

Racine et Sénèque. L'échec d'un idéal stoïcien dans la tragédie racinienne

« Racine est-il sénéquien ? » se demandait jadis John Lapp dans son importante étude consacrée à l'influence de l'auteur latin sur le poète français¹. La réponse positive s'impose à plus d'un titre, mais la question se justifie en ce sens que, malgré une dette évidente, Racine ne parle jamais favorablement de Sénèque. Selon Ronald W. Tobin, qui a repris ce problème, le silence ou la discrétion de Racine à propos de Sénèque s'explique notamment par l'opinion défavorable dont ce dernier faisait l'objet, et qui était partagée par la plupart des critiques contemporains. Racine n'aurait pas osé avouer son obligation envers un auteur considéré comme étant de second rang par le milieu littéraire auquel il appartenait ; du reste, pour se poser comme *docte*, il aurait été plus avantageux pour lui de citer des auteurs grecs, moins accessibles pour le public mondain².

Sans nier le bien-fondé de cette explication, on peut sans doute ajouter une autre perspective. Racine écrivait dans le climat de déclin du néostoïcisme qui avait commencé au milieu du xvii^e siècle et qui n'était pas sans conséquences sur l'orientation de la littérature moraliste : à l'image du Sénèque démasqué dans le frontispice des *Maximes* de La Rochefoucauld, on condamnait dans l'idéal stoïcien un péché d'orgueil. Dès lors, le problème qu'on peut se poser est double : tout en examinant l'usage critique que fait Racine du théâtre sénéquien, on s'intéressera à la manière dont la tragédie racinienne reflète la dépréciation de la philosophie du Portique. Pour ce faire, on rappellera d'abord la place de la sentence – forme idéale pour l'expression des pensées stoïciennes, mais justement contestée à ce titre – dans la tragédie du xvii^e siècle, en particulier chez Corneille, à qui Racine se mesurera par la suite. On examinera ensuite de près les procédés de transposition du texte sénéquien par Racine, transposition motivée par une intention ironique et démystificatrice à l'égard du sage stoïcien. Toutefois, cette attitude ironique n'empêchera pas Racine de retenir le trait essentiel du théâtre sénéquien – une conscience réflexive attribuée à des héros souffrants.

1. John Lapp, « Racine est-il sénéquien ? », dans *Les Tragédies de Sénèque et le théâtre de la Renaissance*, éd. Jean Jacquot, CNRS, 1964, p. 127-138.

2. Ronald W. Tobin, *Racine and Seneca*, Chapel Hill, The University of North Carolina Press, 1971, p. 161-162.

LA PLACE DE LA SENTENCE DANS LA TRAGÉDIE DU XVII^e SIÈCLE

Dans la préface de *La Thébaidé*, rédigée pour l'édition collective de 1675, Racine mentionne le nom de Sénèque en gardant une certaine distance :

Je dressai à peu près mon plan sur les *Phéniciennes* d'Euripide. Car pour la *Thébaidé* qui est dans Sénèque, je suis un peu de l'opinion d'Heinsius, et je tiens comme lui, que non seulement ce n'est point une Tragédie de Sénèque, mais que c'est plutôt l'ouvrage d'un Déclamateur, qui ne savait ce que c'était que Tragédie³.

L'« opinion » à laquelle il se range se trouve exprimée dans une édition des tragédies de Sénèque procurée par Heinsius en 1611⁴. La même année, le philologue hollandais a publié le fameux traité *De constitutione tragoediae*, précédé d'une traduction commentée de la *Poétique* d'Aristote⁵ ; on sait que Racine en possédait un exemplaire de l'édition de 1643, qu'il a annoté à une époque non déterminée⁶. Le passage cité nous suggère que Racine a également consulté l'édition des tragédies de Sénèque par Heinsius. Or, ce dernier considère que seules *Phèdre*, *Médée* et *les Troyennes* méritent d'être attribuées à Lucius Annæus (Sénèque le philosophe) ; les autres pièces, y compris *les Phéniciennes* (que Racine appelle *la Thébaidé*), seraient dues soit à Marcus Annæus (Sénèque le rhéteur), soit à quelques épigones⁷. Le fait de mettre en doute la paternité des *Phéniciennes* ne constitue pas en soi une critique dirigée contre l'auteur latin ; ce serait plutôt, de la part de Racine, une manière d'afficher son indépendance à l'égard de *La Thébaidé* latine en matière de construction de l'intrigue (ou du « plan ») et, par là, de se montrer plus respectueux du modèle grec. L'auteur récent d'*Iphigénie* (1674) et futur auteur de *Phèdre* (1677) se réclame ici encore, mais de façon rétroactive, du retour aux sources grecques.

