

Alfred Bonzon

LA NOUVELLE CRITIQUE
ET RACINE

SÃO PAULO - BRASIL 1971

UNIVERSIDADE DE SÃO PAULO
FACULDADE DE FILOSOFIA, LETRAS E CIÊNCIAS HUMANAS

EDITOR RESPONSÁVEL
ALBERT AUDUBERT

BOLETIM N.º 350
LÍNGUA E LITERATURA FRANCESA N.º 7
SÃO PAULO
BRASIL
1971

Alfred Bonzon

LA NOUVELLE CRITIQUE
ET RACINE

UNIVERSIDADE DE SÃO PAULO

Reitor: — Prof. Dr. Miguel Reale

Vice-Reitor: — Prof. Dr. Orlando Marques de Paiva

Secretário Geral: — Dr. José Geraldo Soares de Mello

FACULDADE DE FILOSOFIA, LETRAS E CIÊNCIAS HUMANAS

Diretor: — Prof. Dr. Eurípedes Simões de Paula

Vice-Diretor: — Prof. Dr. Ruy Galvão de Andrada Coelho

Secretário: — Eduardo Marques da Silva Ayrosa

CURSO DE FRANCÊS

Professor responsável: Albert Audubert

Professor Livre-Docente: Vitor de Almeida Ramos

Professor Doutor: Italo Caroni

Professôres Assistentes: Maria de Lourdes Rodrigues

Mário Laranjeira

Maria Cecília Queiros de Moraes Pinto

Maria Sabina Kundman

Nina Atuko Mabuchi

Leila Perrone-Moysés



Secção Gráfica

U Faculdade de Filosofia,
S Letras e
P Ciências Humanas

AVANT-PROPOS

Pendant les mois de mai et juin 1969, le Professeur Alfred Bonzon, qui avait bien voulu répondre à notre invitation, est venu donner un cours "d'extension universitaire" aux étudiants les plus avancés du Centre d'Etudes Françaises de notre Université. Le présent bulletin est une reprise de la substance de ce cours que M. Bonzon a eu l'amabilité de rédiger en vue d'une publication.

Durant ces quelques semaines les anciens collègues et étudiants de M. Bonzon se sont plu à retrouver le très fin connaisseur du théâtre classique qu'ils avaient toujours apprécié. Reconnaisant certains mérites à la Nouvelle Critique, qui projette avec des trésors d'ingéniosité une lumière si neuve sur l'interprétation de Racine, M. Bonzon n'en dénonce pas moins ses limites et ses insuffisances, impuissante qu'elle est à rendre compte finalement du "pouvoir que prend sur nous la magie racinienne" et à nous fournir une interprétation *totale* de ce théâtre.

Avant de regagner sa studieuse retraite helvétique, le Professeur A. Bonzon a reçu le titre de "Docteur Honoris Causa" de l'Université de São Paulo. On trouvera à la fin de ce livre le texte du discours qu'il a prononcé à cette occasion, accompagné de sa traduction française.

Albert Audubert
août 1970
U.S.P.

INTRODUCTION

La Nouvelle Critique fait assez parler d'elle pour qu'il soit inutile de la présenter longuement. L'époque contemporaine a vu se développer divers courants de pensée dont il est naturel que la critique littéraire ait cherché à tirer parti. Le règne de Freud et de la psychanalyse, l'avènement de la socio'ogie et celui de la pensée marxiste, l'influence grandissante de la phénoménologie de Husserl, et, toute dernière en date, la vogue de l'anthropologie de Lévi-Strauss et du structuralisme, ont inspiré diverses tentatives de rajeunissement de la critique littéraire, de laquelle on s'est plu dès lors à souligner le caractère désuet et démodé.

Essayant de caractériser le renouvellement contemporain de la critique, Serge Doubrovsky évoque, non sans cruauté, l'enseignement littéraire traditionnel... "Qui n'a subi, sur les bancs du lycée ou dans de plus ambitieux amphithéâtres, — pas toujours, certes, mais trop souvent, — ces fameuses "explications de textes" qui n'expliquent rien? On fait le catalogue des "idées" chez Shakespeare ou Corneille, le relevé des "passions" chez Racine ou Marivaux. On traduit, dans la platitude du langage ordinaire ou dans l'insignifiance d'un langage historique superficiel, "ce que disent les oeuvres"; et, pour pimenter la traduction, on l'assaisonne de mots d'esprit et d'élégances de style, on la saupoudre de sel attique dérobé à l'arrière-cuisine des conférenciers à succès. On est tout fier de mettre Racine dans une belle formule: "Oreste -qui-aime-Hermione-qui-aime-Pyrrhus-qui-aime-Andromaque -qui-aime-Hector-qui-est-mort". C'est fort bien dit, et c'est en même temps ne rien dire. Car la critique ne consiste pas à condenser brillamment ce que Racine, plus brillamment encore, nous présente; ce n'est pas un spirituel démarquage, de l'esprit sur de l'esprit. S'il existe dans "Andromaque" une curieuse relation circulaire qui finit par déboucher sur le vide, il s'agit d'en chercher la raison, et, pour cela, de comparer la structure des rapports humains, dans cette tragédie, avec celles des autres pièces. Cette comparaison, qui porte sur les oeuvres de Racine et sur cela seul, nous ne pouvons la faire que de notre point de vue et dans un langage qui est le nôtre, au XXe siècle, et renvoie, autant que possible, à un système conceptuel, adéquat à son objet et cohérent. Mais nous avons alors changé radicalement de perspective, et nous sommes passés de la critique ancienne à la nouvelle" (1).

1) — Serge Doubrovsky "pourquoi la nouvelle critique" pp. 47/48

On voit poindre dans ces dernières lignes l'idée, chère aux tenants de la "Nouvelle Critique" comme à la plupart de nos contemporains, du caractère foncièrement relatif de toute acquisition de l'esprit humain, en tant que nécessairement située dans l'histoire. Une page plus loin, Doubrovsky précise à ce point de vue sa pensée de la façon la plus énergique: "Un fantôme hante la critique traditionnelle, qu'il faudrait, une fois pour toutes, exorciser. Il y aurait, quelque part, là-bas, au XVII^e siècle, un "vrai sens" du théâtre de Racine ou de Corneille, déposé dans les entrailles du temps, modèle initial qu'il faudrait seulement, tel le souvenir bergsonien, faire remonter à la surface. Il n'existe, pourtant, pas plus de Racine-en-soi que de chose-en-soi. Il existe (et c'est la seule réalité dont ait à connaître, comme telle, la critique) une oeuvre, et, sur elle, une multiplicité ouverte de perspectives: le point de vue de Racine sur lui-même, de ses contemporains sur Racine, de l'historien ou du critique moderne sur Racine et ses contemporains. Y aurait-il, parmi ces points de vue, un point de vue-clé, qui échapperait aux lois spatiales et temporelles de la perspective? C'est, par principe, impossible, sauf pour Dieu, — qui n'est point critique" (2).

Il est toujours dangereux de se mettre à la place de Dieu, et quelque peu présomptueux de dire ce qu'il est ou n'est pas. Mais sans égaler l'homme à Dieu, c'est manquer par trop d'ambition que de vouer l'esprit humain à la seule connaissance de l'actualité, de la vérité du moment.

Puisque le ton de M. Doubrovsky nous invite aux affirmations péremptoires, professons qu'il y a une vérité connue de Dieu, et que la grandeur de l'homme est, inlassablement, de chercher à l'atteindre tout en ayant de bonnes raisons de gager qu'il n'y parviendra jamais. Il n'y a pas lieu d'exclure l'oeuvre de Racine, pas plus qu'aucune oeuvre, humaine ou divine, de l'univers où se meut notre esprit et dont il cherche à percer les secrets. L'oeuvre de Racine peut être pour nous un objet de connaissance. S'il est vrai que cette connaissance doit se soumettre à la loi commune et ne peut dès lors prétendre à être jamais pleinement adéquate à son objet, elle peut néanmoins s'en approcher plus ou moins, et, n'en déplaît à M. Doubrovsky, être plus ou moins *vraie*. Mais c'est là ce qu'il y aura lieu pour nous de rappeler lorsque nous tenterons de faire le bilan des acquisitions de la Nouvelle Critique. Contentons-nous, pour l'instant de souligner la place particulière faite ici à Racine par M. Doubrovsky. Elle n'est pas arbitraire. "Racine", nous rappelle-t-il, est le "champ de bataille privilégié de la critique, qu'elle jonche, depuis trois siècles, de ses morts" (3). De fait la préférence accordée à Racine par les jeunes

2) — *ibid.* p. 49

3) — *ibid.* pp. 76/77

critiques, quand il s'est agi pour eux d'exposer et de vérifier leur méthode en essayant l'efficacité sur une oeuvre exemplaire, est significative. En 1955, Lucien Goldmann choisit le théâtre tragique de Racine, en même temps que les *Pensées* de Pascal, pour illustrer l'exposé de sa méthode sociologique. Charles Mauron fonde définitivement en 1957 "la psychocritique" par sa thèse sur "l'inconscient dans l'oeuvre et la vie de Racine". Enfin, c'est encore sur Racine que Roland Barthes exerce son ingéniosité lorsqu'en 1963 il publie un essai d'application du structuralisme à la critique. Seul des grands courants de la Nouvelle Critique, la critique thématique de Jean-Paul Weber, n'a pas trouvé dans Racine son auteur de prédilection. Mais l'on peut penser que la vue plus exacte que l'on puisse prendre d'une critique thématique valable nous est donnée par des auteurs comme Georges Poulet, ou Jean Starobinski, plutôt que par Jean-Paul Weber. Or Poulet et Starobinski, s'ils n'ont pas mis Racine au centre de leur préoccupation critique, lui ont l'un et l'autre consacré des études qui ne sont point négligeables. Nous dirons, en terminant, un mot de ces études en sorte que Racine, tout inactuel qu'il peut paraître, nous aura fourni l'occasion d'une revue assez large du renouveau critique contemporain. Cette considération servira d'excuse, s'il est nécessaire, à la place qui lui a été réservée dans le choix du sujet de ce cours.

* *
*

On s'explique aisément pourquoi l'effort de la Nouvelle Critique s'est porté sur Racine. Quelle preuve plus éclatante donner de la valeur d'une méthode qu'un éclairage nouveau projeté sur une oeuvre étudiée depuis trois siècles? Reste à savoir pourtant si l'éclairage quelque neuf qu'il soit constitue en soi une justification suffisante d'une méthode. Encore faut-il que cet éclairage concerne l'oeuvre elle-même, vise et atteigne son essence particulière. Le grand intérêt que présente, à notre avis, le choix de l'oeuvre de Racine comme champ d'exercice critique, c'est que, par excellence, elle nous invite à nous poser le problème littéraire essentiel, qui est celui de la valeur de l'oeuvre. Elle nous y invite non seulement par le fait même de sa permanence au cours des siècles que je viens de souligner, mais aussi par la remarquable coïncidence qu'il y a entre cette permanence et l'ambition de faire oeuvre durable, vingt fois affirmée par les poètes de l'Ecole classique. Qu'on se rappelle les *Stances* de Corneille à la Du Parc, dont la tranquille assurance sonne au fond des âges comme un témoignage émouvant de cette ambition et de la conviction naïve de son bien-fondé:

Cependant j'ai quelques charmes
Qui sont assez éclatants
Pour n'avoir pas trop d'alarmes
De ces ravages du temps;

Vous en avez qu'on adore;
Mais ceux que vous méprisez
Pourraient bien durer encore
Quand ceux-là seront usés.

Ils pourront sauver la gloire
Des yeux qui me semblent doux,
Et dans mille ans faire croire
Ce qu'il me plaira de vous ...

Témoignage émouvant parce qu'ici, pour une fois, l'espérance humaine n'est pas déçue, ou, du moins, n'est pas encore déçue ... L'oeuvre de Corneille, de fait, est toujours là, disant *ce qu'elle dit*, et "*faisant croire*" *quelque chose*, montrant une solidité qui a défié plus de trois siècles, et ne courant d'autres risques désormais que ceux même de la langue française à la pérennité de laquelle elle est incorporée.

Il faut convenir que ce souci de faire oeuvre durable, caractéristique de l'époque classique, paraît relégué par les écrivains d'aujourd'hui tout à fait à l'arrière-plan de leurs préoccupations. Aussi bien est-il à l'origine de deux grands principes qui n'ont plus cours, et qui constituaient les deux piliers de la doctrine classique: l'imitation des anciens, fondée sur la foi en une valeur permanente, indépendante du temps; le culte de la raison, garante du vrai, c'est-à-dire de la richesse humaine de l'oeuvre et de son audience universelle.

Si le premier de ces principes, fâcheusement interprété et appliqué souvent, dès l'époque classique, n'a pas survécu aux oeuvres médiocres dont il fut en partie responsable, il a fallu attendre l'époque actuelle pour assister au procès définitif du second. Certes, dès l'époque romantique, la "raison" était devenue suspecte et l'on n'imagine guère Hugo ou Vigny appréciant leur oeuvre à la manière de Racine, qui se félicitait de reconnaître dans "Phèdre" ce qu'il avait mis de plus "raisonnable" sur la scène. Encore n'y a-t-il peut-être là, entre Classiques et Romantiques, qu'une différence pour une part verbale et le "coeur" de ceux-ci n'est peut-être pas une notion si éloignée de la "raison" telle que Racine la concevait, et la mettait en oeuvre. Mais le discrédit où la raison est tombée s'est singulièrement aggravé depuis le siècle dernier, au point qu'un philosophe suisse contemporain, Paul Thévenaz, peut opposer de façon radicale à la conception que l'époque classique avait de l'homme, l'idée que nous nous faisons de lui aujourd'hui:

“G. Marcel faisait justement remarquer que les philosophes du XVIII^e siècle écrivaient des traités de la *nature* humaine parce que pour eux l’homme avait une nature universelle donc quasi éternelle, sous-jacente à toutes les diversifications de l’être humain aux différentes époques de l’histoire et dans les divers contextes historiques et sociaux. Au XX^e siècle, l’homme vit sous le signe de la condition humaine; le roman de Malraux en témoigne. Les notions de condition ou mieux encore de situation, dans la philosophie d’aujourd’hui, tentent de caractériser cette nouvelle manière de réfléchir philosophiquement sur l’homme dans l’histoire.” (4)

Et Thévenaz conclut que l’ancienne définition de l’homme “animal raisonnable” ne répond plus à son objet: la caractéristique de l’homme n’est plus dans sa nature d’*être de raison*, mais dans sa qualité d’*être historique*. “De moins en moins il cherche du côté de la nature l’explication de ce qu’il est; de plus en plus attentif à l’histoire et à l’*hic et nunc*, il essaie de discerner dans l’histoire ou dans son caractère d’être historique le sens de sa destinée et la motivation de ses actes et de ses pensées. Cependant il est bien clair que l’histoire, mouvant devenir et insaisissable fondement, ne fournit plus une assise éternelle. Du moins représente-t-elle un contexte, un tissu de relations. Si l’homme ne peut plus s’appuyer sur son essence éternelle d’animal raisonnable ou sur un monde naturel d’essences éternelles, qu’à cela ne tienne: il prendra conscience de sa propre texture intimement entrelacée au tissu serré de l’histoire, de sa propre historicité, en un mot de sa situation ou de son “existence” (5).

“L’existence” en ce qu’elle a de mouvant, de fluide, voilà donc ce qui intéresse l’homme moderne. La conscience d’être dans le temps, dans la durée vivante, se manifestera chez un écrivain comme André Gide au point qu’il ne se sentira pas seulement *exprimé* par son oeuvre, mais bien, en quelque sorte, *créé* par elle, comme si les rapports traditionnels entre l’auteur et l’oeuvre, étaient désormais paradoxalement inversés:

“J’ai voulu indiquer”, écrit Gide, cité par Maurice Blanchot, “dans cette *Tentative Amoureuse*, l’influence du livre sur celui qui l’écrit, et pendant cette écriture même. Car, en sortant de nous, il nous change, il modifie la marche de notre vie”. Et Blanchot commente: “Ecrire nous change. Nous n’écrivons pas selon ce que nous sommes; nous sommes selon ce que nous écrivons . . .” (6).

4) — Thévenaz - - “L’Homme et sa raison II” p. 104

5) — *ibid.* p. 109

6) — Maurice Blanchot “L’Espace littéraire” pp. 87/88

Pourtant cet homme d'aujourd'hui, qui se sait, comme dit Thévenaz, "intimement entrelacé au tissu serré de l'histoire, de sa propre historicité", garde la nostalgie de ce qui dure, du permanent sinon de l'éternel, et Gide dans un passage de son journal l'avoue:

"Les raisons qui me poussent à écrire sont multiples, et les plus importantes sont, il me semble, les plus secrètes. Celle-ci surtout: mettre quelque chose à l'abri de la mort"... (Journal, 27 Juillet 1922) (7).

Voilà donc un trait d'autrefois qui subsiste: le désir de vaincre la mort, — et l'espoir d'y parvenir par l'oeuvre d'art nous ramène au problème de la valeur, de cette vérité essentielle qui maintient l'oeuvre debout à travers toutes les vicissitudes de l'histoire.

En ce qui concerne Racine, ce problème a retenu plus spécialement l'attention depuis le Romantisme, c'est-à-dire depuis que Racine a cessé d'être le maître indiscuté, — son règne ayant pris fin en même temps que celui des "règles" dont son oeuvre était censée représenter un parfait modèle. Pour nous en tenir à l'époque contemporaine, Jules Lemaître, au début du siècle a montré dans des conférences célèbres les valeurs "d'ordre et de mouvement, de vérité et de poésie" du théâtre de Racine. Plus près de nous, mais déjà vieux pourtant de plus de trente ans l'un et l'autre, le "Racine et Valéry" de l'Abbé Brémond, et le "Racine" de Thierry Maulnier, ont continué de renouveler la lecture de Racine. Le premier insiste sur la poésie racinienne dont il tente de retrouver certains secrets, qui sont, selon lui, ceux de la poésie pure elle-même, et, agissant à la façon de talismans sur notre sensibilité, la mettent dans un état de grâce voisin de la prière. Maulnier, lui, associe étroitement dans son essai le dramaturge et le poète; il insiste sur la filiation grecque du théâtre racinien dont il décrit le caractère solennel, rituel, quasi religieux, qui confère à la représentation dramatique la dignité de "cérémonie tragique".

Dans la voie ouverte par ces deux auteurs, d'autres ont continué à chercher et à trouver, mais il reste certainement encore beaucoup à faire. La Nouvelle Critique elle, toutefois, tourne le dos, délibérément, à cette voie. Elle se désintéresse de la forme, et du problème de la beauté. Mais elle a le mérite d'avoir complètement renouvelé l'étude du contenu de l'oeuvre racinienne. Le fait que l'objet de ses recherches nous contraint, soit dit en passant, à reprendre cette vieille distinction de la forme et du fond, est de nature à nous inspirer a priori quelques doutes sur l'intérêt qu'elles peuvent présenter d'un point de vue spécifiquement littéraire, c'est-à-dire en ce qui concerne l'essence même, l'originalité unique, de l'oeuvre racinienne. Du moins peut-on

7) — ibid p. 93

y voir un témoignage indirect de la valeur et de la beauté de cette oeuvre. Car il est hautement significatif, de ce point de vue, qu'une oeuvre vieille de trois siècles offre aujourd'hui encore à la réflexion la plus moderne une matière privilégiée. Et c'est pourquoi, sans rien retirer à la prééminence du point de vue esthétique en ce qui concerne Racine, on peut être curieux d'accompagner les représentants de la jeune critique dans leurs investigations. C'est ce que nous allons entreprendre maintenant, en commençant par l'analyse des ouvrages de Goldmann, c'est-à-dire, en suivant tout simplement l'ordre chronologique de la parution des principales oeuvres de la Nouvelle Critique. Ordre qui, au reste, sera aussi l'ordre *logique*, lorsque nous arriverons à la psychocritique de Mauron et au structuralisme de Barthes.

CHAPITRE I

LUCIEN GOLDMANN ET LA CRITIQUE SOCIOLOGIQUE

I

LA METHODE

"TOTALITÉ" ET "VISION DU MONDE"

L'objet que doit se proposer la critique, selon L. Goldmann, est de comprendre l'oeuvre d'un auteur dans sa "totalité". Elle ne saurait dès lors se borner à l'étude des écrits, ni même s'appuyer sur le seul relevé des lectures faites par l'auteur ou des influences subies par lui. En effet pour L. Goldmann:

"La pensée n'est qu'un aspect partiel d'une réalité moins abstraite: l'homme vivant et entier; et celui-ci n'est à son tour qu'un élément de l'ensemble qu'est le groupe social. Une idée, une oeuvre ne reçoit sa véritable signification que lorsqu'elle est intégrée à l'ensemble d'une vie et d'un comportement. De plus, il arrive souvent que le comportement (1) qui permet de comprendre l'oeuvre n'est pas celui de l'auteur, mais celui d'un groupe social (auquel il peut ne pas appartenir) et notamment, lorsqu'il s'agit d'ouvrages importants, celui d'une classe sociale" (2).

En d'autres termes, le principe fondamental de la critique doit être celui même de la *pensée dialectique*, à savoir que:

"La connaissance des faits reste abstraite, tant qu'elle n'a pas été concrétisée par son intégration à l'ensemble qui seul permet de dépasser le phénomène partiel et abstrait pour arriver à son essence concrète, et implicitement à sa signification" (3).

1) — Le terme de "comportement" que L. Goldmann emploie, nous dit-il, "faute d'un autre plus approprié", désigne "l'ensemble de la conscience et de l'action". "L'homme, en effet", ajoute-t-il, "est toujours acteur et même ses connaissances sensibles les plus élémentaires résultent non pas d'une perception passive mais d'une *activité perceptive* ... Il n'y a donc pas de connaissance purement intellectuelle de la vérité". (le Dieu caché, p. 289)

2) — *ibid.* pp. 16/17

3) — *ibid.* p. 16 et aussi pp. 218/219: "(Pour la pensée dialectique) la réalité entière, ou bien la réalité humaine seulement (selon que l'on admet les positions d'Hegel, Engels, Staline, ou bien celle de Georges Lukács (en 1923). Il est difficile de préciser quelle était la position de Marx) est une totalité dynamique évoluant par un progrès périodique qui se réalise par heurts et passages qualitatifs de la thèse à l'antithèse, et de celle-ci à la synthèse qui les intègre et les dépasse".

Ainsi, pour le théâtre de Racine, "l'ensemble" qui permet de le comprendre n'est pas seulement le "comportement" de Racine, mais celui d'un groupe social et même, dans une certaine mesure, d'une classe sociale, ou plutôt *d'un certain groupe dans une classe sociale*.

Ce "comportement" met en acte une "vision du monde" (4), dont l'oeuvre de Racine est le reflet ou plutôt l'expression. Le théâtre de Racine, et aussi les "Pensées" de Pascal, portent à la lumière de la plus haute conscience une attitude morale et religieuse qui a été celle du groupe janséniste auquel Racine, comme Pascal, a été intimement lié.

2

JANSÉNISME ET "VISION TRAGIQUE"

Il est nécessaire, puisque le jansénisme est ici mis en cause, de rappeler brièvement quelques données élémentaires au sujet de ce mouvement théologique. Il prend sa source dans la pensée de St. Augustin, dont Jansen, ou Jansenius, évêque d'Ypres, avait composé un commentaire, "l'Augustinus", qui ne fut publié qu'en 1640, deux ans après la mort de son auteur. A cette époque, les idées exprimées dans cet ouvrage étaient déjà connues en France depuis quelques années. Elles y avaient été répandues par un ami de Jansenius, Duvergier de Hauranne, abbé de Saint-Cyran. Celui-ci était le directeur de conscience des religieuses de l'antique monastère de Port-Royal, sis dans la vallée de Chevreuse aux environs de Paris, rénové au début du siècle par son abbesse, Angélique Arnauld. Saint-Cyran accueillit à Port-Royal des laïcs désireux de faire retraite. Ce furent les "Messieurs" ou les "Solitaires". Ils constituèrent le premier groupe où se répandirent les idées de Jansenius, auxquelles se rallièrent en outre certains prêtres, séduits par cette théologie.

Or quel était le milieu social d'origine des "Messieurs" de Port-Royal? C'est ici que se place la première découverte de notre critique, qu'il expose au chapitre VI du "Dieu caché", tout en la présentant d'ailleurs avec précaution, comme une simple hypothèse.

Le milieu où se sont recrutés surtout les jansénistes était, selon L. Goldmann, un milieu bien défini, constitué d'avocats et "d'officiers" (5), que l'on peut désigner du terme global de "noblesse de robe", en spécifiant néanmoins qu'il s'agit là "d'un terme sociologique qui n'a rien à faire avec le problème juridique de savoir si tel ou tel individu a été ou non anobli" (6). Cette "noblesse de robe", à l'époque où s'établit,

4) — Terme emprunté par L. Goldmann aux oeuvres de jeunesse du philosophe hongrois Lukács.

5) — Bénéficiaires d'un office, d'une charge publique.

dans la première moitié du XVII^e siècle, la monarchie absolue, se serait trouvée en conflit avec “la bureaucratie des Commissaires”, créée, à son détriment, par la monarchie, désireuse de s’appuyer sur un appareil administratif nouveau, et inaugurant une politique économique et sociale nouvelle (7).

De là pour certains milieux de la noblesse de robe une situation paradoxale, faite, nous dit Goldmann, “d’un mécontentement et d’un éloignement par rapport à une forme d’Etat — la monarchie absolue —”, dont pourtant dépendait, en tant qu’ils étaient détenteurs de charges officielles, leur existence même, et dont ils ne pouvaient en aucun cas “vouloir la disparition ou même la transformation radicale”. L. Goldmann voit dans le malaise créé par cette situation la cause profonde du succès, dans ces milieux, de l’idéologie janséniste, qui enseigne “la vanité essentielle du monde et la recherche du salut dans la retraite et la solitude” (8).

Que faut-il penser de cette “explication” dont l’auteur, nous l’avons vu, convient qu’elle n’est qu’une hypothèse, discutée d’ailleurs, avoue-t-il, par des historiens éminents et plus compétents que lui?

Elle a, du point de vue de L. Goldmann, l’avantage de lui fournir l’élément dont il a absolument besoin, pour confirmer sa position idéologique; elle lui permet de donner un fondement sociologique au mouvement de pensée auquel il rattache Racine et Pascal, et en particulier “Phèdre” et les “Pensées”: il va jusqu’à écrire que cette situation paradoxale de la noblesse de robe lui semble “l’infrastructure du paradoxe tragique de Phèdre et des Pensées”.

On saisit là sur le vif, nous semble-t-il, un procédé qui, chez d’autres maîtres de la Nouvelle Critique, jouera au profit d’autres courants de pensée. Ici l’on a décidé de renouveler la critique de Racine par la sociologie (9): on est donc tenu de découvrir “un processus social” qui explique la création du théâtre racinien, — et on le découvre:

“La plupart des travaux dialectiques consacrés à l’histoire des idées ont montré que des faits culturels de première importance — comme l’ont été la rédaction des “Pensées” et la création du théâtre racinien — sont rarement liés à des processus sociaux secondaires et difficiles à découvrir. Le plus souvent, ils sont au contraire l’expression de modifications profondes de la structure sociale et politique de la société qui

6) — *ibid.* p. 130

7) — Politique nettement favorable à l’aristocratie qui, définitivement mise au pas, va se transformer progressivement en noblesse de cour.

8) — *ibid.* p. 133

9) — Et encore par *une certaine* sociologie: car Taine lui aussi à sa façon donnait de Racine une explication sociologique.

s'avèrent dès lors faciles à déceler. Or, si nous cherchons les transformations les plus importantes qui se sont produites dans la société française pendant la période qui nous intéresse et les années qui l'ont précédée de près, nous sommes naturellement orientés vers le développement de l'absolutisme monarchique et la constitution de son organe le plus important, une bureaucratie dépendant du pouvoir central et intimement liée à celui-ci, la *bureaucratie des commissaires*. (Nous appelons "bureaucratie" l'ensemble de personnes qui assurent de manière *essentielle* le fonctionnement d'un gouvernement et d'une administration. Le terme n'implique donc aucune assimilation du corps des membres des Cours souveraines ou des commissaires à l'appareil bureaucratique des États modernes.)" (10).

Nous ne pouvions négliger de signaler cette pièce essentielle de l'interprétation qui nous est donnée de Racine par L. Goldmann. Mais pour dire tout naïvement notre pensée, voir dans le seul mécontentement, d'origine économique et morale, d'une certaine classe sociale, la cause première de la diffusion des idées jansénistes, nous paraît, a priori, des plus contestables. Il y a assurément à l'origine de l'attitude janséniste des raisons autrement profondes que l'ennui d'une gêne matérielle ou la déconvenue d'une perte de prestige. Cela apparaît nettement pour peu que l'on essaye de se faire une idée un peu précise de la doctrine, et surtout, — ce qui est paradoxal — si l'on suit à ce sujet les indications de L. Goldmann lui-même.

On a l'habitude de présenter le jansénisme avant tout comme une hérésie, ou une théologie portant sur les rapports entre la liberté humaine et la grâce divine. Les jansénistes, nous dit-on, insistent sur la toute-puissance et la grandeur de Dieu, et le néant de la créature. Ils professent dans toute sa rigueur la croyance que l'homme ne peut être sauvé que par la Grâce et elle seule, tandis que les jésuites font une part plus large à la liberté humaine.

Or, d'après L. Goldmann, le centre de la doctrine janséniste n'est pas là. Il est dans "le refus absolu de toute possibilité d'avoir la moindre indication quant à notre damnation ou à notre salut".

Même lorsque Dieu nous sauve, écrit le janséniste "extrémiste" Barcos, notre état "à l'égard de l'opération de sa grâce" doit demeurer "un estat de foy et d'obscurité". "Ainsy nous ne devons pas nous apercevoir sensiblement de ce que Dieu fait en nous de sorte qu'il y ayt toujours de quoy nous tenir en crainte que ce qui s'y passe ne soit humain". Jamais Dieu ne nous parle de manière absolument ou relativement compréhensible, aucun rayon de clarté ne pénètre de nulle part

10) — "le Dieu caché" p. 118.

notre perception du monde ou notre âme, "les obscuritez de la foy descendent sur tout en sorte qu'il n'y a rien qui n'en ayt" (11).

Ainsi la vie du chrétien se situe sous le regard permanent d'un dieu qui se tait. Et cela n'empêche nullement que le chrétien soit coupable s'il transgresse la volonté divine, même sans la connaître.

"L'ignorance involontaire excuse-t-elle du péché? Non ... Tout pécheur est inexcusable et dans le péché de son origine et dans ceux qu'il commet par sa volonté, soit qu'il ait connoissance de ce qu'il doit faire, soit qu'il l'ignore; parce que l'ignorance même en ceux qui ne veulent pas être instruits ... est sans doute un péché, et en ceux qui n'ont pu être instruits ... est la peine du péché." (Barcos, exposition de la foi de l'Eglise Romaine touchant la Grâce et la Prédestination, Cologne, 1700, pp. 79-80) (12).

Une telle théologie condamne le janséniste à passer sa vie dans la crainte d'un Dieu à la fois présent et absent, d'un "Dieu caché" (13). Aussi n'a-t-elle pas été uniformément adoptée par tous les jansénistes. A côté de ce jansénisme "extrémiste" dont le théoricien principal fut Martin du Barcos (14), L. Goldmann en distingue un autre, plus modéré, dont le représentant est le grand Arnauld, et auquel il donne le nom de jansénisme "centriste".

Le jansénisme centriste est d'accord avec le jansénisme extrémiste sur les principes essentiels: "Il n'y a ni progrès, ni passages entre le mal et le bien" (15). "Le monde est mauvais et personne ne saurait avant le jugement dernier y faire triompher définitivement le bien et la justice" (16).

Mais, d'accord sur le plan théorique, les deux factions du jansénisme ne le sont pas sur le plan pratique. "Pour Barcos", écrit Goldmann "toute action dans le monde est entachée d'injustice et de fausseté. Aussi n'y a-t-il pour le chrétien qu'une solution valable, le *refus* du monde et de la vie dans le monde, la retraite dans la solitude" (17).

11) — L. Goldmann "Racine" pp. 51/52

12) — *ibid.* p. 52

13) — ou plutôt, comme le dit quelque part L. Goldmann, corrigeant lui-même le titre de son ouvrage, d'un "Dieu qui se cache".

14) — Cette aile "extrémiste" du jansénisme a été mise en lumière par L. Goldmann. II l'a découverte essentiellement dans la correspondance, qu'il a publiée, aux P. U. F. en 1956, de "Martin du Barcos, abbé de St. Cyran, avec les Abbesses de Port-Royal, et les principaux personnages du groupe janséniste". Martin du Barcos était le neveu de Duvergier de Hauranne; il succéda à son oncle à l'Abbaye de St. Cyran, et fut donc comme lui, abbé de Saint-Cyran

15) — L. Goldmann "Racine" p. 52

16) — *ibid.* p. 53

17) — *ibid.* p. 55

Au contraire, pour Arnauld, il est possible d'avoir une activité valable dans le monde. "Arnauld pense que le caractère mauvais et dépourvu de sens du monde n'est pas total et absolu, de même que l'obscurité résultant du caractère caché de la volonté divine... "L'homme-dans-le-monde", pour le jansénisme centrisme, "n'y est plus radicalement et absolument seul. Il est protégé par la présence visible ou invisible de la divinité, dont il défend la cause..." (18). De là certains principes de conduite, comme la subordination des moyens aux fins, considérée comme licite par le jansénisme centrisme, tandis qu'au contraire Barcos et ses disciples condamnent absolument toute espèce de compromis.

De cette opposition ou de cette différence d'attitudes pratiques, L. Goldmann donne comme exemple les partis divergents pris par les jansénistes dans la fameuse affaire du "formulaire". Cinq propositions extraites de l'Augustinus par les jésuites, adversaires farouches des jansénistes, ayant été condamnées en cour de Rome, tous les ecclésiastiques avaient été requis de signer un formulaire attestant qu'ils se soumettaient à la décision du Pape. Placés devant cette obligation, les centristes invoquèrent la distinction du droit et du fait (19), derrière laquelle ils s'étaient précédemment retranchés: ils nièrent qu'en fait les cinq propositions fussent dans l'Augustinus mais professèrent qu'en droit ils se soumettaient à l'Eglise et condamnaient les propositions.

Barcos, lui, décida que l'on devait s'abstenir de tout choix entre l'Eglise et la vérité: il préconisa d'affirmer sa soumission à l'Eglise tout en refusant de signer... Barcos et les jansénistes "extrémistes" se bornent ainsi à constater l'antinomie qu'ils ne tentent pas de résoudre. Aussi bien, estimant que le monde et la vie dans le monde sont radicalement mauvais, ils font un devoir au chrétien de refuser le monde et la vie dans le monde; nous avons vu que Barcos ne trouve pour lui d'autre issue que la retraite dans la solitude. Une telle attitude implique une *vision tragique* du monde. L'homme, sommé de choisir entre deux valeurs contradictoires, se trouve pris dans un conflit insoluble. Les "centristes", au contraire, admettent qu'il faut lutter pour la vérité dans le monde et dans l'Eglise par les moyens appropriés: leur vision de la vie est *dramatique*, non tragique.

Pour en venir maintenant à Racine, son théâtre, selon L. Goldmann, ou du moins son théâtre profane est une expression littéraire des deux attitudes jansénistes que l'on vient de caractériser.

18) — *ibid.* p. 54

19) — Au sujet de la distinction du droit et du fait on se rapportera aux dernières Provinciales de Pascal. Cf. aussi, Antoine Adam, "Histoire de la Littérature française au XVII^{ème} siècle, T. II p. 241

La "vision tragique" qui considère l'homme comme pris entre le monde et Dieu comme entre deux réalités inconciliables, est fondée sur la triade "Dieu, le Monde, l'Homme" à laquelle sont consacrés les chapitres II, III et IV du "Dieu caché". Or cette même triade se retrouve dans les trois éléments constitutifs de la tragédie. Toute tragédie véritable en effet met en scène *l'homme* en proie à un conflit essentiellement insoluble résultant du heurt entre notre *monde*, domaine du relatif, du compromis, du "plus ou moins", et l'univers de *Dieu* dominé par l'exigence de valeurs absolues, de totalité, et régi par la loi du "tout ou rien". Dans cette perspective, toutes les pièces du théâtre tragique de Racine ne sont pas de véritables tragédies: "Andromaque", "Britannicus", "Bérénice" expriment vraiment une "vision tragique". Mais "Bajazet", "Mithridate", "Iphigénie", tout en étant formellement des tragédies, en usurpent le nom: reflets du jansénisme centrisme, elles sont en réalité des drames.

Reste, (pour ne parler que du théâtre profane) "*Phèdre*".

"Phèdre" aussi est une tragédie, et même est, me semble-t-il, pour L. Goldmann, le sommet du théâtre tragique de Racine. Mais, pour comprendre "Phèdre", il ne suffit pas de faire appel aux formes de jansénisme que l'on a jusqu'ici mentionnées: il faut invoquer un jansénisme plus radical encore que celui de Barcos, et ce jansénisme est celui de *Pascal*.

3

LA "VISION TRAGIQUE" DE PASCAL

Il faut, avant d'en venir au jansénisme de Pascal, marquer fortement, au risque de nous répéter, les traits essentiels du jansénisme "centriste" ou "arnaldien" et du jansénisme "extrémiste".

D'abord leur trait commun: l'un et l'autre maintiennent fondamentale la distance qui sépare l'homme de Dieu. C'est là la donnée essentielle de tout jansénisme. "Le monde est fait d'élus et de réprouvés, de justes et de pécheurs". Le juste doit tout à la grâce divine, qui peut d'ailleurs lui être refusée momentanément, pour lui être de nouveau accordée ensuite. En sorte que "le même homme peut être juste, réprouvé, et retourner par la suite à l'état de justice" (20).

