entre l'ombre et la lumière. C'est l'inscription en nous de ces forces transcendantes irréprouvables qui rend notre condition tragique.

On peut même avancer que cette problématique humaine est en fait une forme particulière d'un antagonisme qui structure l'univers entier, et dont les dieux sont des métaphores, la concupiscence étant représentée par Vénus (et par Pasiphaé), la conscience par le Soleil, oeil divin omnivoyant (et par Minos).

"Phèdre" est la tragédie de Racine la plus profonde. Jamais, ni chez lui ni chez aucun autre auteur entre Rabelais et Rousseau, la vision de l'être humain n'a été aussi ample ni, sauf chez Pascal, aussi hardie. Et il l'exprima dans la structure la plus dense et la symbolique la plus riche.

Destinée de l'œuvre

Alors que Racine travaillait à une tragédie «sur le sujet d'Hippolyte», qu'il intitulait "*Phèdre et Hippolyte*", il pensait qu'il n'avait jamais rien fait de mieux (dans sa préface, il écrit : «*Je n'ose encore assurer que cette pièce soit la meilleure de mes tragédies.*»), et l'amitié si judicieuse de Boileau le confirmait dans son jugement. Aussi est-ce avec une entière confiance qu'il attendait la première représentation. Mais la puissante cabale de ses nombreux ennemis résolut de faire tomber sa pièce. On trouvait dans cette cabale :

- Corneille et ses admirateurs : son frère Thomas, la poétesse Antoinette Deshoulières, Boyer, Benserade, Chapelain, Ménage, Donneau de Visé, etc. ;
- des ennemis de Mme de Montespan qui protégeait Racine : la comtesse de Soissons, le duc de Nevers et sa soeur, la duchesse de Bouillon, dont le salon, assez influent, était hostile à Colbert, autre protecteur de Racine, et qui, ayant eu une liaison avec son neveu, le jeune Philippe de Vendôme, se sentait visée par le sujet de la pièce ;
- des ennemis personnels de Racine : la belle-mère et les filles de la Du Parc, qui habitaient justement l'hôtel de Soissons ; Armande Béjart, la veuve de Molière ;
- des poètes jaloux : Desmarets de Saint-Sorlin, Leclerc, Pradon, etc..
- 'Le Mercure galant'.

Cette cabale décida de renouveler ce qui avait été tenté à l'occasion d'"*Iphigénie*". On chargea Jacques Pradon, jeune auteur médiocre, de composer une pièce rivale. Il avait eu quelque succès en

1671 avec sa *“Pyrame et Thisbé”*, mais il en voulait à Racine qu'il accusait d'avoir «étouffé dans le plus fort de son succès» sa seconde tragédie, *“Tamerlan ou La mort de Bajazet”*, en 1675. Connaissant depuis quelque temps le sujet et même les détails de la nouvelle pièce de Racine, avec ce qu'il le reconnut lui-même avoir été une «témérité inouïe», il entreprit de le doubler «en trois mois» ; il écrivit ainsi une pièce intitulée elle aussi *“Phèdre et Hippolyte”*. Sans doute par souci des bienséances, il fit de Phèdre la fiancée de Thésée, non plus son épouse, dénaturant ainsi l'essentiel du drame. Sa pièce n'est mentionnée par l'histoire littéraire qu'à cause de sa concurrence (très fréquente au XVII^e siècle) avec celle de Racine, qui avait lui-même, en 1670, opposé sa *“Bérénice”* à la *“Tite et Bérénice”* de Corneille. Pradon confia sa pièce aux «comédiens du roi» (c'est-à-dire l'ancienne troupe de Molière jointe à celle du Marais, qui jouait au Théâtre Guénégaud). Il trouva une actrice pour tenir le rôle de Phèdre, mais ce ne fut pas sans peine, Armande Béjart, puis Catherine de Brie l'ayant refusé. Il accusa l'écrivain bien en cour qu'était Racine d'avoir voulu empêcher la représentation de sa pièce. Mais on ne sait si ce fut le cas.

La tragédie de Racine fut créée sur le théâtre de l'Hôtel de Bourgogne le vendredi 1^{er} janvier 1677. Le rôle était tenu, admirablement dit-on, par la Champmeslé, qui jouait d'ailleurs tous les premiers rôles des tragédies de Racine depuis *“Britannicus”* (1669), et qui avait voulu un rôle difficile «où toutes les passions fussent exprimées». L'abbé Du Bos indiqua, dans ses *“Réflexions critiques”* : «Racine avait enseigné à la Champmeslé la déclamation du rôle de Phèdre vers par vers.» C'est probablement Baron qui interprétait Hippolyte.

On ne sait combien il y eut de spectateurs, le registre de l'Hôtel de Bourgogne n'ayant pas été conservé.

Dès le 2 janvier, circula dans Paris un sonnet violemment injurieux contre Racine, qui commençait ainsi :

«Dans un fauteuil doré, Phèdre, tremblante et blême,
Dit des vers où d'abord personne n'entend rien.
Sa nourrice lui fait un sermon fort chrétien
Contre l'affreux dessein d'attenter sur soi-même.

Hippolyte la hait presque autant qu'elle l'aime ;
Rien ne change son coeur ni son chaste maintien.
La nourrice l'accuse, elle s'en punit bien.
Thésée a pour son fis une rigueur extrême.

Une grosse Aricie, au teint rouge, aux crins blonds,
N'est là que pour montrer deux énormes tétons,
Que, malgré sa froideur, Hippolyte idolâtre.

Il meurt enfin, traîné par ses coursiers ingrats ;
Et Phèdre, après avoir pris de la mort aux rats,
Vient, en se confessant, mourir sur le théâtre.»

Ce petit poème, résumé caricatural de l'intrigue de la pièce, était évidemment anonyme, mais on l'attribua au duc de Nevers qui ne manquait pas, si l'on en croit Mme de Sévigné et Voltaire, d'une certaine facilité poétique.

Fut ainsi déclenchée une querelle des sonnets, la riposte étant un second sonnet sur les mêmes rimes :

«Dans un palais doré, Damon, jaloux et blême
Fait des vers où jamais personne n'entend rien.
Il n'est ni courtisan, ni guerrier, ni chrétien ;
Et souvent pour rimer, il s'enferme lui-même.

La muse, par malheur, le hait autant qu'il l'aime.
Il a d'un franc poète et l'air et le maintien ;
Il veut juger de tout et n'en juge pas bien.

Il a pour le phébus une tendresse extrême.

Une sœur vagabonde, aux crins plus noirs que blonds,
Va, dans toutes les cours, promener ses tétons.
Dont, malgré son pays, Damon est idolâtre.

Il se tue à rimer pour des lecteurs ingrats.
L'Énéide, à son goût, est de la mort-aux-rats,
Et, selon lui, Pradon est le roi du théâtre.»

Attribué sur-le-champ à Racine et à Boileau, ce sonnet fit scandale, car il raillait, avec une crudité bien audacieuse, le duc de Nevers et sa sœur, contenant même une allusion directe à leurs moeurs incestueuses. L'affaire était fort grave. «Cette réplique, dit Mme Deshoulières, fit un bruit terrible à la cour, et chacun prit parti pour ou contre.» Racine et Boileau protestèrent qu'ils n'étaient pour rien dans ces vers satiriques qui avaient pour auteurs de beaux esprits, plus ou moins libertins et amis de Racine, le chevalier de Nantouillet et le comte de Guilleragues, sans doute poussés par Chapelle. Le duc de Nevers ne menaça pas moins Racine et Boileau, dans un troisième sonnet, «de coups de bâton donnés en plein théâtre», sinon de leur «couper le nez». Et peut-être aurait-il exécuté sa menace, si le fils de Condé, le duc Henri-Jules, n'était intervenu directement, pour faire dire au duc de Nevers «qu'il vengerait comme faites à lui-même les insultes qu'on s'aviserait de faire à deux hommes d'esprit qu'il aimait.» Il leur écrivit : «Si vous n'avez pas fait le sonnet, venez à l'Hôtel de Condé, où M. le Prince saura vous garantir de ces menaces, puisque vous êtes innocents ; et, si vous l'avez fait, venez aussi à l'Hôtel de Condé, et M. le Prince vous prendra sous sa protection, parce que le sonnet est très plaisant et plein d'esprit». Cette déclaration catégorique, venue de si haut et bientôt connue, donna à réfléchir à l'irascible duc, calma un peu son emportement. Il n'y eut plus de menaces, et si des comparses continuèrent encore la guerre des sonnets (on en connaît six ou sept sur les mêmes rimes), «l'affaire fut accommodée». Pourtant Pradon, à la table de M. Pellot, premier président du parlement de Rouen, conta que Boileau avait été rossé de coups de bâton en pleine rue. Cette rumeur fut colportée jusqu'à l'Académie. Un certain Tallemant, professeur de rhétorique au collège de Navarre, accueillit la nouvelle controuvée dans un quatrième sonnet :

«Dans un coin de Paris, Boileau, tremblant et blême,
Fut hier bien frotté, quoiqu'il n'en dise rien ;
Voilà ce qu'a produit son style peu chrétien.
Disant du mal d'autrui, l'on s'en fait à soi-même.», etc..

Des libelles coururent longtemps encore, et l'effervescence dans les milieux littéraires fut longue à s'éteindre.

Entre temps, la plate tragédie de Pradon avait été représentée deux jours après sa rivale, le dimanche 3 janvier 1677, et avec un succès éclatant, qui peut s'expliquer par la curiosité pour cette concurrence, et par une réaction en faveur du rival d'un arriviste jaloué. À propos des deux pièces, le correspondant de "La gazette d'Amsterdam" écrivit le 8 janvier : «On a trouvé la première dans le goût des Anciens, mais la dernière a plus donné dans celui du public». Un des amis de Racine, Valincour, raconta : «Pradon triompha, tellement que la pièce de Racine fut sur le point de tomber. Je le vis au désespoir». Louis Racine, le fils du dramaturge, affirma beaucoup plus tard, dans ses "Mémoires" : «Mme de Bouillon avait retenu les premières loges pour les six premières représentations de l'une et de l'autre pièce, ce qui lui coûta quinze mille livres, et par conséquent ces loges étaient vides ou remplies quand ils voulaient». Mais rien ne permet de l'attester avec certitude, encore que les registres de comptes des salles présentent certaines anomalies. Quoi qu'il en soit, cinq semaines environ après la première, un correspondant de Leibniz lui écrivit de Paris que Pradon «l'emporte», bien que son rival dispose des «meilleurs acteurs».

Cependant, si la cabale assura à la mauvaise pièce de Pradon un succès fort nouveau pour lui, et dont il triompha orgueilleusement dans la préface de sa pièce, qui ne demeura pas trois mois sur le théâtre, comme il le prétendit, mais atteignit au moins dix-neuf représentations, ce qui était beaucoup pour une tragédie «impertinente et méprisable en tous points» (Valincourt, dans sa "Lettre à l'abbé

d'*Olivet sur la vie de Racine*”), elle ne put étouffer le chef-d'oeuvre de Racine, qui, toutefois, fut d'abord jeté dans un découragement profond . Mais son fidèle ami, Boileau, qui mettait “*Phèdre*” au premier rang de ses tragédies, prit sa défense, d'abord dans son admirable “*Épître VII*” :

«Imite mon exemple ; et lorsqu'une cabale,
Un flot de vains auteurs follement te ravale,
Profite de leur haine, et de leur mauvais sens :
Ris du bruit passager de leurs cris impuissants [...]
Et qui, voyant un jour la douleur vertueuse
De Phèdre malgré soi perfide, incestueuse,
D'un si noble travail justement étonné,
Ne bénira d'abord le siècle fortuné...?» ;

puis, s'il faut en croire ce qu'écrivit Sainte-Beuve dans son “*Port-Royal*” (VI, 2), devant le grand Arnauld lui-même : «Un jour qu'il lui portait un exemplaire de “*Phèdre*” de la part de l'auteur, il se dit qu'il fallait livrer la grande bataille, et soutenir résolument qu'il est telle tragédie qui peut être innocente aux yeux mêmes des casuistes les plus sévères. Arrivé chez Arnauld au faubourg Saint-Jacques, et y trouvant assez nombreuse compagnie de théologiens, il mit la question sur le tapis ; il commença par lire le passage de l'avertissement, où l'auteur marque expressément son désir “de réconcilier la tragédie avec quantité de personnes célèbres par leur piété et par leur doctrine, qui l'ont condamnée dans ces derniers temps” ; et il développa cette thèse en l'appliquant à “*Phèdre*”, avec le feu et la verve qu'on lui connaît, et qu'il portait agréablement dans ces sortes de scènes. L'auditoire paraissait assez peu convaincu, lorsqu'Arnauld, après avoir tout écouté, rendit cette sentence : “Si les choses sont comme il le dit, il a raison, et la tragédie est innocente.” Et, quelques jours après, ayant lu la pièce, il déclara : “Cela est parfaitement beau ; mais pourquoi a-t-il fait Hippolyte amoureux?» Ces amicaux encouragements, Racine ne voulut pas les entendre, ne put être reconforté.

La tragédie de Pradon vit son succès décliner peu à peu pendant deux ou trois mois, tandis que la pièce de Racine continuait sa carrière. Mais il y mit fin, du fait peut-être de l'exaspération et du dégoût causés par les attaques qu'il avait subies, des cruelles blessures dont avait saigné son amour-propre dans la cabale ; du fait surtout du mystérieux travail que faisait en lui depuis quelque temps déjà son désir de revenir à la religion, de se réconcilier avec Port-Royal, et donc d'abandonner le théâtre.

En mars 1677 parut une acerbe “*Dissertation sur les tragédies de Phèdre et Hippolyte*”, attribuée à un certain Subligny, qui considéra qu'il n'y a «aucune comparaison» entre les deux tragédies, étant sensiblement plus sévère pour Pradon que pour Racine. Cependant, il jugeait immoral le sujet de la “*Phèdre*” de Racine, non peut-être sans raison. Il multipliait avec complaisance des reproches de détail souvent ineptes. Il déclara que l'héroïne «est une forcenée. M. Racine lui donne trop d'amour, de fureur et d'effronterie». Il porta la première condamnation du récit de Thémène, jugé trop long et trop orné. Du moins sut-il reconnaître à Racine le mérite d'avoir fait de Phèdre, à la différence de Pradon, l'épouse de Thésée.

Dans “*Le Mercure galant*”, Donneau de Visé, qui était hostile à Racine et très lié à Thomas Corneille, fit le même éloge, mais se garda cependant bien de prendre parti dans la querelle qui divisait l'opinion à propos des deux dramaturges. Il est vrai qu'il avait, dans son journal, appuyé la pièce de Pradon, et que celle-ci glissait peu à peu dans l'oubli. Il loua Pradon «d'avoir reconnu de si bonne foi dans sa préface, qu'il n'a point traité ce sujet par un effet du hasard, comme tout le monde sait qu'il arriva des deux Bérénices»

À la mi-mars, les deux pièces furent publiées. Racine revit et corrigea la sienne. Elle allait connaître deux rééditions de son vivant, en 1687 et en 1697. Ce fut à partir de 1687 qu'elle fut intitulée “*Phèdre*” tout court.

Après la publication des deux pièces, de l'avis général, celle de Racine fut préférée. Reprise après le relâche de Pâques, la pièce de Pradon ne put tenir l'affiche. Aussi ne manqua-t-il pas de dénigrer, dans ses “*Nouvelles remarques*”, l'oeuvre de son rival : «Voilà une grande fortune pour notre siècle de voir courir une femme après le fils de son mari et vouloir faire un inceste en plein théâtre».

Cependant, le succès de la "*Phèdre*" de Racine ne cessait de s'affirmer. On la considéra bientôt comme sa meilleure pièce et peut-être la meilleure pièce du siècle. Lorsque le 21 août 1680 la troupe de l'Hôtel de Bourgogne et l'ancienne troupe de Molière se réunirent sous le nom de Comédie-Française, ils la choisirent pour leur premier spectacle. Elle le fut encore pour l'inauguration de sa nouvelle salle en 1689. Et elle y fut l'oeuvre de Racine la plus jouée jusqu'à la Révolution. Elle allait être toujours la pièce de Racine que la critique analysa avec le plus de prédilection.

"Phèdre" au XVIIIe siècle :

En 1716, dans sa "*Lettre à l'Académie*", Fénelon reprit la critique du récit de Thérémène : «Rien n'est moins naturel que la narration de la mort d'Hippolyte à la fin de la tragédie de "*Phèdre*", qui a d'ailleurs de grandes beautés. Thérémène, qui vient pour apprendre à Thésée la mort funeste de son fils, devait ne dire que ces deux mots, et manquer même de force pour les prononcer distinctement : Hippolyte est mort. Un monstre envoyé du fond de la mer par la colère des dieux l'a fait périr. Je l'ai vu. Un tel homme, saisi, éperdu, sans haleine, peut-il s'amuser à faire la description la plus pompeuse et la plus fleurie de la figure du dragon?» Fénelon observa cependant, de façon plus originale : «Racine a fait un double spectacle en joignant à Phèdre furieuse Hippolyte soupirant contre son vrai caractère. Il fallait laisser Phèdre toute seule dans sa fureur ; l'action aurait été unique, courte, vive, rapide...» Et sans doute le public de 1716 était-il plus sévère que celui de 1677, puisque Fénelon ajouta : «La mode du bel esprit faisait mettre de l'amour partout ; on s'imaginait qu'il était impossible d'éviter l'ennui pendant deux heures sans le secours de quelque intrigue galante.»

En 1719, dans ses "*Réflexions critiques sur la poésie et sur la peinture*", l'abbé Du Bos écrivit : «Phèdre ne commet pas volontairement les crimes dont elle est punie ; c'est un pouvoir divin auquel une mortelle ne saurait résister dans le système du paganisme, qui la force d'être incestueuse et perfide. Après ce que Phèdre et sa confidente disent dès le premier acte sur la haine de Vénus contre la postérité de Pasiphaé, et sur la vengeance de cette déesse, qui détermine notre princesse infortunée à tout le mal qu'elle fait, ses crimes ne paraissent plus être ses crimes que parce qu'elle en reçoit la punition. La haine en tombe sur Vénus. Phèdre, plus malheureuse qu'elle ne devait l'être, est un véritable personnage de tragédie.»

Il est assez surprenant de constater qu'en 1748, dans "*L'esprit des lois*", Montesquieu choisit le silence d'Hippolyte devant Thésée comme exemple de contradiction entre les lois civiles et les lois de la nature : «Nous voyons avec plaisir sur nos théâtres un jeune héros montrer autant d'horreur pour découvrir le crime de sa belle-mère qu'il en avait eu pour le crime même : il ose à peine, dans sa surprise, accusé, jugé, condamné, proscrit et couvert d'infamie, faire quelques réflexions sur le sang abominable dont Phèdre est sortie ; il abandonne ce qu'il a de plus cher, et l'objet le plus tendre, tout ce qui parle à son coeur, tout ce qui peut l'indigner, pour aller se livrer à la vengeance des dieux, qu'il n'a point méritée...». (XXVI, 4.)

En 1758, dans sa "*Lettre à d'Alembert sur les spectacles*", Jean-Jacques Rousseau ne trouva, dans "*Phèdre*", que quelques raisons supplémentaires de condamner le théâtre : «Les crimes qu'on doit le plus exéquer deviennent au théâtre permis ou pardonnables à la faveur de je ne sais quelles commodes suppositions, et on a peine à ne pas excuser Phèdre incestueuse et versant le sang innocent.»

Voltaire, qui vit en Racine le maître de la tragédie, crut cependant pouvoir critiquer "*Phèdre*" : «Le rôle de Thésée est trop faible, Hippolyte trop français, Aricie trop peu tragique, Thérémène trop condamnable de débiter des maximes d'amour à son pupille.» Mais il remarqua, un peu plus loin : «Le rôle de Phèdre est d'un bout à l'autre ce qui a été écrit de plus touchant et de mieux travaillé. [...] Ce rôle est le plus beau qu'on ait jamais mis sur le théâtre dans aucune langue.» ("*Dictionnaire philosophique*", "*Art dramatique*" [1763]). Sa défense du récit de Thérémène rejoignit celle que Boileau avait tentée contre Subligny : «Qui voudrait qu'on en retranchât quatre vers? Ce n'est pas là une vaine description d'une tempête, inutile à la pièce ; ce n'est pas là une amplification mal écrite ; c'est la diction la plus pure et la plus touchante, enfin c'est Racine.»

En 1773, dans son "*Paradoxe sur le comédien*", Diderot tira de "*Phèdre*" plusieurs exemples.

La pièce étant considérée comme un morceau de bravoure dont seules les plus grandes virtuoses savaient réveiller l'antique musique, au cours du siècle, cette héroïne extraordinaire trouva des interprètes à sa hauteur, Mlles Adrienne Lecouvreur, Clairon et Dumesnil qui rivalisèrent auprès des spectateurs, tandis qu'à la fin Talma s'illustra dans celui d'Hippolyte.

"Phèdre" au XIXe siècle :

La compréhension qu'on eut alors de Racine s'égara dangereusement.

En 1802, Chateaubriand, dans *"Le génie du christianisme"*, proposa une analyse du personnage de Phèdre qui allait ouvrir la voie à des controverses dont tous les échos ne sont pas encore assourdis. En effet, il déclara qu'il y a en elle les «orages d'une conscience toute chrétienne», qu'elle «n'est qu'une épouse chrétienne. La crainte des flammes vengeresses et de l'éternité formidable de notre enfer perce à travers le rôle de cette femme criminelle, et surtout dans la scène de la jalousie [...]. La Phèdre d'Euripide, comme celle de Sénèque, craint plus Thésée que le Tartare [...]. Chez eux, on trouve pour ainsi dire des ébauches de sentiments, mais rarement un sentiment achevé ; ici c'est tout le coeur : *"C'est Vénus toute entière à sa proie attachée"* ! Il y a là-dedans un mélange des sens et de l'âme, de désespoir et de fureur amoureuse, qui passe toute expression. Cette femme, qui se consolait d'une éternité de souffrance, si elle avait joui d'un instant de bonheur, cette femme n'est pas dans le caractère antique ; c'est la chrétienne réprouvée, c'est la pécheresse tombée vivante dans les mains de Dieu ; son lot est le mot du damné.»

On lit, sous la plume de l'Allemand Auguste Schlegel, ces étonnantes propositions : «Il n'y avait aucune nécessité de faire mourir Hippolyte. Phèdre pouvait se tuer, persuadée que la malédiction de Thésée pousserait Hippolyte à sa perte ; Thésée pouvait être éclairé à temps sur l'innocence de son fils ; il pouvait révoquer ses vœux adressés à Neptune. Hippolyte pouvait revenir sur la scène [...]. Aricie pouvait être unie à son amant ; et on aurait vu l'amour vertueux récompensé tandis que l'amour criminel eût été puni. Si la beauté principale de la pièce consiste dans le rôle de Phèdre, comme on en convient, cela n'aurait pu lui nuire aucunement.» (*"Comparaison entre la "Phèdre" d'Euripide et celle de Racine"* [1807]).

Dans sa jeunesse, Stendhal admirait beaucoup Racine, et *"Phèdre"* en particulier, y voyant «l'une des deux premières pièces françaises». Mais, dans *"Racine et Shakespeare"* (1823), il remit en cause la valeur absolue de son théâtre, souligna comme à plaisir l'ensemble de ses tics littéraires, frappés depuis lors, selon lui, d'une définitive obsolescence, à l'inverse du théâtre shakespearien pour lequel il montra une admiration exclusive.

À son exemple, les poètes de l'école romantique, accoutumés à rechercher les effets les plus grossiers, jugèrent indigent le vocabulaire de Racine, restèrent insensibles à la beauté de ses vers, trouvant pauvres ses rimes. Ils n'entendirent pas ce chant pur, ils ne soupçonnèrent pas sa science du rythme.

Se dissociant de ses contemporains, Sainte-Beuve tenta, en 1829 (*"Portraits littéraires"*), de confronter Racine à ses modèles grecs, en particulier à propos de *"Phèdre"*. Mais ce fut pour conclure : «Cette pièce est encore moins dans les mœurs grecques que *"Britannicus"* dans les mœurs romaines [...] Euripide lui-même laisse beaucoup sans doute à désirer pour la vérité ; il a déjà perdu le sens supérieur des traditions mythologiques que possédaient si profondément Eschyle et Sophocle ; mais du moins chez lui on embrasse tout un ordre de choses ; le paysage, la religion, les rites, les souvenirs de famille constituent un fond de réalité qui fixe et repose l'esprit. Chez Racine, tout ce qui n'est pas Phèdre et sa passion échappe et fuit : la triste Aricie, les Pallantides, les aventures diverses de Thésée laissent à peine trace dans notre mémoire [...]. Dans Euripide, Vénus apparaît en personne et se venge ; dans Racine, *"Vénus toute entière à sa proie attachée"* n'est qu'une admirable métaphore.» En 1840, dans *"Port-Royal"*, il revint sur ce jugement, reconnaissant qu'il avait «donné dans l'illusion» en cherchant dans une oeuvre «d'innombrables et splendides détails additionnés et qui font tas : en définitive, ces trésors-là sont un peu trop pareils à ceux des rois barbares». Il rendit alors justice à Racine : «En ne sortant pas un seul instant de l'originalité distincte qu'il portait et cachait en ses oeuvres harmonieuses, en ne cessant jamais de faire ce que lui seul eût pu faire, il marcha toujours, variant ses progrès, diversifiant ses tons, poussant sur tous les points ses qualités même les plus tendres et les plus enchanteresses à une sorte de grandeur, jusqu'à ce qu'il

arrivât, après cette adorable suite des Bérénice, des Monime et des Iphigénie, à ce caractère de Phèdre, aussi tendre qu'aucun et le plus passionné, le plus antique et déjà chrétien, le plus attachant à la fois et le plus terrible sous son éclair sacré.»

Ce retour à Racine fut, quelques années après, encouragé par l'interprétation que donna, de la plupart de ses tragédies, la comédienne Rachel. Dès 1839, elle ne fit pas mystère de son admiration pour "Phèdre", et, dans "Un souper chez Mademoiselle Rachel" (1839), Alfred de Musset raconta une soirée qu'il passa chez elle, à la sortie du Théâtre-Français : «Rachel et moi, nous commençons à lire "Phèdre", le livre posé sur la table entre nous deux. Tout le monde s'en va. Rachel salue d'un léger signe de tête chaque personne qui sort et continue sa lecture. D'abord elle récite d'un ton monotone, comme une litanie. Peu à peu elle s'anime. Nous échangeons nos remarques, nos idées sur chaque passage. Elle arrive enfin à la déclaration. Elle étend alors son bras droit sur la table ; le front posé sur la main gauche, appuyée sur son coude, elle s'abandonne entièrement. Cependant elle ne parle encore qu'à demi-voix. Tout à coup ses yeux étincellent, - le génie de Racine éclaire son visage ; elle pâlit, elle rougit. - Jamais je ne vis rien de si beau, de si intéressant ; jamais au théâtre elle n'a produit sur moi autant d'effet...» Le 24 janvier 1843, elle joua la pièce, avec un immense succès ; mais sans doute admira-t-on davantage l'actrice et son jeu pathétique que les vers de Racine. En effet, elle arrivait «pâle comme son propre fantôme, les yeux rougis dans son masque de marbre, les bras dénoués et morts, le corps inerte» (Théophile Gautier).

Vers 1860, Lamartine, dans son "Cours familier de littérature", trouvait encore la langue de "Phèdre" «molle et langoureuse».

En 1866 et 1873, Sarah Bernhardt tint le rôle d'Aricie. En 1874, 1879, 1893, elle s'illustra dans celui de Phèdre, Francisque Sarcey ayant rapporté en 1895 : «Non, vous n'imaginez pas l'infinie variété de ses intonations, l'élégance morbide de ses attitudes et de ses gestes, l'intensité de désespoir qui se dégage de toute sa personne, et cette divine poésie dont elle est entourée toujours comme d'un brouillard lumineux». Ayant rencontré Thomas Edison à New York, elle y enregistra sur cylindre une lecture de la pièce. À cette époque-là, Mounet-Sully tint le rôle d'Hippolyte.

Par le nombre des représentations, "Phèdre" fut au XIXe siècle dépassée par "Andromaque". Et elle ne fut pas la pièce de Racine la plus éditée, car il ne fallait pas la mettre à la portée des jeunes ni des femmes : elle venait loin, par le nombre d'éditions séparées, derrière "Athalie", "Esther", "Britannicus", "Iphigénie" et "Andromaque", qui la précédèrent encore jusqu'en 1945.

"Phèdre" au XXe siècle :

En 1905, Sarah Bernhardt joua la pièce à Montréal.

En 1908, Jules Lemaître, dans "Jean Racine", tout en reconnaissant que "Phèdre" «est la plus enivrante des tragédies de Racine» et que «dans aucune il n'a mis plus de paganisme ni plus de christianisme à la fois ; dans aucune il n'a embrassé autant d'humanité ni mêlé tant de siècles», donna de «la fille de Minos et de Pasiphaé» une image bien rassurante : «Phèdre est une conscience tendre et délicate, elle sent le prix de cette chasteté qu'elle offense : elle est torturée de remords ; elle a peur des jugements de Dieu. Victime d'une fatalité qu'elle porte dans son corps ardent et dans le sang de ses veines, pas un instant sa volonté ne consent au crime. Le poète s'est appliqué à accumuler en sa faveur les circonstances atténuantes [...]. Pâle et languissante, n'ayant dormi ni mangé depuis trois jours, jalousement enfermée dans ses voiles de neige, pareille à quelque religieuse consumée au fond de son cloître d'une incurable et mystérieuse passion [...], on la plaint, on l'aime, on l'absout.» Il constata aussi qu'Hippolyte et Aricie sont condamnés au mensonge, que leurs instants de bonheur sont comme arrachés à l'impitoyable marche d'un funeste destin : à peine leurs sentiments croient-ils pouvoir s'exprimer qu'ils sont arrachés l'un à l'autre par la mort. Il conclut : «Pour Hippolyte et Aricie, je n'ai pas besoin de dire à quel point ils sont contemporains de Racine.»

En 1910, Charles Péguy, dans son essai "Victor Marie Comte Hugo", affirma : «Il y a infiniment plus de religion, je dis grecque, païenne, dans "Phèdre", plus d'antique et de culte et de rite et de piété

grecque, antique, païenne, que dans les subtilités, dans les malices, dans les perpétuels procès d'Euripide.»