D'un autre côté, par le terme « Déclamateur » – « qui exagère, & épuise un sujet » (Richelet) –, Racine entend sans doute un auteur qui s'applique à faire de longues tirades, semées d'expressions violentes et hyperboliques. À cet égard, on peut citer un jugement porté sur Sénèque par Rapin dans son ouvrage critique paru en 1674, revu et augmenté en 1675, année même où Racine écrit la préface citée : Sénèque « parle toujours bien,

3. Racine, *Œuvres complètes*, t. I, « Théâtre-Poésie », éd. Georges Forestier, Gallimard (Bibliothèque de la Pléiade), 1999, p. 119.

4. *L. Annaei Senecae et aliorum tragoedia serio emendatae. Cum Josephi Scaligeri et Danielis Heinsii animadversionibus et notis*, Leyde, 1611, p. 513, cité par Jan Hendrick Meter, *The Literary Theories of Daniel Heinsius* [1975], Assen, Van Gorcum, 1984, p. 235, n. 803. Voir la note de Paul Mesnard, dans son édition des *Œuvres de J. Racine*, Hachette (Les Grands Écrivains de la France) [1865-1873], 2^e éd., 1885-1888, 8 vol. et 2 albums, t. I, p. 404.

5. *Aristotelis de poetica liber. Daniel Heinsius recensuit, ordini suo restituit, Latine vertit, Notas addidit. Accedit ejusdem De tragoedia constitutione liber. In quo inter cetera, tota de hac Aristotelis sententia dilucide explicatur*, Leyde, 1611. On peut consulter avec profit la traduction française accompagnée d'une introduction substantielle : Daniel Heinsius, *De constitutione tragoediae. La Constitution de la tragédie, dite La Poétique d'Heinsius*, édition, traduction et notes par Anne Duprat, Genève, Droz, 2001.

6. L'exemplaire est conservé à la BnF (RES-Y-67). Pour la transcription de ces annotations, voir l'édition Mesnard, t. VI, p. 288-290 ; voir également l'édition de Raymond Picard, *Œuvres complètes*, t. II, « Prose », Gallimard (Bibliothèque de la Pléiade) [1952], remis à jour, 1966, p. 931-932.

7. Meter, *op. cit.*, p. 235 et 256.

mais [...] ne parle jamais naturellement ; ses vers sont pompeux, ses sentiments élevés parce qu'il veut éblouir : mais l'ordonnance de ses fables n'est pas d'un grand caractère. Cet auteur se plaît trop à donner ses idées, en la place des véritables objets⁸ ». Voilà une opinion plus tranchée et plus développée que celle de Racine, qui se range d'ailleurs derrière l'autorité d'Heinsius ; mais on voit que les deux avis convergent.

En effet, tout en restant une référence majeure pour les auteurs dramatiques du xvii^e siècle, le théâtre de Sénèque fait l'objet de réserves de la part de nombreux critiques, notamment sur son style jugé « déclamateur ». Et il est possible que l'autorité alléguée par Racine soit à l'origine de cette relative dépréciation. Dans la *Constitution de la tragédie*, Heinsius adopte constamment une approche comparative des tragédies grecques et latines, ce qui lui permet sans doute de relativiser l'importance qu'a revêtue la tragédie sénéquienne depuis le milieu du xvi^e siècle. Ainsi tout en reconnaissant la valeur des tragédies de Sénèque, Heinsius émet des réserves sur « la fréquence des pointes [qui] a souvent effet de nuire considérablement aux caractères »⁹. Il explique ailleurs la convenance à respecter lorsqu'il s'agit d'introduire les maximes dans la bouche d'un personnage de tragédie¹⁰. L'avis exprimé par Heinsius en 1611 deviendra une voix dominante tout au long du xvii^e siècle en France, presque toujours accompagnée d'une allusion critique à l'égard de Sénèque.

La Mesnardière se fonde probablement sur le théoricien hollandais, lorsqu'il met en garde contre l'usage abusif des sentences dans la tragédie : « Je sais bien que l'ancien Théâtre est tout parsemé de Sentences, & qu'en interdire l'usage, ce serait choquer tout d'un coup tous les célèbres Dramatiques, principalement les Sénèque, grands débiteurs de ces pensées. Mais que le Poète considère que [...] ces beaux Apophtegmes étant des conceptions tranquilles & qui ne partent que d'une âme qui est maîtresse de soi, jamais les Passions violentes, fort communes au Théâtre, ne doivent parler ce langage, quoique les Anciens les pratiquent¹¹. » D'Aubignac fait une remarque analogue dans le chapitre intitulé « Des discours didactiques ou instructions » : « Je crois qu'on pourra voir ce défaut assez fréquent dans les Tragédies qui portent le nom de Sénèque, où les plus belles Sentences et les Maximes de la Morale se trouvent le plus souvent dans la plus grande chaleur du Théâtre¹². » La position de Corneille, bien qu'il ne nomme pas Sénèque, n'est pas fondamentalement différente de celle de d'Aubignac¹³. Le Bossu juge, quant à lui, en citant les premiers vers du monologue inaugural des *Troyennes*, que ces pensées ne sont pas d'Hécube, mais elles « sont du Philosophe Sénèque écrivant en repos dans son cabinet, & méditant

8. René Rapin, *Les Réflexions sur la poétique de ce temps et sur les ouvrages des poètes anciens et modernes* [2^e éd., 1675], éd. E.-T. Dubois, Genève, Droz, 1970, p. 110-111.