Les deux jansénismes se séparent quant à l'attitude qu'ils préconisent en face du monde. Pour le jansénisme centrisme le chrétien doit, dans le monde, "lutter contre le péché pour la vérité et le bien. "L'homme doit agir conformément à la volonté divine sans savoir comment

20) — "Le Dieu caché" p. 180

cette action s'insère dans les plans d'ensemble de Dieu, aussi bien en ce qui le concerne lui individuellement qu'en ce qui concerne l'histoire en général. L'homme doit agir sans aucun espoir de pouvoir changer radicalement le monde, et il y est aidé par la connaissance qu'il a de la vérité et du bien, sur de nombreux points essentiels, soit par les lumières naturelles de la raison, soit par l'Écriture et les Pères.

Le jansénisme "extrémiste", dont L. Goldmann croit avoir découvert l'existence, considère qu'il est impossible au chrétien de vivre dans le monde sans péché. S'il tente l'aventure, s'il veut parler et agir dans l'Eglise, "il ne trouvera nulle part un guide certain, même sur le plan de l'acte immédiat et actuel; il se trouvera nécessairement devant des exigences à la fois valables et contradictoires" (21), devant ce que Goldmann appelle "*le paradoxe*". Point d'autre parti à prendre donc pour le chrétien, que "de vivre hors du monde et de ne participer à aucune des activités combatives de l'Eglise militante" (22), ou encore, naturellement, de devenir religieux.

Si l'on en vient maintenant au jansénisme de Pascal, il est, selon L. Goldmann, plus extrémiste encore que celui de Barcos. Mais, par une conséquence paradoxale, cet extrémisme même ramènera Pascal à une attitude, en apparence, semblable à celle du jansénisme arnaldien: Pascal estime que le chrétien peut vivre dans le monde.

En effet, Pascal n'est pas "extrémiste" par l'idée qu'il se fait de ce que doit être l'attitude du chrétien dans le monde ou hors du monde, mais, ce qui est beaucoup plus grave, par la conception qu'il a de l'existence même de Dieu. Pour Barcos, aussi bien, naturellement, que pour Arnaud, l'existence de Dieu est une certitude qui ne peut en aucune manière être remise en question, qui ne peut être atteinte par le doute: c'est une certitude rationnelle. Pour Pascal au contraire, d'un point de vue strictement rationnel, l'existence de Dieu est incertaine. Elle est une vérité du Cœur, non de la Raison. L. Goldmann s'étend longuement sur la critique de la Raison qui est un des thèmes essentiels des "*Pensées*". Nous y reviendrons. Mais, il faut marquer tout de suite comment cette incertitude rationnelle de Pascal entraîne comme conséquence naturelle, par rapport à Barcos, une différence d'attitude vis-à-vis du monde.

Pour Barcos, du fait qu'il affirme Dieu comme une certitude rationnelle, il y a Dieu d'un côté, le monde de l'autre, le monde qui est mauvais; "qui n'a aucune existence réelle propre et n'est qu'une non-valeur" (23), alors que Dieu est la seule vraie Réalité.

21) — *ibid.* p. 181

22) — *ibid.* *ibid.*

23) — *ibid.* p. 300

Au contraire, pour Pascal, Dieu n'étant qu'un objet de foi, la réalité certaine reste bien le monde, et c'est à travers le monde, quel qu'il soit, que Dieu se manifeste. Mais, encore une fois, il ne se manifeste pas à la Raison. L'existence de Dieu est devenue "pour l'homme déchu un espoir, une certitude du coeur, et cela veut dire *une certitude incertaine et paradoxale*". Dès lors, "l'homme ne peut plus trouver dans la solitude et dans l'abandon du monde un refuge sûr et valable. C'est dans le monde, ou tout au moins en face du monde qu'il doit exprimer, et son refus de toute valeur relative, et sa recherche de valeurs authentiques et du transcendant" (24).

Car, et c'est ici qu'on touche à ce que l'attitude de Pascal a de plus extrémiste encore que celle de Barcos, Pascal, tout en maintenant le chrétien dans le monde, est tout aussi exigeant pour lui que Barcos, en sorte que la situation du chrétien réalise en quelque manière en sa perfection une situation "tragique", s'il est vrai que le tragique consiste essentiellement dans la nécessité inéluctable de satisfaire à des conditions également valables, mais contradictoires.

Le chrétien, qui ne doit vivre que pour Dieu, est contraint de vivre dans le monde, lequel constitue entre Dieu et lui un insurmontable obstacle.

Nous pourrions nous contenter de cet aperçu de "la vision tragique" de Pascal, pour aborder tout de suite l'examen de "Phèdre" qui, d'après L. Goldmann, exprime la même vision du monde que les "Pensées". Mais précisément à cause de cette analogie que l'on nous signale entre "Phèdre" et les "Pensées", il importe de ne pas s'en tenir aux idées très générales qui viennent d'être indiquées, et de chercher dans le texte même des "Pensées", la justification de l'interprétation qui nous est proposée. On nous excusera donc, dans ce cours qui porte essentiellement sur Racine et la Nouvelle Critique, d'ouvrir une parenthèse sur Pascal. Au reste ce n'est qu'en relisant les textes pascaliens, en raison non seulement du contenu philosophique des "Pensées" mais aussi de leur valeur littéraire, que nous pourrions saisir, ou mieux sentir, sinon le bien-fondé absolu de l'analogie posée par L. Goldmann, du moins un certain air de parenté qu'il y a peut-être entre les deux chefs-d'oeuvre de Racine et de Pascal.

4

LA "RAISON" ET LA FOI DANS LES "PENSÉES"

La thèse de L. Goldmann est que, par sa conception de la Raison, opposée à celle de Descartes, *Pascal* est un intermédiaire entre le

24) — *ibid.* p. 316

rationalisme dogmatique de Descartes, d'une part, et d'autre part le criticisme de Kant, la "dialectique" de Hegel, et toute la philosophie qui en est issue à l'époque moderne. La pensée de Pascal est en effet fondée, comme le sera plus tard la pensée de Hegel, sur la notion de "contradictoire" considérée comme caractéristique du Réel. Seulement, au lieu que Hegel verra dans la contradiction l'âme de la vie, le moteur en quelque sorte du Réel, Pascal ne voit d'autre moyen de dépasser le contradictoire que d'abandonner l'ordre du rationnel pour se tourner vers celui du *cœur*.

L'insistance avec laquelle Pascal se plaît à souligner les contradictoires dans l'usage que l'homme fait de la raison n'en est pas moins remarquable. Il arrive même à Pascal d'être tout près d'apercevoir leur véritable signification et l'utilisation que l'on doit en faire, selon Goldmann, pour l'établissement de la vérité. L. Goldmann cite comme exemples les fragments 328 et 337 des "Pensées" (25). Il y retrouve le mouvement de pensée qui est celui même de la dialectique de Hegel. Ce que Pascal appelle *le renversement du pour au contre*, pourrait désigner le jeu de bascule par lequel, selon Hegel, dès qu'une *thèse* est posée, la thèse contraire, "*l'antithèse*", apparaît pour venir se fondre avec la *thèse* en une *synthèse*, qui est, elle-même, le point de départ d'un nouveau mouvement:

(Fragment 328). "*Raison des effets*"(26). — Renversement continu du pour au contre.

Nous avons donc montré que l'homme est vain, par l'estime qu'il fait des choses qui ne sont point essentielles; et toutes ces opinions sont détruites (27). Nous avons montré ensuite que toutes ces opinions sont très saines, et qu'ainsi, toutes ces vanités étant très bien fondées, le peuple n'est pas si vain qu'on dit; et nous avons détruit l'opinion qui détruisait celle du peuple (28).

"Mais il faut détruire maintenant cette dernière proposition, et montrer qu'il demeure toujours vrai que le peuple est vain, quoique

25) — *ibid.* p. 313

26) — "Raison des effets". Effet: aujourd'hui le mot a gardé seulement le sens de "fait rapporté à une cause"; au XVII^e siècle, "acte, réalisation, exécution". "Il faut faire et non pas dire, et les effets décident mieux que les paroles". Molière, *Don Juan*, II, 14. (Dict. de la langue française classique de Dubois-Lagane). Cf. aussi fragment 234: "il n'a pas vu la raison de cet effet".

27) — Cf. le célèbre fragment 139 des *Pensées* où Pascal montre le goût de l'homme pour le "divertissement" qui lui fait négliger l'essentiel et, par exemple, paradoxalement, "aimer mieux la chasse que la prise".

28) — Cf. le fragment 324, où Pascal approuve la préférence donnée au "divertissement" et à la "chasse" sur la "prise", ainsi que le respect accordé par l'opinion aux signes extérieurs de noblesse ou de richesse (Cf. aussi sur ce dernier point, les fragments 315 et 316)

ses opinions soient saines: parce qu'il n'en sent pas la vérité où elle est, et que, la mettant où elle n'est pas, ses opinions sont toujours très fausses et très mal saines" (29).

Pour la pleine compréhension de ce texte, qui se réfère à divers passages des "Pensées", on trouvera en note les explications nécessaires. Ce qui nous importe ici seulement c'est d'en relever l'aspect "dialectique", que L. Goldmann met en valeur par la transcription suivante:

Raison des effets. — Renversement continu du pour au contre.

Thèse: "Nous avons donc montré que l'homme est vain, par l'estime qu'il fait des choses qui ne sont point essentielles; et toutes ces opinions sont détruites".

Antithèse: "Nous avons montré ensuite que toutes ces opinions sont très saines, et qu'ainsi, toutes ces vanités étant très bien fondées, le peuple n'est pas si vain qu'on le dit; et ainsi nous avons détruit l'opinion qui détruisait celle du peuple".

Synthèse: "Mais il faut détruire maintenant cette dernière proposition, et montrer qu'il demeure toujours vrai que le peuple est vain, quoique ses opinions soient saines; parce qu'il n'en sent pas la vérité où elle est, et que, la mettant où elle n'est pas, ses opinions sont toujours très fausses et très mal saines" (30).

Nous venons de rappeler que le mouvement de la pensée dialectique ne s'arrête pas à la "synthèse" des deux contradictoires. Il rebondit au contraire, en quelque sorte, sur la synthèse qui, fonctionnant comme thèse, suscite une antithèse, laquelle se résoudra dans une nouvelle synthèse... Le deuxième fragment cité par L. Goldmann offre un exemple de cette "gradation", comme dit Pascal. Il se prête, lui aussi, aisément, à un découpage qui en marque les articulations:

"Raison des effets. — Gradation."

Thèse: "Le peuple honore les personnes de grande naissance".

Antithèse: "Les demi-habiles les méprisent, disant que la naissance n'est pas un avantage de la personne mais du hasard".

Synthèse, qui sera en même temps thèse de la seconde triade:

29) — La raison véritable de l'erreur du "peuple" touchant le divertissement et la chasse, est donnée par Pascal dans le fragment 139: "Et ainsi, quand on leur reproche que ce qu'ils recherchent avec tant d'ardeur ne saurait les satisfaire, s'ils répondaient, comme ils devraient le faire s'ils y pensaient bien, qu'ils ne recherchent en cela qu'une occupation violente et impétueuse qui les détourne de penser à soi, et que c'est pour cela qu'ils se proposent un objet attirant qui les charme et les attire avec ardeur, ils laisseraient leurs adversaires sans réplique. Mais ils ne répondent pas cela, parce qu'ils ne se connaissent pas eux-mêmes. Ils ne savent pas que ce n'est que la chasse, et non pas la prise, qu'ils recherchent". (Pensées, éd. Brunschvicg p. 393). Cf. aussi le fragment 325, sur la "coutume"

30) — "Le Dieu caché p. 313

“Les habiles les honorent, non par la pensée du peuple, mais par la pensée de derrière”.

Seconde antithèse: “Les dévots qui ont plus de zèle que de science les méprisent, malgré cette considération qui les fait honorer par les habiles, parce qu’ils en jugent par une nouvelle lumière que la piété leur donne”.

Seconde synthèse: “Mais les chrétiens parfaits les honorent par une autre lumière supérieure. Ainsi se vont les opinions succédant du pour au contre, selon qu’on a de lumière” (fr. 337).” (31).

Le mouvement de pensée souligné par L. Goldmann dans ce texte n’est pas, bien entendu, présenté par lui comme identique à celui de la pensée hégélienne, mais seulement *analogue*. La dialectique hégélienne se développe dans le temps. C’est par ce caractère, qui lui est essentiel, qu’elle a pu donner naissance aux théories politiques qui annoncent un état à venir de l’humanité où celle-ci connaîtra le bonheur total par la résolution définitive de ses contradictions: les événements se succèdent, faisant thèse, antithèse, et synthèse, par paliers successifs, jusqu’au paradis sur terre. . .

L. Goldmann note que, naturellement, sur ce point, Pascal pense différemment de Hegel: à la pensée *dialectique* de l’un, il faut opposer la pensée *tragique* de l’autre. C’est l’une des caractéristiques de la pensée tragique que, pour elle, il n’y a pas d’avenir: sur le plan du temps, elle ne connaît que le présent et l’éternité.

“...la dialectique qui deviendra historique chez Hegel et Marx doit se concentrer chez Pascal dans le présent même et devient une dialectique purement structurelle. Ce qui sera plus tard la succession des époques historiques ne constitue encore chez Pascal qu’une série ascendante de paliers qualitatifs de la réalité humaine, la thèse, l’antithèse et la synthèse dans les différentes manières de juger la société et l’État” (32).

En ce qui concerne non plus les théories sociales, mais d’une façon plus générale, la condition humaine elle-même, Pascal se borne à noter les contradictions de notre Nature, la Misère et la Grandeur de l’homme, et l’impuissance totale de la Raison à résoudre ces “contrariétés”. Il est inutile d’insister sur les innombrables textes des “Pensées” où Pascal reprend ce thème; l’un des plus célèbres est le fragment

31) — *ibid.* “Les habiles (c’est-à-dire les connaisseurs, les gens compétents) les honorent, non par la pensée du peuple, mais par la pensée de derrière”. Cf. ci-dessus la note 28, et les fragments 324, 2^o et 310. “Selon qu’on a de lumière”. “*Selon que*” usité par Pascal dans le sens de “à mesure que” (éd. Brunschvicg p. 485 n. 2)

32) — “Le Dieu caché” pp. 312/313

72, intitulé “Disproportion de l’homme”, dont il suffira de rappeler ici deux passages.

Le premier fait suite au célèbre développement sur les deux infinis :

“Trop de jeunesse et trop de vieillesse empêchent l’esprit; trop et trop peu d’instruction, enfin les choses extrêmes sont pour nous comme si elles n’étaient point, et nous ne sommes point à leur égard : elles nous échappent, ou nous à elles.

“Voilà notre état véritable; c’est ce qui nous rend incapables de savoir certainement et d’ignorer absolument. Nous voguons sur un milieu vaste, toujours incertains et flottants, poussés d’un bout vers l’autre . . . Quelque terme où nous pensions nous attacher et nous affermir, il branle et nous quitte; et si nous le suivons, il échappe à nos prises, nous glisse et fuit d’une fuite éternelle. Rien ne s’arrête pour nous. C’est l’état qui nous est naturel, et toutefois le plus contraire à notre inclination; nous brûlons du désir de trouver une assiette ferme, et une dernière base constante pour y édifier une tour qui s’élève à l’infini, mais tout notre fondement craque, et la terre s’ouvre jusqu’aux abîmes”.

Le second conclut tout le fragment :

“Qui ne croirait, à nous voir composer toutes choses d’esprit et de corps, que ce mélange-là nous serait très compréhensible? C’est néanmoins la chose qu’on comprend le moins. L’homme est à lui-même le plus prodigieux objet de la nature; car il ne peut concevoir ce que c’est que corps, et encore moins ce que c’est qu’esprit, et moins qu’aucune chose comme un corps peut être uni avec un esprit. C’est là le comble de ses difficultés, et cependant c’est son propre être : *Modus quo corporibus adhaerent spiritus comprehendi ab hominibus non potest, et hoc tamen homo est*”.

En présence de cette incertitude totale que faire? Passer outre — dit Pascal — comme l’expérience de tous les jours nous invite à le faire; dans la vie courante nous prenons constamment parti sans tenir compte du peu de certitude que nous avons :

“Fragment 234 : — S’il ne fallait rien faire que pour le certain, on ne devrait rien faire pour la religion : car elle n’est pas certaine. Mais combien de choses fait-on pour l’incertain, les voyages sur mer, les batailles. Je dis donc qu’il ne faudrait rien faire du tout, car rien n’est certain; et qu’il y a plus de certitude à la religion, que non pas que nous voyions le jour de demain : car il n’est pas certain que nous voyions demain, mais il est certainement possible que nous ne le voyions pas. On n’en peut pas dire autant de la religion. Il n’est pas certain qu’elle soit : mais qui osera dire qu’il est certainement possible qu’elle ne soit pas? Or, quand on travaille pour demain, et pour l’incer-

tain, on agit avec raison; car on doit travailler pour l'incertain, par la règle des partis qui est démontrée". (33).

Pascal invoque sous le nom de "règle des partis", "le calcul des probabilités" dont il est l'un des inventeurs. Il va, dans la suite du fragment, souligner l'incapacité de St. Augustin et de Montaigne à interpréter correctement notre incertitude:

"Saint Augustin a vu qu'on travaille pour l'incertain, sur mer, en bataille, etc.; mais il n'a pas vu la règle des partis, qui démontre qu'on le doit. Montaigne a vu qu'on s'offense d'un esprit boiteux, et que la coutume peut tout (34); mais il n'a pas vu la raison de cet effet.

"Toutes ces personnes ont vu les effets, mais ils n'ont pas vu les causes; ils sont à l'égard de ceux qui ont découvert les causes comme ceux qui n'ont que les yeux à l'égard de ceux qui ont l'esprit; car les effets sont comme sensibles, et les causes sont visibles seulement à l'esprit. Et quoique ces effets-là se voient par l'esprit, cet esprit est à l'égard de l'esprit qui voit les causes comme les sens corporels à l'égard de l'esprit".

L'orgueil intellectuel de Pascal ne laisse pas de se faire jour dans ce passage où l'on perçoit comme un écho du célèbre fragment sur les trois ordres de grandeur (35).

L. Goldmann fait remarquer avec raison ce qu'a de surprenant la mise en cause de St. Augustin au début de ce texte:

"...Lorsqu'on connaît l'autorité hors pair dont jouissait Saint Augustin dans le milieu de Port-Royal en général et aux yeux de Pascal en particulier, on est obligé de se dire qu'un langage aussi catégorique et aussi violent contre certaines positions du Père le plus respecté de l'Eglise et du théologien qui — pour Port-Royal — représentait, en fait la plus grande autorité après l'Écriture, ne saurait porter sur un point secondaire et accidentel. Pour que Pascal ait pu écrire les lignes qui terminent le fragment 234, il devait être convaincu qu'il s'agissait d'un problème particulièrement important. Nous nous trouvons à un des points essentiels et de sa pensée et de l'ouvrage qu'il projetait".

Et Goldmann conclut:

33) — éd. Brunschvicg p. 442, fr. 234

34) — "S'offense d'un esprit boiteux"; "s'offenser contre quelqu'un" signifie "se fâcher contre lui". Cf. éd. Brunschvicg pp. 361/362, fragment 80. Pascal y cite Montaigne qui explique l'irritation que nous cause un esprit qui raisonne mal par son assurance d'avoir raison alors que nous savons qu'il a tort. Pascal estime qu'au contraire notre irritation vient du doute où il nous met, et de la conscience qu'il nous fait prendre de notre incertitude. De même en ce qui concerne la "coutume". Montaigne n'a pas vu que la raison profonde de sa toute-puissance et sa légitimation, c'est notre incertitude foncière. Cf. éd. Brunschvicg, fragments 252 et 325.

35) — éd. Brunschvicg, fragment 793

“Pascal reproche ainsi en termes d’une dureté exceptionnelle à Saint Augustin de n’avoir pas vu le caractère *fondamental* de l’incertitude dans l’existence humaine et d’avoir ignoré la “règle des partis” qui démontre qu’on doit travailler pour l’incertain” (36).

C’est en vertu de son “caractère fondamental” que l’incertitude s’étend, pour Pascal, selon L. Goldmann, à l’existence même de Dieu. De cette incertitude touchant Dieu on ne peut sortir, comme de toutes celles qui remplissent la vie quotidienne, que par un parti que l’on prend sur de simples présomptions, en un mot, par une sorte de *pari*. On touche ici à la caractéristique essentielle de l’interprétation qui nous est donnée ici des “Pensées”. A l’inverse de ceux qui considèrent le “Pari” comme un argument d’importance secondaire dans la défense de la religion chrétienne méditée par Pascal, L. Goldmann en fait la *pièce maîtresse*, le centre même de l’Apologie.

En un certain sens en effet, l’argument du pari peut être tenu pour l’aboutissement logique de tout un courant de pensée exprimé dans de nombreux fragments, dont ceux que l’on vient de citer ne constituent qu’une partie. Dans le développement même qui lui est consacré et qui porte le titre: *Infini-Rien*, il est précédé de considérations qui tendent à en fonder rationnellement la valeur. Par une analyse de la notion d’infini Pascal montre que nous pouvons connaître l’existence de l’infini parce qu’il a une étendue comme nous, mais non sa nature parce qu’il n’a pas de bornes comme nous. Mais nous ne pouvons connaître, par la raison, ni l’existence ni la nature de Dieu, parce qu’il n’a ni étendue ni borne. C’est par la foi seule que nous pouvons connaître son existence, et sa nature ne nous sera révélée que dans l’état de gloire dont jouiront les élus après le jugement.

Que conseiller dès lors à l’incrédule? II ne peut que “parier”. Et Pascal considère, en vertu même, me semble-t-il, de ce qu’implique comme conséquences la notion d’existence de Dieu, que non seulement il ne peut que parier, mais encore qu’il *doit* le faire, car ne pas parier que Dieu est, c’est, implicitement, parier qu’il n’est pas. C’est ainsi, sans doute, qu’il faut comprendre le fameux “Vous êtes embarqué”, qui conclut l’exposé de la nécessité du pari:

“Examinons donc ce point, et disons: “Dieu est, ou il n’est pas”. Mais de quel côté pencherons-nous? La Raison n’y peut rien déterminer: il y a un chaos infini qui nous sépare. II se joue un jeu, à l’extrémité de cette distance infinie, où il arrivera croix ou pile. Que gagez vous? Par raison, vous ne pouvez faire ni l’un ni l’autre; par raison, vous ne pouvez défendre nul des deux.

36) — “Le Dieu caché” pp. 320, 321

“Ne blâmez donc pas de fausseté ceux qui ont pris un choix; car vous n'en savez rien. — “Non; mais je les blâmerai d'avoir fait, non ce choix, mais un choix; car, encore que celui qui prend croix et l'autre soient en pareille faute, ils sont tous deux en faute: le juste est de ne point parier. — Oui; mais il faut parier; cela n'est pas volontaire, vous êtes embarqué” (37).

Suit le développement bien connu sur l'intérêt qu'il y a à parier: l'enjeu est *la vie finie* actuelle, le gain est *la vie éternelle*. Et l'on a intérêt à parier pour la religion d'autant plus qu'en fait, la foi assure dès maintenant une vie plus heureuse. Pour acquérir cette foi qui le fuit, il faut, conseille Pascal, que le libertin incrédule, empruntant le chemin que d'autres avant lui ont suivi, imposant silence à la “raison”, fasse délibérément, au moins, les *gestes* du croyant:

“Vous voulez aller à la foi, et vous n'en savez pas le chemin; vous voulez guérir de l'infidélité, et vous en demandez le remède: apprenez de ceux qui ont été liés comme vous, et qui parient maintenant tout leur bien; ce sont gens qui savent ce chemin que vous voudriez suivre, et guéris d'un mal dont vous voulez guérir. Suivez la manière par où ils ont commencé: c'est en faisant tout comme s'ils croyaient, en prenant de l'eau bénite, en faisant dire des messes, etc. Naturellement même cela vous fera croire et vous abêtera. — “Mais c'est ce que je crains”. — Et pourquoi? qu'avez-vous à perdre?”

En raison même du fondement rationnel que Pascal a eu soin de donner à l'argument du pari, L. Goldmann interprète “le conseil de s'abêtir” donné ici, tout autrement que V. Cousin qui, prenant le mot au sens propre, s'en scandalisait, ou même que Brunschvicg pour qui il signifiait “le sacrifice d'une raison artificielle” et “le retour à l'esprit d'enfance.” (38). Pascal, en effet, s'adresse ici à un interlocuteur *rationnellement convaincu* qu'il faut parier: il ne lui demande donc de *s'abêtir* qu'après avoir usé de sa raison, et nullement d'une façon définitive... Il lui faut seulement se rappeler que l'homme n'est pas qu'une intelligence, mais aussi une machine, un mécanisme. Pascal a eu le sentiment de ce “comportement” par quoi L. Goldmann désigne “l'ensemble de la conscience et de l'action” (39). On retrouve ainsi dans la pensée pascalienne la notion de totalité qui est l'un des piliers de la critique sociologique.

Faut-il, pour autant, suivre L. Goldmann dans l'application qu'il fait à Pascal lui-même de la phrase de ce texte qui fait allusion à ceux

37) — éd. Brunschvicg pp. 437, 441

38) — *ibid.* p. 441 n. 1

39) — Cf. le fragment 252, déjà cité, des “Pensées” Ed. Brunschvicg p. 450. Pour la définition du “comportement”, cf. “Le Dieu caché” p. 289 et plus haut, n. 1.

“qui *parient* maintenant tout leur bien?” Il semble, à vrai dire, difficile de nier que Pascal se range au nombre de ceux “qui savent le chemin” que l’incrédule voudrait suivre, et sont “guéris d’un mal” que celui-ci “veut guérir”, et par conséquent, de son aveu même, au nombre de ceux qui, effectivement, *parient*. Mais faut-il prendre Pascal à la lettre et considérer que le chrétien, et lui le tout premier, vit dans une sorte de pari continu au cours de sa vie, comme l’emploi de la forme verbale du présent le suggère? N’est-ce-pas oublier que, le pari une fois fait, et la foi acquise grâce à lui, il se détruit et s’annule au profit d’une certitude d’un nouvel ordre dont l’âme est comblée? Peut-on dire qu’il y a encore “pari” dans l’esprit de Pascal quand il inscrit fiévreusement sur un parchemin qu’il coud dans son habit, les mots de “feu”: . . . Certitude, Certitude. Sentiment. Joie. Paix. Dieu de Jésus-Christ...?

Quoi qu’il en soit, L. Goldmann s’autorise de ce texte pour attribuer une place privilégiée dans les “Pensées” à l’argument du pari, et affirmer que Pascal le considère comme valable pour lui-même et pour tout chrétien, aussi bien que pour l’incrédule. Il trouve une confirmation de cette interprétation dans le fait que Pascal procède, dans divers fragments, à une division tripartite de l’humanité, et ne s’en tient pas aux deux seules catégories des élus et des réprouvés. Barcos et ses amis n’en considéraient point d’autres, se plaçant résolument à un point de vue qui est celui de Dieu: de là leur hostilité aux apologies, dont la légitimité, nous dit Goldmann, avait été l’objet de longues discussions à Port-Royal. Pascal, lui, se plaçant à un point de vue humain, distingue trois catégories:

“Il n’y a que trois sortes de personnes: les uns qui servent Dieu, l’ayant trouvé; les autres qui s’emploient à le chercher, ne l’ayant pas trouvé; les autres qui vivent sans le chercher ni l’avoir trouvé. Les premiers sont raisonnables et heureux, les derniers sont fous et malheureux, ceux du milieu sont malheureux et raisonnables” (40).

Pour Pascal, selon L. Goldmann, la catégorie intermédiaire est la catégorie essentielle, à tel point que l’on pourrait dire que tous les chrétiens pourraient y être rangés, en sorte qu’elle deviendrait, en quelque manière, la seule . . . Et c’est en effet ce qui semble ressortir du fragment suivant où l’on voit, repris par Pascal, un thème cher aux jansénistes, celui de l’état d’incertitude du chrétien:

“... il n’y a que deux sortes de personnes qu’on puisse appeler raisonnables; ou ceux qui servent Dieu de tout leur coeur parce qu’ils le connaissent, ou ceux qui le cherchent de tout leur coeur, parce qu’ils

40) — Cf. “Le Dieu caché” p. 326 et “Pensées”, éd. Brunschvicg, fragment 257

ne le connaissent pas ... Mais pour ceux qui vivent sans le connaître et sans le chercher, ils se jugent eux-mêmes si peu dignes de leur soin, qu'ils ne sont pas dignes du soin des autres; et il faut avoir toute la charité de la religion qu'ils méprisent, pour ne les pas mépriser jusqu'à les abandonner dans leur folie. Mais, parce que cette religion nous oblige de les regarder toujours, tant qu'ils seront en cette vie, comme capables de la grâce qui peut les éclairer, et de croire qu'ils peuvent être dans peu de temps plus remplis de foi que nous ne sommes, et que nous pouvons au contraire tomber dans l'aveuglement où ils sont, il faut faire pour eux ce que nous voudrions qu'on fit pour nous si nous étions à leur place, et les appeler à avoir pitié d'eux-mêmes, et à faire au moins quelques pas pour tenter s'ils ne trouveront pas de lumières" (41).

Est-on en droit d'assimiler, comme semble le faire L. Goldmann, cette incertitude du chrétien quant à son salut durant sa vie entière, à l'état de doute qui a pu, à l'origine, le porter à "parier pour la religion"? Peut-être serait-ce ici le cas d'invoquer une célèbre distinction pascalienne, et rappeler qu'en ces délicates matières l'esprit de finesse doit prendre le pas sur le géométrique ... Mais nous n'avons pas à soulever un débat théologique ... L'intérêt de ce texte est pour nous qu'il illustre de façon saisissante le "tragique" pascalien, tel que le voit L. Goldmann. Le chrétien, contraint de vivre dans le monde qui le sépare de Dieu, est constamment en danger d'être repris par le monde et de perdre Dieu. II vit écartelé. "Vision tragique" de Pascal, dont nous avons dit que L. Goldmann croit la retrouver, mise, en quelque sorte, sur la scène, par Racine, dans "Phèdre" (42).

41) — Cf. *ibid.* 325 et "Pensées", fragment 194

42) — Dans son Introduction aux premiers écrits de Lukács, L. Goldmann montre que la notion de "forme" exposée par Lukács dans son premier ouvrage en langue allemande "l'Âme et les Formes" (die Seele und die Formen) rend légitime le passage de la "Vision Tragique" que traduisent les "Pensées" de Pascal, à celle qui s'exprime dans le théâtre de Racine. La littérature et la philosophie sont des "formes" autonomes qui, chacune à sa manière, rendent compte du réel. Elles expriment, l'une et l'autre, les mêmes "attitudes cohérentes de l'âme", la première par "la création imaginaire d'êtres individuels et de situations particulières", la seconde par "la création conceptuelle". "Une seule et même vision peut s'exprimer dans l'œuvre de Pascal et dans celle de Racine; il n'y a cependant que *la mort* dans la première, il n'y a jamais la mort, mais seulement *Phèdre mourante* dans la seconde". (Cf. G. Lukács "La Théorie du Roman", éd. Gonthier pp. 165/166). Nous avons indiqué chapitre II § 3, fin) qu'il y a un autre trait d'union, et qui compte, de Pascal à Racine, c'est ce que l'on pourrait appeler *l'accent* tragique de Pascal dont la pensée est bien loin de s'exprimer dans la seule abstraction.

LA "VISION TRAGIQUE" DANS PHÈDRE

Nous sommes ainsi amenés à commencer par "Phèdre" notre étude du théâtre de Racine. Répondant exactement à la vision tragique de Pascal, pour qui l'homme doit vivre dans le monde, quoique celui-ci le sépare de Dieu, et qu'il lui soit précisément interdit de se séparer de Dieu, "Phèdre" est, dans l'oeuvre de Racine, "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 . . . "Phèdre", qui pose dans toute son ampleur le problème de la vie dans le monde et des raisons *nécessaires* de son échec, se rapproche le plus de la vision des "Pensées". C'est dire que la clef de "Phèdre" — aussi bien que celle des "Pensées" — est le *paradoxe* et l'affirmation de sa valeur humaine" (43). Il faut, pour bien comprendre ici la pensée de L. Goldmann, préciser ce qui a été dit plus haut de la notion de "paradoxe". Nous avons vu que ce mot définit, pour L. Goldmann, la situation du janséniste confronté nécessairement tout au long de son existence avec "des exigences à la fois valables et contradictoires" (44). Cette situation est paradoxale parce que, tout en rendant la vie impossible, elle seule lui assure pourtant la plénitude de sa valeur. Il en va de même pour le héros tragique. La situation contradictoire qu'il affronte manifeste sa *valeur*, le dotant, lui seul, de réalité véritable, tandis qu'autour de lui les autres personnages n'ont pas d'existence par eux-mêmes. C'est là ce que L. Goldmann entend par la "valeur humaine" du "paradoxe".

Lé "tragique" défini comme L. Goldmann nous le propose, par "le paradoxe", il faut, pour que la tragédie, c'est-à-dire la présentation scénique où s'incarne la vision "tragique", soit considérée comme possible, que "l'essence", "l'essence conceptuelle concrète", qu'est cette vision, soit tenue pour conférant au héros le maximum de réalité, la plénitude de l'être. Tel est du moins ce qui semble ressortir du passage suivant de Lukàcs, cité par L. Goldmann:

"Le problème de la possibilité de la tragédie est le problème des rapports entre l'être et l'essence. Le problème de savoir si tout ce qui existe est déjà simplement et uniquement parce qu'il existe. N'y a-t-il pas des degrés et des niveaux de l'être? L'être est-il une propriété universelle des choses ou bien un jugement de valeur porté sur elles, un jugement qui les sépare et les distingue? La philosophie du Moyen

43) — "Le Dieu caché" p. 421

44) — Cf. ci-dessus, fin du § 3

Age avait pour le dire une expression claire et univoque. Elle disait que l'*ens perfectissimum* est aussi l'*ens realissimum*; plus un être est parfait, plus il est, plus il correspond à son idée, plus il existe" (45).

Ce texte de Lukàcs, dont le début ne laisse pas d'être assez obscur, devait être reproduit ici parce qu'il est le fondement de tout le commentaire qui nous est proposé de "Phèdre". L. Goldmann, en effet, se croit autorisé à en déduire "une des lois constitutives de l'univers tragique", à savoir que "existence, valeur et réalité y sont synonymes; l'une crée l'autre, et le paradoxe, qui est refus de choix et exigence de vérité totale, est par cela même valeur et réalité, ce qui dans le langage du spectacle s'exprime par la présence scénique" (46). Nous n'avons point à insister sur le problème philosophique que pose cette assimilation contestable de la *valeur* à l'existence et à la réalité. Qu'il suffise de noter ici que L. Goldmann confond, à la suite de Lukàcs, deux significations foncièrement différentes données par le langage courant à la notion d'existence. L'une consiste dans une simple constatation de fait objectif, dans un "jugement d'existence". L'autre charge le mot d'affectivité et implique un "jugement de valeur". Il y a là deux ordres de réalité différents, nullement réductibles l'un à l'autre. Le jugement de valeur ne peut pas, comme le voudrait Lukàcs, créer "l'être"; il ne peut pas davantage surgir du jugement d'existence à moins que ce ne soit comme le lapin du chapeau du magicien; pour passer de l'un à l'autre, il faut l'intervention d'un pouvoir qui, a priori, est étranger au jugement d'existence, et ne peut être en aucune manière contenu en lui, celui d'une *subjectivité*.

Que Phèdre, dans la tragédie de Racine, seule existe réellement parce que seule, par le refus du choix entre Dieu et le monde, elle détient la valeur humaine totale, cela n'est vrai que du point de vue d'une certaine subjectivité qui a *choisi* d'adopter ce critère de la valeur et de l'existence. Que le personnage de Phèdre, comme nous le rappelle L. Goldmann, soit doué d'une "présence scénique", cela ne signifie nullement que cette qualité de "présence" soit due au conflit tragique que vit Phèdre, du moins entendu comme une exigence de vérité totale, ni qu'elle confère à Phèdre une existence plus "réelle". On pourrait aisément soutenir le point de vue contraire: plus un personnage incarne une valeur supérieure, plus, hélas!, il se situe en dehors du réel... Quoi qu'il en soit, fort de ces "a priori", L. Goldmann va nous montrer que la valeur de vérité et d'existence possédée par Phèdre, en contraste avec le niveau de ceux qui l'entourent, explique la "dévalua-

45) -- G. von Lukàcs: "l'Âme et les formes" pp. 335/336, cité par L. Goldmann dans "Le Dieu caché" pp. 421/422

46) — "Le Dieu caché" p. 422

tion” que son voisinage fait subir aux autres personnages de la tragédie. On a souvent remarqué, nous dit-il, cette “dévaluation”, mais jusqu’ici elle n’a jamais été analysée de manière satisfaisante: l’on n’a pas reconnu sa nature, ni montré “de quelle manière elle est fondée dans les lois structurelles de l’univers de la pièce” (47). La “vision tragique” est, selon L. Goldmann, le “concept opératoire” qui va nous permettre une analyse correcte, car on discerne dans la tragédie de “Phèdre” trois personnages en qui s’incarnent Dieu, le monde et l’homme, unis dans la relation tragique qui rive impitoyablement l’homme à Dieu et au monde, tout inconciliables qu’ils sont.

