

Classiques Bordas

Phèdre

RACINE

Isabelle MAËSTRE
Agrégée de lettres modernes



**Dossier
pédagogique**

SOMMAIRE

QUESTIONNAIRES

ACTE I

| | |
|-----------------------------|----|
| ACTE I SCÈNE 1 | 4 |
| ACTE I SCÈNE 3 | 8 |
| ACTE I SCÈNES 4 ET 5 | 16 |
| FAIRE LE POINT ACTE I | 21 |

ACTE II

| | |
|------------------------------|----|
| ACTE II SCÈNE 1 | 23 |
| ACTE II SCÈNES 2 ET 3 | 28 |
| ACTE II SCÈNE 5 | 32 |
| FAIRE LE POINT ACTE II | 41 |

ACTE III

| | |
|---------------------------------|----|
| ACTE III SCÈNES 1 ET 2 | 45 |
| ACTE III SCÈNE 3 | 48 |
| ACTE III SCÈNES 4, 5 ET 6 | 53 |
| FAIRE LE POINT ACTE III | 58 |

ACTE IV

| | |
|--------------------------------|----|
| ACTE IV SCÈNE 1 | 62 |
| ACTE IV SCÈNE 2 | 65 |
| ACTE IV SCÈNES 3, 4 ET 5 | 69 |
| ACTE IV SCÈNE 6 | 72 |
| FAIRE LE POINT ACTE IV | 79 |

ACTE V

| | |
|-----------------------------|-----|
| ACTE V SCÈNE 1 | 83 |
| ACTE V SCÈNES 2 À 5 | 85 |
| ACTE V SCÈNE 6 | 88 |
| ACTE V SCÈNE 7 | 94 |
| FAIRE LE POINT ACTE V | 101 |

| | |
|---------------------|-----|
| POINT FINAL ? | 108 |
|---------------------|-----|

LE TEXTE ET SES IMAGES

| | |
|--|-----|
| VISAGES DE PHÈDRE | 112 |
| PHÈDRE ET ŒNONE : UNE RELATION FUSIONNELLE | 113 |
| THÉSÉE ET HIPPOLYTE : LE HÉROS À L'ÉPREUVE | 115 |
| L'OMBRE ET LA LUMIÈRE | 117 |
| POÉSIE ET TRAGIQUE | 118 |

| | |
|--|-----|
| LE DÉCOR : DU LABYRINTHE À L'ÉVASION ? | 120 |
| PHÈDRE A L'AFFICHE : IMAGES OU FANTASMES ? | 122 |
| LA MORT DE PHÈDRE | 124 |
| D'AUTRES TEXTES | |
| PASSIONS INTERDITES | 125 |
| PHÈDRE ET SES MODÈLES | 130 |
| PISTES DE TRAVAIL | |
| SÉQUENCE PÉDAGOGIQUE : PHÈDRE, TRAGÉDIE DE L'AVEU | 142 |
| ANNEXES | 145 |

QUESTIONNAIRES

ACTE I

ACTE I SCÈNE 1

AXES D'ÉTUDE

- Une scène d'exposition habile et naturelle (questions 1 à 4).
- Quête du père, quête de soi : Hippolyte sur les traces de Thésée ? Le portrait d'un héros au cœur pur (questions 5 à 8).
- Les enjeux du dialogue : les difficultés de l'aveu (questions 9 à 12).

RÉFLÉCHIR

1. Une situation porteuse pour l'exposition

- Dès l'ouverture de la pièce, une situation de départ (v. 1) : un jeu volontaire sur l'entrée-sortie du personnage en une sorte de contrepied dramaturgique qui d'emblée mobilise toute l'attention du spectateur (effet de surprise). Action qui donne aussi l'impression dynamique d'une ouverture *in medias res*. Surtout, cette décision soudaine appelle naturellement des justifications (v. 5-7), d'autant que, comportant des mobiles cachés et/ou ambigus (voir les questions 6, 9 et 10), elle reste en partie obscure et source de malentendus pour l'interlocuteur qui du coup, par ses questions (v. 8 et 15 *sqq.*), relance les explications. D'où une situation riche d'informations en puissance pour le spectateur.
- La méprise de Thérémène : Phèdre est la cause indirecte du départ d'Hippolyte (Aricie fait partie de la suite de la reine) et non sa cause directe (v. 37-47). L'intérêt est d'amener un premier portrait de Phèdre et d'esquisser un tableau de l'action (v. 41-42) qui, sinon, ne rentreraient pas dans le cadre de cette conversation. Ce subterfuge dramaturgique permet de compléter l'exposition mais n'est pas artificiel dans la mesure où Hippolyte répugne à dévoiler d'emblée la vérité. Même procédé aux vers 52-55 : un autre malentendu pour préciser l'arrière-plan politique de la situation. En même temps, ces méprises sont des ressorts dramatiques efficaces car elles contraignent Hippolyte à s'expliquer davantage en rectifiant les erreurs de Thérémène.
- Les informations successives : le lieu (v. 2) ; le temps (v. 5 et 18) ; les personnages. D'abord les personnages qui sont sur scène – leur nom est donné selon des procédés classiques (apostrophe v. 1 ; épithète de nature pour justifier le recours au nom v. 58), leur identité ou leur statut sont plutôt des informations indirectes (« **Cher** Thérémène », v. 1, v. 9, v. 30 / « mon père » v. 5, « Thésée », v. 11, v. 38-39...) –, puis les autres – Thésée (v. 11), Phèdre (v. 26-38), Aricie (v. 50 *sqq.*) et même Cénéone au dernier vers de la scène. Première ébauche de l'action (v. 41-47).

- Tous les personnages importants sont présentés et l'essentiel est dit dans les cinquante premiers vers : malgré les lenteurs du dialogue, l'exposition à proprement parler est courte, claire, intéressante et vraisemblable selon les exigences en vigueur au XVII^e siècle, pas encore tout à fait complète néanmoins. Reste à élucider le « mystère » de Phèdre (v. 45) : voir scène 3.

2. Le rôle du confident

- Expliquer, c'est donner une explication à (*ex-plicare* : littéralement, « déplier », « développer les raisons de »). Emblématique de la scène tout entière où Thémamène, après une phase de perplexité (jusqu'au vers 33), avance des hypothèses et les développe : v. 36 *sqq.*, dernière tirade v. 114-137, et en particulier les vers 128-136 où son discours, à peine retenu par les modalisateurs (« Il n'en faut point douter », indicatifs présents comme marque de certitude, v. 134-136), sert de substitut, pour le spectateur, à la confiance du héros qui ne vient pas.

3. Thémamène, moteur du dialogue

- Les interrogations, modalité récurrente et même omniprésente dans les répliques de Thémamène, relancent sans arrêt le dialogue et le font avancer. Multiplication des questions dans la dernière tirade (v. 114-137) pour partir à l'assaut du silence farouche d'Hippolyte qui, finalement, se dérobe (v. 138).

4. Une longue scène d'exposition

- Alors que la règle voudrait qu'une bonne scène d'exposition fût courte, on a souvent ici un phénomène d'inflation verbale (questions redondantes de Thémamène, longue tirade d'Hippolyte) lié au laconisme (v. 28, 34-36, 50-51), aux réticences (litote, v. 56 ; v. 65 *sqq.*) ou au silence du héros (v. 114-137). Mais la scène d'exposition gagne en naturel ce qu'elle perd en concision : le dialogue dramatique sonne vrai et n'a rien d'un échange artificiel entre un héros qui doit parler et un confident qui ne serait là que pour écouter.
- Racine revisite donc ici de façon personnelle le schéma classique des scènes d'exposition où le héros expose l'intrigue en parlant à un confident et ami : par une sorte d'inversion, ce n'est pas ici le discours du héros mais celui du confident qui constitue la source principale d'informations pour le spectateur. Le rôle de celui-ci n'est donc pas tant d'accueillir la confiance du héros que de la provoquer, ou même de s'y substituer.

5. Le désaveu de l'amour

- Multiplication des « et » (v. 79 à 82), qui devient le signe d'une accumulation enthousiaste (tonalité euphorique). On a l'impression que la liste pourrait se poursuivre à l'infini, portée par l'émotion vibrante d'Hippolyte.
- Rupture et changement de ton avec le « mais » (tonalité dysphorique). Aux « et » se substitue l'adverbe « enfin » qui vient clore avec soulagement une liste trop longue.

6. L'ambivalence du départ d'Hippolyte

- « Partir » / « quitter » (v. 1-2) ; « chercher » / « fuir » (v. 27-28) ; « partir » / « fuir » (v. 49) : quête du père ou fuite pour se soustraire au joug de l'amour ? Les deux sens se rejoignent dans la mesure où l'interdit qui pèse sur Aricie (v. 105-110) a été édicté par le père.
- Par son départ, Hippolyte se montre donc doublement fidèle à Thésée, et la quête du père, incarnation de l'héroïsme, peut devenir l'épreuve qui permettra à Hippolyte d'accéder à son tour au rang de héros (v. 4 ; v. 97-100). Mais l'ambiguïté du modèle paternel (v. 77-94) rend d'ores et déjà problématique l'affranchissement des lois de l'amour. D'où un conflit en puissance avec le père comme pierre d'attente posée pour la suite de la tragédie ?

7. Le désir d'héroïsme

- La forêt et la mer sont les lieux de l'aventure, des espaces sauvages où l'on affronte des dangers inconnus, des champs d'action privilégiés pour le héros qui doit surmonter des épreuves. Parvenu à l'âge adulte, Hippolyte a désormais besoin d'une reconnaissance de sa valeur héroïque. Plus encore que la forêt, la mer, celle qu'il côtoie tous les jours (Trézène est un port, v. 170) ou celle qu'il va parcourir à la recherche de son père (*cf.* v. 10-14), est simultanément un symbole d'évasion et de dépassement de soi : comme un cap à franchir dans la réalisation de soi.

8. Hippolyte au cœur pur

- « Superbe » (v. 58), « implacable ennemi » (v. 59), « fier », « dédaigneux » (v. 67), « orgueil » (v. 70), « fierté » (v. 101), « farouche » (v. 121), « superbe » (v. 127), « orgueilleux et sauvage » (v. 129) : champ lexical de la fierté. Un caractère exigeant, éloigné de toute compromission et emprunt de grandeur. Solitude aussi du personnage qui refuse les lois de l'amour. Portait qui renvoie au personnage mythologique tel qu'on le trouve dans les tragédies antiques.
- D'où un climat de pureté morale, au seuil de la tragédie, qui sert en quelque sorte de toile de fond à toute la pièce et dessine comme un idéal à atteindre pour tous (Phèdre, elle aussi, aura ce même désir de pureté, décliné sur le mode du regret).

9. Le dévoilement progressif de la vérité

- Partir à la recherche de Thésée (v. 1-7), fuir Trézène (v. 28), fuir Trézène où se trouve Phèdre (v. 34-36), fuir Aricie (v. 49-51) : un aveu en quatre étapes, fait comme à reculons. Signe des réticences profondes d'Hippolyte à dire la vérité. L'aveu ne se fait jamais que de façon indirecte ou à mots couverts : jeu sur l'ambiguïté de « ennemie » (v. 49, sens politique ou social = sens galant), litote, qui plus est indirecte (v. 56, « je ne la hais point », « je l'aime »), ou interrogations (voir question 10). Pour Hippolyte, qui s'est montré jusqu'à présent rebelle à l'amour (v. 58 à 94), cet aveu est d'autant plus difficile qu'il est devenu aux yeux de tous le symbole même de la chasteté (*cf.* l'épithète de nature, v. 58), que cette image

participe à son identité et que céder à l'amour apparaît alors comme un reniement de soi : l'aveu sonne comme un désaveu (v. 68).

10. L'ambiguïté du discours d'Hippolyte

- Récurrence des interrogations (v. 95-112) : troisième formulation détournée de l'aveu (*cf.* question 9). La modalité interrogative est un subterfuge pour éviter la forme déclarative. Ambiguïté du discours d'Hippolyte qui prend apparemment la forme d'une dénégation (réinterprétation perlocutoire des interrogations ; par exemple, « je n'aurais pas dû choisir Aricie », v. 102) mais qui reste un aveu déguisé (signification implicite liée à l'emploi du conditionnel : « mais je l'ai choisie quand même »). La question porte en fait sur le bien-fondé moral, non sur l'existence de faits qui coexistent à la mise en doute.
- Ambiguïté aussi de la situation de parole (double ou triple allocutaire ?) : sous couvert de quêter l'approbation ou le désaveu de Théràmène, c'est en fait à lui-même qu'Hippolyte s'adresse. Le silence de Théràmène est d'ailleurs révélateur : il ne se sent pas directement concerné. Cette tirade ressortit dès lors plus au discours délibératif : le superbe Hippolyte, le fils fidèle, s'adresse au nouvel Hippolyte amoureux. Cette ambiguïté est symptomatique d'une profonde crise d'identité du personnage et de son sentiment de culpabilité. La situation de quête qui ouvre la scène est bien emblématique : quête du père mais aussi quête de soi.
- La longueur même de la tirade s'explique précisément par le refus de lever ces ambiguïtés et de répondre directement à la question de Théràmène (v. 65).

11. La représentation de l'amour

- « Indigne obstacle » (v. 24), « inconstance fatale » (v. 25), « un joug » (v. 60), « Vénus vous a-t-elle forcé d'encenser ses autels ? » (v. 64), « des faits moins glorieux » (v. 83), « cette indigne moitié » (v. 94), « lié » (v. 95), « humilié » (v. 96), « lâches soupirs » (v. 97), « fol amour » (v. 113). La multiplication des termes péjoratifs aux vers 114-123 peuvent s'expliquer de trois façons : le superbe Hippolyte éprouve un dédain naturel et inné pour l'amour ; l'amour détourne de l'héroïsme en empêchant d'accomplir des exploits ; l'amour entrave la liberté (métaphore récurrente du joug, vers 60, 64, 95, 96, 115 et 123).
- Rôle des dieux (en particulier Vénus) qui asservissent leur victime. Enrichie par la présence des dieux, la métaphore galante du joug prend ici nettement une résonance tragique. Présentation du thème tragique de l'amour fatal qui parcourt toute la pièce.

12. Symétries et échos : le mal de Phèdre et Hippolyte

- V. 44-46 (v. 146) / v. 134-135. Situation et formulations trop proches pour ne pas susciter des hypothèses : Phèdre est-elle, elle aussi, victime de la fatalité de l'amour ? Qui aime-t-elle ? Habilitéte de cette scène d'exposi-

tion qui informe tout en faisant rebondir les questions et en maintenant éveillée la curiosité du spectateur.

ÉCRIRE

- Informations (voir question 1) : Trézène / absence de Thésée / personnages (nom + statut) : Hippolyte, Thésée, Phèdre, Aricie, Théramène, Cénone / le mal mystérieux de Phèdre / l'amour d'Hippolyte pour Aricie / le caractère d'Hippolyte et ses réticences.
- Technique : interdiction du dialogue pour des raisons évidentes de redondance par rapport au modèle dramatique. Les informations à donner induisent de centrer la première page sur Hippolyte. Étant donné le caractère secret de son amour pour Aricie, deux solutions sont envisageables :
 - immersion dans le point de vue d'Hippolyte (monologue intérieur, utilisation du discours indirect ou indirect libre) ;
 - portait d'Hippolyte (en situation si possible, éventuellement introduit par un regard de Théramène ; par exemple, Hippolyte, le regard tourné vers la mer, v. 129-136) puis intervention d'un narrateur omniscient qui explique et dispense les informations.
- Critères d'évaluation. Valoriser :
 - l'introduction de tous les personnages principaux (Thésée, Hippolyte, Phèdre, Aricie) et des deux éléments principaux de l'intrigue (le mal d'Hippolyte et celui de Phèdre) ;
 - l'utilisation d'une situation romanesque (monologue, portrait...) pour enchaîner toutes les informations de façon logique et cohérente en évitant la pure et simple juxtaposition des noms et des faits ;
 - l'exploitation de la dimension psychologique de la situation, champ d'exploration privilégié du roman : la résistance d'Hippolyte à l'amour ;
 - les recherches stylistiques dans l'expression d'une crise intérieure : litanies, périphrases, interrogations, oppositions amour-désir d'héroïsme (écriture de la réticence, plus facile à mettre en œuvre dans le cadre du monologue).

ACTE I SCÈNE 3

AXES D'ÉTUDE

- Un aveu difficile (questions 1 à 8).
- La fatalité de l'amour (questions 9 à 13).
- Le déchirement de Phèdre : souffrance et plaisir coupable (questions 14 à 20).

RÉFLÉCHIR

1. Les grands mouvements de la scène

- Vers 153-184 : répliques de longueur moyenne, réparties de façon équilibrée entre Phèdre et Cénone. Entrée en matière et premier aveu crypté

et involontaire de Phèdre (v. 176-178 : les forêts et la carrière où évoluent les chars renvoient bien sûr métonymiquement à Hippolyte qui les fréquente assidûment *cf.* v. 130-133).

- Vers 185-235 : trois longues répliques d'Œnone (45 vers) / répliques très courtes de Phèdre (6 vers). Les efforts déployés par Œnone pour rompre le silence de Phèdre.
- Vers 236-264 : répliques très courtes de part et d'autre, n'excédant quasiment jamais le cadre du distique. Une lutte pied à pied pour vaincre les réticences de Phèdre.
- Vers 265-316 : commentaire d'Œnone en quatre vers et longue tirade de Phèdre (48 vers). L'épanchement de Phèdre.
- Des variations de tempo qui viennent rythmer cette scène, la plus longue de la pièce (164 vers). Un aveu continuellement différé (dernier tiers de la scène) : l'intérêt dramatique de la scène réside autant dans les difficultés de l'aveu (valeur psychologique, morale) que dans l'aveu lui-même et ce qu'il peut comporter d'informations (suite de l'exposition).

2. Enchaînement des répliques dans le premier mouvement

- Les destinataires du discours au fil de ces neuf répliques :
 - 1) Phèdre → Œnone ;
 - 2) Œnone → « Dieux tout-puissants » ;
 - 3) Phèdre → Œnone ? elle-même ? (comme une voix intérieure) ;
 - 4) Œnone → elle-même ? spectateur ? (sorte d'aparté au vers 162) puis Phèdre ;
 - 5) Phèdre → « Soleil » ;
 - 6) Œnone → Phèdre ;
 - 7) Phèdre → « Dieux » ;
 - 8) Œnone → Phèdre ;
 - 9) Phèdre → elle-même (« Insensée ») puis Œnone.
- Pas d'enchaînement direct et cohérent d'une réplique à l'autre. Absence de véritable dialogue mais plutôt un double discours où deux voix s'expriment de façon alternée, se développant de façon parallèle. Symptomatique du désordre et du dérèglement qui habite Phèdre : alors que la parole d'Œnone reste tendue vers son interlocutrice potentielle, Phèdre, elle, dans un tournoiement vertigineux et pathétique, multiplie les allocutaires et reste en marge de la communication, perdue dans ses pensées, sa rêverie. Un repli sur soi, un refus de se livrer à qui que ce soit et aussi une façon de se tenir déjà à l'écart du monde des vivants (v. 172).
- Les vers 179-180, avec leurs questions, marquent le retour de Phèdre à la réalité et amènent une nouvelle phase dans le dialogue. Pourquoi ce réveil de conscience ? D'abord à cause de la surprise d'Œnone mais aussi, indissociablement, parce que l'aveu qu'elle vient de faire dans un état second est contraire à son vœu de silence éternel.

3. La tirade d'Œnone (v. 185-205)

- Entrée en matière (silence inacceptable, v. 185-186) puis double série de questions (pourquoi mourir ?, v. 187-190 ; de quel droit ?, v. 195-196) qui se prolongent à chaque fois par un développement : la longueur même de cette réplique s'explique par le silence de Phèdre, que l'on pourrait rendre sensible à la représentation par quelques temps d'arrêt ménagés à la suite des questions. En l'absence de réponse, la parole d'Œnone renaît, sans jamais perdre de vue son objet : rompre le silence de Phèdre.
- Même phénomène aux vers 218-220 et 233-236, les efforts obstinés d'Œnone étant cette fois-ci suivis d'effet (d'où progression dans le dialogue).