9. *La Constitution de la tragédie*, éd. Duprat, p. 265.

10. *Ibid.*, p. 281-283. L'argument d'Heinsius reprend en fait le développement sur l'emploi de la sentence – prémisses ou conclusion d'un enthymème – dans la *Rhétorique* d'Aristote (livre II, chapitre XXI, 1395a).

11. Hippolyte-Jules Pilet de La Mesnardière, *La Poétique* [1640], Genève, Slatkine Reprints, 1972, p. 218.

12. François Hédelin, abbé d'Aubignac, *La Pratique du théâtre* [1657], éd. Hélène Baby, Champion, 2001, p. 446.

13. *Discours de l'utilité et des parties du poème dramatique* [1660], dans *Ceuvres complètes*, éd. Georges Couton, Gallimard (Bibliothèque de la Pléiade), t. III, 1987, p. 120.

sur les malheurs auxquels nous exposent les grandes fortunes » et que ce sont « des Sentences fort mal employées »¹⁴.

Ainsi le principe de convenance et de naturalisation du discours qui prévaut dans l'écriture dramatique du XVII^e siècle – Racine en sera l'un des meilleurs exemples – rend caduque l'une des caractéristiques de la tragédie humaniste, la fréquence des sentences morales. Puisque cette tradition humaniste, instituée par un Robortello qui tenait les sentences pour l'une des utilités de la poésie dramatique¹⁵ – on sait que Corneille a hérité de cette conception, du moins dans ses discours théoriques –, était brillamment illustrée par le théâtre de Sénèque, il était naturel que l'auteur latin fit l'objet d'une critique quasi unanime pour son style sentencieux et peu naturel. D'autre part, on aura noté que les jugements critiques portaient en particulier sur le caractère *apathique* de la sentence ; le vocabulaire utilisé par La Mesnardière (« conceptions tranquilles », « une âme qui est maîtresse de soi »), par exemple, désigne clairement une posture stoïcienne. On peut y discerner un effet d'osmose du déclin du néostoïcisme au XVII^e siècle : la génération classique n'est plus sensible aux leçons de Sénèque, elle est même clairement hostile à la manifestation de *fausses vertus*¹⁶.

L'insistance sur la convenance et la vraisemblance par les théoriciens aura pour effet de donner un inflexible à l'emploi des sentences dans la tragédie. Comme d'Aubignac, Corneille ajoute une restriction à l'utilisation des sentences : « [...] il en faut user sobrement, les mettre rarement en discours généraux, ou ne les pousser guère loin, surtout quand on fait parler un homme passionné »¹⁷. Ce que Corneille ne théorise pas dans son *Discours*, c'est l'usage, qu'il affectionne, des sentences pour esquisser l'*ethos* des personnages. G. Lanson voit dans les sentences cornéliennes « la parfaite convenance de la forme au fond »¹⁸ : les personnages qui ne connaissent pas l'hésitation s'expriment naturellement en affirmations nettes et tranchantes, c'est-à-dire en

14. René Le Bossu, *Traité du poème épique* [1675], réimpression de l'édition de 1714 avec une introduction de Volker Kapp, Hamburg, Helmut Buske, 1981, p. 460. Notons que l'exemple cité par Le Bossu est repris en réalité à la *Constitution de la tragédie* : « [...] je sais des gens qui trouvent déplacé le début magnifique, divin, des *Troyennes* de Sénèque, parce qu'Hécube, à ce moment-là, est censée être plongée dans le deuil le plus atroce [...]. » (éd. A. Duprat, p. 283.) Cela nous confirme que Heinsius était une référence obligée des critiques en cette matière.

15. Bernard Weinberg, *A History of Literary Criticism in the Italian Renaissance*, The University of Chicago Press, 1961, 2 vol., t. I, p. 396.

16. R.W. Tobin rappelle une critique virulente de Rapin, membre influent de l'Académie Lamoignon, à l'égard de la morale stoïcienne : « Ces belles maximes de constance, de modération, d'égalité, de grandeur d'âme, d'intrépidité, n'étaient que de grands noms, dont ces faux Sages déguisaient leur orgueil. [...] Ce Stoïcien dont les livres de Sénèque et d'Épictète sont pleins, était un Sage en idée, dont on n'a jamais vu d'exemple [...]. » (René Rapin, *Réflexions sur la morale*, repris dans *Œuvres du P. Rapin qui contiennent les Réflexions sur l'éloquence, la poétique, l'histoire et la philosophie*, nouv. éd., t. II, La Haye, 1725, p. 370-371 ; cité par Tobin, « Racine, Sénèque et l'Académie Lamoignon », dans *Critique et création littéraires en France au XVII^e siècle*, éd. Marc Fumaroli, CNRS, 1977, p. 255.)