En 1913, dans "*Génie latin*", Anatole France statua : «Racine était chrétien. Les jansénistes l'avaient nourri. Maintenant que sa jeunesse était passée, emportant les belles apparences qui flottent au seuil de la vie, les désirs et leurs images décevantes, les voluptés neuves, il se sentit seul, enveloppé par un dieu terrible, et la peur, la peur salutaire, le prit. N'a-t-il pas donné à la dernière de ses créations profanes, à sa Phèdre, tous les troubles, tous les désespoirs d'une âme chrétienne à qui la grâce a manqué.»

En 1928, François Mauriac, dans "*La vie de Jean Racine*", affirma que la tragédie de Phèdre, «la plus fidèlement imitée d'Euripide (et de Sénèque), la moins originale en apparence», est pourtant «la plus racinienne, celle où Racine livre tout son secret». Surtout, ce romancier catholique ajouta : «Phèdre, cette reine mourante et dont se dérobent les genoux, si elle appartient à la même race que les autres amantes raciniennes, nous révèle dès ses premières plaintes qu'elle se meurt dans un autre univers : Hermione, Roxane suivaient la loi de leur sang ; elles ne connaissaient aucune autre loi que la chair et le sang ; elles se précipitaient, somnambules, vers l'objet de leur faim ; elles n'imaginaient pas qu'elles pussent offenser personne. Racine communique à Phèdre, durant les années qu'elle se forme en lui, cette certitude, fatale au bonheur humain, que l'amour charnel est le mal, le mal que nous ne pouvons pas ne pas commettre [...] "Il faut aller jusqu'à l'horreur quand on se connaît", écrit Bossuet au maréchal de Bellefonds. Phèdre va jusqu'à cette horreur. Elle est fille des dieux, fille du ciel ; elle le sait ; de cette même science qui était celle de Racine dans le temps où il l'a mise au monde. Lui aussi, dès qu'il a commencé de balbutier, ce fut pour adorer le Père qui est au ciel ; et à travers tous les désordres où sa jeunesse l'engagea, il ne perdit point le souvenir de sa filiation divine. Dans le pire abaissement, le chrétien se reconnaît comme fils de Dieu. [...] Le miracle de "*Phèdre*" est d'exprimer, en quelques centaines de vers, les plus beaux qu'aucun homme ait jamais conçus, les deux aspects du même amour qui tourmente les humains.»

Pour Thierry Maulnier ("*Racine*" [1936]), «Phèdre n'est pas l'inceste, et elle n'est pas le remords, et elle n'est pas la prédestination ; elle est une légende, c'est-à-dire d'abord une histoire : l'histoire où l'ascendance, et la mort, et la passion, et le crime, et la fatalité même, portent un nom et un visage, histoire de Phèdre et de nulle autre. Chercher des héros dans la légende n'est pas recourir aux figures métaphoriques que l'éloquence arme de torches ou de balances, animer sur la scène les froides statues de la vengeance, de la piété filiale, de l'injustice ou du pardon. La tragédie ne veut pas donner une forme humaine à la passion, mais faire éclater tout ce qui peut s'enfermer de passion dans une forme humaine. La légende accorde aux êtres cette densité, ce poids, ce pouvoir d'existence qu'ajoute une croyance immémoriale à la vérité ou à l'erreur.» En 1968, dans "*Lecture de "Phèdre"*", il mit en valeur la richesse et l'ambiguïté du personnage principal, qui domine toutes les grandes figures du théâtre de Racine. Pour lui, selon les dispositions et le talent de l'interprète, le spectateur se trouve en face d'«une Phèdre sensuelle, une Phèdre possédée, une Phèdre en proie aux destins, une Phèdre trop réelle ou trop abstraite, trop achéenne ou trop contemporaine, une Phèdre animale ou une Phèdre pure, une Phèdre qui est l'amour ou une Phèdre qui est la haine de l'amour, une Phèdre à l'étage humain ou une Phèdre à l'étage divin, une Phèdre tremblante de frissons, de larmes, de transes, une Phèdre classique et royale, une chrétienne à qui la grâce manque, une Phèdre emprisonnée dans la violence, engluée dans le drame ou une Phèdre qui délivre le chant le plus pur». Il affirmait aussi qu'elle est le seul véritable personnage, les autres n'étant que des fonctions (Hippolyte, le jeune premier, Aricie, l'ingénue, Thésée, le père noble) qui n'existent que pour lui donner la réplique. Ce serait la raison pour laquelle Racine modifia le titre de sa tragédie pour en faire disparaître le nom d'Hippolyte.» Il déclara encore : «"*Phèdre*" est la tragédie des silences».

Pierre Moreau ("*Racine, l'homme et l'œuvre*" [1943]) insista de son côté sur les dimensions que donnent aux héros de la pièce les dieux de la légende : «Grandis par leur mission, ou par le jour fabuleux qui les éclaire, par l'hérédité divine qui rattache Aricie à la Terre, Phèdre au Soleil, ces personnages, qui disent nos passions et nos tourments, vivent sur un plan qui n'est pas le nôtre, à mi-chemin d'un monde invisible. À tout moment, le drame divin double le drame humain et l'explique [...]. C'est bien ce sens divin de l'univers, qui prend à témoin le soleil, ou fait participer les vents, la mer, au

drame, ou anime de témoins silencieux le ciel et la terre : «*Le ciel, tout l'univers est plein de mes aïeux*». Les dieux sont aussi dans l'amour : Oenone les cite pour y pousser Phèdre ; Phèdre les voit à travers Hippolyte : «*Tel qu'on dépeint nos dieux, ou tel que je vous voi.*» Et surtout les dieux sont dans la mort. Car la religion de la cité antique est la religion des morts. C'est auprès d'un tombeau que Racine a vu l'Andromaque de Virgile ; c'est à un tombeau qu'il la conduit à son tour ; le Coccyte, l'Achéron, le tribunal de Minos se dessinent dans les souvenirs de Thésée et dans les remords de Phèdre.»

En 1948, Paul Bénichou écrit, dans *“Morales du grand siècle”* : «Les racines confondues de l'inimitié et de l'amour ne plongent nulle part aussi profondément que dans le cœur de Phèdre. La haine de celui qu'elle aime emprunte chez elle un surcroît de force à l'impossibilité morale où elle se trouve de s'abandonner à son désir. Parce que l'amour qu'elle a pour Hippolyte la persécute, elle le voit lui-même comme un persécuteur [...]. Cet état de torture passive n'attend qu'une occasion pour se changer en agression : la découverte des amours d'Hippolyte et d'Aricie libère la haine latente de Phèdre ; elle dénonce à Thésée son innocent persécuteur en lui imputant son propre crime. De sorte que Phèdre nous représente un véritable délire de persécution, issu d'un amour coupable et aboutissant à un attentat.»

Lucien Goldmann, dans *“Le dieu caché”* (1955) vit en *“Phèdre”* «la tragédie de l'espoir de vivre dans le monde sans concession, sans choix et sans compromis, et de la reconnaissance du caractère nécessairement illusoire de cet espoir.» Pour lui, l'illusion de Phèdre est de croire que le monde pourrait obéir à d'autres lois, et qu'elle pourrait aimer «sans faute et sans renoncement» un Hippolyte qui est un «être pur et sans faiblesse». Il ajouta : «C'est précisément le paradoxe tragique, incompréhensible aux personnages du monde, à Hippolyte et à Thésée». Enfin, pour lui, la pièce marque, dans la vision tragique de Racine, la phase ultime de l'itinéraire janséniste : refus du monde, tentative de conciliation, échec : l'obligation morale transcendante est intériorisée par la conscience tragique.

En 1963, Roland Barthes, dans *“Sur Racine”*, constata : «*“Phèdre”* est la tragédie de la parole enfermée. [...] Avant que la tragédie ne commence, Phèdre veut déjà mourir, mais cette mort est suspendue : silencieuse, Phèdre n'arrive ni à vivre ni à mourir. Seule, la parole va dénouer cette mort immobile, rendre au monde son mouvement.»

“Phèdre”, qui a été, de tout temps, la pièce de Racine la plus étudiée (avec *“Athalie”* jusqu'au siècle dernier) est aujourd'hui encore la plus souvent étudiée dans les écoles et les universités, passant pour l'achèvement de son œuvre, son chef-d'œuvre à la fois par sa vision de l'être humain et par sa poésie. En ce qui concerne les éditions, depuis 1945, elle arrive en seconde position, après *“Andromaque”*.

Si, au nombre des représentations, elle est égalée, voire dépassée par *“Andromaque”* et *“Britannicus”*, elle a donné lieu à des mises en scène particulièrement remarquées :

- En 1939, Gaston Baty en fit une tragédie janséniste, voulut «préserver la rigueur d'un cérémonial louis-quatorzien» et «restituer l'intensité d'un drame sacré».

- En 1942, Jean-Louis Barrault monta la pièce et publia *“Mise en scène de “Phèdre””*. On y lit : «Deux éléments contrastants doivent former le décor : d'une part, la lumière, le soleil, l'air marin ; d'autre part, des coins sombres donnés par les murs et les voûtes [...]. On doit sentir constamment la présence du soleil. L'action commence à l'aube et se termine après le coucher du soleil. Le soleil manifestera d'autant plus intensément sa présence que la scène sera traversée de rayons [...]. Les ombres doivent avoir des tonalités chaudes. [...]

Les lumières. On doit sentir constamment la présence du soleil. L'action commence à l'aube et se termine après le coucher du soleil. Le soleil manifestera d'autant plus intensément sa présence que la scène sera traversée de rayons. Jamais ce qu'on appelle un "plein-feu" de théâtre ne donnera autant l'impression brûlante du soleil que si celui-ci perce l'atmosphère par des faisceaux lumineux serrés. La présence du soleil se manifeste avec plus de force à travers les fentes d'une persienne qu'en plein milieu d'une plaine où tout, baigné par lui, est aplati. Que les projecteurs soient "saignants". Il suffit de

fissures justement disposées dans les murs, et à travers lesquelles le soleil s'infiltrera, pour donner une impression de grande luminosité.

Les ombres. Elles doivent avoir des tonalités chaudes. Ce sont elles qui envelopperont la déclaration de Phèdre, ses invocations à Vénus, l'affolement des deux femmes à la scène 3 de l'acte III, le délire de Phèdre au IV^e acte, etc. Si les coins d'ombre et les points de lumière sont bien répartis, le décor est sauvé. Un bout de ciel, néanmoins, doit être réservé. Les personnages sont "enfermés", psychologiquement enveloppés, "envoûtés" par leurs passions ; il nous faut donc devant les yeux un point lointain mais lumineux d'une sortie possible. Un coin de ciel comme un désir permanent.

"*Phèdre*" est une oeuvre classique, il faut être économe. Il ne faut aucun ornement ou accessoire extérieur à l'action.

L'utilisation d'une matière d'aspect lourd et puissant est préférable à la toile peinte, qui fait pauvre.

La voix, le geste : La forme verbale de "*Phèdre*" n'est donc pas la forme ordinaire : c'est l'alexandrin. L'alexandrin est fondé sur le nombre. La façon de dire cet alexandrin ne correspond pas non plus à la façon de parler ordinaire : c'est une diction rythmée par ce nombre.

L'acteur, pour tout ce qui concerne la diction, obéit, lui aussi, de son mieux à ce nombre. En tout cas il l'admet. Par ailleurs, il est bien forcé de régler ses conduites sur celles que lui impose l'auteur. Dans ses actions, comme dans son expression vocale, il ne se conduit donc pas d'une façon ordinaire.

Jusqu'alors, la pureté de l'art dramatique est sauvegardée. Le langage est elliptique, l'action est "cristallisée". Pour que cette pureté soit totalement sauvegardée, l'acteur doit donc se mouvoir d'une façon qui ne soit pas non plus ordinaire. Son geste, comme les alexandrins qu'il dit et les actions qu'il accomplit, doit donc être calculé, choisi et rythmé. Sinon, que se passe-t-il?»

- En 1946, Ludmila Pitoëff, provisoirement installée à Montréal, créa, sur la scène du Monument National, une "*Phèdre*" bouleversante de retenue et de terreur.

- En 1957, Jean Vilar, dans sa mise en scène au Théâtre National Populaire, avec Maria Casarès et Alain Cuny, mit l'accent sur les passions.

- En 1959, Jean Meyer, à la Comédie-Française, présenta une reconstitution (presque) archéologique d'une représentation versaillaise.

- En avril 1963, Radio-Canada en fit un téléthéâtre. Ce fut un événement au Québec : on étudia le texte auparavant dans les collèges ; le dimanche soir, on se suspendit au petit écran ; le lendemain, on ne parla pas d'autre chose.

- En 1968, Pierre Jourdan adapta la pièce au cinéma, avec Marie Bell et Claude Giraud.

- En 1973, Denis Llorca donna, au Carré Thorigny, un spectacle, avec Silvia Montfort et Jean-Pierre André, où il réunit "*Phèdre*" d'après Racine et "*Hippolyte*" d'Euripide, adaptation très libre des deux pièces où il mit l'accent sur la sexualité qui se dégage du personnage de Phèdre, sur sa «passion érotique» pour Hippolyte.

- En 1975, Antoine Vitez, au Théâtre des Quartiers d'Ivry et au Festival d'Avignon, rendit l'atmosphère étouffante et le luxe de la cour de Louis XIV, un trône à haut dossier en cuir étant le symbole du pouvoir royal de Thésée (longtemps inoccupé, il rendait manifeste son absence puis sa mort supposée ; en III, 2, Phèdre en venait à le renverser, montrant ainsi qu'elle se croyait autorisée par son veuvage inattendu à exalter son désir d'Hippolyte ; mais, à l'acte IV, le siège était la métaphore du regard de Thésée revenu des Enfers sur ses sujets).

- En 1976, Antoine Bourseiller présenta "*Phèdre*", avec Francine Bergé, au Théâtre Récamier et en Afrique (plus de trois cents représentations).

- En 1988, à Montréal, au Théâtre du Nouveau Monde, la pièce fut mise en scène par Olivier Reichenbach.

- En 1995, Anne Delbée fit jouer Martine Chevallier à la Comédie-Française, dans un décor de science-fiction et des costumes de Christian Lacroix, faisant de la pièce un exercice de pur style à la lisière d'un excès de vouloir dire.

- En 2003, Patrice Chéreau donna une mise en scène, avec Dominique Blanc (Phèdre), Éric Ruf (Hippolyte), Pascal Greggory (Thésée), où la «*fille de Minos et de Pasiphaé*» quitta l'univers tragique régi par les dieux pour devenir une femme tout humaine, en proie aux désirs et à la culpabilité. Il offrit ainsi une interprétation moderne de la pièce qui, en désacralisant l'héroïne, redonna toute son importance aux corps. Le spectacle fut filmé par Stéphane Metge.

On constate ainsi l'actualité paradoxale d'une pièce, que sa transcendance, plus poétique que religieuse, rend universelle, qui ne cesse d'exciter les esprits, de les fasciner à mesure que la civilisation, la culture et la morale où elle prit naissance s'éloignent de nous.

Étude de la pièce, scène par scène

Acte I, scène 1

Notes

- Vers 1 : «*Le dessein en est pris*» : «Ma décision est prise».
- Vers 2 : «*Trézène*» : ville du Péloponnèse, port de l'Attique, patrie de Thésée. Son calme et ses forêts y rendaient le séjour agréable («*aimable*») ; plus loin, Théràmène évoque à Hippolyte «*ces paisibles lieux, si chers à votre enfance*» (vers 30) ; aussi, avant de partir, Thésée y a-t-il amené son épouse d'Athènes pour la mettre sous la protection d'Hippolyte.
- Vers 3 : «*dont*» : «par lequel».
- Vers 6 : «*une tête*» : sens figuré : «un être».
- Vers 7 : «*le peuvent cacher*» : place normale, au XVII^e siècle, du pronom personnel complément de l'infinitif après les verbes «pouvoir», «aller», «devoir», «vouloir»...
- Vers 10 : «*les deux mers*» : la mer Ionienne et la mer Égée, séparées par l'isthme de Corinthe.
- Vers 11 : «*les bords*» : l'Épire
- Vers 12 : «*l'Achéron*» : c'était le nom d'un fleuve côtier de l'Épire. Son caractère sauvage donna naissance à la légende selon laquelle il allait se perdre dans les Enfers. Racine profita de cette homonymie pour imaginer, en s'autorisant de Plutarque, que Thésée est allé en Épire (vers 957-966), et qu'on le croit descendu chez les morts (vers 383-391). C'est ce qu'il appela «*conserver la vraisemblance de l'histoire, sans rien perdre des ornements de la fable [= de la mythologie] qui fournit extrêmement à la poésie.*» (préface).
- Vers 13 : «*l'Élide*» : contrée qui borde le Péloponnèse à l'ouest.
«*le Ténare*» : cap situé au sud du Péloponnèse.
- Vers 14 : «*la mer qui vit tomber Icare*» : partie de la mer Égée voisine de l'île d'Icarie, au large de la côte d'Asie Mineure.
- Vers 17 : «*Qui sait même*» : Théràmène prend ici le ton de la confidence.
- Vers 21 : «*amante*» : dans la langue du XVII^e siècle, «femme qu'on aime d'un amour partagé».
- Vers 23 : «*ses jeunes erreurs*» : «ses erreurs de jeunesse».
- Vers 25 : Phèdre a fixé sur elle l'amour de Thésée, jusqu'ailleurs inconstant et soumis au hasard des rencontres.
- Vers 27 : «*Enfin*» : par ce mot, Hippolyte met un point final aux allusions de Théràmène, qu'il juge injurieuses pour Thésée.
- Vers 32 : «*Athène*» : orthographe adoptée pour éviter une syllabe supplémentaire.
«*la cour*» : anachronisme la cour d'Athènes n'avait certainement rien de «*pompeux*» : Racine songeait à Versailles.
- Vers 34 : «*face*» : «aspect».
- Vers 36 : «*La fille de Minos et de Pasiphaé*» : Minos est l'un des trois juges à l'entrée de l'au-delà (vers 1280-1288), tandis que Pasiphaé s'était fait enfermer dans la statue d'une vache pour qu'un taureau satisfît ses désirs frénétiques (vers 249-257 et 1150-1152), cette union monstrueuse évoquant pour Phèdre son amour incestueux pour le fils de son mari. Ainsi, l'héroïne, victime de la malédiction que fait peser sur elle son hérédité, est définie par l'union antagonique des principes fondamentaux de la nature humaine selon la conception chrétienne du XVII^e siècle : une concupiscence irrépressible, coupable et funeste, présentée sous sa forme la plus aiguë, celle du

désir sexuel, et une conscience hantée par la loi morale, le sentiment de la faute, l'aspiration à la pureté sinon au salut.

- Vers 38 : «*chagrine*» : «fait souffrir».
- Vers 39 : «*marâtre*» : le mot n'avait rien de péjoratif car il signifiait «belle-mère» ; c'est l'adjectif «*dangereuse*» qui traduit l'hostilité autrefois témoignée par Phèdre à Hippolyte.
- Vers 40 : «*crédit*» : celui dont Phèdre jouissait auprès de Thésée se manifesta par l'exil d'Hippolyte.
- Vers 43 : «*vous peut faire courir*» : place normale, au XVIIe siècle, du pronom personnel complément de l'infinitif après les verbes «pouvoir», «aller», «devoir», «vouloir»...
- Vers 49 : «*ennemie*» : sens figuré dans le langage de la galanterie : «qui met en danger la quiétude de l'âme en la menaçant de la passion».
- Vers 51 : «*sang fatal*» : Aricie appartient à une famille que le destin oppose à celle de Thésée.
- Vers 52 : «*Quoi !*» : Thérémène ne comprend pas, ou feint de ne pas comprendre.
- Vers 53 : «*Pallantides*» : Ce sont les fils de Pallante qui, à sa mort, voulurent lui succéder, alors que Pandion, roi d'Athènes, avait légué son royaume, non pas à leur père, qui était son fils, mais à son fils adoptif, Égée. Thésée, fils d'Égée, les massacra, et ne laissa vivre leur sœur, Aricie, qu'à condition qu'elle n'eût pas de descendance (voir vers 103-110 et 494-500).
- Vers 54 : «*aux complots*» : «dans les complots».
- Vers 56 : il faut remarquer la réserve et la pudeur de l'expression.
- Vers 58 : «*superbe*» : «orgueilleux», «hautain» (voir le vers 61). Vouant un culte à Diane, déesse de la pureté, Hippolyte semble dédaigner l'amour et la femme.
- Vers 59 : «*amoureuses lois*» : «lois de l'amour». C'est une hypallage.
- Vers 62 : l'inconstance de Thésée en amour est son seul défaut aux yeux d'Hippolyte (voir les vers 83-94) ; si Vénus a su rendre Hippolyte amoureux, elle justifie par là-même Thésée.
- Vers 67 : «*fier*» : au sens figuré de la langue de la galanterie : «qui refuse l'amour».
- Vers 69 : «*une mère amazone*» : Antiope, qui appartenait à ce peuple fabuleux de femmes vivant dans le Caucase ou dans le Nord de l'Asie Mineure ou encore en Scythie. Chasseresses et guerrières farouches vivant de pillage, elle se brûlaient un sein (d'où leur nom, où le «A» est privatif et «mazon» signifie «sein») pour ne pas être gênées dans le tir à l'arc ou dans le maniement de la lance. Ne tolérant pas la présence des hommes, elles tuaient leurs enfants mâles à la naissance ou les mutilaient et les gardaient comme esclaves. Antiope avait été enlevée par Thésée, et, malgré l'hostilité des Amazones au mariage, elle avait néanmoins épousé Thésée.
- Vers 72 : «*Je me suis applaudi*» : «Je me suis félicité d'être rebelle aux tentations de l'amour».
- Vers 78 : «*Alcide*» : autre nom d'Héraclès (Hercule), fils d'Alcée, et alors captif chez Omphale.
- Vers 80 : Ce sont tous des brigands qui profitaient de l'absence d'Héraclès pour dévaster l'isthme de Corinthe, et qui furent tués par Thésée lorsqu'il se rendit de Trézène à Athènes (voir «*Les métamorphoses*» d'Ovide).
- Vers 81 : «*géant d'Épidaure*» : Périphèthès.
- Vers 82 : «*sang du Minotaure*» : Thésée, en tuant le Minotaure, avait libéré Athènes du tribut sanglant qu'il exigeait tous les neuf ans.
- Vers 84 : «*Sa foi*» : «Ses promesses de fidélité en amour».
- Vers 85 : «*Hélène*» : Thésée l'avait enlevée avec l'aide de Pirithoüs ; tirée au sort entre les deux héros, elle échut à Thésée.
- Vers 86 : «*Péribée*» : fille du roi de Mégare ; conquise par Thésée sur Minos, elle épousa plus tard Télamos, roi de Salamine.
- Vers 87 : «*lui sont même échappés*» : «ont été oubliés par lui».
- Vers 88 : «*sa flamme*» : «son amour» dans le langage galant.
- Vers 89 : «*Ariane*» : sœur de Phèdre qui, par amour pour Thésée, lui donna le moyen de sortir du Labyrinthe de Cnossos, mais qu'il abandonna dans l'île rocheuse de Naxos où ses compagnons et lui firent escale pour la nuit.
- Vers 90 : «*meilleurs auspices*» : Deucalion, fils de Minos, l'avait donnée en mariage à Thésée.
«*ses injustices*» : «les injustices dont elle était victime».
- Vers 93 : «*la mémoire*» : l'Histoire.
- Vers 95 : «*lié*» : «lié par des liens amoureux» dans le langage galant.

- Vers 97 : «*soupirs*» : «soupirs d'amour». «*lâches*» s'oppose à «*fier*».
- Vers 98 : «*amas d'honneurs*» : «hauts faits» qui excusent les faiblesses de Thésée.
- Vers 99 : «*aucuns*» : le mot était régulièrement employé au pluriel par les écrivains du XVIIe siècle, avec une valeur négative.
- Vers 101 : «*ma fierté*» : l'inaccessibilité d'Hippolyte à l'amour.
- Vers 102 : «*vainqueur*» : langage de la galanterie.
- Vers 105 : «*la réprouve*» : sens fort : «la maudit». Thésée a interdit le mariage à Aricie, afin que s'éteigne la race des fils de Pallas (voir vers 53).
- Vers 109 : «*soumise*» : le participe se rapporte à «*elle*» (vers 110) et non au sujet ; la règle actuelle n'est devenue stricte sur ce point qu'à la fin du XIXe siècle.
- Vers 110 : «*hymen*» : «mariage».
- Vers 112 : «*témérité*» : «révolte présomptueuse contre la volonté d'un père irrité».
- Vers 113 : Il faut admirer la belle rencontre de ces expressions dont la simplicité presque commune donne au sens une si douce plénitude, de si belles couleurs.
- Vers 114-115 : Ils sont quelque peu difficiles ; on peut essayer de comprendre : «le Ciel fixe l'heure de notre mort sans s'occuper de notre avis».
- Vers 118 : «*grâce nouvelle*» : Thésée, en interdisant le mariage à Aricie (vers 105-110), a éveillé chez Hippolyte une pitié qui donne plus de force à son amour naissant.
- Vers 120 : «*essayer*» : «faire l'expérience».
- Vers 121 : «*farouche*» : à rapprocher de «*fier*» (vers 67).
- Vers 122 : «*Hercule*» : on peut l'imiter puisqu'il était lui-même devenu amoureux d'Omphale, reine de Lydie, au point que, pour lui complaire, il s'habillait en femme, et filait la laine à ses pieds.
- Vers 123 : «*courages*» : «cœurs».
- Vers 125-126 : Hostile au mariage comme toutes les Amazones, Antiope avait néanmoins épousé Thésée ; c'est à cet amour qu'Hippolyte doit sa naissance. On trouve le même argument dans «*Les femmes savantes*» (vers 77), mais le ton n'y est plus tout à fait celui de la tragédie.
- Vers 127 : «*Mais*» : Thérémène se fait à nouveau confidentiel. «*superbe*» : «orgueilleux».
- Vers 129 : «*sauvage*» : «fuyant la société des êtres humains», sans aucun sens péjoratif.
- Vers 131 : «*l'art par Neptune inventé*» : le dressage des chevaux.
- Vers 132 : «*frein*» : «mors».
- Vers 137 : «*charmante*» : style galant : «qui exerce un pouvoir magique».
- Vers 138 : «*Thérémène*» : Hippolyte rompt l'entretien, Thérémène se faisant trop insinuant.

Intérêt de l'action

Hippolyte, fils de Thésée, roi d'Athènes et de Trézène, et d'une Amazone, annonce à son précepteur, Thérémène, son intention de quitter Trézène (la ville où se déroule l'action) pour aller à la recherche de son père, absent depuis quelque temps, et dont on est sans nouvelles. Mais lui, qui passe pour indifférent à l'amour, veut aussi fuir Aricie, seule survivante des Pallantides, branche de la famille de Thésée que celui-ci a fait massacrer, tandis qu'il a fait de la jeune fille une esclave.

L'exposition est largement entamée. On découvre :

- le monde où évoluent les héros, mais aussi celui qu'ils évoquent et nous laissent deviner en imagination ;
- les événements qui se sont passés, par la volonté des dieux ou par celle des humains, et leurs conséquences présentes ;
- les sentiments des personnages qui les situent les uns par rapport aux autres dans l'amour ou dans la haine.

Mais nombre de questions se posent :

- Thésée a disparu, mais depuis combien de temps? pourquoi? où peut-il se trouver?
- Phèdre déteste Hippolyte, mais comment se manifeste cette haine? pourquoi est-elle «*mourante*» (vers 44) ce jour-là?

Le véritable drame n'apparaît pas encore ; un seul problème se présente : Hippolyte se laissera-t-il fléchir par son amour pour Aricie ?

Racine a ainsi créé l'atmosphère tragique, et a éveillé la curiosité des spectateurs.

Dans la longue tirade d'Hippolyte (vers 65-113), après quatre vers qui traduisent sa souffrance, on peut distinguer trois mouvements :

- les exploits de Thésée ;
- ses amours ;
- la révolte d'Hippolyte.

Intérêt documentaire

Le monde grec s'impose d'emblée :

- les cités (Trézène, Athènes), le Péloponnèse (l'Élide, le cap Ténare), la mer surtout, tous ces noms de lieux accumulés ayant des sonorités parfois étranges ;
- les cruelles légendes antiques concernant directement les personnages : le héros Thésée, Minos et Pasiphaé, les fils de Pallas.

Intérêt psychologique

Le caractère d'Hippolyte se dessine : un fils qui admire et respecte son père tout en souffrant de son inconduite ; un adolescent dont la pureté un peu hautaine constitue une défense contre le mauvais exemple de son père. Mais son cœur a été ému par Aricie, qui menace son inflexibilité. Il lui faut fuir...

Son inquiétude et son désir de retrouver son père ne se trouvaient ni chez Euripide ni chez Sénèque. Racine ajouta ainsi au caractère du jeune héros un trait qui le rend plus humain et plus vrai.

Avant même de paraître sur la scène, le personnage de Phèdre ne laisse pas d'être inquiétant, du fait de sa naissance, de son hérité, du mal mystérieux et mortel qui la ronge.

Acte I, scène 2

Notes

- Vers 144 : «*terme fatal*» : «voulu par le destin» : la mort.
- Vers 146 : dans ce vers sans muscle, l'allitération des «m» quatre fois répétés («meurt», «mes», «mal», «me») vient étouffer, amortir tout éclat et toute vie, exprime une sorte d'essoufflement et de désespoir chez Oenone, rend la lassitude de Phèdre par une marche amollie.
- Vers 147 : «*éternel*» : «qui ne cesse jamais» ; le mot n'avait rien de familier au XVII^e siècle.
- Vers 152 : «*odieux*» : «capable de susciter la haine».

Intérêt de l'action

La seconde épouse de Thésée, Phèdre, va paraître. Oenone, sa nourrice et confidente, fait fuir tout le monde.

Jean-Louis Barrault décrit ainsi l'apparition de Phèdre : «Ses voiles, comme un oiseau qui bat des ailes, se cognent à droite et à gauche contre les cloisons du couloir lointain. Elle court. Théràmène, apercevant Oenone, s'est arrêté net. Hippolyte, remarquant l'arrêt de Théràmène, s'est retourné... Oenone, toujours en accourant, a pris place au troisième plan... L'oiseau du malheur est devant eux.» («*Mises en scène*»).