4. La capitulation de Phèdre

- Vers 246, jeu de scène symbolique : « lève-toi » équivaut à un acquiescement. La posture des suppliantes antiques (v. 244) n'a plus lieu d'être car Phèdre va accéder à sa demande. Dramatisation de l'aveu.
- Arguments successifs employés par Œnone pour atteindre son objectif :
 - Argument psychologique : il est inhumain et cruel (pour soi et pour les autres) de se laisser mourir.
 - Argument philosophique : le choix de la mort est une décision contre nature et incompréhensible.
 - Arguments moraux : le devoir de reconnaissance ou de fidélité envers les dieux, l'époux, les enfants.
 - Argument politique : le pouvoir risque d'échapper à vos enfants qui seront supplantés par Hippolyte (v. 200-202 ; v. 210-212).
 - Arguments affectifs : chantage affectif (menace de suicide de la part d'Œnone, v. 227-232) ; mes sacrifices personnels valent bien le sacrifice de votre silence.
- Ironie tragique toutefois de certains arguments qui se retournent contre eux-mêmes, Œnone ignorant la signification qu'ils peuvent prendre pour Phèdre (v. 198, 208-209).
- Le nombre même de ces arguments témoigne de la profondeur du mal de Phèdre. C'est ce qui lui donne la force de résister si longtemps à Œnone alors qu'elle est faible et défaillante. D'où l'intensité dramatique et pathétique de la scène.

5. Stichomythie

- Concerne le troisième mouvement de la scène (v. 236-264). Rythme rapide. Tension dramatique qui atteint là un paroxysme. Véritable combat verbal vers à vers, distique à distique, hémistiche à hémistiche : fragilité extrême de la parole de Phèdre toujours prête à se résorber dans le silence et qui a besoin des sollicitations constantes d'Œnone pour avancer sur le chemin de l'aveu.

6. L'apostrophe au Ciel

- Changement d'interlocuteur : Œnone (« tu », « toi », v. 246) → Ciel (Œnone = « lui », v. 247). Esquive verbale qui permet de différer encore l'aveu.

7. Pasiphaé et Ariane

- Nouveaux détours pour se faire comprendre à mots couverts sans avoir à faire un aveu direct qui la remplirait de honte. Pasiphaé et Ariane sont des victimes de l'amour. Première approche de son aveu personnel en lançant d'abord seulement le thème de l'amour (et de la monstruosité, v. 250). Longue entrée en matière par le biais de comparaisons, avec des figures empruntées à l'histoire familiale : Phèdre n'en finit pas de commencer. À noter ici qu'Œnone, l'espace d'une réplique (v. 251-252), abandonne son rôle d'adjuvant à l'aveu pour endosser malgré elle celui d'opposant : elle ne saisit pas la portée de la référence à Pasiphaé et, en cherchant à occulter cet épisode honteux, elle justifie bien involontairement la décision initiale de Phèdre de se taire pour toujours.

- Les deux étapes de l'aveu : d'abord la nature du mal qui la ronge (« j'aime », jusqu'au vers 259), puis l'identité de la personne aimée (« j'aime Hippolyte », vers 260-264).

- D'autres réticences :

- « pour ne point faire un aveu » (v. 226) → « si je romps le silence » (v. 238) → « quand tu sauras mon crime » (v. 241) : aveu impossible (non-existence) → hypothétique (existence purement mentale, comme une façon d'appivoiser l'aveu) → aveu probable (mode indicatif, existence au futur) ;
- utilisation du futur proche (« Tu vas ouïr », v. 260) : effet d'annonce, commentaire par anticipation qui diffère encore l'aveu (voir aussi vers 261) ;

- points de suspension (v. 261-262) : discours interrompu, ellipse du nom, silence qui rend perceptible les hésitations ;

- double périphrase et question oblique, purement rhétorique (v. 262-263) ; Réticences incessantes qui disent bien la nature criminelle de cet amour avant même que Œnone n'en fasse le commentaire (v. 266), reprenant là le rôle du chœur dans les tragédies antiques.

8. L'épanchement de Phèdre

- Le point culminant de la scène est atteint lorsque le nom d'Hippolyte est enfin prononcé (v. 264) : après le dévoilement du secret, la parole devient tout à coup plus facile et peut s'épancher librement.

9. Double sens du vers 169

- Le Soleil est à la fois l'auteur de la famille, l'ascendant glorieux (voir « Une œuvre de son temps », p. 145) et l'auteur de ses malheurs, responsable de la haine de Vénus qui poursuit toute la famille (voir « Une œuvre de son temps », p. 146), « brillant » prenant alors une nuance ironique dans son rapprochement antithétique avec « triste ».

- Même ambiguïté avec « rougir » : la honte de Phèdre rejaillit sur lui parce qu'il se sent lui aussi coupable.

- Avec cette allusion à un épisode mythologique fondateur de l'histoire de la famille, la scène se trouve placée dès les premières répliques sous le signe de la fatalité.

10. L'adjectif « fatal »

- L'adjectif « fatal » est polysémique déjà à l'époque classique. On peut distinguer deux sens contextuels :
 - « qui apporte la mort, la douleur » : le « nom fatal » (v. 261) est le nom qui fait souffrir celle qui le prononce ou l'entend parce qu'il est associé dans son esprit, dans son cœur, à une passion coupable et dégradante ; le « fatal hymen » (v. 300) est source de douleur car ce sont ses liens sacrés qui créent l'adultère et la culpabilité ;
 - mais aussi, sens plus éclairant dans le contexte de la tragédie : « qui est voulu, fixé par le destin » (v. 249). La colère de Vénus est l'instrument même de la fatalité qui pèse sur destin des hommes. Avec cette occurrence, on est au cœur du registre tragique : la créature humaine, faible et dérisoire au regard des intentions divines, se débat inutilement et nourrit de vains espoirs dans sa quête du bonheur et de la liberté (cf. « égarements » : Pasiphaé s'égare loin des lois morales, mais aussi loin d'elle-même car sa volonté est comme entravée par celle de Vénus ; voir aussi les vers 291-298 et le vers 301).

11. Vénus et l'amour

- Occurrences : v. 249-250 (« amour » ; « Vénus ») ; v. 253 (« amour ») ; v. 257 (« Vénus ») ; v. 259 (« amour ») ; v. 277 (« Vénus ») ; v. 283 (« amour ») ; v. 305 (« Vénus »).
- Les deux mots ont normalement des sens distincts : l'un renvoie à un sentiment humain, l'autre à une divinité. Mais leur emploi dans la scène, selon une alternance très régulière, nous oriente plutôt vers l'hypothèse d'une confusion progressive entre les deux mots. Certains contextes sont effectivement éclairants : la volonté implacable de Vénus (v. 249) semble avoir investi le mot « amour » (v. 250), placé en position de sujet actif. Les « feux redoutables » (v. 277), métaphore classique de la passion, ne sont que la manifestation de la présence de Vénus selon une équivalence marquée par le « et » (v. 278). Enfin, le parallélisme de construction des vers 305-306 fait du mot « ardeur » (toujours la métaphore sous-jacente de la flamme) le synonyme pur et simple de « Vénus ». La formule d'épanorthose (« Ce n'est plus » / « C'est ») rend finalement caduc le sens habituel d'« ardeur » pour le remplacer par un nouveau sens, tragique : l'amour ne naît pas du cœur ou des entrailles de l'homme, il n'est que l'expression de la fatalité. L'homme est par essence victime, dépendant de la volonté des dieux, sa liberté est entravée (« proie » ; « attachée »).

12. « Une flamme si noire » (v. 310)

- Oxymore, alliance de deux champs lexicaux antithétiques qui traversent toute la tragédie : la lumière et la nuit (voir « Les thèmes », p. 167-168).

13. La liberté de Phèdre ?

- La seule liberté qui lui reste est de se laisser mourir : elle échappera ainsi à la fatalité de l'amour. Mais cette liberté même, si dérisoire soit-elle, n'est-elle pas encore illusoire si son destin est déjà fixé ? Quoi qu'il en soit, à la fin de la scène 3, un coup de théâtre s'avère nécessaire et inéluctable, car sinon les perspectives dramatiques sont bouchées : quel événement va pouvoir ramener à la vie l'héroïne éponyme ?

14. La passion représentée comme un mal

- L'amour est une maladie : « rougir », « pâlir » (v. 273) ; « troubles » (v. 274) ; symptômes physiques de cette maladie (v. 276-277) ; « incurable », « remèdes » (v. 283).
- L'amour est une souffrance : « tourments » (v. 278) ; « misère » (v. 283) ; « ennuis » (v. 299), « fatal » (v. 300) ; « cruelle » (v. 301) ; « blessure », « saigné » (v. 304).
- L'amour est un péché : « innocence » (v. 298) / « crime » (v. 307) ; « si noire » (v. 310).
- Les trois champs lexicaux se succèdent au fil de la tirade : d'abord la maladie qui prend possession du corps tout entier, puis la souffrance, enfin le péché. La tirade se clôt donc sur le jugement lucide et sans concession que Phèdre porte sur sa propre passion. Toutefois, l'essentiel du discours se construit autour des deux autres champs lexicaux, beaucoup plus fournis, comme si, malgré son jugement moral, Phèdre éprouvait un plaisir trouble à évoquer ses souffrances, c'est-à-dire sa passion.

15. La temporalité du récit

- Plus-que-parfait (v. 269-271) : le bonheur avec Thésée, son époux.
- Passé simple / imparfait (v. 272-296) : Phèdre et Hippolyte à Athènes, coup de foudre (thématique du regard), combat de Phèdre pour lutter contre sa passion, exil d'Hippolyte.
- Imparfait (v. 297-300) : sérénité retrouvée de Phèdre.
- Passé composé / imparfait : Phèdre et Hippolyte à Trézène.
- Les phases de bonheur ou d'apaisement aux côtés de Thésée sont visiblement négligées (six vers) ; les tourments qu'amène la présence d'Hippolyte sont eux largement privilégiés. Le traitement inégal est lié bien sûr à l'objet même de l'aveu. Toutefois, le déséquilibre est tellement marqué qu'on peut en venir à suspecter une certaine complaisance chez Phèdre à se remémorer les épisodes, même douloureux, de sa passion. On sent le plaisir trouble goûté à la seule évocation verbale de l'être aimé : cf. fréquence des références à Hippolyte et jouissance ambiguë à multiplier les périphrases qui viennent prolonger et comme amplifier le plaisir du nom (v. 288, 293, 303).

16. « Ariane, ma sœur [...] » (v. 253-254) : poésie du vers

- Allusions mythologiques qui sollicitent l'imagination du spectateur et font naître en lui une rêverie poétique (Ariane et Thésée, le Minotaure, le fil d'Ariane, le voyage de retour à Athènes, l'abandon à Naxos).
- Disposition régulière des coupes dans le distique (3/3//4/2-3/3//3/3) : un rythme apaisant et quasi incantatoire ; rythme qui peut évoquer le flux et le reflux de la mer et dont la magie opère pour recréer dans notre esprit le tableau de cette île battue par les flots où Ariane fut abandonnée.
- La diérèse déchirante « Ari-ane » qui fait vibrer à la surface du vers les affres de la blessure d'amour.
- Jeu des sonorités : [a][i][a] / [a][œ] / [ε][a][u] / [e][e] ; [u][u][y] / [o][ɔ] / [u][u][y] / [e][e].
- Échos à l'intérieur des vers : modulations autour du [a], du [u] ; effets de redoublement sonore surtout dans le vers 254.
- Échos d'un vers à l'autre : rime riche [lese] ; annonce du son [u] au vers 253 ; jeu sur deux sons voyelles dans les groupes rythmiques initiaux de chaque hémistiche.
- De subtiles dissymétries pour tempérer le jeu des symétries : par exemple, [a][i][a] / [u][u][y] avec une distribution différente des voyelles redoublées, [o][ɔ] et non [o][o], dans une modulation plus riche et plus subtile.
- D'où une impression d'harmonie profonde où les mots acquièrent un poids et une nécessité proprement poétique.

17. Régularités métriques

- Tétramètres : 3/3//3/3. Voir aussi v. 276, 281, 282, 293, 294, 295, 296, 303, 304, 305, 306, 307, 309 : seize occurrences en 42 vers (v. 269 à 310). Fréquence inhabituelle de ces tétramètres : tension lyrique du discours. Ces régularités métriques créent une mélodie envoûtante, témoins sans doute de cet ensorcellement dont Phèdre est victime : celui de l'amour. On retrouve l'ambiguïté culpabilité / complaisance à se remémorer et à faire revivre cet amour de façon vibrante et lyrique.

18. Images du corps

- Champ lexical du corps et de la personne : récurrence du pronom « je » ; « dans mon âme » (v. 274) ; « mes yeux » (v. 275) ; « tout mon corps » (v. 276) ; « ma raison » (v. 282) ; « ma main » (v. 284) ; « ma bouche » (v. 285) ; « mes yeux » (v. 290) ; « contre moi-même » (v. 291) ; « mon courage » (v. 292). Surtout des parties du corps (yeux, main, bouche, cœur) plutôt que le corps dans son intégrité physique (une seule occurrence) : le corps éclaté comme représentation du corps souffrant. Déchirement intérieur de la personne qui ne se reconnaît plus comme un tout cohérent : « ma raison égarée », plusieurs synecdoques (v. 284, 285, 290) comme substituts dérisoires du pronom « je » qui ne signifie plus grand-chose (recomposition grammaticale illusoire de la per-

sonne). Gouffre vertigineux qui scinde la personne en deux, la faisant se regarder de l'extérieur comme étrangère à elle-même.

- En effet, Phèdre a perdu la maîtrise de soi : elle est devenue l'objet d'une passion qui la dépasse et n'est plus le siège d'une volonté agissante et libre qui pourrait régler sa conduite. Affrontement de deux dynamiques contradictoires (sa volonté / celle de Vénus, ses désirs) qui font d'elle un champ de bataille désordonné et dévasté.

- Dans les quatre derniers distiques en particulier, les images du corps servent à mettre en scène cette image dissociée, dédoublée de la personne grâce à une série d'oppositions : « ma bouche » / « j' » (v. 285-286) ; « je » / « mes yeux » (v. 289-290) ; « contre moi-même » / « je » (v. 291) ; « j' » / « mon courage » (v. 292). Leur accumulation vient renforcer l'impression tragique d'une fatalité implacable venant déjouer systématiquement toutes les tentatives de la créature humaine.

- Mise en scène possible : difficile à faire passer dans le jeu de la comédienne sauf dans le choix d'une position d'accablement (corps abandonné sur un lit, une chaise, agenouillée). Réfléchir plutôt sur le décor et sa symbolique : une représentation indirecte de Vénus, de la fatalité, d'une présence divine (une statue, un temple, un tableau, une lumière venue d'en haut, le Minotaure...) ; l'évocation du piège (une voûte, un palais des miroirs, un miroir à multiples facettes renvoyant une image fragmentée du corps...). (Voir « Phèdre en images », en particulier les documents 1, 7, 8, 12, 13 et 18.)

19. « Tout m'afflige et me nuit [...] » (v. 161)

- Tétramètre : monotonie, langueur.
- Polypote « nuit » / « nuire », redoublement du « et », épanorthose : effet d'appesantissement.
- Récurrence du [i], son voyelle le plus aigu en français : expression d'un malaise insoutenable et obsédant.
- Atmosphère accablante et funeste dès l'entrée en scène du personnage. Registre pathétique. Une espèce de gageure pour le dramaturge à construire toute une pièce autour d'un personnage défaillant et dépressif.
- Vers à lire lentement, d'une voix épuisée et mourante, comme dans un souffle, en opposition peut-être avec le premier mouvement de la réplique (v. 108-110) où Phèdre se ranimait un peu.

20. « Elle s'assied » (v. 157)

- Portée symbolique : épuisement, faiblesse physique, accablement, abandon.
- Débit lent, voix faible, murmure. Ton monocorde, voix blanche. Immobilité ou jeu très statique : mouvements ralentis, comme appesantis, jeux de regards. Ce serait là une façon de jouer Phèdre dans la première partie de la scène, avant la longue tirade où le rythme s'anime et où elle retrouve une certaine énergie.

ÉCRIRE

- Lecture des notes de mise en scène de Jean-Louis Barrault dans *Mise en scène de Phèdre* (première partie de la scène, v. 153 à 184) :
 - Dégager un modèle d'écriture dont les élèves peuvent s'inspirer : notes, phrases nominales mais sans excès...
 - Répertorier la nature des informations à donner : débit, timbre, mouvements, regards, gestes, jeux de scène, lumière, indications spatiales.
- Travail d'écriture en plusieurs groupes pour pouvoir confronter ensuite les différentes interprétations du texte (raccourcir éventuellement le passage).
- Lecture des travaux. Commentaires et comparaisons : mise en scène et interprétation.
- Lecture éventuelle des notes de Barrault concernant ce passage.
- Prolongement (paragraphe(s) d'argumentation à rédiger à la maison) : Pourquoi un même texte théâtral donne-t-il lieu à des mises en scène différentes ? Arguments possibles :
 - Le texte ne dit pas tout : une marge de liberté pour le metteur en scène.
 - La psychologie des personnages est riche et complexe : des interprétations différentes, mettant en avant des aspects différents de la personnalité des personnages.
 - Une relecture du texte à la lumière de préoccupations personnelles et/ou de problèmes d'actualité : des lectures modernes du texte, qui sont des relectures avec une vision différente de celle de Racine au XVII^e siècle. De véritables créations avec une signification nouvelle qui est fonction de la personnalité du metteur en scène.

ACTE I SCÈNES 4 ET 5

AXES D'ÉTUDE

- Un coup de théâtre prévisible (questions 1 à 3)
- Le silence de Phèdre (questions 4 et 5)
- Œnone ou le discours spécieux (questions 6 à 8)

RÉFLÉCHIR

1. Modifications de la situation : une péripétie

- L'amour de Phèdre pour Hippolyte ne vient plus rompre les liens sacrés de son mariage avec Thésée : la mort de l'époux libère Phèdre du poids de l'adultère (v. 349-352). Une certaine sérénité peut alors renaître en elle et la ramener à la vie (v. 337-340). Ce coup de théâtre était prévisible dans la mesure où il paraît inconcevable de voir mourir dès les premières scènes l'héroïne éponyme d'une pièce.
- Hippolyte, quant à lui, reste sur le pied du départ (v. 332) mais le voyage change de destination et d'objet (v. 333-334) : c'est désormais la carrière politique, et non la piété filiale, qui offre un champ d'action possible à son

désir d'héroïsme. Celui-ci le manifeste avec d'autant plus de fougue (« Déjà », « tout prêt », v. 352) qu'il est quant à lui libéré du poids écrasant du modèle paternel. Surtout, l'interdit paternel pesant sur Aricie ou devient caduc ou perd de sa force. Son amour peut être du coup comme purifié.

- La mort de Thésée ouvre donc à Phèdre et Hippolyte, comme au dramaturge, de nouvelles perspectives : devenus plus légitimes, les aveux d'amour (Hippolyte → Aricie ; Phèdre → Hippolyte) ne vont pas manquer sans doute de se frayer un chemin dans la pièce.

2. Une nouvelle douteuse

- Athènes se partage : « l'un » / « l'autre » / « une brigade » / « Hippolyte » (v. 325-332). Toute l'agitation politique qui se crée autour de cette nouvelle vient lui donner consistance aux yeux de Phèdre. La multiplication des acteurs (quatre en dix vers) et leur engagement dans le drame politique semblent à eux seuls authentifier les faits comme si la réalité des conséquences était garante de la réalité de la cause.

- Mais cette agitation politique ne repose que sur une rumeur (« On dit même », v. 329) et surtout l'incertitude qui entoure les sources de cette nouvelle rejaillit sur la nouvelle elle-même : « des vaisseaux » (v. 323), non identifiés, très vagues. Dès lors, un autre coup de théâtre devient prévisible pour le spectateur, à la fois conscient de la fragilité de cette nouvelle situation et n'ignorant rien, s'il est cultivé, des péripéties de la légende du retour de Thésée.

3. Vers une tragédie politique ?

- Après deux grandes scènes consacrées à l'amour (scènes 1 et 3), c'est le discours politique qui semble l'emporter à la fin de l'acte : un premier aperçu de la situation politique à travers le discours de Panope (scène 4) avec les problèmes de succession au trône et les trois prétendants qui peuvent se mettre sur les rangs (le fils de Phèdre, Hippolyte, Aricie) ; puis une analyse plus poussée dans la tirade d'Œnone (scène 5) qui suggère des manœuvres politiques et des alliances possibles. Phèdre reste néanmoins en retrait de tous ces calculs politiques puisque c'est seulement poussée par « l'amour d'un fils » (v. 365) qu'elle consent à s'engager sur l'arène politique : elle reste dans le registre affectif.