17. *Discours du poème dramatique*, éd. Couton, t. III, p. 120. Sur la sentence chez Corneille, voir Bernard Beugnot, « La sentence : problématique pour une étude », dans *Pierre Corneille*, éd. Alain Niderst, PUF, 1985, p. 569-580.

18. Gustave Lanson, *Corneille*, Hachette, 1898, p. 149. « Ces héros de la volonté se déterminent par des raisons universelles. [...] Ils cherchent une loi universelle de leur action. Donc ils parleront toujours par sentences [...]. » (*Ibid.*, p. 149-150.) Lanson souligne ainsi la nature stoïcienne de la sentence cornélienne.

sentences. Significatif aussi est l'usage des maximes politiques dans la tragédie cornélienne : « Dans les délibérations d'État, où un homme d'importance consulté par un roi s'explique de sens rassis, ces sortes de discours trouvent lieu de plus d'étendue¹⁹. » Corneille a parfaitement compris le rôle du *sens commun* placé dans un contexte approprié et exprimé sur un ton digne de grands intérêts d'État. Les scènes de conseil politique dans *Cinna* (II, 1) et surtout dans *Pompée* (I, 1) innovent et perfectionnent le genre de la tragédie politique : l'enjeu est ici exclusivement politique, et la présence de plusieurs *conseillers* donne l'occasion d'un affrontement des points de vue divergents et justifie le déploiement de la technique oratoire et du style pompeux.

L'efficacité de l'argumentation est plus grande lorsque les *exemples* sont cités après la *proposition*, comme c'est le cas dans la scène d'exposition d'*Othon*. Ainsi Vinius à Othon :

Seigneur, quand pour l'Empire on s'est vu désigner,
Il faut, quoi qu'il arrive, ou périr, ou régner.
Le posthume Agrippa vécut peu sous Tibère,
Néron n'épargna point le sang de son beau-frère,
Et Pison vous perdra par la même raison,
Si vous ne vous hâtez de prévenir Pison.

(*Othon*, I, 2, v. 235-240)

Racine méditera cet exemple avant de se lancer dans la composition de *Britannicus*, car le problème posé dans ce passage est, on le voit, celui-là même qui se pose à Néron. Seulement, ce dernier n'est pas foncièrement vertueux. Ce type de raisonnement est-il efficace lorsqu'il est destiné à convaincre un jeune homme, de caractère instable, mû par les pulsions, la jalousie et l'impatient désir d'indépendance ?

LA PRÉSENCE DE SÉNÈQUE DANS *BRITANNICUS*

Les efforts de naturalisation du discours sont perceptibles dans *Britannicus* : malgré beaucoup de vers *sentencieux* imités de Tacite, il y a très peu de sentences au sens strict²⁰. Agrippine ne fait jamais appel aux sentences ; elle multiplie, en revanche, des *exemples* comme preuves techniques et comme moyens de raisonnement par analogie : du point de vue de l'*ethos* de l'orateur, la mère de Néron n'est pas qualifiée pour énoncer une sentence morale propre à faire revenir le « monstre naissant » sur le droit chemin. D'ailleurs, même prononcée par un personnage à la vertu irréprochable, une sentence morale ne toucherait pas le cœur de Néron : Burrhus n'a-t-il pas essuyé un refus de sa part, en proposant un peu naïvement une maxime *stoïcienne* : « On n'aime point, Seigneur, si l'on ne veut aimer » (v. 790), maxime empruntée à un vers prononcé par Sénèque dans l'*Octavie* du Pseudo-Sénèque (v. 553) ou à l'avertissement de la nourrice dans la *Phèdre* de Sénèque (v. 132-133) ?

19. *Discours du poème dramatique*, éd. Couton, t. III, p. 120.

20. Une sentence est une proposition de portée générale, construite avec le verbe au présent, grammaticalement et sémantiquement autonome, donc isolable du contexte. (Jacques Scherer, *La Dramaturgie classique en France* [1950], Nizet, 1986, p. 316 sq.)