La question est pour nous de savoir si cette analyse rend compte effectivement et de façon plus exacte qu’on ne le fait d’ordinaire, de l’oeuvre de Racine, ou si elle ne lui fait pas violence pour l’adapter abusivement au schéma préconçu de la vision tragique pascalienne, de sa structure tripartite, et de la hiérarchie des valeurs qu’elle implique. L. Goldmann tient pour acquis que les personnages de la tragédie sont “dévalués” par Phèdre. On pourrait donner de ce fait une interprétation un peu simpliste, sans doute, purement esthétique: Phèdre donne son nom à la tragédie, elle en est le centre; la place occupée par les autres personnages est nécessairement secondaire. Mais il y a bien autre chose que cela, pour L. Goldmann, dans cette “dévaluation”. Elle est pour lui d’ordre moral, elle est fondée “dans la morale implicite de l’univers tragique dans lequel la Totalité constitue la valeur suprême”. “Nous aurons ainsi”, continue-t-il, “dans la pièce même, trois personnages qui représentent trois niveaux de réalité et de valeur; les dieux — le Soleil et Vénus — muets et spectateurs, et avec eux, la conscience de Phèdre par rapport à laquelle son comportement réel est vice et faute, mais aussi le monde—Hippolyte, Thésée, Aricie, Oenone—qui, par rapport à Phèdre, n’a aucune réalité et aucune valeur, si ce n’est celle d’être l’occasion de sa faute et de son retour à la “vérité” (48). Etudions donc, successivement, les trois “personnages” auxquels se réfère L. Goldmann.

1) — *Dieu*

La présence de Dieu dans la tragédie de Phèdre est au premier abord, assez aisée à trouver. Laissons, pourtant, de côté, “la conscience de Phèdre”. C’est bien là, en effet, que tout le monde consentira à voir se manifester l’action divine. Mais il s’agit pour nous de trouver un “personnage”. Puisque nous sommes dans une pièce de théâtre, c’est en fonction des moyens d’expression propres au théâtre, qu’il

47) — *ibid. ibid.*

48) — *ibid. ibid.*

nous faut spécifier sa signification particulière. Et d'ailleurs, peut-être L.Goldmann est-il conscient de cette nécessité, puisque ce sont bien des "personnages" qu'il nous a promis et que, s'il fait allusion à "la conscience de Phèdre", il ne s'y attarde pas.

Dans l'univers de la tragédie de Phèdre, si nul personnage ne représente, à proprement parler, Dieu sur la scène, si Dieu lui-même est entièrement absent, un rôle important néanmoins est tenu par "les dieux". Mais c'est ici que l'exégèse de l'auteur du "Dieu caché" nous paraît se heurter à une difficulté insurmontable. Les dieux de la tragédie, "muets" sans doute, comme le "Dieu caché", et "spectateurs" en présence du tourment de Phèdre, ne symbolisent pas exclusivement l'Absolu moral, inconciliable avec le monde, représenté par Dieu dans la vision tragique tripartite de Pascal: ils symbolisent aussi le monde et ses exigences.

Le Soleil, les puissances célestes en général, et Minos symbolisent l'Absolu moral. Quand Phèdre, au moment de faire à Oenone l'aveu de sa faute, invoque le Soleil, c'est dans le sentiment de son indignité:

"Noble et brillant auteur d'une triste famille,
Toi, dont ma mère osait se vanter d'être fille,
Qui peut-être rougis du trouble où tu me vois,
Soleil, je te viens voir pour la dernière fois" (49).

A l'acte IV, quand, éperdue de jalousie, Phèdre envisage de "réveiller le courroux" de Thésée contre Aricie, soudain elle prend conscience de ce qu'il y a, dans son attitude, de monstrueux et d'impie:

"Que fais-je? Où ma raison se va-t-elle égarer?
Moi jalouse! Et Thésée est celui que j'implore!
Mon époux est vivant, et moi je brûle encore!
Pour qui? Quel est le coeur où prétendent mes vœux?
Chaque mot sur mon front fait dresser mes cheveux.
Mes crimes désormais ont comblé la mesure.
Je respire à la fois l'inceste et l'imposture.
Mes homicides mains, promptes à me venger,
Dans le sang innocent brûlent de se plonger.
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;

Le sort, dit-on, l'a mise en ses sévères mains:
Minos juge aux enfers tous les pâles humains.
Ah! combien frémira son ombre épouvantée,
Lorsqu'il verra sa fille à ses yeux présentée,
Contrainte d'avouer tant de forfaits divers,
Et des crimes peut-être inconnus aux enfers!
Que diras-tu, mon père, à ce spectacle horrible?
Je crois voir de ta main tomber l'urne terrible,
Je crois te voir, cherchant un supplice nouveau,
Toi-même de ton sang devenir le bourreau... " (50)

Mais, face à ces dieux qui représentent l'impératif moral et peuvent être assimilés au Dieu de Pascal, il y a Vénus, explicitement présentée comme la puissance responsable de la passion coupable que Phèdre nourrit pour Hippolyte, comme elle l'avait été de l'amour insensé qui perdit Pasiphaé:

"O haine de Vénus! O fatale colère!
Dans quels égarements l'amour jeta ma mère!" (51)

si bien que c'est vers Vénus que Phèdre se tourne, quand, croyant ou feignant de croire à la mort de Thésée elle a avoué son amour à Hippolyte, qui l'a repoussée avec horreur:

"O toi, qui vois la honte où je suis descendue,
Implacable Vénus, suis-je assez confondue?
Tu ne saurais plus loin pousser ta cruauté.
Ton triomphe est parfait; tous tes traits ont porté.
Cruelle, si tu veux une gloire nouvelle,
Attaque un ennemi qui te soit plus rebelle.
Hippolyte te fuit, et bravant ton courroux,
Jamais à tes autels n'a fléchi les genoux.
Ton nom semble offenser ses superbes oreilles.
Déesse, venge-toi: nos causes sont pareilles ... " (52)

Ce dernier hémistiche, contestable peut-être pour un lecteur qui chercherait, à tort, dans Racine une stricte fidélité à la couleur antique, présente, du moins, l'avantage, du point de vue qui nous occupe ici, de désigner en toute clarté la fonction réservée à Vénus dans la tragédie. La cause de Vénus est celle de l'amour et peu importe que cet amour soit coupable: bien loin de lui résister, Phèdre se fait un mérite auprès de la divinité, d'y céder. C'est assez dire que Vénus se dresse, face

50) — *ibid.* Acte IV, s. 6

51) — *ibid.* Acte I, s. 3

52) — *ibid.* Acte III, s. 2

aux autres dieux gardiens de l'Absolu moral, comme la déléguée en quelque sorte, parmi les Instances supérieures, du "monde".

Ce "dédoulement de la divinité" dans la tragédie "n'a rien", nous dit L. Goldmann, "qui puisse nous surprendre" (53). Il est à l'image de la double exigence contradictoire qu'affronte le héros tragique. Soit, mais quelle est la source de cette double exigence? Est-elle unique? dans ce cas effectivement les dieux, même opposés entre eux, symboliseraient "Dieu". Mais ce Dieu qui porte la responsabilité des exigences du monde est-ce bien le Dieu de Pascal? — Certes, du point de vue du janséniste plus encore que de celui de tout chrétien quel qu'il soit, aucune limite ne doit être admise à la toute-puissance divine. Mais, dès lors, la liberté humaine pose un insoluble problème. Il faut donc, semble-t-il, si l'on se risque à parler de ces choses, distinguer soigneusement deux plans, celui de Dieu, et celui de l'homme, faute de quoi on n'évite point de tomber dans l'incohérence. L'ambiguïté de la pensée de L. Goldmann vient de ce qu'elle se meut indifféremment sur les deux plans. Quand il écrit à propos du "refus tragique": il "résulte du fait qu'on ne saurait vivre dans le monde qu'en choisissant entre deux extrêmes qui, pour être contraires, ne sont pas moins également nécessaires et dont chacun se présente avec la même exigence absolue et inéluctable qui s'incarne dans l'idée du "Dieu caché" et "spectateur" (54), — Goldmann fait audacieusement de Dieu la source de la "double exigence", et il a peut-être raison si l'on se place au point de vue de la toute-puissance divine, — sur un plan, pourrait-on dire, rigoureusement théocentrique. Dans cette perspective on peut peut-être assimiler les dieux à Dieu, mais alors on ne peut plus opposer Dieu au monde, sinon au sein de Dieu lui-même, ce qui ouvre un champ infini à la spéculation théologique... Il est, certes, beaucoup plus satisfaisant pour l'esprit de situer la contradiction, l'opposition tragique, au sein de l'âme de Phèdre. Mais alors il faut choisir, entre les dieux, ceux qui représentent Dieu, et ceux qui incarnent le monde. Et c'est ce que fait avec raison — se plaçant cette fois sur un plan humain —, L. Goldmann, quand il écrit: "Le soleil empêche Phèdre de vivre en oubliant la gloire" (c'est-à-dire son devoir vis-à-vis des autres et d'elle-même) "et Vénus l'empêche de vivre en oubliant la passion." (55). Dans cette perspective, le Dieu de la vision tragique tripartite a, dans la tragédie, ses représentants divins attitrés. Et le "monde" aussi a le sien. Et l'on peut se demander, à vrai dire, si, dans la tragédie de Phèdre, Vénus n'est pas la seule à symboliser le monde, tant les personnages

53) — "Le Dieu caché" p. 422

54) — *ibid.* p. 422

55) — *ibid.* p. 423

chargés de ce rôle par L. Goldmann paraissent, en dépit de l'ingéniosité de ses analyses, peu aptes à l'assumer.

2) — “*Le monde*”

Du point de vue janséniste radical, si nous comprenons bien la pensée de L. Goldmann, le monde n'existe pas devant Dieu: c'est l'empire du néant; y vivre c'est pécher. A cette vue pessimiste Pascal vient ajouter cette complication que le chrétien ne peut pas éviter d'y vivre ... II ne le peut pas parce que le monde seul est réel, d'une réalité *certaine*, l'existence de Dieu étant du ressort de la *Foi*. L'incohérence apparente de ces propositions tient à la confusion que nous avons signalée plus haut du “fait” et de la “valeur”: dire que le “monde” est “néant” au regard de Dieu, et en comparaison de ce que représente Dieu pour le croyant, c'est émettre un *jugement de valeur*. Mais c'est affirmer un *fait* que de dire que le monde est réalité, et seule réalité puisque Dieu est un postulat de la *Foi*. Frappé par la “présence scénique” de Phèdre à côté de laquelle les autres personnages pâlissent, L. Goldmann va montrer que ces personnages symbolisent le “monde”, en raison de leur inexistence même, optant délibérément pour le sens de valeur subjective du concept d'existence, sans le spécifier suffisamment, et sans se soucier du non-sens qu'il y aurait à refuser l'existence (au sens propre de “fait”) au monde dans la vision tragique de Pascal, essentiellement fondée sur l'opposition entre l'existence *incertaine* de Dieu et l'existence *réelle* du monde.

Plaçons-nous toutefois au point de vue de L. Goldmann et acceptons de prendre avec lui le mot “d'existence” en son sens figuré. Est-il vrai que les personnages de la tragédie autres que Phèdre n’“existent” pas? Leur “dévaluation”, si “dévaluation” il y a, est-elle due, comme le voudrait notre auteur, plutôt qu'au simple voisinage de Phèdre et aux lois mêmes du théâtre, à leur médiocrité propre?

“Hippolyte, Thésée, Aricie, Oenone,” écrit-il, “sont des êtres qui *n'existent pas* dans la tragédie parce qu'ils se contentent du partiel, et qu'ils ne savent même pas que dans l'univers tragique, exister, c'est exiger la *totalité* et implicitement vivre dans le paradoxe ou dans le refus” (56).

II est à craindre que cette curieuse conception de l'existence inspirée du jansénisme extrémiste, bien loin d'aider une meilleure intelligence de la tragédie, ne la détruise purement et simplement. Nous allons assister en effet à un véritable massacre. Hippolyte, Thésée, Aricie vont tomber successivement sous les coups de ce joueur de quilles.

Mais il n'est pas difficile de montrer que le parti-pris, ici, pousse à un excès de sévérité et fausse les analyses.

Tout d'abord Hippolyte.

Hippolyte nous est présenté, si l'on ose se permettre une expression très familière, comme un "pauvre type", qui, tout au long de la pièce, ne connaît qu'une seule et même réaction: "II le dit d'ailleurs dès le premier vers:

Le dessein en est pris, je pars, cher Théràmène (I, 1).

Le spectateur pourrait encore croire, d'après les vers qui suivent, qu'il s'agit d'un départ courageux pour accomplir un devoir filial en cherchant son père disparu; Théràmène lui-même le pense. Hippolyte a cependant tôt fait de nous détromper. Ce n'est pas un départ, c'est bien une fuite:

Enfin en le cherchant je suivrai mon devoir,
Et je fuirai ces lieux que je n'ose plus voir (I, 1)". (57).

Quelle est la raison de cette fuite? Hippolyte va le dire à Théràmène, mais naturellement il va se tromper, erreur naturelle car, nous dit-on, "Hippolyte, comme tous les êtres du monde, n'a jamais une conscience claire de sa propre nature et de sa propre situation": Hippolyte invoque comme raison de sa fuite, d'abord, la haine de Phèdre, et ensuite son amour pour Aricie, qu'il présente comme le véritable motif de son départ, ce en quoi il se trompe, car en réalité ce qu'il fuit, toute la pièce l'indique, c'est bien Phèdre.

Que penser de cette analyse? Il est très vrai qu'Hippolyte, à un certain moment, au cours de la pièce, exactement à l'Acte II, s. 6, fuira Phèdre. Mais pour l'instant c'est bel et bien Aricie qu'il fuit. L. Goldmann, pour les besoins de sa démonstration, fait bon marché de l'une des beautés de la tragédie: Racine, par une savante gradation du pathétique, pose dans la première scène de la pièce, sous la forme atténuée de l'amour d'Hippolyte pour Aricie, le thème de l'amour fatal et coupable; puis il le reprend, largement orchestré, dans la grande scène des aveux de Phèdre. Mais le pathétique du début de "Phèdre", le pathétique de la fuite précisément, et l'atmosphère lourde de Trézène qui vient se condenser dans les vers fameux:

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

autant de données, essentielles à la véritable compréhension de la tragédie, qui échappent entièrement à l'analyse qui nous est présentée.

Sur l'invitation de L. Goldmann, "continuons cependant à suivre Hippolyte. A la fin du long dialogue avec Théràmène, dans lequel celui-ci — malgré ses résistances — lui dit qu'il aime Aricie, Hippolyte qui va se jouer la comédie à lui-même et aux autres, conclut :

Théràmène, je pars, et vais chercher mon père. (I, I)."

Théràmène demande alors à Hippolyte s'il ne veut pas voir Phèdre avant de partir. "Tant qu'il ne s'agit que de mots, " poursuit notre critique, toujours aussi mal intentionné, "et non pas d'actes, Hippolyte se déclare prêt à faire face à la réalité".

Ne verrez-vous point Phèdre avant que de partir,
Seigneur?

— C'est mon dessein, tu peux l'en avertir.
Voyons-la, puisque ainsi mon devoir me l'ordonne. (I,1).

Ce n'est, bien entendu, que du bavardage. Aussitôt l'arrivée de Phèdre annoncée, il reprend sa véritable nature :

Elle vient.

— Il suffit, je la laisse en ces lieux.
Et ne lui montre point un visage odieux. (I,2)" (58).

Le bruit de la mort de Thésée retarde le départ d'Hippolyte qui en prend prétexte pour faire ses adieux à Aricie et se voit contraint d'accepter de revoir Phèdre. C'est alors, comme nous venons de le rappeler, alors seulement, à la suite de cette entrevue de la scène 5 de l'Acte II, que la "fuite" d'Hippolyte change de sens. Libre, désormais, d'aimer Aricie, mais épouvanté des aveux de Phèdre, c'est à celle-ci effectivement et à l'horreur du secret qui lui a été révélé qu'il veut échapper par la fuite :

Théràmène, fuyons. Ma surprise est extrême.

Je ne puis sans horreur me regarder moi-même.

Phèdre ... Mais non, grands Dieux ! qu'en un profond oubli

Cet horrible secret demeure enseveli. (59)

L. Goldmann s'amuse de la conclusion donnée par Hippolyte à la déclaration de Phèdre. "Il suffit," dit-il, "pour comprendre le personnage d'Hippolyte d'écouter ses premiers mots après l'annonce de la terrible nouvelle: "*Théràmène, fuyons...*".

Et il s'étonne qu'à partir de l'Acte II, la réalité devenant plus complexe, ne se composant plus seulement, pour Hippolyte, de Phèdre mais aussi de Thésée, "ses réactions ne changent en rien":

"A partir de l'acte III, la réalité pour Hippolyte devient plus complexe; elle ne se compose plus seulement de Phèdre, mais aussi de

58) — *ibid.* p. 425

59) — "Phèdre" Acte II, s. 6

Thésée. Ses réactions, cependant, ne changent en rien. On le sait dès les premiers mots qu'il adresse à celui-ci :

... Phèdre peut seule expliquer ce mystère.
Mais si mes vœux ardents vous peuvent émouvoir,
Permettez-moi, Seigneur, de ne la plus revoir.
Souffrez que pour jamais le tremblant Hippolyte
Disparaisse des lieux que votre épouse habite. (III,5).

Plus, lorsqu'il commence à entrevoir le danger, il se fie naïvement — on serait presque tenté de dire niaisement — à la justice de l'ordre établi, convaincu comme toujours qu'il suffit de fuir :

Où tendait ce discours qui m'a glacé d'effroi?
De noirs pressentiments viennent m'épouvanter.
Mais l'innocence enfin n'a rien à redouter.
Allons, cherchons ailleurs. ... (II,6).

Et lorsqu'il apprendra l'accusation d'Oenone :

D'un amour criminel Phèdre accuse Hippolyte?
Un tel excès d'horreur rend mon âme interdite;
Tant de coups imprévus m'accablent à la fois,
Qu'ils m'ôtent la parole, et m'étouffent la voix. (IV,2).

De même, lorsque Aricie le pousse à parler à Thésée, il se dérobe et compte encore sur le secours des dieux :

Sur l'équité des Dieux, osons nous confier.
Ils ont trop d'intérêt à me justifier; (V,1).

La dernière scène où il paraît se termine sur les mots d'Aricie :

Le roi vient. Fuyez, Prince, et partez promptement (V, 1)". (60).

Mais pourquoi les réactions d'Hippolyte changeraient-elles puisque la complexité croissante des circonstances, de l'amour coupable pour Aricie à la réapparition de Thésée en passant par la révélation scandaleuse de Phèdre, ne change rien au réel, mais en précise toujours davantage la figure jusqu'à en faire, quand enfin Hippolyte aura "fui", celle même du destin? Cette fuite, qui sera funeste à Hippolyte, à laquelle Aricie elle-même le pousse à la fin, n'est pas la caractéristique du personnage mais de la "situation" qui lui est faite dans la tragédie. Preuve en est que, le cas échéant, Hippolyte sait se défendre: ainsi dans la scène 2 de l'Acte IV, où il tient tête à son père. Mais, victime réservée à Neptune, son seul recours est, dès le début, de tenter d'échapper aux dieux par une fuite aussi légitime que vaine. Sans doute

le thème de la fuite, et si l'on veut de la non-résistance sont ceux du rôle d'Hippolyte. Mais ce qui compte, ce n'est pas le thème abstrait mais la valeur qu'il prend dans le texte vivant. Encore faut-il, pour le sentir, se rappeler que les moyens d'expression d'une tragédie sont autres que ceux d'un simple document, et que la lecture doit en être différente, même si l'on prétend n'y trouver que la confirmation d'une thèse sociologique.

Ceci est vrai également en ce qui concerne l'interprétation du personnage de Thésée, plus vrai peut-être, car Thésée, dès son entrée en scène, en plein drame, est confronté avec des événements imprévus, inattendus et incompréhensibles, qui d'emblée, dès les premiers mots qu'il prononce, confèrent à son personnage une "aura" pathétique et une signification particulière:

Que vois-je? Quelle horreur dans ces lieux répandue
Fait fuir devant mes yeux ma famille éperdue ...

Suit une tirade d'une trentaine de vers où Thésée se présente dans toute sa stature de héros mythique:

... Si je reviens si craint et si peu désiré,
O ciel! de ma prison pourquoi m'as-tu tiré?
Je n'avais qu'un ami. Son imprudente flamme
Du tyran de l'Epire allait ravir la femme;
Je servais à regret ses desseins amoureux;
Mais le sort irrité nous aveuglait tous deux.
Le tyran m'a surpris sans défense et sans armes.
J'ai vu Pirithoüs, triste objet de mes larmes,
Livré par ce barbare à des monstres cruels
Qu'il nourrissait du sang des malheureux mortels.
Moi-même, il m'enferma dans des cavernes sombres,
Lieux profonds, et voisins de l'empire des ombres.
Les Dieux, après six mois, enfin m'ont regardé:
J'ai su tromper les yeux de qui j'étais gardé.
D'un perfide ennemi j'ai purgé la nature;
A ses monstres lui-même a servi de pâture;
Et lorsque avec transport, je pense m'approcher
De tout ce que les Dieux m'ont laissé de plus cher;
Que dis-je? Quand mon âme, à soi-même rendue,
Vient se rassasier d'une si chère vue,
Je n'ai pour tout accueil que des frémissements:
Tout fuit, tout se refuse à mes embrassements.
Et moi-même, éprouvant la terreur que j'inspire,
Je voudrais être encor dans les prisons d'Epire.
Parlez. Phèdre se plaint que je suis outragé.

Qui m'a trahi? Pourquoi ne suis-je pas vengé?
La Grèce, à qui mon bras fut tant de fois utile,
A-t-elle au criminel accordé quelque asile?
Vous ne répondez point. Mon fils, mon propre fils
Est-il d'intelligence avec mes ennemis?
Entrons. C'est trop garder un doute qui m'accable.
Connaissions à la fois le crime et le coupable.
Que Phèdre explique enfin le trouble où je la voi. (61)

Il suffit de lire ces vers, comme ils doivent l'être, c'est-à-dire avec ce minimum de sympathie, de complicité, pourrait-on dire, que toute oeuvre poétique, quelle qu'elle soit, requiert du lecteur, pour reconnaître à quel point un commentaire qui réduit les personnages à un schéma abstrait fausse la vérité de la tragédie.

Voici Thésée vu par L. Goldmann:

"Comme Britannicus, Thésée croit toujours lorsqu'on lui ment et ne croit jamais lorsqu'on lui dit la vérité. C'est le personnage qui, dans le sens le plus radical, vit dans l'erreur, l'être le plus imparfait, et implicitement, suivant les lois de l'univers tragique, le plus irréel. Comme la plupart des personnages du monde, il veut être trompé et n'accepte qu'à contre-cœur la vérité finale; lorsque Phèdre veut arrêter sa fureur contre Hippolyte et le faire revenir sur ses vœux funestes, il répondra:

Quoi! craignez-vous déjà qu'ils ne soient écoutés?
Joignez-vous bien plutôt à mes vœux légitimes.
Dans toute leur noirceur retracez-moi ses crimes.
Échauffez mes transports trop lents, trop retenus. (IV, 4)". (62).

Toute réserve faite sur la ressemblance dénoncée ici avec Britannicus, l'analyse a sans doute sa part d'exactitude. Sans doute Thésée redoute-t-il d'apprendre la vérité: cette crainte est marquée dès le début, dès son apparition dans la pièce. Mais où voit-on qu'elle rende Thésée irréel? Il est dans une situation psychologique bien connue: on redoute ce que l'on va apprendre, mais en même temps on a la volonté de l'apprendre. C'est le sens exact des derniers vers de la grande tirade que l'on vient de relire:

Parlez. Phèdre se plaint que je suis outragé.
Qui m'a trahi? Pourquoi ne suis-je pas vengé?
La Grèce, à qui mon bras fut tant de fois utile,

61) — "Phèdre" Acte III, s. 5

62) — "Le Dieu caché" p. 427

A-t-elle au criminel accordé quelque asile?

Vous ne répondez point. Mon fils, mon propre fils

Est-il d'intelligence avec mes ennemis?

Malgré toute l'hésitation de Thésée à accuser son fils, — hésitation qui sera marquée en plusieurs endroits du texte, — l'étrange attitude par laquelle Hippolyte accueille son père, prédispose celui-ci à accueillir favorablement la calomnie d'Oenone (Acte IV, sc. 1). Dans les scènes 2 et 3 de l'Acte IV, qui précèdent les vers cités par Goldmann, il a eu avec son fils l'entretien auquel nous faisons allusion, au cours duquel Hippolyte a essayé de se défendre, mais Thésée, sous le coup de la révélation d'Oenone, maudit son fils et invoque contre lui Neptune. Hippolyte tente de détromper son père, en faisant l'aveu de son amour pour Aricie. Mais Thésée est dans la situation d'un homme qui a pris parti. Il s'est engagé. Il a en quelque sorte parié sur la culpabilité d'Hippolyte et il a mis en branle la colère des dieux. Il ne peut dès lors voir dans l'aveu de son fils qu'un maladroit stratagème pour déguiser sa véritable faute. Mais il est bouleversé par l'acte qu'il vient d'accomplir, et, resté seul, dans la scène 3, il exprime son trouble. Quand là-dessus, à la scène 4, Phèdre paraît et cherche à émouvoir la pitié de Thésée pour Hippolyte, il est parfaitement naturel que Thésée réponde comme il le fait, pour en venir tout de suite à l'aveu d'Hippolyte, qu'il ne prend certes pas pour argent comptant, mais qui n'en dénonce pas moins chez son fils un sentiment de culpabilité. Si, là-dessus, Phèdre persistait à prendre la défense d'Hippolyte et si Thésée s'obstinait à refuser de l'écouter, alors on pourrait lui adresser, peut-être, la critique que lui fait L. Goldmann, et l'accuser de *vouloir* être trompé. On sait qu'il n'en est rien. La nouvelle qu'Hippolyte aime Aricie, frappe Phèdre comme un coup de poignard et met fin d'un coup à son intervention. L. Goldmann conclut son étude, — extrêmement sommaire à vrai dire — du personnage de Thésée en citant les propos que celui-ci tient, dans la dernière scène; au sujet, notamment, de la réplique qui termine la tragédie, il écrit que "suivant de près et sans transition les vers tragiques de Phèdre elle constitue un passage de comédie". Cela est vrai peut-être du point de vue d'un critique décidé à lire Racine comme il ne doit pas être lu, sans égard pour la beauté du texte et sa charge affective. En fait, le "ton" poétique soutenu de l'ensemble de la tragédie, si sensible dans les dernières paroles de Phèdre, prolonge ses échos, avec l'aide du rythme, jusque dans la réplique finale de Thésée, et en préserve la majesté en dépit de la simplicité voulue du langage, simplicité nécessaire pour marquer, après l'évasion dans le sublime, le rappel du devoir quotidien et la fin de la cérémonie tragique.

Quand on relit les scènes où Thésée apparaît, à vrai dire, on demeure confondu par le jugement porté sur lui par L. Goldmann. S'il est vrai que Thésée est "le personnage le plus irréel selon les lois de l'univers tragique", il y a lieu de mettre en doute l'authenticité de cet "univers".

Pour les besoins de sa démonstration, L. Goldmann est forcé d'établir une opposition absolue entre le héros tragique seul réel, et le monde frappé d'irréalité. Mais comme, dans une tragédie, le monde ne peut être représenté que par des personnages, il est conduit à priver ces personnages de toute personnalité, ce qui est faux en ce qui concerne Hippolyte, et plus encore peut-être, Thésée: faux aussi quand il s'agit d'Aricie, laquelle, comme le montre bien le commentaire de J. L. Barrault, peut être tenue pour une héroïne tragique; enfin, faux surtout en ce qui concerne Oenone, qui mériterait bien une étude à part, mais dont le rôle pourra être évoqué à propos de celui de Phèdre auquel il est étroitement lié.

3) — *Phèdre*

Quelques lignes après avoir affirmé, comme nous l'avons vu, qu'"Hippolyte, Thésée, Aricie, Oenone, sont des êtres qui n'existent pas dans la tragédie", L. Goldmann nous présente Phèdre de la façon suivante: "Entre les dieux et le néant, Phèdre seule est humaine: elle vit dans une exigence de totalité d'autant plus utopique et illusoire que cette totalité se compose de l'union des valeurs qui, dans la réalité empirique et quotidienne, sont contradictoires. Ce qu'elle veut, ce qu'elle croit pouvoir réaliser, c'est l'union de la gloire et de la passion, de la pureté absolue et de l'amour interdit, de la vérité et de la vie. Or, dans le monde empirique, qu'elle croit pur et réel, elle ne rencontre que des hommes moyens, terrifiés par ses exigences monstrueuses"(63). Face à ces médiocres qui ne peuvent accéder à la dignité tragique, en contraste avec ces êtres faussement réels, selon notre auteur, Phèdre *seule* existe. L'on voit par là le curieux paradoxe où mène la confusion que nous avons signalée entre les deux sens du verbe "exister". Si, en effet on prend le mot en son sens propre, il est assez étrange d'en faire l'attribut caractéristique d'un personnage qui, dès son entrée en scène, ne songe qu'à mourir. Mais ici encore suivons le critique sur son terrain, et voyons l'image qu'il se fait de Phèdre.

Phèdre refuse la vie parce qu'il y a incompatibilité entre ses exigences et l'ordre du monde. Si elle mourait sans avoir jamais fléchi dans son dessein, sans s'être laissée aller à l'illusion qu'elle *pourrait vivre*, elle serait une héroïne tragique conforme aux vues du jansénisme extrémiste de Barcos. Mais tel n'est pas le cas. Elle cède à la tentation

63) — *ibid.* p. 423

d'essayer de réaliser dans le monde son rêve de pureté absolue, tout en sachant bien que cela est impossible. Et les circonstances extérieures conspirent avec sa faiblesse pour la maintenir dans l'illusion de sa tentative inutile.

La première scène où Phèdre apparaît (Acte I, s. 3) nous montre d'abord la solitude radicale du héros tragique. Elle n'a avec Oenone qu'un pseudo-dialogue. Aux objurgations de sa nourrice, elle ne répond que par des invocations aux dieux qui, à leur tour, ne lui répondent pas.

Phèdre — Que ces vains ornements, que ces voiles me pèsent!
Quelle importune main, en formant tous ces noeuds,
A pris soin sur mon front d'assembler mes cheveux?
Tout m'afflige et me nuit, et conspire à me nuire.

Oenone — Comme on voit tous ses vœux l'un l'autre se détruire!
Vous-même, condamnant vos injustes desseins,
Tantôt à vous parer vous excitiez nos mains;
Vous-même, rappelant votre force première,
Vous vouliez vous montrer et revoir la lumière.
Vous la voyez, Madame, et prête à vous cacher,
Vous haïssez le jour que vous veniez chercher?

Phèdre — Noble et brillant auteur d'une triste famille
Toi, dont ma mère osait se vanter d'être fille,
Qui peut-être rougis du trouble où tu me vois,
Soleil, je te viens voir pour la dernière fois...

Sur les instances d'Oenone, Phèdre finit par consentir à abandonner son dialogue solitaire avec les dieux et à se confier à sa nourrice:

Phèdre — Tu le veux. Lève-toi.

Oenone — Parlez: je vous écoute.

Mais, au moment de parler, "Phèdre recule et retrouve le dialogue muet avec les dieux":

Phèdre — Ciel! que lui vais-je dire? Et par où commencer?

Oenone — Par de vaines frayeurs cessez de m'offenser.

Phèdre — O haine de Vénus! O fatale colère!

Dans quels égarements l'amour jeta ma mère!

Oenone — Oublions-les, Madame. Et qu'à tout l'avenir

Un silence éternel cache ce souvenir.

Phèdre — Ariane, ma soeur! de quel amour blessée,

Vous mourûtes aux bords où vous fûtes laissée!

Oenone — Que faites-vous Madame? Et quel mortel ennui

Contre tout votre sang vous anime aujourd'hui?

Phèdre — Puisque Vénus le veut, de ce sang déplorable

Je périr la dernière, et la plus misérable.

Oenone — Aimez-vous? (64).

C'est alors que, finalement, Phèdre cède, et avoue son amour pour le "*fils de l'Amazone*". Seulement, l'Hippolyte pour lequel Phèdre avoue à Oenone son amour, n'est pas "l'Hippolyte réel"

"... qui part et qui aime Aricie, mais un être imaginaire, un Hippolyte pur et sans faiblesse, pouvant inspirer une passion fatidique et criminelle. Une passion que Phèdre condamne sans doute, mais dont elle est fière aussi, à condition bien entendu de lui résister en refusant la vie et en quittant le monde:

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,

Et dérober au jour une flamme si noire.

Je n'ai pu soutenir tes larmes, tes combats.

Je t'ai tout avoué, je ne m'en repens pas,

Pourvu que de ma mort respectant les approches

Tu ne m'affliges plus par d'injustes reproches,

Et que tes vains secours cessent de rappeler

Un reste de chaleur tout prêt à s'exhaler (I, 3)." (65)

En cédant à la pression de sa nourrice, Phèdre a eu une première faiblesse, mais qui aurait pu rester sans conséquence car Oenone, épouvantée de cet aveu, aurait cessé de presser Phèdre de renoncer à son propos de mourir, si une première péripétie ne venait, de son point de vue, tout changer: on vient annoncer à Phèdre la mort de Thésée. Dès lors "la passion de Phèdre semble devenir légitime. Oenone renchérit immédiatement:

Votre flamme devient une flamme ordinaire. (I,5).

Elle insiste en plus sur le devoir de Phèdre de protéger son fils, dont les intérêts se joignent à ceux de sa passion. Tout concourt au même but, le monde — nous pourrions dire le diable — a réussi à convaincre Phèdre. L'illusion et avec elle l'erreur, la faute suprême dans l'univers tragique, commence" (66). Phèdre se laisse persuader: elle avoue son amour à Hippolyte.

Mais à la passion de Phèdre, Hippolyte ne comprend rien et ne peut rien comprendre: d'abord indigné de l'aveu de Phèdre qui lui

64) — "Phèdre" Acte I, s. 3

65) — "Le Dieu caché" p. 432

66) — *ibid.* pp. 432/433

paraît d'autant plus monstrueux qu'il ne croit pas à la mort de Thésée, il se reproche ensuite d'avoir mal compris "un discours innocent". C'est qu'Hippolyte ne peut comprendre ce qu'il est pour sa belle-mère: il est la contradiction même installée dans le cœur de Phèdre. Il est, pour elle, un Thésée "idéalisé, pur, renouvelé". Il est "un mari que Phèdre aurait pu aimer réellement sans commettre aucun péché, ni envers la passion ni envers la gloire. Un amour valable sans faute et sans renoncement" (67). Si Phèdre l'aime, c'est en raison d'une recherche de pureté que, dans le monde, son amour pour Hippolyte seul peut exprimer. — Et, d'autre part, au nom de cette même recherche de pureté, elle condamne cet amour.

En effet, devant l'attitude scandalisée d'Hippolyte, elle reprend conscience de tous les reproches qu'elle s'est adressés à elle-même, de tous les tourments qu'elle a soufferts, et, dans un geste de désespoir et d'égarement, elle arrache à Hippolyte son épée pour se tuer.

"On ne peut, poursuit notre critique, vivre avec toutes ces contradictions, aussi entrevoit-elle à nouveau qu'il n'y a pas d'autre issue que la mort. Mais cela, précisément, c'est ce que ne comprend pas et ne peut pas comprendre le monde. Oenone propose à Phèdre une solution que nous connaissons déjà pour y être souvent adoptée.

... Que faites-vous, Madame? Justes Dieux! ...
Venez, rentrez, fuyez une honte certaine. (II,5)." (68)

Mais Phèdre, à la différence d'Hippolyte, "*ne sait pas fuir*". Et Thérémène, arrivant sur ces entrefaites, ne manque pas de le remarquer:

Est-ce Phèdre qui fuit? ou plutôt qu'on entraîne? (69).

Ayant déclaré son amour à Hippolyte et ayant été empêchée par Oenone de se donner la mort, Phèdre, héroïne tragique, ennemie des solutions médiocres et des compromis qu'adopte l'humanité moyenne, ne va pas suivre le conseil de bon sens que lui donne maintenant sa nourrice, d'oublier Hippolyte et de s'occuper de l'avenir de ses enfants. Phèdre est de ces âmes qui ne se satisfont pas de demi-mesures, qui veulent *le tout ou rien*. Elle s'obstinera dans son amour, quelque désespéré qu'il soit:

Oenone — Fuyez.

Phèdre —

Je ne le puis quitter.

Oenone — Vous l'osâtes bannir, vous n'osez l'éviter.

67) — *ibid.* p. 433

68) — *ibid.* p. 434

69) — "Phèdre" Acte II, s. 6

Phèdre — Il n'est plus temps. Il sait mes ardeurs insensées.
De l'austère pudeur les bornes sont passées.
J'ai déclaré ma honte aux yeux de mon vainqueur,
Et l'espoir, malgré moi, s'est glissé dans mon coeur.
Toi-même rappelant ma force défaillante,
Et mon âme déjà sur mes lèvres errante,
Par tes conseils flatteurs tu m'as su ranimer.
Tu m'as fait entrevoir que je pouvais l'aimer.

Oenone — Hélas! de vos malheurs innocente ou coupable,
De quoi pour vous sauver n'étais-je point capable? . . (70)

Ces deux derniers vers montrent, soit dit en passant, que parallèlement à la tragédie de Phèdre, il y en a aussi une d'Oenone, comme il y en a une de Thésée et une d'Hippolyte, et cette tragédie trouvera sa solution dans le suicide. Mais tenons-nous en au commentaire du "Dieu caché" . . .