- Le spectateur, quant à lui, n'est pas dupe de cette réorientation politique de la tragédie : il perçoit clairement que les mobiles politiques ne sont que des alibis superficiels et que l'amour reste le ressort dramatique principal. Il n'échappe à personne évidemment que l'alliance politique que Œnone propose entre Hippolyte et Phèdre (v. 361-362) a surtout des résonances affectives (voir questions 6, 7, 8). Il n'y a donc aucun risque de voir la pièce dériver vers la tragédie politique.

4. Quel interlocuteur pour Panope ?

- Vers 321-335 : la parole d'Œnone se substitue à celle de Phèdre défaillante (voir le décalage dans l'enchaînement des répliques ; « je »-« vous » = Panope-Phèdre, seul interlocuteur valable → réponse d'Œnone). Le decorum voudrait évidemment que la reine s'exprimât, et non la confidente. Pourquoi ce silence ? Phèdre est sous le choc de la nouvelle. Sa seule intervention dans la scène 4 (v. 325) tient plus du cri que de la parole. Ne maîtrisant ni la situation, ni son cœur, elle est la proie d'émotions intenses et peut-être contradictoires et, bouleversée, elle n'est pas en mesure de prononcer les paroles, même conventionnelles, qu'on attend d'elle. Qui plus est, les sentiments qui la submergent à cet instant ne sont sans doute pas de ceux qu'il convient d'exprimer (ambiguïté de l'exclamation au vers 325 : douleur d'avoir perdu son époux / renaissance de l'espoir, joie incontrôlable à sentir que sa passion coupable devient moins criminelle).
- Sur le plan dramatique, l'option du silence de Phèdre présente pour le dramaturge un double intérêt : il permet une présentation nette et concise des enjeux politiques de la situation au milieu de laquelle une intervention de Phèdre ne ferait qu'amener des longueurs et la confusion ; par ailleurs, le poids du non-dit qui s'impose nécessairement à l'esprit du spectateur donne à la scène une épaisseur psychologique et un relief nouveau ; Racine évite ainsi l'écueil toujours possible d'une scène purement informative qui resterait en marge de l'action principale (intrigue amoureuse).
- Jeu de scène possible aux vers 335-336 : souligner le décalage de Phèdre par rapport à la situation. On attend d'elle colère, indignation, sursaut d'énergie ; elle est sans doute rêveuse et toute pleine de son amour à la seule évocation du nom d'Hippolyte (v. 332). Par exemple : Panope au cœur de l'action et au centre du plateau, le regard tendu vers Phèdre ; Phèdre, elle, en retrait, immobile, le regard perdu dans le vague, ou tourné vers un Ailleurs (suivant le décor, la mer, le rivage où Hippolyte a l'habitude de faire voler son char). Panope s'approche de Phèdre en quête d'une réponse ; Œnone s'interpose.

5. Le retour à la vie

- Vers 313-316, Phèdre est mourante ; vers 363-366, Phèdre revient à la vie. Le long silence de Phèdre (v. 316 à 362), à peine coupé par son exclamation au vers 325, correspond au temps nécessaire à sa conversion intérieure, pour repasser du monde des morts au monde des vivants. La tirade d'Œnone, tout en analysant la situation, est là aussi pour meubler ce silence et lui donner épaisseur et consistance aux yeux du spectateur. Peut-être est-ce là d'ailleurs la signification des vers 349 à 354 : devant le silence persistant de Phèdre, et pour l'en faire sortir, Œnone abandonne l'habillage politique de son discours pour en venir à des arguments plus directs et plus efficaces.
- Pour les autres éléments de réponse, voir la question 4.

6. Le discours politique d'Œnone

• Après une courte exposition de la ligne de conduite à suivre (v. 337-340), la tirade d'Œnone s'ouvre et se clôt sur des arguments politiques : d'une part soutenir les intérêts politiques de son fils (v. 341-348) ; faisant appel à l'instinct maternel, l'argument s'appuie sur le registre pathétique : « larmes », « cris innocents » ; d'autre part conclure une alliance avec Hippolyte, son ennemi en puissance, pour évincer Aricie (v. 355-362). Au centre et encadrés par le discours politique comme en une sorte de parenthèse, des arguments moraux qui évoquent la légitimité retrouvée de l'amour de Phèdre pour Hippolyte. Les arguments politiques paraissent donc prééminents, que ce soit par le volume qu'ils occupent (seize vers sur vingt-deux) ou par leur position stratégique dans la tirade. Toutefois, ils sont en porte-à-faux par rapport à la nature de la crise que traverse Phèdre, crise exclusivement amoureuse. Alibis commodes pour donner à la conduite de Phèdre des dehors acceptables et raisonnables, conformes aux bienséances, ces arguments politiques inscrivent finalement le discours d'Œnone dans l'espace du mensonge.

7. Un discours qui joue sur les ambiguïtés

- « Le voir » (v. 354) : avec des projets politiques ou amoureux ?
- « Sans vous rendre coupable » (v. 354) : parce que les enjeux politiques de la situation aideront Phèdre à se dominer ou parce que sa flamme peut désormais se déclarer en toute innocence ?
- « Fléchissez son courage » (v. 357) : en faveur de qui ? Phèdre elle-même ou seulement son fils ?
- « Unissez-vous tous deux » (v. 362) : union simplement politique, ou amoureuse par le biais d'un remariage qui concilierait leurs intérêts ?
- Quelle valeur peut bien avoir un conseil politique qui ne fait que traverser les pulsions amoureuses de Phèdre ? Par ces mensonges et son discours spécieux, Œnone manifeste sans doute son attachement passionné à Phèdre et sa volonté de ramener à la vie coûte que coûte celle qu'elle a élevée (voir l'amour fusionnel entre la nourrice et Phèdre, v. 337-338). Elle révèle aussi un caractère retors et sans scrupule : pour elle, la fin justifie en quelque sorte les moyens et elle est prête à toutes les compromissions sans l'ombre d'une hésitation : voir le caractère péremptoire et impérieux de son argumentation (impératifs, v. 349, 357, 362 ; « prescrit », v. 340 : vocabulaire du devoir).
- Elle sort là de son rôle de simple confidente : conseillère politique, directrice de conscience, elle joue un rôle moteur dans l'orientation de l'intrigue puisque Phèdre, épuisée et encore abattue, n'est pas capable de prendre son destin en main. Éminence grise de Phèdre, qui l'engage insensiblement sur la voie du mal.
- Se pose néanmoins la question du degré d'adhésion de Phèdre au discours d'Œnone : jusqu'à quel point se laisse-t-elle entraîner (v. 363) ? Le fait-elle malgré elle et en toute innocence ou non sans complaisance et par un tacite consentement ? Œnone est-elle un démon tentateur qui lui souffle de l'extérieur des projets qu'elle n'aurait jamais osé formuler elle-même ou n'est-elle

que l'ombre noire de Phèdre, qui peut-être finalement ne la laisse parler que pour s'éviter la peine d'endosser la responsabilité morale d'une telle décision ? Le silence de Phèdre, d'abord pleinement justifié par son état psychologique, ne prend-il pas ensuite une dimension stratégique plus ou moins volontaire ? Voir « l'amour d'un fils » (v. 365) : mauvaise foi évidente de Phèdre alors même qu'elle a le cœur plein de l'amour d'un autre, voire mensonge par restriction de pensée (jeu sur l'ambiguïté possible de fils : naturel / adoptif, par alliance). Le problème se trouvera posé de nouveau, et explicitement cette fois, à la fin de l'acte IV, dans la dernière tirade de Phèdre.

8. Ironie tragique : « une juste ennemie » (v. 361)

- Double sens de l'expression dont l'un échappe à Phèdre et CEnone mais ne manque pas d'être perçu par le spectateur qui en sait plus qu'elles (situation de double allocutaire propre au discours théâtral ; voir scène 1) : une ennemie politique qui pourrait usurper une place qui revient plus légitimement à Hippolyte ou au fils de Phèdre / celle qui a vaincu le cœur d'Hippolyte (sens galant) et qui du coup devient la rivale de Phèdre.
- Le plaisir ambigu du spectateur repose alors sur le décalage entre les illusions dont se bercent les personnages et l'issue prévisible et fatale de tous ces faux espoirs et de toutes ces fausses solutions. L'ironie tragique est une pierre d'attente posée pour la suite de la tragédie et devient doublement source de plaisir par anticipation : plaisir à imaginer l'aveu de Phèdre à un Hippolyte amoureux d'Aricie et plaisir à attendre le renversement inévitable des alliances prévues et des rapports de force entre les personnages (union d'Hippolyte et d'Aricie contre Phèdre). L'ironie est d'ailleurs d'autant plus marquée que c'est la polysémie même du langage dont CEnone use ici avec habileté et artifice qui se retournera finalement contre elle (découverte de la rivale / jalousie de Phèdre / malédiction d'Enone, acte IV, scènes 4 à 6).

ÉCRIRE

- Les arguments possibles :
 - l'action politique ne saurait offrir un dérivatif à une passion obsédante (argument psychologique) ;
 - Phèdre n'est pas un être de mensonge mais un être entier qui ne saura déguiser sa passion sous des dehors politiques (argument psychologique) ;
 - comment un être qui ne sait se gouverner lui-même pourrait-il prétendre gouverner les autres ? (argument politique) ;
 - cette passion reste coupable : la piété filiale et conjugale donnent à Phèdre comme à Hippolyte un devoir de mémoire à l'égard de Thésée qui restera entre eux un obstacle éternel (argument moral) ;
 - Hippolyte est étranger à l'amour et ne peut éprouver qu'un juste ressentiment contre celle qui l'a poursuivi de sa haine et l'a exilé. Un regain d'espoir ne peut réserver à Phèdre que de nouvelles souffrances (deshonneur, mort) car l'échec est prévisible (argument psychologique).
- Valoriser la variété des arguments utilisés et l'exploitation stylistique de la situation : colère, noble indignation (exclamations, interrogations...).

FAIRE LE POINT ACTE I**1. Un acte d'exposition**

- Informations : Trézène (lieu), absence prolongée de Thésée (temps), présentation des différents personnages, amour du superbe Hippolyte pour Aricie (intrigue) [scène 1] ; amour de Phèdre pour Hippolyte (scène 3) ; intentions suicidaires de Phèdre (scènes 1 et 3).
- L'exposition occupe donc l'acte tout entier mais celui-ci n'est pas qu'un acte d'exposition puisque des péripéties interviennent déjà dans les dernières scènes pour modifier la situation initiale et déclencher l'action : mort de Thésée (scène 4) ; retour à la vie de Phèdre et projet d'une alliance politique (?) de Phèdre avec Hippolyte (scène 5). Racine évite ainsi l'écueil d'un acte d'exposition trop statique au fil duquel la curiosité du spectateur finirait par s'éteindre.

2. L'acte des confidences

- Les deux scènes clés (*cf.* volume occupé dans l'acte) sont les scènes 1 et 3.
- Toutes deux mettent en scène un aveu d'amour difficile au cours duquel le (la) confident(e) joue un rôle déterminant en sollicitant la confiance du héros (de l'héroïne) de façon active.
- Thésée le séducteur est un obstacle à l'amour, pour Hippolyte (interdit paternel pesant sur Aricie), comme pour Phèdre (adultère). Sa mort présumée libère l'un et l'autre du poids de la culpabilité.
- Pour autant, tous les obstacles ne se sont pas ensuite levés pour eux : leur amour sera-t-il payé de retour ? Pour Phèdre, c'est un obstacle majeur et bien réel, puisque l'on sait déjà qu'Hippolyte aime Aricie. Pour Hippolyte, ce n'est qu'un obstacle en puissance et purement formel car le spectateur pressent trop l'intérêt dramatique d'une idylle entre Hippolyte et Aricie pour imaginer un seul instant que Racine pourrait s'en priver.

3. L'amour

- Phèdre aime Hippolyte qui aime Aricie. Mais Aricie aime-t-elle Hippolyte ? Cela ne fait guère de doute (*cf. supra*). Le personnage de la rivale offre en effet la perspective d'une scène de jalousie : belle scène à faire pour représenter la fureur de Phèdre, et contribution personnelle de Racine au personnage de Phèdre dans la mesure où il a rendu Hippolyte amoureux (innovation par rapport aux tragédies antiques où Hippolyte est voué à la chasteté). (Voir « Racine et *Phèdre* », p. 27 et « Une œuvre de son temps ? », p. 147-149.)

4. Phèdre et Hippolyte

- Ils traversent une crise intérieure : déchirés entre l'amour qui les pousse et le devoir qui les retient. Leurs solutions, l'une peut être illusoire, l'autre radicale : la fuite (Hippolyte) / la mort (Phèdre).
- Exemples de réticences : vers 49, 56, 67-68, 95... (Hippolyte) ; vers 225, 241-2, 249-50... (Phèdre).

- Ce contraste renforce à la fois le caractère immoral et contre nature de la passion de Phèdre pour Hippolyte et l'atmosphère tragique, Phèdre entretenant l'illusion d'un couple possible que les oppositions même viennent démentir.

5. Thémamène et Cénone

- Thémamène apporte sa caution morale à l'amour d'Hippolyte pour Ariane (v. 119-120) et relativise ainsi l'interdit paternel pour le rendre moins paralysant. Cénone, elle, suggère une alliance politique avec Hippolyte (v. 362).

- Cénone est, de loin, la plus active des deux : d'abord parce que l'asthénie ou l'inertie de Phèdre libère de fait un champ d'action pour elle (alors qu'Hippolyte, lui, reste actif et prend des décisions) ; ensuite parce que les enjeux de la situation sont beaucoup plus impérieux pour elle (il s'agit d'empêcher Phèdre de se laisser mourir). Ses interventions sont donc plus convaincantes et plus combatives car, prête à la suivre même dans la mort (v. 338), elle est en quelque sorte condamnée à réussir. Elle joue alors un rôle dramatique essentiel en orientant le cours de l'action, ce qui n'est pas le cas de Thémamène.

6. La poésie

- Les trois grands pôles :
 - l'univers des dieux : Vénus (plusieurs occurrences), le Soleil, l'Achéron ;
 - la généalogie de Phèdre : Minos, Pasiphaé, Ariane, le Soleil, le Minotaure ;
 - les exploits de Thésée (guerriers et amoureux) : Corinthe, mer Égée, Élide... (régions de la Grèce, berceau des exploits de Thésée) ; Pallantides, Antiope, Procuste, Cercyon... géant d'Épidaure, Crète, Hélène, Sparte, Salamine, Ariane, Phèdre.
- Multiples recoupements : Phèdre, Ariane, sa sœur, son demi-frère, le Minotaure, font aussi partie de la légende de Thésée. Le parcours glorieux de Thésée va jusqu'aux Enfers (domaine des dieux). Phèdre a pour ascendant un dieu. La vengeance de Vénus se retourne contre la famille de Phèdre. Le destin des hommes et celui des dieux sont donc inextricablement liés. Il en ressort paradoxalement l'impression d'un univers clos duquel il est difficile de s'échapper.

7. Le tragique

- La fatalité, c'est l'amour représenté sous les traits de Vénus.
- Phèdre en est la principale victime car le spectateur sait que, à la différence d'Hippolyte qui succombe lui aussi à la déesse, aucun espoir ne lui est permis. Elle se débat en vain. Son seul espace de liberté est de choisir délibérément la mort pour se soustraire à l'emprise de Vénus.

ACTE II**ACTE II SCÈNE 1****AXES D'ÉTUDE**

- La place de cette scène dans l'économie de la pièce : une forte unité d'action (questions 1 à 3)
- L'intérêt dramatique de l'entrée en scène d'Aricie (questions 4 à 6)
- Nouvelle passion, nouvel aveu (questions 7 à 9)

RÉFLÉCHIR**1. L'enchaînement entre l'acte I et l'acte II**

• Entrée en scène d'Aricie dont on n'avait fait que parler à l'acte I (scène 1). Reprise de la thématique de la mort de Thésée (*cf.* I, 4) : l'acte II s'inscrit donc dans le prolongement direct de l'acte I.

• Toutefois, les règles de la dramaturgie classique imposent, pour justifier précisément la division en actes, qu'une action intervienne dans l'intervalle entre deux actes. Ici :

– Sortie de Phèdre et Œnone et entrée en scène d'Aricie et Ismène : ces mouvements des personnages ne sont pas inscrits dans le texte, contrairement à ce qui se passe au cœur d'un acte lorsque les scènes sont liées entre elles, et ils ne font donc partie ni de la fin de l'acte I, ni du début de l'acte II. À comparer avec les sorties de Thérémène (v. 140), d'Hippolyte (v. 151-152), de Panope (v. 335-336) et l'entrée en scène d'Œnone (v. 142), ou celle de Phèdre, qui justifie à elle seule l'existence de la scène I, 2 (dix vers pour donner matériellement à Phèdre qui est mourante et se déplace donc très lentement le temps d'arriver au milieu de la scène).

– Hippolyte a cherché Aricie et a sollicité une entrevue avec elle. Ismène vient d'en informer Aricie. Plusieurs minutes ont sans doute été nécessaires à cette démarche mais il est vraisemblable que, pour l'essentiel, elle s'est déroulée pendant la durée des scènes 3 à 5 de l'acte I.

– Les vers 380 et suivants ne correspondent pas à une action nouvelle (voir I, 5).

– Début de la conversation entre Aricie et Ismène : les questions (v. 367-368) renvoient à une ou des répliques antérieures. C'est un procédé fréquent en début d'acte car il permet précisément au dramaturge de donner une épaisseur dramatique à l'entracte.

• Au bout du compte, l'entracte repose sur fort peu de choses : sortie de Phèdre et Œnone, arrivée d'Aricie et Ismène, quelques répliques déjà prononcées. Le tout occupe au plus quelques minutes. Tout en respectant les règles de la dramaturgie classique, l'action reste donc extrêmement resserrée, comme c'est souvent le cas chez Racine : l'unité de temps ne risque pas d'être mise à mal.

2. Une « nouvelle exposition »

- L'arrivée d'un nouveau personnage au début de l'acte II est chose courante au théâtre. Elle n'amène pas nécessairement un renouveau d'exposition car la présentation du personnage peut se faire en son absence. Ici, toutefois, la présentation d'Aricie à l'acte I était incomplète (scène 1) et la donnée manquante arrive seulement au début de l'acte II : son amour pour Hippolyte.
- Cela permet d'une part de ne pas surcharger l'acte I par de trop nombreuses informations et surtout de piquer la curiosité du spectateur : présenté trop tôt à l'acte I, l'amour d'Aricie pour Hippolyte ne serait apparu que comme une donnée secondaire ; il prend ici d'autant plus de relief que l'information en est différée. De plus, à l'acte I, il aurait fait un peu double emploi avec l'aveu d'Hippolyte. Ici, il va pouvoir servir de contrepoint à l'aveu de Phèdre à Hippolyte : II, 1 est à II, 5 ce que I, 1 est à I, 3. Ces deux scènes servent à donner aux aveux successifs de Phèdre leur profondeur tragique et il eût été dommage que Racine s'en privât simplement pour respecter la règle de la brièveté de l'exposition, qui n'est d'ailleurs pas impérative.

3. La mort de Thésée : une nouvelle crédible ?

- Les indices qui sèment le doute sur cette nouvelle sont surtout concentrés dans la réplique des vers 380-388 : « On sème [...] d'incroyables discours » ; « On dit que » ; « On dit même, et ce bruit ». À nouveau, champ lexical du bruit et de la rumeur (voir I, 4) avec en particulier le caractère très flou du pronom indéfini « on » et l'image du verbe « semer » : la rumeur se propage et s'amplifie à la manière d'une plante qui se multiplie en fructifiant et en libérant toutes ses graines. Absence de sources attestées, versions contradictoires (v. 381-382 ; v. 383-388).
- Ironie tragique de « incroyables » qu'Ismène emploie aveuglément à contresens : ce qui n'est effectivement pas digne d'être cru lui paraît seulement étonnant ou prodigieux mais elle le tient pour vrai, car vivre d'incroyables aventures n'est jamais que l'ordinaire d'un héros tel que Thésée. Même ironie au vers 389 (= c'est à peine croyable et j'ai du mal à l'imaginer car cela défie les lois des humains mais je l' imagine quand même ; voir la question du vers 391 où la mise en doute porte bien sur les circonstances de l'action et non sur son existence même). Après tous ces indices, le spectateur, lui, en tout cas, ne manque pas de douter de cette nouvelle (ironie tragique liée ici à la situation de double allocutaire au théâtre). D'où un coup de théâtre prévisible.