Acte I, scène 3

Notes

- Vers 153 : «*Demeurons*» : «Restons ici».
- Vers 155 : «*revoi*» : orthographe archaïque, conservée par Racine pour la rime.
- Vers 158 : «*vains*» : «sans valeur», «sans utilité».
- Vers 162 : Oenone prend à témoin le public ou peut-être Panope, la suivante de Phèdre, qui l'accompagne sans doute.
- Vers 163 : il s'adresse à Phèdre.
«*vos injustes desseins*» : «vos injustes décisions de ne plus vous montrer au dehors».
- Vers 165 : «*votre force première*» : «d'autrefois».
- Vers 175 : «*funestes*» : sens étymologique : «qui concernent la mort».
- Vers 176 : «*forêts*» : ce désir de Phèdre s'explique parce que la déesse à laquelle le chasseur Hippolyte est soumis est Diane (Artémis chez les Grecs), déesse de la chasse et de la forêt.
- Vers 177 : «*char*» : Hippolyte aime conduire un char dans «*la carrière*» (le champ de courses, l'hippodrome).
«*noble poussière*» : hypallage ; l'adjectif évoque la noblesse des courses de chars, atténue le réalisme du mot «*poussière*».
- Vers 178 : «*un char*» : le char d'Hippolyte (voir vers 130).
- Vers 181 : «*l'*» : le pronom renvoie à «*esprit*».
- Vers 186 : «*aigrit*» : «augmente et irrite».
- Vers 189 : on peut le traduire ainsi : «Par quelle folie voulez-vous y mettre fin?»
- Vers 190 : «*charme*» : sens fort : «influence mystérieuse et surnaturelle».
- Vers 195 : «*À*» : «Par».
- Vers 202 : «*le fils de l'étrangère*» : Hippolyte, dont la mère était une Amazone, «*une Scythe*» (vers 210), la Scythie, pays barbare aux yeux des Grecs, étant une des régions où on situait le royaume des Amazones.
- Vers 203 : «*fier*» : «altier». Hippolyte est un chasseur d'humeur sauvage.
- Vers 207 : Oenone croit avoir réveillé la haine de Phèdre contre Hippolyte.
- Vers 209 : «*excite*» : sens du latin «excitare» : «réveiller», «encourager».
- Vers 211 : «*empire*» : «pouvoir» (du latin «imperium»).
- Vers 219 : «*crime*» : au sens étymologique, «faute». Mais, au vers suivant, Oenone glisse à un sens plus précis et plus fort.
«*pressant*» : «qui accable».
- Vers 223 : «*affreux projet*» : Oenone avait déjà dit «*affreux dessein*» au vers 195 ; elle est aussi effrayée par l'attitude de Phèdre que par ses demi-aveux.
- Vers 229 : «*lumière*» : «vie».
- Vers 230-231 : L'image appartenait à la poésie antique.
- Vers 233 : «*foi*» : «fidélité».
- Vers 234 : «*en naissant*» : «quand vous êtes née».
- Vers 237 : «*violence*» : «force».
- Vers 242 : L'aveu donnera à sa faute plus de consistance.
- Vers 244 : «*embrassés*» : «entourés de ses bras» ; c'est le geste antique des suppliants.
- Vers 245 : «*funeste*» : «qui cause la mort».
- Vers 247 : «*m'offenser*» : «me faire souffrir».
- Vers 248 : «*vaines*» : «inutiles», puisque Phèdre persiste à se taire.
- Vers 249 : «*fatale*» : «voulue par le destin».
- Vers 250 : «*égarements*» : allusion à Pasiphaé qui aima à ce point un taureau qu'elle en conçut le fameux Minotaure, monstre à corps d'homme et à tête de taureau.
- Vers 251 : «*à tout l'avenir*» : «pour la postérité».

- Vers 253-254 : Ariane, sœur de Phèdre, par amour pour Thésée, lui donna le moyen de sortir du Labyrinthe, mais fut ensuite abandonnée par lui dans l'île rocheuse de Naxos. Phèdre se sent d'autant plus proche de cette autre victime d'un amour malheureux .
- Vers 255 : «*ennui*» : sens très fort : «tourment de l'âme», «violent désespoir».
- Vers 256 : «*tout votre sang*» : «toute votre famille».
- Vers 257 : «*déplorable*» : «qui mérite des pleurs».
- Vers 258 : «*misérable*» : «malheureux», «digne de pitié».
- Vers 259 : «*fureurs*» : «mouvements irraisonnés», «emportements». L'amour que Vénus inspire à Phèdre est, pour elle comme pour tous les autres membres de sa famille, une sorte de malédiction.
- Vers 264 : Oenone l'avait déjà nommé au vers 205, mais, cette fois, il n'y a plus d'équivoque possible.
- Vers 269 : «*Mon mal*» : «Ma maladie».
 - «*de plus loin*» : Phèdre répond à la malédiction qu'Oenone vient de prononcer contre Trézène (vers 267-268).
 - «*À peine*» : «Depuis peu».
 - «*fils d'Égée*» : Thésée.
- Vers 270 : «*hymen*» : «mariage».
- Vers 272 : «*superbe*» : «orgueilleux».
 - «*mon ennemi*» : sens figuré dans le langage de la galanterie : «qui met en danger la quiétude de l'âme en la menaçant de la passion».
- Vers 276 : «*transir*» : «être saisi de froid».
- Vers 277 : «*Vénus*» : «l'action de Vénus», déesse de l'amour, qui, ayant été surprise un jour dans son amour illégitime pour Mars par le Soleil, poursuit depuis de son ressentiment celui-ci et ses descendants, dont Pasiphaé et Phèdre, sa petite-fille.
 - «*feux*» : dans le langage de la galanterie : «ardeurs amoureuses».
- Vers 278 : «*un sang qu'elle poursuit*» : «une famille qu'elle persécute» (voir le vers 249).
- Vers 281 : «*victimes*» : «animaux immolés aux dieux».
- Vers 282 : «*leurs flancs*» : les Grecs examinaient les viscères des animaux immolés aux dieux pour y lire leurs intentions ou des présages. Mais la construction du vers souligne l'absurdité de cette divination magique pour une recherche de la «*raison*».
- Vers 287 : «*fumer*» : les viscères des animaux étaient censés laisser se dégager des vapeurs.
- Vers 289 : «*misère*» : «malheur».
- Vers 292 : «*courage*» : «cœur».
- Vers 293 : «*idolâtre*» : sens propre : l'idolâtre rend à une créature les honneurs dus à un dieu.
- Vers 294 : «*les chagrins*» : «la méchanceté», «l'hostilité».
- Vers 295 : «*cris éternels*» : «qui ne cessent jamais» ; le mot n'avait rien de familier au XVIIIe siècle.
- Vers 297 : «*Je respirais*» : «J'éprouvais un soulagement».
- Vers 300 : «*fatal*» : «malheureux», «voué à la mort».
 - «*je cultivais les fruits*» : «j'élevais les enfants». Phèdre a deux jeunes enfants.
- Vers 304 : «*vive*» : «vivante».
- Vers 306 : Horace écrivit dans ses "Odes" (I, 19) : «In me tota ruens Venus». Phèdre se définit comme la victime d'une Vénus considérée comme une tigresse. Éclate ici le sentiment de la malédiction dont Phèdre pense être l'objet, dont elle n'est pas coupable.
 - «*toute*» : l'accord était possible à l'époque.
- Vers 307 : «*crime*» : «faute».
- Vers 308 : «*flamme*» : «amour» dans la langue galante.
- Vers 309 : «*prendre soin de ma gloire*» : «sauvegarder mon honneur», «ma réputation».
- Vers 310 : «*noire*» : «monstrueuse».
- Vers 316 : «*chaleur*» : «vie».

Intérêt de l'action

Phèdre, triste, lasse, épuisée, est accablée d'un mal mystérieux qui lui fait à ce point oublier ses devoirs que, refusant toute nourriture, elle se laisse glisser lentement vers la mort. Mais sa suivante lui arrache la confidence du secret de son trouble : elle aime Hippolyte, son beau-fils, que Thésée eut d'un premier mariage. Elle a tout tenté pour ne pas céder à sa passion, a même écarté le jeune homme ; tout a été vain, d'où son désir de suicide.

Dans cette grande scène du premier acte, l'acte d'exposition, scène où Racine suivit de près Euripide, où se manifeste le rapport très intime qui unit Œnone à Phèdre, les rythmes sont extrêmement divers, la dynamique faisant passer de la difficulté à parler à la logorrhée dans l'éclosion finale du récit :

- Phèdre entre en scène après avoir été décrite comme mourante par Thémène («*Phèdre atteinte d'un mal qu'elle s'obstine à taire*» [vers 45]) et par Œnone («*Un désordre éternel règne dans son esprit*» [vers 147]). Cette entrée en scène ainsi chargée de mystère est spectaculaire aussi, impressionnante de majesté. Alors que, d'habitude, dans les pièces classiques, tout reposait sur la parole, que le texte primait sur tout, l'importance du geste et du corps est ici soulignée par la seule didascalie de la pièce, au vers 157 : «*Elle s'assied*». C'est qu'elle est physiquement épuisée. Et elle est dans un dilemme : si elle se tait, elle se laissera dépérir ; si elle parle, elle causera sa mort. Finalement, elle s'autorise à parler car court la rumeur de la mort de Thésée.

- Le début est lent, Phèdre étant immobile et quasi muette (vers 153-178).

- Le mouvement devient large et passionné dans les tirades d'Œnone, qui sont coupées par quelques répliques de Phèdre presque haletantes.

- Le dialogue de plus en plus pressé, l'échange ne cessant toutefois pas de piétiner, se réduisant à des questions des deux côtés, traduit l'agitation dans laquelle se trouvent les deux femmes. Dans une progression où la tension, l'intensité dramatique, augmentent entre elles, le silence de Phèdre est de plus en plus insupportable, pour elle-même comme pour les spectateurs.

- Au vers 246, comme Œnone s'était jetée à ses genoux, Phèdre la relève.

- Après un long cheminement (vers 246-264), sous les efforts d'Œnone qui lui a donné la possibilité de refuser, en quelque sorte, la responsabilité de cet aveu, Phèdre en arrive tout de même à le faire au vers 264. Cette progression donne leur intensité particulière aux vers qui le précèdent et qui le suivent immédiatement.

Phèdre se lance dans sa longue tirade enflammée des vers 269-316, logorrhée finale sous forme de récit lyrique. Elle remonte d'abord à la naissance de son amour monstrueux, ce qui permet à Racine de compléter la scène d'exposition ; elle reconstitue les étapes de sa passion ; elle mentionne ses tentatives pour y échapper.

Les exclamations des vers 301-302 annoncent un changement de ton. Un crescendo suit. Aussi, dans les derniers vers au rythme haletant, Phèdre a-t-elle retrouvé le ton du début de la scène qui semble d'ailleurs revenir à son point de départ.

La scène est donc marquée par un crescendo, avec des alternances de diminuendo, mais reste en fait circulaire ; elle commence par l'annonce de la mort de Phèdre («*Je ne me soutiens plus, ma force m'abandonne*» [vers 154]), et finit par le même thème («*Un reste de chaleur tout prêt à s'exhaler*» [vers 316]). Cependant, elle n'est pas inutile : dans cet acte d'exposition, l'aveu a valeur d'explication pour le spectateur, soulage Phèdre (vers 312), va enclencher la machine tragique. Il sera d'ailleurs répété.

Et cette scène est éminemment tragique car elle suscite à la fois la pitié et l'horreur («*Tu frémisses d'horreur*» [vers 238], «*Tu vas ouïr le comble des horreurs*» [vers 261]) qui sont les deux ressorts tragiques. On a pitié de la souffrance de Phèdre du fait du poids d'une hérédité fatale, de l'échec de ses diverses tentatives pour échapper à la passion, pour s'opposer à la volonté divine et à la malédiction. Ce qui est exprimé à travers une lamentation lyrique, et une série d'antithèses.

Cette scène est un morceau de choix pour les comédiennes car l'alternance entre le mutisme et la logorrhée est particulièrement difficile à jouer.

Intérêt littéraire

L'expression est d'une grande beauté. Le discours a quelque chose de très séduisant et de très musical.

La vraisemblance de l'échange (le spectateur doit sentir la difficulté de l'aveu) est assurée par sa vivacité, proche de la stichomythie (dialogue dont chaque réplique ne contient qu'un vers).

On peut faire toute une série de remarques au fil du texte :

- Au vers 161, «*Tout m'afflige et me nuit, et conspire à me nuire*», le verbe «*nuire*» est présent à la fin de chacun des hémistiches. Et le retour, de trois pieds en trois pieds, de l'«*i*», qui est astringent, crée un rythme quaternaire, et redouble le caractère perçant de la plainte.

- Au vers 177, «*noble poussière*» est une hypallage où l'adjectif évoque la noblesse des courses de chars «*dans la carrière*», et atténue le réalisme du mot «*poussière*».

- Au vers 215-216, l'image est très pleine : une flamme peut renaître de ce foyer de vie qui s'éteint.

- Le premier aveu de Phèdre est précédé d'une sorte d'incantation inaugurée par un impératif solennel («*Lève-toi*» [vers 246]) qui n'apparut pas jusque-là et qu'on allait retrouver une fois dans «*Esther*», deux fois dans «*Athalie*».

- Du vers 246 au vers 264, les stichomythies révèlent une difficulté à parler, à faire des phrases complètes.

- Au vers 247, la ponctuation expressive (une exclamation, deux interrogations) montre bien que la pensée de Phèdre est dérangée.

- Les vers 253-254 sont deux vers élégiaques admirables, qui évoquent la souffrance et la rupture :

*«Ariane, ma soeur, de quel amour blessée,
Vous mourûtes aux bords où vous fûtes laissée !»*

où ce qui frappe d'emblée, c'est la souplesse et la musicalité de la ligne mélodique, avec peut-être, dans un second temps, comme une nostalgie diffuse dans cette évocation de l'amour et de la mort.

- Aux vers 255-264, l'enchaînement des répliques s'opère à chaque fois sur un mot d'Œnone que Phèdre répète et qualifie péjorativement (vers 256-257 : «*votre sang*» - «*ce sang déplorable*» ; vers 259-260 : «*aimez-vous*» - «*De l'amour j'ai toutes les fureurs*»).

- Aux vers 261-262, elle s'interrompt à deux reprises (on peut y voir une figure de style : l'aposiopèse (réticences à parler, au théâtre). Elle-même au comble de l'impatience, Œnone interrompt sa maîtresse (vers 262).

- Au vers 264, on constate que, de façon significative, c'est à Œnone qu'il incombe de prononcer le nom d'Hippolyte.

- Les vers 265-268 sont une lamentation qui rappelle les cris de douleur du chœur dans la tragédie antique.

- Au vers 269, l'amour est rendu par la métaphore du «*mal*», de la maladie.

- Dans le vers 273, «*Je le vis, je rougis, je pâlis à sa vue*», l'assonance en «*i*» marque l'acuité des réactions physiques.

- Au vers 276, on retrouve le paradoxe des manifestations contraires du trouble sensuel, le froid et peut-être l'effroi (rendu par «*transir*»), la chaleur, qui répond à la rougeur, et est rendue par «*brûler*», qui sous-entend l'idée traditionnelle du «*feu*» de la passion. L'insistance sur cette paradoxale succession d'états physiques est marquée par la répétition de «*et*».

- Aux vers 277-278, les rimes «*redoutables*» et «*inévitables*» insistent sur la fatalité qui rend vaine toute action pour contrer la volonté divine et la malédiction.

- Aux vers 279-281, des hyperboles et des pluriels amplifient les actions pieuses : «*vœux assidus*» (vers 279), «*à toute heure entourée*» (vers 281), «*victimes*» (vers 281), «*autels*» (vers 284 et 287).

- Dans les vers 280-290, est remarquable la multiplication des actions.

- Au vers 283, est reprise la métaphore de la maladie (vers 269) dans «*D'un incurable amour remèdes impuissants*», où, dans un chiasme qui mime l'enfermement de Phèdre dans sa passion, redoublent les épithètes au préfixe négatif «*in*», qui expriment l'inutilité des tentatives pour y échapper.

- Au vers 284, le son nasal «*in*» se répercute dans «*En vain*» et dans «*main*».

- Aux vers 286-293, pour rendre le caractère presque surnaturel de l'attraction qu'exerce Hippolyte sur elle, Phèdre use d'un lexique religieux qui substitue cette attraction aux vœux adressés à Vénus

pour y échapper : «*J'adorais Hippolyte*» (vers 286), «*ce Dieu*» (vers 288), «*l'ennemi dont j'étais idolâtre*» (vers 293).

- Aux vers 289-290 est mise en valeur l'antithèse entre l'action et son échec par le jeu entre «*évitais*» et «*retrouvaient*».

- Aux vers 311-312, du fait des coupes nombreuses, le débit de Phèdre se fait haletant.

- Aux vers 315-316, on retrouve le ton du début de la scène.

On remarque que, dans le mouvement de la scène, jouent un grand rôle les vers lyriques par lesquels Phèdre semble fuir la présence d'Oenone et le lieu même où elle se trouve.

La ponctuation riche et variée, les interjections («*Ô désespoir ! ô crime ! ô déplorable race !*»), les apostrophes («*Rivage malheureux*»), la tendance au superlatif («*la plus misérable*») et à l'hyperbole («*le comble des horreurs*» [vers 261] - «*à toute heure entourée*» [vers 281]), l'accumulation des épithètes qui expriment la fatalité de la passion de Phèdre, confèrent au dialogue une grande intensité dramatique.

Intérêt psychologique

Oenone, qui devrait être la personne qui comprend le mieux Phèdre, ici, ne la comprend pas : la plupart de ses répliques finissent par une question ; elle va lancer une série d'interjections aux vers 265-266 ; «*Quoi?*» est répété trois fois. Elle montre une «*violence*» qui est provoquée par l'abaissement, la résignation de sa maîtresse. Au vers 185, elle rompt l'enchantement de ses évocations. Pour l'amener à révéler son secret, elle use d'arguments d'ordres très différents :

- Le reproche de la souffrance que Phèdre inflige à son entourage.

- la condamnation du suicide, qu'elle prononce en exerçant une sorte de chantage à la fidélité de Phèdre : le vers 240 («*l'horreur de vous voir expirer à mes yeux*») reprend les vers 146 («*Elle meurt dans mes bras d'un mal qu'elle me cache*»), 174-175 («*Vous verrais-je toujours, renonçant à la vie, / Faire de votre mort les funestes apprêts?*»). Cette condamnation du suicide, qui est une offense aux Dieux, «*auteurs de votre vie*» (vers 197), est, en fait, plus chrétienne que païenne.

- Le reproche de la trahison envers ses enfants (selon la tradition antique, ils se seraient appelés Acamas et Démophon) dont les droits au trône sont menacés par le «*fil de l'étrangère*» (vers 202), auquel elle oppose la filiation purement grecque des fils de Phèdre (vers 212).

- Enfin, l'appel à la pitié.

Elle pose des questions de plus en plus précises, ses répliques montrant une concision croissante.

Si elle dit : «*votre colère éclate avec raison*» (vers 207), c'est qu'elle croit avoir réveillé la haine de Phèdre contre Hippolyte. Mais «*la coupable durée*» (vers 217) lui révèle qu'elle avait mal interprété le cri «*Ah, Dieux !*» du vers 205. D'où le «*Quoi?*» du vers 218. Elle est aussi effrayée par l'attitude de Phèdre que par ses demi-aveux. Au vers 235, elle rappelle son rôle de nourrice, et c'est un des rares passages de la tragédie où nous apprenons quelque chose de son histoire.

Si, par sa violence et ses supplications, elle a eu raison de Phèdre, elle souffre de se sentir impuissante à la fois à la guérir et à lui faire reconnaître son dévouement passionné.

Au vers 248, elle estime «*vaines*» les «*frayeurs*» que lui donne Phèdre puisqu'elle persiste à se taire.

Ainsi, dans son insistance, Oenone se trouve dotée d'un rôle qui va au-delà de celui de confidente : en faisant avouer à sa maîtresse son amour, elle est l'agent du destin, et embraie la machine tragique, comme l'indique l'expression de sa terreur et de sa pitié.

Racine voulut que Phèdre apparaissant immobile, épuisée, exténuée, aux portes de la mort (vers 156), souffrant de la lumière (vers 155), quasiment muette, suscite la pitié. Elle donne à ses premiers mots un rythme haché, comme haletant. D'ailleurs, elle aurait pu ne pas parler de sa passion, car, dans ce que Thierry Maulnier appela «*la tragédie des silences*», la question qui se pose à elle, dès son entrée en scène, est : «*Dire ou ne pas dire*». Elle va répondre à l'incitation à «*rompre*» un «*silence inhumain*» (vers 227) que lui fait Oenone. Mais elle va demeurer constamment partagée entre mutisme ou aveu ; va craindre d'avoir à parler : «*Ciel, que lui vais-je dire?*» (vers 247) - «*Que lui*

dirai-je?» (vers 565) - «*Où suis-je? et qu'ai-je dit?»* (vers 179) ; va manifester des regrets : «*J'ai dit ce que jamais on ne devait entendre*» (vers 742).

Puis le ton devient feutré : les sonorités sont sourdes, les répliques se succèdent lentement, comme si elles se répondaient à peine. Phèdre est contrainte, incapable d'imposer sa volonté ; il y a en elle quelque chose de brisé ; elle est déchirée par la honte. Semblant fuir la présence d'Oenone et le lieu même où elle se trouve, elle se retranche encore derrière des allusions à la fatalité qui s'appesantit sur sa famille, derrière sa plainte. En se confiant à sa nourrice, elle se rend vulnérable à ses conseils. Ne lui répondant pas directement, elle se plaint et rappelle sa filiation divine, Racine ayant voulu que le personnage suscite aussi le respect.

Ce qui prouve le désordre de sa pensée, aux vers 169-172, elle s'adresse à un interlocuteur mythique, le Soleil, son ancêtre, qui serait la cause de sa malédiction, ce qui explique sa haine du jour. En effet, sa «*mère*» (vers 170), Pasiphaé, naquit des amours d'Hélios (le Soleil), fils du titan Hypérion, et de Perséis, fille du titan Océan, et connut un amour monstrueux pour un taureau (les «*égarements*» du vers 250). Cette fatalité lui insuffle «*toutes les fureurs*» de l'amour.

Au vers 172, «*Soleil, je te viens voir pour la dernière fois*», Phèdre annonce son désir de mourir. Dans la nouvelle fuite qu'elle évoque aux vers 176-178, mais qui n'est qu'une vision, l'imagination est sollicitée. D'où les étranges légendes mythologiques, les évocations du monde extérieur : «*l'ombre des forêts*» (vers 176) dont elle rêve parce que s'y isole le farouche Hippolyte, parce que, dans son amour-péché pour lui, subsistent encore les rêves pastoraux de la tradition, parce qu'elle a la nostalgie de l'innocence ; les courses de chars (vers 178).

Dans sa réplique suivante, elle reconnaît son trouble mental («*Insensée*» [vers 179], «*égarer mes vœux et mon esprit*» [vers 180]) et physique («*la rougeur*» du vers 182 qui trahit la conscience qu'elle a de sa faute, les «*pleurs*» du vers 184).

Elle est conduite vers l'aveu. Mais il est difficile, et elle veut d'abord y échapper par la mort (vers 258). À ce stade du dialogue, il lui reste peu de ressources pour le retarder : on constate, avec le chiasme lexical qui relie les vers 255-256 («*mortel*»-«*sang*») aux vers 257-258 («*sang*»-«*je péris*») qu'elle veut clore la discussion. Ensuite, elle ménage le suspens en employant un futur immédiat («*Tu vas ouïr...*»), et en désignant Hippolyte par le biais d'une périphrase (vers 262-263).

Mais, quand son nom est prononcé, le rythme de la parole est renversé : elle se met à parler abondamment. Au mutisme succède un long récit de la passion amoureuse où elle raconte son amour pour Hippolyte, où elle fait enfin l'aveu de sa passion dans une longue tirade enflammée (vers 269-316), où elle révèle tout de ses sentiments, où elle «*accouche*» d'une vérité qu'elle porte en elle et qu'elle ne peut plus cacher.

Par la métaphore du «*mal*» (vers 269), elle reprend la malédiction qu'Oenone vient de prononcer contre Trézène (vers 267). Elle remonte d'abord aux origines de sa passion, son récit s'ouvrant sur l'image fugace d'un bonheur conjugal (vers 269-271) aussitôt contrarié par sa rencontre bouleversante avec son beau-fils, qu'elle appelle son «*superbe ennemi*» (vers 272). À sa vue, elle connut un véritable coup de foudre, qui lui fit perdre non seulement la maîtrise de son corps :

«*Je le vis, je rougis, je pâlis à sa vue [...]*

Mes yeux ne voyaient plus, je ne pouvais parler ;

Je sentis tout mon corps et transir et brûler.» (vers 273, 275-276),

mais aussi celle de son esprit : «*Un trouble s'éleva dans mon âme éperdue*» (vers 274).

On constate donc que son visage prit successivement et rapidement des couleurs significativement opposées, la rougeur indiquant à la fois le trouble sensuel et la honte, la pâleur indiquant la peur. Puis apparaît la scission de l'être entre l'élan du corps, et la perte de la volonté, l'absence de maîtrise de soi. Elle subit encore un aveuglement, un éblouissement (vers 275), fut victime de mutisme (vers 275). Les manifestations décrites au vers 276 sont elles aussi contraires, le corps étant à la fois glacé et brûlant.

De même, l'attitude à l'égard d'Hippolyte est contradictoire. Aux vœux adressés à Vénus pour échapper à son attraction (avec une significative multiplication d'actions pieuses [vers 280-284] pour combattre son amour), celle-ci se substitue instantanément, ce que dit la «*bouche*» étant aussitôt, du fait d'une scission dans l'être, contredit dans le for intérieur, l'«*ennemi*» devenant, par une forte

antithèse, l'objet d'un culte : «*J'adorais Hippolyte*» (vers 286), «*J'offrais tout à ce Dieu que je n'osais nommer*» (vers 288), «*j'étais idolâtre*» (vers 293), cette passion incestueuse étant donc vue comme véritablement religieuse. Victime de l'éternelle illusion des amants, quand elle sacrifiait aux dieux, celui auquel elle pensait était Hippolyte ! La multiplication de ces actions ne fait qu'accroître le sentiment de la fatalité, car elles furent toutes vouées à l'échec, les vers 285-286 montrant même la simultanéité de l'action et de l'échec.

Elle crut trouver dans l'exil d'Hippolyte un repos illusoire (vers 295-300), les vers 293-296, détail important, laissant percevoir, chez Phèdre, le sentiment d'une injustice dont elle se serait rendue coupable à son égard. Mais Thésée, en qui elle retrouvait son fils (vers 290), a, malgré lui, accéléré la catastrophe en les rapprochant.

Les exclamations de Phèdre au vers 301 annoncent un changement de ton, et, en effet, un crescendo suit, où il ne lui reste plus, à la fin de la tirade, dans une reprise de la lamentation lyrique, qu'à déplorer son état présent (vers 301-306), à affirmer avec emphase, en étant en proie à un véritable délire de persécution, qu'elle est littéralement possédée par la divinité qui la poursuit de sa malédiction :

«*Ce n'est plus une ardeur dans mes veines cachée :*

C'est Vénus toute entière à sa proie attachée» (vers 305-306).

Enfin, elle revient à l'idée du suicide qui lui permettrait, par un souci de la postérité, par un orgueil (que montre bien aussi le vers 312), de «*prendre soin de [s]a gloire*» (vers 309).

Cet aveu n'est donc pas, comme le pensait le critique R. Picard, une «*confession, [...] dans un esprit d'humilité, de remords et de contrition*». En fait, il est préparé par une mise en scène solennelle, est déroulé non sans une secrète complaisance. C'est le récit spectaculaire d'un amour d'exception, la résurrection de ses moments les plus forts. On pourrait donc accuser Phèdre d'auto-idolâtrie.

La scène met en évidence le caractère inexorable et dissolvant d'une passion qui l'aliène. En effet, Phèdre montre :

- les manifestations paradoxales qui témoignent du coup de foudre, du désordre amoureux né du premier regard (d'où l'expression anglaise si juste : «*to fall in love at the first sight*» [«*tomber amoureux au premier regard*»]) ;
- les souffrances physiques qu'elle subit, ne pouvant lutter contre la puissance de son corps qui se fit langage, étant plus explicite que son discours, la trahissant et l'obligeant à avouer son mal ;
- les tortures morales (la soumission à la malédiction de Vénus, à laquelle elle construisit un temple, sacrifia des animaux, malédiction dont elle demeure la victime) ;
- la conduite à l'égard de l'être aimé (elle fut idolâtre car elle rendit à une créature les honneurs dus à un dieu ; elle se fit passer pour «*une injuste marâtre*» en provoquant son exil) ;
- la conduite à l'égard de l'époux.

Cet aveu donne une réalité plus insupportable à sa faute. Elle se rend coupable de faire éclater au grand jour non seulement une passion interdite mais également sa haine des dieux.

La passion se manifeste par une série de paradoxes, témoignant de son intensité mais surtout aussi du désordre subi : son amour rend Phèdre étrangère à elle-même. Son récit, par ses hyperboles, la série d'antithèses entre l'action et son inefficacité, la lamentation lyrique, la constatation que les diverses tentatives sont vouées à l'échec, accroît le sentiment de la fatalité tragique.

La scène montre la conception de l'amour que se faisait Racine : un regard détermine un coup de foudre, qui conduit à l'aliénation et à la dépossession de soi. Ces aspects qu'on trouvait déjà dans «*Britannicus*» et dans «*Iphigénie*» furent portés ici à un degré de violence extrême en raison de la nature même de cet amour qui, par sa monstruosité, inscrivait Phèdre dans une filiation maudite. Cette violence dans la peinture de l'amour laisse ainsi présager le bain de sang qui termine la pièce.

La passion, dans le théâtre de Racine, est vécue comme une maladie (vers 283 «*un incurable amour*»), conformément à l'étymologie latine du mot (le mot latin «*passio*» signifie «*souffrance*»). On en lit les symptômes sur le corps : le trouble amoureux («*je tremble, je frissonne*»), tout comme l'horreur sacrée («*tout mon sang dans mes veines se glace*») sont décrits comme une secousse

physique. Cette affection que subit l'âme s'oppose à l'action car l'énergie dont elle dote sa victime ne peut être que destructrice.

Comme, chez Racine, la parole a la valeur d'un acte, avouer un penchant coupable, c'est déjà commettre un crime,

On peut voir dans la peinture de la passion que fait Phèdre une illustration de cette maxime de La Rochefoucauld : «*Si on juge de l'amour par la plupart de ses effets, il ressemble plus à la haine qu'à l'amitié*».

Acte I, scène 4

Notes

- Vers 321 : «*abusée*» : «ignorant la vérité».
- Vers 325 : «*Athènes se partage*» : la nouvelle est arrivée à Athènes avant de parvenir à Trézène. Les intrigues autour du trône de Thésée ont donc déjà pu naître.
- Vers 329 : «*au trône*» : «sur le trône».
«*brigue*» : «parti».
- Vers 332 : «*prêt à partir*» : Comme Hippolyte s'en allait à la recherche de son père, il est à même de se rendre immédiatement à Athènes.
- Vers 333 : «*nouvel orage*» : «trouble inattendu».
- Vers 335 : «*La reine qui t'entend*» : Phèdre n'a poussé qu'un soupir (vers 325) ; aussi Oenone pense-t-elle devoir rassurer Panope qui est décontenancée.