Dans *Britannicus*, en effet, la position morale de Burrhus et de Sénèque – ce dernier fait pendant à Pallas, personnage influent, tous deux absents de la scène – peut être qualifiée de stoïcienne, et l'on est tenté d'avancer que l'échec d'une persuasion au moyen de sentences morales est concomitant de la défaite politique d'un idéal stoïcien. Dans cette perspective, *Britannicus* peut se lire comme une critique en règle du chef-d'œuvre stoïcien de Corneille, *Cinna* : le rapprochement des deux pièces et des deux empereurs romains qui y figurent est explicité dès la première scène : « Il [Néron] commence, il est vrai, par où finit Auguste./Mais crains, que l'avenir détruisant le passé,/Il ne finisse ainsi qu'Auguste a commencé » (v. 32-35). Le parallèle ou le contraste établi entre les deux empereurs, au moyen d'une antithèse chère à Corneille, est sans ambiguïté un clin d'œil à la tragédie de ce dernier. Or, justement, ce parallèle se trouve déjà tracé par Sénèque dans son traité *De la clémence*, et c'est là probablement que Racine a trouvé l'idée d'écrire un anti-*Cinna*.

On sait que Racine a bien lu le traité de Sénèque ; il l'a même annoté, à une date non déterminée²¹, habitué qu'il était à ce genre de pratique tant pour des livres grecs que latins. Au livre II, chapitre I, Racine transcrit en marge une phrase latine, « *Vellem nescire litteras* »²², parole attribuée à Néron et rappelée par Sénèque comme une preuve de l'humanité et de la bonté du jeune empereur qui signait à contrecœur un arrêt de mort. D'après Sénèque, c'est justement cette parole qui lui a donné l'idée d'écrire son traité *De la clémence*²³. Or, c'est cette phrase (« Je voudrais ne pas savoir écrire ! ») que Racine va placer dans un récit fait par le gouverneur Burrhus qui essaie de ramener Néron à la raison.

Dans le quatrième acte de *Britannicus*, chacun des trois tuteurs déploie à sa manière l'art de la persuasion : Agrippine a recours à une accumulation de faits, accumulation solennelle et pesante de ses bienfaits²⁴ (et ici Racine emprunte abondamment à Tacite) ; Narcisse procède par des insinuations et des calomnies qui se révèlent finalement le moyen le plus efficace d'influencer Néron. Quant à Burrhus, il assume ici, en l'absence de Sénèque, le rôle du sage stoïcien. En effet, l'essentiel du discours de Burrhus dans cette scène est pris dans le traité *De la clémence* :

Quel plaisir de penser et de dire en vous-même,
Partout, en ce moment, on me bénit, on m'aime.
On ne voit point le Peuple à mon nom salarmer,

21. Cet exemplaire annoté par Racine est conservé à la BnF : *L. ANNAEI SENECAE PHILOSOPHI Opera Omnia; Ex ult: I. Lipsii & I. F. Gronovii emendat. et M. ANNAEI SENECAE RHETORIS quae exstant; Ex. And. Schotti recens*, Leyde, 1649. (T. 1 avec notes manuscrites marginales de Racine : BnF, RES-R-2003) Ces annotations sont reproduites dans l'édition Mesnard, t. VI, p. 340-342 ; également dans l'édition Picard, t. II, p. 984-985.

22. BnF, RES-R-2003, p. 291, marge du haut. Mesnard (p. 341) et R. Picard (p. 985) transcrivent par erreur « *litteras* ».

23. « Ce qui m'a fait le plus fortement poussé à composer un écrit sur la clémence, Néron César, c'est une parole de toi. » (*De la clémence*, tr. Fr.-R. Chaumartin, Les Belles-Lettres, 2005, p. 44.)

24. Ce à quoi Néron répond par la même logique : « Sont-ce de ses bienfaits de faibles récompenses ? » (v. 1232). Cette « guerre de la gratitude est à l'opposé de la discrétion bienveillante que le sage recommande à l'obligé comme au bienfaiteur » dans un autre traité de Sénèque, *Des bienfaits*. (Normand Doiron, « Le Portique et la cour. Néostoïcisme et théorie de l'honnêteté au XVII^e siècle », *XVII^e siècle*, n° 213, 2001, p. 696.)

*Le Ciel dans tous leurs pleurs ne m'entend point nommer.
Leur sombre inimitié ne fuit point mon visage,
Je vois voler partout les cœurs à mon passage !
Tels étaient vos plaisirs.*

(IV, 3, v. 1359-1365)

Ici Racine reprend un discours placé au tout début du traité de Sénèque, où les réflexions sur le plaisir du devoir impérial sont prêtées à Néron : la conformité avec soi qui est également conformité avec la nature, c'est-à-dire l'ordre universel (« Partout », « Le ciel »), se reflète et se vérifie dans le *consensus* populaire qui est une garantie de la sûreté de la connaissance de soi.

Quel changement, ô Dieux !
Le sang le plus abject vous était précieux.
Un jour, il m'en souvient, le Sénat équitable
Vous pressait de souscrire à la mort d'un Coupable.
Vous résistiez, Seigneur, à leur sévérité,
Votre cœur s'accusait de trop de cruauté,
Et plaignant les malheurs attachés à l'Empire,
Je voudrais, disiez-vous, ne savoir pas écrire.