4. Nouvelle image d'Aricie

- D'après l'acte I : « jeune » (v. 50) ; « reste d'un sang fatal » (v. 51) ; « aimable » (v. 59) ; « innocents appas » (v. 55 ; v. 102-111) ; « grâce nouvelle » (v. 118) ; « chaste amour » (v. 119) ; « charmante » (v. 137). Dans la scène 1 de l'acte I, l'opposition entre le statut politique d'ennemie et ses qualités féminines ont tendance à donner d'Aricie l'image d'une jeune femme fragile, timide, victime innocente d'une situation politique

qui la dépasse et dont elle n'est pas responsable : le rôle de la princesse captive est un emploi au théâtre.

- Modification de cette image à l'acte II. On retrouve bien sûr la dimension pathétique du personnage dans la première partie de la scène (jusqu'au vers 430) : lexique de la douleur et de la pitié (« plaindre », « malheur », « triste », « impitoyable », « amertume », « pleurs ») ; réécriture pathétique et vibrante de l'épisode des Pallantides (v. 423-426), à comparer avec les vers 53-54 : en l'espace de quatre vers, exclamation, métaphore végétale filée, personnification de la terre, allégorie sous-jacente de la mort comme faucheuse.

- Mais le personnage prend aussi une dimension héroïque plus marquée : thématique de la solitude héroïque par le biais du dédain de l'amour (« dédaigneux », « opposée », « mes mépris », v. 431-435) ; fierté orgueilleuse du personnage et souci de sa gloire (v. 446-456) ; modèle sous-jacent du combat héroïque avec ses violences (« arracher » [comme un trophée de guerre], « entrer » [assaut], « faire fléchir », « porter » [un coup], « enchaîner », « captif », « fers », « mutiné »). Discours aux accents galants beaucoup plus que lyriques, qui correspond à une certaine façon de s'exprimer en vogue au XVII^e siècle (voir « Racine et Phèdre », p. 22-23).

- D'où une nouvelle image d'Aricie : une héroïne, et non pas une simple victime, au caractère bien trempé. Bref, un personnage susceptible de constituer un troisième pôle d'intérêt à côté de Phèdre et d'Œnone, mais aussi une façon pour Racine de construire un personnage féminin qui se démarque nettement de celui de Phèdre (innocence / culpabilité ; désir d'héroïsme / toute puissance de l'amour).

- Le procédé reste toutefois un peu formel et artificiel : le spectateur sait d'avance que le superbe Hippolyte est déjà vaincu et que l'héroïsme d'Aricie sera plus verbal que réel. Voir aussi la conclusion de la tirade, pour le moins décalée par rapport au discours qui précède (v. 461-462).

5. Nouveau portrait d'Hippolyte

- Un portrait antithétique : le « superbe » Hippolyte avec son habituel cortège lexical (« insensible », « dédaigne », « fierté »..., v. 400, 402, 405, 408, 443, 460).

- Mais en même temps, un Hippolyte sensible à l'amour : v. 403-404 ; v. 410-414 (thématique du regard, langueur...).

- L'antithèse prend dans la bouche d'Ismène l'allure d'une opposition entre une fausse rumeur et la vérité (v. 405-406). Le spectateur qui a assisté à l'aveu d'Hippolyte (I, 1) n'adhère pas à cette interprétation et sait que l'ambiguïté du personnage correspond à un moment de crise intérieure (cf. v. 128).

- Ce portrait confirme donc celui de l'acte I où Thémis brosse déjà un portrait d'Hippolyte amoureux (v. 134-135). Il le complète aussi dans la mesure où on le découvre là dans une nouvelle situation : en présence d'Aricie (v. 406).

- Il infirme et confirme à la fois celui de la scène 3 qui se réduit à l'expression « mon superbe ennemi » (v. 272) : Hippolyte n'est pas le superbe ennemi que Phèdre imagine (erreur de jugement) ; en revanche, il est bien son superbe ennemi, et ce d'autant plus qu'il en aime une autre.

6. Intérêt dramatique de l'aveu d'Aricie

- Donner un contrepoint élégiaque et galant au malheur de Phèdre ; créer ainsi dans la pièce un deuxième pôle d'intérêt qui permet des pauses et des respirations et évite alors à l'esprit du spectateur d'avoir à soutenir une tension tragique et lyrique à la fois trop forte et trop continue.
- Renforcer par contraste l'intensité et l'intérêt des moments tragiques (II, 5, par exemple).
- Cet aveu jette également un éclairage nouveau sur le personnage de Phèdre : il renforce sa solitude face au couple amoureux qui ne manquera pas de se former ainsi que le tragique de sa situation (vanité des tentatives humaines pour lutter contre la fatalité du malheur – aucun espoir n'est possible). Phèdre est bien désormais condamnée à jouer le rôle de la victime tragique. Il accentue également la culpabilité de Phèdre en l'opposant à la fierté et à la pureté morale d'Aricie.
- Par ailleurs, l'intérêt pour le dramaturge est à la fois de s'offrir la possibilité d'une scène de jalousie et de renforcer l'atmosphère tragique de la pièce tout entière, en amenant au dénouement un brutal revers de fortune pour Hippolyte et Aricie (bonheur possible → malheur).

7. Le rôle d'Ismène auprès d'Aricie

- Les deux objectifs d'Ismène : convaincre Aricie d'une part de la mort de Thésée (certitude de l'indicatif et actions des uns et des autres comme garants de cette vérité, v. 377-378 et v. 392-396) et d'autre part de l'amour probable d'Hippolyte pour elle (v. 371-372, 399, 410-414). Ils sont convergents dans la mesure où la mort de Thésée, en levant l'interdit qui pèse sur Aricie, rend envisageable l'amour de son fils pour elle.
- Elle atteint ses objectifs car Aricie, désireuse de connaître enfin le bonheur, est toute prête à se laisser convaincre (v. 415-416). On trouve, il est vrai, de nombreuses questions dans le discours d'Aricie – toutes les répliques du début de la scène et la conclusion de la tirade –, mais ces interrogations ne sont pas de réelles objections ou des résistances, plutôt comme les premières formulations timides ou prudentes d'une vérité encore trop bouleversante, comme une façon d'apprivoiser la nouveauté et l'incroyable :
 - questions initiales (v. 367-368) qui portent sur un fait qui a toutes les chances d'être vrai et qui montrent que l'enjeu des questions n'est pas une nouvelle mise en doute mais seulement l'expression d'un profond étonnement ;
 - la progression dans la formulation des questions successives (les questions deviennent de plus en plus précises et directes, v. 368 → v. 397-398 → v. 402 → v. 461-462) ;
 - imparfait qui renvoie dans le passé la nouvelle mise en doute et montre qu'elle est désormais dépassée (v. 417-419).

- Passer brutalement d'un extrême malheur au bonheur suppose une réelle conversion et Aricie a tout simplement besoin d'un peu de temps pour accomplir ce parcours intérieur : c'est précisément ce parcours qui prend la forme d'une série de questions où elle sollicite les confirmations rassurantes d'Ismène.

- Le rôle d'Ismène n'est donc pas tout à fait le même que celui de Thérémène et d'Énone : alors que ceux-ci devaient sans cesse provoquer l'aveu du héros, à cause de réticences liées à une situation défavorable, Ismène, elle, est la messagère et la garante d'un changement inespéré de fortune et ne fait qu'accueillir la confiance d'Aricie, toute prête à s'élever. Rôle classique du confident au théâtre.

8. Les aveux d'Aricie, d'Hippolyte, de Phèdre : points communs

- La passion est un trouble physique (v. 273-277 ; v. 436-437). Une faiblesse, une humiliation (« lâche » / « lâchement », v. 97, 437). Douleur, souffrances (v. 420). Dérèglement de la personne qui ne s'appartient plus (v. 103). Passion subie, sujet amoureux transformé en objet. Effet irrésistible de la passion, suggéré en particulier par le jeu des accumulations : v. 95 *sqq.* (questions) ; v. 273 *sqq.* (effets de la passion) ; et, même chez Aricie où l'expression en reste plus mesurée, anaphore de « j'aime » qui souligne l'accumulation des qualités de l'être aimé.

- D'où une vision très négative de l'amour qui asservit la victime et lui fait perdre toute maîtrise de soi (voir « Les thèmes », p. 170).

9. Parenté du récit d'Aricie avec celui d'Hippolyte

- À la différence du récit de Phèdre, inscription de ces deux récits dans un même contexte qui témoigne de leurs exigences morales :

- fierté naturelle, caractère d'abord opposé à l'amour, que chacun retrouve en l'autre et qui est sans doute un élément de séduction ;

- désir d'héroïsme ;

- référence au modèle de Thésée avec le même rejet des faiblesses amoureuses (v. 442 ; v. 75, 94) ;

- même référence dans les deux cas à l'interdit de Thésée (v. 427-430 ; v. 105-110).

- Dans le récit de Phèdre, toutes ces thématiques sont absentes : portée à l'incandescence chez elle, la passion ne laisse plus aucune place à toute autre forme de discours. Phèdre semble donc plus profondément atteinte. Ces symétries sont également une façon de resserrer les liens entre Hippolyte et Aricie, d'autant que leurs récits respectifs occupent une position similaire dans l'économie de la pièce (au seuil des actes I et II) et qu'elles participent, sur le plan formel, à la construction de leur couple.

ACTE II SCÈNES 2 ET 3

AXES D'ÉTUDE

- De la politique à l'amour : un insensible glissement (questions 1 et 2)
- Passion et dépossession (questions 3 à 6)
- Élégie et galanterie (questions 7 à 9)

RÉFLÉCHIR

1. Ambiguïté du discours politique d'Hippolyte

- Coloration affective du discours : « un espoir adoucit » (v. 473) ; « j'ai plaint » (v. 475).
- Jeu sur le double sens de « libre » (v. 480) : la liberté d'Hippolyte sur le plan politique ne faisant aucun doute, la comparaison suggère que c'est une autre liberté, celle du cœur, qui se trouve entravée (voir la métaphore galante des chaînes amoureuses).
- Inversion de l'ordre naturel de présentation des prétendants au trône (vers 485-486, à comparer avec les vers 325-330) : c'est qu'aux considérations de légitimité politique se substitue sans doute une préférence d'ordre affectif. À noter la construction du vers : réunion d'Arécie et Hippolyte dans le premier hémistiche, le fils de Phèdre étant « rejeté » dans le second hémistiche ; fusion même par le truchement des pronoms « vous »-« me », comme lovés au cœur d'un chiasme grammatical (verbe-COI / COD-verbe).
- Autre sous-entendu : « frein » (v. 493-494). Loyauté politique / amour ? D'autant que la construction absolue de « je vous cède », qui émerge subrepticement dans le vers du fait de l'épanorthose, amène une interprétation galante (capitulation amoureuse).
- Images sous-jacentes : offrande amoureuse (v. 507), simple alliance politique / mobile amoureux (v. 508) [cf. jeu des pronoms « vous » / « nous » qui s'impose à la rime].
- Le glissement vers la déclaration d'amour s'opère dans la réplique du vers 318 à 323 : fréquence du vocabulaire affectif (« haïr », « haine », « endurcie », « adoucir »), lexique traditionnel de la passion (« charme », « résister »). Le glissement paraît assez naturel dans la mesure où Hippolyte y a été en quelque sorte acculé par les manœuvres habiles d'Arécie, qui met ainsi en pratique les objectifs énoncés à la scène précédente (v. 449-456) : multiplication des erreurs d'interprétation volontaires, pour pousser Hippolyte à l'aveu (« vous trahir », alors qu'elle devine bien que c'est un engagement amoureux, « haïr », « inimitié », v. 515-518).

2. Intérêt dramatique de l'irruption de Thémène à la fin de la scène 3

- Couper court à l'entretien amoureux et éviter en particulier la déclaration d'Arécie, qui d'une part serait redondante par rapport à la scène pré-

cédente et qui d'autre part créerait des longueurs inutiles en prolongeant maladroitement l'intermède galant : une autre déclaration d'amour semble imminente dans l'acte (v. 561-562) ; inutile de le surcharger avec la déclaration d'Aricie.

- Aricie répond donc un renouant avec le fil du discours politique (v. 573-575) : contrainte liée à la situation de communication mais aussi contrainte sociale imposée par le code des bienséances (un aveu aussi rapide et trop direct de la jeune princesse heurterait le bon goût). Le recours à l'ambiguïté constitue donc une forme d'expression assez naturelle et spontanée pour une jeune fille de qualité dans le cadre d'une relation naissante : « tous les dons » (v. 574), politiques ou galants, et surtout « galants » (v. 576) ; voir déjà aux vers 483-484 (ce don, en renforçant son amour pour Hippolyte, la rend définitivement perdue pour tous les autres prétendants).

3. Expression du temps et oppositions

- Opposition entre deux périodes : avant et après la découverte de l'amour :

- Vers 531-536 : « longtemps », « toujours » / « maintenant » ; passé composé, imparfait / présent → « fièrement révolté » / « asservi ».

- Vers 537-539 : « un moment » / « enfin », « depuis près de six mois » ; passé composé / présent → « audace », « superbe » / « vaincu », « dépendante », « honteux », « désespéré ».

- Vers 548 : « maintenant » / « ne... plus » → « je » / « me » (déchirement intérieur, dédoublement).

- D'autres oppositions viennent prolonger celles-ci : « raison » / « violence » (v. 525) ; « déplorable » / « exemple mémorable » (v. 529-530) ; « livre » / « rebelle » (v. 546) ; opposition in absentia, à lire en creux (v. 549-552) [*cf.* la négation « ne... plus » et les vers 129-133 qui préparent cette lecture à double voix].

- L'expression de ce brutal retournement de situation (voir la brutalité du coup de foudre : « un moment », v. 537) parcourt toute la tirade comme un étonnement ou un regret obsédant qui se trouve sublimé en gage d'amour dans le cadre de cette déclaration à Aricie : née de la tension entre l'obsession amoureuse (voir, au vers 542, le double système d'oppositions qui témoigne d'un temps tout entier absorbé par les préoccupations amoureuses) et la pureté farouche de son cœur, ces oppositions donnent à son aveu une profonde authenticité et une valeur inouïe.

4. Champ lexical de la vision

- Vers 525 (Hippolyte), 529 (Aricie), 534 (Hippolyte), 536 (Hippolyte), 543 (Hippolyte), 545 (Hippolyte), 557 (Aricie).

- Pour Hippolyte : d'abord valeur abstraite, perception intellectuelle (« je juge », v. 525 ; sens concret mais insistance sur le recul physique comme condition même du jugement lucide, v. 534, 536 ; dans ces emplois les mots font image et continuent à avoir une signification intellectuelle), puis

perception physique (v. 543, 545) : la vue comme le sens privilégié par lequel s'impose l'amour. Glissement d'un sens à l'autre au fil de la tirade comme signe du parcours intérieur d'Hippolyte : l'insensible Hippolyte, le philosophe → l'homme amoureux.

- Pour Aricie : emplois un peu ambigus dont la valeur est plutôt intellectuelle (vous jugez que ce prince est déplorable, que cette offrande peut vous être chère, v. 529, 557), même s'ils ont des connotations affectives. En effet, prudence d'Hippolyte qui ignore les sentiments d'Aricie mais qui sollicite l'adhésion de sa sensibilité.

5. Autoportrait d'Hippolyte

- « Un prince déplorable » (v. 529) ; « Moi qui, contre l'amour fièrement révolté » (v. 531) ; « asservi » (v. 535) ; « mon audace impudente » (v. 537) ; « Cette âme si superbe » (v. 538) ; « honteux », « désespéré » (v. 539) ; « le rebelle Hippolyte » (v. 546) ; « Quel étrange captif » (v. 556).

- Tendance chez Hippolyte à faire référence à lui comme à un être insensible à l'amour (groupes nominaux à valeur thématique) : l'amour n'est qu'un accident de parcours (adjectifs à valeur de prédicat), une sorte de déviance à laquelle il résiste malgré lui avant de se reconnaître en elle (*cf.* vers 556 avec la double portée de « étrange » : pour vous, pour les autres / pour moi, qui devient ainsi comme étranger à moi-même).

- Expérience nouvelle pour Hippolyte du dédoublement de la personne, du déchirement intérieur et même d'une véritable dépossession de soi :

- vers 536 : transposition spatiale de la crise intérieure avec l'image contextuelle sous-jacente d'Hippolyte posté sur le rivage, observant de loin le naufrage de sa propre embarcation ;

- double sens de « déchiré » (v. 540) : blessure physique et déchirement intérieur ;

- heurt des pronoms de la première personne pour traduire cette espèce de déconstruction de la personnalité : contre moi / je (v. 541) ; moi-même, je / me (v. 547-548) ;

- image de la langue étrangère (v. 558) ;

- au terme du parcours, une reconnaissance douloureuse qui aboutit finalement au nom même d'Hippolyte (v. 560), prononcé de façon un peu artificielle, mais qui sonne à la fin de cette tirade comme une sorte de réconciliation avec soi-même (je suis amoureux et je suis toujours Hippolyte) : le nom comme reconstitution de la personne tiraillée entre ses contradictions.

6. La passion : défaite, déchéance

- Vocabulaire de la défaite militaire (v. 525, 531, 532, 535, 537, 540, 546) qui vient prolonger et développer les images tout à fait classiques du joug amoureux et de la flèche décochée par le dieu Amour.

- Vocabulaire de la dégradation morale : « déplorable » (v. 529), avec le registre pathétique qui lui est associé, « faibles », métaphore dévalorisante du naufrage ou de l'orage, « honteux », « désespéré »...
- D'où une conception racinienne de la passion très négative (voir II, 1, question 8). Véritable combat, l'amour s'exprime en termes de rapports de force et non d'équilibre et d'harmonie.

7. Le registre élégiaque (v. 518-571)

- Situation classique d'exil : exil géographique → exil intérieur (v. 536).
- Lexique de la plainte (v. 529, 551).
- Construction négative : « ne... plus » (v. 548-550), expression de la mélancolie et des regrets.
- Rythmes binaires qui viennent amplifier les effets de la déploration (v. 537-538, 539, 541, 542, 544...).
- Anaphores pour souligner certains rythmes binaires et renforcer les lamentations (v. 531-533, 541, 545-546).
- Parallélismes de construction (v. 542, 544, 548).
- Amplification (v. 542-546) : quatre variations autour du thème de l'obsession amoureuse.
- Jeu sur les sonorités : par exemple, aux vers 541-546, mélodie plaintive créée par des échos sonores ou des rimes intérieures, modulations autour de quelques sonorités récurrentes qui amplifient les effets de la rime :
 - « éprouve », « trouve » → « vous » (x 4), « jour », « tout » (x 2). Allitération en [v] ou [f] sa variante sourde ;
 - « suit », « nuit » → « fuis ». Assonance en [i], en particulier au vers 546. Rime en [it] qui prolonge la modulation sur le [i]. Sonorités aiguës qui évoquent un cri de douleur.
- L'effet produit : susciter la pitié du spectateur en lui faisant partager sa douleur. Émouvoir aussi Aricie, l'intéresser à son sort, à son amour : une stratégie de séduction.

8. Le discours d'Hippolyte : un discours galant

- La tonalité galante tient essentiellement à l'emploi de métaphores qui sont à l'époque des *topoi* dans l'expression du sentiment amoureux : « fers », « captifs », « lien », « rebelle » (v. 532, 546, 556) ; « naufrages », « orages » (v. 533, 534) ; « le trait » (v. 540). Le plus souvent, des jeux d'opposition donnent un relief encore plus saisissant à leur formulation (v. 542, 544, 546...).
- Le ton élégiaque l'emporte néanmoins : d'une part les images galantes, présentes surtout dans la première partie de la tirade (jusqu'au vers 540), disparaissent ensuite progressivement, d'autre part les oppositions ne sont ni artificielles ni contournées et peuvent donc continuer à s'inscrire dans cette modalité en demi-teintes qu'est le registre élégiaque.