Intérêt de l'action

Un messager apporte la nouvelle de la mort de Thésée, ce qui semble résoudre le dilemme de Phèdre : son amour n'est plus coupable. Mais se pose le problème de la succession sur le trône d'Athènes et de Trézène.

Acte I, scène 5

Notes

- Vers 341 : «*fortune*» : «situation».
- Vers 343 : «*un fils*» : le trône devrait, après la mort de Thésée, revenir au fils aîné de Phèdre. C'est une des rares allusions aux enfants de Phèdre dans la pièce.
- Vers 348 : «*irriter*» : «susciter la colère de».
- Vers 350 : «*flamme*» : «amour» dans la langue galante.
«*ordinaire*» : «dans l'ordre des choses».
- Vers 357 : «*son erreur*» : celle de se croire détesté alors qu'il est passionnément aimé.
«*courage*» : «cœur», considéré ici comme le siège de l'ambition.
- Vers 359 : le trône d'Athènes ne pouvant revenir au «*fils de l'étrangère*» (vers 202), Hippolyte sera donc roi de Trézène, et le fils de Phèdre, roi d'Athènes.
- Vers 360 : Athènes fut fondée et était protégée par Athéna, dont le nom latin est «*Minerve*».
- Vers 361 : «*une juste ennemie*» : «une personne qui est votre ennemie à juste titre».
- Vers 363 : «*à*» : «par».
- Vers 365 : «*funeste*» : sens propre ici ; c'est une allusion à la mort de Thésée.

Intérêt de l'action

Oenone invite Phèdre à défendre les droits de ses enfants au trône. Elle accepte : elle verra Hippolyte.

Racine retrouvant un caractère de la tragédie qui plaisait au public du XVII^e siècle (voir ses autres tragédies et celles de Corneille), la politique vient se mêler au drame de la passion. Oenone a désormais son plan : Hippolyte deviendra le roi de Trézène (vers 358), le fils aîné de Phèdre, le roi d'Athènes ; l'amour de Phèdre et d'Hippolyte, peut-être leur mariage (vers 360), éviterait les conflits entre les deux fils de Thésée.

Intérêt littéraire

Au vers 344, on remarque la forte antithèse : «*Esclave s'il vous perd, et roi si vous vivez.*»

Intérêt psychologique

Phèdre est désormais veuve, donc libre. Elle se fait peu à peu à ce nouvel état, dans le silence où elle s'enferme après le cri du vers 325. À la fin de la scène, elle paraît avoir choisi.

Acte II, scène 1

Notes

- Vers 373 : «*à la fin*» : «enfin».
- Vers 379 : «*aventure*» : «ce qui advient par hasard».
- Vers 380 : «*discours*» : «récits».
- Vers 381-382 : la construction de cette phrase serait aujourd'hui incorrecte, car on ne permet plus l'anacoluthie par laquelle «*ravisseur*» n'est pas le sujet de la proposition suivante. Mais la règle actuelle n'est devenue stricte sur ce point qu'à la fin du XIX^e siècle.
- Vers 384 : «*Pirithoüs*» : roi des Lapithes qu'une amitié légendaire unissait à Thésée. Selon une tradition antique, les deux héros étaient descendus aux Enfers pour enlever Perséphone que Pirithoüs voulait épouser.
- Vers 385 : «*le Cocyte*» : rivière d'Épire, affluent de l'Achéron, et l'un des quatre fleuves des Enfers.
- Vers 386 : «*infernales ombres*» : selon les Grecs, les morts, qui n'étaient plus que des ombres sans consistance, vivaient dans les Enfers.
- Vers 388 : On ne pouvait traverser l'Achéron que dans un seul sens.
- Vers 391 : «*charme*» : «attrait magique».
- Vers 395 : «*tremblante*» : le participe ainsi employé serait invariable aujourd'hui.
- Vers 399 : «*plaindra*» : «témoignera de la pitié pour».
- Vers 401 : «*frivole*» : «léger», «sans fondement», sans aucun sens péjoratif.
- Vers 405 : «*récite*» : «raconte».
- Vers 407 : «*en le voyant*» : «quand je l'ai vu».
«*le bruit de sa fierté*» : «sa réputation d'insensibilité».
- Vers 409 : «*Sa présence*» : «son aspect», «son attitude».
- Vers 410 : «*se confondre*» : «demeurer interdit».
- Vers 413 : «*amant*» : au XVII^e siècle : «celui qui aime et qui est aimé».
«*courage*» : «cœur».
- Vers 420 : «*ses folles douleurs*» : hyperbole propre au langage conventionnel de la galanterie. Aricie n'a pas encore souffert de cet amour.
- Vers 421 : «*un roi, noble fils de la Terre*» : Érechthée, petit-fils de la Terre, l'un des premiers rois légendaires d'Athènes, fut l'arrière-grand-père de Pallas, l'ancêtre d'Aricie et de ses frères (voir vers 426).

- Vers 424 : «*Six frères*» : la tradition antique donnait cinquante fils à Pallas.
«*maison*» : «famille».
- Vers 426 : «*neveux*» : le mot est pris au sens large de «descendants».
- Vers 428 : «*soupirer pour moi*» : dans le langage de la galanterie, «m'aimer».
- Vers 429 : «*flammes*» : dans le langage de la galanterie, «amoureux».
- Vers 430 : On craint que les amours de la sœur, qui seraient une audacieuse rebelle, ne redonnent vie à la lignée.
- Vers 432 : «*soin*» : «souci».
- Vers 435 : «*mes mépris*» : dans le langage de la galanterie, pluriel précieux, «mon indifférence».
- Vers 437 : «*enchantée*» : «soumise à un charme, à une attraction irrésistible». Céder à l'enchantement des yeux d'Hippolyte serait une faiblesse indigne, une lâcheté.
- Vers 443 : «*généreux*» : «de noble race» (du latin «genus»).
- Vers 444 : «*le joug amoureux*» : dans le langage de la galanterie, «la soumission au sentiment amoureux».
- Vers 445 : «*soupirs*» : «les soupirs amoureux».
- Vers 448 : «*un cœur de toutes parts ouvert*» : image précieuse empruntée au langage militaire. Molière s'était, dans «*Les précieuses ridicules*» (scène 9), moqué de ces métaphores à la mode.
- Vers 449 : «*courage*» : «cœur» ici considéré comme le siège de l'amour.
- Vers 450 : «*la douleur*» : «les souffrances de l'amour» (voir le vers 420).
- Vers 451 : «*enchaîner un captif*» dans des «*fers*» : dans le langage de la galanterie, «rendre amoureux un homme».
«*étonné*» : «frappé de stupeur, comme par le tonnerre».
- Vers 453 : «*irrite*» : «donne de l'ardeur, de l'impatience».
- Vers 458 : «*On*» : dans le langage de la galanterie, l'indéfini désigne la personne aimée ; ici, Hippolyte.
- Vers 459 : «*ennui*» : «tourment».

Intérêt de l'action

Le ton du début de la scène est tout de grâce et de fraîcheur, le contraste étant grand avec la fin de l'acte I.

Aricie avoue à sa confidente, Ismène, son amour pour Hippolyte que Trézène vient de reconnaître pour roi.

Intérêt littéraire

Dans le langage de la galanterie précieuse, dont Aricie use à profusion, se déploie toute une panoplie de comparaisons, de métaphores (le «*joug*», les «*fers*», le «*captif*» enchaîné et «*de ses fers étonné*» [vers 451]), d'hyperboles (vers 454).

Dans la métaphore du vers 425 : «*Le fer moissonna tout*», la famille d'Aricie est vue comme une prairie dont les herbes furent victimes des guerres, le «*fer*» étant à la fois celui des faux et celui des épées ou des lances.

Intérêt psychologique

Le personnage d'Aricie semble ici superficiel et un peu inconsistant. Cette apparente légèreté est étonnante alors que Racine lui donna, dans la suite de la tragédie (V, 3 par exemple), de la force de caractère. Son usage du langage de la galanterie précieuse est de nature à rendre ses sentiments moins vrais à nos yeux. Son amour s'exprime tantôt sur le mode mineur des seules impressions amoureuses (vers 435-437), tantôt sur le mode majeur de l'admiration et de l'estime (vers 441-442). Mais il y a aussi, entre elle et Hippolyte, une manière commune de concevoir l'amour (vers 443-448). L'attitude d'Aricie à l'égard d'Hippolyte (vers 442) est la même que celle de celui-ci à l'égard de son père (vers 83-94).

On peut remarquer aussi que la peinture de l'amour dans les vers 410-414 rappelle, mais sur un autre registre, celle que faisait Phèdre aux vers 273-276

Acte II, scène 2

Notes

- Vers 463 : «*avant que de*» : tournure habituelle au XVIIe siècle : «avant de».
- Vers 464 : «*sort*» : «situation». Aricie était jusque-là considérée comme une esclave (voir vers 376).
- Vers 466 : «*bornant*» : «mettant un terme à».
- Vers 469 : «*la Parque*» : la divinité qui coupait le fil de la vie.
«*homicide*» : le mot était aussi un adjectif au XVIIe siècle.
- Vers 470 : «*Alcide*» : autre nom d'Hercule, petit-fils d'Alcée.
- Vers 471-472 : Aricie ne doit haïr que son persécuteur, mais non le héros.
- Vers 475 : «*plaint*» : «regretté», «déploré».
- Vers 478 : «*Pitthée*» : grand-père maternel de Thésée, roi de Trézène.
- Vers 479 : «*balancer*» : «hésiter».
- Vers 480 : «*plus libre que moi*» : la galanterie perce dans le jeu de mots sur «*libre*».
- Vers 482 : «*disgrâce*» : sens propre : «refus des faveurs qui lui étaient dues».
- Vers 488 : «*superbe*» : sens péjoratif ici : «injuste et humiliante».
- Vers 490 : «*mon frère*» : le fils aîné de Phèdre, demi-frère d'Hippolyte.
- Vers 491-492 : Les «*droits*» d'Hippolyte, comparés à ceux des fils de Phèdre, sont d'une nature que les «*lois*» ne sauraient entamer.
- Vers 496 : «*ce fameux mortel*» : Érechthée, petit-fils de la Terre, roi légendaire d'Athènes.
- Vers 497 : «*Égée*» : Selon certaines traditions antiques, Égée, père de Thésée, était seulement le père adoptif de Pandion, lui-même petit-fils d'Érechthée ; Pallas, père d'Aricie et des Pallantides, était son fils légitime
- Vers 498 : «*accrue*» : «développée». C'est donc par ses bienfaits que Thésée se serait fait reconnaître roi d'Athènes plutôt que les fils de Pallas : Hippolyte réhabilite son père.
- Vers 503 : «*vosre sang englouti*» : Allusion à la mort des frères d'Aricie, fils de l'Attique.
- Vers 504 : «*fumer*» : les vapeurs qui se lèvent du sang bouillant sont le symbole de la colère (voir «*Le Cid*», vers 663).
- Vers 508 : On peut le traduire ainsi : «Réunir en votre faveur les voix qui se partagent entre nous.» Hippolyte se considère comme le prétendant le plus légitime, après Aricie, au trône d'Athènes.
- Vers 509-514 : La joie d'Aricie, son admiration pour Hippolyte rappellent le ton de la scène précédente (vers 437-442).
- Vers 515 : «*vous trahir*» : «aller contre vos intérêts».
- Vers 519 : «*fierté*» : «indifférence».
- Vers 521 : «*sauvages*» : le mot n'a rien de péjoratif.
- Vers 522 : «*Pourrait*» : au XVIIe siècle, le verbe s'accordait avec le sujet le plus rapproché.
«*en vous voyant*» : «lorsqu'on vous voit».
- Vers 523 : «*charme*» : sens fort : «enchantement magique».
«*décevant*» : «trompeur», «enjôleur».
- Vers 525 : «*la violence*» : celle de la passion.
- Vers 529 : «*déplorable*» : «dont le sort mérite des pleurs».
- Vers 530 : «*téméraire*» : «trop hardi». La même idée sera reprise au vers 537.
- Vers 532 : «*captifs*» : dans le langage de la galanterie, «ceux que l'amour tient prisonniers».
- Vers 533-534 : Ces deux vers sont inspirés d'un passage très célèbre du poète latin Lucrèce : «Il est doux quand, sur la vaste mer, les vents ébranlent les flots, d'assister du rivage aux dures épreuves d'autrui.» («*De natura rerum*» [II., vers 1-2]).
- Vers 535 : «*Asservi*» : sens fort : «réduit en esclavage».
- Vers 538 : «*enfin*» : «à la fin».

- Vers 540 : «*le trait*» : «la flèche» décochée par le dieu Amour.
- Vers 541 : «*je m'éprouve*» : «je me mets à l'épreuve», pour vaincre mon amour.
- Vers 542-549 : Ils font écho à ceux où Phèdre exprimait sa lassitude (vers 159-161).
- Vers 545 : «*que j'évite*» : «que je cherche à éviter».
- Vers 550 : «*Neptune*» : père du cheval Areion, il était le dieu de l'équitation.
- Vers 552 : «*coursiers oisifs*» : Hippolyte ne les fait plus courir.

Intérêt de l'action

Hippolyte décide d'affranchir Aricie, lui offre la couronne d'Athènes, et lui déclare son amour, songeant à exiler Phèdre et son fils en Crète, et à ne garder pour lui que Trézène.

Dans un premier temps, la succession de Thésée occupe ici le premier plan. La politique prend le pas sur l'amour, auquel elle reste cependant mêlée, selon la tradition de la tragédie. On remarque l'insistance d'Hippolyte à légitimer ses prétentions au trône d'Athènes ; en fait, comme Oenone avait son plan (vers 355-362), il a le sien : en épousant Aricie, il mettrait un terme au conflit entre les descendants de Pallas et ceux de Thésée. Il ne lui reste qu'à obtenir l'accord d'Aricie.

Les vers 464-508 traduisent chez lui une plénitude et une sûreté qui font bien de lui le digne fils du héros Thésée.

Dans un second temps, on assiste à la transformation qui s'opère dans les rapports entre Hippolyte et Aricie. Elle est d'abord l'esclave qu'il libère ; puis la future reine dont il reconnaît le pouvoir ; enfin, la femme aimée à laquelle il déclare son amour, non sans reconnaître la blessure faite à son orgueil puisqu'il est ainsi «*asservi sous la commune loi*» (vers 535), mais qui répond aux vœux de la jeune fille, qui entendait «*enchaîner un captif de ses fers étonné*» (vers 451).

Cependant, ils voient dans ce naissant mais insurmontable amour une faiblesse dont ils ont honte.

Les vers 553-560 s'adressaient, par-dessus la rampe, aux mondains que pouvait étonner un amour dont l'expression était si éloignée des galanteries de salon.

Acte II, scène 3

Notes

- Vers 562 : «*Moi?*» : L'étonnement d'Hippolyte témoigne de son trouble après la scène de déclaration brusquement interrompue. Il est pourtant bien naturel que la veuve de Thésée veuille lui parler.
- Vers 565 : «*que peut-elle attendre?*» : les préoccupations politiques reprennent un instant le dessus : Hippolyte songe aux prétentions de Phèdre pour son fils.
- Vers 569 : «*Cependant*» : «Pendant ce temps».
- Vers 570 : le style de la galanterie reparaît.
- Vers 572 : Aricie, plus réaliste, sait qu'il faut faire vite.
«*généreux desseins*» : cela rappelle les vers 511-514.
- Vers 573 : «*tributaire de*» : «soumise à» («qui paie tribut à»).
- Vers 576 : tout pudique qu'il est, cet aveu est une réponse directe au vers 557.

Intérêt de l'action

Hippolyte apprend que Phèdre demande à le voir, et Aricie lui avoue qu'elle l'aime.

Acte II, scène 4

Notes

- Vers 578 : «*s'arme*» : «se prépare».
- Vers 579 : il faut remarquer l'abondance des verbes de mouvement : ces deux scènes sont extrêmement rapides.
«*revien*» : licence graphique nécessaire pour la rime.
- Vers 580 : «*fâcheux*» : «qui vient mal à propos».

Intérêt de l'action

Hippolyte, qui veut partir au plus vite, est arrêté par l'arrivée de Phèdre.

Acte II, scène 5

Notes

- Vers 581-582 : Ces deux vers s'adressent à la seule Oenone.
- Vers 583 : En détournant la pensée de Phèdre de son amour coupable, Oenone ne cherche qu'à vaincre sa résistance (voir les vers 357 et suivants).
- Vers 585 : C'est une simple formule de politesse.
- Vers 588 : «*encor*» : «aussi».
- Vers 594 : «*odieuse*» : «digne de haine».
- Vers 596 : Chez Racine, la haine est plus proche de l'amour que l'indifférence (voir "*Andromaque*", vers 540)
- Vers 599 : «*m'offrir*» : «m'exposer».
- Vers 600 : «*Aux bords que j'habitais*» : «Sur les rivages où j'habitais». Il s'agit d'Athènes (voir vers 40, 295-296).
- Vers 601 : «*déclarée*» : «ayant pris ouvertement parti».
- Vers 604 : Phèdre avoue à Hippolyte plus de «cruautés» qu'elle n'en avait avoué à Oenone.
- Vers 611 : «*importuns*» : «qui pèsent de façon continue».
- Vers 612 : «*hymen*» : «mariage».
- Vers 613 : «*ombrages*» : «jalousie», «inquiétude» ; l'expression n'est demeurée qu'au singulier.
- Vers 617 : «*soin*» : «souci».
«*me trouble*» : sens fort : «me tourmente».
- Vers 618-622 : Hippolyte prend le demi-aveu de Phèdre pour du désespoir après la mort de Thésée.
- Vers 621 : «*Neptune*» : une légende grecque faisait de Thésée le fils de Neptune.
- Vers 623 : «*On ne voit point deux fois le rivage des morts*» : Phèdre repousse la possibilité du retour de Thésée, dont Hippolyte vient d'exprimer l'espoir. D'ailleurs, on ne pouvait traverser l'Achéron que dans un seul sens.
- Vers 624 : «*les sombres bords*» : ceux de l'Achéron, fleuve des enfers.
- Vers 625 : «*vous*» : Phèdre ne dit pas «nous» parce que, pour sa part, elle n'espère pas le retour de Thésée, et met même beaucoup de hâte à détromper Hippolyte ! En réalité, elle se rassure elle-même.
- Vers 626 : «*avare*» : «avide». L'expression est dans Virgile ("*Géorgiques*", II, 492). Sénèque exprima la même idée par l'adjectif «tenax».
- Vers 629 : Phèdre glisse vers l'aveu passionné : de l'évocation de Thésée, elle passe à la contemplation d'Hippolyte ; de l'amour porté autrefois à Thésée, elle passe à l'amour qu'elle voue alors à Hippolyte ; et cette image qu'elle imaginait d'abord, elle la voit bientôt réellement ; elle a tant de présence pour elle qu'elle lui parle, et qu'elle est sur le point de lui révéler les sentiments qui l'animent.

- Vers 630 : «*folle ardeur*» : «amour déraisonnable»
«*malgré moi*» : formule à double entente : l'«*ardeur*» est involontaire, son aveu aussi.
- Vers 631 : «*l'effet prodigieux*» : «qui tient du prodige, du miracle».
- Vers 631-633 : Les paroles d'Hippolyte, qui ne font allusion qu'à Thésée, arrêtent l'élan de Phèdre, qui se rend compte qu'il ne l'a pas comprise ou qu'il n'a pas voulu la comprendre. Mais, en même temps, Phèdre n'ayant parlé que de l'image de Thésée, de l'amour qu'elle lui portait, Hippolyte ne peut évidemment pas s'y opposer.
- Vers 634 : «*Prince*» : Phèdre jusqu'ici appelait Hippolyte «*Seigneur*» ; elle lui donne désormais le titre de «*Prince*», considérant que, succédant à son père, il est maintenant roi.
«*je languis*» : «je souffre d'amour».
- Vers 635 : «*Je l'aime*» : le verbe éclate en tête du vers ; Phèdre libère son cœur.
- Vers 636 : «*objets*» : le mot n'avait rien de sexiste, car, dans la langue classique, il désignait toute autre personne (qui est un objet pour le sujet que nous sommes) et, spécialement, en langage galant, la «personne aimée».
«*mille objets*» : Thésée était célèbre pour ses exploits amoureux. Mais il fut dépassé par le Don Giovanni de Da Ponte et Mozart qui se vantait de «mille e tre» conquêtes en Espagne seulement !
- Vers 637 : «*du Dieu des morts déshonorer la couche*» : On disait que Thésée devait aider Pirithoüs à enlever Proserpine, épouse du dieu des Enfers, Hadès (Pluton). Par la mention de cette infidélité, Phèdre montre sa désaffection, son mépris pour le vil séducteur qu'est son époux. Mais ces débordements lui offrent aussi l'occasion d'une sorte de justification du sien.
- Vers 638 : Ce sont les mots mêmes qui désignaient Hippolyte : ce «*fier ennemi*» (vers 203).
- Vers 639 : «*Charmant*» : «qui exerce une attraction surnaturelle», «qui ensorcelle», «qui a quelque chose de maléfique».
«*traînant*» : «entraînant».
«*soi*» : cet emploi du réfléchi est incorrect aujourd'hui où on dit «lui».
Cet amant idéal est différent de Thésée parce qu'il est séduisant sans le savoir, sans en profiter, parce qu'il est pur, neuf et simple.
- Vers 640 : Phèdre en avait fait l'aveu à Oenone au vers 290. Mais l'aveu fait ici à Hippolyte est encore voilé derrière une allusion, une comparaison, une analogie établie avec un Thésée jeune.
«*vois*» : orthographe étymologique.
- Vers 641 : «*Il avait*» : Ce retour vers le passé est un retour vers l'amour qu'elle porta à Thésée, vers un amour jeune et pur, comme elle voudrait que le soit celui qu'elle éprouve pour lors.
«*port*» : «façon de se tenir», «maintien», «allure».
- Vers 642 : «*Cette*» : démonstratif qui a une valeur possessive : «votre pudeur».
«*pudeur*» : «modestie», «confusion».
- Vers 644 : «*filles de Minos*» : Ariane et Phèdre, qui furent successivement séduites par Thésée.
- Vers 646 : Phèdre confond, peut-être volontairement, l'expédition de Thésée en Crète avec celle des Argonautes qui rassembla autour de Jason toute «*l'élite*» de la Grèce.
- Vers 649 : «*le monstre de la Crète*» : le Minotaure. Tous les neuf ans, Athènes devait lui offrir un tribut de sept jeunes hommes et de sept jeunes filles. Thésée se porta volontaire pour combattre le monstre, le tua au fond de son Labyrinthe de Cnossos (vers 650), et en ressortit grâce au fil qu'Ariane lui avait donné (vers 651-656).
- Vers 650 : «*détours*» : ceux du Labyrinthe de Cnossos, qui ne sera nommé qu'au vers 656.
«*retraite*» : «refuge» du Minotaure
- Vers 651 : «*développer*» : «débrouiller».
«*l'embarras incertain*» : «les nœuds inextricables», «l'enchevêtrement difficile à démêler», «la complication confondante du dédale».
- Vers 652 : «*fil fatal*» : le fameux fil d'Ariane, dont la pelote, déroulée, permit à Thésée de sortir du Labyrinthe ; il est «*fatal*» parce qu'il commandait son sort.
- Vers 653 : Dans ce nouveau glissement dans le fantasme, Phèdre refait l'histoire de la mort du Minotaure en remplaçant Thésée par Hippolyte, puis, par une sorte de jalousie rétrospective, en

s'imaginant elle-même à la place d'Ariane, qui était amoureuse de Thésée, comme elle l'est d'Hippolyte.

- Vers 654 : «*d'abord*» : «tout de suite».

- Vers 657 : «*soins*» : «soucis», mais aussi «attentions», «marques d'attachement».

«*tête charmante*» : expression pleine à la fois de force et de tendresse.

- Vers 658 : «*amante*» : «celle qui aime et est aimée».

- Vers 659 : «*compagne du péril*» : «compagne dans le péril» qu'était le Minotaure. Phèdre s'imagine en hardie guerrière.

- Vers 662 : «*perdue*» : Phèdre se serait perdue dans le Labyrinthe, mais aurait perdu aussi la maîtrise de soi, la raison, la pudeur, la virginité, serait devenue «une fille perdue». Le mot est important parce qu'il indique qu'elle cède au vertige de son amour dont elle marque bien la ferveur, qui se traduit par la transformation exaltée qu'elle fait subir à l'histoire, son imagination d'une participation active à l'aventure, d'un affrontement du danger sans crainte.

- Vers 664 : Hippolyte emploie le présent, son incertitude à propos de Thésée («*Peut-être votre époux voit encore le jour*» [vers 619]) rendant plus odieux à ses yeux l'aveu de Phèdre ; mais c'est aussi pour lui une défense.

- Vers 666 : «*gloire*» : le mot est cornélien ; il faut comprendre «tout souci de mon honneur», cette protestation contredisant tout à fait l'aveu qui précède, étant un sursaut, un réveil, une reprise de conscience, une vexation aussi. Dans cette escrime qu'est la relation amoureuse, toute avance qui ne reçoit pas de réponse de la part du partenaire doit aussitôt être étouffée par une attitude orgueilleuse, surtout lorsque c'est une femme qui prend l'initiative.

- Vers 667 : «*pardonnez*» : la brièveté de l'expression traduit la confusion d'Hippolyte.

- Vers 669 : «*Ma honte*» : L'attitude d'Hippolyte est celle du jeune homme qui, surpris dans son innocence, a d'abord protesté ; puis qui s'effraie d'être allé si loin, et qui, étant contredit, se soumet, s'excuse, s'éloigne pour cacher son trouble, et essayer de comprendre la situation. La honte qu'il éprouve est celle que devrait éprouver Phèdre.

- Vers 670 : «*tu*» : le changement de personne et de ton est un procédé habituel chez les auteurs de tragédies.

«*trop entendue*» : «trop bien comprise». Le sursaut de dignité est oublié. Phèdre marque bien son agacement, sinon sa colère, devant l'incapacité d'Hippolyte à comprendre ce qu'elle lui déclare, ou de sa méfiance devant son départ précipité. Elle s'est découverte, il lui faut dès lors aller jusqu'au bout de son entreprise, et obliger le jeune homme à réagir d'une façon ou d'une autre.

- Vers 672 : «*fureur*» : «mouvement irraisonné», «amour déraisonnable». Voir le vers 259 et, plus loin, le vers 675 où c'est un «*fol amour*».

- Vers 673 : «*au moment que*» : «au moment où».

- Vers 678 : «*Je m'abhorre*» : «J'éprouve de l'horreur pour moi-même». Ce sentiment est tout à fait janséniste en ce sens que c'est le dégoût d'elle-même qu'est censée ressentir la créature pécheresse, la condamnation qu'elle porte sur elle-même, et, en même temps, sa soumission à un destin inéluctable qui appartient à cette conception pessimiste du christianisme.

- Vers 680 : «*le feu fatal à tout mon sang*» : «la concupiscence fatale à toute ma race». Cette métaphore est une nouvelle allusion de Phèdre à son hérédité, au destin tragique de sa famille (voir vers 249-258).

- Vers 682 : «*séduire*» : sens étymologique : «égarer», «induire en erreur».

- Vers 685 : «*odieuse*» : «digne de haine» (comme l'indique le vers suivant).

- Vers 687 : «*soins*» : sens fort : «tentatives», «efforts».

- Vers 689 : «*charmes*» : «puissance de séduction». Néron avait dit : «*J'aimais jusqu'à ses pleurs que je faisais couler*» («*Britannicus*»).

- Vers 690 : Sont décrits les effets physiques de l'amour malheureux ; «*j'ai languï*» signifie «j'ai subi un abattement maladif et prolongé des forces qui correspond à un abattement moral ; «*j'ai séché*» renchérit sur «*j'ai languï*», rend l'étiollement, l'affaissement d'un corps qui perd tout ressort, toute raison de vivre (le mot n'appartient pas au langage noble, mais Bossuet [«*Oraison funèbre de Madame*»] l'avait déjà emprunté à la Bible : «battu comme l'herbe, mon cœur sèche» [«*Psaume 102*»]).

- Vers 691 : «*Il suffit*» : «il suffirait».

Après «*persuader*», il faut marquer un temps dans la lecture.

- Vers 692 : «*me regarder*» : Hippolyte ne regarde pas Phèdre tant il est gêné, sinon horrifié, de ce débordement, tandis qu'elle le supplie de lui montrer quelque attention. Il y a ici un procédé scénique, assez neuf alors, pour attirer l'attention sur un autre acteur que celui qui parle.

- Vers 694 : «*honteux*» : «qui me couvre de honte».

- Vers 695 : «*Tremblante*» : le participe ainsi employé serait invariable aujourd'hui.

«*un fils*» : son fils aîné, héritier du trône d'Athènes.

- Vers 697 : «*Faibles*» : «Mal assurés».

- Vers 698 : «*je ne t'ai pu parler*» : dans la langue ancienne, le pronom complément d'un infinitif se plaçait devant le verbe dont dépendait l'infinitif.

- Vers 699 : «*odieux amour*» : «qui suscite ta haine».

- Vers 700 : «*héros*» : c'est par ce mot que les Grecs désignaient le demi-dieu. Il s'agit de Thésée qui, comme Héraclès, avait purgé la Terre de ses brigands et de ses monstres comme on le constata aux vers 77-82 :

«*ce héros intrépide*

*Consolant les morts de l'absence d'Alcide,
Les monstres étouffés et les brigands punis,
Procuste, Cercyon, et Scirron, et Sinnis,
Et la Crète fumant du sang du Minotaure.»*

- Vers 701 : «*Délivre l'univers*» : l'hyperbole est remarquable.

«*monstre*» : «être anormal, transgressant l'ordre de la nature». Par le «*monstre qui t'irrite*», Phèdre se désigne en prétendant employer les mots qu'elle pense inspirer à Hippolyte.

- Vers 705 : «*son offense*» : «l'offense qu'il t'a faite».

- Vers 708 : «*m'envie*» : «ne m'accorde pas», «me refuse».

«*supplice*» : «mort violente».

«*un supplice si doux*» : l'oxymoron marque bien le masochisme de Phèdre.

- Vers 709 : «*ta main serait trempée*» : il y a une ellipse : «si tu crois que ta main serait trempée».

- Vers 710 : «*Au défaut de*» : «À la place de», «Au lieu de».