(IV, 3, v. 1365-1372)

Il est intéressant de noter que dans le texte original de Sénèque, celui qui pressait Néron de signer un arrêt de mort était Burrhus lui-même. Or, chez Racine, ce n'est plus Burrhus, mais « le Sénat équitable » qui demande la punition du criminel, et c'est Burrhus qui se charge de rappeler cette anecdote à Néron, en guise de miroir tendu à la bonne conscience de ce dernier.

L'auteur du traité *De la clémence* étant absent de *Britannicus*, Racine a pris soin de justifier cette absence par deux vers de Burrhus : « Sénèque, dont les soins me devraient soulager, / Occupé loin de Rome ignore ce danger » (v. 805-806). Il s'explique par ailleurs dans la préface de 1675 sur la préférence donnée à Burrhus en citant le texte de Tacite comme preuve : le poète aurait choisi le vertueux Burrhus afin de créer un contraste plus marqué avec le traître Narcisse. Or, dans cette scène décisive de l'acte IV, il était nécessaire de faire parler cette vertu avec une éloquence appropriée, et pour cela il fallait emprunter la voix du philosophe Sénèque. Racine a donc réuni les traits des deux gouverneurs en un seul personnage²⁵. Pour ce faire, il a recours à un jeu subtil de transposition : transposition d'un texte épistolaire en dialogue dramatique, d'une part, et, d'autre part, transposition d'un locuteur (philosophe, homme de lettres et d'éloquence) en un autre (chef de la garde prétorienne). La phrase latine attribuée à Néron (« *Vellem nescire litteras* »), sans doute restée dans

25. Dans l'*Octavie* du pseudo-Sénèque, le personnage de Sénèque apparaît devant Néron pour exposer la vision de l'univers et l'idéal du prince stoïcien (v. 377 *sq.*) : tout en se gardant de mettre en scène le philosophe lui-même, Racine aurait repris quelques-uns des arguments et des sentences développés dans la confrontation entre Néron et son précepteur pour les transposer dans *Britannicus*. Sur ce point, voir R.W. Tobin, *Racine and Seneca, op. cit.* p. 152-155.

la mémoire de Racine depuis longtemps, est utilisée ici dans une situation autrement dramatique que dans le texte original.

En s'inspirant largement, dans les remontrances qu'adresse Burrhus à Néron, du traité de Sénèque, dont le destinataire n'était autre que le Néron historique et dont la date de rédaction coïncidait avec celle de l'assassinat de *Britannicus*²⁶, Racine aurait fait un clin d'œil au connaisseur de l'Histoire. L'ironie historique serait ici mise à contribution pour créer une ironie dramatique. Car la tragédie de *Britannicus* se termine par le constat de l'échec de Burrhus, qui est en même temps un échec du philosophe Sénèque et de l'idéal stoïcien exprimé dans son traité (l'Histoire nous apprend que Sénèque n'a pas réussi à freiner les folles passions de Néron ; le traité est d'ailleurs resté inachevé) : c'est à cette vision pessimiste de l'Histoire que renverrait l'utilisation ironique du texte sénéquien. C'est aussi, on l'a déjà dit, un clin d'œil à *Cinna* : le fait même qu'Auguste examine un cas de conscience dans la solitude (IV, 2) montre assez l'*ethos* du personnage qui, depuis le début de l'acte II, ne cesse de consulter, non seulement son entourage, mais avant tout lui-même ; tandis que Néron, soit à cause de sa jeunesse, soit à cause de sa cruauté naturelle, est incapable d'une telle introspection.

LA CONSCIENCE DE SOI CHEZ PHÈDRE

L'Auguste de *Cinna* sert aussi de référence implicite dans *Bérénice* : un monarque placé devant un choix grave, n'ayant que sa conscience à interroger. Mais ici encore, l'un des principes du stoïcisme – la vertu de la maîtrise de soi – sera présenté dans toutes ses difficultés. Au premier abord, Titus semble appelé à devenir un monarque comblé de bonheur : il est « chéri de l'Univers » (v. 221) et sa légitimité va recevoir la consécration éclatante de « Rome entière » (v. 318) qui « fait des vœux pour Titus » (v. 319). Image idéale d'un souverain qui, parvenu au trône par la naissance, voit la désignation du « Ciel » (v. 100) ratifiée par un consensus populaire. Parallèlement, en manifestant son mépris à l'égard de la « Cour peu sincère » (v. 351) et « idolâtre » (v. 355) qui n'a fait qu'approuver les horreurs des « Crimes de Néron » (v. 353) – claire allusion à *Britannicus* –, Titus se « propose un plus ample Théâtre » (v. 356) pour juge de ses actions : dramatisation du moi et conscience de soi qu'on retrouve, par exemple, dans les *Pensées pour moi-même* de Marc Aurèle, qui fait souvent appel aux métaphores théâtrales. Titus se voit ainsi placé, exposé devant l'« Univers » qui ne compte pas qu'un public immédiat, mais également une voix lointaine, un regard transcendant : « Que diront avec moi, la Cour, Rome, l'Empire ? » (v. 671). Titus se situe donc au centre de ces cercles concentriques qui constituent l'« Univers » : image spatiale qui traduit la dimension cosmique de la conscience d'un empereur romain. C'est pourquoi Titus, lorsque sa résolution s'affaiblit à l'acte IV, s'ordonne à lui-même :

Ah ! lâche ! Fais l'amour, et renonce à l'Empire.
 Au bout de l'Univers va, cours te confiner,
 Et fais place à des cœurs plus dignes de régner.