9. Dernière réplique d'Aricie (v. 572-576, II, 3)

- Registre galant : jeu galant et raffiné (mais qui reste codifié et manque un peu d'authenticité) sur le double sens de « empire » (empire politique / empire que j'ai sur vous) et sur la portée ambiguë de « dons » / « présents ».

ÉCRIRE

- Exercice d'écriture difficile s'il est fait en autonomie, mais qui peut devenir très ludique s'il est conçu comme un simple exercice de style dans le cadre d'un travail en classe.
- Analyse des consignes :
 - Changement de l'énonciation (P1 → P3).
 - Changement de ton : élégiaque, galant (premier degré) → parodique (second degré).
 - « Récit » : on peut se limiter, pour la réécriture, à la partie centrale de la tirade, au récit d'Hippolyte à proprement parler.
 Le changement dans l'énonciation, en permettant le recul critique, conditionne le changement de ton.
- Les techniques possibles (éventuellement avec un texte support comme modèle d'écriture) :
 - développement des images pour leur donner une présence exagérée, déplacée et/ou amusante (insistance sur le poids du comparant qui fait oublier le comparé) ;
 - oppositions artificielles ;
 - changement de registre de langue : soutenu, élevé → courant, voire familier ; c'est sans doute le « truc » le plus simple à appliquer et qui doit servir de tremplin à l'écriture, en créant un décalage qui amusera au lieu d'émouvoir ;
 - emploi du style indirect et invention d'un autre locuteur.

ACTE II SCÈNE 5

AXES D'ÉTUDE

- Un aveu difficile : progression et détours (questions 1 à 4).
- La réécriture d'un épisode mythologique (première tirade de Phèdre, v. 634-662 ; questions 5 à 7).
- Une fureur fatale (deuxième tirade de Phèdre, v. 670-711 ; questions 8 à 11).

RÉFLÉCHIR

1. Les deux aveux de Phèdre (I, 3 ; II, 5)

- Même cheminement douloureux, même parcours fait de résistances et de réticences :
 - résistance : le choix du silence (voir le discours politique comme diversion à sa passion et moyen de taire son amour, II, 5) ;

– détours, réticences, aveux indirects : Pasiphaé, Ariane, périphrases (I, 3) [voir question 7] ; utilisation oblique du portrait de Thésée, épisode du Minotaure (II, 5) ;

– épanchement, aveu direct : le récitatif lyrique, longue tirade finale.

- Même situation d'énonciation : présence d'un interlocuteur qui inhibe la parole, même dans le cas d'Œnone qui se veut pourtant adjuvant à l'aveu. Autrui comme incarnation du jugement moral, du regard qui juge (voir « Les thèmes », p. 170-171). Voir les premiers commentaires d'Œnone ou d'Hippolyte (v. 265-268 ; v. 663-664).

2. Progression de la scène

- Vers 581-622 : intervention politique de Phèdre.

- Vers 623-670 : déclaration d'amour indirecte.

- Vers 670-713 : épanchement de Phèdre.

- Le glissement jusqu'à la déclaration d'amour passionnée s'opère progressivement à partir du projet politique initial. En effet, très vite, la requête politique dévie vers une justification de son attitude passée : il ne faut pas que le ressentiment d'Hippolyte à l'égard de la reine rejaillisse sur son fils qui, aujourd'hui, a besoin de protection (v. 592-594). Dès lors, la logique de cette argumentation ne peut que l'entraîner progressivement à l'aveu et Phèdre tombe dans le piège de son propre discours, car comment faire la preuve que sa haine passée est bien pardonnable si ce n'est en dévoilant les ressorts secrets (v. 597-598) ? Manque de lucidité et de perspicacité chez Phèdre. Mauvaise stratégie. Mais Phèdre, dans son état, est-elle capable de mettre sur pied une stratégie et surtout de la suivre (v. 582) ? Qui plus est, est-ce vraiment son désir profond que de se taire ? Prééminence révélatrice du cœur au seuil de cette scène et vocabulaire du corps (le « sang », v. 581). La logique du corps et du cœur l'emporte visiblement sur celle de l'esprit et de la raison.

3. La réplique d'Hippolyte (v. 618-622)

- Rôle dramatique : d'une part, poser une pierre d'attente pour préparer le coup de théâtre inévitable du retour de Thésée ; d'autre part, renforcer le caractère criminel et immoral de l'aveu de Phèdre en rappelant opportunément que la mort de Thésée n'est encore qu'une rumeur. Elle souligne aussi, du coup, le côté passionné et incontrôlable de la passion de Phèdre : la pensée que Thésée est encore vivant, loin d'être un frein efficace à ses pulsions, devient au contraire pour elle l'occasion de les exprimer, en faisant de Thésée le premier subterfuge de son aveu.

- À sa décharge toutefois, le fait que ni l'un ni l'autre ne croie vraiment à cette hypothèse à ce moment-là : plutôt une réplique stratégique d'Hippolyte, qui veut couper court au besoin d'épanchement qu'il sent monter en Phèdre et qui n'est pas prêt, de plus, aux engagements politiques qu'on attend de lui (*cf.* II, 3 : c'est l'alliance avec Aricie qui lui donne ici toute sa force de résistance).

4. Propos à double entente de Phèdre (v. 596-630)

- Vers 598 : le cœur comme siège d'intentions secrètes (politiques ?) / comme siège de l'amour.
- Vers 605-608 : une souffrance qu'éprouverait Phèdre (stratégie politique qui conduit à des choix difficiles) / la souffrance de la passion.
- Vers 606-607 : je ne vous hais pas / je vous aime (litote sous-jacente).
- Vers 607 : « femme », mère de deux enfants qui peuvent avoir de légitimes prétentions au trône / représentante du sexe opposé qui précisément peut éprouver de l'amour pour Hippolyte.
- Vers 616-617 : bien différent / tout à fait opposé (la négation comme expression détournée et affaiblie du contraire).
- Vers 627-630 : « il » / « vous » ; « ma folle ardeur » : passionnée (pour lui) / contre nature (pour vous).
- Même si le sens amoureux, que le spectateur bien sûr ne manque pas de percevoir (voir I, 3), est presque à fleur de texte, Hippolyte, lui, choisit toujours dans ses interprétations la version sage et atténuée, celle qui ne dérange pas (la version politique, v. 609-610) et sa crédulité est sans doute plus feinte que réelle. Témoins les deux rappels du nom de Thésée qui viennent fort opportunément réorienter un discours qui est en train de déraiper, ainsi que l'erreur d'interprétation manifeste du vers 617 qui suggère bien qu'Hippolyte veut contenir à tout prix l'aveu qu'il sent monter vers lui et qu'il n'est pas du tout prêt à accueillir, et pour cause (amour partagé avec Aricie, II, 3).
- L'interprétation politique que privilégie sans arrêt Hippolyte apparaît donc comme une stratégie d'évitement (voir plus loin le commentaire de Phèdre, v. 743-745) car cette signification manque manifestement de pertinence : elle est trop évidente pour pouvoir correspondre à cette autre signification mystérieuse qu'évoque Phèdre. En quelque sorte, Phèdre ne joue pas vraiment sur l'ambiguïté politique de son discours et ses propos ne sont pas intentionnellement à double entente : ils le deviennent, comme malgré elle et accidentellement, du fait de la situation de parole et de la résistance de son interlocuteur (le jeu volontaire sur l'ambiguïté du langage n'apparaît que dans un deuxième temps dans la scène, à partir du vers 627 : confusion entre Hippolyte et Thésée comme subterfuge pour exprimer une passion trop puissante pour être plus longtemps contenue). C'est plutôt Hippolyte qui crée la double entente en projetant sur un discours, certes embarrassé mais non ambigu, un sens moralement correct, conforme aux bienséances.

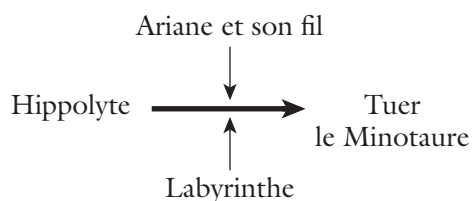
5. Modes et temps verbaux : la composition de la tirade

- Vers 634-640 : présent, premier portrait de Thésée.
- Vers 641-648 : imparfait, passé simple, deuxième portrait en situation.
- Vers 649-662 : conditionnel passé, subjonctif plus-que-parfait.
- Glissement général de la réalité vers l'imaginaire (conditionnel et subjonctif comme modes de l'irréel) : les fantasmes et les pulsions trouvent à s'exprimer. Le point d'articulation dans la tirade se trouve dans une série de trois questions (v. 645-648) qui nous font entrer progressivement dans

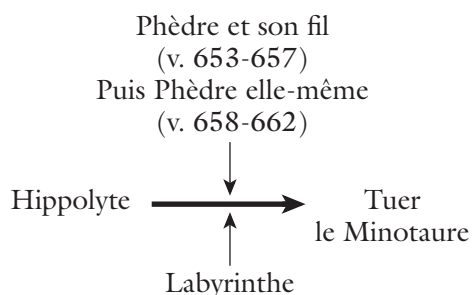
le délire amoureux de Phèdre : ces interrogations, avec l'anaphore déchirante de « pourquoi », sont le signe d'une véritable mise en question et d'un refus de la réalité. Prenant appui sur les négations (« sans », v. 645 ; « ne », v. 647), elles ouvrent dès lors la voie au rêve mythologique grâce auquel Phèdre trouve enfin un espace et un temps où son amour pour Hippolyte peut s'épanouir en toute innocence.

6. L'épisode mythologique : schémas actanciels

- Deuxième schéma : vers 649-652



- Troisième schéma (en deux temps : v. 653-657 ; v. 658-662)



- Laissant libre cours à son imagination, Phèdre réinvente à sa manière l'épisode mythologique : non contente d'avoir changé deux des actants de l'histoire (Thésée puis Ariane), elle en modifie également le déroulement (le fil comme relais symbolique de l'adjuvant → intervention directe de Phèdre). Par cette double substitution, Phèdre prête vie pour la première fois dans ce récit au couple qu'elle voudrait former avec Hippolyte (« moi », « moi » / « vous », v. 655-656), avant de renchérir sur l'histoire en s'associant plus étroitement encore à l'aventure héroïque (v. 659-660) dans un puissant désir de fusion amoureuse (v. 661-662 ; voir « Formes et langages », p. 154-155).

7. Étude des pronoms personnels

- « Il » / « vous »

1) Jusqu'au vers 648, alternance régulière des pronoms de la première et de la deuxième personne qui correspond à une première phase où Thésée sert de subterfuge habile à un portrait indirect d'Hippolyte et à une déclaration d'amour oblique :

– d'abord, « I' » (v. 635-639) : portrait décalé de Thésée. Des deux versants de la personnalité de Thésée, Phèdre rejette la première (exploits amoureux, infidélités) mais ne retient qu'elle, oubliant de façon révélatrice la seconde (exploits guerriers), qui pourrait justifier son amour (v. 635-637). D'où

émergence d'une série d'adjectifs qui correspondent mal à Thésée et qui renvoient en filigrane à la figure altière d'Hippolyte (« mais », v. 638-640) ;
 – puis, « tel que... vous » : la comparaison du vers 640 dévoile les ressorts secrets de son discours tout en maintenant l'ambiguïté ;

– le pronom « il » (v. 641-642) sert alors d'artifice pour décrire à Hippolyte sa propre séduction, avec des références allusives au corps qui montrent bien l'attraction physique de Phèdre pour celui qui se tient devant elle (épaules, yeux, voix, rougeur du visage) ainsi qu'une anaphore de l'adjectif possessif « votre » / « vos » qui est le signe d'une jouissance secrète à parler de l'être aimé ;

– enfin, effacement progressif de Thésée : « il » dans sa solitude héroïque (v. 643-644) → « sans » [vous] – « il » (v. 645-646) → « vous » – « le » (v. 647-648). De sujet grammatical, Thésée passe objet de l'action, laissant le premier rôle à Hippolyte, dont le parcours grammatical est inverse (objet → sujet).

2) Vers 649-662 :

– présence éclatante du « vous » (en tête de vers, à l'hémistiche, avant les coupes) ; omniprésence qui est l'aboutissement de cette habile substitution au terme de laquelle Hippolyte hérite finalement du passé glorieux de Thésée (mort dans la réalité et dans le discours) ;

– habileté incontestable de Phèdre, à qui la passion semble rendre maintenant tous ses moyens dans une espèce de lucidité fiévreuse et désespérée. Maîtrise paradoxale d'elle-même, de son discours et des effets qu'elle produit au moment même où elle s'abandonne pourtant à son mal. Voir par exemple l'enchaînement du vers 642 et des vers 643-644 : le seul portrait héroïque et valorisant de Thésée dans la tirade est en fait un recul stratégique pour se ménager encore un temps de parole au moment où, attentive aux réactions d'Hippolyte (rougeur de la honte qui couvre son visage et qu'il faut vite désamorcer), elle sent qu'elle est allée trop vite, trop loin, et que celui-ci risque de l'interrompre avec indignation. On est donc ici en présence d'une fine stratégie de la parole et non simplement d'une femme passionnée qui, aveugle à tout ce qui l'entoure, céderait au délire verbal.

• « Je » / « elle », même processus mais en accéléré.

– « Je » – « l' » (v. 653) : même présence simultanée de Phèdre et d'Ariane, même renversement de position grammaticale (« ma sœur » est le sujet, « l' » est l'objet).

– Même présence éclatante et même omniprésence du pronom « moi » ou de sa forme d'insistance « moi-même ».

• Ce jeu complexe sur les pronoms peut se résumer ainsi : « je » / « l' » → « il » / « vous » → « vous » / « elle » → « elle » / « je » → « je » / « vous ». De savants chassés-glissés successifs pour donner des relais acceptables et des transitions décentes au saut vertigineux que constitue le passage du « je l'aime » initial au « je vous aime » final (« votre amante », v. 658, qui par sa forme nominale échappe presque même à l'ambiguïté du mode conditionnel : « celle qui vous aurait aimé » → « celle qui vous aime »).

8. Les apostrophes à Hippolyte

- D'abord « Seigneur » (jusqu'au v. 630) en début ou en fin de réplique : une apostrophe neutre, assez impersonnelle, qui répond au decorum ordinaire d'une conversation officielle entre la reine et un grand de la Cour.
- Puis « Prince » (première tirade de Phèdre, v. 634, 655) : d'une part le titre, beaucoup plus valorisant, permet sans doute une plus grande implication affective du locuteur, d'autre part son emploi montre une tension vibrante vers l'interlocuteur (voir l'attitude hostile d'Hippolyte).
- « Cruel » (deuxième tirade de Phèdre, v. 670, 684). Changement de registre : on quitte la sphère de la politesse et des convenances sociales pour entrer dans l'intimité d'une conversation entre deux amants (apostrophe classique du langage amoureux : cruel(le) est celui ou celle qui est aimé(e) et fait souffrir son amant(e) par ses rigueurs ou son insensibilité). Fonction phatique d'autant plus impérieuse et dérisoire qu'Hippolyte, bien sûr, rejette ce discours amoureux (v. 692). D'où charge émotionnelle maximale qui correspond au moment où Phèdre s'épanche enfin et laisse éclater sa fureur. Le premier « cruel » en particulier, précédé de « Ah ! », apparaît comme le cri déchirant qui précède l'expression de sentiments trop longtemps contenus.
- « Digne fils du héros qui t'a donné le jour » (v. 700). Retour à un registre héroïque : Phèdre désespère de se faire entendre et a recours à ce dernier truchement pour exprimer sa passion (voir le stratagème de l'épée comme ruse ultime et désespérée pour obtenir symboliquement cette impossible fusion des corps [v. 704, 706, 709] et l'épée comme symbole phallique).

9. La fureur de Phèdre

- Marques rythmiques : multiplication des alexandrins où la distribution régulière des coupes est perturbée (v. 672, 673, 693, 698, 699, 703, 704, 707, 711) ; effacement de la dépression naturelle de la césure à l'hémistiche et déplacement vers une coupe secondaire ; d'où déséquilibre, violence rythmique.
- Modalités exclamatives et interrogatives : le ton monte, s'échauffe.
- Constructions grammaticales ramassées en un alexandrin, formulations encore plus percutantes en quelques syllabes (v. 699, 704) pour aboutir aux deux impératifs assassins de une et deux syllabes (v. 707, 711).
- Lucidité hallucinatoire de la vision. Création d'une sorte de distance intérieure qui sépare Phèdre d'elle-même : périphrases, multiplication des marques de la troisième personne (v. 701, 702, 703).
- Hyperboles, marques de l'excès avec formules de renchérissement (v. 699, 701, 703, 709).
- Lexique de la folie (v. 675), de la violence physique (v. 704, 707, 708).
- La tirade apparaît comme un long crescendo et le paroxysme est atteint sur les dix derniers vers : à la folie de l'amour et du discours s'ajoute celle d'un geste désespéré lorsque Phèdre se retrouve face à sa solitude tragique

(silence d'Hippolyte qui la met définitivement hors d'elle, lui fait perdre complètement la raison).

10. Champs lexicaux de l'amour et de la haine

- « Aime » (Phèdre → Hippolyte) ; « amour » (Phèdre → Hippolyte) ; « aimais » (Phèdre → Hippolyte) ; « aime » (Phèdre → Hippolyte) ; « aimer » (Phèdre → Hippolyte).
- « Abhorre » (Phèdre → Phèdre) ; « détestes » (Hippolyte → Phèdre) ; « odieuse » (Hippolyte → Phèdre) ; « ta haine » (Hippolyte → Phèdre) ; « haïssait » (Hippolyte → Phèdre) ; « odieuse » (Phèdre / Hippolyte → Phèdre).
- Dans cet aveu d'amour, le champ lexical de la haine est autant présent que celui de l'amour : la répartition même des occurrences nous montre que la déclaration d'amour (Phèdre → Hippolyte) est paradoxalement habitée par la haine (Hippolyte → Phèdre, mais aussi Phèdre → Phèdre).
- D'où absence de sérénité et aucune perspective de bonheur dans cette passion amoureuse faite de contrastes et de violences, quand bien même cet amour serait partagé : la passion de Phèdre pour Hippolyte est en elle-même haïssable. Passion déchirante, déstructurante pour l'individu, qui participe à la vision tragique des hommes et de l'univers.

11. Destin et fatalité : le rôle des dieux

- Vers 677, 679, 682, 687 (« inutiles soins »), v. 694 (« volontaire ») et v. 696-698.
- Diptyque de la fatalité :
 - Premier volet : volonté agissante des dieux (sujet grammatical des verbes, v. 679) ; homme qui subit (position d'objet).
 - Deuxième volet : inutilité de toutes les tentatives humaines pour détourner le cours du destin (v. 687, 696 *sqq.*).
- Ce qui est en jeu ici bien sûr : la question de la responsabilité morale (innocence ou culpabilité ?). Déclaration d'amour passionnée qui se double donc d'un vibrant plaidoyer dans lequel Phèdre prend sa propre défense.
- Mais manque d'objectivité et de crédibilité de ce plaidoyer où la quête du pardon ou d'un regard simplement compatissant (v. 691-692) peut apparaître encore comme un élément de la stratégie amoureuse.
- Et surtout mauvaise foi sous-jacente à revendiquer hautement sa culpabilité (v. 673-674) tout en faisant simultanément la preuve de son innocence, comme si le sentiment de culpabilité pouvait cohabiter avec une innocence effective (distinction artificielle entre la pureté des intentions et le comportement honteux qui relève plutôt de la casuistique).

13. Le parti pris de la mise en scène

- Une image surprenante des deux personnages, due en particulier au choix des costumes : matériaux bruts (laine grossière), coupe rudimen-

taire des costumes, vêtements qui ne couvrent que partiellement le corps (voir aussi l'affiche correspondant à cette mise en scène : doc. 16, p. 15). À comparer avec des choix plus traditionnels ou plus sages. Insistance sur le caractère sauvage : chevelure-crinière, mèches rebelles, franges... Comme une mise à nu du personnage au propre comme au figuré : cette mise en scène cherche visiblement à dévoiler la vérité cachée des personnages, les forces inconscientes, les pulsions, les désirs souterrains, bref tout ce qui se tient en deçà des apparences. D'où une image surprenante, volontairement décalée, provocante même pour le spectateur habitué à des représentations qui laissent intacte l'image extérieure des personnages. Une lecture du texte racinien qui se ressent visiblement des apports de la psychanalyse (voir « Lectures de *Phèdre* », p. 194).