- Vers 711 : «*Donne*» : Hippolyte est resté immobile, comme pétrifié (Phèdre dira plus loin : «*Peut-être sa surprise a causé son silence*» [vers 785]), et Phèdre lui arrache son épée pour s'en frapper elle-même. Mais, arrêtée par Oenone, elle va sortir avec l'arme entre ses mains. Chez Sénèque, c'était Hippolyte qui tirait son glaive pour la châtier, ce châtiment étant extérieur ; chez Racine, il est intérieur, Phèdre ayant conscience de son indignité. Les deux conceptions sont donc tout à fait contraires. L'épée servira ensuite de pièce à conviction (vers 889, 1008-1010 et 1084). Il faut encore, l'épée étant un symbole phallique, remarquer la dimension érotique de ce passage (vers 703-711).

Intérêt de l'action

Sous couleur de lui peindre son amour pour Thésée, Phèdre avoue à Hippolyte l'amour qu'elle éprouve pour lui. Repoussée avec horreur par le jeune homme, elle lui arrache son épée dont elle veut se transpercer. Mais Oenone l'entraîne.

Au début de la scène, dont la lenteur est mise en valeur par la rapidité des vers qui précèdent (vers 577-580), Phèdre garde un ton officiel, car son propos est politique puisqu'elle rencontre Hippolyte pour lui demander de protéger son fils. Et c'est effectivement de ce problème qu'ils s'entretiennent pendant trente-quatre, voire quarante-six vers, jusqu'au moment où, comme elle parle de Thésée, se superpose une fois de plus la figure de l'amant à celle de l'époux, l'hallucination visuelle favorisant le lapsus verbal. La passion s'empare alors d'un discours qui ressemble à celui de l'héroïne de Sénèque, mais qui n'est pas volontairement concerté, comme l'était celui-ci. Se démasquant, elle change vite de ton, et l'intensité de la scène croît, et ne cesse de croître. Déjà, le rappel de son attitude à l'égard d'Hippolyte est rempli de dangereux frémissements (vers 596, 607-608).

Enfin, on peut suivre les étapes de l'aveu progressif de sa passion refoulée :

- Aux vers 627-662, par une originale transposition, elle se déclare de façon encore détournée, en prétendant : «*je languis*», «*je brûle pour Thésée*» (vers 634), «*Je l'aime*» (vers 635), en semblant animée par l'amour conjugal (d'où le quiproquo des vers 631-633, Hippolyte ne pouvant, dans sa pureté, rien deviner derrière les demi-aveux de la reine). En fait, elle voit en lui une réincarnation de Thésée jeune, séduisant et innocent ; elle voit même en lui, par une véritable uchronie, un autre vainqueur du Minotaure. Pour exprimer son amour, elle exploite cette confusion entre le fils et le père, mais aussi entre Ariane et elle-même. Ce sont des minutes de bonheur intense où, dans une sorte d'allégresse, elle se livre aveuglément à son rêve, construit une fiction où elle lui aurait été entièrement dévouée dans le terrible Labyrinthe (vers 656-662). Elle regrette d'avoir connu Thésée avant Hippolyte, alors qu'elle n'a pu le connaître que parce qu'il est le fils de Thésée !

Mais, après cette idéalisation de l'amour, survient le brusque retour à la réalité.

- En effet, aux vers 663-670, Hippolyte, qui a longtemps conservé une attitude réservée, favorisée par l'équivoque, se rend enfin compte de ce que lui dit Phèdre, et lui marque une répulsion qui la rend à sa solitude et à l'horreur d'elle-même, lui sert un rappel à la bonne morale qu'on peut d'ailleurs trouver quelque peu comique.

- Devant la réaction accusatrice d'Hippolyte, l'attitude de Phèdre bascule, sa conscience se réveille, sous forme de fierté cependant, son amour-propre blessé répondant d'abord par la défense de son image : elle invoque «*le soin de [s]a gloire*» (vers 666), et non pas le souci de ses devoirs).

- Puis, sentant la vanité de cette parade, se rendant compte qu'elle n'a pu cacher l'essentiel, et craignant la fuite du jeune homme, aux vers 670-711, n'ayant désormais plus rien à perdre, elle décide de tout étaler. Elle se livre à une franche déclaration, revendique hautement la vérité, crie son amour à Hippolyte, en se présentant comme une victime de la cruauté des dieux (vers 677-683), ce qui, en fait, exalte la supériorité de l'être d'exception qu'elle est, puisqu'ils l'ont choisie comme objet d'une vengeance exemplaire ; en affirmant toute son horreur de soi, la conscience qu'elle a de l'indignité de cet amour (vers 693-707). Le silence d'Hippolyte est clairement perceptible aux vers 691 et 692 où il devient un motif de plainte. Aux vers 693 et 694 est employée une interrogation oratoire qui, en fait, ne demande pas de réponse, crée le dynamisme de la tirade : à chaque silence fait suite une nouvelle tentative, une nouvelle offensive. L'absence de réactions, d'interruptions de la part du destinataire entraîne principalement l'effet de crescendo dans la violence qui culmine avec la fin de la tirade. Il faut que chaque fois Phèdre utilise des mots plus forts pour vaincre la résistance d'Hippolyte. De ce silence, ses paroles tirent aussi leur caractère pathétique, d'autant plus pathétique que le «*tu*», pronom de l'intimité familière, s'est substitué, quand commence la tirade, au «*vous*» jusque-là employé. Mais il n'a pas supprimé la distance, que maintient Hippolyte, sa «*froidueur*» contrastant avec l'intensité de ses paroles à elle, fréquemment appuyées par des verbes qui en appellent au jugement et au sentiment : «*Ne pense pas*» (vers 673), «*Toi-même en ton esprit rappelle le passé*» (vers 683), «*le crois-tu*» (vers 694), «*Crois-moi*» (vers 703), «*si tu le crois*» (vers 707). Les appels aux réactions physiques apparaissent aussi comme des supplications pitoyables : l'écoute (début de la tirade), le regard (vers 691), le geste (vers 704) sont sollicités mais, pour les deux derniers, en vain. On remarque les répétitions insistantes dans la dernière partie de la tirade : «*monstre*» / «*monstre affreux*» ; «*doit frapper*» / «*Frappe*» ; «*Au devant de ton bras*» / «*Au défaut de ton bras*» ; «*Prête-moi*» / «*Donne*», la tirade se terminant par cet ordre bref et violent accompagné d'un geste dont on peut penser qu'il exprime une volonté de suicide, car l'excès dans le langage s'accompagne à la fin de la tirade de violence gestuelle. Tous les termes qui réclament la mort sont appuyés par des gestes exprimant une agressivité («*Voilà mon coeur. C'est là...*» [vers 704] ; «*Donne*» [vers 711]), contraires à la dignité de Phèdre et aux règles de bienséance du théâtre classique.

Dans cet aveu, on dégage deux champs lexicaux dominants et apparemment contradictoires :

- Le champ lexical du destin :

- «*Objet infortuné des vengeances célestes*» (vers 677) ;
- «*les Dieux*» (vers 679, 681) ;
- «*le feu fatal à tout mon sang*» (vers 680).

- Le champ lexical de la faute :

- «*Cet aveu si honteux*» (vers 694) - «*odieux amour*» (vers 699) - «*son offense*» (vers 705), ces mots péjoratifs dévalorisant le sentiment éprouvé ;

- «*Venge-toi, punis-moi*» (vers 699) - «*ne doit point t'échapper*» (vers 703) - «*Impatient déjà d'expié*» (vers 705), ces mots appelant la punition, le châtement ;

- «*monstre*» (vers 701) - «*monstre affreux*» (vers 703) - «*sang... vil*» (vers 709), ces images exprimant le paroxysme de l'auto-dévalorisation.

Cette observation des champs lexicaux permet de mieux saisir toute la dimension du personnage.

Il est intéressant de comparer cette tirade avec les deux autres «*aveux*» que fait Phèdre :

- En I, 3, l'aveu est fait à un tiers, Oenone, et passe par le récit. Le face à face n'a pas lieu.

- Dans la tirade précédant celle-ci, en II, 5, le face à face avec Hippolyte a lieu, mais il est voilé par le rêve et le jeu sur la confusion entre Thésée et Hippolyte.

- La troisième étape (cette tirade-ci) réclame désespérément la communication, l'échange, le contact, mais ne les obtient pas. Dans ce cas, la tirade n'est pas seulement un texte théâtral dans lequel un personnage est seul à parler, mais est plutôt un dialogue manqué, inabouti, qui renvoie le personnage à sa solitude.

À la création de la pièce, de nombreux spectateurs trouvèrent cette scène «trop remplie d'amour, de fureur et d'effronterie».

Intérêt littéraire

On remarque dans cette scène l'abondance verbale, la hardiesse d'un style que Phèdre paraît ne plus contrôler (vers 690, 692, etc.).

Il faut remarquer avec quel art sont placées les évocations mythologiques qui, d'une part, magnifient les exploits de Thésée revus par Phèdre, et, d'autre part, amplifient aussi la domination des forces supérieures (vers 626, 679-682).

On observe dans la grande tirade la présence de métaphores qui font surgir des images de désordre, de violence et de souffrance. La métaphore du feu aux vers 679, 680 («*ces Dieux qui dans mon flanc / Ont allumé le feu fatal à tout mon sang*») décrit l'amour comme dévorant, destructeur. La même image se retrouve au vers 690. Au vers 676, l'assimilation de l'amour à un poison exprime le même pouvoir mortel.

En remarquant l'abondance de termes comme «*haine*», «*odieux*», «*horreur*», «*horrible*», on peut se demander si Racine ne semble pas vouloir briser son héroïne sous les coups de sa passion.

Le vocabulaire de la violence domine toute la fin de la tirade : «*punis-moi*» (vers 699), «*ne doit point t'échapper*» (vers 703), «*frapper*» (vers 704), «*Frappe*» (vers 38), «*coups*» (vers 707), «*supplice*» (vers 708), «*sang*» (vers 709), «*épée*» (vers 710).

La tirade se caractérise aussi par la présence de nombreuses hyperboles : les mots «*fureur*» (vers 672), «*Je m'abhorre*» (vers 678), «*détestes*» (vers 678), «*odieuse*» (vers 685), «*inhumaine*» (vers 685), «*odieux*» (vers 699), «*monstre*» (vers 701), «*monstre affreux*» (vers 703), rendent l'excès, la véhémence des sentiments. L'emploi constant des mots «*amour*» et «*haine*» doit être interprété dans le même sens : on trouve sept fois le verbe «*aimer*» et ses dérivés ; quatre fois le verbe «*haïr*» et ses dérivés, plus les deux synonymes «*abhorre*» et «*déteste*» et deux fois «*odieux*» (au sens étymologique : «qui suscite la haine»).

Les oppositions expriment des sentiments sans retenue, sans mesure :

- Opposition avec gradation : «*C'est peu de t'avoir fui, cruel, je t'ai chassé*» (vers 684) - «*Pour mieux te résister, j'ai recherché ta haine*» (vers 686).

- Antithèse : «*Tu me haïssais plus, je ne t'aimais pas moins*» (vers 688).

- Oxymoron : «*un supplice si doux*» (vers 708).

Les ruptures du rythme des vers bouleversent la cadence traditionnelle de l'alexandrin, qui est torturé pour rendre les élans passionnels. L'absence de césure à l'hémistiche dans les vers 673, 693, 703, 704, 707, marque le désordre et la violence du débit.

Intérêt psychologique

Hippolyte est défini par Phèdre comme «*fidèle*», «*fier, et même un peu farouche*», et elle l'avait déjà désigné comme «*ce fier ennemi*» (vers 203), comme un jeune homme indifférent à l'amour. Dans sa pureté, il est si loin de songer à la possibilité de l'amour qu'elle a pour lui qu'il ne devine rien. Puis, quand elle se déclare, il demeure sidéré. Cependant, s'il arrête son élan, en parlant d'un «*Thésée présent à vos yeux*» (vers 632), il favorise l'équivoque dont elle va se servir, ce qui l'oblige à exprimer sa répulsion. Faut-il voir dans son «*Dieux !*» (vers 663) un étonnement indigné, ou un trait d'ironie? Toujours est-il qu'il tente de remettre Phèdre sur le droit chemin, en lui rappelant les convenances primordiales, en lui posant la question des vers 663-664, qui est tout à fait légitime, et résume bien toute la problématique de la pièce. Mais, déjà, il se retranche dans la plate politesse (vers 667-670), dans l'incompréhension la plus absurde, ne pouvant ou ne voulant pas faire face à ce qu'il pressent. Aussi est-il ensuite submergé par le flot impétueux et époustouflant de la déclaration de Phèdre. Et, lorsqu'elle lui prend son épée, il se trouve privé de son pouvoir, de sa force, comme émasculé, et, d'ailleurs, il ne pourra se défendre contre les accusations qu'on lui portera plus tard.

Chez Phèdre, l'annonce de la mort de Thésée ranime l'espoir de la réalisation de sa passion pour Hippolyte, qui est scandaleuse, secrète mais irrésistible, même si elle croit ce chasseur d'humeur sauvage insensible à l'amour.

Dans sa première tirade (vers 634-682), elle se montre d'abord très habile, car, prenant le prétexte de la défense de son fils, et par une originale transposition, un détour subtil, jouant sur la ressemblance entre le fils et le père (vers 640-642), procédant comme l'avait fait auparavant Hippolyte (I, 1), elle fait l'éloge de Thésée, ne voulant garder que ses aspects positifs, reconnaissant toutefois que, «*Volage adorateur de mille objets divers*», «*traînant tous les coeurs après soi*», il fut un séducteur, adepte d'un donjuanisme coupable dont les dieux grecs donnaient d'ailleurs l'exemple, qu'il se conduirait d'ailleurs encore en libertin en allant «*du dieu des morts déshonorer la couche*», puisqu'il aiderait Pirithoüs à enlever Proserpine. Comme elle parle de Thésée jeune, un glissement difficilement contenu l'a fait aller vers l'aveu direct (vers 629, 640, 649). L'imagination et le rêve jouant chez elle un grand rôle, en particulier aux vers 647-662, elle a la faculté de créer des images, de leur donner la vie, et de croire bientôt à cette vie. Aussi se complaît-elle à un retour vers le passé qui est un retour sur son amour pour Thésée, alors plus beau et aurolé de l'aventure mythologique dont il avait été le héros. Elle évoque le moment heureux qu'a vécu sa soeur à laquelle elle se substitue : «*Mais non, dans ce dessein je l'aurais devancée*» (vers 653). Toute une autre situation est donc rêvée : pourquoi à la place de Thésée n'y a-t-il pas eu son fils, Hippolyte, et, à la place d'Ariane, sa soeur, Phèdre? Le vers 654 est le moment précis où elle se trahit pour la première fois de manière irrévocable devant celui qu'elle aime. Elle va jusqu'à des mots de tendresse (vers 657), et on peut imaginer le geste que fait, ou qu'esquisse, la comédienne en prononçant les mots «*cette tête charmante*», que le poète fit d'ailleurs rimer avec «*votre amante*». Dans cette irrépressible imagination, elle va plus loin, se fait «*compagne du péril*» (vers 659), s'imaginer en hardie guerrière. Ainsi, d'étape en étape, sa passion refoulée mais irrésistible (que rend le halètement de «*C'est moi, Prince, c'est moi....*» [vers 655]) en est arrivée à l'aveu, dans une sorte d'allégresse ; dans ces minutes de bonheur intense où elle se livre aveuglément à son rêve, où elle peut encore espérer, elle se laisse aller à son exaltation (vers 659-662), qui culmine dans ce bonheur de l'aventure partagée, du risque pris de se perdre avec Hippolyte, «*perdue*» signifiant à la fois «perdue dans le Labyrinthe» et «perdue moralement», révélant l'immensité de son exigence érotique : elle aurait ainsi perdu sa virginité. Dans cet épisode, tout est idéalisé : la personne d'Hippolyte que Phèdre pare de toutes les qualités des héros chevaleresques de Madeleine de Scudéry ; sa propre attitude, son amour. Avec un véritable talent romanesque, elle crée ainsi un type d'amant parfait, investit Hippolyte de tout ce qu'elle avait cru trouver chez Thésée

jeune. Elle apparaît comme une jeune fille amoureuse tellement éprise que, se prenant au plaisir de parler à Hippolyte, elle cède à un vertige du cœur et des sens, son amour étant incontrôlable. Par un sursaut d'arrogance, elle allègue un prétendu souci de sa «*gloire*» dans ce vers 666 qui marque un brusque retour à la réalité. Dans sa seconde tirade (vers 670-711), se manifeste la colère de la femme frustrée. Elle est hors d'elle-même, ne se maîtrise plus du tout (vers 672), Racine ayant tout mis en œuvre pour traduire ce déchaînement de passion.

Quand elle en vient à l'aveu direct, elle se déclare victime d'une force qui la dépasse, de ces dieux qui «*Ont allumé le feu fatal à tout mon sang*» (vers 680), qui ont décidé de «*séduire le cœur d'une faible mortelle*» (vers 682). Elle rappelle l'inutilité de ses tentatives pour se libérer de son amour (vers 683-690), puisqu'elle avait en vain éloigné Hippolyte, exercé sur lui sa méchanceté, sa haine, qui n'étaient que d'autres façons de l'aimer, qui ne firent qu'attiser l'amour, ces sévices qu'elle lui fit souffrir n'ayant pu l'amener qu'à s'attendrir encore plus sur lui. D'où le dangereux jeu de balancier entre l'amour et la haine, ce paradoxe compliqué magnifiquement résumé dans l'asyndète de vers 688 : «*Tu me haïssais plus, je ne t'aimais pas moins.*»

Aussi est-elle envahie par un sentiment d'impuissance : «*De quoi m'ont profité mes inutiles soins?*» (vers 687), interrogation qui nie le pouvoir de la volonté (contrairement aux expressions «*j'ai voulu*», «*j'ai recherché*»), le pouvoir de la raison (elle avoue son «*fol amour qui trouble [s]a raison*» [vers 675]). Au vers 690, elle sollicite l'apitoiement sur elle-même d'un Hippolyte qui ne lui accorde même pas un regard (vers 691-692). Mais elle se ressaisit : «*Que dis-je?*» (vers 693) et, tout en reconnaissant son besoin d'aveu, elle semble revenir à la réalité présente, puisque qu'elle se rappelle le motif de l'entretien, qui était de protéger son fils contre la haine supposée d'Hippolyte : «*Tremblante pour un fils que je n'osais trahir*» (vers 695), alors que ses autres sujets d'intérêt, aussi importants soient-ils, ne peuvent qu'être négligés par elle.

Elle en est arrivée à un tel stade de désespoir qu'elle demande à celui qu'elle aime, qui, après le terrible aveu, n'a pas réagi, de lui infliger la mort à laquelle elle aspire, célébrant sa valeur pour mieux l'y inciter (vers 700), ne manquant pas toutefois de s'attribuer la nocivité énorme «*d'un monstre*» faisant souffrir rien de moins que «*l'univers*» (vers 701) ! Au vers 702, par une remarquable distanciation ironique, elle envisage lucidement le caractère scandaleux de la situation. Puis, comme il ne répond pas, elle essaie de susciter chez lui quelque marque d'émotion, une réponse, un geste. Elle invite encore le «*digne fils du héros*» à la frapper dans son «*cœur*», muscle vital mais aussi siège des sentiments qu'il faut punir, qui se sait coupable, et le montre car elle lui prête une autonomie (vers 705-706), le mouvement de la poitrine que peut alors avoir la comédienne étant une provocation de plus. Et on a encore une autre preuve de l'immensité de son exigence érotique, puisque c'est avec un masochisme marqué qu'elle évoque «*un supplice si doux*» (vers 708), qui serait à la fois expiation et jouissance. Devant la réticence ou l'extrême passivité d'Hippolyte, elle saisit son épée, un objet qui d'ailleurs se porte comme un phallus (vers 710-711).

Le dialogue s'est arrêté. En fait, il n'a jamais réellement commencé : Hippolyte s'est toujours adressé à Phèdre d'une manière très distante et sans ouverture, tandis qu'elle est parvenue à avouer sa faiblesse, à parler de sa passion avec lucidité, et excessivité aussi, inspirant aux spectateurs à la fois de la terreur par l'intensité de sa passion, et de la pitié par la fatalité dont elle est victime.

Ainsi, comme toujours chez Racine, dont il faut admirer la hardiesse dans la peinture de la passion, l'être qui en est atteint ne fait que se consumer lui-même sans diminuer l'ardeur de sa poursuite.

Intérêt philosophique

Dans cette scène, le poids du destin et le sentiment de la faute concilient le tragique antique et le péché chrétien, le jansénisme de Racine se faisant jour.

La scène a été commentée par Proust, dans «*A la recherche du temps perdu*» («*La fugitive*», tome III de la Pléiade, pages 458-460).

Acte II, scène 6

Notes

- Vers 715 : la répétition de «*pourquoi*» marque l'émotion et l'étonnement de Thérémène qui retrouve Hippolyte bouleversé.
- Vers 716 : «*sans épée*» : Phèdre la lui a prise.
- Vers 719 : «*Phèdre...*» : encore sous le coup de l'entretien qu'il vient d'avoir, Hippolyte s'apprête à le raconter, mais est arrêté par la honte.
- Vers 722 : «*déclarée*» : «a pris parti».
- Vers 723 : «*ont pris les voix*» : «ont demandé l'avis de toutes les tribus», «les ont fait voter».
«*tribus*» : dans la Grèce archaïque, le peuple était divisé en tribus. Il y en avait dix à Athènes.
- Vers 724 : «*Votre frère*» : le fils de Phèdre, qui était en fait son demi-frère.
- Vers 728 : L'ironie traduit la colère d'Hippolyte.
- Vers 731 : «*je sais trop bien...*» : Thérémène serait prêt à reprendre son récit, comme en I, 1 ; mais l'heure n'est plus aux bavardages.
- Vers 734 : «*ma course*» : «mon voyage», «mon périple».
- Vers 736 : «*aux mains dignes de le porter*» : celles d'Aricie (voir les vers 507-508).

Intérêt de l'action

Le fils de Phèdre a été reconnu comme roi par Athènes. Le bruit court que Thésée n'est pas mort. L'intensité de la scène 5 se prolonge par une accélération du mouvement dramatique. Si toutes les scènes doivent être dynamiques, les dernières de chaque acte doivent l'être encore plus, pour permettre de franchir le temps mort de l'entracte. Le spectateur, loin de considérer qu'un problème est réglé, ne peut que se demander quel sera le prochain. Le bruit du retour de Thésée, qui survient en cette fin d'acte pour créer un «suspense», prépare la suite de l'action.

Commentaire sur l'ensemble de l'acte II

Il s'achève en fuite. On constate, par différents indices, la précipitation des uns et des autres : Oenone et Phèdre (vers 711-712), Hippolyte (vers 717-736). Si on peut constater les différences de ton et de rythme entre le début et la fin de l'acte, la violence des sentiments n'a cessé de croître depuis le début de la scène 5. Mais la grandeur tragique demeure, les véritables auteurs du drame étant les dieux.

Acte III, scène 1

Notes

- Vers 737 : «*les honneurs*» : «les attributs royaux» (voir vers 726) que le héraut venu d'Athènes (vers 725) a sans doute chargé Oenone d'apporter à la mère du nouveau roi, la régente vraisemblablement.
- Vers 739 : «*flatter*» : «tromper par des louanges illusoire» - «donner de l'espérance».
- Vers 741 : «*fureurs*» : «folle passion».

- Vers 743 : «*il*» : Phèdre n'a pas besoin de nommer Hippolyte tant il est présent à son esprit et à celui d'Oenone.
- Vers 745 : «*respirait*» : «souhaitait avec ardeur».
- Vers 747 : «*mon funeste dessein*» : sa tentative de se donner la mort avec l'épée d'Hippolyte, et que Oenone a empêchée (vers 711, 1017-1018).
- Vers 751 : «*horrible*» : «digne d'horreur».
- Vers 752 : «*profanerait ses mains*» : comme s'il attentait à sa pureté.
- Vers 754 : «*un feu*» : «une ardeur», «une colère».
- Vers 756 : «*de plus nobles soins*» : l'ambition devrait l'emporter sur l'amour.
- Vers 757 : «*un ingrat qui plaît*» : langage de la galanterie.
- Vers 758 : «*Régner*» : il faut remarquer la force du mot ainsi isolé en tête du vers.
«*embrasser la conduite*» : «se consacrer à».
- Vers 761 : «*empire*» : «maîtrise», «domination».
- Vers 766 : «*austère*» : «sévère».
- Vers 767 : «*mon vainqueur*» : langage de la galanterie.
- Vers 770 : «*âme*» : «souffle de vie» (latin «*anima*»).
- Vers 773 : «*innocente ou coupable*» : Oenone ne veut pas juger : elle n'est que dévouement.
- Vers 776 : «*un superbe*» : «un orgueilleux».
«*les mépris*» : le refus d'Hippolyte apparaît à Oenone plus déshonorant pour Phèdre que l'aveu d'amour où elle s'est abandonnée.
- Vers 779 : «*odieux*» : sens fort : «digne de haine».
- Vers 780 : «*Que*» : «Pourquoi».
- Vers 781 : «*cet orgueil qui te blesse*» : Phèdre s'exprime comme si elle-même oubliait sa blessure.
- Vers 786 : «*peut-être*» : la répétition de l'adverbe est expressive : Phèdre se berce d'illusions.
- Vers 787 : «*une barbare*» : l'Amazone Antiope qui était la mère d'Hippolyte.
- Vers 789 : «*le sexe*» : mot habituel au XVIIe siècle pour désigner les femmes.
- Vers 792 : «*fureur [...] raison*» : l'opposition des deux mots a toute sa force ici.
- Vers 797 : «*la pointe était tournée*» : la proue était tournée en direction d'Athènes.
- Vers 798 : du fait des coupes, des sonorités, l'harmonie poétique est remarquable.
- Vers 800 : retour momentané à la politique ; il s'agit de la couronne d'Athènes.
- Vers 809 : «*plaints-lui*» : c'est le texte de 1694 qui signifie : «exprime devant lui tes plaintes sur...» ; Les éditions précédentes portaient : «*peins-lui*», qui était très satisfaisant, tandis que «*plaints-lui*» est un tour embarrassé, pénible, pourrait être une faute d'impression.
- Vers 811 : «*Je t'avouerai de tout*» : «je confirmerai, comme venant de moi, tout ce que tu diras.»
- Vers 812 : «*disposer de moi*» : «décider de mon sort».

Intérêt de l'action

Phèdre, qui ne veut pas régner, confesse qu'elle n'a pas perdu tout espoir, se demande même si elle n'a pas, maintenant que Thésée est mort, le droit d'aimer Hippolyte, envisage de conquérir son amour en lui offrant le trône d'Athènes.

Intérêt psychologique

Phèdre, bouleversée par la terrible scène avec Hippolyte, hésite encore. Elle s'analyse avec lucidité : blessée par l'indifférence d'un homme à qui elle déclarait son amour, honteuse de s'être exposée à ce refus, mais toujours impuissante à lutter contre sa passion (voir le ton sur lequel elle répond, au vers 763, au «*Fuyez*» d'Oenone), espérant encore, contre toute évidence :

«*J'ai déclaré ma honte aux yeux de mon vainqueur,
Et l'espoir, malgré moi, s'est glissé dans mon cœur.*» (vers 767-768),

elle est finalement acharnée à rejeter sa culpabilité sur sa nourrice (vers 769-772).

À partir du vers 781, ce changement d'attitude ayant été provoqué par la perspective du départ d'Hippolyte pour Athènes, elle a choisi, se met à le défendre, lui cherche des excuses, répond même avec violence à Oenone qui flattait sa haine contre lui. Son ton se fait dur à son égard (vers 791-792). Elle redevient un instant volontaire et impérieuse. Mais c'est pour laisser aussitôt à Oenone la liberté d'agir à sa guise (vers 807-811). Cette contradiction s'explique par son désir d'éveiller chez Hippolyte l'ambition et la pitié.

Acte III, scène 2

Notes

- Vers 814 : «*confondue*» : «couverte de honte».
- Vers 816 : «*parfait*» : «accompli».
«*traits*» : «flèches».
- Vers 820 : C'est un souvenir d'Euripide où Aphrodite (Vénus) se vengeait d'Hippolyte parce qu'il refusait d'apporter ses hommages à son autel.
- Vers 821 : «*superbes oreilles*» : hypallage, la superbe (l'orgueil) étant celle d'Hippolyte.
- Vers 824 : «*On*» : l'indéfini désignait l'être aimé dans le langage de la galanterie (voir vers 458).

Intérêt de l'action

Phèdre se reprend et, au comble de la honte, est réduite à implorer l'aide de Vénus, la déesse qui la persécute, et qu'elle maudissait en I, 3.

Acte III, scène 3

Notes

- Vers 825 : «*vain*» : «sans espoir».
- Vers 826 : Dans son affolement, Oenone ne se rend pas compte qu'elle demande à Phèdre un impossible retour en arrière.
- Vers 828 : Cette annonce est faite exactement au milieu de la pièce. La répétition est ici une sorte de cri.
- Vers 831 : «*élançés*» : Au XVII^e siècle, on ne distinguait pas encore le verbe simple et son composé
«*trop entendue*» : «trop bien comprise».
- Vers 834 : «*Il vit*» : cette brièveté contraste avec la volubilité d'Oenone, et en interrompt le cours.
- Vers 837-838 : «*Je mourais*» - «*je meurs*» : le rapprochement de l'imparfait et du présent du même verbe ajoute au pathétique.
- Vers 841 : «*flamme*» : «ardeur amoureuse».
- Vers 844 : «*rebutés*» : le verbe «rebuter» s'employait normalement, dans la langue classique, avec un complément désignant un nom de chose.
- Vers 849 : «*perfidies*» : sens étymologique : «infidélités».
- Vers 852 : Racine céda ici aux habitudes moralisantes d'Euripide, à moins qu'il n'y ait quelque allusion contemporaine : on raconta que la Champmeslé avait commencé par refuser de prononcer ce vers.
- Vers 859 : C'est une véritable maxime.
- Vers 861 : «*tristes*» : «objets de tristesse», «dignes de pitié».
- Vers 862 : «*le sang de Jupiter*» : les enfants de Phèdre descendent du dieu à la fois par leur père et par leur mère.
«*enfler leur courage*» : «enfler d'orgueil leur cœur».