(IV, 4, v. 1024-26)

26. John Lapp, art. cit., p. 132.

Se dérober à son devoir d'empereur, c'est se bannir de l'empire. « Cache ta vie », conseillait Épicure qui se tenait à l'écart de la vie politique. Or, pour un stoïcien engagé comme Titus, c'est mal comprendre son devoir : rester à l'abri chez soi n'est pas signe de modestie, mais de lâcheté.

En réalité, Titus se trouve constamment victime de sa conscience et du sens du devoir. Majesté et solitude, gloire et malheur, voilà l'antinomie de l'être et du paraître qui s'impose impérieusement à ceux qui gouvernent le monde. La tragédie est émaillée d'expressions paradoxales : « Ah ! Que sous de beaux noms cette Gloire est cruelle ! » (v. 499) ; « Plaignez ma grandeur importune » (v. 719) – paradoxe que Titus va développer dans une longue tirade :

Maître de l'Univers je règle sa Fortune.
Je puis faire les Rois, je puis les déposer.
Cependant de mon cœur je ne puis disposer.

(III, 1, v. 720-722)

Désaveu implicite de l'affirmation de la maîtrise de soi formulée par l'Auguste de Corneille (« Je suis maître de moi comme de l'Univers », *Cinna*, v. 1696), la tirade de Titus annonce l'échec d'un idéal stoïcien et l'évanescence du moi absorbé par une fonction impersonnelle.

Dans un tout autre contexte, où les affaires d'État semblent reléguées au second plan, Phèdre, incitée par sa nourrice à chercher son repos dans « de plus nobles soins » (v. 756), s'écrie :

Moi, régner ! Moi ranger un État sous ma loi !
Quand ma faible raison ne règne plus sur moi...

(III, 1, v. 759-60)

Le double emploi du mot « régner » est ici révélateur d'une défaillance morale de l'héroïne. L'affirmation d'Auguste est inversée : l'échec de la « faible raison » est en même temps un échec de l'idéal stoïcien selon lequel la maîtrise de soi se prolonge dans le gouvernement de l'univers. Mais il y a un paradoxe apparent dans cette défaite de la raison : qui reconnaît la défaillance de la raison, sinon la raison elle-même ? Car, comme les principales occurrences du mot dans la pièce l'attestent²⁷, ce n'est pas l'entourage qui constate la « raison égarée » de Phèdre, mais c'est l'héroïne elle-même. Ainsi dans la scène capitale (IV, 6) où Phèdre prend conscience de l'état misérable de sa condition, état aggravé par une crise de jalousie, le retour à la raison se fait sans intermédiaire : « Que fais-je ? Où ma raison se va-t-elle égarer ? » (v. 1264) On ne trouve pas vraiment l'équivalent de cette conscience réflexive dans la *Phèdre* de Sénèque.

Mais ce moment de lucidité qui a succédé à l'orage de la jalousie est suivi aussitôt d'un véritable cauchemar de la damnation, amplifié par une imagination délirante

27. « Je cherchais dans leurs [les victimes sacrifiées] flancs ma raison égarée. » (v. 282) ; « Ne pense pas [...] que du fol amour qui trouble ma raison/Ma lâche complaisance ait nourri le poison. » (v. 673, v. 675-676) ; « Sers ma fureur, CEnone, et non point ma raison. » (v. 792).

aux proportions cosmiques²⁸. Le regard ascensionnel est ébloui par la lumière de la justice et de l'honneur, ce qui ne fait qu'accroître le sentiment de culpabilité, tandis que le mouvement de fuite vers l'enfer est freiné par la vue chimérique de l'ombre de Minos. C'est effectivement dans la tragédie de Sénèque que Racine a trouvé l'idée d'une Phèdre invoquant le Soleil et le juge des morts aux enfers (v. 145-158), deux figures de la loi et de l'ordre dont le regard sévère est souligné par l'écrivain latin. Mais ces évocations sont placées chez Sénèque dans la bouche de la nourrice qui, au début de la pièce, essaie de ramener sa maîtresse à la raison ; son avertissement consiste à évoquer successivement des figures d'autorité réprobatrice – Thésée, Minos, le Soleil, Jupiter – pour faire appel enfin à la conscience de Phèdre. Chez Racine, au contraire, c'est Phèdre elle-même qui, au moment de l'angoisse extrême, se remémore spontanément cette exigence morale, sorte de surmoi, qui ne la lâche jamais. Voilà un autre exemple de transposition d'un texte sénéquien, qui consiste ici à faire d'une voix de la raison et de la sagesse une voix intérieure, un cri tourmenté de l'héroïne.