Ainsi Phèdre veut espérer contre toute espérance. Mais une nouvelle péripétie vient brusquement ruiner le faible espoir qu'elle conservait de convaincre Hippolyte: c'est le retour de Thésée. Oenone, alors, pour la sauver, lui propose d'accuser Hippolyte auprès de Thésée, et Phèdre y consent. Thésée voue son fils à la vengeance de Neptune. Phèdre, saisie de remords, essaye vainement d'intervenir en faveur d'Hippolyte. Mais Thésée lui apprend qu'Hippolyte prétend aimer Aricie. Cette révélation, est, écrit Goldmann, une "nouvelle d'autant plus terrible qu'elle frappe doublement, et triplement, en Phèdre, la jalousie de l'amante, le désir de pureté de l'héroïne tragique, et l'illusion d'avoir pu vivre dans le monde, d'avoir trouvé un être semblable, un partenaire possible. Phèdre apprend non seulement qu'elle a une rivale, mais aussi qu'Hippolyte qu'elle croyait pur, aussi différent du monde, aussi opposé à lui qu'elle-même, en fait en réalité partie, qu'il ne diffère en rien de Thésée, d'Aricie et d'Oenone.

Ce farouche ennemi qu'on ne pouvait dompter . . .
Soumis, apprivoisé, reconnaît un vainqueur. (IV,6)

"Et, chose peut-être encore plus terrible, cet amour d'Hippolyte et d'Aricie est approuvé par l'ordre du monde, par les dieux qui gardent ses lois.

Le ciel de leurs soupirs approuvait l'innocence. (IV,6)

"Après les premières fureurs de la jalousie, Phèdre comprend sa faute et son illusion. La vie — possible pour Hippolyte et Aricie approuvés

par leurs dieux — constitue pour elle la faute, le crime suprême. Elle avait eu raison au début, lorsque, décidée à quitter le soleil et la terre, elle aurait encore pu sauver sa pureté. Si les autres vivent sous le regard des dieux qui les protègent, elle ne saurait vivre que sous le regard d'un autre dieu qui la juge et qui ignore le pardon :

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.
Le sort, dit-on, l'a mise en ses sévères mains,
Minos juge aux enfers tous les pâles humains.
Ah! combien frémit son ombre épouvantée,
Lorsqu'il verra sa fille à ses yeux présentée,
Contrainte d'avouer tant de forfaits divers,
Et des crimes peut-être inconnus aux enfers! (IV,6)

“C'est la fin et de l'illusion et de la faute. Lorsqu'Oenone essaiera à nouveau de parler de compromis, Phèdre, qui a retrouvé maintenant sa conscience initiale, qui connaît la vérité et que rien ne saurait plus entraîner dans l'erreur, Phèdre qui a rompu tout lien avec le monde — qu'il s'appelle Thésée, Hippolyte ou Oenone — le lui dira sans ambages :

Qu'entends-je? Quels conseils ose-t-on me donner?
Ainsi donc jusqu'au bout tu veux m'empoisonner,
Malheureuse! Voilà comme tu m'as perdue.
Au jour que je fuyais, c'est toi qui m'as rendue.
Tes prières m'ont fait oublier mon devoir.
J'évitais Hippolyte, et tu me l'as fait voir.
De quoi te chargeais-tu? Pourquoi ta bouche impie
A-t-elle, en l'accusant, osé noircir sa vie?
Il en mourra peut-être, et d'un père insensé
Le sacrilège vœu peut-être est exaucé.
Je ne t'écoute plus. Va-t'en, monstre exécration;
Va, laisse-moi le soin de mon sort déplorable.
Puisse le juste Ciel dignement te payer;
Et puisse ton supplice à jamais effrayer
Tous ceux qui, comme toi, par de lâches adresses,
Des princes malheureux nourrissent les faiblesses,
Les poussent au penchant où leur cœur est enclin,
Et leur osent du crime aplanir le chemin!

Détestables flatteurs, présent le plus funeste
Que puisse faire aux rois la colère céleste ! (IV,6)

“Rien ne saurait mieux faire voir l’abîme qui sépare le héros tragique du monde, que la réplique d’Oenone, laquelle ne trouve rien à se reprocher et proteste devant ses dieux contre cette injustice :

Ah, Dieux ! pour la servir j’ai tout fait, tout quitté
Et j’en reçois ce prix ? Je l’ai bien mérité. (IV,6)

“Dès ce moment et jusqu’à la fin, Phèdre n’est plus sur scène ; ce qui s’y déroule devant nos yeux, ce sont seulement les agitations désordonnées et fatidiques d’un monde que la présence de l’être tragique a mis en déroute, et qui, maintenant qu’il l’a définitivement quitté, en supporte encore les dernières conséquences” (71) .

Cette large citation d’un texte où, à la fin de l’étude du personnage de Phèdre, est traité avec ampleur par L. Goldmann le thème de la confrontation du héros tragique avec le monde, était nécessaire avant de conclure.

Deux questions se posent :

1) — Dans quelle mesure le personnage de Phèdre qui vient de nous être présenté est-il celui de la pièce ?

2) — Dans quelle mesure L. Goldmann a-t-il réussi à retrouver, dans la tragédie de Phèdre, la “vision tragique” de Pascal ?

1) — Sur le premier point, il est manifeste que l’interprétation de l’auteur du “Dieu caché” est faussée par la vision qu’il a du “Dieu” et du “monde” de la tragédie de “Phèdre”, dont nous avons constaté l’inexactitude, et faussée aussi par la volonté qu’il a de faire entrer à tout prix le personnage de Phèdre dans son schéma.

Quand L. Goldmann insiste, dans son étude de la grande scène 3 de l’Acte I, sur la solitude de Phèdre, il s’agit pour lui de retrouver l’image même du héros tragique tel qu’il en fait le portrait dans les chapitres II, III, et IV du Dieu caché, consacrés successivement aux trois éléments de la triade Dieu, le monde, et l’homme. Il nous faut, au risque de nous répéter, revenir à ce portrait.

Entre le monde et Dieu, l’homme tragique est seul. Et la raison de cette solitude est dans la notion qui est l’âme même du livre de L. Goldmann, la notion de “Dieu caché” empruntée par lui à Pascal. “Ce qui y paraît (au monde) ne marque ni une exclusion totale ni une présence manifeste de la divinité, mais la présence d’un Dieu qui se cache. Tout porte ce caractère” (72) .

71) — “Le Dieu caché” pp. 437/439

72) — “Pensées” éd. Brunschvicg fr. 556, p. 582

Interprétant certains textes dans le sens le plus extrémiste, L. Goldmann considère que, dans la pensée janséniste de Pascal, Dieu est à la fois présent et absent, et non pas présent quelques fois, et absent quelques fois, mais “toujours présent et toujours absent” (73). Le croyant vit sous le regard constant d’un “dieu spectateur” qui pourrait intervenir, mais qui n’intervient jamais, qui pourrait parler, mais qui ne parle pas, d’un dieu spectateur et silencieux.

Il était sans doute tentant de confirmer l’analogie supposée entre l’homme de la vision du monde pascalienne et le héros tragique en interprétant les invocations de Phèdre, au début de la scène 3 de l’Acte I comme une illustration du silence des dieux. Mais c’est solliciter les textes. Les dieux invoqués par Phèdre, certes, ne parlent pas. Mais Phèdre ne leur demande rien. Elle les prend à témoin, mais n’attend pas d’eux de réponse.

Il y a, à vrai dire, un passage dans la suite du rôle de Phèdre qui est, effectivement, une prière à la divinité. Mais il ne s’agit nullement du Dieu juge, représenté, nous l’avons vu dans la pièce par les puissances célestes et infernales dont Phèdre est issue, il s’agit de la divinité qui est présentée dans la tragédie comme maléfique et complice de l’amour incestueux de Phèdre, de Vénus qu’elle implore dans un monologue (74), auquel nous nous sommes référés quand nous avons montré que les dieux de Phèdre, coupés en deux partis contraires, ne pouvaient pas être assimilés au Dieu de la triade tragique.

Ce Dieu, nous avons également refusé de le trouver dans la conscience de Phèdre. M. Goldmann, nous l’avons vu, nous y invite dans le passage où il distingue, dans la tragédie, comme représentant Dieu, “les dieux — le Soleil et Vénus — muets et spectateurs, et”, ajoute-t-il, “avec eux la conscience de Phèdre” . . . Il revient à cette idée à l’occasion des tragédies de Racine qu’il considère comme des drames, où les dieux n’ont pas leur siège dans la conscience du héros mais se manifestent de l’extérieur. Il leur oppose “le Dieu muet et caché de la tragédie”, pensant ici évidemment non seulement à “Phèdre” mais aux pièces de Racine qu’il tient pour des tragédies authentiques et dont nous n’avons pas encore parlé. Ce Dieu, ajoute-t-il “*absent* parce qu’il ne donnait jamais au héros aucun conseil, aucune indication sur la manière d’agir et de vivre pour réaliser ses valeurs, était néanmoins *toujours présent* dans l’univers de la pièce à travers la conscience de ce même héros en tant qu’exigence absolue d’une pureté et d’une totalité irréalisables dans la vie mondaine” (75). Mais, quand il s’agit d’analy-

73) — “Le Dieu caché” p. 46

74) — “Phèdre” Acte III, sc. 2

75) — “Le Dieu caché” p. 387

ser une pièce de théâtre, peut-on autrement que par métaphore traiter en personnage distinct la seule conscience d'un individu réel présent sur la scène? Il semble qu'on ne pourrait le faire que si, effectivement, ce double moral était représenté en chair et en os. Retrouver dans la tragédie comme un personnage essentiel un dieu qui, non seulement ne s'y montre pas, mais qui n'y agit même pas, me paraît aller contre les lois élémentaires du théâtre. Or on nous répète que Dieu est uniquement "spectateur". Comment ne voit-on pas que, par là même, on l'exclut de la pièce? Le théâtre s'exprime par des personnages, dont certains peuvent être, si l'on veut, invisibles, et ne pas paraître sur la scène, mais doivent au moins s'y manifester par une action concrète. De quelque façon donc que l'on considère le silence des dieux que L. Goldmann souligne dans la scène 3 de l'Acte I de Phèdre, l'on ne saurait l'interpréter comme lui. On ne peut éviter de conclure que, sous l'influence d'une vue a priori, il ne reste pas fidèle, dans son commentaire, à la teneur du texte, non plus qu'à sa nature même, dont il fait trop aisément bon marché, oubliant qu'il analyse une pièce de théâtre.

Coupé radicalement de Dieu, le héros tragique, selon L. Goldmann, doit l'être aussi radicalement du monde. De là vient une autre déviation dans la lecture qu'il fait de cette même scène de l'Acte I. Il s'étend complaisamment sur le début, où Phèdre, tout entière à son obsession, semble ignorer la présence de sa nourrice. C'est, nous dit-il, un pseudo-dialogue. Mais si Phèdre au début est dans une sorte d'état second, peu à peu un dialogue réel s'établit entre elle et Oenone, si réel qu'il aboutira à la confession de Phèdre. La séparation radicale que M. Goldmann veut établir entre Phèdre héros tragique, et sa nourrice incarnation du "monde", est donc, dès le premier Acte, en contradiction avec le texte. Et dans la suite du rôle de Phèdre le dialogue avec Oenone, inauguré dans la scène 3 de l'Acte I, se poursuit, pour le malheur de Phèdre peut-être, incapable, si tant est qu'Oenone représente auprès d'elle le monde, de rompre avec le monde, en dépit de ses remords, — mais aussi pour le malheur d'Oenone, dont les dernières paroles, à la fin de l'Acte IV, sont lourdes de sens:

Ah! Dieux! pour la servir j'ai tout fait, tout quitté

Et j'en reçois ce prix? Je l'ai bien mérité.

Comment L. Goldmann peut-il conclure de ces vers qu'Oenone "ne trouve rien à se reprocher et proteste devant ses dieux contre cette injustice"? Le dernier hémistiche est une simple constatation, quoique désespérée. Ce n'est pas un cri d'indignation. La ponctuation, s'il faut une preuve, est là pour le confirmer. "*Je l'ai bien mérité*", — soupir

plutôt que cri — jette un jour tragique sur l'âme d'Oenone, qui elle aussi, comme Phèdre, se juge et se condamne, et qui, comme Phèdre, ne trouvera de refuge que dans la mort.

Ainsi, il est tout à fait faux de considérer Phèdre comme seule de son espèce. Les autres personnages, à commencer par Oenone, mais aussi, comme nous l'avons vu, Hippolyte et Thésée, et même Aricie, censés représenter, en contraste avec Phèdre, le monde et son existence inauthentique, sont aussi des héros tragiques. C'est dénaturer le personnage de Phèdre, et ne pas le voir tel qu'il est, que de le considérer comme tout à fait à part dans la pièce.

Enfin, s'il faut un autre exemple de la déviation apportée par le parti-pris à l'interprétation que nous étudions, on en trouve un tout à fait significatif dans l'analyse qui nous est présentée de l'amour de Phèdre pour Hippolyte. Cet amour serait à la fois le signe de la recherche de pureté de Phèdre, et la faute qui la rend coupable au nom de cette même recherche de pureté: c'est une vue ingénieuse, qui s'inspire de la déclaration de Phèdre, mais qui se concilie mal avec ce que nous savons, par Phèdre même, par ses aveux à sa nourrice, de la nature strictement passionnelle et charnelle de son amour:

... Mon mal vient de plus loin. A peine au fils d'Egée
Sous les lois de l'hymen je m'étais engagée,
Mon repos, mon bonheur semblait être affermi,
Athènes me montra mon superbe ennemi.
Je le vis, je rougis, je pâlis à sa vue;
Un trouble s'éleva dans mon âme éperdue;
Mes yeux ne voyaient plus, je ne pouvais parler;
Je sentis tout mon corps et transir et brûler.
Je reconnus Vénus et ses feux redoutables, ... (76)

2) — Venons-en maintenant à notre seconde question: dans quelle mesure retrouve-t-on dans la tragédie de Phèdre la "vision tragique" de Pascal?

Nous avons donné implicitement un début de réponse en montrant que l'application de la triade pascalienne au chef-d'oeuvre de Racine, bien loin de permettre une compréhension plus profonde de la tragédie de "Phèdre", en fausse la signification: nous n'avons retrouvé dans la pièce ni le "Dieu" ni le "monde" de la "vision tragique".

Nous n'avons pas à revenir ici sur ce qui a été dit de Dieu, mais il y a lieu de tenter d'approfondir cette notion "d'irréalité" dont l'ambiguïté, que nous avons relevée, permet à L. Goldmann de désigner tous les personnages autres que Phèdre comme représentant le "mon-

de", c'est-à-dire le "néant". La "présence scénique" de Phèdre, dévaluerait les autres personnages jusqu'à les rendre inexistantes, parce que, *par eux-mêmes, ils ne sont rien*. D'où vient cette insistance à marquer si fortement le néant des personnages qui représentent le monde en regard de la valeur humaine essentielle du héros tragique?

Il faut ici reprendre à sa base la pensée du "Dieu caché", sinon à sa base sociologique à laquelle nous reviendrons plus loin, du moins à son principe philosophique. La "vision tragique" qui nous est offerte, inspirée de celle de Lukàcs, est fondée sur la dialectique de Hegel reprise par la pensée marxiste. Nous avons vu que L. Goldmann retrouve dans Pascal la triade hégélienne: thèse, antithèse, synthèse. Il en donne comme exemples les fragments 328 et 337 que nous avons étudiés. Mais il remarque qu'il y a entre Pascal et Hegel une différence fondamentale qui consiste en ce que la dialectique chez Hegel se tournera vers l'avenir. Elle sera *historique*, tandis que, chez Pascal, elle "doit se concentrer dans le présent même, et devient une dialectique purement structurelle". Dans les deux fragments que l'on vient de rappeler il n'y a "qu'une série ascendante de paliers qualitatifs de la réalité humaine, la thèse, l'antithèse et la synthèse dans les différentes manières de juger la société et l'Etat" (77), tandis que plus tard, ce même processus de progression dialectique constituera la succession des époques historiques de Hegel. Asservie à ce schéma, la pensée est portée à poser des oppositions tranchées. A l'imitation de Hegel, qui fonde sa Science de la Logique sur l'opposition de l'Être et du Néant dont la synthèse donne le Devenir, L. Goldmann trouve comme fondement de la tragédie, l'opposition de l'Être et du Néant. L'être, c'est Dieu, seul réel, et qui est à la fois être et valeur absolue. Le néant c'est, dans la tragédie, le monde où on ne rencontre qu'une humanité illusoire "de fauves et de pantins" (78). Entre les deux, entre Dieu et le monde, il y a l'homme, le vrai, le seul qui mérite le nom d'homme, le héros tragique, à qui il appartiendrait de faire la synthèse, mais pour qui cette synthèse est impossible, — et c'est en cela précisément que consiste le *tragique*.

Il faut reconnaître que la forme antithétique fréquente chez Pascal, l'opposition de la grandeur et de la misère de l'homme, le va-et-vient, si j'ose dire, de l'esprit du "pour" au "contre", le balancement entre le oui et le non, semblent permettre que l'on retrouve dans les "Pensées"

77) — "Le Dieu caché" pp. 312/313 cf. ci-dessus chap. I § 4

78) — Cf. "Racine" p. 34: "Le monde de la tragédie est un monde sans Dieu, dans lequel aucune valeur réelle ne saurait jamais être ni *réalisée*, ni *approchée*. Un monde dans lequel la pseudo-existence des êtres (par rapport aux valeurs constitutives de la tragédie) se définit par l'injustice et par l'erreur, un monde de fauves et de pantins".

cette "vision tragique". Seulement, l'on y trouve aussi bien autre chose . . . S'il est vrai que pour la raison humaine, selon Pascal, Dieu est absent, selon lui également il est vrai, quoique d'une vérité différente, d'une vérité sensible au coeur, que *Dieu existe*. L. Goldmann lui-même en témoigne quand il écrit: "Le pari de Pascal", qui affirme l'existence d'un dieu absent, mais qu'on peut rencontrer à chaque instant de la vie, est *l'être même du personnage tragique*. Il vit pour Dieu et refuse le monde parce qu'il sait qu'à chaque instant Dieu peut lui parler et lui permettre de dépasser la tragédie" (79).

Il est nécessaire de nous arrêter un instant à cette dernière phrase parce qu'elle introduit une notion nouvelle, qui, sans que L. Goldmann semble y prendre garde, ruine sa thèse, — celle du "dépassement de la tragédie".

Il y a une assise inébranlable sur laquelle se fonde toute la pensée de Pascal, c'est la distinction qu'il pose entre la raison et le coeur. L'auteur du "Dieu caché" voudrait bien, d'une façon générale, s'en tenir, dans l'exposé de cette pensée, au point de vue de la seule raison, mais il ne peut empêcher souvent que, bien malgré lui, par la force même des textes, le coeur, le coeur avec ses raisons que la raison ne connaît pas, n'exige sa juste part dans l'exposé. Et cela change tout. Dire que le personnage tragique sait qu'à chaque instant Dieu peut lui parler, et qu'à ce moment le tragique peut être dépassé, c'est dire que la description de la vision tragique de Pascal ne doit pas se borner à l'énumération des termes de la triade. Il faut ajouter que cette "vision" reste ouverte à l'espoir. Elle implique une possibilité de résolution des termes contraires. Cette synthèse virtuelle n'est pas, sans doute, tournée vers l'avenir, elle n'a pas sa place marquée dans *l'immanence*, mais elle arrache l'âme au tragique. Elle lui permet de passer brusquement de son état actuel dans un monde transcendant, de la vie présente à la vie éternelle. Et, sans doute, ce moment peut-il être celui de la mort, mais il n'en reste pas moins qu'il ouvre à l'âme une perspective lumineuse, et que la seule virtualité de ce moment, sous-jacente en quelque sorte à la "vision tragique" de Pascal, change sa signification.

Nous pouvons revenir maintenant, après ce détour, à notre question: dans quelle mesure retrouve-t-on dans la tragédie de "Phèdre" la "vision tragique" de Pascal? Non seulement on n'y retrouve ni le "Dieu", ni le "monde", mais on n'y retrouve pas non plus "l'homme" de cette "vision", interprétée comme elle doit l'être. Si Phèdre, dès le début de la pièce veut mourir, ce n'est nullement qu'elle espère obtenir de la mort un bien que lui refuse la vie. Aux contradictions dont elle souffre elle ne voit qu'une issue, l'anéantissement. Poussée

par Oenone et trompée par les circonstances elle fait une vaine tentative pour réaliser, par la conciliation des données contradictoires de son existence, un bonheur, qui n'est pas du tout une évasion hors de la vie terrestre et de ses épreuves, mais un bonheur *dans le monde*, "intra-mondain", pour employer une expression qui revient souvent dans "le Dieu caché".

Elle échoue et décide d'en finir avec la vie. Mais il ne s'agit nullement pour elle de "dépasser le tragique", ni de renaître à la vie éternelle. Certes elle a le souci, avant de mourir, de racheter sa faute dans la mesure du possible par des aveux complets à l'époux outragé, mais de ce ciel, auquel elle restitue ainsi "*toute sa pureté*", elle croit bien s'éloigner à tout jamais en suivant le chemin qui "*descend chez les morts*":

J'ai voulu, devant vous exposant mes remords,
Par un chemin plus lent descendre chez les morts.
J'ai pris, j'ai fait couler dans mes brûlantes veines
Un poison que Médée apporta dans Athènes.
Déjà jusqu'à mon cœur le venin parvenu
Dans ce cœur expirant jette un froid inconnu;
Déjà je ne vois plus qu'à travers un nuage
Et le ciel, et l'époux que ma présence outrage;
Et la mort, à mes yeux dérobant la clarté,
Rend au jour, qu'ils souillaient, toute sa pureté... (80).

6

"TRAGÉDIES" ET "DRAMES" DE RACINE
ET LES DEUX JANSÉNISMES

Si le concept de "vision tragique", dans l'application qu'en fait L. Goldmann à "Phèdre", nous paraît l'induire à fausser le sens de cette tragédie, qu'en est-il pour les autres oeuvres dramatiques de Racine?

Nous avons vu que, selon L. Goldmann, elles sont une expression littéraire des deux grandes attitudes jansénistes, le jansénisme extrémiste de Barcos et le jansénisme centriste d'Arnauld, et que le terme de "vision tragique" ne s'applique avec rigueur qu'aux pièces où s'exprime le jansénisme de Barcos, ces pièces étant les seules qui soient de véritables tragédies. Elles sont au nombre de trois: "Andromaque", "Britannicus", et "Bérénice". Les trois autres "tragédies" profanes,

80) — "Phèdre" Acte V, scène dernière

“Bajazet”, “Mithridate”, “Iphigénie”, sont en réalité des “drames”. Drames aussi, mais d’une nature particulière, les deux dernières pièces de Racine, “Esther” et “Athalie”, drames sacrés, sur lesquels L. Goldmann estime qu’il n’a pas à s’étendre, puisque le tragique en est exclu par l’omniprésence de Dieu, non plus “caché” mais triomphant. Au contraire, il y a pour lui lieu de s’arrêter aux trois “drames” profanes parce qu’ils annoncent et préparent la tragédie de “Phèdre”.

1) — Dans les tragédies proprement dites, “Andromaque”, “Britannicus”, “Bérénice”, le schéma de la vision tragique s’applique, avec des nuances pourtant. “Britannicus” et “Bérénice” s’y conforment plus exactement qu’“Andromaque”. Encore le font-elles chacune à sa façon. Deux possibilités en effet s’offraient à Racine pour répartir dans sa tragédie les éléments de la triade tragique. Dieu, “spectateur” et silencieux, restant immuable, Racine pouvait mettre au premier plan de son oeuvre ou bien le monde, ou bien le héros tragique.

Dans “Britannicus”, c’est le monde qui est au premier plan : il est représenté par Néron, ses conseillers, Narcisse et Burrhus, Agrippine, Britannicus lui-même, tous personnages que d’ordinaire on considère comme les principaux de la tragédie . . . En face d’eux, c’est Junie qui est le véritable héros tragique. A aucun moment en effet, elle ne conçoit d’illusion quant à la possibilité de concilier la vie dans le monde et son idéal de pureté, symbolisé par son amour pour Britannicus. Elle a vécu loin de la Cour,

“ . . . Mais dans cette solitude et dans cette pureté encore “innocentes”, le monde a pénétré — exactement comme il a pénétré dans la solitude des religieuses et des “Messieurs” de Port-Royal, pour leur demander de signer le Formulaire, car la fierté et le refus tragiques sont toujours insupportables aux fauves et aux pantins. Junie a été emmenée de force au Palais de Néron. Pour la première et la dernière fois, l’homme et le monde se rencontrent et cette rencontre permettra à l’homme et forcera le monde à prendre leur véritable visage, à se “déclarer” (81).

Face à *Junie* qui est “l’homme”, le héros tragique, — Britannicus — fait piètre figure :

“On peut définir le personnage de Britannicus en une formule qui s’appliquera également, dans *Phèdre*, à Thésée : c’est l’être qui *se trompe*, qui croit toujours ceux qui lui mentent et qui ne croit jamais ceux qui lui disent la vérité. Il se définit d’ailleurs lui-même dès son entrée en scène, lorsqu’il s’adresse au traître, à l’espion de Néron, qui pour gagner sa confiance l’invite à se défier de ses amis ;

Narcisse, tu dis vrai. Mais cette défiance
Est toujours d'un grand coeur la dernière science:
On le trompe longtemps. Mais enfin je te croi,
Ou plutôt je fais vœu de ne croire que toi.

“Aussi va-t-il se méfier de Junie, même lorsque celle-ci, quoique surveillée par Néron, tentera de lui faire admettre la vérité, sans cependant pouvoir lui expliquer la situation en détail . . .” (82).

Suit la citation de la scène 6 de l'Acte II, entre Junie et Britannicus, d'un si intense effet dramatique, où Junie, épiée par Néron qui la surveille à l'insu de Britannicus, est contrainte de feindre la froideur et essaye vainement de prévenir son “amant”. Il faut, à vrai dire, être habitué, comme nous le sommes désormais, au langage de L. Goldmann, pour comprendre ce qu'il veut dire quand, commentant cette scène, il y voit l'opposition du “pantin” et de “l'être humain”.

“Cette opposition entre les deux figures, celle du pantin et celle de l'être humain, s'exprime encore plus puissamment dans la première scène du dernier acte de Britannicus. Naïf et confiant, Britannicus se rend au festin de Néron, où il sera empoisonné, alors que Junie, qui ne connaît Néron et sa cour que depuis le matin, elle, ne s'y trompe pas” (83).

La crédulité de Britannicus et sa susceptibilité amoureuse qui pourraient paraître à d'autres bien excusables, et assurément, très humaines, le relèguent aux yeux de notre critique, dans le néant du “monde” où, nous l'avons vu, il se retrouve en compagnie d'un autre “pantin”, qui a nom “Thésée” . . . Junie, elle, a droit à la dignité “d'être humain” parce qu'elle ne se laisse point abuser: elle est prémunie contre l'erreur par son refus du compromis et de l'illusion, qu'elle maintiendra jusqu'au bout sans défaillance. Elle se réfugiera chez les Vestales, geste qui signifie non seulement le refus du monde par le héros tragique, mais aussi le néant qu'est le monde, puisque même quand il s'appelle Néron, il ne dispose que d'une vaine puissance et se montre incapable d'obtenir ce qu'il veut.

Dans “Bérénice”, Racine, selon L. Goldmann, reste fidèle à la même vision tragique, mais, comme c'est une loi de son théâtre qu'il ne se répète jamais, la structure de sa nouvelle tragédie sera différente de celle de “Britannicus”: dans “Bérénice” le monde est au second plan, symbolisé par le seul personnage d'Antiochus, tandis que le héros tragique est double et au premier plan, étant représenté à la fois par Titus et par Bérénice. Quant au “Dieu spectateur” de la pièce,

82) — *ibid.* pp. 102/103

83) — *ibid.* p. 105

c'est le peuple romain. II "n'est pas moins éloigné de Titus", nous dit L. Goldmann, "que le Dieu janséniste ne l'était des solitaires de Port-Royal ou de Saint-Cyran. Un écran, — le monde, la cour, — se dresse entre Titus et le peuple, entre l'homme et la divinité. L'homme ne connaît vraiment que les règles générales, valables en principe, mais il ne sait dans quelle mesure ni comment elles s'appliquent dans ce cas précis qui l'intéresse aujourd'hui. Certes, il peut prêter l'oreille à la voix des ministres, des représentants de la divinité. Mais ceux-ci, — les prêtres, l'église dans la vie, Paulin et le Sénat dans la pièce — ne peuvent également que répéter la loi générale sans avoir la certitude d'exprimer, en cette occasion même, la volonté réelle de Dieu ou du peuple au nom desquels ils prétendent parler". Selon L. Goldmann, "Tout cela est dit explicitement dès l'apparition de Titus sur la scène. L'Empereur sait que les yeux du peuple romain sont fixés sur lui, mais il n'a aucun moyen de connaître directement la volonté de ce peuple. C'est pourquoi il s'adresse à l'intermédiaire (Paulin) qui ne peut que lui répéter les exigences de la loi ..." (84).

Titus est un héros tragique selon le coeur de L. Goldmann car il lui apparaît comme refusant d'emblée de manquer à son devoir vis-à-vis de Dieu, c'est-à-dire du peuple romain. Comme, d'une part, il ne songe pas à contrevenir à l'ordre du peuple qui interdit à l'empereur d'épouser une reine étrangère, et, d'autre part, ne peut envisager de renoncer à son amour pour Bérénice, il n'a d'autre solution que de mourir. II ne mourra d'ailleurs que métaphoriquement puisque Bérénice intervient pour l'empêcher de se suicider, et accepte la séparation, qui sera, pour l'un et pour l'autre, l'équivalent de la mort.

De même que "Britannicus" et "Bérénice", "Andromaque", antérieure à ces deux pièces, est une tragédie, mais moins parfaite. Andromaque, sans doute, est une héroïne tragique: elle n'envisage au conflit qui lui est imposé entre sa fidélité à Hector et son amour maternel, d'autre solution que la mort. Mais, elle espère, tout en mourant, sauver Astyanax. Elle compte, peut-être assez naïvement, sur la fidélité et les scrupules de Pyrrhus, pour protéger son fils, et fait servir ainsi sa mort à un espoir "intra-mondain".

A cette réserve près, "Andromaque" est une tragédie véritable.

2) — II n'en va pas de même des trois pièces qui suivent "Bérénice", et qui précèdent "Phèdre", et qui, chacune à sa manière, l'annoncent et la préparent: "Bajazet", "Mithridate" et "Iphigénie". Elles représentent une action qui se développe dans le *temps*. Elles se

conforment aux données de la vie "intra-mondaine", et non à la triade tragique: ce sont des "drames".

Dans "Bajazet", les dieux tragiques cachés de "Britannicus" deviennent les dieux dramatiques de la justice et de la vengeance: ils interviennent dans l'action. Le "monde" y est encore plus altéré dans sa nature que Dieu. A la baisse du niveau du héros correspond une hausse de niveau du monde: tous les personnages sont mi-vertueux, mi-coupables. Il n'y a pas de héros tragique.

"Mithridate" est la seule pièce historique de Racine, et peut-être du théâtre français, si l'on entend par "historique" l'évocation du passé non pour lui-même, en tant que passé, mais pour sa signification en tant que moment d'un "devenir". Alors que dans les "tragédies" antérieures, "Britannicus" et "Bérénice", comme ultérieurement dans "Phèdre", c'est-à-dire dans les pièces qui sont de vraies "tragédies", les conflits entre Dieu et le monde ont un caractère immuable et irréductible qui constitue le fondement ontologique de la pièce, le "drame" de "Mithridate" montre la possibilité de surmonter tous les conflits individuels et de réaliser ainsi un accord profond entre l'homme et le monde: la rivalité entre le père et le fils se résoud par le don que Mithridate fait de Monime à Xipharès dans l'intérêt supérieur de la lutte contre Rome. Malheureusement, selon L. Goldmann, les deux thèmes, celui de l'avenir historique et le thème individuel, ne se fondent pas, et la pièce manque d'unité.

"Iphigénie" présente le même défaut, mais il ne s'agit plus cette fois de deux thèmes "intra-mondains", mais d'un thème intra-mondain et d'un thème tragique, développés parallèlement et sans unité. "Iphigénie" en effet annonce de plus près que "Bajazet" et "Mithridate" le retour de Racine à la tragédie. Dans "Bajazet" "l'espoir de vivre dans le monde et l'inanité de cet espoir", dans la pièce suivante l'amour de Monime, fiancée de Mithridate, pour le fils de son futur mari et l'arrivée soudaine de celui-ci, autant de thèmes qui annoncent "Phèdre". Mais l'analogie d'"Iphigénie" avec "Phèdre" est de nature plus profonde, puisque cette pièce, du fait du personnage d'Eriphile, est, en partie, une tragédie. En partie seulement car la tragédie d'Eriphile, tragédie de l'illusion, comme celle de Phèdre, est à part dans l'univers "providentiel" de la pièce, "monde" de dieux protecteurs et de "pantins". Après avoir cru à une alliance possible entre elle et les dieux, qui lui permettrait de réaliser dans le monde les exigences les plus contradictoires, Eriphile, héroïne qui annonce Phèdre, condamnée par les dieux, refusera finalement tout contact avec eux: à la fin de la pièce, elle bondit sur l'autel du sacrifice, et se donne la mort elle-même, échappant ainsi aux mains "profanes" du prêtre Calchas.

... Déjà pour la saisir Calchas lève le bras:
Arrête, a-t-elle dit, et ne m'approche pas.
Le sang de ces héros dont tu me fais descendre
Sans tes profanes mains saura bien se répandre ... (85)

L. Goldmann ne manque pas de faire valoir ce qu'a d'insolite l'épithète de "profanes" pour qualifier des mains sacerdotales! Il y voit la confirmation de son interprétation qui fait d'Eriphile le seul personnage témoignant pour le Dieu véritable, muet et spectateur, tandis que Calchas va se perdre parmi les fantoches intramondains, — rois et dieux, — qui peuplent la pièce: mais peut-être est-ce abuser du sens littéral d'un mot qui traduit ici seulement, à travers le désespoir et la fureur d'Eriphile, un orgueil de caste brusquement libéré par les révélations de Calchas ... Il est toutefois inutile de reprendre en détail les points qui semblent contestables dans l'interprétation qui nous est offerte d'Iphigénie, de même que des autres pièces que l'on vient de passer très rapidement en revue. Les objections que l'on peut faire procèdent toujours du même principe: nous ne nions pas que se fasse jour dans les oeuvres de Racine le courant d'idées que la critique sociologique y découvre, mais il s'y présente de telle façon, dans un environnement tel, qu'il n'offre qu'un intérêt relatif, et n'a pas l'importance absolue que l'on prétend lui donner. Il n'est pas sans intérêt d'appliquer à ce théâtre le schéma de la "vision tragique". Mais en faire le "concept opératoire" privilégié qui permet d'en rendre compte, est imprudent: c'est une démarche dangereuse et qui risque de nuire à la véritable intelligence du texte.

C'est ainsi que, dans "Britannicus", pour en revenir à la première des pièces que l'on vient de parcourir, en faire une tragédie uniquement parce que le faisceau de lumière projeté sur Junie en a mis en évidence le caractère d'héroïne tragique alors que tous les autres personnages sont relégués dans le néant, c'est ne pas tenir compte de l'essentiel, à savoir de l'impression produite par la pièce sur le spectateur ou le lecteur. Si l'on adopte ce point de vue, qui est le vrai, Junie reprend sa véritable place, qui n'est pas la plus importante. Sans vouloir en aucune manière entreprendre ici l'analyse de l'impression complexe produite par "Britannicus" qui est peut-être bien le chef-d'oeuvre de Racine, assurément il faut faire sa part à la vaste fresque historique qui met en scène le "monstre naissant", et, tout autant que "Mithridate", s'ouvre sur l'avenir, prophétisé même expressément au dénouement (86). Si, selon les vues de L. Goldmann, il n'y a d'historicité possible que dans le drame, voilà donc un trait commun entre "Mithridate"

85) — "Iphigénie", scène dernière

86) — "Britannicus" Acte V, sc. 6

et "Britannicus" et qui permettrait de ranger cette tragédie elle aussi dans la catégorie des drames. Mais, inversement, refuser tout caractère tragique à "Mithridate" c'est accorder à la seule structure de la pièce et à son dénouement une importance excessive. Les personnages de Racine vivent indépendamment de ce qui leur arrive. S'il n'est pas nécessaire pour que Junie soit un personnage tragique, qu'elle meure, et s'il suffit qu'elle se retire chez les Vestales, il suffit aussi pour que Monime soit une héroïne tragique, qu'elle en ait la stature et le comportement. Or, pour ce qui dépend d'elle, elle remplit intégralement les conditions que l'on nous dit être celles du tragique: elle ne voit pas d'autre solution au conflit qu'elle vit que la mort, et le coup de théâtre final qui la délivre n'altère en rien cette valeur "d'être humain" que l'on nous dit réservée au seul héros tragique. Pour qui aborde sans parti-pris Racine, et garde le souci de rester fidèle dans son commentaire au sentiment original qu'il a éprouvé à la lecture ou à la représentation, la parenté est frappante entre Junie et Monime. Ce sont des âmes de même nature. Et toutes deux contribuent à la résonance tragique des pièces auxquelles elles appartiennent.