- Vers 864-868 : l'image est parfaitement cohérente : le «*poids*» («*fardeau*») qui pèsera sur les enfants de Phèdre («*opprimés*») les empêchera de «*lever les yeux*».
- Vers 865 : «*un discours*» : «des paroles».
- Vers 870 : «*plus juste*» : «mieux fondée».
- Vers 872 : «*déposer*» : «témoigner», «faire une déposition».
- Vers 873 : «*C'en est fait*» : les conséquences de la situation sont inéluctables ; d'où le présent, ici et dans les vers suivants.
- Vers 876 : «*appuyez*» : «soutenez», «confirmez». Au XVIIe siècle, l'indicatif était régulier dans ce cas.
- Vers 879 : «*affreux*» : pour elle , mais aussi pour Phèdre.
- Vers 884 : «*un monstre effroyable*» : Phèdre projette sur Hippolyte l'image qu'elle se fait d'elle-même.
- Vers 889 : «*heureusement*» : «par bonheur».
- Vers 891 : «*prévenu*» : «dans l'esprit de qui sont nés des sentiments de méfiance».
- Vers 894 : «*Mon zèle*» : «Mon dévouement».
- Vers 895 : «*en*» : le mot renvoie à «*opprimer et noircir l'innocence*». La construction est très libre.
- Vers 897 : «*triste*» : «fâcheux», «déplorable».
- Vers 898 : «*qui*» : «quoi». Emploi très fréquent au XVIIe siècle.
- Vers 899 : «*Je parlerai*» : il faut noter l'assurance de ce futur.
«*aigri*» : «irrité».
- Vers 903 : «*dût-il*» : ce subjonctif a la valeur d'un conditionnel : «même si le sang devait être versé».
- Vers 905 : «*commettre*» : «compromettre».
- Vers 907 : «*notre*» : «votre» parut plus logique à certains éditeurs ; mais les trois éditions publiées du vivant de Racine portèrent bien «*notre*».
«*combattu*» : «auquel on livre combat», «menacé», «battu en brèche».
- Vers 909 : «*je vois Hippolyte*» : pour Phèdre, seul compte Hippolyte, aimé et redouté à la fois.
- Vers 910 : «*insolents*» : «fiers et dédaigneux».

Intérêt de l'action

Soudain, on annonce à Phèdre que la nouvelle de la mort de Thésée était fautive, et qu'il arrive à Trézène. Elle veut mourir, mais Oenone lui propose de faire exiler Hippolyte en l'accusant, auprès de son père, d'avoir voulu lui faire violence. Phèdre accepte. La tragédie s'est remise en mouvement. Figée autour de Phèdre et d'Hippolyte depuis le milieu de l'acte II, l'action repart sous l'effet du coup de théâtre qu'est l'annonce du retour de Thésée. L'arrivée d'Oenone, essouffée et hors d'elle-même, traduit ce mouvement. Tout le drame est dans l'opposition entre le dévouement passionné d'Oenone, et l'effondrement psychologique et moral de Phèdre.

Intérêt psychologique

Au début de la scène, l'annonce du retour de Thésée provoque l'affolement d'Oenone, dont le langage marque le désarroi : répétitions, détails accumulés, coupes. Puis son ton varie : complaisance (vers 870), froid réalisme (vers 873), rudesse (vers 886) ; elle est successivement rassurante et cruelle. Cherchant une issue, elle trouve la plus perfide, celle qui devrait soulever l'indignation de Phèdre. Alors que, chez Euripide, c'était Phèdre elle-même qui accusait Hippolyte, Racine en usa différemment ; mais on peut se demander s'il est préférable que l'accusatrice soit Oenone plutôt que Phèdre.

Phèdre est prise de vertige. Elle mesure brusquement les dimensions de ce monde auquel l'avait arrachée son rêve passionné :

- le temps («*ce matin*» [vers 837], «*aujourd'hui*» [vers 839]) ;
- le lieu («*ces murs, ces vouîtes*» [vers 854]) ;

- les personnages («*mon époux [...] et son fils avec lui*» [vers 840]).

Il ne lui reste plus qu'à mourir (vers 857-859). Mais les vers qui suivent marquent chez elle une hésitation que sa nourrice, attentive à tout ce qui peut la rattacher à la vie, met à profit aussitôt. Devant l'issue que trouve Oenone, elle n'a plus de ressort ; elle n'y voit même plus clair (vers 911-912)

Acte III, scène 4

Notes

- Vers 914 : «*Arrêtez*» : un geste de Phèdre immobilise Thésée, et interrompt sa phrase.
- Vers 915 : «*profanez*» : sens étymologique : Phèdre, en acceptant la tendresse de son mari, commettrait une sorte de sacrilège.
- Vers 916 : «*empressements*» : «témoignages d'affection».

Intérêt de l'action

Thésée paraît avec éclat (vers 913) : son arrivée est une «lumineuse sonnerie» (Jean-Louis Barrault), mais très brève : Phèdre refuse ses témoignages de tendresse, et, par son demi-aveu (vers 916-917), rend l'atmosphère à nouveau étouffante.

Intérêt psychologique

Phèdre est donc entrée dans le jeu d'Oenone. Il faut remarquer tout ce qu'il y a d'équivoque dans les vers 914-920. On constate que, plus la tragédie avance vers son terme fatal, plus Phèdre se révèle retorse et subtilement criminelle. Elle montre une inquiétante présence d'esprit. Les paroles qu'elle prononce préparent et autorisent adroitement la calomnie.

Acte III, scène 5

Notes

- Vers 921 : «*on*» : faux indéfini : c'est bien de Phèdre qu'il s'agit.
- Vers 927 : «*me quitter [...] je ne la cherchais pas*» : il faut remarquer l'opposition des deux pronoms : les deux hommes ont des préoccupations différentes.
- Vers 932 : «*retarder*» : «empêcher de partir».
- Vers 934 : «*de vils ennemis*» : les animaux des forêts.
- Vers 935 : «*indigne*» : «indigne du fils d'un tel père».
- Vers 936 : «*un sang plus glorieux*» : «qui donne de la gloire à celui qui le fait couler». C'est une hypallage
- Vers 938 : «*Déjà*» : l'absence de subordination est conforme à l'usage latin.
- Vers 940 : «*l'insolence*» : c'est l'«ubris» des Grecs, l'orgueil de celui qui se met au-dessus des lois.
«*persécuteur*» : le mot n'avait pas un sens péjoratif (voir le latin «*persequor*»).
- Vers 941 : «*deux mers*» : la mer Ionienne et la mer Égée.
«*assuré les rivages*» : «assuré la sécurité des...».
- Vers 942 : «*libre*» : «libéré des entreprises et des menaces des brigands» (voir vers 79 et suivants).
- Vers 943 : «*le bruit*» : «la renommée» (voir le vers 78).
- Vers 947 : «*s'occuper*» : «s'employer», «s'exercer».
- Vers 950 : «*la mémoire*» : «le souvenir».
- Vers 951 : «*Éternisant*» : «Rendant éternels par leur renommée».

- Vers 954 : «*éperdue*» : «troublée par la crainte».
- Vers 957 : «*un ami*» : Pirithoüs, cité au vers 962.
«*flamme*» : «ardeur amoureuse».
- Vers 958 : Racine mêla ici deux légendes relatives à Thésée et Pirithoüs : l'une les faisait descendre chez Hadès pour enlever Perséphone (vers 383 et suivants) ; l'autre les faisait aller chez Haedonée, roi d'Épire, pour lui ravir sa femme, nommée elle aussi Perséphone.
- Vers 964 : «*monstres cruels*» : appartenait à Haedonée un chien qui se nourrissait de chair humaine ; il s'appelait Cerbère, comme le monstre gardien des Enfers.
- Vers 967 : «*m'ont regardé*» : «ont fait attention à moi».
- Vers 968 : «*de qui*» : «par qui», «par lesquels». Dans la légende antique, c'est Héraclès qui délivrait Thésée.
- Vers 972 : «*cher*» : c'est une rime normande : on prononçait «ché».
- Vers 975 : «*frémissements*» : «tremblements de crainte».
- Vers 982 : il est suivi d'un long silence. Hippolyte est à la torture.
- Vers 984 : «*intelligence*» : «relation secrète entre des personnes».
- Vers 987 : «*voi*» : orthographe étymologique, adoptée pour les nécessités de la rime.

Intérêt de l'action

Thésée reste étonné de l'accueil de Phèdre, et Hippolyte, en lui annonçant son intention de quitter Trézène, accroît sa méfiance. Le trouble de Phèdre et celui d'Hippolyte à son abord, l'«*offense*» mystérieuse évoquée par l'un et l'autre éveillent en lui une douloureuse curiosité. Le récit qu'il fait de ses mésaventures (vers 957-970) peut apparaître comme une digression peu utile à l'action.

Intérêt psychologique

Thésée est désormais au centre du drame, dans une solitude tragique (vers 964) et avec le sentiment d'être le jouet des dieux (vers 956). D'abord étonné (vers 921), puis inquiet (vers 963 et suivants), il devient méfiant, menaçant même (vers 980 et suivants). La logique de son évolution psychologique et de son passé de redresseur de torts va précipiter le dénouement.

Hippolyte est transformé : non plus «*superbe*» (vers 68 et 272), «*fier*» (vers 67), «*farouche*» (vers 638), mais «*tremblant*» (vers 925). Il veut fuir Phèdre, et il trouve à cette fuite soudaine une excuse (vers 935) ; mais celle-ci se fonde sur le désir de rehausser la gloire de Thésée, menacée par l'«*offense*» de Phèdre. Il devient à nouveau, devant Thésée, le «*digne fils du héros*» qui apparaissait déjà à I, 1, et dont l'amour de Phèdre n'a pu ternir la noblesse.

Acte III, scène 6

Notes

- Vers 988 : «*discours*» : Il s'agit des paroles de Phèdre à la scène 4 (vers 914-920).
- Vers 991 : «*funeste*» : sens étymologique : «qui porte la mort».
- Vers 993 : Voici un autre sujet d'inquiétude pour Hippolyte : son amour pour Aricie, dont il se sent plus coupable que de la passion qu'il inspire à Phèdre.
- Vers 994 : «*Quel*» : «Dans quel état» (latin «*qualis*»).
- Vers 997 : «*adresse*» : «habileté» ; le mot n'a rien de péjoratif.
- Vers 999 : «*troubler*» : «contrarier».

Intérêt de l'action

Hippolyte est inquiet, partagé entre sa crainte de voir Phèdre révéler sa passion, et son respect pour son père.

Les quatre derniers vers d'Hippolyte justifient par avance son retour auprès de Thésée (IV, 2). Voltaire allait définir cette règle : «Il faut faire en sorte qu'aucun personnage ne paraisse et ne sorte sans aucune raison sentie de tous les spectateurs.»

La fin de l'acte III est lourde de menaces : perfidie d'Oenone, dont Phèdre se fait complice ; colère de Thésée ; pressentiments d'Hippolyte.

Acte IV, scène 1

Notes

- Vers 1001 : «*qu'est-ce que j'entends?*» : Durant l'entracte, Oenone a prononcé l'essentiel de sa calomnie.
- Vers 1003 : «*Destin*» : Thésée aussi est une victime des dieux (voir les vers 956 et 960).
- Vers 1007 : «*noires amours*» : «coupables», «criminelles». C'est une hypallage.
- Vers 1009 : «*le fer*» : «l'épée».
- Vers 1010 : «*Ce fer dont je l'armai*» : Racine montre un souci de vraisemblance : Thésée a reconnu l'épée d'Hippolyte restée entre les mains de Phèdre (vers 880) et produite en guise de preuve par Oenone.
- Vers 1014 : «*déplorable*» : «digne d'être plaint», «dont le sort mérite des pleurs».
- Vers 1015 : «*furieux*» : «rendu fou par sa passion», «*sa rage*» (vers 1009).
- Vers 1017 : «*mourait*» : valeur durative de l'imparfait : «était en train de mourir».
- Vers 1019 : «*lever*» : «se lever».
- Vers 1024 : «*en m'abordant*» : le participe se rapporte à «*il*» et non à «*je*».
- Vers 1030 : La révélation est à double sens : Oenone a désormais assez calomnié.
- Vers 1034 : «*me range*» : «reprenne ma place».

Intérêt de l'action

Oenone ayant, durant l'entracte, prononcé l'essentiel de sa calomnie (habile procédé), ayant accusé Hippolyte d'avoir attenté à l'honneur de Phèdre, le rythme de l'action se précipite.

Dans la mise en scène de Jean-Louis Barrault, «le rideau est tombé à moitié, Hippolyte et Thérémène ont à peine disparu, quand, du fond du théâtre, on entend un énorme cri, très long et très effroyable : "Ah !", et immédiatement Thésée reparaît à grands pas, comme s'il fuyait, fou d'horreur et de rage...» Thésée, en colère, maudit son fils, et demande à Neptune de le faire périr.

Intérêt psychologique

Oenone ne cesse de s'avilir. Au mensonge, elle ajoute l'hypocrisie (vers 1030). Mais elle est justifiée à ses propres yeux par son dévouement envers sa maîtresse : elle paraît même en concevoir une sorte de fierté (vers 1020). Son caractère est donc complexe.

Thésée touche le fond du désespoir, mais veut connaître les détails de sa honte.

Selon la «*Dissertation sur les tragédies de "Phèdre et d'Hippolyte"*», texte attribué à Subligny, Racine aurait, à l'impression, supprimé ici un monologue de Thésée.

Acte IV, scène 2

Notes

- Vers 1035 : «*noble*» : Racine aurait d'abord écrit «*chaste*», et l'aurait remplacé par «*noble*» après la première représentation.
- Vers 1037 : «*profane adultère*» : «homme qui méprise les liens sacrés du mariage», «*adultère*» désignant ici non pas l'acte mais celui qui l'a commis.
- Vers 1038 : «*caractère*» : «marque», «signe».
- Vers 1039-1040 : Ils sont directement imités d'Euripide.
- Vers 1043 : «*ma foi*» : «la confiance que vous avez en moi».
- Vers 1045 : «*le tonnerre*» : celui que les dieux faisaient entendre au moment où ils foudroyaient les grands criminels, la foudre de Zeus justicier, mais aussi la colère de Thésée qui va se déchaîner.
- Vers 1046 : il rappelle les vers 79 et suivants.
- Vers 1052 : Antithèse tragique avec les vers 947-952 où Hippolyte souhaitait, au contraire, rendre illustre le nom de son père.
- Vers 1054 : «*à peine*» : «avec peine».
- Vers 1057 : Tenté de tuer lui-même son fils, Thésée semble hésiter au nom de sa gloire passée («*sa mémoire*»).
- Vers 1058 : «*travaux*» : c'est le mot même par lequel sont désignés habituellement les exploits d'Hercule.
- Vers 1060 : «*cette main*» : le démonstratif a une valeur possessive : «ma main».
- Vers 1061 : «*l'astre qui nous éclaire*» : Thésée à son tour prend le Soleil à témoin (voir les vers 169-172).
- Vers 1062 : «*téméraire*» : «hardi jusqu'à l'imprudence».
- Vers 1064 : «*purge tous mes États*» : Thésée, redresseur de torts, ne peut souffrir les coupables dans son royaume ; il reprend le mot qu'il avait déjà employé au vers 1046.
- Vers 1065-1066 : «*Neptune [...] ton rivage*» : la puissance de Poséidon («*Neptune*») s'exerçait surtout sur l'Argolide et sur Corinthe, royaume de Thésée.
- Vers 1069 : «*une prison cruelle*» : celle où Thésée avait été enfermé par le roi d'Épire, Haedonée : les «*cavernes sombres*» du vers 965.
- Vers 1071-1072 : la construction, très libre, est une de ces anciennes anacoluthes qui sont incorrectes aujourd'hui, la proposition adjectivale n'ayant pas le même sujet que la proposition principale.
- Vers 1073 : «*Venge*» : Phèdre déjà déclarait à Vénus : «*Déesse, venge-toi*» (vers 822).
- Vers 1076 : «*fureurs*» : «colère vengeresse».
«*connaîtra*» : «saura reconnaître».
- Vers 1078 : «*interdite*» : «incapable de réagir».
- Vers 1080 : Hippolyte est stupéfait au point de ne pouvoir se défendre.
- Vers 1081 : «*un lâche silence*» : il ménagerait indûment un criminel.
- Vers 1083 : «*Il fallait*» : sens conditionnel : «il eût fallu».
- Vers 1085 : «*comblant*» : «mettant le comble à».
- Vers 1086 : «*tout d'un coup*» : «d'un seul coup», «en même temps», «à la fois».
«*ravir [...] la parole et la vie*» : dans sa fureur, Thésée en vient même à oublier que ce n'est pas Phèdre mais Oenone qui a parlé.
- Vers 1087 : «*noir*» : le sens est le même qu'au vers 1007.
- Vers 1089 : «*je supprime*» : «je passe sous silence», «je tais».
- Vers 1091 : «*ennuis*» : sens fort : «tourments».
- Vers 1094 : «*les bornes légitimes*» : «définies par les lois morales».
- Vers 1095 : «*enfin*» : «à la fin», «finalement».
- Vers 1096 : «*ses degrés*» : «ses étapes».
- Vers 1101 : «*chaste héroïne*» : l'Amazone Antiope, hostile au mariage comme toutes ses semblables (voir les vers 125-126), ne pouvait donner naissance qu'à un fils vertueux.

- Vers 1103 : «*Pitthée*» : roi de Trézène, grand-père maternel de Thésée, il avait une grande réputation de sagesse dans la légende antique.
- Vers 1104 : «*ses mains*» : celles d'Antiope, la «*chaste héroïne*» du vers 1101.
- Vers 1107 : «*avoir fait éclater*» : «avoir manifesté avec éclat».
- Vers 1108 : «*forfaits qu'on ose m'imputer*» : la tentative de violence à l'égard de Phèdre.
- Vers 1111 : «*chagrins*» : «sentiments austères» ; c'est le farouche Hippolyte de la tradition grecque et d'Euripide qui parle.
- Vers 1113 : «*profane*» : «sacrilège».
- Vers 1114 : «*lâche*» : l'injure est étonnante ; sans doute s'adresse-t-elle à la tentative de justification d'Hippolyte.
- Vers 1115 : «*le principe*» : «l'origine», «la cause», «le motif», «l'explication».
- Vers 1117 : «*objet*» : «personne aimée».
- Vers 1123 : «*asservis*» : sens fort utilisé dans la langue précieuse : «réduits en esclavage».
- Vers 1124 : «*La fille de Palante*» : en rappelant la naissance d'Archie, Hippolyte souligne sa propre culpabilité aux yeux de Thésée.
- Vers 1127 : «*Ciel !*» : il faut ici marquer un silence dans la lecture.
«*Mais non*» : autant qu'à Hippolyte, Thésée s'adresse à lui-même pour refuser de céder à ce qu'il croit de la crédulité de sa part.
- Vers 1129 : Telle était l'attitude qu'avouait déjà Hippolyte à Théramère (vers 80), puis à Archie (vers 642).
- Vers 1135 : «*m'épargne*» : «épargne-moi».
«*importun*» : «fâcheux» par sa répétition même.
- Vers 1138 : «*me rend plus de justice*» : «me connaît mieux» ; Hippolyte est à la limite de son silence ; mais Thésée ne voit, dans cette attitude, qu'une insolence de plus.
- Vers 1140 : le ton a changé : il se fait froid et cinglant.
- Vers 1141 : «*les colonnes d'Alcide*» : «les colonnes d'Hercule», le détroit de Gibraltar, qui était pour les Anciens la limite occidentale du monde connu.
- Vers 1144 : «*me plaindront*» : «m'accueilleront avec pitié» ; c'est un appel très passager à la miséricorde.
- Vers 1147 : «*traîtres*» : ce mot-là est, dans la bouche de Thésée, comme une sorte de leit-motiv pour exprimer sa colère et son sentiment d'avoir été trahi, au sens propre.
- Vers 1151 : «*un sang*» : nouveau rappel de la lourde hérédité de Phèdre (voir les vers 257-258).
- Vers 1156 : «*avec opprobre*» : «en rendant publique la honte de ton abjection».

Intérêt de l'action

Thésée, interrogeant son fils, n'obtient de lui que l'aveu de son amour pour Archie. Il refuse de le croire.

Sa colère, annoncée par le «*funeste nuage*» du vers 1041, éclate contre Hippolyte comme un véritable orage. Mais, dans sa tirade, on peut distinguer des étapes :

- la malédiction du père (vers 1044-1052) qui appelle «*le tonnerre*» (vers 1045), c'est-à-dire la foudre de Zeus justicier, mais aussi sa colère à lui qui va se déchaîner ;
- la condamnation à l'exil (vers 1053-1064) car il invite Hippolyte à «*chercher, sous un ciel inconnu, / Des pays où mon nom ne soit point parvenu.*» (vers 1051-1052) ;
- l'invocation à Neptune (vers 1065-1076) auquel Thésée demande de le venger. Les dieux sont de plus en plus maîtres du jeu, et Racine retrouve ainsi les dimensions de la tragédie antique.

La progression est sensible tout au long de ces vers. Les procédés oratoires soulignent cette progression ; ils donnent de la grandeur au rôle de Thésée, et préparent la malédiction solennelle des vers 1065-1076.

L'intensité dramatique atteint un sommet dans cette querelle du père et du fils : cris, malédictions, mouvements ; c'est la foudre sur le théâtre. On peut la comparer avec celle d'Achille et d'Agamemnon dans «*Iphigénie*» (IV, 6). S'y ajoute ici le pathétique : il apparaît dans les efforts d'Hippolyte pour échapper à la colère de son père sans lui révéler la trahison de Phèdre, mais en lui avouant son

amour pour Aricie. Les changements de ton traduisent, dans ses paroles, son désarroi et sa souffrance. Ses efforts viennent se briser contre le mur de la conviction de Thésée, qui refuse de le croire.

Intérêt littéraire

On remarque :

- les maximes : «*Quelques crimes toujours précèdent les grands crimes.*» (vers 1093) - «*Quiconque a pu franchir les bornes légitimes / Peut violer enfin les droits les plus sacrés.*» (vers 1094-1095) - «*Ainsi que la vertu, le crime a ses degrés.*» (vers 1096) - «*Jamais on n'a vu la timide innocence / Passer subitement à l'extrême innocence.*» (vers 1097-1098) - «*Un jour seul ne fait point d'un mortel vertueux / Un perfide assassin, un lâche incestueux.*» (vers 1099-1100) - «*Toujours les scélérats ont recours au parjure.*» (vers 1134) ;
- l'image du «*funeste nuage*» (vers 1041) ;
- l'harmonieuse succession de monosyllabes qui sont aussi des mots très simples dans «*Le jour n'est pas plus pur que le fond de mon cœur*» (vers 1112), qui est considéré comme une des plus belles réussites poétiques de Racine.

Intérêt psychologique

Thésée touche le fond du désespoir. Ses paroles traduisent sa soif de connaître tous les détails de sa honte. Mais, hors de lui, il s'enferme de plus en plus dans son erreur. Il ne réagit même pas à la révélation de l'amour de son fils pour «*la fille de Palante*», un ennemi, car il est dans un état d'esprit qui ne lui permet pas d'attacher de l'importance à cette faute. Il a cependant un moment d'hésitation et, autant qu'à Hippolyte, il s'adresse à lui-même pour refuser de céder à ce qu'il croit être un «*artifice*».

Comme tous les héros de tragédies qui sont «faibles», il s'obstine d'autant plus qu'il se trompe : on peut le comparer avec Agamemnon («*Iphigénie*») ou même avec Félix («*Polyeucte*»).

Hippolyte paraît d'abord plus sûr de lui, déférent et confiant (vers 1042-1043). Mais il n'est plus pour Thésée qu'un «*perfide*» (vers 1040 et surtout 1044). Aussi est-il alors désespéré : étant accusé sans pouvoir se disculper en dénonçant Phèdre, sa défense n'étant faite que de généralités morales, de maximes conventionnelles (vers 1093-1100), étant peu convaincante, surtout pour Thésée qui est absolument hors de lui.

Pour échapper à la colère de son père sans lui révéler sa honte, il fait une digne confession, et insiste lourdement sur sa propre faute : l'amour pour Aricie. Son désarroi et sa souffrance le conduisent tout de même à évoquer Phèdre, au vers 1138 et encore plus aux vers 1150-1153 (où il rappelle sa lourde hérédité), se tenant ainsi à la limite de son silence.

Acte IV, scène 3

Notes

- Vers 1158 : «*le fleuve aux dieux mêmes terribles*» : les dieux juraient «par le Styx», fleuve des Enfers, lorsqu'ils voulaient prononcer un serment solennel ; s'ils se parjuraient, ils subissaient neuf années de léthargie et neuf années d'exil hors d'Olympie.
- Vers 1160 : «*te suit*» : «te poursuit».
- Vers 1161 : «*Je t'aimais*» : brusque apaisement : Thésée souffre dans son cœur de père.
- Vers 1162 : «*Mes entrailles*» : «partie profonde de l'être sensible, siège des émotions».
- Vers 1163 : «*engagé*» : «obligé», «poussé», «amené».
- Vers 1164 : «*en effet*» : Thésée cherche à se justifier devant lui-même.

- Vers 1164 : «*justes dieux*» : en dépit de l'épithète, ce ne sont plus les dieux justiciers, mais les dieux consolateurs que Thésée implore ici.

Intérêt de l'action

Thésée, en proie à la douleur, abandonne Hippolyte aux fureurs de Neptune. Le destin est mis en mouvement : plus rien ne pourra désormais l'arrêter (vers 1157-1160).

Acte IV, scène 4

Notes

- Vers 1170 : «*votre race*» : «votre fils».
- Vers 1172 : «*crier*» : l'expression est tirée de la Bible, où le sang d'Abel, assassiné par son frère, Caïn, crie vers Dieu ("Genèse", IV, 10).
- Vers 1174 : «*à*» : «par».
- Vers 1175 : Thésée ne répond pas aux derniers mots de Phèdre, car Hippolyte ne mourra pas de sa main.
- Vers 1178 : «*vous serez vengée*» : Thésée se retrouve redresseur de torts.
- Vers 1183 : «*mes transports*» : «ma colère».
- Vers 1186 : «*impostures*» : le sens est presque celui de «mensonges».
- Vers 1189 : «*frivole*» : «trop léger pour qu'on y prête attention».

Intérêt de l'action

Phèdre vient trouver Thésée sans doute pour sauver Hippolyte, qui a été calomnié par Oenone. À la rigueur, elle lui pardonnerait d'avoir repoussé sa déclaration, si elle pouvait continuer à croire qu'il n'aime aucune femme. Mais un mot de Thésée lui apprend qu'elle a une rivale, qu'Hippolyte aime Aricie.

Aussi la scène est-elle rapide, car Thésée, emporté par la colère, brûle de voir son vœu réalisé.

Acte IV, scène 5

Notes

- Vers 1194 : «*feu mal étouffé*» : l'amour, qui fait naître la jalousie.
- Vers 1195 : «*coup de foudre*» : «nouvelle qui frappe comme un coup de tonnerre».
«*avis*» : sens général de «nouvelle» (terme employé au vers 1193).
- Vers 1201 : elle a été interrompue par Thésée au vers 1180.
- Vers 1203 : «*sensible*» : dans le langage de la galanterie : «amoureux».
- Vers 1205 : «*inexorable*» : «qui ne répondait pas à mon amour et à mes prières».
- Vers 1209 : «*audace*» : «indifférence à l'amour».
- Vers 1211 : Phèdre faisait la même supposition à III, 1 (vers 788) ; mais elle espérait alors cette tendresse pour elle-même.

Intérêt de l'action

Phèdre, brisée par la nouvelle, comme frappée par la foudre (vers 1195), commence son monologue immobile, d'une voix sourde et cassée. Comme au sortir d'un cauchemar, elle revit le dialogue avec

Thésée (vers 1196) ; elle retrouve son état d'âme (vers 1200) ; et, soudain, c'est le cri de la souffrance qui monte et s'amplifie, pour s'achever en une sorte de râle au vers 1205.

Intérêt littéraire

Le vers 1203 présente un chiasme et une répétition significatifs.
Au vers 1204, on trouve une autre répétition expressive.

Acte IV, scène 6

Notes

- Vers 1215 : «*tremblante*» : le participe ainsi employé serait invariable aujourd'hui.
- Vers 1217 : «*une fureur*» : celle qu'avait évoquée Phèdre aux vers 1197 et suivants.
- Vers 1221 : «*le respect [...] la plainte*» : par lesquels se manifeste l'amour.
- Vers 1223 : Le langage de la galanterie a presque une valeur littérale ici : le «*superbe Hippolyte*» est enfin «*apprivoisé*» ; mais c'est pour une autre.
- Vers 1226 : «*tourment*» «*torture*».
- Vers 1227 : «*transports*» : «*violente agitation*».
- Vers 1230 : «*N'était*» : au XVII^e siècle, le verbe et l'attribut pouvaient ne s'accorder qu'avec le sujet le plus rapproché.
 - «*essai*» : «*première expérience*», «*aperçu*», «*avant-goût*».
- Vers 1230 : «*N'était*» : Au XVII^e siècle, le verbe s'accordait avec un seul de ses sujets.
 - «*faible essai*» : «*ébauche*», «*esquisse*».
 - «*tourment que j'endure*» : la jalousie est plus terrible que l'amour qui ne reçoit pas de réponse.
- Vers 1231 : «*Ils s'aiment*» : Sarah Bernhardt prononçait ces mots sur un ton de stupeur.
 - «*charme*» : sens fort : «*procédé magique*», «*enchantement*», «*pouvoir mystérieux*».
- Vers 1232 : Ces questions haletantes traduisent un grand désarroi.
- Vers 1233 : «*Tu le savais*» : C'est un trait de lumière : on l'a trahie !
 - «*séduire*» : «*tromper*».
 - Cette réplique a été commentée par Proust dans «*À l'ombre des jeunes filles en fleurs*», page 567 de l'édition de la Pléiade)
- Vers 1234 : «*furtive*» : «*cachée*», «*secrète*», comme la passion que Phèdre nourrissait elle-même pour Hippolyte.
- Vers 1235-1240 : Phèdre voit une insulte à ses souffrances dans les entretiens d'Hippolyte avec Aricie, et dans l'innocence même de leur amour. À travers ces évocations, se précise le rêve amoureux de Phèdre, qui en souffre d'autant plus.
- Vers 1237 : «*Hélas !*» : cri de souffrance ; ils n'avaient pas besoin de se cacher, ils étaient innocents (vers 1238).
 - «*licence*» : «*liberté*» sans idée d'excès ni de dérèglement moral.
- Vers 1241 : «*rebut*» : «*ce qu'on a rejeté avec force, avec horreur*».
- Vers 1242 : cela rappelle les vers 155 et suivants.
- Vers 1243 : «*la mort*» : dans la croyance grecque, elle était personnifiée par un génie masculin ailé, Thanatos
- Vers 1245 : «*fiel*» : «*bile des animaux*», qui est amère, et de là «*amertume qui s'accompagne de mauvaise humeur*», «*animosité*». Ici, c'est celle qu'apportent la passion inassouvie et le remords.
- Vers 1246 : «*observée*» : par les autres (voir le vers 150).
- Vers 1248 : «*funeste*» : «*marqué du signe de la mort*».
- Vers 1249 : «*alarmes*» : «*inquiétudes*», «*soucis*», «*terreurs*».
- Vers 1241-1250 : C'est une pénétrante analyse.