Phèdre, comme épuisée par ce parcours imaginaire, finit par se lamenter sur sa « pénible vie » sans répit (v. 1291-94). Là encore, l'idéal stoïcien du *repos* ou de la *tranquillité* – vivre conformément à la nature et à ses lois, ce qui rend possible une harmonie intérieure – est illustré de façon négative chez Phèdre, dans son aspiration à la paix intérieure qui est troublée par la folie des passions, et dans la conscience de l'ordre universel dont elle se sent définitivement exclue. Sur le plan individuel, la connaissance de soi ne permet pas à l'héroïne de se contempler dans le calme ; elle n'est qu'une occasion d'éprouver de la terreur devant le constat accablant de ses forfaits et les hallucinations qui en résultent²⁹. Mais d'un point de vue structural, toute la tragédie peut être considérée comme une tentative difficile, mais nécessaire de réconciliation de Phèdre, non pas avec Thésée, mais avec le monde, avec l'univers qui l'entoure et qui la rejette (« Et moi, triste rebut de la nature entière », v. 1241). Dans cette perspective où semblent converger psychologie et cosmologie stoïciennes, la mise à mort de Phèdre se présente moins comme une punition que comme une solution, c'est-à-dire l'exclusion d'un élément perturbateur du cosmos : les derniers vers prononcés par Phèdre semblent décrire le rétablissement de l'ordre auquel nuisait jusque-là sa passion impure³⁰. Racine s'écarte ici sensiblement de Sénèque, en substituant à l'épée d'Hippolyte le poison de Médée (v. 1633 *sq.*), assignant ainsi à la mort de Phèdre la fonction de modération cathartique d'une passion violente. Il semble que ce soit la cohérence thématique de l'œuvre qui dicte le geste final de l'héroïne : le poison comme métaphore d'un amour criminel et ravageur (v. 675-676), néfaste et contagieux (v. 991-992), servant d'un remède au même mal (v. 1637-1638).

28. 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. (IV, 6, v. 1275-1278)

29. « Connaissance inutilement claire, puisqu'elle ouvre sur un trouble insurmontable. Vision pénétrante qui ne met pas fin à l'égarement, mais au contraire l'accroît. » (Jean Starobinski, « Racine et la poétique du regard » [1954], dans *L'Œil vivant*, Gallimard, 1961, p. 86.)

30. Déjà je ne vois plus qu'à travers un nuage
Et le Ciel, et l'Époux que ma présence outrage.
Et la Mort à mes yeux déroband la clarté
Rend au jour, qu'ils souillaient, toute sa pureté. (V, 7, v. 1641-44)

En montrant les difficiles épreuves de la maîtrise de soi et de la connaissance de soi, la tragédie de Racine semble souligner l'impossibilité de l'idéal stoïcien. Cela dit, les tragédies de Sénèque sont aussi remplies d'éléments *non stoïciens*, nous donnant à voir l'effet dévastateur de l'emprise des passions sur la raison. Si Sénèque n'est pas une autorité littéraire à alléguer, il représente incontestablement pour Racine un modèle d'écriture dramatique (on pense notamment à la scène capitale de la déclaration de Phèdre à Hippolyte). Sénèque est en même temps – et c'est peut-être là une raison de la relative discrétion avec laquelle Racine évoque l'auteur latin et de l'usage ironique qu'il fait du texte sénéquien – un modèle à dépasser³¹. Certes, Racine doit à Sénèque la promotion de Phèdre en protagoniste avec la conscience réflexive comme trait essentiel du caractère ; mais il pousse à l'extrême la lucidité introspective de l'héroïne, donnant plus de cohérence au caractère de celle-ci. S'il y a des traces de stoïcisme, généralement contesté dans la seconde moitié du XVII^e siècle, dans la tragédie racinienne, c'est sans doute dans l'exigence de cette lucidité qu'on trouve chez les personnages placés face à eux-mêmes. Racine essaie de donner chaque fois une économie et une cohérence plus grandes au texte sénéquien qu'il se propose de réécrire, tout en étant conscient de la tradition littéraire dans laquelle il s'inscrit.

Katsuya NAGAMORI
Université de Kyoto

31. Pour William Levitan, la version racinienne du combat avec le monstre, version atténuée et épurée d'éléments par trop violents, représente allégoriquement le combat de Racine avec le monstre à l'intérieur même de la tradition littéraire (« Seneca in Racine », *Yale French Studies*, n° 76, 1989, p. 209).

Je remercie mon collègue et ami Éric Avocat pour sa relecture attentive de ce texte.