14. La force du désir

- Sensualité du corps, nudité de la peau qui se dévoile à travers les interstices du vêtement.
- Costume provocateur (poitrine conquérante faite de cercles concentriques, glands phalliques) : le costume comme expression symbolique du désir qui habite le corps.
- Geste d'attirance qui matérialise la dynamique du désir.
- Regards aimantés.
- Geste surprenant, car il prend à contre-pied les paroles vertueuses d'Hippolyte et sa noble indignation (v. 663-664, v. 728-729).
- Interprétation possible, de type freudienne : la résistance d'Hippolyte à l'amour ne serait que la manifestation détournée d'un conflit avec le père (opposition au père, séducteur invétéré → opposition à l'amour) et non un penchant naturel. Personnalité qui se serait construite autour d'un mensonge intérieur et dont le masque pourrait tomber brutalement. Le désir pousse alors Hippolyte vers Phèdre, incarnation de la passion incandescente, de la sensualité et de la féminité épanouies, aux antipodes d'Aricie et de ses froids raisonnements. La dimension incestueuse de ce désir peut faire ressurgir la vieille opposition au père.

15. Le choix du décor

- Dépouillement extrême du décor qui laisse voir l'envers des choses, les coulisses du théâtre (tuyauteries, murs blancs) : mise en scène qui joue sur les correspondances symboliques entre l'espace scénique et l'espace intérieur : mise à nu du décor / mise à nu des ressorts inconscients qui font parler et agir les personnages ; dépassement des apparences trompeuses pour accéder à la vérité de derrière.
- Pilier qui scinde visuellement l'espace en deux : expression symbolique des interdits, de la barrière morale qui sépare les deux personnages.

ÉCRIRE

- L'exploitation de cet exercice de transposition ne paraît vraiment intéressante et utile que si une explication du passage concerné a été menée au préalable. Il permet alors de vérifier que la stratégie de l'aveu ainsi que le rôle et l'efficacité des procédés mis en œuvre ont été bien perçus.
- On donnera bien sûr un nom à ce compagnon d'armes de Tristan inventé pour les besoins de l'exercice : Guillaume, Geoffroy, Amaury...
- Critères d'évaluation :
 - Reproduction de la structure en deux temps : 1) déclaration d'amour indirecte par le truchement d'un portrait de l'époux ; 2) réinvention d'un épisode mythologique.
 - Réemploi des procédés majeurs de cet aveu habile : double portrait anti-thétique et ambigu (« non point tel que » [portrait de Thésée / Tristan]... « mais » [portrait d'Hippolyte / du compagnon d'armes de Tristan]) [1^{er} temps] ; interrogations qui amorcent le glissement vers une nouvelle légende, revue et corrigée (transition) ; conditionnel (2^e temps).
 - Repérage initial du parallélisme possible entre la situation de Thésée et celle de Tristan (Thésée volage / Tristan amoureux à jamais d'une autre que son épouse : infidélité conjugale) et utilisation pertinente de quelques éléments de la légende de Tristan et Iseult.
 - Qualité de l'invention dans la réécriture de la légende qui doit conserver une cohérence et une logique intérieure.
 - Respect du point d'aboutissement nécessaire de tous ces glissements successifs : fusion amoureuse, formation d'un nouveau couple (Iseult-aux-Blanches-Mains / Guillaume).
- Quelques pistes pour la transposition :
 - Déshonorer la couche du dieu des morts → du roi Marc.
 - Fidèle, fier, sauvage → fidèle à ses compagnons, à son roi, loyal, droit, ayant le sens de l'honneur.
 - Vers 645-648 → « Pourquoi n'étiez-vous pas à ses côtés lorsqu'il arriva en Bretagne ? »
 - Le Minotaure → le géant Morholt.
- Quelques pistes pour la réécriture :
 - Tristan → Guillaume tue le Morholt ;
 - la barque avec le blessé aborde en Irlande → en Bretagne ;
 - la reine d'Irlande → la mère d'Iseult, épouse du duc d'Hoël, le soigne ;
 - Tristan et Iseult boivent un philtre magique. → L'amour entre Guillaume et Iseult naît dès le premier regard ;
 - Tristan ramène Iseult-la-Blonde en bateau pour qu'elle puisse épouser le roi Marc. → Les noces de Guillaume et d'Iseult-aux-Blanches-Mains sont célébrées sur place.

FAIRE LE POINT ACTE II

1. Les aveux d'Hippolyte et de Phèdre (scène 2 et 5) : points communs

- Les deux personnages arrivent avec un projet politique (offrir à Aricie le trône d'Athènes, II, 2 ; solliciter auprès d'Hippolyte une protection pour son fils, II, 5).
- Ils usent avec art de détours et de subterfuges pour éviter dès l'abord un aveu trop direct, peu conforme au code des bienséances (ambiguïté du discours politique, II, 2 [voir question 1] ; ambiguïté du portrait de Thésée ; réécriture d'un épisode mythologique, II, 5 [voir questions 4 et 6]).
- Une longue tirade clôt la scène dans laquelle le héros (l'héroïne), une fois les ambiguïtés levées, se lance dans un récit.
- Thématique du récit : folie et violence de l'amour / raison (v. 525, 536 / 575) ; passion subie, envoyée par les dieux (v. 540 / 677 *sqq.*) ; douleur, souffrance de l'amour, obsession, tentative de fuite, séparation.
- Il existe donc un modèle de passion, que l'on retrouve, toujours le même, à travers les différents personnages : mêmes causes (extérieures, les dieux), mêmes effets (souffrance, résistance), même mode d'expression (réticences, car l'aveu va à l'encontre de la gloire, de l'amour-propre, l'amour étant ressenti comme une défaite).

2. Présence des confidents

- Acte I : dans toutes les scènes ; 177 vers sur 366 (50 %).
- Acte II : dans toutes les scènes, mais présence silencieuse d'Ismène et d'Œnone dans les deux scènes clés de l'acte (II, 2 et II, 5) ; 52 vers sur 370 (15 %).
- Après l'acte des confidents (*cf.* nécessité de l'exposition), l'acte des héros. Effacement des confidents lorsque sont mises en place les conditions dramatiques pour une confrontation directe des héros : on entre en quelque sorte dans le vif de l'action, qui se noue (voir la structure d'une pièce classique : acte I, exposition ; acte II, III et IV, nœud de l'action avec ses péripéties ; acte V, dénouement).

3. Les rumeurs autour du nom de Thésée

- Ismène, scène 1 (v. 370-396) ; Aricie, scène 1 (v. 442-448) ; Hippolyte, scène 2 (v. 465-472) ; Hippolyte, scène 5 (v. 619-622, 664) ; Phèdre, scène 5 (v. 587, 623-627, 634) ; Thérémène, scène 6 (v. 729-731).
- Évolution au fil de l'acte : d'abord une phase d'incertitude qui est comme l'onde de choc de cette nouvelle incroyable, puis la certitude s'installe. Ensuite, les personnages parlent de nouveau de Thésée comme s'il était vivant mais continuent à croire au fond d'eux-mêmes à sa mort (doute de circonstance au vers 619 pour apaiser les souffrances de Phèdre, présent du vers 634 comme subterfuge de la déclaration, ou encore, au vers 664, présent qui est la marque éclatante de l'indignation d'Hippolyte

et de la culpabilité de Phèdre : aux yeux d'Hippolyte, la passion de Phèdre est aussi monstrueuse que si Thésée était vivant). Le spectateur, lui, n'est pas dupe. Enfin, les incertitudes se précisent avec la nouvelle rumeur du retour de Thésée, même si les héros ne lui accordent que peu de crédit. D'où le schéma : incertitude / certitude / retour graduel de l'incertitude.

- Une menace plane donc sur les personnages : le bonheur qu'Hippolyte et Aricie semblaient pouvoir atteindre est fortement compromis. Phèdre devient doublement criminelle (amour immoral, du vivant de son époux) et va devoir affronter une honte redoublée (être repoussée avec horreur, adultère).
- Fonctions de la scène 6 : préparer le coup de théâtre imminent et, après un court espoir de bonheur à l'acte II, annoncer le retour à l'atmosphère tragique.

4. Personnages clés

- Hippolyte, Phèdre, Aricie : chacun a en effet sa scène d'aveu ; d'où l'acte des amantes (à la présence d'Aricie en début d'acte succède celle de Phèdre) ou l'acte d'Hippolyte (nombre de vers, de scènes où il est présent et il est le seul à être concerné par les trois aveux).

5. Présence de Phèdre

- Elle n'apparaît que dans une seule scène. Une mise à l'écart relative qui témoigne surtout d'une volonté à la fois dramatique et esthétique : faire attendre l'acte de Phèdre, ne pas prodiguer trop tôt l'héroïne dans la pièce pour maintenir éveillé l'intérêt autour du personnage ; renforcer l'impression de solitude tragique en isolant son intervention au cœur de l'acte ; faire se refermer progressivement autour d'elle le piège tragique (amour partagé d'Aricie et d'Hippolyte d'un côté, menace d'un retour de Thésée de l'autre).

6. La seule solution désormais pour Phèdre

- La mort, qui lui permettra d'échapper à la honte ? À noter toutefois que cette solution ne peut plus apporter le même apaisement qu'au seuil de la pièce : à l'acte I, le sentiment de culpabilité ne naissait que de la pensée du crime, tandis que maintenant le crime est devenu effectif et la mort ne peut plus l'effacer tout à fait (*cf.* le regard d'Œnone et d'Hippolyte qui peuvent toujours le faire revivre).

7. Réaction d'Hippolyte

- Réduite au minimum : départ précipité (v. 569 *sqq.*), frémissement d'horreur qui le laisse à sa stupeur (fin de la scène 5).
- Pourquoi ? Ne pas disperser l'attention du spectateur en créant un deuxième pôle d'intérêt trop fort à côté de celui de Phèdre. À la différence de la tragédie d'Euripide, Hippolyte n'est plus, chez Racine, le protagoniste de la pièce (voir « Racine et *Phèdre* », p. 27).

8. Le rôle d'Aricie est déterminant, surtout du point de vue de la construction dramatique (voir II, 1, question 6)

- Introduire un pôle d'intérêt galant et/ou élégiaque au cœur de la tragédie et mettre en place une situation propre à susciter la jalousie de Phèdre. Mais sur le plan psychologique, l'héroïsme au féminin, qui peut définir le caractère d'Aricie, ne saurait suffire à justifier l'introduction du personnage dans la pièce.

9. Interaction entre sentiment et pouvoir

- Les deux personnages qui peuvent s'estimer offensés par la situation sont au sommet de la pyramide du pouvoir (voir « Les personnages », p. 34) et font peser une sourde menace sur les développements ultérieurs de la pièce :
 - Phèdre, la reine : jalousie / Hippolyte et Aricie.
 - Thésée, le roi : époux trahi, père trahi, maître politique bafoué (sa captive n'a pas respecté sa loi).
- Les vengeances s'annoncent terribles.

10. Amour partagé, amour rejeté

- *Andromaque* : Oreste aime Hermione qui aime Pyrrhus qui aime Andromaque qui est fidèle au souvenir d'Hector ; Pyrrhus meurt assassiné ; Hermione se poignarde sur son cadavre et Oreste est frappé de folie.
- *Britannicus* : Junie et Britannicus s'aiment ; Néron aime Junie et veut l'épouser ; Britannicus meurt empoisonné ; Junie se réfugie chez les Vestales ; Néron s'abandonne au désespoir.
- *Bérénice* : Titus et Bérénice s'aiment mais Titus doit renoncer à son amour pour ne pas renoncer à l'Empire ; Antiochus qui aime Bérénice ne connaîtra pas davantage le bonheur.
- *Bajazet* : Atalide et Bajazet s'aiment ; la sultane Roxane aime Bajazet et veut l'épouser. Roxane finit par faire assassiner Bajazet ; elle est elle-même assassinée et Atalide se tue sur le théâtre.
- *Mithridate* : le vieux roi Mithridate ainsi que ses deux fils Xipharès et Pharnace aiment Monime qui est, quant à elle, éprise de Xipharès. Malgré les obstacles que constituent le mariage projeté entre Mithridate et Monime et la jalousie du vieux roi, les deux jeunes gens pourront finalement s'épouser.
- *Iphigénie* : Ériphile aime Achille ; Iphigénie et Achille s'aiment et doivent être unis par les liens du mariage mais un oracle semble réclamer le sacrifice d'Iphigénie. L'acte V amène pourtant un dénouement heureux : la victime désignée par l'oracle est en fait Ériphile et Iphigénie et Achille pourront être unis l'un à l'autre.
- Le plus souvent, dans les tragédies profanes de Racine (seules *Mithridate* et *Iphigénie* font exception), on constate que tous les personnages d'amant(e)s sont voués à un destin malheureux sinon funeste (mort ou séparation comme dans *Bérénice*), quand bien même leur amour récipro-

que pouvait sembler leur promettre le bonheur. C'est donc vraisemblablement un avenir lourd de menaces qui attend non seulement Phèdre, mais aussi Hippolyte et Aricie.

11. Amour d'Hippolyte, d'Aricie et de Phèdre

- Différences contextuelles liées à la situation dramatique et aux relations qui s'établissent entre les personnages (amour partagé / rejeté), mais aucune différence de nature : même tableau de la passion amoureuse d'un personnage à l'autre (résistance, combat, humiliation, souffrances, même si, dans l'aveu d'Aricie, celles-ci ne s'inscrivent qu'en creux dans le texte, au vers 450, dans une sorte de projection de son expérience personnelle sur Hippolyte). Voir II, 1, question 8 ; II, 2, question 6 ; II, 5, question 10.
- D'où la passion racinienne comme image de la fatalité qui œuvre contre la volonté des héros et entrave leur liberté.

ACTE III**ACTE III SCÈNES 1 ET 2****AXES D'ÉTUDE**

- La piste politique : faux espoirs et fausses routes, de la honte à l'action (questions 1 à 3).
- L'ambiguïté de la prière à Vénus (questions 4 à 7).

RÉFLÉCHIR**1. Progression de la scène**

- Début : modalité interrogative et exclamative – imparfait et passé composé dominants.
- Fin : modalité assertive – nombreux impératifs (ou subjonctif, v. 801), futurs.
- Passage d'un état de profonde confusion, d'instabilité intérieure (à la fois honte, humiliation et colère) à un regain d'assurance et de volonté. Phèdre, d'abord paralysée par un passé qui l'obsède et qu'elle revit sans cesse comme une expérience traumatisante, mais toutefois perspicace dans ses analyses (v. 743-745), se tourne ensuite vers l'action, en se fixant de nouveau des perspectives futures (la politique comme tremplin vers l'amour).
- Étapes intermédiaires :
 - Lucidité psychologique (interrogatives, présent, v. 759-763) : le refus du pouvoir.
 - Renaissance de l'espoir (assertions, passé composé, v. 765-772) : la voie de l'amour.
 - Nouveau regard sur Hippolyte (phrases assertives, présent, v. 781-786) : cf. v. 781/751 ; v. 784-785/743-745.
- Ce retournement de situation s'explique à la fois par la toute puissance de l'amour, qui trouble sa perception de la réalité et lui fait croire aveuglément aux solutions les plus invraisemblables, et par la logique du dialogue et de la situation dramatique qui l'amène assez naturellement, dans sa fureur et son désespoir, à s'opposer à Œnone et à retrouver ainsi une certaine maîtrise de la situation et d'elle-même.
- Par ailleurs, sur le plan dramaturgique, la fuite ou le suicide restent impossibles du fait de l'unité de lieu et parce que la disparition du personnage éponyme n'est pas envisageable à l'acte III.

2. Les tactiques successives suggérées par Œnone

- Régner pour étouffer l'amour (v. 737-739 ; « de plus nobles soins », politiques à l'instar de ceux qu'embrassa Minos, son père, roi de Crète, v. 753-758 ;).
- Fuir pour échapper à l'empire d'Hippolyte (v. 763-764).

- Maladresses d'Œnone : vouloir substituer son propre point de vue à celui d'une femme passionnée (v. 780, 757), la détourner de l'amour (v. 754) alors que c'est elle-même qui l'y a ramenée insidieusement par ses conseils flatteurs (v. 771-772 ; voir I, 5 question 7 : les ambiguïtés). Imprudence même car elle s'expose à des reproches (« toi-même » / « tu » : sujet → responsabilité, v. 769-772).
- Solutions vouées à l'échec. La vraisemblance psychologique et le déroulement inexorable de la tragédie empêchent le dramaturge de faire faire machine arrière à Phèdre : elle doit désormais aller jusqu'au bout de son amour et la tragédie ne peut qu'aller de l'avant (v. 765-791). Œnone le sent bien et elle réduit progressivement ses ambitions : fuir et régner (v. 757-758, cf. Athènes / Trézène) → fuir seulement, en abandonnant même l'alibi héroïque du pouvoir (v. 763) → absence de toute tactique (v. 776-780) ; remise en cause de sa stratégie même (il faut lutter contre un Hippolyte haïssable) : Phèdre peut-elle la suivre ? → silence qui montre sa démission. Ce recul est le signe même de la faiblesse de sa position sur le plan stratégique, ce qui ruine d'avance toutes les tactiques envisagées.

3. Erreurs d'estimation et ironie tragique

- Double erreur d'estimation de Phèdre au sujet d'Hippolyte :
 - son innocence présumée en matière d'amour (v. 781-793) ;
 - son ambition politique (v. 795-800).
- Ironie tragique ici encore, puisque le spectateur, lui, sait que tous ces espoirs sont ruinés d'avance : anti-tragiques par nature, ils ne sauraient par là même trouver à s'épanouir dans le cadre d'une tragédie. Les personnages, eux, à la différence du spectateur, semblent ignorer leur essence tragique.
- Hippolyte a déjà cédé à l'amour (les vers 784-790, qui préparent la scène de jalousie).
- Il ne part briguer le trône d'Athènes que pour Aricie qu'il aime.
- Il manque à Phèdre des éléments pour déchiffrer correctement les signes qui l'entourent. Or, dans l'univers tragique, les signes en apparence les plus évidents s'avèrent souvent trompeurs (départ → sens politique / amoureux). D'où une issue tragique inévitable.

4. Un monologue ?

- Double apostrophe contradictoire à Vénus :
 - « Ô toi, Déesse » (prière, invocation) ;
 - « Implacable Vénus », « Cruelle » (imprécation, colère).
- Monologue tout à fait traditionnel puisque Phèdre est seule sur scène (cf. didascalies externes et internes, v. 812 et 823-824) et qu'elle peut parler sans crainte de se faire entendre. Il prend ici la forme d'une invocation qui présente l'avantage de renouer indirectement avec une sorte de dialogue (cf. jeu des pronoms « je » / « tu ») et de donner plus de dynamisme à la scène. Mais l'interlocuteur est ici purement imaginaire ; il ne peut évidemment prendre la parole à son tour (ce n'est pas un dialogue dramatique).

- À noter toutefois qu'il ne s'agit pas tout à fait de la forme classique de l'invocation aux sentiments personnifiés, héritée du goût précieux, Vénus ayant dans la pièce une présence suffisamment marquée pour apparaître presque comme un véritable personnage et non comme une simple abstraction personnifiée.

5. Aspects lyriques du monologue

- Les monologues se rencontrent habituellement lorsqu'il s'agit d'apporter aux spectateurs une information nouvelle sur l'intrigue ou sur la psychologie d'un personnage (cas par exemple de la forme archaïque du monologue d'exposition), lorsqu'il faut créer une liaison vraisemblable entre deux scènes comportant des personnages différents, mais surtout pour permettre l'expression lyrique d'un sentiment : « en échappant à ses interlocuteurs, le personnage échappe à la nécessité de dissimuler ou à celle de respecter certaines bienséances, et il peut dire les élans de son cœur » (Jacques Scherer, *La Dramaturgie classique en France*, Paris, Nizet, p. 246).