- Vers 1252 : «*Ils s'aimeront toujours*» : Cette conception d'un amour qui fait fi des obstacles s'oppose à celle d'Oenone.
- Vers 1253 : «*Au moment que*» : «Où».
- Vers 1255 : «*ce même exil*» : «cet exil même».
«*les écarter*» : «les éloigner l'un de l'autre», «les séparer».
- Vers 1257 : Ce sentiment décisif va conduire Phèdre à agir.
- Vers 1259 : «*perdre*» : «faire périr».
Le vers est séparé en deux forts hémistiches.
- Vers 1260 : «*un sang odieux*» : celui des Pallantides (vers 54), les frères d'Aricie, qui ont suscité la haine de Thésée et, maintenant, celle de Phèdre. C'est une hypallage.
- Vers 1262 : «*passe*» : «dépasse».
«*sœur [...] frères*» : Les frères d'Aricie, les Pallantides, branche de la famille de Thésée, avaient disputé le trône à Égée, père de Thésée. Ils avaient été exterminés par celui-ci pour avoir conspiré contre lui.
- Vers 1263 : «*jaloux transports*» : «violents mouvements de jalousie».
Après «*implorer*» il faut marquer un silence à la lecture.
- Vers 1264 : «*se va-t-elle égarer?*» : autre exemple de l'antéposition du pronom complément qui se faisait au XVIIIe siècle.
- Vers 1266 : «*je brûle*» : de passion.
- Vers 1267 : «*où*» : «auquel» ; l'adverbe relatif pouvait remplacer un relatif précédé d'une préposition (tandis qu'aujourd'hui il marque nécessairement le lieu).
«*où prétendent*» : «vers lequel tendent».
- Vers 1227-1228 : cette peinture de l'âme en proie à la passion reprend les vers 673-683.
- Vers 1270 : «*Je respire*» : «J'exhale».
«*l'inceste et l'imposture*» : double faute. «*L'imposture*» est l'«action de tromper en se faisant passer pour une autre».
- Vers 1272 : «*Dans le sang innocent*» : Alors qu'au vers 1262, Phèdre dénonçait «*le crime de la sœur*», elle retrouve ici un peu de sa lucidité. C'est une hypallage.
- Vers 1273 : «*Misérable*» : «malheureuse». Ce terme signifie la compassion autant que la réprobation.
- Vers 1274 : La mère de Phèdre, Pasiphaé, était fille d'Hélios (le «*Soleil*»).
- Vers 1275 : Minos, père de Phèdre, avait eu pour géniteur Zeus en personne.
- Vers 1276 : Les Titans et leur race personnifiaient tous les éléments cosmiques («*l'univers*»).
- Vers 1277 : «*infernale*» : «des Enfers». C'est un souvenir des plaintes du psalmiste de la Bible, dont le crime ne pourrait être caché même dans la «*nuit infernale*».
- Vers 1278 : «*l'urne fatale*» : à sa mort, le sage Minos était devenu l'un des juges devant lesquels se présentaient les âmes des défunts ; dans l'«*Énéide*» (VI, 432) de Virgile, on lit : «Minos préside et agite l'urne», qui contenait les votes qui décideraient du sort à réserver à chacune des âmes dans l'au-delà.
- Vers 1280 : «*pâles*» : ils ont perdu les couleurs de la vie (et peut-être, au moment du jugement, pâlissent-ils encore plus d'effroi).
- Vers 1281 : «*ombre*» : selon les Anciens, une fois mort, on n'était plus qu'une ombre (une image, une apparence, un fantôme de soi-même) ; on gardait la même forme, mais, privé de son corps, on n'avait plus de substance.
- Vers 1287 : «*un supplice nouveau*» : les grands criminels (Ixion, Sisyphe, etc.) étaient condamnés, dans le Tartare, à des supplices proportionnés à leurs fautes.
- Vers 1288 : «*ton sang*» : «ta fille».
- Vers 1289 : «*un dieu cruel*» : Vénus.
- Vers 1290 : «*fureurs*» : «folies», «égarements».
- Vers 1291-1292 : «*Hélas !*» et «*triste*» (au sens de «malheureux») ont pu faire croire que Phèdre exprimait ici un remords. Mais c'est un contre-sens, comme le prouve la suite : «*n'a recueilli le fruit*» est un terrible aveu : si du moins elle avait pu jouir de son amour !
- Vers 1294 : «*pénible*» : «comblée de peines».

- Vers 1295 : «*injuste*» : «injustifiée», «sans raison».
- Vers 1298 : «*charme fatal*» : le destin a agi par des voies surnaturelles.
- Vers 1299-1300 : la rime des deux pronoms («*vous*», «*nous*») n'est pas une faiblesse : elle souligne les efforts d'Oenone pour ramener Phèdre à la loi commune des mortels.
- Vers 1302 : «*le sort d'une mortelle*» : pour n'avoir pas accepté la condition humaine, les héros des tragédies antiques étaient châtiés par les dieux.
- Vers 1305 : les dieux rendent les crimes épouvantables par le fracas du tonnerre qu'ils font entendre au moment où ils foudroient les grands criminels (voir vers 1045).
- Vers 1306 : «*feux*» : «amours».
- Vers 1307 : «*on*» : Phèdre manifeste ainsi son mépris à l'égard d'Oenone.
- Vers 1309 : «*perdue*» : «amenée à ma perte».
- Vers 1312 : «*fait voir*» : «fait aller voir».
- Vers 1315-1316 : «*d'un père insensé / Le sacrilège voeu*» : Phèdre dénonce le fait que Thésée a demandé à Neptune de châtier Hippolyte.
- Vers 1320 : «*supplice*» : «mort violente».
- Vers 1321 : «*adresses*» : «habiletés» ; l'adjectif donne ici un sens péjoratif.
- Vers 1325-1326 : on peut y voir une critique que Racine aurait pu vouloir adresser aux vils courtisans de Louis XIV.

Intérêt de l'action

Plein de fureur, Thésée chasse son fils, et supplie Neptune de le châtier.

Phèdre, en proie au remords, vient disculper le jeune homme, et peut-être s'accuser ; mais elle apprend de Thésée lui-même qu'Hippolyte se prétend amoureux d'Aricie. Les paroles se glacent sur ses lèvres, et son silence condamne «*l'ingrat*». Dès lors, elle se livre tout entière aux tortures et à la fureur de la jalousie, qui la fait passer par différents moments :

- la révélation, pénétrée d'une stupeur («*Ils s'aiment !*») et d'une sorte d'ironie douloureuse, de l'amour d'Hippolyte pour Aricie (vers 1214-1224) ;
- le retour sur sa souffrance (vers 1225-1230) ;
- la prise de conscience du bonheur connu par Hippolyte et Aricie (vers 1231-1240) ;
- le dépit d'avoir été tourmentée par la culpabilité (vers 1241-1250) ;
- le désir de vengeance contre Aricie (vers 1252-1262) ;
- la conscience de sa totale indignité (vers 1263-1272) ;
- la dénonciation de son hérédité (vers 1273-1290), avec la scène dramatique des vers 1278-1288 ;
- la volonté de mourir (vers 1291-1294) ;
- la réaction de colère à la basse incitation d'Oenone (vers 1307-1326) : elle la maudit.

Intérêt littéraire

Dans cette scène, Racine déploya son art dans toute sa richesse, joua de toute une palette. Il atteignit le maximum d'émotion avec le maximum de tenue dans le style, harmonisant la composition logique et la spontanéité de la passion. Il faut admirer la variété des tons et des tableaux.

Racine usa de toutes les ressources de la poésie. On trouve :

- des figures sémantiques :
 - l'oxymoron : «*funeste plaisir*» (vers 1248) ;
 - des hypallages : «*homicides mains*» (vers 1271), «*bouche impie*» (vers 1313) ;
 - la métaphore définissant Hippolyte : «*ce tigre*» (vers 1222) ;
 - les hyperboles des vers 1245 («*Me nourrissant de fiel, de larmes abreuvées*»), 1247 («*Je n'osais dans mes pleurs me noyer à loisir*»), 1317 («*monstre exécration*») ;
- des figures phoniques :
 - des vers fortement coupés (1227, 1231, 1232, 1233, 1259)
 - des inversions : «*Et d'un refus cruel l'insupportable injure*» (vers 1229) - «*Jusqu'au dernier soupir de malheurs poursuivie*» (vers 1293) ;

- le chiasme de «*Me nourrissant de fiel, de larmes abreuvées*» (vers 1245) ;
- des enjambements efficaces : «*je soutiens la vue / De ce sacré Soleil dont je suis descendue*» (vers 1274-1275) - «*d'un père insensé / Le sacrilège voeu*» (vers 1315-1316).

La scène étant construite sur tout un jeu d'oppositions (l'opposition entre la solitude et le couple, l'opposition entre la lumière et la nuit, l'opposition entre la culpabilité et l'innocence), dans les vers 1237-1250, Racine peint deux tableaux opposés par les mots, les images, les rythmes :

- celui de l'amour idyllique entre Hippolyte et Aricie (vers 1224, 1231-1240, 1252-1256), où se remarque la magie évocatrice du vers 1240 [l'évocation est non seulement physique mais encore et surtout psychologique : «*les jours se levaient clairs et sereins*» parce que les âmes des amoureux étaient claires et sereines], du vers 1256) ;

- celui de la douleur extrême de Phèdre (vers 1225-1230, 1241-1250, 1257-1294), où se remarquent :
 - les questions haletantes des vers 1231-1232 qui traduisent l'étonnement, le désarroi, le refus de croire, la colère, la jalousie ;

- le rythme martelé du vers 1259 qui, fortement coupé en deux hémistiches, marque bien la furie vengeresse.

La scène est un véritable joyau littéraire.

Intérêt psychologique

Cœnone n'apporte que de bien piètres consolations à sa maîtresse (vers 1252), car elle se fait une conception très simpliste, très étriquée, petite-bourgeoise en quelque sorte, de l'amour, considérant qu'il ne peut exister sans sa satisfaction, que de ces «*feux illégitimes*» brûlent même «*les dieux de l'Olympe*» (d'où ces comédies, ces vaudevilles même où l'on s'amuse de leurs fredaines).

Elle est animée d'une bienveillance obséquieuse pour trouver des excuses à sa maîtresse, l'inviter à consentir à cet amour illégitime, ce qui fait pourtant (ou d'autant plus) tomber sa colère sur elle (n'est-elle pas là pour servir de chèvre émissaire?). Mais la condamnation de cette trop zélée conseillère, de ce mauvais génie, se justifie par la manière dont elle a poussé Phèdre à satisfaire sa passion depuis l'acte I ; par l'idée, qui vint d'elle seule, d'accuser Hippolyte à l'acte III ; enfin par les vers 1295-1306 dont la bassesse révolte Phèdre qui la traite de «*monstre exécration*» !

La puissance de cette scène tient à la violence des sentiments de Phèdre qui est en proie à un mélange torturant de jalousie, d'humiliation, de frustration, de culpabilité, d'agressivité, qui passe de l'alanguissement douloureux aux suffocations, qui aiguise sa propre souffrance et s'attendrit sur elle-même.

Aux vers 1219-1224, elle manifeste sa surprise, se plaint d'avoir vu en Hippolyte un «*farouche ennemi*» (vers 1220), un «*tigre*» (vers 1222), de le voir «*soumis, apprivoisé*» (vers 123), envie sa rivale : «*Aricie a trouvé le chemin de son coeur*» (vers 1224).

Aux vers 1227-1230, elle fait, de la souffrance de son âme en proie à une passion interdite, une peinture qui est lucide, sévère, sans concession aucune, sans romantisme, sans idéalisme. Elle fait ce triste bilan : «*Tout ce que j'ai souffert, mes craintes, mes transports*

La fureur de mes feux, l'horreur de mes remords» (vers 1227-1228).

Mais cette souffrance n'est rien en comparaison du «*tourment qu'elle endure*» (vers 1230), qui est la jalousie, dont Racine nous offre l'étude la plus complète qu'il y ait dans son théâtre.

Cette jalousie est plus terrible parce qu'auparavant elle pouvait se consoler de voir sa passion incomprise en se fondant sur l'idée d'une indifférence totale d'Hippolyte à l'amour. Apprendre qu'il peut aimer et qu'il ne l'aime pas est, pour elle, un outrage, une torture. Elle attribue à l'effet d'un «*charme*» une ignorance de sa relation avec Aricie, qui aiguise son désir de comprendre (dans les vers 1231-1236). Lui est alors brusquement découverte la terrible vérité : dans leur amour idyllique (vers 1236-1240), ils n'avaient nul besoin de se cacher, ils étaient innocents. Dans les vers 1238-1239, elle fait, avec la tristesse désabusée, l'ironie amère de l'être qui voit sa plus belle illusion se détruire, le tableau de l'amour idyllique entre Hippolyte et Aricie, un amour tel qu'elle en rêvait un : naturel, spontané, légitime, réciproque, agréable à tous, alors que son propre amour est incestueux,

pervers, condamné, et qu'elle est seule à l'éprouver. S'attendrissant sur elle-même, elle exprime bien ce cruel sentiment d'exclusion (vers 1241) dont elle souffrit, qui la conduisit au désir de la mort (vers 1243). Elle fait, aux vers 1241-1250, une analyse pénétrante de la situation de l'être coupable, conscient de sa culpabilité, qui se fait horreur à lui-même, qui traîne un désir et un remords qui l'inhibent, l'empêchent de vivre, lui font rechercher la solitude, ne voir d'issue que dans le suicide. Situation encore plus intenable du fait qu'en tant que reine elle était obligée de faire bonne figure, de jouer la comédie.

Dans la grande tirade des vers 1252-1294, succombant moralement sous le poids de sa passion et de l'horreur qu'elle s'inspire à elle-même, elle passe de la lucidité au délire qui, pour Jean-Louis Barrault, «est l'extra-lucidité». Elle oppose d'abord aux vues courtes et étroitement réalistes d'Oenone, sa conception d'un amour total, absolu, éternel, qui est assez fort pour se passer d'assouvissement, qui n'en est même qu'exalté, sublimé : «*Ils s'aimeront toujours*» (vers 1252) n'est pas un cri de fureur, mais une plainte poignante, la transposition infiniment douloureuse du «*Nous nous aimerons toujours*» qu'échangent des amants heureux. À la pensée du bonheur des amants parfaits que sont Hippolyte et Aricie, sa jalousie exaspérée lui insuffle une bouffée d'orgueil et de furie vengeresse (vers 1257-1263), au nom aussi de son orgueil («*je ne puis souffrir un bonheur qui m'outrage*» [vers 1257]). Elle se veut impitoyable.

Mais qui pourrait la venger? Ce ne peut être Thésée, même s'il en veut à ce «*sang odieux*» qui coule en Aricie, car, comme l'indique le vers 1270, elle l'a trahi par son «*inceste*» (l'amour coupable pour son beau-fils) et son «*imposture*» (le manque à la fidélité due à l'époux, et aussi la tromperie par laquelle elle a fait accuser Hippolyte que son père a déjà décidé de châtier). Et de qui pourrait-elle se venger? Non pas d'Hippolyte, que son père a déjà décidé de châtier ! Il resterait donc Aricie qu'elle veut faire périr, ce désir étant celui de la femme jalouse qui veut détruire le couple rival mais qui, aimant encore l'homme, porte tout naturellement sa colère sur l'autre femme, voulant voir en elle la fautive, la séductrice, celle qui a perverti l'être aimé. Plutôt que de le voir se lier à un autre, on préfère le détruire, la passion chez Racine étant une sorte de conflit entre l'amour et la jalousie que La Bruyère résuma ainsi : «*L'on veut faire tout le bonheur, ou si cela ne se peut ainsi, tout le malheur de ce qu'on aime.*»

Mais Phèdre se rend compte qu'Aricie n'est tout de même pas coupable d'être aimée d'Hippolyte ! Sa pensée venant de se porter sur Thésée dont elle voulait solliciter l'intervention, ce qui lui rappelle son infidélité, son indignité, elle revient à la lucidité, étant capable de se voir elle-même comme «*une amante insensée*» (vers 1254), de tenter de se reprendre : «*Que fais-je? Où ma raison se va-t-elle égarer?*» (vers 1264), de sentir l'effet physique de son trouble au vers 1268. La conscience de son impuissance et de sa honte la conduit de nouveau au désespoir, au sentiment d'exclusion, qui n'est pas exempt d'orgueil puisqu'elle se dit le «*triste rebut de la nature entière*» (vers 1241). Elle commence par fuir le regard de «*ce sacré Soleil*» qui est son grand-père maternel, tandis que Zeus (ou Jupiter) est son grand-père paternel, et que les Titans sont ses «*aïeux*».

Pour fuir le regard des dieux de la lumière, elle veut se cacher aux enfers, et y expier. Mais elle y trouvera son père, Minos, qui y est juge suprême, et qui, pour les crimes qu'elle a commis, «*peut-être inconnus aux enfers !*» (vers 1284, qui révèle encore l'orgueil véritablement luciférien de la pécheresse, qui vient vicier ses remords mêmes : son crime est sans exemple, inexpiable), devrait trouver «*un supplice nouveau*». (vers 1284) : ainsi elle s'abandonne au désespoir, tandis qu'un humble repentir la conduirait plutôt à un aveu immédiat qui, peut-être, sauverait Hippolyte, et par là rachèterait en partie sa propre faute.

Ainsi, toutes les issues lui sont fermées. Il ne lui reste plus qu'à courber la tête sous le poids des malédictions divines (vers 1289, 1293-1294). Aux vers 1291-1292, au moment où la logique du remords semblerait justement l'exclure, se manifeste une dernière poussée de la concupiscence bafouée : elle regrette de ne pas avoir «*recueilli le fruit*» de ce «*crime affreux*» (vers 1291-1292). Pour André Gide, «ce qu'elle regrette, ce n'est point tant sa passion funeste que de ne l'avoir pas assouvie ; et rien ne mériterait mieux d'indigner les âmes pieuses [...] Oreste parlait déjà dans le même sens du «*fruit du crime*» (*Andromaque*» [vers 778]). Car s'il est dur de se sentir damné comme le sont et sentent qu'ils le sont ces douloureux prédestinés, pour eux il est dur surtout de l'être sans avoir pu goûter au crime, sans l'avoir savouré qu'en pensée [...] Sans doute Racine est pieux ; mais son

génie dramatique est impie.» Il y a bien en elle quelque chose de l'amour du pécheur pour un péché qui a compromis sa vie et son salut. On pense au futur saint Augustin, qui, envisageant de se convertir, implora : «Dieu, rendez-moi pur, mais pas tout de suite !»).

Dans sa dernière tirade (vers 1307-1326), par une réaction courante, elle retourne sa colère contre sa malheureuse suivante, Oenone, qu'elle avait déjà soupçonnée : «*Tu le savais. Pourquoi me laissais-tu séduire?*» [vers 1233-1234]), à qui elle reproche de l'avoir poussée à satisfaire sa passion, de lui avoir donné l'idée d'accuser Hippolyte dont elle craint qu'il est déjà subi «*d'un père insensé / Le sacrilège voeu*» (vers 1315-1316) puisqu'il a demandé à Neptune de le châtier. En fait, Phèdre avait sollicité l'aide d'Oenone sans la moindre réserve, n'avait pas résisté véritablement à sa suggestion, et avait accepté tacitement d'être complice de sa calomnie. Et elle condamne vivement ce «*monstre exécration*» !

La scène nous offre l'étude de la jalousie la plus riche qu'il y ait chez Racine. Il montra qu'elle est, pour une âme passionnée, un cruel supplice, d'autant plus que ses héros peuvent avec lucidité scruter impitoyablement leurs coeurs pour y discerner toutes leurs raisons de souffrir, toutes les nuances de leur douleur.

Le spectateur a pour Phèdre à la fois de l'effroi et de la pitié.

Intérêt philosophique

On retrouve chez Phèdre le sentiment d'indignité intrinsèque que ressent la créature, selon le jansénisme qu'on avait inculqué à Racine à Port-Royal.

Acte V, scène 1

Notes

- Vers 1329 : Hippolyte vient donc de révéler à Aricie l'amour de Phèdre et la calomnie d'Oenone.
- Vers 1331 : «*Cruel*» : terme de galanterie, qui n'est ici qu'un tendre reproche. De même, au vers suivant, «*sans peine*».
- Vers 1334 : «*assurez*» : «mettez en sécurité».
- Vers 1336 : «*révoquer*» : «annuler».
- Vers 1339 : «*Éclaircissez Thésée*» : «Révélez-lui la vérité».
- Vers 1340 : «*Ai-je dû mettre au jour*» : le subjonctif a la valeur du conditionnel : «aurais-je dû». De même au vers suivant : «*Devais-je*».
- «*l'opprobre de son lit*» : «la honte qui entache son couple». C'est une hypallage.
- Vers 1347 : «*sceau*» : «le sceau du secret» qu'Hippolyte a fait jurer à Aricie.
- Vers 1351 : «*confier*» : «avoir confiance en».
- Vers 1352 : «*à me justifier*» : «à me rendre justice».
- Vers 1357 : «*mon libre courroux*» : Hippolyte se sent libre de tout faire pour échapper à Phèdre et à Thésée.
- Vers 1359-1360 : Images de mort et de sacrilège : qu'est devenue l'aimable Trézène» du vers 27?
- Vers 1361 : «*retraite*» : «départ», «fuite».
- Vers 1364 : «*de gardes que les miens*» : Trézène l'a reconnu comme roi (vers 394), et il dispose donc de gardes.
- Vers 1365 : «*prendront notre querelle*» : «prendront parti pour nous».
- Vers 1366 : «*Argos [...] Sparte*» : Ces villes seraient hostiles à Athènes.
- Vers 1368 : «*assemblant nos débris*» : «réunissant ce qui nous reste».
- Vers 1369 : Le «*trône*» d'Athènes revient en effet soit à Hippolyte, par son père, Thésée, soit à Aricie, par son père, Pallas.
- Vers 1371 : «*embrasser*» : «saisir».
- Vers 1372 : «*balancer*» : «hésiter».

- Vers 1374 : «*feu [...] glace*» : images du style galant qui opposent la résolution d'Hippolyte aux hésitations d'Aricie.
- Vers 1375-1376 : rime normande, «*cher* étant prononcé «ché».
- Vers 1377 : «*à votre sort liée*» : «si mon sort était lié au vôtre par le mariage».
- Vers 1380 : «*me dérober*» : «m'enfuir».
- Vers 1383 : Le sentiment de son devoir («*l'honneur*», vers 1381) interdit à une jeune fille de quitter «*ses parents*» sans leur assentiment.
- Vers 1385 : «*ma gloire*» : c'est le mot des héros de Corneille (voir Pauline dans "*Polyeucte*", vers 550).
- Vers 1386 : «*soin*» : «souci».
- Vers 1388 : «*votre époux*» : «celui que vous pouvez désormais considérer comme votre époux».
- Vers 1389 : «*Libres*» : l'adjectif se rapporte à «nous», contenu dans «*nos*» et «*notre*».
- Vers 1390 : Aricie est orpheline, et Hippolyte a été renié par son père.
- Vers 1391 : «*hymen*» : «mariage».
 «*flambeaux*» : les cérémonies grecques du mariage se prolongeaient jusqu'à la tombée du jour, et se terminaient par un cortège : on reconduisait les jeunes époux chez eux à la lueur des torches.
- Vers 1392 : «*ces*» : le mot a la valeur du latin «illi» : «ces tombeaux que vous connaissez bien».
 «*ces tombeaux*» : les fouilles modernes ont confirmé l'existence de somptueux monuments funéraires aux portes des cités archaïques (Mycènes par exemple).
- Vers 1394 : «*formidable*» : «qui inspire la crainte».
 «*parjures*» : «ceux qui commettent des parjures».
- Vers 1396 : «*Le perfide*» : «Le parjure». Mais c'est le mot par lequel Thésée insultait son fils (vers 1023, 1044).
- Vers 1403 : «*j'attesterai*» : «je prendrai à témoin» (du latin «testari»).
- Vers 1404 : «*Diane*» (Artémis) est la déesse de la chasse qu'Hippolyte révère . «*Junon*» (Héra) est la déesse protectrice des épouses et du foyer . Les épithètes, à la manière homérique, donnent de la solennité aux paroles d'Hippolyte.
- Vers 1405 : «*mes tendresses*» : «mon amour» .
- Vers 1406 : «*saintes*» : «sacrées». Ce serment tiendra donc lieu de la promesse solennelle par laquelle un prétendant s'engageait à l'égard du père de sa fiancée ; les dieux eux-mêmes le recevront à la place de celui-ci (voir le vers 1402).

Intérêt de l'action

Hippolyte est décidé à s'enfuir, et demande à Aricie de le rejoindre pour que, par un serment solennel, ils consacrent leurs fiançailles devant les dieux. Ils prendront cependant la précaution, pour ne pas éveiller les soupçons, de partir chacun de son côté pour se retrouver aux portes de Trézène, dans un sanctuaire qui les verra se jurer «*un amour éternel*».

La tragédie politique réapparaît : Hippolyte, banni par Thésée et libre à son égard comme il l'est à l'égard de Phèdre, va tenter de reprendre le trône d'Athènes au fils de Phèdre, au besoin avec l'appui d'autres cités du Péloponnèse.

La confiance d'Hippolyte en son innocence et en la justice des dieux ajoute au pathétique, en particulier aux vers 1351-1354.

Cette première scène de l'acte est le dernier répit avant que renaisse la tension dramatique qui va conduire au dénouement. C'est un nouvel exemple de cette alternance des moments de violence et d'apaisement que Racine a ménagés dans la pièce.

Intérêt psychologique

On remarque la pudeur d'Aricie. Elle hésite à fuir avec un homme qui n'est pas solennellement engagé envers elle par une promesse de mariage : sa «*gloire*» est «*alarmée*» (vers 1385). De nombreux critiques ont raillé dans ce trait sa timidité, voire sa «sottise». Mais ne faut-il pas tenir

compte du souci qu'avait Racine des bienséances chères au XVIIe siècle? Il y a, dans le théâtre classique, bien des traits qui relèvent de la même réserve.

Les noces spirituelles d'Hippolyte et d'Archie sont ici évoquées avec une sorte de ferveur. On remarque, dans les vers 1302-1406, ce qui prend une signification religieuse et solennelle.

Dans cette scène, s'accuse le contraste entre, d'une part, l'amour d'Hippolyte et d'Archie, et, d'autre part, celui de Phèdre pour Hippolyte, et cela au moment même où le jeune héros va mourir. Les spectateurs ne le verront plus ; Racine a voulu les laisser sur l'image d'un parfait amant courtois pour accroître le caractère scandaleux de la condamnation prononcée par son père.

Acte V, scène 2

Notes

- Vers 1411 : Voir Archie et Hippolyte ensemble donne à Thésée la preuve qu'ils s'aiment, et qu'Hippolyte avait dit vrai. Aussi s'inquiète-t-il.

Acte V, scène 3

Notes

- Vers 1417 : «*courage*» : «cœur».
- Vers 1421 : C'est une litote qui, au vers 1422, est traduite par Thésée. On trouvait la même chez Chimène : «*Va, je ne te hais point.*» ('*Le Cid*', vers 963).
- Vers 1425 : «*Vous deviez*» : sens conditionnel : «vous auriez dû».
- Vers 1426 : «*cet horrible partage*» : «entre son amour pour Phèdre et son amour pour vous» : c'est une insulte.
- Vers 1427 : «*discours*» : «paroles».
- Vers 1431 : «*odieux*» : l'adjectif adoucit le relief de l'image.
- Vers 1433 : «*langues perfides*» : bel exemple d'hypallage. C'est une expression assez basse pour qualifier Oenone.
- Vers 1434 : «*vœux homicides*» : «*homicide*» était aussi un adjectif au XVIIe siècle.
- Vers 1437 : «*il reçoit*» : «il accepte».
- Vers 1439 : «*attentat*» : «violence contraire aux lois morales».
- Vers 1442 : «*des larmes véritables*» : celles de Phèdre peut-être : mais elles peuvent signifier autre chose que ce que Thésée a cru y voir.
- Vers 1445-1446 : l'enjambement a une grande force. C'est le point de tension extrême de la scène.
- Vers 1447 : «*respect*» : Hippolyte lui avait demandé ce «*respect*» au vers 1355.
- Vers 1449 : «*pudeur*» : «réserve», «discretion».

Intérêt de l'action

Les doutes de Thésée, qui a vu Hippolyte et Archie ensemble, s'éveillent. Il apprend de la bouche d'Archie qu'Hippolyte n'aime qu'elle, qu'elle fuira avec lui. Insultée par le roi, elle lui laisse deviner un mystère, le met en garde contre l'injustice qu'il s'appête à commettre.

Intérêt psychologique

Une nouvelle Archie paraît : «*la soeur des cruels Pallantides*». Le personnage est doté d'une soudaine grandeur : l'habileté (mensonge du vers 1416) ; la colère répondant à l'injure (vers 1427) ; la défense

d'Hippolyte ; les menaces, et cette demi-révélation, interrompue par un terrible effort de volonté (vers 1446).

Acte V, scène 4

Notes

- Vers 1453 : «*m'éblouir*» : «m'étourdir», «m'aveugler».
- Vers 1454 : «*la gêne*» : «la torture» (c'est la «géhenne» biblique).
- Vers 1457 : «*m'étonne*» : «ébranle mon esprit».
- Vers 1460 : «*qu'Oenone sorte*» : du palais.

Intérêt de l'action

Thésée est vaincu. Le doute, né en lui à la vue d'Hippolyte et Aricie ensemble, ne cesse de grandir, jusqu'au moment où leur amour ne fait plus de doute pour lui. Mais la vérité totale est lente à se faire jour.

L'action rebondit une dernière fois aux vers 1457-1460. Il veut revoir Oenone, mais il est trop tard, et le destin s'accomplit.