On conclura de ces quelques remarques, auxquelles bien d'autres analogues pourraient être ajoutées, que toute distinction trop tranchée, du moins sur les bases qui nous sont indiquées, entre tragédie et drame dans le théâtre de Racine, peut être sujette à discussion. On sera confirmé dans cette opinion par l'interprétation qui nous est proposée de la pièce de "Bérénice". Ici le héros tragique, poussé au premier plan, est double: Bérénice et Titus. Le monde est réduit à sa plus simple expression en la personne d'Antiochus. Quant au "Dieu spectateur", c'est le peuple romain, invisible mais terriblement présent dans la coulisse. Qui ne voit l'arbitraire de ces identifications, et le peu de poids qu'elles ont pour déterminer la nature véritable de cette pièce que l'on a si longtemps prise pour une sublime élégie? En ce qui concerne les héros d'abord. Tout le rôle de Bérénice est fondé sur l'espoir du compromis, dont on nous a beaucoup dit que la seule idée répugne au héros tragique; sans doute "se convertira-t-elle" au dénouement: elle acceptera la séparation, mais c'est jouer sur les mots que dire que ce sera pour elle la mort car dans la mesure même où il y aura eu "conversion", où l'acceptation est sincère, elle renoue avec la vie mais sur un autre plan: elle ne vivra pas dans le "monde" sans doute, mais pas davantage dans le tragique, elle vivra dans le "sublime". Le mot peut-être fait "vieux jeu": il sent son dix-septième siècle, mais il n'est pas déplacé ici. . . Il est remarquable qu'il soit étranger au vocabulaire du critique sociologique. Il implique une "transcendance" que sans doute il récuse, mais pour laquelle Bérénice, à son insu, témoigne par sa décision, dans la mesure où celle-ci a le sérieux et la gravité qu'en

effet le style de la pièce lui confère. C'est dans le sacrifice volontaire de Bérénice et dans la conscience qu'elle prend de son devoir que l'on peut retrouver dans la pièce la présence du "Dieu spectateur" silencieux et exigeant. Et on le trouvera aussi dans la haute idée que se fait de lui-même et de son destin l'autre "héros tragique". Bien plutôt que dans la volonté du peuple romain le Dieu de la tragédie de Bérénice que nul personnage présent ou non sur la scène ne représente, se révèle dans la volonté de Titus, quand celui-ci, lui-aussi hésitant au cours de la pièce, se montre en définitive supérieur aux puissances antagonistes qui pour leur commune défaite s'affrontent en son âme (87); car ces puissances sont, en fait, des déléguées du "monde", et non les représentantes d'une divinité incompréhensiblement dédoublée "dont les volontés, à qui l'on doit un respect total, impliquent à la fois l'obéissance à la loi romaine et l'union avec Bérénice" (88). Mais alors le dieu de Bérénice n'est plus le dieu tragique par qui les contraires se résolvent dans la mort: il les réconcilie en une synthèse nouvelle qui, toute sublime qu'elle est, reste à sa manière un compromis, et la pièce qu'on nous présentait comme la tragédie par excellence est à sa façon, *un drame*...

Si, aux réserves que l'on peut faire au sujet de l'interprétation qui nous est proposée de "Britannicus" et de "Bérénice", on ajoute celles que Goldmann lui-même expose en ce qui concerne le "tragique" d'Andromaque, on voit s'écrouler le *fondement historique* de la thèse sociologique. Aussi sans nous aventurer dans un examen détaillé, ne ferons-nous que mentionner, en terminant, les données essentielles sur lesquelles L. Goldmann appuie sa thèse. Les voici, telles qu'il les résume:

"Entre 1666 et 1669 le jansénisme semblait s'opposer de manière radicale au monde et aux pouvoirs. Racine, qui avait "trahi" Port-

87) — Titus n'est pas le héros que nous présente L. Goldmann, monolithique et décidé dès le début à sacrifier Bérénice. Le comprendre ainsi, c'est prendre à la lettre l'Acte II, mais c'est rendre incompréhensible l'Acte IV ... On y voit Titus hésiter sur la conduite à tenir, en un monologue qui fait penser, mutatis mutandis, à celui d'Auguste dans "Cinna", puis, après l'entrevue avec Bérénice, en deux scènes symétriques, sollicité de nouveau par les deux partis contraires, prendre subitement, en fin d'Acte, une décision qui ne sera connue qu'au dénouement. Comment, d'autre part, faire de "Bérénice" le type de la tragédie "*sans péripétie ni reconnaissance*", la reconnaissance étant définie par la conscience prise par le héros de "l'illusion à laquelle il s'était laissé aller"? (Cf. "le Dieu caché" p. 352) Le "sublime" de la pièce est précisément dans la prise de conscience par Bérénice de "l'illusion à laquelle elle s'était laissée aller" ...

88) — Cf. "Racine" p. 111

Royal en se lançant dans le monde, pouvait se sentir mal à l'aise devant les persécutions que subissaient ses anciens amis, devant leur rigidité et leur résistance farouches. Nous ne reviendrons pas sur l'influence que ce sentiment a pu avoir sur sa création dramatique. Mais alors qu'il vivait loin de Port-Royal, et qu'il le considérait de l'extérieur, certains changements s'opéraient progressivement à l'intérieur même du groupe janséniste. Sous l'effet des persécutions et devant la nécessité de se défendre, l'influence de Barcos et des extrémistes baissa pour céder la place au jansénisme centriste d'Arnauld et de Nicole. La pensée tragique dominée par la catégorie du "tout ou rien" s'effaça au sein même du mouvement devant la pensée dramatique orientée vers la lutte active dans le monde et aussi — à la limite — vers le compromis. En 1669 le compromis le plus important dans l'histoire du jansénisme est conclu. Il durera jusque vers 1775 et s'appellera "La Paix de l'Eglise". (89).

Il est à remarquer que dans le premier groupe de trois "tragédies" distingué par L. Goldmann, une seule, "Andromaque", est franchement antérieure à la Paix de l'Eglise. Celle-ci, nous dit un historien récent du jansénisme, "fut rendue officielle le 28 octobre 1668 par un arrêt du Conseil, et par un bref de Clément IX aux quatre évêques, le 14 janvier 1669". Il est fâcheux pour la thèse de L. Goldmann que les deux tragédies qu'il considère comme les plus typiques du refus barcosien coïncident avec les débuts de la période de compromis; les religieuses de Port-Royal, nous dit le même historien, après avoir fait des difficultés, finalement se rendirent, sous la pression surtout de Sacy et "signèrent sans enthousiasme le fameux Formulaire le 15 février 1669; le 18, elles furent rétablies dans l'usage des sacrements..." (90). Si l'inspiration tragique de Racine, consciemment ou inconsciemment, était en liaison étroite avec "les événements contemporains" et l'évolution du jansénisme, il faut admettre, comme Goldmann d'ailleurs le suggère, qu'un certain décalage s'est produit parce que Racine "écrivait loin de Port-Royal": en effet, le tournant que croit distinguer L. Goldmann dans l'oeuvre de Racine entre la tragédie de "Bérénice", (21 novembre 1670), et le "drame" de "Bajazet", (janvier 1672), ne coïncide pas avec celui de l'histoire du jansénisme, antérieur de deux ans au moins... Mais s'il nous a semblé qu'une lecture attentive de "Britannicus" et de "Bérénice" atténue singulièrement le caractère de pures "tragédies" que L. Goldmann leur prête, lui-même ne peut éviter de remarquer que la nouvelle série de pièces "inaugurée par "Bajazet", ne nous présente point de drames à l'état pur: "Une analyse tant soit peu approfondie, écrit-il, découvrirait dans chacun de ces drames une certaine insuffisance de la réalisation qui semble provenir d'une résistance interne du poète.

89) — *ibid.* pp. 78/79

90) — Cf. Louis Cognet "Le Jansénisme" p. 83

De "*Bajazet*" à "*Iphigénie*", des survivances tragiques empêchent le drame d'atteindre à une cohérence totale, et il serait aisé de démontrer comment ces survivances s'organisent progressivement pour aboutir à Phèdre." (91) Voilà donc Racine, dans ces tragédies-drames, fidèle malgré lui au jansénisme extrémiste de Barcos, et s'efforçant, sans y parvenir complètement, de traduire dans son théâtre le jansénisme centriste d'Arnauld... Si nos analyses sont exactes, on pourrait, en usant du même type de raisonnement, considérer inversement que dans les tragédies qui précèdent, dans "*Britannicus*" et "*Bérénice*", Racine cherche en vain à exprimer dans sa pureté l'extrémisme tragique de Barcos, et, malgré lui ne parvient pas à se dégager tout à fait de la vision *dramatique* d'Arnauld ... Autant dire qu'on ne peut établir sur aucun fondement solide la thèse d'un parallélisme étroit entre l'évolution du théâtre de Racine et celle du jansénisme.

Si même on le pouvait, une liaison de cause à effet ne saurait être affirmée que si nous possédions des documents sur l'intérêt que prenait Racine aux événements du jour et, d'une façon plus particulière, aux circonstances du jansénisme. Or ces documents font totalement défaut. Aucune lettre ne reste de la courte période de quelques années durant laquelle Racine conçut et écrivit ses chefs-d'oeuvre profanes. Seule la critique interne des pièces nous informe. Mais comment retrouver les éléments empruntés par le poète au réel et qui ont pu, à l'origine, jouer leur rôle dans l'alchimie complexe de la création poétique? Même si le contenu de la pièce de "*Mithridate*" s'accordait avec l'interprétation proposée, — et nous avons vu que que tel n'est pas le cas, — cela resterait pure supposition que d'y voir "le point culminant des espoirs immanents et intra-mondains dans le théâtre de Racine". Pure hypothèse également et bien difficile à concilier avec la simple vraisemblance, que d'expliquer un certain déséquilibre esthétique d'*Iphigénie*, — dû sans aucun doute à l'incompatibilité du thème avec certains préjugés de l'époque — par l'interférence des événements contemporains dans la composition de la pièce. "Il nous semble", écrit L. Goldmann, "que la rencontre entre un certain état psychique du poète et la situation politique de l'instant (Paix de l'Église depuis 1669, union nationale, guerre contre la Hollande qu'on escomptait courte et qui se prolonge cependant au-delà des prévisions, méfiance de Racine malgré un espoir de conciliation renforcé par un compromis qui dure depuis quatre ans, imminence cependant d'une reprise des persécutions qui, pour l'écrivain vivant à la cour même, devait se manifester par de multiples signes menaçants qui nous échappent aujourd'hui) rend plausible l'hypothèse d'une re-

91) --- "Racine" p. 79

lation — sans doute complexe et difficile à analyser —, mais néanmoins saisissable dans ses lignes essentielles, entre une dualité qui divisait la conscience du poète et la dualité qui caractérise l'oeuvre qu'il écrivait, Il se peut que la dualité des univers tragique et providentiel qui est — cela nous paraît évident — une faiblesse *esthétique* de la pièce, ait été précisément le caractère qui en a fait l'expression la plus adéquate de ce que sentait et éprouvait Racine à l'instant où il l'écrivait" (92). Pour expliquer un manque d'unité et de cohérence esthétique, invoquer ce que sent et éprouve l'auteur au moment où il écrit, paraît bien contestable, car c'est précisément dans la mesure où un sentiment personnel authentique intervient dans une oeuvre de poésie que les divers éléments qui la composent se fondent en un tout harmonieux . . . L'on entre ici, il est vrai, dans un ordre de considérations dont l'auteur du "Dieu caché" nous dit fort honnêtement, en divers endroits de son livre, qu'il se garde de l'aborder, faute de compétence. Et pourtant si l'on tente, sans le concours d'aucune possibilité de référence à des documents objectifs, de remonter du seul texte des oeuvres à leur origine vécue, on ne peut éviter de prendre parti, qu'on le veuille ou qu'on ne le veuille pas, sur la nature même du mécanisme de la création littéraire.

C'est sur ce dernier point que Charles Mauron, le fondateur de la psychocritique dont il sera parlé au prochain chapitre, prend plus particulièrement en défaut la méthode de la critique sociologique. Mauron remarque, à propos de "Phèdre", que Goldmann donne à l'oeuvre "une genèse et un sens historique au prix de trois paris plus ou moins probables". Le premier concerne l'existence d'un "groupe social significatif". Nous avons marqué tout ce qu'il y a d'incertain, de l'aveu même de L. Goldmann, dans la liaison qu'il établit entre la crise de la bourgeoisie de robe et la constitution du groupe janséniste. Le second pari porte sur "l'expression collective du groupe social dans une vision du monde significative". La doctrine janséniste serait "le simple reflet de la situation difficile où se trouvaient officiers et parlementaires" . . . "Il faudrait examiner, remarque Mauron avec raison, si elle ne fut pas le fruit d'un esprit et d'une histoire individuelle (ceux de St. Cyran) avant de prendre une signification collective" . . . Le troisième pari concerne "le rôle de la vision du monde dans une création personnelle". Dans ce dernier pari, que Mauron consent à accepter à titre d'hypothèse comme il fait aussi pour les deux premiers, la psychocritique est directement intéressée. Comment cette vision du monde opérera-t-elle dans la création poétique? Consciemment ou inconsciemment? Goldmann "repousse le problème comme peu important". Mais "il ne peut éviter de choisir: il doit soutenir que les tragédies de Ra-

92) — "Le Dieu caché" p. 406

cine sont des allégories conscientes, ou admettre que leur source inconsciente commune est un phantasme personnel de Racine, formé, au surplus, dès l'enfance de l'écrivain, donc bien antérieur à toute expérience sociale d'adulte" (93). Il faudrait donc, pour accorder à L. Goldmann son troisième pari, — ou bien opter pour une volonté consciente d'allusion au jansénisme, ce qui implique une conception très particulière de la création poétique, mais surtout n'est nullement corroboré par la critique interne des oeuvres — ou bien, ce qui est infiniment plus vraisemblable, invoquer une influence inconsciente sur la composition de l'oeuvre de la vision tragique janséniste. Mais ici, la psychocritique intervient pour affirmer qu'un tel mécanisme de création s'explique par un "phantasme personnel formé dès l'enfance de l'écrivain" et ne peut, en aucune manière, s'articuler sur l'intérêt pris, très consciemment, aux événements contemporains, au fur et à mesure de leur déroulement . . .

C'est donc vers la psychocritique qu'il convient que nous nous tournions maintenant pour un rapide examen de la méthode qu'elle nous propose. Si pourtant nous arrêtons ici notre étude de la critique sociologique nous ne voudrions nullement que le relevé que nous avons été amenés à faire des points sur lesquels nous ne pouvons nous accorder avec elle, soit tenu pour une condamnation pure et simple. Nous sommes bien loin de dénier tout mérite à L. Goldmann, mais nous remettons à notre conclusion le soin de souligner l'apport positif, considérable à notre avis, de la thèse du "Dieu caché" à la critique racinienne.

93) — Charles Mauron "Phèdre" p. 151

[illegible]

CHAPITRE II

PSYCHOCRITIQUE, STRUCTURALISME ET CRITIQUE THÉMATIQUE

I

LA PSYCHOCRITIQUE: LA MÉTHODE

Quoi que l'on puisse penser de la critique "sociologique", et même si les divers "paris" qu'elle nous demande pouvaient être tenus, un chaînon manque dans l'explication proposée: la personnalité de Racine. C'est sur ce point que la psychocritique fait porter ses recherches: Charles Mauron tente d'expliquer l'oeuvre en fonction de l'auteur.

Le premier chapitre de "L'inconscient dans l'oeuvre et la vie de Racine" nous présente une "esquisse de la méthode". La psychocritique est une application de la psychanalyse à la critique, ce qui d'emblée, implique une différence fondamentale entre l'une et l'autre. La psychanalyse va du "matériel" à l'homme, en entendant par "matériel" les informations livrées par la personne vivante que l'on fait parler, *afin de la guérir*. La psychocritique va du matériel au matériel en passant par l'homme, le "matériel" étant alors non plus une personne vivante qui parle, mais une *oeuvre* qu'il s'agit d'expliquer, que cette oeuvre soit augmentée ou non d'une certaine quantité, limitée, de documents.

Ceci posé, en quoi consiste la psychocritique? Chacun admet que le tempérament d'un artiste se reflète dans son oeuvre. La psychocritique se borne en somme à approfondir et préciser cette notion banale de tempérament, en la remplaçant par celle de "structure psychique". Dans toute oeuvre, selon Mauron, se révèle la "psyché" de l'auteur à travers une structure inconsciente, ou largement inconsciente, et à ce titre, relevant de la psychanalyse. Cette structure est le résultat d'une histoire. Le passé cherche, semble-t-il, à revivre: il nous hante. Naturellement ces hantises du passé prennent, selon les écrivains, des formes diverses. S'il s'agit de Mallarmé, que Mauron a particulièrement étudié, les obsessions les plus apparentes seront des constellations de métaphores. Chez Racine ce sont des situations dramatiques. En comparant entre elles les diverses tragédies de Racine, ou, pour employer un terme plus expressif, en les "superposant" l'une sur l'autre, on

obtient le schéma d'une situation dramatique liée à l'expérience vécue de Racine, et enfouie dans son subconscient. Cette situation a créé, dans la psyché profonde du poète, ce que Mauron appelle, afin d'en bien marquer le caractère dynamique, non pas une "structure", mais un "champ de forces". Une certaine situation familiale, "avec divers pôles de sympathie et d'antipathie", par son développement, a créé, dans l'âme de l'écrivain, "un champ affectif puissant". Dès lors, tout ce qui lui viendra de l'extérieur — sensations, idées, impressions, ou situations nouvelles — sera orienté dans le sens de la situation ancienne. Hantise du passé, structuration, assimilation subjective vont ainsi de pair. Auteur dramatique, Racine sera amené, inconsciemment, à projeter dans le héros du drame son propre moi, et dans les personnages qui entourent le héros, ses propres tentations, ou ses défenses, ses désirs ou ses peurs. Mauron va donc se proposer de retrouver, par l'examen de l'oeuvre, le "schéma de Racine": pour cela, il procédera à une sorte d'étude musicale de l'ensemble de l'oeuvre. Au lieu de se borner à l'examen particulier de chaque tragédie, il va les considérer en bloc comme un tout, comme une "symphonie", dans laquelle un thème central — ici la situation qui représente le schéma de Racine —, revient en des variations diverses selon les diverses tragédies.

2

"L'INCONSCIENT" DE RACINE

Fidèle à sa méthode, Mauron n'étudie qu'à la fin de son ouvrage "l'inconscient" de Racine. Il prétend d'abord, en effet, s'en tenir strictement à l'étude de l'oeuvre, pour en tirer le "schéma" du poète, et son évolution: il confrontera ensuite les résultats obtenus à ce qu'on sait de la vie de Racine.

Dans un exposé rapide comme celui que nous sommes contraint de faire, il nous a paru préférable d'indiquer d'abord les traits essentiels de l'inconscient de Racine, tels que Mauron les dégage, en fin de volume, des rares données dont nous disposons. En commençant par le rappel des faits concrets d'où l'on peut déduire la situation "intra-psychique" réellement vécue par Racine, pour n'examiner qu'ensuite le schéma par lequel celle-ci se traduit dans l'oeuvre, nous irons du plus simple au plus complexe. Mais, il convient d'y insister, Mauron suit le chemin inverse. Nous n'avons pas à nous demander ici, s'il a pu, véritablement, être fidèle à son propos, et si son "inconscient", puisque inconscient il y a, ne lui a pas joué quelque mauvais tour, car enfin, au moment d'entreprendre l'étude psychocritique de l'oeuvre, il était évidem-

ment très au courant de ce que l'on sait sur la vie de Racine, et sur les conflits intérieurs qui on dû être les siens . . .

Voici donc classés sous deux rubriques générales, les principaux faits qui on dû marquer de leur empreinte indélébile la personnalité du poète :

1) — *L'orphelin*

Il perd sa mère à l'âge de 13 mois; son père se remarie, mais meurt peu de temps après, et l'enfant est confié à sa grand-mère maternelle. La vie affective de Racine commençait mal: en trois ans l'enfant connaît, nous dit Mauron, trois mères, trois maisons, et peut-être davantage, dans une atmosphère de deuil. Aussi bien on notera "la résonance obsédante", dans l'oeuvre, de "l'état et du mot d'orphelin". "Les "moi" y sont orphelins avec insistance: Astyanax, Britannicus, Bajazet, et Atalide, Monime, Eriphile, Esther, Eliacin. Ils sont en outre menacés de mort par des puissances néfastes. Cette concordance de l'oeuvre et de la vie rend assez raisonnable l'hypothèse d'angoisses infantiles profondes" (1).

A neuf ans, il perd son grand-père; et aussitôt Marie Desmoulins, sa grand-mère, se retire avec lui à Port-Royal. Sans doute, l'influence, ou la volonté, du grand-père de Racine avait-elle jusque-là modéré le zèle janséniste de la famille. Quoi qu'il en soit, Racine gardera toujours un souvenir reconnaissant de sa grand-mère, qu'il appelait sa mère. A Port-Royal, Marie Racine-Desmoulins retrouvait sa fille Agnès qui, entrée aux Champs dans sa quinzième année, y deviendra la Mère Agnès de Sainte-Thècle.

Mauron cite, au sujet de cette tante de Racine, une lettre écrite par le poète à Madame de Maintenon:

"J'ai une tante qui est supérieure de Port-Royal, et à laquelle je crois avoir des obligations infinies. C'est elle qui m'apprit à connaître Dieu dès mon enfance, et c'est elle aussi dont Dieu s'est servi pour me tirer de l'égarement et des misères où j'ai été engagé pendant quinze ans. (4 mars 1698)" (2).

Il est difficile de préciser la raison des "obligations" auxquelles le début de cette lettre fait allusion. "Pendant toute la vie de Racine", nous dit Mauron, la mère Agnès

"... se considère certainement, et elle est considérée par lui comme sa mère spirituelle. Mais comment peut-elle "lui apprendre à connaître Dieu" dans son enfance, alors que Racine était à la Ferté-Milon ou à Beauvais et qu'elle demeurait cloîtrée à Port-Royal? Qu'elle

1) — Cf. Charles Mauron "L'inconscient dans l'oeuvre et la vie de Racine", p. 190

2) — *ibid.* p. 191

ait agi par visites ou par lettres, en tout cas, il nous faut admettre l'influence marquée par Racine lui-même" (3).

Cette influence se marquera de façon pathétique dans une lettre où la Mère Agnès adjure son neveu, au moment de son entrée dans la carrière dramatique, de cesser ses "fréquentations abominables" et "d'avoir pitié de son âme". Interprétant psychanalytiquement le rôle joué par cette tante de Racine dans la formation de la personnalité de celui-ci, Mauron conclut:

"Dans la formation d'un surmoi, son image dut être prédominante. Or cette image était celle d'une jeune fille. Cela dut favoriser une fixation ambivalente à la mère, objet de crainte et d'amour à la fois, et aggraver les difficultés oedipiennes, entre trois et six ans. On sait que de telles difficultés ont ensuite un retentissement très profond dans la crise de l'adolescence" (4).

2) — *Racine et Port-Royal*

Un simple coup d'oeil sur la chronologie de l'enfance de Racine montre que Port-Royal lui a tenu lieu de famille.

Or quel est l'esprit qui règne dans cette famille janséniste? Qu'est-ce, du point de vue du psychanalyste, que le jansénisme?

Là où L. Goldmann voit simplement une attitude possible devant la vie, une certaine "vision du monde", Mauron décèle une maladie de l'esprit. Il estime que "le jansénisme, ramené à ses éléments essentiels, présente la structure caractéristique d'une névrose obsessionnelle." (5). Pour le jansénisme la somme des instincts — ce qu'il appelle "nature" — est radicalement mauvaise. Le problème du salut est conçu à la façon d'une stérilisation chirurgicale qui doit être *absolue*. Racine, pour être sauvé, doit être intégralement exempt de tout contact avec un désir naturel.

"... Or ce pouvoir stérilisateur total, l'homme ne le possède pas. Seul, il n'atteint pas, si j'ose dire, à la température purificatrice. Il y faut la flamme de la grâce. Pureté "stérile" accordée une fois, et hors de nos moyens humains, certitude de la perdre au moindre effleurement, terreur de la contagion, perpétuelle supplication pour obtenir l'unique secours efficace: voilà les éléments de l'angoisse janséniste" (6).

3) — *ibid.* pp. 191/192. Raymond Picard place en 1642 l'entrée d'Agnès Racine à Port-Royal comme postulante, "après quelques hésitations qui venaient de ce qu'elle avait pris soin du bébé (Jean Racine) pendant sa deuxième année et qu'elle s'était attachée à lui" (*La carrière de Jean Racine*, p. 24).

4) — *ibid.* p. 192

5) — *ibid.* p. 197

6) — *ibid.* p. 198

Ces scrupules, cette rigueur, ce perpétuel “tout ou rien”, à la longue, détruisent le moi, l’empêchent de vivre :

“Des trois instances de la psyché, le moi étant détruit, à la limite deux seulement demeurent : un corps d’instincts néfastes et le surmoi qui les juge. La personnalité est dissociée et la division du réel en une sur-nature, purement gratuite, et une nature absolument déchue, ne fait que répéter, que refléter peut-être, la dissociation psychologique” (7).

Tel est le tableau très sombre que Mauron trace du jansénisme, tout en lui reconnaissant d’ailleurs, comme côté positif, un don de charité “qui tend précisément à tenir lieu de tout” et “fleurit en formes exquises, depuis l’ardeur de Pascal, jusqu’à l’humanité de M. Hamon”, le médecin de Port-Royal entre tous aimé de Racine : Racine demandera à être enterré au pied de sa tombe. Il n’en reste pas moins que le jansénisme, dans lequel a baigné Racine dans son enfance et sa jeunesse, présentait des traits névrotiques, contre lesquels il a réagi, en sorte que son moi, par un instinct de défense, et par le mouvement naturel d’émancipation de la personnalité par rapport à la famille, s’est construit contre Port-Royal. Mais cela ne veut pas du tout dire qu’il l’ait rejeté complètement, qu’il se soit entièrement libéré de lui. Par identification et par “introjection”, écrit Mauron, avec tout ce que ces mécanismes ont de déformant, Racine enfant a dû adopter des façons jansénistes de réagir.

Ce qu’on sait de Racine entre seize et vingt-cinq ans nous le montre indifférent aux tribulations de Port-Royal, ironique même, dans certaine lettre, à l’égard des “pauvres Augustiniens”. Devenu assez grand pour comprendre la doctrine, il ne l’adopte pas. Ayant opté pour la carrière dramatique, il passe outre aux objurgations de la tante Agnès, et rompt avec Port-Royal. Mais il est vraisemblable qu’il n’en est pas moins profondément marqué dans sa structure inconsciente et qu’il a adopté, en fait, toute la gamme des sentiments qui composaient le champ de forces affectives dans lequel il a passé son enfance et sa jeunesse, “les espoirs, les peurs, le goût d’être persécuté, la résistance aux pouvoirs injustes, la culpabilité, la vision magique du monde”. “Les données objectives du problème”, écrit Mauron,

“... sont : un orphelin, probablement très sensible, traumatisé à un et trois ans, élevé dans un milieu familial à tonalité névrotique, et apparaissant, vers seize ans, comme indifférent à tout ce qui secoue sa famille. Je crois qu’on peut déduire de ces données la croissance d’un moi prématurément durci, beaucoup plus faible qu’il ne paraît, et pour

7) — *ibid.* p. 199 — Les trois “instances de la psyché” : les trois éléments de l’appareil psychique, qui sont, selon Freud, le “moi”, le “surmoi”, et le “ça”.

qui toute dépression comporte un danger redoutable de mélancolie. Ce moi, de toute évidence, refuse une hantise familiale pour des raisons de sécurité intérieure”.

Et C. Mauron continue:

“Le surmoi dut être largement féminin, puisque les femmes, dans la maison des Racine, représentaient la moralité la plus rigoureuse. La présence de “mères terribles” dans l’inconscient de l’enfant ne saurait donc nous étonner. Des figures de femmes nourrissent à la fois l’amour et la peur chez l’enfant. Ces figures disposent, d’ailleurs, de pouvoirs particulièrement magiques. Elles sont en contact direct avec Dieu, être redoutable auquel on s’immole” (8).

Le théâtre de Racine traduira sa réaction contre un milieu qui menace sa personnalité. Le “moi” s’affirmera par le choix de la carrière des lettres. Il s’appuiera “sur ce qu’on lui offrait de moins familial, l’étude, le grec, et sur une image familiale antérieure au jansénisme, l’homme au service du roi”. Mais il n’évitera pas la “régression” et le retour à son enfance. Cette attitude de révolte finalement vaincue et cette destinée se lisent en filigrane dans les tragédies successives où s’inscrivent de façon inconsciente le schéma de Racine et son évolution.

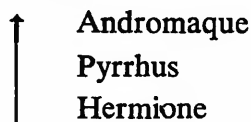
3

LE “SCHÉMA” DE RACINE

La tragédie, comme l’enseigne Aristote, étant d’abord une *action*, le “schéma” de l’auteur tragique sera de nature *dramatique*.

Nous avons vu que pour un poète pur comme Mallarmé le schéma consiste en une “constellation de métaphores”: c’est ce que Mauron appelle son “mythe personnel”. Chez un poète tragique comme Racine on trouvera le noyau inconscient de l’oeuvre dans une situation dramatique, qui sera “dominante” par rapport à celles qui peuvent se succéder de scène en scène dans la pièce: en elle s’exprime la relation dynamique entre les personnages principaux d’où naît le drame.

Soit les deux premiers chefs-d’oeuvre de Racine: “Andromaque” et “Britannicus”. La situation dramatique dominante dans “Andromaque” peut se symboliser ainsi:



8) — *ibid.* p. 206

Le personnage qui est au centre du schéma est celui en qui toutes les relations dramatiques se croisent: dans "Andromaque", c'est, selon Mauron, Pyrrhus, parce que c'est à lui qu'appartient le choix décisif. Mauron fait observer que ce personnage-pivot, centre de gravité de l'action dramatique, n'est pas nécessairement le personnage le plus émouvant: le contraire est même la règle dans le théâtre de Racine. Si le personnage central, comme c'est le cas pour Pyrrhus, paraît faible, il ne faut pas s'en étonner, étant donné ce qu'est l'univers racinien. Il est naturel que le personnage qui est au centre de l'action soit toujours menacé de rupture par la violence des passions écartelantes, qui est la caractéristique de cet univers. La flèche qui part d'Hermione vers Andromaque en passant par Pyrrhus marque le caractère dynamique du schéma et exprime l'agressivité. Sans doute "dans ce cas particulier, amour et agressivité vont de pair: Hermione est jalouse et fera périr celui qu'elle aime, et Pyrrhus torture Andromaque". Mais

"... toute l'action d'une tragédie tend vers une mort; c'est donc une tendance agressive qui se satisfait au dénouement, et puisque sa violence finit par l'emporter dans la catastrophe, c'est elle qu'il faut d'abord marquer au regard" (9).

Dans la situation dramatique d'"Andromaque", Pyrrhus représente le moi de Racine, mais il faut s'entendre sur cette affirmation: elle ne signifie nullement qu'il y ait eu chez Racine une volonté consciente de se représenter en Pyrrhus. Ce que veut dire Mauron c'est que "la personnalité inconsciente de Racine, toujours en quête d'expression comme n'importe quelle autre personnalité inconsciente, a pu voir, dans la situation dramatique de Pyrrhus, sa propre situation intrapsychique, Hermione devant alors signifier, pour lui, ce qu'il fuit, Andromaque, ce qu'il désire, et Oreste ce qu'il refuse d'être" (10).

Nous ne sommes ici encore qu'en face d'une hypothèse. Pour lui donner une certaine probabilité, voyons dans la pièce qui a succédé à "Andromaque", à savoir "Britannicus", si nous retrouvons le même schéma. Pour cela la "psychocritique" procédera à l'aide d'un "outil conceptuel" approprié: la "superposition" des deux pièces. La simple comparaison, opération rationnelle, n'est pas valable ici, car "nous opérons dans le domaine irrationnel de l'imagination et du désir... l'imagination créatrice, son dynamisme et ses phénomènes ne se laissent pas réduire immédiatement aux catégories logiques" (11). On obtient par "superposition" des personnages, en partant du personnage central, le tableau suivant:

9) — Cf. Charles Mauron, "Phèdre" p. 11

10) — *ibid.* p. 22

11) — *ibid.* p. 27

↑	Andromaque (Astyanax)	Junie (Britannicus)	↑
	Pyrrhus	Néron	
	Hermione	Agrippine	

“... l'analogie des structures et des principales relations dynamiqués saute aux yeux. Néron comme Pyrrhus fuit une femme possessive qui a des droits sur lui, qui représente son passé. Il ne tend qu'à la possession d'un être malheureux, pur, sa prisonnière, qui ne l'aime pas et qu'il veut contraindre en menaçant de mort celui qu'elle aime”.

Cette analogie de structure a lieu d'étonner, car les deux tragédies sont extrêmement différentes, par leurs sources, par les caractères qu'elles mettent en scène, le contenu historique, l'atmosphère. Ou bien l'analogie est due au hasard, ou bien elle doit être attribuée à quelque source intérieure commune. “Or”, écrit Mauron, “la poursuite des superpositions prouve, à mon avis, que la seconde explication l'emporte peu à peu. Dès lors, la source intérieure, commune aux deux pièces (et à celles qui les suivront) ne peut être qu'un phantasme de Racine lui-même — nous le nommons son “mythe personnel” (12).

Passant en effet à “Bajazet”, Mauron constate, par une nouvelle “superposition”, que “Bajazet” “procède du même phantasme radical qu'Andromaque et Britannicus”:

“... Bajazet, le héros, occupe le centre de la situation dramatique dominante, tel que nous l'avons défini. Si nous le faisons coïncider avec Néron et Pyrrhus, nous voyons Roxane se placer sur Agrippine et Hermione, cependant qu'Atalide vient se placer sur Junie et Andromaque. Une fois de plus, le personnage central fuit une femme possessive, jalouse, virile, ayant sur lui des droits et des pouvoirs dont il voudrait se dégager; nous le voyons d'autre part désirer la possession d'un être faible, désarmé, une captive. La flèche d'agressivité garde même origine et même sens, en dépit de variations apparentes, la femme possessive étant toujours hostile au couple que le héros veut former et que le dénouement détruit en effet. Derrière les trois situations dramatiques dominantes, c'est-à-dire les trois fictions conscientes d’“*Andromaque*”, “*Britannicus*” et “*Bajazet*”, nous retrouvons le même phantasme: le désir amoureux sera châtié” (13).

Cette situation, qui s'avouera franchement dans la tragédie de “Mithridate”, vue par la psychanalyse, est “oedipienne.”

Il y a lieu de nous attarder ici un instant à cette notion psychanalytique fondamentale qui va dominer toute l'interprétation psychocri-

12) — *ibid.* p. 23

13) — *ibid.* pp. 27/28

tique de l'oeuvre de Racine, et dont Mauron lui-même juge nécessaire de nous rappeler les composantes essentielles. (14).

On sait ce qu'est, à la lettre, le *complexe d'Oedipe*: Oedipe meurtrier de son père est l'époux de sa mère: c'est le thème du chef-d'oeuvre tragique par excellence, Oedipe-roi, de Sophocle. Dans l'évolution normale de l'enfant il y a un moment, entre 3 et 6 ans, où il est amoureux de sa mère, et jaloux de son père et par conséquent porté à l'agressivité contre lui. Ceci s'explique par des raisons tout à fait naturelles. L'enfant doit sortir du narcissisme pour aimer un autre objet que soi; il ne trouve tout naturellement cet objet que dans la personne de sa mère. Il passe alors par ce qu'on appelle un stade oedipien. C'est une crise génératrice d'angoisse, de sentiment de culpabilité, que l'enfant dominera. L'image redoutée s'intériorisera sous forme de conscience morale, et la crise sera oubliée, pour reparaître d'ailleurs sous une forme nouvelle à la puberté et aboutir au second seuil social: l'entrée dans la vie adulte. "Le complexe d'Oedipe est la notion centrale de la psychanalyse. De sa bonne ou mauvaise liquidation dépend tout l'équilibre psychique de l'homme" (15).