- Ici, pas d'information nouvelle par rapport à la scène 1 où les intentions de Phèdre sont déjà claires mais dimension lyrique de la tirade :

- « Ô » initial, vecteur de sentiments violents ;
- lexique du sentiment sur lequel s'ouvre la tirade (« honte », « confondue ») ;
- tension lyrique des phrases interrogatives ou potentiellement exclamatives (*cf.* phrases impératives aux vers 818, 822-823, même si le point d'exclamation n'apparaît pas à la surface du texte) ;
- rimes relayées par des échos sonores qui participent à la création d'un chant (par exemple : « descendue » / « confondue » → « Vénus » / « honte » ; « nouvelle » / « rebelle » → « cruelle » / « autels ») ; rimes intérieures (« ennemi » / « fuit ») ;
- échos lexicaux ou redoublements sémantiques : rythmes binaires et amplification lyrique dans l'expression des sentiments : « honte » / « confondue » (v. 813 / 814) ; « cruauté » / « cruelle » (v. 815 / 817) ; vers 816 (1^{er} / 2^e hémistiche).

- Contexte d'une colère à l'encontre de Vénus : la tension lyrique est d'autant plus forte que le personnage est la proie de sentiments violents. La colère n'est pas en contradiction avec le lyrisme car elle n'est qu'une manifestation détournée de la passion (son désir le plus secret est formulé pour la première fois dans un souffle pathétique, *cf.* v. 823).

6. Une invocation paradoxale

- Vénus : pure volonté agissante, sujet absolu, figure de l'ennemie (v. 306, 277 *sqq.*).

- Invocation doublement paradoxale : peut-on influencer les choix d'une divinité qui par essence influe sur le destin des hommes ? Peut-on espérer qu'une ennemie acharnée vous vienne en aide ? Phèdre, aveuglée par sa passion, est évidemment en pleine illusion tragique.

- Le but de Phèdre, par une ruse bien naïve, est de servir son amour : convertir l'ennemie de toujours en alliée (v. 822) en déplaçant l'objet de la vengeance : descendance du Soleil, Phèdre → Hippolyte présenté comme un être sacrilège (« rebelle », « braver », « offenser », v. 818-822).

7. Intérêt dramatique et tragique de ce monologue

- Poser un nouveau jalon en vue de la scène de jalousie (v. 817-821).
- Donner matériellement à Œnone le temps de partir et de revenir avec la nouvelle du retour de Thésée : créer les conditions dramaturgiques du coup de théâtre.
- Montrer l'engagement passionné de Phèdre sur la voie de l'amour, sans aucune arrière-pensée, pour rendre plus dramatique encore le retournement de situation qui va suivre.
- Montrer le versant sombre et maléfique de Phèdre : la victime se transforme en bourreau potentiel.
- Rendre manifeste l'illusion tragique de Phèdre, qui s'enfonce de plus en plus dans l'erreur : usage récurrent de l'ironie tragique (v. 814, 815, 816, 822, 823...). Une double humiliation l'attend encore : l'adultère / avoir une rivale. L'amour d'Hippolyte sera bien le ressort de la vengeance de Vénus... mais à l'égard de Phèdre.
- Ce sont ici les fonctions dramatiques et tragiques qui l'emportent visiblement sur la valeur lyrique, celle-ci ayant déjà été longuement exploitée dans la dernière tirade de la scène 5 de l'acte II.

ACTE III SCÈNE 3

AXES D'ÉTUDE

- Coup de tonnerre au cœur de la tragédie (questions 1 à 3)
- Le plan machiavélique d'Œnone (questions 4 et 5)
- L'ascendant d'Œnone sur Phèdre (questions 6 à 9)

1. Le retour de Thésée

- Il s'agit bien d'un coup de théâtre même si cette péripétie a été préparée et comme annoncée dans les deux actes précédents : le spectateur s'y attend mais pas les personnages (effet de surprise marqué au vers 827 par l'opposition incisive entre les deux hémistiches et amplifié par la répétition du nom de Thésée au vers suivant). De plus, elle constitue bien pour eux un brutal changement de fortune qui modifie non seulement leur situation matérielle (veuve → mariée) mais aussi leur situation psychologique (espoir → désespoir) ; d'où de nouveaux projets, de nouvelles décisions (nouvelle utilisation des deux hémistiches de l'alexandrin comme cadre d'une opposition : projets politiques et amoureux / suicide, v. 838).

- Réorientation de l'intrigue (v. 825-911). C'est le point de vue d'Œnone qui prévaut : l'amour cesse d'être le ressort de l'action. Alors que jusqu'à présent Phèdre était tout entière habitée par la pensée de l'être aimé, il devient ici comme un pôle répulsif (portrait lapidaire et assassin, v. 910) et elle se retourne vers elle-même (v. 911-912). La scène se termine de façon révélatrice sur les deux mots « pour moi » : émergence de l'amour propre.

Cette scène est bien le pivot de l'intrigue :

- elle est située au cœur de la tragédie ;
 - Phèdre abandonne à Œnone son pouvoir de décision ;
 - l'amour cesse d'être le ressort de l'action ; l'espoir n'est plus de saison.
- On entre peu à peu dans la phase sacrificielle de la tragédie.

2. Une vision sombre et pathétique de l'avenir proche (v. 840-868)

- Jeu de regards pathétique : « témoin » (Hippolyte → Phèdre) ; « je verrai » (Phèdre → Hippolyte) ; « observer » (Hippolyte → Phèdre) ; « de quel front » (Phèdre → Thésée). Ce n'est pas tant la pensée du crime qui est douloureuse que la honte qui en résulte, amplifiée par le regard d'autrui qui lui sert de caisse de résonance : non le regard de Thésée (pas même mentionné) qui, par sa présence seule, pourrait être un rappel métonymique du crime, mais celui d'Hippolyte qui juge. Le sentiment de culpabilité naît pathétiquement de ce double regard de Phèdre, à la fois impossible et crucifiant : regarder le père et le fils en même temps (« je verrai » / « de quel front », parallélisme du vers 840). Regard d'Hippolyte qui est comme l'extériorisation de la voix de sa propre conscience qui la juge (v. 839).

- Mise en scène pathétique et culpabilisante (v. 843-844) : superposition des deux scènes (Phèdre → Hippolyte, II, 5 ; Phèdre → Thésée) qui jette le discrédit sur Phèdre. La scène de retrouvailles avec Thésée est d'avance dénaturée par la scène d'aveu, dont elle ne peut plus apparaître que comme un prolongement fallacieux et plein de duplicité.

- Redoublement des interrogations (v. 846-848).

- Nouvelle mise en scène théâtrale : animation et personnification douloureuse du palais (v. 854-856) ; démultiplication torturante du regard qui juge et condamne ; piège de la mauvaise conscience qui se referme sur elle sans échappatoire possible (pluriels, redoublement « murs » / « voûtes », autour / au-dessus) ; projection sur l'espace qui l'entoure de sa propre honte et du crime dont elle lui prête le souvenir (*cf.* unité de lieu : les murs ont été témoins de la déclaration d'amour).

- Vocabulaire du sentiment : « malheur », « malheureux », « tristes », « affreux », « hélas ! » (v. 858-861).

- Anaphore (v. 865-866) qui, à la fin de la tirade, vient rendre Phèdre plus émouvante encore.

- Image finale des enfants, victimes innocentes par excellence, dont Phèdre brosse un tableau très émouvant (« fardeau », « opprimés », « poids », choix d'une posture symbolique et touchante dans le dernier vers qui les fige à tout jamais dans le rôle de victimes sacrifiées par leur propre mère, v. 861-868).

- Tableau pathétique donc, qui peint jusqu'à l'obsession le sentiment de culpabilité de Phèdre.

3. Les perspectives pour Phèdre

- Impasse tragique. Le piège se referme progressivement sur Phèdre : crime, déshonneur (v. 833, 838, 841...). Seule Œnone, qui incarne dans la pièce des valeurs anti-tragiques (espoir, solutions), croit encore que le cours des choses peut s'inverser et qu'on peut faire machine arrière (v. 826). Pour Phèdre, qui est plus sensible à l'écoulement inexorable et irréversible du temps (« c'est assez », v. 832), la seule issue envisageable est désormais la mort (v. 838, 853, 857, 860) qui lui est dictée par un sentiment de honte (« indigne », « déshonorée »...). C'est d'ailleurs ce même sentiment de honte qui la submerge à l'arrivée de Thésée et d'Hippolyte et la fait s'abandonner, dans un mouvement de panique et d'affolement, aux conseils d'Œnone : enchaînement du vers 910 au vers 911 avec de nouveau la thématique obsédante du regard qui juge ; sursaut d'amour propre qui clôt la scène au vers 912.

4. Les étapes successives du raisonnement d'Œnone

- Vos enfants souffriront nécessairement de la mauvaise réputation que vous laisserez derrière vous (v. 869-870).
- Mais c'est votre suicide seul qui apporte la preuve de votre crime (v. 871-881).
- Au lieu de mourir, vous pouvez vivre et l'accuser la première de votre propre crime (v. 882-887).
- En effet, tous les indices peuvent facilement se retourner contre lui (v. 888-892).
- Œnone, habilement, fait du sentiment de honte qui habite Phèdre le ressort de son argumentation : c'est pour échapper à la honte que Phèdre veut mourir ; Œnone tente de l'en dissuader en la projetant de force dans un avenir où la honte sera au contraire définitivement attachée à son nom (les futurs, v. 873-880) : d'une part, elle exploite la thématique de la rumeur qui s'amplifie pour entacher la réputation (« on dira », « ses discours », « conter »... à qui voudra l'ouïr : variante du regard qui juge et condamne) ; d'autre part, elle essaie de prolonger en elle cette honte par-delà la mort, en la réincarnant en quelque sorte dans des êtres qui lui sont chers, comme des doubles d'elle-même (ses enfants, v. 869-870, ou Œnone, v. 877-880).
- Ce plan est odieux parce qu'il repose sur le mensonge (manipulation psychologique pour aboutir à une mauvaise lecture des signes, v. 888-892) et surtout parce qu'il suppose délibérément le sacrifice d'un innocent pour épargner le coupable : le principe machiavélique, et parfaitement injuste au regard des lois humaines, selon lequel la fin justifie les moyens, conduit alors à considérer la mort d'Hippolyte comme un mal nécessaire (v. 903-908), même s'il est d'abord présenté comme improbable (v. 899-902).

5. Les raisons et les objectifs d'Œnone

- L'objectif d'Œnone n'a pas changé depuis la scène d'aveu de l'acte I : pour la nourrice fidèle et dévouée, il s'agit toujours de sauver sa maîtresse de la mort (v. 897-898 / I, 3 où Œnone, dans un premier temps, pousse Phèdre à l'aveu pour la libérer, croit-elle, du fardeau trop lourd qui l'entraîne vers la mort, *cf.* v. 185-188 *sqq.*).
- Les circonstances toutefois ont changé, modifiant par là même la signification de l'engagement d'Œnone. Encore raisonnable à l'acte I, Œnone renonçait à son projet de sauver Phèdre une fois le crime dévoilé (silence de la fin de la scène I, 3, commenté et interprété aux vers 337-338). Ici, son attachement passionné à Phèdre tourne presque à la fureur, lui faisant perdre toute conscience des limites morales : alors que Phèdre, ayant déclaré sa flamme à Hippolyte, est encore plus criminelle qu'à l'acte I, elle s'acharne à la convaincre de vivre. Sans doute n'est-ce qu'une fuite en avant pour se disculper et échapper au remord d'avoir elle-même encouragé Phèdre sur cette voie criminelle (v. 837-838).
- Stratégie : moins de violence sans doute, rien de similaire au chantage à la mort des vers 227 *sqq.*, et plus de ruse car Phèdre, secouée moralement cette fois-ci et encore affaiblie par les coups du destin, lui oppose désormais moins de résistance.
- Attachement maternel et quasi viscéral à Phèdre qui rend néanmoins Œnone touchante : elle ne s'imagine jamais que comme son double, prête à lui sacrifier sa vie (v. 881-896), sa conscience (v. 895), épousant même sa honte comme si elle était sienne (parallélisme, v. 878-879 et v. 841-844).

6. Répartition des espaces de parole

- Vers 825-868 (44 vers) :
 - Phèdre (37 vers). Phrases assertives dominantes : formulation d'une décision.
 - Œnone (7 vers). Annonce de la nouvelle, puis interrogations (surprise).
- Vers 869-912 (44 vers)
 - Phèdre (5, 5 vers). Exclamation : surprise indignée puis acquiescement.
 - Œnone (38, 5 vers). Interrogations comme élément de son argumentation, puis surtout des phrases assertives pour énoncer son plan machiavélique.
- Deux volets symétriques, avec inversion très nette des rapports de force au milieu de la scène. Phèdre ne semble s'imposer d'abord que pour mieux signaler ensuite aux spectateurs sa démission et l'ascendant qu'Œnone prend sur elle. Ce changement de tempo vient rythmer la scène tout en donnant un relief dramatique à l'effondrement psychologique et moral de Phèdre.

7. Raison et passion

- Phèdre, incarnation de la passion dans la pièce, semble ici plutôt raisonnable : les cris et les éclats de voix n'emplissent pas le théâtre. Lucidité et relative sérénité dans le choix de la mort.

- Cénone, au contraire, qui jusqu'à présent opposait des arguments sens es à la fureur de Phèdre, devient à son tour passionn e : contre toute attente, elle s'acharne à vouloir sauver Phèdre.

- Inversion des rapports entre les deux personnages qui peut témoigner de l'avancement inexorable de la tragédie et de la conscience tragique des personnages : Phèdre, malgré quelques sursauts d'espoir et quelques ultimes hésitations, semble s'être désormais convertie intérieurement à la perspective du sacrifice tragique ; Cénone, elle, continue à agiter les perspectives d'un improbable futur, comme affol e par les conséquences de ses propres actes. Résistance d esesp er e face au piège tragique qu'elle sent confusément se refermer sur elle aussi (condamnation de Phèdre [v. 837-838] ; conscience de son engagement funeste sur la voie du mal [v. 895-897]), alors qu'elle croyait jusqu'à présent évoluer en marge de l'espace tragique.

8. Comparaison avec I, 5

- De fortes ressemblances :
 - Parole d' enone qui s'impose.
 - Silence attentif de Phèdre.
 - Une solution pragmatique propos e par Cénone, un plan de sauvetage.
 - Habileté rhétorique d' enone, force de l'argumentation.
 - Consentement de Phèdre dans un abandon d esabus e et comme sans conviction.
- D'où ascendant affectueux d' enone sur Phèdre qui se confirme, force de caractère d' enone, qui s'impose dans le rôle ingrat de la conseillère (problème des responsabilités face aux choix difficiles). Plus de failles et de faiblesses chez Phèdre qui, lib er e du soupçon embarrassant des calculs, manœuvres et stratagèmes, offre sans nul doute au spectateur une image à la fois plus pitoyable et plus lumineuse (voir Préface, p. 30, paragraphe 2).
- Confrontation de deux conceptions du bien et du mal : une conscience morale plus nette chez Phèdre, pour qui le bien et le mal ont une signification dans l'absolu (v. 893/884). Chez Cénone, la conscience morale est comme entach e par son attachement passionn e   Phèdre : le bien et le mal n'ont que des valeurs relatives par rapport à ce qui est bon ou mauvais pour Phèdre, seule référence absolue. Une morale humaine faite de compromis, et même de compromissions, lorsque la morale devient inhumaine (v. 898, 903-905 ; cf. III, 1 v. 773-774 : le « ou » comme signe parfait de cette indifférence morale).

9. Exploitation des photographies pages 4 et 5

- Le document 4 (p. 5) ne correspond pas à la situation de cette scène : trop d'abandon et pas assez de tension dramatique. Soit une phase d'espoir (comme I, 5 fin), soit une phase de rêve douloureux ou d'épanchement lyrique (I, 3, début de la deuxième tirade).

- Le document 3 (p. 4) pourrait correspondre à la fin de la scène (v. 908-912) :
 - regard précis des actrices, visiblement dirigé vers quelqu'un qui arrive ;
 - douleur profonde de Phèdre, expression de la honte ;
 - geste d'Œnone : accompagnement symbolique à sa volonté de convaincre Phèdre de la prendre en charge, de la ramener vers elle et vers la vie ;
 - attitude de Phèdre : crispation du bras, du corps : comme le prolongement de sa résistance (v. 893 et silence consécutif) au moment où elle est sur le point de basculer vers l'abandon.

ÉCRIRE

- Analyse du vers 893 avec son antithèse sous-jacente :
 - « moi », « j' » : culpabilité, honte, fureur, famille marquée par le destin ;
 - lui : innocence, pureté farouche, réputation d'insensibilité.
- Critères d'évaluation :
 - utilisation d'antithèses répétées comme ressort de l'argumentation (y compris l'opposition lumière / ombre) ;
 - exploitation des deux objections latentes du vers 893 : remise en cause du bien-fondé de l'accusation du fait de l'accusateur / du fait de l'accusé. Troisième piste possible : amplification des reproches à l'adresse d'Œnone (reproduction d'une situation qui a mal tourné, v. 837-838 / 769-772) ;
 - restitution de la tonalité de la réplique : marques stylistiques de l'indignation (exclamations, interrogations...), prise à parti de l'interlocuteur ;
 - richesse stylistique de la réplique : vocabulaire du sentiment, anaphores, précisions des détails touchants... (voir question 2) ; registre pathétique.

ACTE III SCÈNES 4, 5 ET 6

AXES D'ÉTUDE

- La machine infernale est lancée (questions 1 à 3).
- Le rôle des monologues (questions 4 à 7).
- Thésée : un modèle héroïque (questions 8 à 10).

RÉFLÉCHIR

1. Forte cohésion des dernières scènes de l'acte

- Scènes 4 et 5
 - Fuite de Phèdre / désir de fuite d'Hippolyte.
 - Paroles mystérieuses de Phèdre et d'Hippolyte (v 924-928) qui laissent Thésée dans le doute et l'ignorance. Phèdre est au cœur de ce mystère (voir en particulier le décalage des pronoms dans l'enchaînement du vers 927).
 - Le discours de Thésée est coupé dans son élan : interrompu à la scène 4, sans réponse à la fin de la scène 5.
- Scènes 4 et 6
 - Le mystère qui se crée autour de Phèdre.

– Thésée doublement offensé : du fait de l'amour de Phèdre (scène 4) / du fait de l'amour d'Hippolyte pour Aricie (parallélisme souligné aux vers 992-993 : « toute » / « moi-même »).

– Le changement de situation pour Thésée : évolution de Phèdre (v. 916) / d'Hippolyte, (v. 994).

– D'où atteinte à sa réputation, son pouvoir (v. 914-917 / v. 1000, sur lequel se termine l'acte, de façon emblématique).

- Tous ces échos et toutes ces symétries à la fin de l'acte III donnent très fortement au spectateur le sentiment que la crise est définitivement nouée ici, au cœur de la tragédie, et que l'action ne peut plus désormais que se précipiter vers son dénouement tragique : le temps des faux espoirs et des vaines tentatives est révolu ; commence celui de la cérémonie tragique à proprement parler. Le dramaturge a donc profité du changement d'acte pour mieux souligner ce changement de perspective.

- Par ailleurs, grâce à cette forte cohésion qui crée une unité dramatique d'un certain poids, le dramaturge peut se permettre d'enchaîner trois courtes scènes à la fin de l'acte. Créant ainsi une accélération du tempo, il projette d'autant mieux le spectateur vers cet avenir lourd de menaces.

2. Propos à double sens

- Scène 4 : l'ambiguïté des paroles de Phèdre repose sur l'utilisation habile mais retorse d'une formule au passif (v. 917) qui permet d'éluder fort opportunément l'agent de l'action (qui a offensé Thésée ? Phèdre elle-même ? une tierce personne ?) Le reste de la réplique ne fait qu'exploiter cette ambiguïté centrale.

– « Je ne mérite plus » : en tant que criminelle, ou simplement parce qu'on a porté atteinte à mon honneur malgré moi ?

– « N'a pas épargné votre épouse » : en la rendant sacrilège, ou seulement en faisant d'elle une victime indirecte ?

– « Indigne » : par nature (le crime est en elle), ou seulement de fait (le crime s'est porté sur elle) ?

- Scène 5 : faisant usage, lui aussi, du double sens, Hippolyte joue sur l'alibi tout trouvé de la haine tenace et bien connue de Phèdre à son égard pour formuler habilement et indirectement une vérité moins bonne à entendre.