Acte V, scène 5

Notes

- Vers 1462 : «*transport*» : «exaltation».
- Vers 1463 : Ce sont le même mouvement et les mêmes accents qu'à I, 2.
- Vers 1464 : «*teint*» : pris ici dans le sens de «visage».
- Vers 1466 : «*lancée*» : il y a dans le mot une idée d'effort que n'aurait pas marqué «s'est jetée».
- Vers 1467 : «*d'où part*» : «d'où est venu».
- Vers 1470 : «*incertaine*» : «égarée».
- Vers 1471 : «*flatter*» : «apaiser».
- Vers 1473 : «*amour*» : le mot était féminin au XVIIe siècle (il l'est encore aujourd'hui au Québec).
- Vers 1473-1474 : ils présentent une anacoluthie, construction aujourd'hui incorrecte, la proposition participiale n'ayant pas le même sujet que la principale.
- Vers 1478 : «*rompu*» : «brisé» (les Anciens écrivaient sur des tablettes enduites de cire).
- Vers 1482 : «*prêt de*» : «prêt à».
- Vers 1483 : «*funestes bienfaits*» : «qui apportent la mort» . L'antithèse est forte.
- Vers 1486 : attitude du suppliant antique lorsqu'il s'adressait aux dieux.
«*mains cruelles*» : autre exemple d'hypallage.

Intérêt de l'action

Oenone s'est noyée, et Phèdre veut mourir. Thésée fait rappeler Hippolyte.

Panope, qui n'était apparue que pour annoncer (vers 319), à tort d'ailleurs, la mort de Thésée, est de nouveau la messagère de la mort. Mais elle prend ici la place d'Oenone disparue, et elle prononce une nouvelle lamentation sur la reine mourante.

Le pathétique est à son comble. On peut relever tous les termes qui évoquent la mort dans ces vers, les cris des personnages, les questions qui se pressent, les rythmes haletants.

Acte V, scène 6

Notes

- Vers 1488 : «*fil*» rime avec «*suivis*» : c'est une autre rime normande (voir vers 972, 1376).
- Vers 1489 : voir les vers 73 et suivants.
- Vers 1491 : «*soins*» : «préoccupations», «inquiétudes».
- Vers 1493 : «*aimable*» : sens étymologique : «digne d'être aimé».
- Vers 1494 : «*encor*» : «aussi».
- Vers 1495 : «*quand*» : «au moment où».
- Vers 1497 : «*foudre*» : «coup du destin».
- Vers 1498 : Hippolyte se rendait au «*temple sacré, formidable aux parjures*» (vers 1394) où devait le rejoindre Aricie.
- Vers 1499 : «*sur son char*» : C'est Hippolyte en majesté.
- Vers 1503 : «*superbes*» : «altiers».
«*coursiers*» : terme noble pour «chevaux».
- Vers 1507 : «*le fond des flots*» : le royaume de Neptune.
- Vers 1509 : «*formidable*» : «effrayant», «terrifiant».
- Vers 1510 : «*Répond*» : comme en écho au cri sorti de la mer.
- Vers 1512 : «*attentifs*» : «devenus attentifs». Opposition à l'image du vers 1505.
- Vers 1513 : «*sur le dos de la plaine liquide*» : l'expression est directement traduite du latin de l'«*Énéide*» de Virgile (I) : «*dorsum immane, aquae mons*».
- Vers 1514 : «*à gros bouillons*» : «en provoquant de gros remous».
- Vers 1515 : «*L'onde*» : la vague.
- Vers 1517 : «*cornes menaçantes*» : comme celles du Minotaure.
- Vers 1516-1520 : Ces images sont celles par lesquelles Virgile décrit les monstres qui viennent étouffer Laocoon, et dévorer ses enfants («*Énéide*», II, 208).
- Vers 1523 : «*s'en émeut*» : «s'en met à trembler» (sens étymologique).
- Vers 1524 : «*épouvanté*» : l'horreur qui saisit tous les éléments atteste le caractère surnaturel du monstre.
- Vers 1525 : «*Tout*» : «tout le monde».
- Vers 1526 : «*le temple voisin*» : celui auprès duquel avaient rendez-vous Hippolyte et Aricie, ou le célèbre temple de Poséidon (Neptune) à Trézène.
- Vers 1529 : «*Pousse au monstre*» : «s'élançe vers le monstre», le charge comme on charge un ennemi : langage militaire.
- Vers 1535 : «*sourds à cette fois*» : se construit sans préposition aujourd'hui.
- Vers 1536 : «*frein*» : «mors». Comme le prouvent encore d'autres mots, Thérémène est un connaisseur en matière de cavalerie.
- Vers 1537 : «*se consume*» : «s'épuise».
- Vers 1540 : «*Un dieu*» : C'est Neptune qui est non seulement le dieu de la mer, dont il fit sortir le monstre, mais aussi l'inventeur de l'art de dresser les chevaux, qu'il excite donc en dernier recours contre Hippolyte.
«*poudeux*» : «couvert de poussière», «poudre» étant le terme noble pour «poussière».
- Vers 1542 : «*crie et se rompt*» : effet de sonorités et de rythme.
- Vers 1544 : «*embarrassé*» : le sens du mot est plus fort que le sens actuel : «empêtré», «entravé».
- Vers 1553 : «*tombeaux antiques*» : Hippolyte les avait indiqués à Aricie aux vers 1392-1393.
- Vers 1554 : «*reliques*» : «restes d'une personne morte», sans aucune nuance religieuse.
- Vers 1555 : «*en soupirant*» : «en poussant des gémissements».
- Vers 1556 : «*généreux*» : «de noble race» (latin «genus»).
- Vers 1557 : «*dégouttantes*» : «qui laissent tomber des gouttes de sang» ; le mot n'a rien de péjoratif.
- Vers 1558 : «*dépouilles*» : sens très large : «les restes».

- Vers 1560 : «*soudain*» : «aussitôt».
- Vers 1563 : «*désabusé*» : «détrompé».
- Vers 1565 : «*plaintive*» : «malheureuse» d'avoir perdu la vie. Pour les Anciens, le sang des innocents injustement tués crie vengeance, et leurs ombres tourmentent les assassins (voir Oreste à la fin d'«*Andromaque*»).
- Vers 1567 : «*expiré*» : participe passé qui marque l'état.
- Vers 1569 : «*objet*» : «spectacle».
- Vers 1570 : «*méconnaît*» : «ne pourrait reconnaître».
- Vers 1572 : «*Inexorables*» : Le mot doit être pris ici dans le sens de «*cruels*» ; les dieux n'ont en effet que trop exaucé sa prière.
- Vers 1576 : Voir les vers 1390-1406.
- Vers 1578 : «*objet*» : «spectacle».
- Vers 1580 : «*quelque temps*» : «quelques instants».
- Vers 1581 : «*ne se connaissant plus*» : «ne reconnaissant pas».
- Vers 1582 : «*encore*» : «malgré tout».
- Vers 1585 : «*inanimée*» : sens fort : «sans vie».
- Vers 1586 : «*pâmée*» : «évanouie».
- Vers 1589 : «*détestant*» : «maudissant» (latin «*detestari*»).
«*la lumière*» : «la lumière du jour», «la vie».
- Vers 1591 : «*emploi*» : «mission», «tâche» : il s'agit du sort d'Aricie (vers 1562-1607).
- Vers 1593 : «*mortelle*» : «qui a causé sa mort».

Intérêt de l'action

Alors que l'agitation emplissait le théâtre, que Thésée appelait ses gardes, que Panope entrait puis ressortait, que Thésée se précipitait, l'arrivée de Théràmène, le «*gouverneur*» (précepteur) d'Hippolyte, fige tous les mouvements.

Jean-Louis Barrault conçut la mise en scène de cette arrivée comme lente et funèbre ; pour lui, «Théràmène ne pleure pas ; si son visage est ruisselant de larmes, c'est qu'il a pleuré ; Théràmène a déjà dépassé sa période d'agitation.»

Il fait à Thésée le récit de la mort terrible d'Hippolyte car la règle du respect de la bienséance, qui s'imposait au XVII^e siècle, exigeait que de tels événements ne se passent pas sur scène. Un tel récit devait aussi satisfaire à d'autres règles de la dramaturgie classique, devant être nécessaire, vraisemblable, pathétique, devant servir à la peinture de celui qui parle et de celui qui écoute. Il devait encore être un ornement de la pièce. C'est un hommage à la grandeur d'âme du jeune homme, que le père se doit d'écouter en silence et dans l'amertume d'une douleur qu'il offre à la divinité en expiation de son imprudence. Tous les auditeurs communient dans la même émotion.

Ce monologue, modèle de narration épique, est remarquable par son organisation. Il débute par le portrait moral d'Hippolyte dans un cortège bien ordonné de personnes qui respectent et partagent sa peine (vers 1499-1500), tout contribuant à sa grandeur dans cette première présentation : le silence, les chevaux «*superbes coursiers*» (vers 1503), «*pleins d'une ardeur si noble*» (vers 1504), les villes grecques traversées, «*Trézène*» (vers 1498), «*Mycènes*» (vers 1501). Puis, l'inspiration devenant véritablement épique, surviennent les éléments perturbateurs que sont le «*cri*» (vers 1507, 1510) qui «*trouble le repos*» (vers 1508) ; surtout, le monstre terrifiant, qui surgit «*du fond des flots*» (vers 1507), et la «*voix formidable*» qui «*répond en gémissant à ce cri redoutable*» (vers 1510), plus loin le «*dieu*» qui aiguillonne les chevaux, introduisent dans la scène un merveilleux qui effraie toute la nature (vers 1521-1524). Alors que tous ses compagnons ont peur (vers 1525), Hippolyte fait face, «*lui seul*» (vers 1527) ayant assez de courage. Avec emphase, et non sans flatterie à l'égard de Thésée, Théràmène le qualifie de «*digne fils d'un héros*» (vers 1527), montre que, livrant combat, il n'attend pas d'être attaqué, mais d'emblée attaque et tue le monstre (vers 1529-1530). Cependant, les chevaux, en fuyant (vers 1535-1541), détruisent le char.

Théramène interrompt alors son récit pour faire part de sa douleur, mais aussi entretenir le suspense en évoquant une «*image cruelle*» (vers 1545) «*de pleurs une source éternelle*» (vers 1546), avant la révélation de ce qui se produit ensuite.

Par une ironie tragique, ce sont ses propres chevaux qui font tomber Hippolyte (vers 1544), qui est traîné à leur suite, étant ensanglanté et ensanglantant la nature environnante, comme le font aussi les chevaux, les vers 1556-1558 insistant lourdement sur cet aspect horrible, ce qui fut d'ailleurs reproché à Racine au nom de la bienséance.

Hippolyte a été amené ainsi jusqu'auprès des «*tombeaux antiques*» (vers 1553), ce qui donne aussitôt à sa dépouille la consécration qu'elle mérite.

Mais le pitoyable agonisant, qui «*ouvre un oeil mourant qu'il referme soudain*» (vers 1560), a le temps de prononcer quelques paroles où il clame son innocence, et se soucie du sort d'Aricie, ne pouvant toutefois achever sa dernière phrase. Après la mort, qui est toutefois éludée (elle est dépassée par la mention de «*ce héros expiré*» (vers 1567) où le participe passé montre l'ellipse du moment fatidique), il n'est plus qu'un «*corps défiguré*» (vers 1567), un «*triste objet*» (vers 1569), l'aspect physique étant mis en avant : on aurait du mal à le reconnaître (vers 1570) même si on le connaissait bien avant. C'est le «*triomphe*» de «*la colère*» «*des dieux*» (vers 1569) et surtout celui de l'injustice.

Le spectacle d'une telle mort doit provoquer la pitié et l'effroi propres à susciter la catharsis (= purgation des passions) qu'on attend d'une tragédie.

Cependant, dès mars 1677, dans l'acerbé "*Dissertation sur les tragédies de Phèdre et Hippolyte*", attribuée à un certain Subligny, qui n'était pas favorable à Racine, le récit de Théramène fut condamné, jugé trop long et trop orné. En 1716, dans sa "*Lettre à l'Académie*", Fénelon en fit aussi la critique : «Rien n'est moins naturel que la narration de la mort d'Hippolyte à la fin de la tragédie de "*Phèdre*", qui a d'ailleurs de grandes beautés. Théramène, qui vient pour apprendre à Thésée la mort funeste de son fils, devait ne dire que ces deux mots, et manquer même de force pour les prononcer distinctement : Hippolyte est mort. Un monstre envoyé du fond de la mer par la colère des dieux l'a fait périr. Je l'ai vu. Un tel homme, saisi, éperdu, sans haleine, peut-il s'amuser à faire la description la plus pompeuse et la plus fleurie de la figure du dragon?»

On continua à médire longtemps de ce qu'on considérait comme un morceau de bravoure invraisemblable, ampoulé, ennuyeux, artificiellement orné. Mais Voltaire prit sa défense : «Qui voudrait qu'on en retranchât quatre vers? Ce n'est pas là une vaine description d'une tempête, inutile à la pièce ; ce n'est pas là une amplification mal écrite ; c'est la diction la plus pure et la plus touchante, enfin c'est Racine.» Pour Thierry Maulnier, le récit a «l'éclat noir de la pierre dure». Pour Roland Barthes, il constitue «le point critique où la tragédie se résout, c'est-à-dire où la rétention intérieure de tous les personnages se défait à travers un cataclysme total.»

Après les grands éclats du récit, les vers que Théramène consacre à Aricie (vers 1574 et suivants) sont plus simples, plus pathétiques aussi. Les tonalités sont sourdes et comme étouffées. Ils se terminent sur un ton d'oraison funèbre.

Intérêt littéraire

Le récit de Théramène se trouvait déjà, mais plus long, dans Euripide et dans Sénèque. Pourtant, chez Racine, alors qu'une tirade couvre habituellement de vingt à trente vers, que, dans les dénouements de "*La Thébaïde*", d'"*Andromaque*", de "*Britannicus*" ou de "*Bajazet*", il en avait donné de moins longues, de plus chargées d'événements, et plus souvent interrompues, celle-ci en fait soixante-quatorze. Mais cette longueur est toutefois proportionnée aux enjeux psychologiques et dramaturgiques en présence. On peut, à la lecture, remédier au problème de la longueur en observant bien les variations de rythme que le dramaturge ménagea, et qui traduisent les sentiments de Théramène.

Si on fait la comparaison avec les textes des deux Anciens, on remarque l'effort de Racine pour introduire dans la langue dramatique les beautés du style orné d'Euripide et, de façon plus générale, de la poésie antique. En effet, le récit n'est pas destiné à nous informer (tout a été dit dès le vers

1492), c'est une déploration funèbre conçue pour prolonger l'émotion, rythmer le travail de deuil, faire l'éloge du héros défunt devant un père prostré. De plus, Racine voulut nous offrir par la seule puissance du verbe un équivalent tragique des splendeurs romanesques de l'opéra. Ce fut la raison d'une recherche du merveilleux qu'on voulut attribuer à la permanence d'une esthétique baroque.

Ce texte narratif à la tonalité héroïque, donné au présent de narration (ce qui le rend plus vivant), pourrait être découpé en une succession de tableaux, comme les séquences d'un film.

Il est empreint d'une emphase qui se manifeste par :

- le choix de mots recherchés, comme «*coursiers*» ;
- les différentes façons de désigner Hippolyte ;
- la présence d'adjectifs intensifs qui, en particulier, exagèrent l'importance du monstre, et soulignent le courage du héros : «*superbes*», «*noble*», «*effroyable*», «*formidable*», «*redoutable*», «*furieux*», «*menaçantes*», «*indomptable*», «*impétueux*», «*sauvage*», «*épouvanté*», «*enflammée*», «*sanglante*», «*affreux*», «*éternelle*», «*impétueuse*».

Dans cette tirade, qui fait appel à l'imagination du spectateur, la force des mots devant lui permettre de dépasser scène et décor pour recréer lieux et actions, la puissance d'évocation est grande, les images sont étonnamment variées.

C'est avec la précision réaliste d'un connaisseur en matière d'équitation que sont décrits :

- l'attitude du cavalier dont la chevauchée est à la fois majestueuse (vers 1499) et nonchalante («*laissait flotter les rênes*» [vers 1502]) ;
- le comportement des chevaux : «*le crin s'est hérissé*» (vers 1512), «*ni le frein ni la voix*» (vers 1536), «*le mors*» et la «*sanglante écume*» (vers 1538), «*L'essieu crie et se rompt*» (vers 1542), «*son char fracassé*» (vers 1543), «*les rênes*» (vers 1544) ;
- le combat où se succèdent de nombreux verbes d'action (vers 1528-1530).

La description du monstre est remarquable par son organisation, le choix des éléments décrits, les qualifications de ces éléments par des métaphores («*le dos de la plaine liquide*» [vers 1513], «*une montagne humide*» [vers 1514]), des images baroques :

«*Son front large est armé de cornes menaçantes ;
Indomptable taureau, dragon impétueux,
Sa croupe se recourbe en replis tortueux.
Ses longs mugissements font trembler le rivage.*» (vers 1517-1520).

Théramène recourt encore à des personnifications («*L'onde [...] vomit*» [vers 1515] - «*La terre s'en émeut*» [vers 1523]), des redondances (le «*cri*» [vers 1507 et 1510] - «*J'ai vu [...] j'ai vu*» [vers 1547]), l'opposition évidente entre «*Tout fuit*» (vers 1525) et «*lui seul*» (vers 1527)

La description s'achève sur des images sanglantes, dans lesquelles les champs lexicaux de la souffrance et de la mort sont très présents : «*une plaie*» (vers 1550), «*cris douloureux*» (vers 1551), «*tombeaux*» (vers 1553), «*froides reliques*» (vers 1554), «*De son généreux sang la trace nous conduit*» (vers 1556).

Le ton est élégiaque quand Théramène exprime la souffrance du compagnon face à la mort du jeune homme : «*votre malheureux fils*» (vers 1547) - «*ce héros expiré*» (vers 1567) - «*Triste objet où des dieux triomphe la colère / Et que méconnaîtrait l'oeil même de son père.*» (vers 1569-1570).

Les sonorités témoignent d'un soin particulier du poète :

- lenteur du rythme au début ;
- enjambements significatifs : vers 1499-1500 ; 1509-1510 ; 1531-1532 ; 1535-1536 ; 1542-1543 ; 1545-1546 ; 1547-1548 ; 1567-1568
- allitérations (vers 1520, 1542...) ;
- accumulations de sonorités perçantes (sons en «i» dans les rimes des vers 1547 à 1556).

Intérêt psychologique

Théramène, dans un état proche de l'hallucination, vient, avec en même temps intensité et simplicité dans la douleur, rendre compte d'une catastrophe dont les détails cruels ne ménagent pas Thésée. Devenu le héraut de la mort et même des dieux, il ne peut manquer de marquer son émotion :

«Excusez ma douleur. Cette image cruelle
Sera pour moi de pleurs une source éternelle.» (vers 1545-1546).

Son récit s'achève sur une longue périphrase pleine de reproches :

«Triste objet où des dieux triomphe la colère
Et que méconnaîtrait l'oeil même de son père.» (vers 1569-1570).

Il donne d'Hippolyte différents aspects :

- il est le fils rejeté qui demeure silencieux et fier dans son malheur (vers 1506) ;
- il est le chef d'une troupe, triste compagnon de route : «*tout pensif*» (vers 1501), «*son silence*» (vers 1500), «*sa main [...] laissait flotter les rênes*» (vers 1502), «*l'oeil morne*» (vers 1505), «*la tête baissée*» (vers 1505), «*triste pensée*» (vers 1506). Cette description insiste sur la tristesse de ce voyage qu'entreprend un fils mélancolique chassé de chez lui.;
- il est «*l'intrépide Hippolyte*» (vers 1542), le «*digne fils d'un héros*» (vers 1527), héros lui-même qui se révèle dans le danger, apparaît comme le seul osant faire face au monstre alors que la panique est universelle (la nature et les gens [vers 1525-1526]), comme le seul capable de sauver la communauté ; il n'a peur de rien, ne perd pas ses moyens face au monstre qui a surgi de l'eau et qui le dépasse, fait preuve de bravoure en l'attaquant, et, maîtrisant bien le maniement des armes, parvient à le tuer ;
- il est, trahi par ce qu'il connaît le mieux, ses chevaux («*que sa main a nourris*» (vers 1548), «*sourds à cette fois*» (vers 1535), «*en efforts impuissants leur maître se consume*» (vers 1537), n'étant plus alors le maître de l'action («*voit voler*» [vers 1543], «*embarrassé*» [vers 1544]) mais la victime qui meurt de façon violente et injuste ;
- il est enfin le grand cœur qui, au moment de mourir, affirme son innocence, mais ne demande rien pour lui, se montrant généreux jusqu'à son dernier souffle : il manifeste, en fils exemplaire, son espoir en la conversion de son père ; surtout, il se montre préoccupé du sort d'Aricie, la jeune fille qu'il aime, captive et ennemie de son père, ses derniers mots : «*Qu'il lui rende...*» ayant pu être suivis de «*sa liberté*».

Ce personnage, qui a vécu comme un juste et qui meurt victime de l'injustice, est en quelque sorte un martyr, qui a souffert pour que triomphe le bien.

Les vers 1571-1573 sont une lamentation où Thésée, qui, ayant demandé une telle punition, ressent remords et compassion, exprime sa douleur et non pas sa colère ; son abattement est total.

Intérêt philosophique

À travers l'exemple d'Hippolyte, qui triomphe du monstre (dans lequel on peut voir la métaphore de Phèdre, une image de la concupiscence), mais est victime de ses propres chevaux (qui représentent sa pulsion que naguère il maîtrisait, mais qui se déchaînent jusqu'à ce que mort s'ensuive), il apparaît que le plus grand danger que nous courons est intérieur.

Acte V, scène 7

Notes

- Vers 1595 : «*craindre*» : «*trembler*» : le verbe est employé ici absolument ; la tournure est peu usuelle. On retrouve la même idée qu'aux vers 1480-1487.
- Vers 1596 : «*m'alarme*» : «*m'épouvante*».
- Vers 1599 : «*abusés*» : «*trompés*». Thésée ne veut pas «*voir*» Phèdre coupable.
- Vers 1601 : «*matières*» : «*causes*», «*sujets*».
- Vers 1602 : «*odieuses lumières*» : «*des éclaircissements qui me feraient horreur*».
- Vers 1605 : «*rivage*» : le mot est pris au sens large, mais il évoque aussi les lieux où est mort Hippolyte.

- Vers 1607 : «*Confus*» : «Plein de trouble».
«*persécuté de*» : «poursuivi par».
- Vers 1613 : «*faveurs meurtrières*» : même antithèse qu'au vers 1483 : c'est devenu pour Thésée une sorte de hantise.
- Vers 1615 : «*funeste*» : «qui a apporté la mort».
«*funeste bonté*» : autre antithèse.
- Vers 1616 : «*payer de*» : «compenser».
- Vers 1617 : «*injuste*» : «qui ne rendrait pas justice à l'innocent».
- Vers 1617 à 1619 : Jean-Louis Barrault indiqua cette mise en scène : «Phèdre est si faible qu'il lui est impossible de faire le moindre mouvement ou de donner la moindre intonation vocale. Tout occupée à rassembler le peu de souffle qui lui reste, elle s'exprime dans un râle. On ne perçoit même plus ses respirations, mais on attend que, comme un niveau d'huile qui remonte, elles soient revenues.»
- Vers 1619 : Pour Jean-Louis Barrault : «Thésée s'est retourné. Sur place, il dit le deuxième hémistiche. Dans le silence, il court à mi-chemin vers elle.»
- Vers 1620 : «*votre foi*» : «votre parole», «votre assurance».
- Vers 1622 : Pour Jean-Louis Barrault : «C'est en bougeant simplement l'index de la main gauche, qui pend au bout de son bras, qu'elle l'interrompt.»
«*chers*» : «précieux».
- Vers 1624 : «*profane*» : le mot est employé une dernière fois dans la tragédie, mais pour qualifier Phèdre, non plus Hippolyte comme au vers 1037.
Pour Jean-Louis Barrault : «Réflexe de Thésée. Désormais, Phèdre n'existe plus pour lui. Elle peut bien mourir ; toute la volonté subconsciente de Thésée ne cherchera qu'à l'oublier. La voix de Phèdre continue de s'écouler comme la voix d'un spectre : "recto tono"».
- Vers 1627 : «*fureur*» : «folle passion».
- Vers 1628 : «*ne découvrit*» : «ne révélât» à Thésée.
- Vers 1629 : «*La perfide*» : au sens très large, car Oenone a plutôt péché par une fidélité aveugle à sa maîtresse.
- Vers 1633 : «*Le fer*» : «l'épée», «le poignard».
- Vers 1634 : «*je laissais*» : «j'aurais laissé».
«*gémir*» : «se plaindre de l'injustice» : expression hardie.
- Vers 1635 : «*exposant*» : «dévoilant», «montrant».
- Vers 1637 : «*mes brûlantes veines*» : «encore sous l'effet de la passion».
- Vers 1638 : «*Médée*» : petite-fille du Soleil, comme Phèdre, après que Jason l'eût abandonnée, elle s'était réfugiée à Athènes auprès d'Égée ; comme elle était experte en philtres et en poisons, elle avait tenté de faire périr Thésée ; elle fut, dans toute l'Antiquité, le type de la cruelle magicienne.
- Vers 1639 : Pour Jean-Louis Barrault : «Peu à peu, toujours debout, mais par quel miracle d'équilibre ! elle se résorbe, elle disparaît, elle tend vers un zéro. Panope, anxieuse, s'approche d'elle insensiblement, et la recueille à la fin de sa réplique.»
- Vers 1645 : Pour Jean-Louis Barrault : «Premier hémistiche : Phèdre s'incline vers la gauche, soutenue sous les aisselles par Panope. Second hémistiche : Phèdre, maintenant, gît à terre, entièrement consumée.»
- Vers 1646 : «*la mémoire*» : «le souvenir».
Pour Jean-Louis Barrault : «Tous regardent Thésée qui, après un temps très court, se détourne, et, gravement, change intentionnellement de timbre. Il ne connaît plus que son fils, et ne songe plus qu'à réparer ses torts. C'est, dans le malheur, le triomphe d'Aricie.»
- Vers 1647 : «*éclaircis*» : «informés», «détrompés».
- Vers 1650 : Pour Jean-Louis Barrault : «Thésée s'est dirigé vers la sortie. Temps très court. Panope est en train de soulever le voile de Phèdre. Thésée a un coup d'œil terne vers le cadavre, puis, se détournant résolument de lui, il achève sa réplique, et, avec la dernière syllabe, disparaît implacablement. Thérémène et la garde sont pétrifiés. Et, tandis que le rideau tombe très lentement de haut en bas, Panope, très lentement aussi et de haut en bas, voile, selon le rite antique, le visage

éteint de Phèdre. La circonférence est entièrement tracée ; l'action est accomplie : la justice des dieux est rendue. La tragédie est terminée.»

- Vers 1652 : «*ses mânes*» : anachronisme : ce sont les Romains qui désignaient ainsi les âmes des morts.

- Vers 1653 : «*injuste famille*» : les Pallantides, auxquels Thésée ne saurait pardonner, comme il le fait pour Aricie.

Intérêt de l'action

Phèdre paraît, chancelante. Elle s'est empoisonnée, et, avant de mourir, vient s'accuser devant Thésée, lui révélant toute la machination et le crime dont elle est coupable. Thésée adopte Aricie.

Toute cette fin est un retour au calme et à la paix. La catharsis a déjà été produite par le récit de Thérémène. Ce suicide se manifeste en scène (Phèdre fut le seul personnage de Racine à avoir le droit de mourir devant les spectateurs) avec la noblesse et la grandeur nécessaires. On a vraiment un dénouement au sens où enfin Phèdre, mais aussi Thésée, lâchent prise. L'avenir est à Aricie, la querelle politique avec sa famille, autre élément de la tragédie, devant, elle aussi, être oubliée.

Intérêt psychologique

Répondant à l'exigence d'un dénouement rapide qu'avait la dramaturgie classique, cette scène finale montre, après la nouvelle de la mort tragique d'Hippolyte, le désespoir de Thésée et la confession de Phèdre.

Le désespoir de Thésée : Dans les vers 1599-1604, loin d'être encore le redresseur de torts, le héros épris de vérité qu'il était, par exemple, à III, 5, il se résout à ce que ses «*yeux soient toujours abusés*», ne veut pas «voir» Phèdre coupable, ne veut pas «*chercher d'odieuses lumières*». À partir du vers 1605, il semble même être devenu brusquement un vieillard qui n'a plus rien à attendre de la vie, qui souffre maintenant d'une renommée accroissant son malheur, qui craint les «*faveurs meurtrières*» des dieux, «*leur funeste bonté*» puisqu'elle a apporté la mort de son fils, Hippolyte (il s'était déjà plaint, au vers 1483, des «*funestes bienfaits*» de Neptune). Le personnage est plus pathétique que tragique. Il retrouve quelque grandeur dans sa dernière réplique.

La confession de Phèdre : Elle ne fait que murmurer, car, soutenue par sa suivante, Panope, elle est défaillante, sur le point de mourir (c'est pourquoi «*les moments*» lui sont «*chers*»). Comme elle le révèle bientôt, elle a bu un poison fourni par la magicienne Médée. Dans cette déclaration, ce troisième aveu, morbide et désespéré, non sans équivoques et ambiguïtés, elle veut réhabiliter Hippolyte, que Thésée a condamné sur la confiance qu'il avait en elle. Elle avoue donc sa passion, le «*feu*», la «*folle fureur*» par laquelle son «*oeil profane*» porté sur Hippolyte fut un oeil profanateur puisqu'elle commettait ainsi un inceste. Mais elle se confesse sans se repentir car elle ne se sent pas responsable : les coupables sont, désignés dans le raccourci étonnant des vers 1625 et 1626 : ce sont les dieux et sa nourrice, la «*perfide*» Oenone (dont la culpabilité n'est pas entière ; qui a, en fait, plutôt péché par une fidélité aveugle à sa maîtresse, comme on le voit en III, 1 et 3 et IV, 1) et qui s'est suicidée. Phèdre dit n'avoir été elle-même, du fait de sa «*faiblesse extrême*», que le jouet de cette double incarnation de son destin. Elle laissait «*gémir*» (c'est-à-dire se plaindre) «*la vertu soupçonnée*» (c'est-à-dire Hippolyte). Racine avait affirmé dans sa préface : «*Phèdre n'est ni tout à fait coupable, ni tout à fait innocente*». Mais elle tient à ce que tout soit en ordre avant qu'elle ne meure (vers 1642-1644), avant que dans ces veines «*brûlantes*» de passion ne vienne s'imposer le froid du «*venin*», qu'elle ne cesse de souiller la «*pureté*» du jour, le vers 1644 achevant, sur des accents d'une grande intensité poétique, le développement du thème lyrique de la lumière qui a couru dans toute la pièce.

André Durand

Faites-moi part de vos impressions, de vos questions, de vos suggestions !

[Contactez-moi](#)