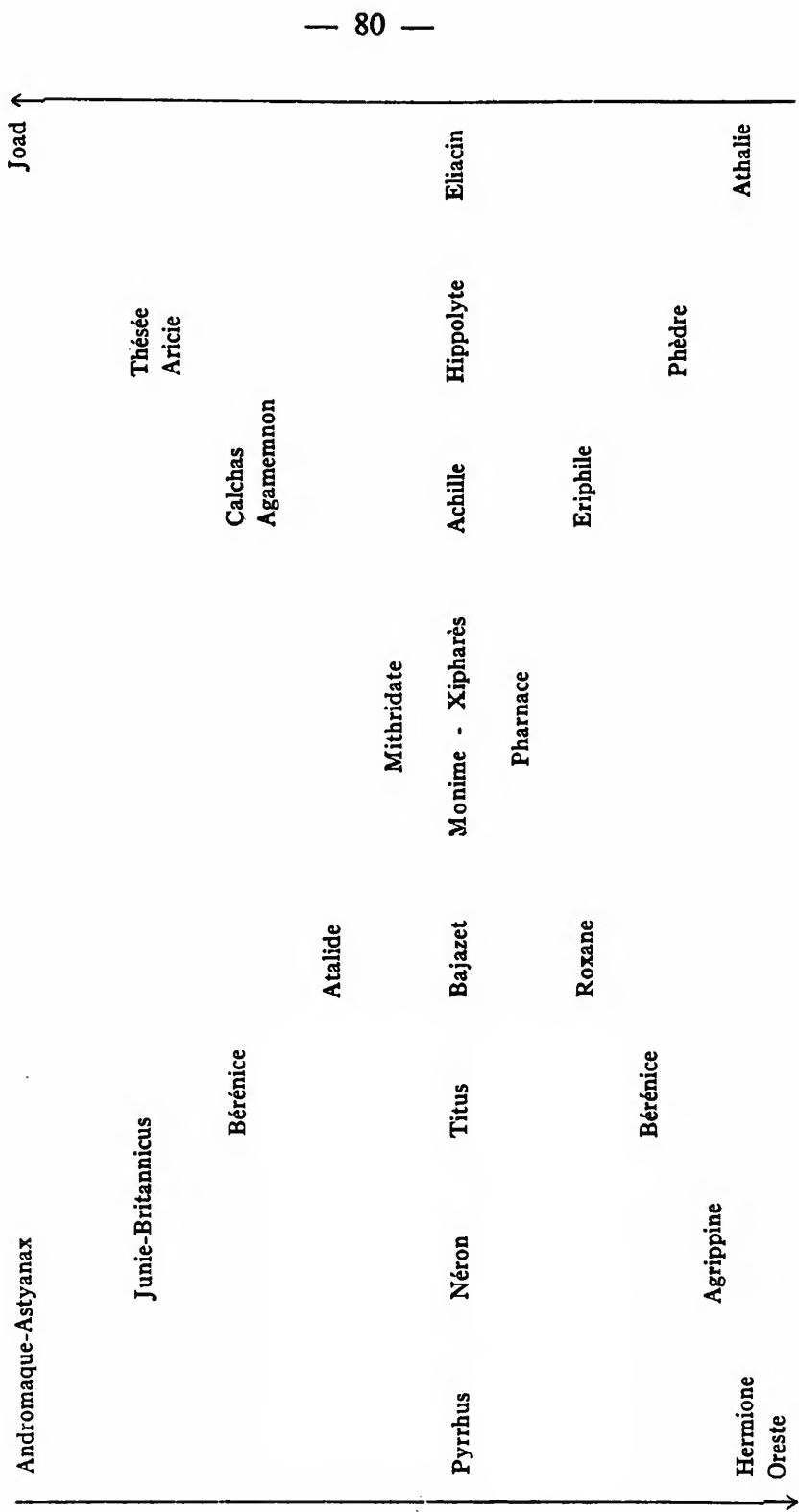
A l'origine du schéma racinien, et du phantasme qui l'inspire, la psychocritique diagnostique un complexe d'Oedipe mal liquidé, et qui précisément se liquide, tant bien que mal, dans l'oeuvre elle-même, dans les tragédies successives qui la composent. En effet, sous sa forme originelle, franchement incestueuse, le complexe est normalement rejeté, mais, par un processus constant de la vie imaginative, il ne cessera de s'exprimer par des dérivés atténués, par exemple par la guerre fratricide: c'est le sujet de "la Thébaine", première tragédie de Racine. La tragédie de "Phèdre" fournit un exemple de chacune des trois dérivations possibles du complexe d'Oedipe. La première consiste en ce que l'agressivité d'Hippolyte contre Thésée se réduit à un amour contraire à la volonté du père: il y a ici atténuation de la nature du crime. Une seconde dérivation possible est dans le déplacement de la responsabilité; dans "Phèdre", ce n'est pas le fils qui aime la mère, mais l'inverse. Et une troisième dérivation intervient dans la même tragédie, pour atténuer la responsabilité. Car Hippolyte n'est que le beau-fils de Phèdre.

Ces quelques remarques faites, nous voici en mesure d'aborder le schéma général de l'oeuvre de Racine, tel que Mauron l'établit, et que nous reproduisons ci-contre:

14) — *ibid.* pp. 50/52

15) — Cf. "Dictionnaire de psychanalyse" in "Dictionnaire de philosophie", de Paul Foulquié et Raymond Saint-Jean, P. U. F., 1962.

SCHEMA DE RACINE



Les personnages se répartissent sur trois lignes. La ligne horizontale, de Pyrrhus à Eliacin, est la ligne du *Moi*.

La ligne ascendante, d'Hermione à Joad, est celle des persécuteurs, ou du *Sur-moi*.

La ligne descendante, d'Andromaque à Athalie, est celle des persécutés, ou encore des fautes, telles que les définit, non le *Moi* qui se défend, mais le *Sur-moi*.

Au centre du schéma et de l'oeuvre, la tragédie de "Mithridate" introduit dans la structure de la fiction un "changement majeur et durable": *le retour du père*. Examinons comment s'inscrit dans chaque ligne ce changement.

Ligne ascendante: Jusqu'à "Mithridate", les "persécuteurs" ou le "*sur-moi*" sont représentés par les héroïnes passionnées et agressives: Hermione, Agrippine, Bérénice (ou, mieux, la part agressive de Bérénice . . .), Roxane. Après "Mithridate", la ligne est occupée par les "pères" qui représentent le "*sur-moi*": Mithridate, Calchas-Agamemnon, Thésée, Joad.

Ligne descendante: Jusqu'à "Mithridate", les héroïnes tendres, deuxième type de femmes que l'on trouve chez Racine, occupent la ligne des persécutés. Elles symbolisent la "faute" du fils, faute avouée qui consiste dans une infidélité, signe de son indépendance: Andromaque, Junie, Bérénice (l'autre moitié de Bérénice . . .), Atalide. Après "Mithridate", la ligne des persécutés et des fautes devient celle des héroïnes passionnées, passées dès lors dans le camp des victimes: Monime, Eriphile, Phèdre, Athalie.

Ligne médiane horizontale: C'est la ligne du "*Moi*". Avant "Mithridate", les personnages en qui Racine s'exprime inconsciemment se rendent coupables d'infidélité et affirment leur indépendance: Pyrrhus, Néron, Titus, Bajazet. Avec la réapparition du "père" en la personne de Mithridate, les personnages en qui s'incarne Racine illustrent la soumission du fils: Xipharès, Achille, Hippolyte, Eliacin. Le changement survenu dans la ligne du "*Moi*" nous montre ainsi Racine, à partir de "Mithridate", "liquidant son Oedipe" en s'orientant vers la "régression" que seront la retraite et le mariage, la soumission au Roi, enfin, le retour à Port-Royal à la fois "mère" et "père" . . .

Réserve faite d'une ingéniosité parfois un peu inquiétante dans les identifications, on reconnaîtra un certain bien-fondé à la répartition des personnages qui nous est proposée. Mais comment se défendre de penser qu'une répartition toute autre pourrait être proposée, avec une vraisemblance égale? Pour nous en tenir à la première tragédie dont le schéma tient compte, et à son personnage central, selon les critères mêmes adoptés par Maugé on peut contester le choix de Pyrrhus

comme tête de ligne des "*Moi*". Si le personnage central de la pièce est désigné, comme le pense Mauron, par la place qu'il occupe dans l'action au cours de laquelle il doit être confronté à tous les personnages, Hermione, aussi bien que Pyrrhus, remplit cette condition. Si le personnage central est celui de la décision duquel, en dernier recours, tout dépend, ici encore Hermione, tout aussi bien que Pyrrhus, peut être mise en avant, quoique, à vrai dire ni l'un ni l'autre ne satisfassent à ce critère aussi pleinement qu'Andromaque elle-même. Elle donne, d'ailleurs son nom à la pièce: le titre que Racine a choisi pour sa tragédie n'est-il pas significatif? Faudra-t-il pousser le paradoxe jusqu'à estimer que le personnage central non seulement, comme le prétend Mauron, n'est pas nécessairement, mais *ne peut pas être* "le plus émouvant"?

Ainsi l'on peut sans doute imaginer d'autres regroupements de personnages, donnant une vue d'ensemble différente du théâtre de Racine. On ne s'étonnera pas dès lors qu'il n'y ait pas coïncidence exacte entre le tableau que commande "le schéma racinien" et celui qu'inspire à Goldmann "la vision tragique". Ils ont entre eux une analogie, pour tant, qu'il est honnête de souligner. Tous les deux relèvent, au cours de la période créatrice de Racine, une coupure qui en change l'orientation. Mais le moment varie de l'un à l'autre. C'est après "*Bérénice*" pour l'un, après "*Bajazet*" pour l'autre. Quant aux "héros tragiques" de Goldmann, ils sont tous différents des personnages centraux de Mauron, et pourtant eux aussi, ils sont censés se situer au centre de la tragédie, entièrement ordonnée autour d'eux, au point qu'ils doivent seuls être considérés comme réels ...

Le fait pourtant qu'on peut discerner, sur un point, un certain parallélisme entre les résultats obtenus par la psychocritique et ceux que donne la critique sociologique, permet de penser que ni à l'une ni à l'autre, l'oeuvre de Racine, en sa réalité même, n'échappe entièrement. Aussi bien ce n'est pas tant dans les faits, — elles ne peuvent, ni l'une ni l'autre, intégralement les méconnaître, — qu'elles sont le plus en danger de se fourvoyer, mais dans l'interprétation des faits. Doubrovsky a mis l'accent sur la valeur descriptive de la "psychocritique", en l'exagérant quelque peu. Il remarque que la critique de Mauron est "une critique structuraliste-génétique" et qu'elle opère en deux temps: d'abord "elle dégage les structures d'une oeuvre, c'est-à-dire l'armature de son sens", puis "elle rend compte de l'apparition de ce sens: la description du sens exige sa constitution, ou, si l'on veut, la compréhension, à un second degré, devient explication. Ainsi la description structuraliste ouvre un circuit d'intelligibilité que referme l'explication génétique". Sans prendre parti sur la portée exacte de la terminologie

husserlienne à laquelle recourt S. Doubrovsky, on peut se demander si la découverte d'une structure n'est pas déjà une "constitution de sens"... Quoi qu'il en soit de ces deux moments qu'il distingue, le premier, que, nous dit-il, il appellera "phénoménologique", celui de la "description structuraliste", est, selon lui, "d'une extraordinaire richesse":

"Sans pouvoir ici entrer dans les détails, le schéma général de l'affectivité racinienne, que Mauron dévoile, la nouveauté et la précision de ses analyses thématiques (en particulier, celle du regard, dont il a un des premiers montré l'importance), le foisonnement des suggestions que son enquête fait lever à mesure qu'elle progresse, concourent à faire de cette étude la meilleure, c'est-à-dire la plus chargée de significations, que l'on ait consacrée depuis vingt ans à Racine. Une investigation psychanalytique conséquente et rigoureuse permet de déceler et de définir, avec une précision jusque-là inconnue, la nature des rapports affectifs qui lient entre eux les personnages raciniens et la configuration constante et tragique qu'ils dessinent. Comme méthode descriptive, la psychocritique est sans conteste un des instruments les plus subtils et les plus sûrs dont puisse se doter la phénoménologie littéraire" (16).

Cette richesse de vues suggestives, que S. Doubrovsky loue avec raison, ne doit pas, on l'a vu, nous induire à accepter, sans esprit critique, la "description structuraliste" de Mauron. Inversement, nous serions porté à moins de sévérité que Doubrovsky en ce qui concerne le "deuxième moment" qu'il distingue, celui de "l'interprétation" génétique, dont il stigmatise l'indigence. Ses reproches sont fondés, mais il ne faut pas les pousser jusqu'à l'injustice. "Nous poursuivons", écrit Mauron, "les thèmes à travers leurs métamorphoses. Mais on n'analyse pas des variations: elles sont le moment qui passe et que l'on goûte" (18). S. Doubrovsky s'indigne de cet aveu: les "variations" ne sont-elles pas, précisément, l'essentiel? Et en réduire la valeur à une affaire de "goût" n'est-ce pas "ressusciter le fantôme de l'impressionnisme?" "Tant de vérité scientifique si souvent et si hautement proclamée, pour se retrouver au bout du compte, nez à nez avec Anatole France et Jules Lemaître!" — "Le champ de forces sous-jacent", écrit encore Mauron, "contraint Racine à reprendre monotonement un même thème, qu'il mettra tout son art à varier". Doubrovsky commente: "Pauvre Racine: émanation d'une force psychologique impersonnelle, qui est à son tour le reflet d'un état de l'univers, il est condamné à ressasser indéfiniment sa mélopée, semblable aux idiots que met en scène Samuel

16) — Doubrovsky op. cit. p. 108

17) — *ibid.* pp. 107/108

18) — *ibid.* p. 118

Beckett . . .” (19). Et S. Doubrovsky poursuit en critiquant durement le scientisme matérialiste hérité par la psychocritique du freudisme, et sa position anti-existentielle qui la ferme à la réalité de l'Histoire. — On répondra que le “schéma” général du théâtre de Racine en marque pourtant, dans une certaine mesure, l'évolution, et, comme nous l'avons remarqué, s'approche sur ce point de certaines conclusions de la critique historico-sociologique de L. Goldmann. Mais surtout, il faut souligner que Mauron a explicitement reconnu lui-même les limites de son entreprise. Il écrit, dans l'introduction de son ouvrage “Des Métaphores obsédantes au Mythe personnel”:

“ . . . *La psychocritique se sait partielle*. Elle veut s'intégrer et non se substituer à une critique totale; elle ne propose nullement un point de vue, privilégié à ses yeux, d'où l'on expliquerait et jugerait l'oeuvre entière. J'ai déjà dit cela clairement et à propos d' analyses complètes: je n'aurais pas intitulé tel de mes livres *L' Inconscient dans l'oeuvre et la vie de Racine* si j'avais prétendu formuler un jugement d'ensemble sur le plus grand de nos poètes, dont je n'ignore pas qu'il eut une personnalité consciente. L'idée d'interpréter et d'expliquer une oeuvre entière en réduisant sa complexité à je ne sais quel magique dénominateur commun m'est étrangère” (20). Mais, s'il n'est pas de bonne guerre de chercher querelle à Mauron sur ce qu'il n'a nullement l'intention de nous apporter, il n'en est pas moins légitime de tenter de faire le bilan des découvertes de la psychocritique et de chercher ce qu'elles ont d'intéressant en ce qui concerne Racine.

Avec S. Doubrovsky on louera, mais non sans les réserves nécessaires, la variété et la nouveauté des aperçus que suggèrent “les analyses thématiques” de Mauron. On admirera, à ce point de vue, par exemple, les chapitres consacrés à l'explication, acte par acte, de “Phèdre” dans le cours publié après sa mort, auquel nous nous sommes souvent référé dans ce bref exposé. Il nous semble pourtant que dans ces chapitres mêmes, le moins intéressant est ce à quoi Mauron tient le plus. Il faut, en les lisant, constamment faire effort pour se rappeler que l'ensemble des divers personnages étudiés doit être compris comme tendant à composer un portrait de Racine, alors qu'en fait, à travers les analyses mêmes qui nous sont présentées, ces personnages nous apparaissent, en raison de la puissance créatrice du poète, comme autonomes, vivant par eux-mêmes. Ainsi, indirectement, Mauron met en valeur le génie créateur de Racine, plus peut-être qu'il ne nous persuade que nous sommes mis en présence de son inconscient.

19) — *ibid.* p. 113

20) — Charles Mauron “Des Métaphores obsédantes au Mythe personnel” p. 13

Voilà donc la psychocritique atteignant un résultat qu'elle ne cherche pas. Mais que penser quant à celui qu'elle se propose officiellement? Quand bien même elle nous révélerait effectivement l'image exacte de l'inconscient du poète, encore faudrait-il, pour atteindre son but véritable, selon le programme qu'elle s'est fixé, que de ces profondeurs elle remonte à l'oeuvre et l'éclaire d'un jour nouveau. En fait, le gros ouvrage de Mauron se termine essentiellement par des considérations sur Racine, sur son "caractère à teinte névrotique". Par là quelques lueurs nous sont peut-être apportées sur la source profonde de l'oeuvre et sa genèse. Mais sur elle-même et son mystère propre, qui est celui de sa valeur particulière, rien ne nous est révélé. Donnons acte à Mauron encore une fois de sa distinction entre la critique partielle que la psychocritique se sait être et une critique totale. Il reste qu'il est difficile de considérer comme d'un intérêt primordial une démarche si particulière, à qui reste indifférent le problème littéraire essentiel, qui est celui de la beauté. Sans doute, dans un chapitre de son cours sur "Phèdre", Mauron se risque à des considérations esthétiques: "la "Phèdre", dit-il, "doit une grande part de sa beauté à la parfaite intégration de ses éléments antiques et modernes. Ce retour à l'Antiquité, même guidé dans son érudition par un goût naturel et une sûre technique théâtrale, fût resté artificiel si Racine n'avait pas été pénétré par la beauté du texte d'Euripide pour pouvoir le revivre plutôt que le traduire, l'imitation se transformant alors en fraternité créatrice" (21). Racine retrouverait dans la tragédie d'Euripide les éléments essentiels de son "schéma" tel qu'il s'exprime jusqu'à "Bajazet". Il l'enrichirait de tout l'apport inconscient qui se fait jour dans son théâtre avec "le retour du père", à partir de "Mithridate". La démonstration est faite par une comparaison de la pièce de Racine avec celle d'Euripide, c'est-à-dire, à l'aide du procédé de critique littéraire le plus traditionnel. Les vues sur la beauté de "Phèdre" ne paraissent pas, dès lors, devoir être mises au crédit de la découverte de l'inconscient, qui ne nous explique pas pourquoi la "Phèdre" de Racine, en sa singularité, est belle, mais qui, tout au plus, nous amène à constater une relation entre cette beauté et le "schéma" de Racine. Cette relation est peut-être d'autant moins surprenante que le schéma a été tiré des oeuvres, et elle ne nous permet, semble-t-il, de dégager aucune explication bien nouvelle; elle confirme seulement cette vérité assez banale que l'authenticité est un facteur de beauté.

21) — Charles Mauron "Phèdre" p. 129

LE STRUCTURALISME

De la psychocritique au structuralisme le passage se fait aisément: le "schéma inconscient", à sa manière, désigne une structure; le sens de ce mot, comme nous allons le voir, ne comporte aucune restriction au caractère dynamique impliqué dans le terme, préféré par Mauron, de "champ de forces". On pourrait en dire tout autant d'ailleurs de la "vision du monde" de Goldmann, autre structure dynamique. Mais plus particulièrement l'étude de la critique de Mauron mène tout naturellement à celle de Roland Barthes, qui s'inspire ouvertement de Mauron, et dont l'essai "Sur Racine" est considéré comme un "modèle de critique structuraliste" (22). Le moment est donc venu de serrer d'un peu plus près le sens de mots dont l'emploi intéresse plus ou moins toutes les formes modernes de la critique. La lecture de Barthes, qui risque de désorienter quelque peu un lecteur habitué aux démarches de la critique classique, sera d'ailleurs facilitée si l'on est guidé par une définition préalable du "structuralisme".

-
- 22) — "L'exploration de Racine par Roland Barthes est un modèle de critique structuraliste", Jean Marie Auzias "Cleps pour le structuralisme" p. 180. De cet ouvrage, remarquable par son obscurité, et peu accessible, en dépit de son titre, aux non-initiés, extrayons ici, touchant notre sujet, les lignes suivantes, choisies de façon à dégager une signification que nous espérons être bien celle que l'auteur leur donne ...: "Entre le Racine de Mau-riac, le Racine de Thierry Mauhmier et celui de Picard il y a ce présupposé commun: on peut retrouver Racine et dialoguer avec lui, on peut l'interroger, on peut faire parler ses silences. Celui de Roland Barthes est au contraire fermé à nos interrogations de personne à personne. Il faut l'aborder comme on explore une mer intérieure ... "Au fond la critique structurale est kierkegaardienne: elle a choisi l'approfondissement dans l'être: et l'être est le système" (p.137). Réserve faite sur l'opportunité d'invoquer ici Kierkegaard, — et "l'être", on ne saurait plus nettement marquer que par l'opposition du "système" à la "personne", la défiance que nous inspire le structuralisme appliqué à la critique littéraire. — Si l'on veut prendre une vue claire d'un structuralisme moins ambitieux que celui que nous présente J. M. Auzias, et ramené, en ce qui concerne du moins la critique littéraire, aux proportions réduites qui paraissent devoir être les siennes, on lira avec intérêt: J. B. Fages, "Comprendre le structuralisme". On y notera en particulier dans les dernières pages, tout inspirées de Barthes qu'elles sont, la remarque suivante, que l'on peut prendre pour un aveu, inconscient sans doute il est vrai: "l'auteur, l'oeuvre ne sont que le départ d'une analyse dont l'horizon est un langage: il ne peut y avoir une science de Dante, de Shakespeare ou de Racine, mais seulement une science du discours" (p. 106). Cette opposition entre le général et le particulier, qui situe celui-ci hors du domaine de la science et par conséquent du structuralisme, pourrait nous inviter à risquer cette formule: plus l'oeuvre littéraire est valable et originale, moins la méthode structuraliste est apte à en rendre compte...

Qui dit “structuralisme”, nous enseigne Jean Pouillon dans un article remarquable des “Temps modernes”, dit évidemment en premier lieu “structure”. Mais il faut prendre ici ce mot dans un sens plus précis que ne le fait le dictionnaire quand il le définit: “Manière dont les parties d’un tout quelconque, édifice, corps vivant, discours — sont “arrangées” entre elles”. C’est là le sens courant. Si la “structure” du structuralisme était cela, celui-ci n’apporterait rien de nouveau. “Structure” ici doit être opposé à “organisation”. Le *structuralisme* commence quand on admet que des ensembles différents, c’est-à-dire *des organisations différentes*, peuvent être rapprochés, pour révéler une *structure commune*. Le structuralisme est donc une *méthode comparative*. Mais le rapprochement entre les organisations différentes est établi par le structuralisme non pas en dépit, mais en vertu, de leurs différences; d’où l’affinité de la méthode structurale avec la “linguistique”: Le linguiste ordonne des oppositions au lieu de regrouper des ressemblances. Tout ensemble organisé comporte certains rapports apparents, mais derrière ces rapports, il y en a d’autres qu’il s’agit de découvrir: ce sont eux qui constituent la structure; celle-ci déborde les organisations particulières, sans pour autant, naturellement, exister indépendamment d’elles. En raison de cette structure commune, les ensembles organisés divers deviennent des *variantes* les unes par rapport aux autres. J. Pouillon emprunte à l’ethnographie l’exemple suivant:

Soit les groupes sociaux A, B, C. Un homme du groupe A a épousé une femme de B. Leur fils, qui appartient au groupe A, épousera une fille de son oncle maternel, lequel appartient au groupe B. Il s’agit d’un mariage de groupe à groupe, d’un cousin avec sa cousine matrilatérale. Le fait sera interprété par la psychologie comme s’expliquant par “des motivations personnelles que le contexte social rend naturelles”. L’ethnographe, en l’occurrence C. Lévi-Strauss, découvrira que le même fait se reproduit du groupe B, en C, puis du groupe C en A. Il n’y a donc pas simple organisation de mariage entre le groupe A et le groupe B; il y a une structure sous-jacente à plusieurs organisations, de façon à constituer un cycle qui donne la clé d’un fonctionnement. La “structure” est à la fois une réalité, — la configuration que l’analyse découvre, et un outil intellectuel, — la loi d’une variabilité.

Dès lors une même relation peut être considérée en tant que structure de deux façons: elle peut l’être comme jouant un rôle déterminant au sein d’une organisation, elle est alors dite *structurelle*; le terme “structurel” renvoie à la structure comme *réalité*. Elle peut être aussi considérée en tant que susceptible de se réaliser de plusieurs manières différentes, et également déterminantes, dans plusieurs organisations.

Elle est alors dite *structurale*; le terme “structural” renvoie à la structure comme *syntaxe*.

Le structuralisme ainsi défini ne s'applique pas qu'aux ensembles établis comme certains l'en accusent. Il est également valable quand il s'agit d'états successifs d'un même ensemble: la structure est alors la règle de transformations historiquement réelles, l'explication d'un fonctionnement et d'un devenir. Le but du structuralisme est de rendre compte de “variations”. Le changement, étant un mode particulier de variations, ne peut le démentir. En fait, le structuralisme s'est d'abord attaché à l'étude d'organisations synchroniques et de systèmes clos. Mais son histoire même montre qu'on peut, sans sortir des analyses structurales, décrire le dynamisme qui empêche les choses de rester toujours dans le même état.

5

“SUR RACINE”

L'ouvrage de R. Barthes, intitulé “Sur Racine”, est composé de trois études, dont la première, “l'homme racinien”, est de beaucoup la plus importante. Elle comprend deux parties: la première dégage la “structure” commune aux diverses tragédies de Racine, que la seconde passe en revue. L'auteur nous avertit dans son “Avant-propos”, qu'il essaye de reconstituer une sorte d'anthropologie racinienne, à la fois structurale et analytique: structurale dans le fond, et analytique dans la forme, c'est-à-dire ayant recours au langage de la psychanalyse, parce que seul nous dit-il, “un langage prêt à recueillir la peur du monde comme l'est, je crois, la psychanalyse m'a paru convenir à la rencontre d'un homme enfermé” (23). Nous aurons à revenir sur cette notion “d'homme enfermé” que Roland Barthes considère comme une caractéristique essentielle de l'homme racinien. On y voit, d'emblée, l'aspect psychanalytique de l'étude, souligné par l'auteur lui-même, qui s'avoue, d'ailleurs, en divers passages, débiteur de la psychocritique de Mauron.

Nous allons essayer maintenant de résumer aussi clairement que possible l'essentiel de cette pensée en nous efforçant de lui être fidèle, mais sans nous astreindre à nous conformer rigoureusement à l'ordonnance du développement. Celui-ci est fait de courts paragraphes, ayant chacun son titre, destiné à piquer la curiosité du lecteur et à le mener de surprise en surprise. Ce n'est qu'à une seconde ou à une troisième lecture qu'on voit l'enchaînement logique de ces morceaux de bravoure successifs. Il faut attendre le second tiers de la première partie pour

23) — R. Barthes “Sur Racine” pp. 9/10

saisir le noeud de l'interprétation structurale de Barthes, la "relation fondamentale" qui constitue, si l'on peut dire, l'essence structurale de toute tragédie de Racine: ce "rapport essentiel est un *rapport d'autorité*, l'amour ne sert qu'à le révéler". Il est "extensif au rapport amoureux", mais si général, si formel, pourrait-on dire, que R. Barthes "n'hésite pas à le représenter sous la forme d'une double équation:

A a tout pouvoir sur B.

A aime B, qui ne l'aime pas.

Dans cette équation ce qui compte ce n'est pas le second membre, c'est le premier, — la relation d'autorité qu'il exprime, car cette relation est dans Racine, constante et explicite, tandis que "la relation d'amour est beaucoup plus fluide: elle peut être masquée (Athalie et Joas), problématique (il n'est pas sûr que Titus aime Bérénice), pacifiée (Iphigénie aime son père), ou inversée (Eriphile aime son geôlier)" (24). La relation d'autorité définit le caractère distinctif du théâtre de Racine: c'est un théâtre de la violence, ce mot étant pris au sens où Racine le prenait, de "contrainte exercée sur quelqu'un pour l'obliger à faire ce qu'il ne veut pas".

Cette "relation fondamentale" une fois dégagée, il reste à donner un aperçu des développements qui, dans l'étude de R. Barthes, la précèdent et l'introduisent, et de ceux qui la suivent et la précisent.

Dans les premiers paragraphes R. Barthes situe d'abord l'homme racinien. Il le situe dans "l'antichambre" qui sert de lieu à la tragédie classique, dont il fait, par une modification qui, sans en avoir l'air, change tout, une *chambre*. Cette mutation permet à R. Barthes de nous présenter les héros de Racine comme confinés dans un espace clos, hors duquel l'espace extérieur est celui de la mort, de la fuite, de l'événement en général. Dans cet espace où ils sont enfermés les personnages sont présentés non pas comme des caractères autonomes, mais comme des fonctions, comme des "figures", disposées de telle sorte qu'elles composent entre elles l'image exacte de la "horde" primitive: "le père, propriétaire inconditionnel de la vie des fils (Amurat, Mithridate, Agamemnon, Thésée, Mardochée, Joad, Agrippine même); les femmes, à la fois mères, soeurs et amantes, toujours convoitées, rarement obtenues (Andromaque, Junie, Atalide, Monime); les frères, toujours ennemis parce qu'ils se disputent l'héritage d'un père qui n'est pas tout à fait mort et revient les punir (Étéocle et Polynice, Néron et Britannicus, Pharnace et Xipharès); le fils enfin, déchiré jusqu'à la mort entre la terreur du père et la nécessité de le détruire (Pyrrhus, Néron, Titus, Pharnace, Athalie). L'inceste, la rivalité des frères, le

24) — *ibid.* pp. 34/35

meurtre du père, la subversion des fils, voilà les actions fondamentales du théâtre racinien” (25).

Ces divers personnages tirent leur être non d'eux-mêmes mais de leur place dans la constellation générale des forces et des faiblesses: le monde racinien est divisé en forts et en faibles, en tyrans et en captifs. Le sexe même dépend du rapport des forces qui verse les uns dans la virilité, et les autres dans la féminité, sans égard à leur sexe biologique. Il y a ainsi, les femmes viriloïdes (il suffit qu'elles participent au pouvoir), et les hommes féminoides, non par caractère, mais par situation.

L'Eros racinien, c'est-à-dire, en un langage plus simple, l'Amour, tel qu'il est représenté par Racine, est constitué, nous dit R. Barthes, par l'aliénation. Il est essentiellement échec. Il s'exprime par “le désordre corporel”, “le trouble” et tend alors à faire sortir le personnage de l'action tragique: le trouble est une “mauvaise foi tragique”. Le héros racinien “ruse avec la tragédie” chaque fois qu'il recourt au désordre corporel; par là, il simule la mort; mais c'est une mort utile puisqu'on en revient, c'est une fausse mort, une trahison du tragique. Mais surtout, l'amour, dans Racine, est fantasme, imagination dans le souvenir; il s'exprime dans des récits qui s'ordonnent en tableau, où, dans un clair-obscur opposant lumière et ombre, apparaît l'image de la relation bourreau-victime, tyran-captif, qui est “la relation fondamentale” définie dans un paragraphe que nous avons brièvement résumé au début de cette analyse. — Il reste maintenant à voir, dans les paragraphes qui suivent, comment cette notion est complétée et précisée. Reprenons la formule:

A a tout pouvoir sur B.

L'exercice de ce pouvoir prend un caractère particulier du fait du type de rapport qui unit la plupart des couples raciniens: il s'agit d'un rapport d'obligation par lequel va se faire jour le thème de l'ingratitude, important dans la vie de Racine: B a une dette morale vis-à-vis de A; si B résiste à A, il est ingrat. Ainsi Bajazet (B) doit la vie à Roxane (A): il est ingrat en refusant son amour: l'ingratitude est, pour B, la forme obligée de la liberté.

Le critique examine ensuite ce qu'il appelle “les techniques d'agression” de A sur B, et aussi de B sur A. “A donne pour reprendre: voilà sa technique essentielle d'agression”. Roxane garantit la liberté de Bajazet, mais lui reprend ce don en exigeant son amour. Quant à B, il se défend de diverses manières. Par la plainte d'abord. “La plainte d'Andromaque est le modèle de toutes ces plaintes raciniennes, semées de reproches indirects, et masquant l'agression sous la déplora-

25) — *ibid.* pp. 20/21

tion" (26). B se défend aussi par le chantage à la mort et au suicide: la mort est prise fort peu au sérieux dans la tragédie, nous dit R. Barthes, puisque en fait le héros ne meurt pas aussi souvent qu'il en a l'intention... A ces diverses techniques d'agression, il faut ajouter, chez B comme chez A, tout un art de "l'agression verbale" dont le triomphe consiste dans la contemplation cruelle, par le vainqueur, de son partenaire défait.

Autour du couple, ou des couples, liés par la relation fondamentale, le vide se fait sur le reste du monde, relégué dans un anonymat qui se traduit dans la tragédie par des pronoms vagues comme le pronom de la troisième personne du pluriel "ils", ou l'indéfini "on". Sur cet arrière-plan, constitué par un univers quasiment dépeuplé, se détachent les deux partenaires du couple, divisés par un combat continu, mais en même temps rivés l'un à l'autre, par ce combat, en une très curieuse relation qui fixe la victime par toute une part de son être, sur son bourreau. Contrainte par le caractère obligatoire que nous avons signalé tout à l'heure, la victime est attachée à son bourreau par un devoir de fidélité. Parfois cette relation intolérable sera mise en évidence, et en même temps résolue dans la tragédie, par le dédoublement du personnage: ainsi, dans "Mithridate", il est à la fois Xipharès et Pharnace, ce dernier prenant sur lui toute l'infidélité. Mais souvent aussi la fixation de la victime sur le bourreau n'aura pas cette échappatoire.

Allant au fond de la relation fondamentale, on découvre en effet que A est le père, et B le fils, "le père", naturellement, au sens symbolique, ou psychanalytique. Ce n'est ni le sang ni le sexe qui le constitue, ni même le pouvoir. Le pouvoir qu'il détient n'est qu'une conséquence de son être, et cet être, c'est son antériorité. "Le père c'est le passé". "Ce qui vient après lui est issu de lui, engagé inéluctablement dans une problématique de la fidélité" (27).

Mais le critique ne s'arrête pas là. Finalement, arrivé au terme de son analyse, il croit reconnaître dans la lutte inexpiable de A et de B, du père et du fils, celle même de Dieu et de sa créature. Le revirement de l'action, ce qu'Aristote appelle la "péripétie", qui est le changement d'une situation en son contraire, est un terme qui convient, nous dit R. Barthes, à caractériser l'action de Dieu dans "toute métaphysique providentielle" aussi bien qu'à caractériser la tragédie. Par le changement de sa situation, le héros n'est plus seulement comme il l'était jusque-là, divisé: il est retourné. Et ce retournement aboutit à une symétrie parfaite entre la situation ancienne et la situation nouvelle,

26) — *ibid.* p. 40

27) — *ibid.* p. 48

symétrie qui est l'image même de l'échec, de la mort, de la stérilité, et qui replonge le monde dans l'immobilité.

Comme organisateur du spectacle tragique, Dieu s'appelle le Destin. Le destin racinien n'est pas tout à fait Dieu: c'est un "en deçà" de Dieu, une façon de ne pas nommer sa méchanceté, en sorte que la tragédie est essentiellement le procès de Dieu. Pour en revenir à la relation fondamentale, A, (qui est maintenant Dieu), n'est pas seulement puissant, et B faible, A est coupable, et B innocent. Mais alors se produit, entre A et B, une sorte d'échange paradoxal. Comme il est intolérable que A, c'est-à-dire la puissance, soit injuste, B prend sur lui la faute de A, par terreur d'ouvrir les yeux sur le père coupable. Cette mécanique de la culpabilité, selon R. Barthes, alimente tous les conflits raciniens, y compris les conflits amoureux: dans Racine, il n'y a qu'un seul rapport, celui de Dieu et de la créature.

Le héros est comme englué dans sa fidélité au père, c'est-à-dire qu'il est retenu, par sa fidélité, dans sa propre antériorité comme dans une masse possessive qui l'étouffe. Parfois le héros vit cette fidélité comme un ordre funèbre et la subit dans une plainte détournée. Parfois aussi, et c'est le vrai héros racinien, il prend conscience de la nécessité de rompre mais il n'en trouve pas le moyen. Son effort de dégagement est combattu par la force inépuisable du passé: cette force est une véritable Erinnye, qui vient arrêter la fondation d'une nouvelle Loi, où tout serait enfin possible. Le héros racinien est voué à l'échec, parce qu'il ne peut concevoir le temps autrement que comme répétition. Pour tirer son héros de cette situation fâcheuse, Racine parfois invente une solution "de mauvaise foi" qui consiste à dédoubler le père, par exemple, Mithridate: comme père il revient de la mort, trouble, punit; comme roi, il meurt, pardonne. "Dans cette partition astucieuse", Barthes est porté à voir l'acte même par lequel Racine n'a cessé de diviser sa vie entre son roi (Louis XIV), et son père, à savoir Port-Royal, lequel est "au fond de toute la tragédie racinienne dessinant les figures capitales de la fidélité et de l'échec" (28). Par ailleurs, c'est Louis XIV, c'est la complaisance au père-roi qui inspire toutes les solutions de l'impasse tragique, c'est-à-dire les tragédies heureuses, où le tragique "pourrit", les tragédies "rectifiées" comme "Mithridate", "Iphigénie", "Esther", particulièrement admirées de Louis XIV.

Il y a une autre tentative pour une issue au conflit tragique: le rôle du confident. Ce personnage, comme on l'a vu, ne vit pas sur la scène: il est hors du monde tragique et dès lors propose au héros des conduites qui "subordonnent la fin au moyen". Il s' imagine qu'il

est possible d'éviter l'échec au héros et naturellement n'y parvient pas, car l'échec n'est pas contingent au héros: il le constitue, il lui est transcendant. Le héros revendique une responsabilité pleine lorsqu'il s'agit d'assumer une faute ancestrale qu'il n'a pas commise: il ne parle pas le même langage que le confident; il vit clos en lui-même, entouré de signes ambigus qui entretiennent sa peur. Et son langage ne se détache jamais de lui-même. Ce langage, ce sous-langage que l'on pourrait découvrir sous-jacent à "l'écriture", est pure expression de sentiments élémentaires; il n'introduit jamais au maniement d'un objet ou à la modification d'un fait. Et nous arrivons ainsi au dernier paragraphe de l'étude sur la "Structure", intitulé "Logos et Praxis". La tragédie racinienne met au jour une véritable universalité du langage: "parler c'est faire". Le Logos prend les fonctions de la Praxis et se substitue à elle. Et, dès lors, la tragédie n'est pas autre chose qu'un "échec qui se parle". Mais, du spectacle de l'échec qu'elle nous présente, elle croit pouvoir faire un dépassement de l'échec... "Toutes choses ruinées" conclut, de façon un peu sibylline, R. Barthes, "la tragédie reste un *spectacle*, c'est-à-dire un accord avec le monde" (29). Cette conclusion, sorte de pirouette finale, étonne. Tout se passe comme si l'auteur s'était soudain rendu compte qu'il avait à tort isolé, de l'oeuvre elle-même, la structure de l'homme racinien. II termine par un hommage à la tragédie, que rien dans l'étude qui précède ne fonde ni ne justifie.

Certes, R. Barthes a raison: la tragédie, comme toute oeuvre d'art authentique, témoigne d'un accord avec le monde. Cet accord se manifeste par la révélation esthétique que l'oeuvre nous apporte, en un mot, par sa beauté, laquelle réside dans sa forme. Mais il n'est pas possible que la forme soit belle, sans que le contenu de l'oeuvre soit, en quelque manière, affecté par cette beauté. II semble que si le critique avait pris, en présence de la tragédie de Racine, comme base de départ, l'attitude qui paraît la plus favorable à une interprétation fidèle, qui est, rappelons-le une fois de plus, celle du lecteur ou du spectateur sensible à la beauté de l'oeuvre, il aurait vu que le squelette auquel il réduit, sous prétexte de structure, l'homme racinien, si minutieusement que les diverses pièces en soient inventoriées, n'est, confronté à l'expérience vivante que l'oeuvre traduit et ressuscite, qu'une vue abstraite, rendant compte peut-être d'un certain aspect de cette oeuvre, mais si partiel que la signification risque d'en être faussée, voire annulée par l'importance excessive qui lui est accordée. II n'est pas question de refuser à l'analyse de R. Barthes une étonnante ingéniosité, quelque peu aidée au reste, non seulement par les travaux de Mauron mais aussi, on l'aura remarqué, de L. Goldmann. L'essai "Sur Racine"

29) — *ibid.* p. 68

contient nombre d'aperçus de détail, toujours curieux, parfois justes. Mais précisément l'ambition du structuralisme vise beaucoup plus haut qu'à des vérités fragmentaires, elle prétend mettre à nu la matrice de l'oeuvre. Il ne semblerait nullement que cette étude, que l'on nous donne pour un modèle d'analyse structurale, y réussisse: preuve en est la déception que cause la lecture de la seconde partie de l'essai.

Fidèle sans doute au principe de la méthode structuraliste que nous avons exposé, l'auteur, dans ce second chapitre, passe en revue, avec les tragédies successives, les "variations" de la "structure". Mais l'on ne voit pas que les vues ingénieuses et subtiles qui continuent à foisonner, trouvent leur justification dans les principes de structure établis précédemment. Certes, tel ou tel point du premier chapitre revient à la mémoire à l'occasion de certains passages des commentaires du second. Mais l'on est loin de retrouver dans toutes les tragédies l'illustration des caractéristiques structurelles présentées pourtant comme valables pour chacune d'elles. A vrai dire, il y a, à ce point de vue, parmi les chefs-d'oeuvre profanes, pour nous en tenir à eux, une tragédie privilégiée: "Bajazet". La vue générale de "l'homme enfermé", par exemple, peut paraître convenir particulièrement à cette pièce, dont l'action se passe dans un sérail. Une autre tragédie, par contre, reste obstinément réfractaire à l'analyse structurale, c'est "Iphigénie", où il est impossible, nous dit R. Barthes, de "réduire les rôles entre eux" pour "tenter d'atteindre le noyau singulier de la configuration" (30).

Restent les cinq autres chefs-d'oeuvre profanes: "Andromaque", "Britannicus", "Bérénice", "Mithridate", "Phèdre". Or la "relation fondamentale" c'est-à-dire, sous sa forme définitive, l'opposition de Dieu et de la créature entendue comme celle du bourreau et de la victime, paraît tout à fait inopérante en ce qui concerne ces chefs-d'oeuvre . . . Pour en rendre compte d'une façon qui ne les trahisse pas, qui ne méconnaisse pas ce qu'ils portent en eux d'essentiel, il faut faire appel à cette catégorie du "sublime" à laquelle nous avons eu déjà recours pour caractériser "Bérénice" mais qu'il serait tout aussi nécessaire d'invoquer à propos des quatre autres chefs-d'oeuvre. Catégorie esthétique sans doute, mais qui seule permet de restituer à ces oeuvres de haute poésie que sont les tragédies de Racine leur signification profonde: le structuralisme n'en dégage qu'une formule de fabrication vide de tout intérêt quant à leur contenu véritable (31) Mais sans

30) — *ibid.* p. 109

31) — Selon R. Barthes, "l'activité structuraliste a comme fin essentielle de mettre à nu la "fabrication" de l'oeuvre. A la limite, on pourrait dire que l'objet du structuralisme, ce n'est pas l'homme riche de certains sens, mais l'homme fabricant de sens, comme si ce n'était nullement le conte-

doute R. Barthes nous dirait-il que ce n'est point là ce qui l'intéresse. La "vérité" n'est point l'objet de sa recherche. Du moins est-ce la leçon qu'on peut tirer de la polémique qui l'a opposé à R. Picard, dont il est nécessaire d'indiquer ici les données essentielles.

6

LA POLEMIQUE BARTHES — PICARD

Il faut convenir que, pour un esprit formé aux habitudes et aux méthodes de la critique traditionnelle, l'essai "Sur Racine" ne laisse pas d'être un peu déroutant, et que l'assurance qui s'y manifeste est de nature à déplaire. De là l'ouvrage, assez vif de ton, du professeur Picard, intitulé "Nouvelle critique ou nouvelle imposture".

R. Picard est indigné, et ne le cache pas. "Un pareil livre aurait de quoi révolter", s'écrie-t-il, après cinquante pages où il a repris un à un plusieurs points de l'ouvrage de Barthes. Et il constate mélancoliquement, une trentaine de pages plus loin, que ce critique a un "talent incontestable mais dévoyé" (32). De fait, il est difficile de ne pas donner raison, dans tous les griefs précis qu'il soulève, à Raymond Picard, et l'on se demande en le lisant, comment l'adversaire pourra se défendre. Il l'a fait pourtant, d'une façon subtile, et toujours sur le même ton de tranquille certitude, dans le petit opuscule intitulé "Critique et Vérité". Et ce petit ouvrage a le grand mérite d'élever le débat, et de le porter, par son titre même, sur le terrain qui est le sien. Car c'est par rapport à la notion de Vérité que les positions opposées de l'ancienne et de la nouvelle critique, — du moins de celle que Barthes représente, — doivent se définir.

R. Picard croit qu'il y a, touchant Racine, une vérité objective. Il n'a pas certes la naïveté d'affirmer que nous puissions jamais l'atteindre intégralement. Mais l'effort du chercheur doit tendre vers elle. Pour R. Barthes, il n'y a pas de vérité objective. "Objectivité", "Goût", "Clarté", "ces règles", écrit-il, "ne sont plus de notre temps: les deux dernières viennent du siècle classique, la première du siècle positiviste" (33). La notion d'objectivité étant périmée, quel va être le rôle de la critique? Elle cherchera dans les oeuvres littéraires du passé, non pas l'image inatteignable de ce qui n'est plus, non pas une image qui, com-

nu des sens qui épuisât les fins sémantiques, de l'humanité, mais l'acte seul par lequel ces sens, variables historiques, contingents, sont produits. *Homo significans*: tel serait le nouvel homme de la recherche structurale". (Essais critiques p. 218. Cf. aussi p. 211)

32) — Raymond Picard "Nouvelle critique ou nouvelle imposture" p. 85

33) — R. Barthes "Critique et Vérité" p. 35

mune au passé et au présent, serait celle d'un homme éternel, c'est-à-dire éternellement semblable à lui-même; elle y cherchera l'image du présent, réel, actuel, vécu par le critique: "Une oeuvre, écrit R. Barthes, est "éternelle", non parce qu'elle impose un sens unique à des hommes différents, mais parce qu'elle suggère des sens différents à un homme unique, qui parle toujours la même langue symbolique à travers des temps multiples: *l'oeuvre propose et l'homme dispose*" (34). La formule a le mérite d'être extrêmement claire et franche. Elle signifie que partisans de l'ancienne et de la nouvelle critique ne cherchant, dans l'oeuvre littéraire, en aucune manière, la même chose, tout accord entre eux est impossible et tout dialogue un dialogue de sourds. Elle nous enseigne qu'il ne faut pas demander à la nouvelle critique de Barthes et de ses disciples ce qu'elle ne se propose en aucune manière de nous donner, et qu'il faut la prendre comme elle est. Mais, telle qu'elle est, présente-t-elle un intérêt? Sans doute: un intérêt de "curiosité littéraire". La mode étant au structuralisme, il est curieux de voir ce que donne une analyse structurale de Racine. Un intérêt de ce genre pris à la lecture de ses essais agréerait sans doute à R. Barthes, car l'oeuvre du critique est, ainsi, située sur le même plan que l'oeuvre littéraire, dans la mesure où celle-ci se donne avant tout comme objet le plaisir du lecteur ... Considérant l'oeuvre du critique comme étant elle aussi une création, Barthes revendique hautement pour celui-ci le statut et la dignité d'écrivain. Langage qui se développe sur le langage, la critique vaut, selon lui, en définitive, au même titre que l'oeuvre à l'occasion de laquelle elle se déploie, par le pouvoir créateur du langage. Au bout du compte, il apparaît que le divorce entre les deux critiques a son origine dans une certaine conception du rapport entre le langage et le réel: ce sont pour R. Picard deux choses distinctes, alors que pour R. Barthes, le langage est le réel même, et non son expression. "Face à la science de la littérature", écrit-il expressément, "même s'il l'entrevoit, le critique reste infiniment démuné, car il ne peut disposer du langage comme ... d'un instrument ... Ce qu'il expose est le langage lui-même, non son objet" (35). Que penser d'une telle attitude? On est tenté de poser à son sujet la même question que nous avons vu S. Doubrovsky soulever à propos de la psycho-critique. Sous son allure paradoxale, et après des détours compliqués, la nouvelle critique de R. Barthes ne revient-elle pas en fait à la critique impressionniste, si honnie, de la période anté-lansonienne? Admettons que le langage d'une oeuvre littéraire donnée soit un univers où l'exploration découvre une multiplicité de sens symboliques réductibles à certains rapports fondamentaux. Le talent et l'ingéniosité de l'explorateur, je

34) — *ibid.* pp. 51/52

35) — *ibid.* p. 74

veux dire du critique, sont seuls garants de la valeur de cette découverte, puisque, a priori, elle ne saurait se prévaloir de la saisie d'une vérité objective qui n'existe pas. En bref, dès lors, en dépit de certaines limites que R. Barthes, nous le verrons plus loin, met à la liberté du critique, sa critique vaudra ce qu'il vaut ...

On peut sans doute reconnaître à cette conception de la critique le mérite de tenter de la renouveler en lui infusant un sang nouveau, celui du critique lui-même. Sans doute quand on met l'accent, comme on l'a fait constamment au cours de ces exposés, sur la nécessité pour celui-ci de ne jamais perdre de vue dans l'élaboration de son travail le caractère esthétique de l'oeuvre qu'il étudie, on lui demande aussi un apport personnel. Il est certain que la critique universitaire traditionnelle, dans sa nostalgie d'une connaissance objective et scientifique de la littérature, a trop négligé le fait littéraire par excellence qui est l'expérience vécue que suscite l'oeuvre chez celui qui la lit. Mais la fidélité qu'il faut garder à la révélation esthétique ne dispense point de celle qui est due à l'oeuvre elle-même. Elles doivent aller de pair se contrôlant l'une par l'autre: il y a loin de cette attitude prudente à la démarche aventureuse qui "dispose" de l'oeuvre au gré du préjugé structuraliste.

7

CRITIQUE THÉMATIQUE

Les deux tiers du pamphlet de R. Picard visent le structuralisme de R. Barthes. Mais R. Picard s'attaque aussi aux autres représentants de la Nouvelle Critique, et, plus particulièrement au fondateur de l'analyse thématique, Jean-Paul Weber, fort admiré en Amérique, si l'on en juge par le livre de R. E. Jones, "Panorama de la Nouvelle Critique en France" (36).

J. P. Weber ne paraît pas s'être particulièrement occupé de Racine, qui, pourtant, nous dit-il quelque part, est, avec Stendhal, parmi les auteurs du passé, celui qui a ses préférences (37). Mais il y a lieu de caractériser rapidement "l'analyse thématique" à cause de l'intervention de Weber au cours de la polémique sur la Nouvelle Criti-

36) — "Un système explicatif à ambitions scientifiques, point de départ d'une vaste synthèse psychologique et philosophique, telle m'apparaît, à l'étape présente de son évolution, l'oeuvre de M. Weber. D'autres néo-critiques sont plus brillants, peut-être, ou plus appliqués. Il n'en est aucun qui soit plus authentiquement original, ni sans doute plus profond." (Otis Fellows, préface du "Panorama de la Nouvelle Critique en France" de R. E. Jones, p. 15)

37) — Cf. Jean-Paul Weber "Néo-critique et paléo-critique" p. 60

que, et aussi pour prévenir toute confusion avec la "critique thématique" de deux auteurs connus, qui ont consacré à Racine de courtes études, Georges Poulet et Jean Starobinski.

1) — L'analyse thématique, nous dit J. P. Weber, est fondée sur trois postulats:

Le premier est l'existence de l'inconscient, ce qui ne signifie pas nécessairement, contrairement à ce que l'on pourrait imaginer, que l'analyse de Weber s'inspire de la psychanalyse.

Le deuxième postulat, c'est que l'Art, d'une façon générale, est un ressouvenir de l'enfance, laquelle joue un rôle de premier plan dans la formation des tendances adultes. Il ne s'agit point ici de l'enfance telle que la voit la psychanalyse: elle doit, selon Weber, être débarrassée de tous les mythes sexuels et archétypaux chers aux psychanalystes des diverses obédiences.

Le troisième postulat, enfin, est celui-là même sur lequel s'articule la méthode d'analyse thématique découverte par Weber. Il consiste à admettre qu'un fait survenu dans l'enfance, et dont l'adulte se souvient, peut, à l'insu du sujet, dominer sa vie inconsciente. Dès lors, "l'analyse thématique affirme que la totalité de l'acte créateur peut être comprise comme *modulation*, à l'infini, d'un thème unique: entendant par *thème*, une expérience unique, ou une série d'expériences analogues formant unité et laissant, dès l'enfance, une empreinte ineffaçable sur l'inconscient et la mémoire de l'artiste; et par *modulation*, tout symbole, tout "analogon" du thème" (38).

Nous n'avons pas à examiner ici cette thèse qui, à première vue, paraît simplifier à l'excès la complexité de l'acte créateur. Là encore Raymond Picard oppose des arguments de bon sens qui ne manquent pas de force. On peut même présumer qu'il serait aisé de procéder à une critique plus systématique. Si, par exemple, le thème de Vigny est, comme le prétend Weber, celui de "l'Horloge" et remonte à un fait ou à des faits de son enfance, dont Vigny nous a livré le souvenir, il serait intéressant de montrer, par une analyse plus poussée de tel ou tel grand poème de Vigny l'insuffisance de ce thème unique, pour rendre compte intégralement non pas même de la beauté, mais du seul contenu du poème, en dépit de toutes les "modifications et modulations" apportées au thème par l'inconscient du poète.

2) — Sous la même rubrique de critique thématique, la classification adoptée par Dominique Noguez (39) range deux auteurs qui présentent avec Weber ce trait commun d'étudier dans l'oeuvre litté-

38) — *ibid.* pp. 18/19

39) — Dominique Noguez "Choix bibliographique" dans "Les chemins actuels de la critique" pp. 300/304

raire un thème privilégié, mais ce thème, — différence fondamentale — n'est pas rattaché à un souvenir particulier de l'auteur. Ni G. Poulet ni J. Starobinski ne se préoccupent des raisons biographiques qui pourraient expliquer, pour le premier, la manière, caractéristique du poète, dont le thème du "temps" est traité dans le théâtre de Racine, pour le second, le rôle particulier du "regard" dans la psychologie de ses héros.

Georges Poulet a consacré plusieurs pages à Racine dans le premier volume de ses "Études sur le temps humain", et aussi dans le quatrième, qui porte le sous-titre de "Mesure de l'instant", et a paru en 1968.

La première de ces études, déjà ancienne, puisque le premier volume des "Études sur le temps humain" date de 1950, est la plus importante. On est frappé de voir, en relisant cette étude, que, bien avant Barthes, Georges Poulet a souligné chez le héros racinien l'incapacité à vivre le moment présent, sa fidélité au passé qui est une servitude dont il ne parvient pas à se libérer, bref "la puissance répétitive de la durée". On peut se demander dans quelle mesure, pourtant, le thème du temps, suivi par G. Poulet à travers la littérature française et étrangère pouvait être, en ce qui concerne Racine, particulièrement représentatif. Le fait que le temps dans le théâtre classique est strictement limité par la règle des vingt-quatre heures, et que l'âme de la tragédie est dans une crise aboutissant à une catastrophe, en un mot, la constitution même de la pièce tragique, y donne, semble-t-il, nécessairement, au passé un rôle prééminent. Il y a, d'autre part, à suivre la démarche adoptée par G. Poulet, un certain danger, celui d'aborder les auteurs avec une idée préconçue, et de céder à la tentation de retrouver un peu partout un thème arbitrairement choisi en en gonflant quelque peu l'importance. Ceci est particulièrement vrai, semble-t-il, de l'une et l'autre des deux études sur Racine. Les remarques justes et les notations intéressantes y sont sans doute nombreuses. Mais ce qu'il y a de plus intéressant et de plus juste est bien souvent ce qui se rattache le moins au prétexte de l'étude, temps ou instant. Ainsi, "Mesure de l'instant" présente une analyse de ce que G. Poulet appelle "le trouble" des héros raciniens, en prenant le mot dans un sens moins physiologique que ne le fait Roland Barthes. G. Poulet donne comme titre à son étude, "Racine poète des clartés sombres": la clarté, c'est la lucidité du héros, qui ne peut que prendre conscience de l'obscurité où il se débat, du fond ténébreux de lui-même. Il y aurait beaucoup à dire sur cette notion banale de la "lucidité" des héros chez Racine; peut-être n'y faut-il pas voir un trait caractéristique de leur personnalité, et cette apparente "lucidité" s'explique-t-elle simplement par une exigence du genre tragique classique, qui refuse tout autre mode d'expression

que le discours. Toutefois, même si on en peut contester certaines données, l'analyse de G. Poulet garde son intérêt. Mais on est en droit de se demander si le lien qui l'unit au thème de la "Mesure de l'instant" n'est pas bien ténu, pour ne pas dire inexistant. Dès lors, on se trouve en présence d'une critique personnelle et suggestive, mais qui n'est plus spécifiquement thématique, et ne relève guère d'une méthode nouvelle.

II y a moins de risque d'artifice dans l'étude que consacre à Racine Jean Starobinski, dans son essai de "L'Oeil vivant". Le thème du "regard" qu'il pourchasse dans l'oeuvre de Racine, est de nature plus particulière, d'une application moins générale, que le thème du "temps", choisi par G. Poulet. Et pourtant, là encore, on se défend mal du sentiment que l'auteur montre une ingéniosité excessive à concentrer dans le seul regard tous les traits caractéristiques des personnages de Racine, toutes les charges affectives de sa poésie. Si la vue est le sens intellectuel par excellence, il ne faut peut-être pas s'étonner que dans un théâtre où toute réalité est réfractée à travers le langage, et par conséquent intellectualisée, le verbe "voir", banalisé par toute une gamme d'emplois dans la vie courante, ait une fortune privilégiée. Quand, par exemple, Thésée, revenant des enfers, étonné de l'accueil qu'il reçoit, s'écrie, comme nous l'avons "vu" (40):

Que vois-je? Quelle horreur en ces lieux répandue
Fait fuir devant mes yeux ma famille éperdue. . . .

il ne faut évidemment pas donner au verbe *voir* la plénitude de son sens. L'exclamation interrogative de Thésée traduit sa stupéfaction d'une façon qui n'a rien que de très naturel, et que l'on ne pourrait que, par un abus de langage, verser au dossier d'une "poétique du regard".

Ces réserves n'ôtent d'ailleurs rien à l'intérêt des considérations que Jean Starobinski nous livre, notamment, — et remarquons-le ici encore, bien avant le manifeste structuraliste de R. Barthes — sur les thèmes de l'échec ou de la faute dans Racine; mais le prétexte qui amène ces considérations tient du procédé plutôt que de la méthode. Et pour Starobinski, comme en ce qui concerne G. Poulet, on hésite à attribuer le mérite des trouvailles les plus heureuses à l'efficacité d'une nouvelle critique.

40) — Cf. ci-dessus Chap. II, §. 5, 2

CONCLUSION

L'examen rapide qui vient d'être fait des explications diverses, proposées par la Nouvelle Critique, du théâtre de Racine, visait à dégager des méthodes et à en apprécier la valeur. Cela ne pouvait aller sans une certaine injustice qu'il nous faut confesser en concluant: nous n'avons pu qu'indiquer de façon très abstraite, au passage, sans nous arrêter sur des exemples concrets, une richesse et une variété de vues qu'il est juste de reconnaître: nous en sommes redevables au talent des critiques, nous semble-t-il, bien plus qu'à la rigueur de leur méthode. Ce devoir accompli, on notera les points suivants:

1) A prendre les trois critiques, de Goldmann, de Mauron, de Barthes, dans leur caractère le plus formel, on est tenté au premier abord d'insister sur leur parenté. Le mot-clé de la critique sociologique et de la psycho-critique aussi bien que de la critique barthienne, n'est-il pas le même? La "vision tragique", le "schéma racinien" peuvent être tenus pour des "structures" tout aussi bien que la "relation fondamentale". La "structure", sinon le "structuralisme", a tout envahi. Il n'est pas jusqu'à la méthode de G. Poulet que J. P. Weber n'accuse de céder à la mode quand il lui reproche d'adjoindre aux "cadres a priori de l'expérience poétique", "une métaphysique des structures" (1). Mais Weber lui-même quand il dénonce le travail inconscient de l'esprit autour d'un souvenir *conscient* (ce qui le distingue de Mauron), et ramène ainsi toute la production d'un écrivain à l'unité d'un thème personnel, ne fait-il pas à sa manière du structuralisme?

L'air de parenté qui existe entre les trois formes principales de la Nouvelle Critique n'empêche pas pourtant que la position de R. Barthes se distingue de celles de L. Goldmann et Mauron sur un point essentiel. Cette différence est soulignée par R. Barthes lui-même à la fin de "Critique et Vérité". On a vu que, selon lui, une oeuvre ne présente pas un sens seulement, mais en comporte plusieurs en raison des virtualités symboliques infinies du langage; le "discours critique" est comparable à un morceau de musique: sa mesure n'est pas sa "vérité" mais sa justesse.

"De même qu'en musique, bien qu'une note juste ne soit pas une note "vraie", la vérité du chant dépend, tout compte fait, de sa jus-

1) — J. P. Weber "Néo-Critique et Paléo-Critique" p. 14.

tesse, parce que la justesse est faite d'un unisson ou d'une harmonie, de même, pour être vrai, il faut que le critique soit juste et qu'il essaie de reproduire dans son propre langage, selon "*quelque mise en scène spirituelle exacte*", les conditions symboliques de l'oeuvre, faute de quoi, précisément, il ne peut la "respecter". (2)

L'image empruntée à Mallarmé de la "scène spirituelle exacte" (3), assez sibylline en elle-même, doit être ici interprétée sans doute comme une expression élégante de la thèse, développée déjà dans les "Essais critiques" et reprise dans "Critique et Vérité" avec insistance, selon laquelle la seule exigence que l'on soit en droit d'avoir à l'égard du critique, comme de tout auteur, est la "soumission au système de signes qu'il s'est fixé" (4). Cette soumission ne va pas sans certaines contraintes que Barthes énumère. Mais elles concernent seulement la "validité" de ce méta-langage qu'est la critique, car "la sanction du critique ce n'est pas le sens de l'oeuvre, c'est le sens de ce qu'il en dit". A l'égard de l'oeuvre, le seul devoir du critique est de ne pas "manquer le symbole", c'est la faute que commet l'ancienne critique qui le nie et ramène "tout le profil signifiant de l'oeuvre aux platitudes d'une fausse lettre", ou l'enferme "dans l'impasse d'une tautologie", mais c'est aussi l'erreur de ceux qui, tout en affirmant le symbole, prétendent l'interpréter scientifiquement. Ainsi font, et c'est ici que les positions de Goldmann et de Maury sont visées, "les critiques symboliques d'intention scientifique (sociologique ou psychanalytique)", elles reconnaissent que l'oeuvre "s'offre au déchiffrement", mais elles mènent ce déchiffrement "au moyen d'une parole elle-même littérale, sans profondeur, sans fuite, chargée d'arrêter la métaphore infinie de l'oeuvre pour posséder dans cet arrêt sa "vérité" (5). Dans un article sur "les deux critiques" Barthes va jusqu'à rattacher la psycho-critique à la critique universitaire traditionnelle; celle-ci se définit selon lui, par le refus de toute interprétation fondée sur le seul "domaine intérieur à l'oeuvre": pour cette critique "... tout est acceptable, pourvu que l'oeuvre puisse être mise en rapport avec *autre chose* qu'elle-même, c'est-à-dire autre chose que la littérature: l'histoire (même si elle devient marxiste), la psychologie (même si elle se fait psychanalytique), ces *ailleurs* de l'oeuvre seront peu à peu admis; ce qui ne le sera pas, c'est un travail qui s'installe *dans* l'oeuvre et ne pose son rapport au monde qu'après l'avoir entièrement décrite de l'intérieur, dans ses fonctions, ou, comme on dit aujourd'hui

2) — R. Barthes "Critique et Vérité" pp. 72/73

3) — Mallarmé, Préface à "Un coup de dés jamais n'abolira le hasard" (Oeuvres complètes, Pléiade, p. 455)

4) — R. Barthes, Essais critiques "Qu'est-ce que la critique?" p. 255

5) — "Critique et Vérité" p. 73

dans sa structure; ce qui est rejeté, c'est donc en gros la critique phénoménologique (qui *explicite* l'oeuvre au lieu de l'*expliquer*), la critique thématique (qui reconstitue les métaphores intérieures de l'oeuvre) et la critique structurale (qui tient l'oeuvre pour un système de fonctions)" (6). D'un mot "ce qui est récusé c'est l'analyse immanente".

2) Quand l'effort de la Nouvelle Critique n'aurait abouti qu'à mettre en valeur cette notion d'"analyse immanente", en en faisant la caractéristique essentielle de sa méthode, il y aurait lieu de lui reconnaître à tout le moins le mérite d'avoir indiqué une voie intéressante, trop négligée en effet par la critique universitaire traditionnelle. Nous avons vu que, malheureusement, en ce qui concerne Racine, aucune des tentatives que nous avons examinées, ne semble avoir su se plier à l'attitude d'intégrale soumission au texte que réclame une "analyse immanente"; ou bien, en effet, il n'y a là qu'un mot, ou bien il s'agit d'une analyse qui véritablement respecte l'oeuvre scrupuleusement, ne veut connaître que ce que celle-ci exprime ou contient réellement, se garde soigneusement de l'aborder avec le secret désir de n'y trouver que ce qu'on y cherche, et qu'on y apporte plus ou moins inconsciemment... Certes, s'astreindre à cette attitude d'extrême rigueur vis-à-vis de soi-même, n'est pas facile. Cela n'est guère conciliable en particulier avec l'ambition de rivaliser de génie créateur avec l'oeuvre étudiée... Certaines règles cependant doivent pouvoir être posées, et guider le critique dans son investigation. La première est de rester scrupuleusement fidèle à ce qui est l'âme du texte et sa raison d'être même, à savoir, s'il s'agit d'un texte de Racine, l'intention esthétique. Au cours des exposés qui précèdent, on l'a vu, nous nous sommes constamment étonné qu'un principe si élémentaire soit si systématiquement méconnu. Quel que soit le texte, il ne tombe pas du ciel, il est l'oeuvre d'un auteur qui s'est proposé, non point nécessairement de délivrer un "message", — l'on ose à peine, après avoir lu R. Barthes, employer ce mot démodé, — du moins de produire un certain effet sur le lecteur. Pour ce qui est de Racine, très certainement, en écrivant il avait le dessein de provoquer chez le spectateur "cette tristesse majestueuse qui fait le plaisir de la tragédie" (7). C'est de là, de cette expérience esthétique particulière dont le texte est l'agent, qu'une "analyse immanente" correcte doit partir. Et, bien entendu, une telle analyse, pour être valable, ne se bornera pas à porter sur les aspects formels de l'oeuvre, sur "les seules valeurs de l'euphémie consciente". Dans l'ouvrage que nous avons déjà cité à plusieurs reprises, S. Doubrovsky accuse — injustement, croyons-nous — R. Picard

6) — "Essais critiques" p. 251

7) — Cf. Racine, Préface de "Bérénice"

de voir dans ces valeurs de pure forme "le tout de la littérature". L'analyse s'efforcera donc aussi, selon le vœu du même Doubrovsky, d'élucider "les significations psychiques, existentielles, métaphysiques, historiques, esthétiques" impliquées dans le texte, dont elles "forment le tissu vivant". Mais, et c'est ici, semble-t-il, que le point de vue adopté par l'auteur de "Pourquoi la nouvelle critique" laisse à désirer, le critique, au cours de sa recherche ne perdra jamais de vue que ces significations diverses sont toutes orientées vers une fin qui les domine, et qui de ce fait risque de leur imprimer un certain gauchissement, et, en tout cas, leur confère une valeur particulière. On remarque avec étonnement à vrai dire, que dans les longs développements que S. Doubrovsky consacre à sa conception de la critique, baptisée par lui "psychanalyse existentielle", il n'a jamais songé à faire intervenir la notion de la "beauté" de l'oeuvre. Très conscient, en dépit des précautions oratoires qu'il multiplie, des lacunes ou des erreurs que présentent les positions respectives de Goldmann, Mauron et Barthes, il n'évite pas finalement de tomber dans le même travers qu'eux, faute de poser en principe que le critique doit subordonner sa recherche à une communion vivante avec le texte, et orienter ses trouvailles dans un sens qui soit celui-là même de l'oeuvre étudiée. Selon Doubrovsky, il s'agit pour le critique de connaître à travers l'oeuvre une "vérité existentielle", de revivre l'expérience vécue par l'auteur, pour qui l'oeuvre a été un *salut*, une possibilité d'achèvement de lui-même refusée par la vie à sa personne réelle, en même temps qu'un moyen d'acquérir une valeur *trans-historique*, suprapersonnelle, pourrait-on dire, accessible par là au critique et au lecteur: "catharsis" psychanalytique analogue à celle du malade qui se raconte au médecin. Vue sous cet angle, l'oeuvre est présentée comme possédant des vertus curatives et pacifiantes qui normalisent la vie de l'âme, mais qui ne rendent pas compte du contenu exaltant de l'expérience esthétique favorisée par la "cérémonie tragique" racinienne. Il semble bien que le vice de méthode soit toujours le même: l'oeuvre est abordée avec une arrière-pensée; il ne s'agit plus maintenant de sociologie ou de structuralisme, mais de philosophie existentielle et psychanalytique: la stricte fidélité au texte requise par une "analyse immanente" n'en est pas moins compromise.

3) Dans un article remarquable, intitulé "Structuralisme et Critique littéraire" Gérard Genette distingue, à la suite de G. Poulet, deux types de critique "immanente" (8). L'un qui se caractérise par une distance mise entre le critique et l'oeuvre, considérée dès lors par lui comme un objet: le structuralisme relève de ce genre de critique, qui convient particulièrement à toute littérature étrangère à notre

8) — Gérard Genette, "Figures" p. 157 et suivantes.

sensibilité. L'autre se caractérise par une démarche inverse: le critique, en quelque sorte, "participe" à l'oeuvre; ce qui doit être atteint dès lors, c'est "une activité spirituelle qu'on ne peut comprendre qu'en se mettant à sa place et en lui faisant jouer de nouveau en nous son rôle de sujet". "Cette critique intersubjective", continue G. Genette, "... se rattache au type de compréhension que Paul Ricoeur, après Dilthey et quelques autres (dont Spitzer), nomme *herméneutique*. Le sens d'une oeuvre n'est pas conçu à travers une série d'opérations intellectuelles, il est revécu, "repris" comme un message à la fois ancien et toujours renouvelé". C'est bien à une critique immanente de ce type que l'on peut songer quand on reproche, comme nous l'avons fait à diverses reprises, aux méthodes que nous avons examinées, de négliger le plus important, à savoir, le contact vivant avec l'oeuvre. A cette réserve près toutefois que le programme esquissé par G. Poulet qui tend à un essai d'identification avec l'auteur, peut paraître quelque peu ambitieux. Il suffit, nous semble-t-il, que le critique n'oublie pas le simple lecteur qu'il a été à l'origine, et demande à l'expérience personnelle qu'il a faite de l'oeuvre de soutenir son effort de compréhension et d'analyse.

Sans doute pourra-t-il paraître bien naïf, de poser comme règle d'or du critique une exigence de sincérité, et de lui recommander la fidélité à lui-même comme la plus sûre garantie de fidélité à l'oeuvre. Ce qui compte pourtant, pour une oeuvre littéraire, c'est bien l'effet qu'elle produit, et qu'elle est destinée à produire, l'accueil qui lui est réservé, et pour lequel elle est faite. La traiter comme un document, ou comme un champ expérimental, c'est à coup sûr se mettre dans l'impossibilité de la comprendre vraiment. Et qu'on ne nous objecte pas que nous fondons la critique sur l'arbitraire du goût individuel. Il y a autour des grandes oeuvres une sorte de "consensus" des lecteurs, du moins de ceux qui sont en possession, par leur culture et leur sensibilité, des moyens d'approche nécessaires. Avec raison G. Genette, dans le même article, regrette que l'effort de compréhension de la critique moderne se soit trop exclusivement porté sur la psychologie des auteurs, négligeant celle du public, ou du lecteur: c'est bien d'elle en effet qu'il faudrait partir.

Dans le cas de Racine, poète et dramaturge, le public n'est pas seulement de lecteurs, mais aussi de spectateurs. La signification de l'oeuvre ici peut se préciser et se contrôler par les possibilités qu'elle offre à l'interprétation et au jeu scéniques. Le théâtre de Racine, qu'on le veuille ou non, n'appartient pas entièrement au passé: il est encore d'aujourd'hui. Que les représentations classiques répondent aux besoins d'une certaine tradition scolaire, et, si l'on veut "bourgeoise", il reste qu'elles sont possibles, et qu'elles ont lieu. Entre leur actualité de

maintenant, et celle qu'elles connurent il y a trois cents ans un trait d'union doit exister qui marque un je ne sais quoi de permanent dans la nature humaine, et est le gage, pour l'oeuvre, de cette "éternité" à laquelle nous faisons allusion dans notre introduction.

Naturellement les représentations ne sont pas infaillibles. Elles peuvent nous éclairer sur l'interprétation véritable et donner à notre sentiment accès au coeur même du texte: elles peuvent aussi mutiler l'oeuvre et nous instruire négativement. A la suite de l'étude sur l'homme racinien, R. Barthes a publié, sous le titre "Dire Racine" un compte-rendu d'une représentation de "Phèdre" au "Théâtre National Populaire". Il critique le jeu de Phèdre, et fait retomber la faute sur le personnage, qui est, selon lui, divisé esthétiquement du fait que Phèdre est à la fois tragique, par la colère des dieux qui la poursuit, et amoureuse. Par contre, il est pleinement satisfait du jeu de Thésée, qu'il considère comme un pur héros tragique. Il semble que ce double jugement s'explique par l'insuffisance des acteurs qui ne sont parvenus, ni l'un ni l'autre, à rendre fidèlement la complexité de leurs rôles respectifs. Il est faux qu'il y ait désaccord entre la passion de Phèdre et son "destin" dont précisément cette passion est la composante essentielle. Mais encore faut-il que l'actrice sache, résistant à la tentation réaliste, élever l'expression de son sentiment à la dignité tragique. D'un mot, il faut que, par son jeu, elle sache intégrer parfaitement le personnage qu'elle représente dans cette "symphonie" qu'est, comme nous le rappelle opportunément Jean-Louis Barrault, la tragédie de "Phèdre". — Quant à Thésée, nous invoquerons également le commentateur de Jean-Louis Barrault qui précise, à propos des vers 1599 et 1600, jusqu'au début de la toute dernière scène, "l'amanç est", en Thésée, "encore le plus fort" (9). On peut s'étonner dès lors que le personnage de Thésée ne soit pas l'objet de la part de R. Barthes, des mêmes critiques que celui de Phèdre ... (10). Prenons acte toutefois de ce

9) — "Phèdre", mise en scène et commentaires de Jean-Louis Barrault, pp. 30 et 193

10) — Naturellement, R. Barthes pourrait alléguer ici que l'interprétation de J. L. Barrault ne fait pas autorité... Dans son compte-rendu de la représentation de Phèdre au Théâtre National Populaire, il rend responsable, en dernier ressort, de l'erreur de l'actrice chargée du rôle de Phèdre l'indifférence, ouvertement proclamée, de Vilar pour Racine, et semble bien se ranger sur ce point du côté de Vilar, lui reprochant seulement, du moment qu'il se risquait à jouer Racine, de ne pas "le faire sérieusement", de ne pas "aller jusqu'au bout". Notons qu'il s'agit là du théâtre de Racine "joué"; "peut-être", nous dit Barthes, "sur scène ce théâtre est-il aux trois-quarts mort". Il est à notre avis, ou tout à fait mort, ou tout à fait vivant, mais nul ne niera les délicats problèmes que pose la représentation du théâtre de Racine... De ce point de vue, du reste, R. Barthes fait des remarques pertinentes sur la façon de "dire Racine", et surtout de ne

caractère de personnage de tragédie qui est reconnu, en termes d'ailleurs très convaincants, par R. Barthes, à Thésée, et regrettons une fois de plus que Goldmann, négligeant de s'arrêter à l'effet produit par ce héros, lui ait refusé toute grandeur tragique. . . .

4) Quoi qu'il en soit ce retour à la dernière scène de "Phèdre" nous incite à y chercher un exemple illustrant la démarche critique que nous préconisons. Nous nous sommes arrêté, dans un précédent chapitre, sur les dernières paroles de Phèdre, et nous avons remarqué que, prises en elles-mêmes et interprétées correctement, elles ne semblent pas autoriser que l'on retrouve dans "Phèdre" la vision tragique de Pascal. Georges Poulet de son côté, souligne l'oubli complet d'elle-même au profit de Dieu qu'implique la confession finale de Phèdre (12), attitude qu'il rapproche de celle de certains mystiques comme Fénelon, — mais aussi dans laquelle, nous semble-t-il, R. Barthes n'aurait pas de peine à trouver une illustration de sa thèse du retournement de la "relation fondamentale", l'homme prenant à sa charge ce qui n'est qu'un effet de la méchanceté de Dieu... Autant d'interprétations qui s'en tiennent à la teneur intellectuelle du texte et font abstraction de sa résonance particulière dans l'âme du spectateur ou du lecteur. Soit, par exemple, le commentaire que fait G. Poulet des deux derniers vers prononcés par Phèdre:

... Et la mort, à mes yeux dérochant la clarté,
Rend au jour, qu'ils souillaient, toute sa pureté.

"L'extraordinaire beauté de ces vers", écrit G. Poulet, "tient à la double image de l'aube qu'ils évoquent" (12). On peut douter de la pertinence

pas le dire. Mais ce qu'il y a de remarquable, tout au long de cet article, où abondent, comme toujours chez R. Barthes, les vues intéressantes, c'est que l'on n'y sent à aucun moment que le critique soit personnellement engagé dans la question qu'il débat. Sans doute cela fait-il aujourd'hui "bourgeois", d'aimer Racine... L'article débute par des considérations sévères sur le "mythe racinien" déjà malmené dans un ouvrage antérieur (cf. "Mythologies" — "Racine est Racine") et se termine sur l'affirmation qu'il faut "renoncer à nous chercher nous-mêmes dans ce théâtre". Que le théâtre de Racine soit aussi une oeuvre de poésie à la faveur de laquelle le lecteur, à défaut du spectateur, accède à un certain type d'expérience, cela semble devoir être pour R. Barthes une pure illusion, le fâcheux effet de la "culture" et de ses sortilèges. De là vient sans doute que dans la partie de la fort intéressante étude intitulée "histoire ou littérature", où l'auteur envisage l'oeuvre de Racine comme "système de significations", il passe en revue les angles divers et nombreux sous lesquels de ce point de vue elle peut être considérée, mais néglige de faire allusion, comme à un objet d'étude possible, au problème de la nature et de la valeur du plaisir qui peut être pris à la lecture de Racine. (Cf. "Sur Racine" III Histoire ou Littérature)

11) — G. Poulet "Etudes sur le temps humain" pp. 119/120

12) — *ibid.* p. 118

de cette explication: il semble que l'image de l'aube soit intellectuellement déduite par le critique de l'idée exprimée par le vers plutôt que réellement perçue dans l'impression poétique. C'est, croyons-nous, par delà les moyens d'expression mis en oeuvre, quoique en liaison intime avec eux, le mouvement d'âme traduit par ces vers et par l'ensemble de la tirade qu'ils terminent, qui agit sur la sensibilité du lecteur, et provoque un sentiment "d'extraordinaire beauté". Il faudrait étudier ici, vers par vers, et, mot par mot, cette maîtrise de la mort par la parole, dont ce finale, en sa simplicité majestueuse, nous gratifie. C'est en un mot, dans la qualité particulière et inimitable du "sublime", redisons-le en terminant, que réside cette essence du théâtre de Racine qu'il appartient à une interprétation digne de ce nom de découvrir. Là nous touchons aux vertus profondes de l'oeuvre, celles qui, en dernier ressort, méritent au plus haut point de retenir notre attention parce qu'elles répondent à un appel qui jaillit du fond le plus secret de nos coeurs et qui ne se taira pas tant que les hommes seront ce qu'ils sont, — mortels...

Une interprétation moderne de Racine, nous semble-t-il, se doit d'être, au sens plein du mot, *totale*. Aussi prendra-t-elle en considération, en même temps que le texte, cet empire qu'il exerce sur nous, qu'elle s'efforcera, à un premier stade, de décrire, puis dont elle tentera de rendre compte philosophiquement. C'est alors, et alors seulement, à cette seconde étape, qu'il lui sera loisible d'avoir recours à l'un ou à l'autre des divers courants de la pensée moderne. De la dérégulation totale où Phèdre nous apparaît au début de la tragédie, à l'accomplissement de sa personnalité et à l'affirmation de son authenticité dans la mort, peut-être pourrait-on retrouver dans l'héroïne tragique de Racine certains des traits principaux du "da sein" heideggerien... Il faudrait donc recourir à l'ontologie, montrer que la communion de la cérémonie tragique nous ouvre l'accès aux arcanes mêmes de l'Être, pour expliquer en dernière analyse le pouvoir que prend sur nous la magie racinienne (13).

13) — On mesurera la distance qui sépare, du point de vue d'une intelligence véritable du théâtre racinien, L. Goldmann de R. Barthes, en comparant des études ou des articles consacrés par l'un et l'autre à des représentations de "Phèdre". "L'erreur la plus grave, écrit Goldmann, serait de réduire une pièce de Racine à l'histoire anecdotique qui y est contée", et il met en évidence, à sa manière sans doute, mais d'une façon pourtant saisissante, la valeur unique de Racine poète tragique dans le théâtre universel. (Cf. "Recherches dialectiques" pp. 195/210). Pour R. Barthes Racine n'est guère qu'un poète tragique manqué, dont le véritable mérite est d'avoir "fondé pour des siècles la comédie dramatique bourgeoise dont "Andromaque" et "Iphigénie" sont des exemples, eux, parfaitement achevés". (Cf. "Sur Racine" II "Dire Racine" pp. 139/140).

Mais il faut se garder, au début de la démarche critique, de tout a priori. Si les divers représentants de la Nouvelle Critique n'ont pas évité cet écueil, on doit leur savoir gré pourtant d'avoir considérablement élargi le champ de leurs investigations et compris qu'une explication complète de l'oeuvre littéraire requiert qu'on la situe dans un ensemble qui la dépasse. De ce point de vue, il n'est que juste de faire une place à part à L. Goldmann. Il a ouvert de nouvelles perspectives à la critique racinienne et fait sauter le cadre étroit où elle s'enfermait. Si les explications sociologiques et historiques qu'il nous propose et la philosophie qui les sous-tend sont loin d'être convaincantes, il a le grand mérite d'avoir compris que le théâtre de Racine traduit une "vision du monde" qu'il appartient au critique d'explicitier.

Depuis les deux ouvrages, de Brémond et de Maulnier, cités dans notre Introduction, de nombreuses études ont paru sur Racine en France et à l'étranger dont l'apport, du point de vue d'une critique esthétique et philosophique telle que nous la préconisons, n'est pas négligeable: il ne pouvait entrer dans le cadre étroit du présent ouvrage, de les passer en revue. Mais nous citerons deux livres récents qui nous intéressent ici comme signe manifeste d'une réaction contre certains abus de la Nouvelle Critique. L'ouvrage de Mme. Odette de Mourgues "Autonomie de Racine" (Corti, 1967), comme le titre l'indique, rend Racine à lui-même, et rassemble en une synthèse judicieuse les traits distinctifs de son théâtre; il ne se préoccupe pas particulièrement toutefois, d'en fonder la valeur. Quant à l'essai de "critique textuelle" de Maurice Delcroix, "Le sacré dans les tragédies profanes de Racine" (Nizet, 1970), il a le grand mérite de suivre d'aussi près que possible le texte de Racine, mais il ne semble pas toujours éviter l'écueil d'une fidélité à la lettre trop exclusivement intellectuelle et logique.

OUVRAGES CITÉS

Antoine Adam	Histoire de la littérature française au XVIIème siècle	Domat
Jean-Marie Auzias	Clefs pour le Structuralisme	Seghers 1969
Jean-Louis Barrault	"Phèdre" mise en scène et commen- taires	Editions du Seuil 1957
Roland Barthes	Mythologies	Ed. du Seuil 1957
	Sur Racine	Ed. du Seuil 1963
	Essais Critiques	Ed. du Seuil 1964
	Critique et Vérité	Ed. du Seuil 1966
Maurice Blanchot	L'Espace littéraire	NRF 1955
Louis Cognet	Le Jansénisme	PUF 1961
Serge Dubrovsky	Pourquoi la nouvelle critique	Mercure d Fr. 1966
Dubois-Lagane	Dictionnaire de la langue française classique	Belin 1960
J. B. Fages	Comprendre le structuralisme	Privat 1967
Paul Foulquié et Raymond Saint-Jean	Dictionnaire de Philosophie	P.U.F 1962
Gérard Genette	Figures	Ed. du Seuil 1966
Lucien Goldmann	Le Dieu caché	NRF 1955
	Jean Racine	L'Arche, éd. 1956
	Recherches dialectiques	NRF 1959
Robert Emmet Jones	Panorama de la nouvelle critique en France	Sté. d'éd. d'En- seignement sup. SEDES 1968
George Lukàcs	La théorie du roman	Ed. Gonthier 1968
Thierry Maulnier	Poésie du XVIIème siècle	La Table ronde 1945
Charles Mauron	L'inconscient dans l'oeuvre et la vie de Racine	Publ. Annales de la Fac. des lettres Aix en Provence 1957
	Des Métaphores obsédantes au My- the personnel	Lib. José Corti 1963
	Phèdre	Lib. José Corti 1968

Dominique Noguez	Choix bibliographique dans "Les chemins actuels de la critique" (Centre Culturel de Cerisy)	Union Générale d'Ed. 1968
Blaise Pascal	Pensées et opuscules, éd. Brunschvicg	Libr. Hachette
Raymond Picard	La carrière de Jean Racine Nouvelle critique ou nouvelle im- posture	NRF 1956 J. J. Pauvert 1965
Jean Pouillon	Présentation: un essai de définition dans "Problèmes du Structuralisme"	"Les temps moder- nes" n° 246 No- vembre 1966
Georges Poulet	Etudes sur le temps humain Mesure de l'instant	Plon 1950 Plon 1968
Jean Racine	Oeuvres complètes — Bibliothèque de la Pléiade	NRF 1952
Jean Starobinski	L'Oeil vivant	NRF 1961
Pierre Thévenaz	L'Homme et sa raison	la Baconnière 1956
Jean-Paul Weber	Néocritique et paléocritique, ou contre Picard	J. J. Pauvert 1966

TABLE DES MATIÈRES

Introduction

Chapitre I

Lucien Goldmann et la Critique sociologique

- 1) La méthode — "Totalité" et "Vision du Monde"
- 2) Jansénisme et "Vision tragique"
- 3) La "Vision tragique" de Pascal
- 4) La "Raison" et la "Foi" dans les "Pensées"
- 5) La "Vision tragique" dans "Phèdre"
- 6) Tragédies et drames de Racine, et les deux Jansénismes

Chapitre II

Psychocritique, Structuralisme, et Critique thématique

- 1) La psychocritique: la méthode
- 2) "L'inconscient" de Racine
- 3) Le "Schéma" de Racine
- 4) Le structuralisme
- 5) "Sur Racine"
- 6) La polémique Barthes-Picard
- 7) Critique thématique

Conclusion

Ouvrages cités

Discurso proferido pelo prof. Alfred Bonzon na ocasião da entrega do título de "Doutor Honoris Causa" da U.S.P. no dia 26 de junho de 1969.

Senhor Professor Doutor Alfredo Buzaid, Magnífico Reitor da Universidade de São Paulo, Senhor Professor Doutor Eurípedes Simões de Paula, Digníssimo Diretor da Faculdade de Filosofia, Ciências e Letras, Monsieur l'Attaché Culturel près le Consulat de France à São Paulo, Caros amigos.

Desde a época, já bem longínqua, em que um cargueiro belga no qual o Professor Georges Dumas me tinha mandado reservar um lugar, me trouxe em cerca de vinte dias de navegação até ao porto do Rio de Janeiro, a minha vida universitária, como foi recordado há pouco, em palavras extremamente amáveis, ficou ligada de uma forma íntima, profissional e, direi mesmo, sentimental, à Faculdade de Filosofia, Ciências e Letras da Universidade de São Paulo.

Poderia eu prever, quando se esboçou no horizonte, sob um azul inalterável, o relêvo impressionante da costa brasileira, e quando o navio atracou ao cais, depois de ter atravessado a grandiosa baía da Guanabara, que o país cujo solo eu ia pisar, se tornaria um pouco o meu e que, mesmo, eu me ligaria a êle de forma tão forte que, ao chegar o momento da inevitável ruptura, não resistiria à tentação de levar comigo, na retirada, a mais preciosa das lembranças? Certamente que não.

Convidado pelo Professor Dumas a apresentar a minha candidatura à Cadeira que ficara vaga pela saída do Professor Hourcade, eu pensei, de início, que se tratava apenas de um afastamento de um ano. Finalmente, acabei por assumir um compromisso de três anos, sem pensar, nem de longe, que êsses três anos seriam trinta. Efetivamente, já se passaram trinta anos, e mesmo para ser totalmente exato, trinta e um anos, sôbre êsse fato.

De qualquer forma, o Professor Dumas tinha sido tão persuasivo, tinha-me convencido tão bem da urgência da minha missão, que ao chegar ao Rio não tive a paciência de esperar que o navio, retido por uma longa escala, se decidisse a partir. Vejo-me ainda no carro leito do Cruzeiro do Sul, um pouco inquieto, devo confessar, quanto à primeira experiência que fazia de uma temperatura, em re-

lação à qual, ao que me parecia, o Professor Dumas conservára apenas uma lembrança atenuada. Mas o companheiro de compartimento que um feliz acaso me concedêra, logo me explicou que encontraria em São Paulo um clima mais clemente. Ao mesmo tempo, a sua extrema gentileza, a maneira amável e cortez com que me falava na minha língua, que conhecia maravilhosamente, tranquilizavam-me completamente em relação a outro clima, que o Doutor Dumas também me tinha descrito, mas êste com mais exatidão.

Dumas falára-me com emoção do extraordinário calor da amizade brasileira e da sua incomparável fidelidade. Ele comprazia-se em acentuar também os traços de parentesco espiritual que, há tanto tempo, estabeleceram entendimento fraternal entre o Brasil e a França. E ele concluía, com a sua simpática voz meridional, marcada pelo carregar nos “r”: “Você verá, são latinos como nós”.

Há portanto mais de trinta anos que ouvi estas palavras que exerceriam na minha vida uma influência tão decisiva e tão duradoura, levando-me a seguir um caminho que nunca mais deixei. Na verdade, embora já há sete anos tenha soado a hora de cessar uma atividade que se tornára demasiado pesada, nem por isso me senti liberto dos laços morais e sentimentais que me prendem a esta Universidade, onde ensinei durante mais de vinte anos, a esta cidade, onde vivi mais tempo do que em qualquer outra cidade do mundo, a êste país onde tive, ano após ano, vinte vezes a ocasião de verificar, pela minha própria experiência, a perfeita exatidão da apresentação que me tinha sido feita pelo Prof. Dumas.

E hoje, a cerimônia que esta noite nos reúne, constituiu uma demonstração por excelência do que acabo de afirmar. A grande honra que me foi concedida é certamente, em primeiro lugar, um dom precioso da amizade e da fidelidade.

Entretanto, a própria solenidade desta cerimônia léva-me a não insistir mais nos motivos mais particulares e mais pessoais do meu reconhecimento. Este título de Doutor em Letras que hoje me é conferido comporta outra coisa, além do valor do sentimento, por mais caro que êste seja ao meu coração. Eu vejo em primeiro lugar, neste belo grau universitário que os tempos antigos nos legaram e que desafiou os séculos, a afirmação do valor absoluto das Letras, valor que é tanto mais precioso hoje quanto êle se acha mais ameaçado.

Visto que circunstâncias como a presente nos convidam decididamente às confidências e, julgo mesmo, as autorizam, permitam-me que volte novamente atrás, mas muito mais longe, ao meu próprio passado e que me debruce, como escrevia Baudelaire numa imagem impressionante, sobre os anos profundos da minha vida. Lá longe, numa água calma, cujos reflexos adivinho mais do que vejo, julgo en-

contrar a imagem do menino que fui há sessenta anos. Quando meu pai decidiu fazer-me começar os estudos secundários, sei muito bem que não houve, em relação a mim, como não houvera em relação ao meu irmão mais velho, como não haveria em relação a meus irmãos mais novos — a menor hesitação. Mandou-me estudar latim, e dois anos mais tarde, grego. Ninguém pensava em discutir nessa época a preeminência dos estudos literários. E nós próprios, alunos da Secção A, possuíamos a íntima convicção da nossa superioridade e olhávamos com algum dêsdem os nossos camaradas da outra Secção, à qual os mistérios das línguas antigas não tinham sido revelados e que não dispunha, para ser designada, senão da quarta letra do alfabeto. A relação entre Letras e Ciências acha-se hoje invertida. O aprofundamento prodigioso do conhecimento do mundo físico e biológico e as espantosas realizações da técnica, garantiram às Ciências uma glória inigualável.

Deverei dizê-lo? Ao tomar conhecimento das surpreendentes notícias que os impiedosos meios modernos de comunicação espalham, o velho *littéraire* que eu sou, sente-se por vezes atingido pela dúvida. O reino da Ciência estende-se cada vez mais pelo espaço, anexando agora as zonas, outrora interditas, que alimentavam o sonho milenar dos homens.

Julgo estar ouvindo o grande grito de Vigny, celebrando a vocação do poeta:

Fuite sublime vers des mondes inconnus. Vous devenez l'habitude invincible de son âme! (Fuga sublime para mundos desconhecidos. Vós tornai-vos o hábito invencível da sua alma).

Os mundos desconhecidos já não são o domínio reservado da poesia e das Letras: são, de agora em diante, o objeto das especulações e dos cálculos da ciência, de forma que os versos inspirados ao mesmo poeta pelas primeiras realizações da técnica, em meados do século passado, adquiriram hoje todo seu sentiido:

*Le monde est rétréci par notre expérience
Et l'équateur n'est plus qu'un anneau trop étroit
(O mundo encolheu com a nossa experiência
E o ecuador nada mais é que um anel demasiado apertado).*

Mas, se o poeta foi expulso do céu, resta-lhe o mundo da vida interior, seu domínio inalienável. Nos êxitos inauditos da Ciência nada existe que, por sua natureza, permite preencher o vazio que o homem sente no fundo do seu coração, ou indicar-lhe o caminho que deve escolher na obscuridade do seu destino. E alguns sábios vão até o ponto

de apresentarem com ansiedade, êles próprios, a questão do futuro. perguntando a si mesmos se no limite da sua força desmedida, o homem encontrará algo mais que a catástrofe e a morte. Na sua incerteza, resta-lhe apenas um refúgio, o do tesouro das Letras, cuja guarda pertence à Universidade.

As literaturas antigas e modernas constituem um tesouro, não só porque trazem consigo todos os testemunhos, para além das necessárias evoluções das formas e do gosto, de uma certa constante humana cuja confrontação com o presente pode iluminar-nos e guiar-nos, mas também porque elas são depositárias de um valor permanente, ainda mais precioso; refiro-me à beleza que por vezes elas têm a ventura de fixar nas suas obras primas, oferecendo ao tormento eterno do Homem uma consolação misteriosa, *venue d'ailleurs*. Dupla verdade que os jovens dêste tempo, como os jovens de outrora sem dúvida, mas mais ainda do que êles, têm certa dificuldade em admitir. Na sua pressa legítima de viver e na vivacidade ainda intacta de seu ardor, parece-lhes que tudo está por fazer. Conscientes, de uma forma aguda, da profunda mutação do mundo contemporâneo, êles não julgam, por outro lado, poder encontrar nas obras do passado um valor estético que convenha à idade moderna. E os seus mestres, bem amiúde, não sei por que complacente fraqueza, séguem-nos, em vez de guiá-los. Certo crítico, hoje na moda em França, hábil em lisonjear êsse êrro, ensina que os tempos doravante mudaram, que já não existe verdade no domínio das Letras, que apenas subsiste uma linguagem, cujos significados são múltiplos e se escalonam no tempo. Doutrina nefasta e desesperante. Assim os anos passariam, as gerações se sucederiam e uns e outros cairiam na indiferença e no esquecimento. Não é desejável, sem dúvida, que nos refugiemos preguiçosamente na admiração estéril do passado. Entretanto, a deificação da atualidade a que hoje assistimos é igualmente funesta. É necessário proclamar altivamente que, da mesma maneira que existe um conhecimento do universo físico, que nos confia os segredos dêste, e o submete à nossa força, existe também uma verdade, objeto de pesquisas literárias, complexa sem dúvida e difícil de explorar, mas que garante às obras primas das literaturas uma espécie de eternidade, graças ao privilégio, que lhes concede, de fazer reviver indefinidamente nos corações humanos a relação misteriosa de onde eles provêm.

Peço que me desculpem, mas, enquanto desenvolvo estas idéias que confesso são caras ao meu coração, não posso deixar mais uma vez ainda, de ceder à tentação de relembra uma estrofe de um poeta francês. Por que razão o ardor juvenil dêstes versos se gravou no meu espírito, outrora, quando eu próprio era jovem — porque também o

fui . . . Porquê? Talvez precisamente para que eu pudesse dizer esta estrofe na noite de hoje . . .

Prevendo o advento de uma juventude triunfante, que nos leva a pensar, em muitos dos seus aspectos, na juventude de hoje, Théodore de Banville, poeta demasiado esquecido, que Mallarmé admirava, num ímpeto lírico inspirado, exclamava:

*Vous en qui je salue une nouvelle aurore
Vous tous qui m'aimerez
Jeunes hommes des temps qui ne sont pas encore
Oh bataillons sacrés!
(Vós, em quem eu saúdo uma nova aurora
Vós todos que me haveis de amar
Jóvens dos tempos do porvir
Oh batalhões sagrados!).*

Assim, já no século passado, nesse século positivista odiado pelo crítico de que vos falei, um poeta tinha predito esta futura promoção da juventude que se realizou e que é a característica dos tempos atuais. Mas o que êle também afirmava, esse poeta ingênuo, é que nesses tempos longínquos da nova aurora, êle próprio não seria esquecido e que o amor da juventude do porvir responderia ao seu entusiasmo profético.

A nós, modestos servidores das Letras, compete, nesta casa da Juventude que é a Universidade, guardar a lição do poeta e preservar cuidadosamente o seu espírito. Com o olhar sempre fixo, fervorosamente, nos sinais anunciadores, no presente, dos tempos futuros, devemos voltar os olhos para o passado com o mesmo fervor para transmitirmos a sua palavra sempre viva e digna de ser amada. E isto porque, sob as múltiplas e aparências diversas, existe uma continuidade do homem ao longo dos tempos e se êle perdesse o sentimento dessa continuidade, retornaria ao nada.

Senhor Reitor,

Já disse o bastante para vos confirmar o valor que atribuo à distinção com que me honra a Universidade de São Paulo. À elevada idéa que devemos fazer do papel eminente das Letras, assim como da missão particular da Universidade para a sua defesa e conservação, acrescentam-se as razões sentimentais que evoquei no início dêste agradecimento. Uma e outras contribuem para me tornar particularmente precioso o título que me conferís.

Mas tudo quanto disse ficaria incompleto se não vos exprimisse ao terminar, para além do meu antigo apêgo à Faculdade onde en-

sinei durante tantos anos, o orgulho que sinto por receber da mais importante Universidade da América latina, este diploma de Doutor, e de tomar lugar numa lista já longa de homens notáveis que se sentiram honrados por serem distinguidos por esta Escola, entre os quais um dos mais recentes, é o meu antigo colega de São Paulo, o ilustre poeta Giuseppe Ungaretti.

Eis-me porém, levado a voltar aos argumentos do coração aos quais me havia imposto silencio, porque se me deixasse levar pelos sentimentos, não terminaria nunca a enumeração dos direitos inúmeros que têm à minha gratidão.

(Version française du discours du Prof. A. Bonzon).

Monsieur le Recteur de l'Université de São Paulo, Monsieur le Directeur de la Faculté de Philosophie, Sciences et Lettres, Monsieur l'Attaché Culturel près le Consulat de France à São Paulo, Chers amis.

Depuis l'époque, déjà bien lointaine, où un cargo belge sur lequel le professeur Georges Dumas m'avait fait réserver une place, m'amena en une vingtaine de jours de navigation, au port de Rio de Janeiro, ma vie universitaire, comme on le rappelait tout à l'heure en des paroles trop aimables, m'a lié étroitement, professionnellement, et je dirai aussi, sentimentalement, à la Faculté de Philosophie, Sciences et Lettres, de l'Université de São Paulo. Prévoyais-je, quand se dessina à l'horizon, sous l'azur immuable, le relief saisissant de la côte brésilienne, et quand le navire vint à quai après avoir traversé la baie grandiose de Guanabara, que le pays dont j'allais fouler le sol, deviendrait un peu le mien et que même je m'y attacherais si fort que, le moment venu de l'inévitable rupture, je ne résisterais pas à la tentation d'en emmener dans ma retraite le plus précieux des souvenirs? Certes non. Invité par le professeur Dumas à poser ma candidature au remplacement du professeur Hourcade, j'avais cru d'abord qu'il ne s'agissait que d'un éloignement d'une année. Je m'engageai finalement pour trois ans, bien loin de me douter que ces trois ans en seraient trente. Il y a en effet trente ans, et même, pour être tout à fait exact, trente et un ans de cela. Quoi qu'il en soit, le professeur Dumas avait été si persuasif, il m'avait si bien convaincu de l'urgence de ma mission, que je n'eus pas à Rio la patience d'attendre que mon bateau, arrêté pour une longue escale, voulût bien repartir. Je me vois encore dans ma couchette du Cruzeiro do Sul, un peu inquiet, je dois le dire, de la première expérience que je faisais d'une température dont le professeur Dumas semblait n'avoir gardé qu'une mémoire atténuée. Mais le compagnon de compartiment qu'un heureux hasard m'avait donné m'expliqua bientôt que je trouverais à São Paulo un climat plus clément. En même temps, son extrême gentillesse, l'aimable et courtoise façon dont il me parlait dans ma langue qu'il connaissait à merveille, me rassuraient pleinement sur un autre climat que le Dr. Dumas m'avait décrit aussi, mais celui-là avec plus d'exactitude. Dumas m'avait parlé avec émotion de l'extraordinaire chaleur de l'amitié brésilienne et de son incomparable fidélité. Il se plaisait à souligner aussi les traits de parenté spirituelle qui depuis si longtemps ont noué entre le Brésil et la France une entente fraternelle. Et il concluait de sa bonne voix méridionale que ponctuait le roulement des "r": "Vous verrez, ce sont des latins comme nous".

Voilà donc plus de trente ans que m'ont été tenus ces propos qui devaient avoir sur ma vie une influence si décisive et si durable en m'engageant dans une voie que je n'ai plus quittée. Car si l'heure a sonné il y a déjà sept ans, de cesser une activité devenue trop lourde, je ne me suis pas senti pour autant dégagé des liens moraux et sentimentaux qui m'unissent à cette Université où j'ai enseigné pendant plus de vingt années, à cette ville où j'ai vécu plus longtemps qu'en aucune autre ville au monde, à ce pays où j'ai eu, année après année, vingt fois l'occasion de vérifier, par mon expérience propre, la parfaite justesse de la présentation qui m'en avait été faite par M. Dumas.

Aujourd'hui encore cette cérémonie qui nous réunit ce soir en est, par excellence, une démonstration. Le grand honneur qui m'est accordé est assurément d'abord un don précieux de l'amitié et de la fidélité.

Toutefois la solennité même de cette cérémonie m'invite à ne pas insister davantage sur les motifs les plus particuliers et les plus personnels de ma reconnaissance. Je trouve bien autre chose dans ce titre de Docteur ès Lettres que vous me conférez qu'une valeur de sentiment, quelque chère que celle-ci me soit. Dans ce beau grade universitaire que les temps anciens nous ont légué et qui a bravé les siècles, je vois d'abord l'affirmation de la valeur absolue des Lettres, valeur d'autant plus précieuse aujourd'hui qu'elle est plus menacée.

Permettez-ici, puisque une circonstance comme celle-ci invite décidément aux confidences et, je crois, les autorise, de faire de nouveau un retour en arrière, mais beaucoup plus loin, dans mon passé, de me pencher, comme écrivait Baudelaire en une image saisissante, sur les années profondes de ma vie. Très loin, dans une eau calme que je devine à ses reflets plus que je ne la vois, je crois retrouver l'image du petit garçon que je fus, il y a soixante ans. Quand il s'agit pour mon père de me faire commencer mes études secondaires, je sais fort bien qu'il n'eut pas pour moi, pas plus qu'il n'avait eu pour mon frère aîné, ni qu'il devait avoir pour mes frères plus jeunes, la moindre hésitation. Il me mit au latin, et deux ans plus tard, au grec. Nul ne songeait à discuter à cette époque la prééminence des études littéraires. Et nous-mêmes, les élèves de la Section A, nous avions la conviction intime de notre supériorité, et ne regardions pas sans quelque dédain nos camarades de l'autre section à laquelle les mystères des langues anciennes n'étaient pas révélés, et qui ne disposait, pour se désigner, que de la quatrième lettre de l'alphabet. Le rapport entre littéraires et scientifiques est aujourd'hui inversé. Le prodigieux approfondissement de la connaissance du monde physique et biologique et les réalisations étonnantes de la technique ont assuré aux Sciences une gloire sans égale, à telle enseigne qu'il y a quelques années en France il a paru nécessaire

que les Facultés des Lettres recueillent quelques miettes de ce prestige en s'adjoignant les Sciences humaines. Faut-il le dire? En apprenant les nouvelles surprenantes que les impitoyables moyens modernes d'information diffusent, le vieux littéraire que je suis est parfois pris de doute. Le royaume de la science s'étend chaque jour davantage dans l'espace. Il s'annexe maintenant les zones naguère interdites où se nourrissait le rêve millénaire des hommes. Je crois entendre le grand cri de Vigny célébrant la vocation du poète:

"Fuite sublime vers des mondes inconnus, vous devenez l'habitude invincible de son âme!..."

Les mondes inconnus ne sont plus le domaine réservé de la poésie et des Lettres: ils sont désormais l'objet des spéculations et des calculs de la science, en sorte que les vers inspirés au même poète, par les premières réalisations de la technique au milieu du siècle dernier, ont pris aujourd'hui tout leur sens:

"Le monde est rétréci par notre expérience
Et l'équateur n'est plus qu'un anneau trop étroit"

Mais si le poète est chassé du ciel, le monde de la vie intérieure, son domaine inaliénable, lui reste. Rien dans les réussites inouïes de la science, n'est de nature à combler le vide que l'homme sent au fond de son coeur, non plus qu'à lui indiquer la voie qu'il lui convient de choisir dans l'obscurité de son destin. Et certains savants eux-mêmes se posent avec anxiété la question de l'avenir et se demandent si au bout de sa puissance démesurément accrue l'homme trouvera autre chose que la catastrophe et la mort. Dans son incertitude, un seul refuge s'offre à lui, celui du trésor des Lettres, dont l'Université a la garde.

Les littératures anciennes et modernes constituent un trésor non seulement parce qu'elles portent toutes témoignage, par delà les nécessaires évolutions des formes et du goût, d'une certaine constante humaine dont la confrontation avec le présent peut nous éclairer et nous guider, mais aussi parce qu'elles sont dépositaires d'une valeur permanente plus précieuse encore, je veux dire de la beauté qu'elles ont le bonheur parfois de fixer dans leurs chefs-d'oeuvre, offrant au tourment éternel de l'homme une consolation mystérieuse, venue d'ailleurs. Il y a là un double point, je le sais, que les jeunes gens de ce temps, comme les jeunes gens d'autrefois sans doute, mais plus encore qu'eux, ont quelque peine à admettre. Dans leur hâte légitime de vivre et dans la vivacité encore intacte de leur ardeur, il leur paraît que tout reste à faire. Conscients, de façon aiguë, de la profonde mutation du monde contemporain, ils ne pensent pas, d'autre part,

pouvoir trouver dans les oeuvres du passé une valeur esthétique qui convienne à l'âge moderne. Et leurs maîtres parfois, par je ne sais quelle faiblesse complaisante, les suivent au lieu de les guider. Certain critique à la mode aujourd'hui en France, habile à flatter leur erreur, professe que les temps désormais ont changé, qu'il n'y a plus de vérité dans le domaine des Lettres, que seul subsiste un langage dont les significations sont multiples et s'échelonnent dans le temps. Doctrine néfaste et désespérante. Ainsi les années passeraient, les générations se succèderaient et les unes et les autres tomberaient dans l'indifférence et dans l'oubli. Il n'est certes pas souhaitable de se réfugier paresseusement dans l'admiration stérile d'un passé révolu. Mais la déification de l'actualité à laquelle nous assistons aujourd'hui est tout aussi funeste. Il faut proclamer hautement que, comme il y a une connaissance de l'univers physique qui nous livre ses secrets et le soumet à notre puissance, il y a aussi une vérité, objet des recherches littéraires, complexe sans doute et difficile à explorer, mais qui assure aux chefs-d'oeuvre des littératures une sorte d'éternité par le privilège qu'elle leur octroie de faire revivre indéfiniment dans les être précisément pour que je puisse vous les redire ce soir.

Vous m'excuserez si, pendant que je développe ces idées, qui, je l'avoue, me sont chères, je cède une fois encore à la tentation de me remémorer une strophe d'un poète français et de vous la citer. Pourquoi l'ardeur juvénile de ces vers s'est-elle gravée dans mon esprit, jadis quand j'étais jeune moi-même, — car je le fus... Pourquoi? Peut-être précisément pour que je puisse vous les redire ce soir.

Prévoyant l'avènement d'une jeunesse triomphante à laquelle fait penser par certains de ses aspects, la jeunesse d'aujourd'hui, Théodore de Banville, poète trop oublié que Mallarmé admirait, dans un élan lyrique inspiré, s'écriait:

Vous en qui je salue une nouvelle aurore,
Vous tous qui m'aimerez,
Jeunes hommes des temps qui ne sont pas encore,
Oh bataillons sacrés!

Ainsi déjà au siècle dernier, en ce siècle positiviste honni par le critique dont je vous ai parlé, un poète avait prédit cette future promotion de la jeunesse, qui s'est réalisée et qui est la caractéristique des temps actuels.

Mais ce qu'il affirmait aussi, ce poète naïf, c'est qu'en ces temps lointains de la nouvelle aurore, lui-même il ne serait pas oublié, et qu'à son enthousiasme prophétique, répondrait l'amour de la jeunesse à venir.

II nous appartient à nous, modestes serviteurs des Lettres, dans cette maison de la Jeunesse qu'est l'Université, de retenir la leçon du poète, et d'en préserver soigneusement l'esprit. Le regard toujours fixé avec ferveur sur les signes annonciateurs, dans le présent, des temps futurs, il nous faut tourner les yeux vers le passé avec une ferveur égale pour en transmettre à ceux qui nous suivent la parole toujours vivante et digne d'être aimée. Car sous les multiples apparences diverses il y a une continuité de l'homme au cours des âges et il rentrerait dans le néant s'il en perdait le souvenir.

Monsieur le Recteur,

J'en ai assez dit pour vous assurer du prix que j'attache à la distinction dont votre Université m'honore, la haute idée qu'il convient de se faire du rôle éminent des Lettres dans le destin même de l'Humanité, ainsi que de la mission particulière réservée à l'Université pour leur défense et leur maintien, s'ajoute aux raisons sentimentales que j'évoquais au début de ce remerciement, pour me rendre particulièrement précieux le titre que vous me conférez. Mais je serais incomplet si je ne vous exprimais pas en terminant, par delà mon attachement ancien à la Faculté où j'ai enseigné pendant tant d'années, la fierté particulière que j'éprouve à recevoir de l'Université qui est, d'ores et déjà, la plus importante de l'Amérique du Sud, ce diplôme de Docteur, et de prendre place dans une liste déjà longue d'hommes remarquables qui se sont sentis honorés d'être distingués par vous, parmi lesquels l'un des plus récents, je crois, est mon ancien collègue de São Paulo, l'illustre poète Ungaretti. Mais me voici ramené comme malgré moi, à ces arguments du coeur auxquels je me suis promis d'imposer silence car, si je me laissais aller à mes sentiments, je n'en finirais pas d'énumérer les titres nombreux que vous avez acquis à ma gratitude.

ÍNDICE GERAL

Avant-Propos	5
Introduction	7
CHAPITRE I	
Lucien Goldmann et la Critique Sociologique	15
1 — La Méthode — “Totalité” et “Vision du monde” ..	15
2 — Jansénisme et “Vision Tragique”	16
3 — La “Vision Tragique” de Pascal	21
4 — La “Raison” et la “Foi” dans les “Pensées”	23
5 — La “Vision Tragique” dans <i>Phèdre</i>	33
1 — <i>Dieu</i>	35
2 — “ <i>Le monde</i> ”	39
3 — <i>Phèdre</i>	46
6 — “Tragédies” et “Drames” de Racine et les Deux Jansé- nismes	58
CHAPITRE II	
Psychocritique, Structuralisme et Critique Thématique	71
1 — La Psychocritique: La Méthode	71
2 — “L’inconscient” de Racine	72
1 — <i>L’orphelin</i>	73
2 — <i>Racine et Port-Royal</i>	74
3 — Le “Schéma” de Racine	76
4 — Le Structuralisme	86
5 — “Sur Racine”	88
6 — La Polémique Barthes — Picard	95
7 — Critique Thématique	97
Conclusion	101
Ouvrages cités	111
Fable des Matières	113
Discurso proferido na ocasião da entrega do título de “Doutor Honoris Causa” da U.S.P.	115