– Vers 922 : parce que c'est aussi un mystère pour moi, je ne sais de quoi il s'agit / parce qu'elle seule a pris l'initiative de dévoiler son terrible secret.

– Vers 924 : je n'ai que trop souffert de son inimitié / je ne veux plus m'exposer à subir les assauts furieux de sa passion pour moi.

– Vers 925 : « tremblant », qui craint les accès violents de sa haine contre lui / qui frissonne d'horreur rien qu'à la pensée de cette passion incestueuse pour lui.

– Vers 926-927 : c'est vous qui m'avez exposé à sa haine / à sa passion.

- Dans chaque cas, Thésée, ignorant tout de la situation réelle, contrairement à Phèdre et à Hippolyte, ne perçoit que le premier des deux sens : le véritable sens, caché derrière des apparences acceptables, lui échappe.

Pour autant, il ne s'agit pas d'un quiproquo. Il n'y a pas à proprement parler malentendu de la part de Thésée dans la mesure où il entend exactement ce qu'on lui donne à entendre : s'il ne perçoit pas d'emblée toute la portée de ces paroles, c'est parce que ses deux interlocuteurs jouent précisément sur le fait qu'il ne peut pas les comprendre, alors que le quiproquo, lui, suppose que le sens qui échappe accidentellement au personnage devrait normalement lui être accessible.

3. L'inconscience d'Hippolyte

- Mais ce sont en fait trois sens qui se superposent dans le discours d'Hippolyte : les deux premiers sont constitutifs d'une ambiguïté voulue sur laquelle joue Hippolyte, mais derrière eux s'en profile encore un troisième, qui lui échappe. L'équivoque tient cette fois-ci aux deux versions concurrentes des faits que le spectateur connaît déjà (vérité [II, 5] / mensonge [III, 4]) et en fonction desquelles ses paroles ne manqueront pas d'être interprétées ultérieurement.

- Malheureusement, son intégrité morale empêche le vertueux Hippolyte de percevoir la duplicité du discours de Phèdre et, inconscient du danger qui le guette (v. 988-990), il se précipite en fait au-devant de lui, alimentant par avance une version mensongère des faits qui pour l'instant lui échappe complètement.

- Vers 922 : ma honte est trop forte pour que je prenne moi-même la parole et que je vous explique mon crime.

- Vers 925 : tremblant, à cause de l'horreur de mon crime, par crainte d'une vengeance terrible.

- Vers 927-928 : (circonstances atténuantes) c'est vous-même qui, sans le vouloir, m'avez aplani la voie du crime.

- Vers 949 : tentative de rachat ; traverser des épreuves pour obtenir un pardon.

- Vers 950 : ou suicide déguisé comme une forme d'autopunition.

4. La tirade de Thésée (v. 953-987) : un faux monologue

- Les parentés formelles avec le monologue :

- Apostrophe initiale au ciel (v. 956) ; recul symptomatique par rapport à la situation de dialogue, intériorisation du discours qui semble, dans toute sa première partie (jusqu'au vers 978), adressé à lui-même et non à Hippolyte, qui est comme effacé du discours (*cf.* aucune marque de la personne qui renvoie à Hippolyte du vers 953 au vers 978).

- Interrogations qui ressortissent au discours délibératif (v. 953, 956, 973) ; retour sur soi caractéristique du monologue dans une phase de trouble, d'hésitation, de désarroi.

- Développement antithétique, typique également du monologue ; hésitation entre des réactions affectives opposées (« doute », « désarroi », v. 953-956) ; récit valorisant de son aventure (« héroïque », « gloire », « fierté », v. 956-970 ; « et » antithétique, v. 971) ; retour à un trouble et

à un désarroi plus profond encore (« terreur », v. 977) et conclusion affective du vers 978 qui vient démentir le récit précédent.

- Il ne s'agit pas d'un vrai monologue : même lorsque son discours évacue en surface les marques de la présence d'Hippolyte (v. 953-978), Thésée garde toujours au fond de lui la conscience très nette que celui-ci l'écoute. Preuves en sont les marques de la deuxième personne qui réapparaissent brusquement à la fin de la tirade (« parlez », v. 979 ; « vous », v. 983) et qui viennent expliciter la situation d'énonciation. Thésée parle donc comme s'il était seul, mais en sachant pertinemment qu'on l'écoute : comme une fuite symbolique finalement, qui vient faire écho à celle de Phèdre et d'Hippolyte et qui préfigure son départ précipité à la fin de la scène (v. 985 *sqq.*).

5. Intérêt dramatique du récit de Thésée (v. 957-970)

- Du fait de son entrée en scène tardive à l'acte III, Thésée apporte avec lui en quelque sorte un résidu d'exposition : il s'agit d'éclaircir les raisons de son absence prolongée, autour de laquelle plusieurs rumeurs contradictoires ont circulé depuis le début de la pièce. Or, étant donné la nature de l'aventure, il est le seul à pouvoir donner ces informations. D'où un récit fait par le héros lui-même.

- Récit qui manque un peu de naturel : trop circonstancié sans doute et trop long pour un locuteur qui est en proie au désarroi et qui se dit lui-même empli de terreur, même si la tonalité dysphorique de certains passages du récit s'accordent assez bien avec son état présent (v. 959-966). Ses préoccupations familiales aiguës rendent un peu suspectes cette espèce de détachement qu'il faut pour se replonger dans le passé et le faire revivre.

- Signification symbolique : réaffirmer sa valeur héroïque, réasseoir son pouvoir en rappelant opportunément son bien-fondé, au moment même où il sent que l'autorité est en train de lui échapper et que son rayonnement s'affaiblit.

6. La tirade d'Hippolyte (v. 998-1000)

- Bien que les didascalies liminaires signalent la présence de Thémistocle, on constate qu'Hippolyte s'exprime avec une liberté qui montre bien qu'il ne craint pas d'être entendu. Les premiers vers (v. 989-992) renvoient à une situation que Thémistocle n'est pas censé connaître : celui-ci en est resté à la version d'un mal mystérieux (I, 1, v. 45 ; I, 2, v. 146), puisqu'il n'a pas assisté à la scène d'aveu (II, 5) et qu'Hippolyte a ensuite préféré ne rien laisser transpirer de cet horrible secret (II, 6, v. 719-720, confidence ravalée). Il s'agit donc bien ici d'une situation de monologue devant le confident qui n'a rien d'exceptionnel dans la dramaturgie classique, le héros ayant la faculté d'oublier à volonté l'existence de son entourage.

- Ressemblances avec III, 2 :

- un ennemi à combattre (Hippolyte / Thésée) ;
- le héros commet une erreur tragique (v. 815-816 ; v. 990) ;
- recherche d'une ruse pour surmonter l'obstacle à l'amour (v. 821-822 ; v. 997) ;

– ironie tragique : le héros prononce des paroles dont la portée le dépasse (v. 822-823 ; v. 991-995).

• Différences avec III, 2 :

– humilité désespérée de Phèdre (« honte », v. 813) / fierté vertueuse d'Hippolyte (« innocence » ; v. 996) ;

– quête d'une aide extérieure (Vénus) / Confiance en soi (v. 997-1000) ; apostrophe purement formelle au vers 991 ;

– le danger encouru est beaucoup plus inquiétant pour Hippolyte que pour Phèdre (humiliation encore plus profonde pour Phèdre, mais qu'elle peut trouver la force de surmonter / une fausse accusation pour Hippolyte, qui l'expose probablement à une vengeance terrible) ;

• symétrie manifeste qui fait des deux personnages deux victimes tragiques qui ne manqueront pas de subir le poids du destin. Mais fatalité sans doute plus menaçante pour Hippolyte dont la vertu orgueilleuse l'expose à être le premier sacrifié.

7. Les erreurs d'Hippolyte

• Confiance excessive en la force de la vérité ou dans le pouvoir de la vertu.

– Vers 998-990 : trop vertueux, Hippolyte n'a pas perçu la duplicité du discours de Phèdre (III, 4) et n'est pas capable d'imaginer une alternative au silence autre que le dévoilement de la vérité.

– Vers 996 : moralisme naïf ; ignorance fatale des lois qui régissent le monde des hommes, en particulier dans l'univers tragique où les signes manquent bien souvent de lisibilité et sont mal interprétés. Une formule caractéristique de l'hybris (démésure) qui peut amener le châtement tragique.

– Vers 997-998 : erreur de raisonnement majeure, mauvaise appréciation de la situation. Dans l'hypothèse d'un aveu de Phèdre (v. 990-992), colère inévitable de Thésée, jalousie probable à l'égard d'Hippolyte, tension psychologique peu favorable aux effusions de tendresse. Même si Phèdre se tait, son autorité est trop ébranlée pour qu'on l'imagine, conciliant, faire de nouvelles concessions et accepter encore des entorses à sa loi.

• Le contraste saisissant entre la pureté morale d'Hippolyte et le funeste destin qui l'attend rend le personnage particulièrement émouvant aux yeux du spectateur. Dimension pathétique soulignée à nouveau par l'usage de l'ironie tragique.

– Vers 988 : « qui m'a glacé d'effroi » : pour elle, pour Thésée / [pour moi].

– Vers 991 : funeste, car il conduit à l'aveu honteux du crime / [à un aveu criminel].

– Vers 994, 995.

8. La double image de Thésée

• Image héroïque et glorieuse à travers le discours d'Hippolyte (éloge qui repose sur une accumulation rythmée par l'anaphore de « déjà », v. 937, 944, 948, comparaison valorisante au vers 943...) et de Thésée lui-même (nouvel épisode héroïque qui vient encore alimenter sa geste glorieuse, v. 957-970) ; prolongement du discours élogieux de l'acte I et II.

- En même temps, image ternie et démentie par les faits :
 - Au lieu d'être un pôle d'attraction, sa présence fait fuir tout le monde (Phèdre, Hippolyte). De même, sortie de scène emblématique : sans être accompagné, sans escorte, alors que le héros qui revient chez lui devrait être entouré et acclamé.
 - Parole des autres (Phèdre, Hippolyte) qui précède la sienne, comme une remise en cause de la hiérarchie du pouvoir.
 - Autorité ébranlée : Phèdre lui coupe la parole (v. 914) ; le silence pour seul écho à ses questions pressantes et à ses ordres (v. 979-984) ; le vers 1000 clôt l'acte de façon emblématique : des conflits en puissance qui remettent en cause le caractère absolu de son pouvoir.
 - Les deux amours criminels qui portent atteinte à son honneur et/ou à son pouvoir.
- D'où des doutes qui s'accumulent autour de Thésée en cette fin d'acte et qui finissent par l'emporter sur la rumeur glorieuse qui s'était créée jusqu'à présent autour de son nom.

9. Le désarroi de Thésée

- Silences (scène 4 ; tirade d'Hippolyte, scène 5).
- Questions.
- Recherche d'un autre interlocuteur : « lui-même » (v. 953), « le ciel » (v. 956).
- Tension qui monte progressivement (v. 979 à 987) : succession rapprochée des questions, brièveté des phrases (onze phrases en neuf vers), redondance (v. 983). On le sent offusqué. Colère prête à éclater. Une réaction violente est à craindre de sa part.

10. L'identification au père ?

- Autres justifications possibles de cette habile diversion (v. 932-952) :
 - choix symbolique d'une voie lumineuse et vertueuse contre les sombres débordements du crime : le Bien contre le Mal (*cf.* « vils », « indigne », « monstre », « insolence »...) ;
 - rejet symbolique de Phèdre ;
 - identification au père qui peut être ambiguë : refus d'un conflit ouvert malgré la situation (la piété filiale l'emporterait) ou, au contraire, désir d'émancipation, revendication d'une valeur héroïque qui lui ouvrirait la voie de la liberté et la possibilité de choix personnels et autonomes.
- C'est cette dernière interprétation (ressembler au père pour s'affranchir de sa tutelle et de son pouvoir) qui paraît la plus probable (*cf.* les derniers vers de l'acte qui nous orientent vers une situation d'affrontement).

FAIRE LE POINT ACTE III

1. Vers la catastrophe finale

- Le retour de Thésée interdit définitivement toute solution politique et/ou amoureuse pour Phèdre (première victime désignée).

- Le plan machiavélique d'Œnone désigne une deuxième victime probable : Hippolyte.
- Les premiers reproches de Phèdre à Œnone, qui par ailleurs s'engage dangereusement sur la voie du mal : troisième victime possible.
- Espoirs et perspectives : Œnone saura-t-elle sauver Phèdre ? Hippolyte saura-t-il se sauver lui-même ? Son amour pour Aricie pourra-t-il s'épanouir librement ?

2. La « machine infernale »

- Accélération du rythme sensible dans les changements de scène beaucoup plus fréquents : même nombre de scènes que dans les actes précédents (six), mais l'acte est nettement plus court (cent vers de moins, d'où longueur moyenne des scènes : à l'acte I et II, 61 vers ; à l'acte III, 44 vers).
- Affolement des personnages pris au piège qui se traduit également dans les mouvements de scène : le bilan des entrées et sorties des personnages au cours de l'acte fait apparaître une sorte d'emballement à partir de la scène 4 : six entrées / sorties en 88 vers. Agitation qui ressort d'autant plus que le début de l'acte est très calme de ce point de vue (deux entrées / sorties en 176 vers ; N.B. : six en 366 vers à l'acte I ; dix en 370 vers à l'acte II).
- De même, moins de grandes tirades qui créent des pauses dans le dialogue, d'où un rythme plus continu et dans l'ensemble plus soutenu. Apparition des monologues (voir question 5).

3. Le silence de Phèdre et d'Hippolyte (scènes 4 et 5)

- Deux silences qui n'ont pas du tout la même valeur ni la même portée : silence qui prépare la chute de l'ennemi(e) ou qui l'épargne au contraire.
 - Silence ambigu de Phèdre, lourd de menaces et de sous-entendus, qui ne fait qu'ouvrir la voie au stratagème d'Œnone et à la parole insidieuse.
 - Silence vertueux d'Hippolyte qui couvre le crime de Phèdre.
- Présence des confidents :
 - Œnone : scène 1 à 4, 63 vers. L'amour d'Œnone pour Phèdre conduit à de sombres manœuvres dont le spectateur sait pertinemment qu'elles ne manqueront pas de se retourner contre leurs auteurs ;
 - Théramène : scène 4 à 6, 0 vers. Observateur extérieur, inconscient des enjeux tragiques et qui reste en marge de tout ce qui se trame (monologue révélateur de la scène 6 qui a lieu malgré sa présence).
- Deux aspects de la fatalité : soit les passions humaines sont les instruments dérisoires de la fatalité, qui œuvre à travers eux quoi qu'espèrent les hommes, soit la fatalité frappe aveuglément et à l'improviste et on ne peut qu'en être le spectateur impuissant.

5. Signification des monologues

- Apparition des monologues à l'acte III (vrais monologues des scènes 2 et 6 ou situation proche du monologues à la scène 5) : solitude tragique

qui se renforce autour des héros (Phèdre, Thésée, Hippolyte). Orientation vers le discours délibératif (*cf.* jeu des interrogatives) : temps du doute qui s'installe, première étape dans la montée de l'angoisse avant le sacrifice tragique.

6. Thésée : une image ambiguë

- Image décalée par rapport à l'image héroïque et glorieuse qu'Hippolyte, Aricie et Phèdre ont véhiculé autour de son nom : il ne reçoit pas l'accueil que l'on peut réserver à un héros ou à un amant : fuite / empressement ; froideur / enthousiasme.
- Thésée est mis en quelque sorte au diapason tragique dès son entrée en scène : il n'est guère possible en effet d'imaginer une scène de retrouvailles joyeuses au cœur de la tragédie. Comme happé dans les rouages de la machine infernale, le personnage semble d'emblée dépassé par la situation. On devine que l'aventure n'est pas terminée pour lui, quoi qu'il en pense. Le rituel tragique, dans lequel il n'y a plus de place pour l'exploit personnel et duquel il ne sortira pas indemne, va prendre le relais de l'aventure héroïque.
- Du coup, le décalage entre les deux images donne une intensité dramatique plus forte à l'atmosphère tragique, qui devient de plus en plus pesante. On sent que quelque chose d'exceptionnel se trame.

7. Réactions d'Œnone et d'Hippolyte

- Œnone : réaction pragmatique, qui anticipe les conséquences possibles de la situation et se prémunit contre elles (attaquer pour mieux se défendre et faire face à la catastrophe).
- Hippolyte : réaction vertueuse mais trop idéalisée (v. 995-996). Une passivité inquiétante face aux menaces sourdes, doublée d'une confiance excessive dans le pouvoir spontané des vertus : dans l'univers tragique, les signes sont souvent ambigus et, loin de se manifester aux autres de façon lumineuse, ouvrent bien souvent au contraire la voie à l'erreur tragique. Or, dans l'urgence du temps tragique, tout contresens provisoire peut devenir fatal, sans espoir de recours. Hippolyte semble donc tout désigné pour être la victime de ce rituel tragique.

8. Thésée : conjurer le malaise

- Récit héroïque de ses nobles exploits (scène 5, v. 957-970), série d'impératifs et de questions autoritaires (v. 979-987) pour conjurer le silence général. Mais échec car le silence, en perdurant, est comme amplifié et devient encore plus pesant.
- Départ symbolique de Thésée à la fin de l'acte : il n'y a de place sur la scène tragique ni pour son héroïsme, ni pour son autorité.

9. Le rôle de Thérémène

- Présent dans les trois dernières scènes, Thérémène ne prononce pas un seul vers, alors qu'Œnone, elle, qui est là dans trois scènes aussi en début d'acte, en prononce 63 (voir « La structure de *Phèdre* », p. 164-165).

- L'intérêt de cette dissymétrie est d'abord de proposer deux traitements dramatiques différents du couple héros / héroïne-confident et d'introduire ainsi un principe de variété. Elle permet également de ne pas surcharger la pièce par des dialogues entre Thémène et Hippolyte qui porteraient sans doute atteinte à la prééminence du rôle de Phèdre, qui est bien l'héroïne éponyme. Sur le plan psychologique, le caractère d'Hippolyte peut s'exprimer avec plus de netteté et de clarté aux yeux du spectateur, qui n'a pas à s'interroger sur l'incidence des interventions du conseiller (à la différence de Phèdre, pour qui se pose la question de la responsabilité morale de ses actes : quelle est la part chez Phèdre du consentement et de l'adhésion aux propositions d'Œnone ? Quelle est la part des réticences et des objections morales ?). Enfin, cette dissymétrie permet de laisser Hippolyte à sa solitude tragique, le confirmant aux yeux du spectateur dans son rôle de victime.

ACTE IV**ACTE IV SCÈNE 1****AXES D'ÉTUDE**

- Un début d'acte fracassant (questions 1 et 2).
- La stratégie d'Œnone : mentir en disant la vérité (questions 3 et 4).
- L'ambiguïté des signes et l'ironie tragique (questions 5 et 6).

RÉFLÉCHIR**1. Une première réplique furieuse**

- Colère, éclats de voix, désespoir ; ce début d'acte est placé sous le signe du fracas et de la violence verbale :
 - phrases très courtes qui excèdent rarement la longueur de l'alexandrin, phrases nominales lapidaires (13 vers / 13 phrases), tempo très rapide ;
 - modalité exclamative omniprésente (9 phrases sur 13), cri initial révélateur ;
 - contre-rejet assassin (v. 1001).

D'où effet de surprise pour provoquer un sursaut du spectateur au seuil de l'acte malgré le caractère très prévisible de cette scène de délation (*cf.* III, 3).

- Intensité sonore et dramatique grâce au procédé tout à fait habituel du départ *in medias res* (dialogue pris en cours de route pour donner plus d'animation et de mouvement à la scène) : le vers 1001 renvoie à des propos antérieurs d'Œnone, qui vient de commettre son accusation criminelle.

2. Intérêt dramatique du procédé

- Ne pas laisser le premier rôle à Œnone qui est déjà intervenue longuement dans les actes précédents (I et III).
- Faire porter d'emblée l'attention sur Thésée qui, du fait de son entrée en scène tardive à l'acte III, sera sans doute au cœur de l'acte IV.
- Créer un effet de surprise bien venu en début d'acte en attaquant la scène sur les cris et en faisant l'ellipse de toute la partie confidentielle du dialogue.
- Recentrer l'intérêt de la scène sur le plan psychologique : les enjeux dramatiques et tragiques en ont déjà été exploités (III, 3).
- Éviter des lourdeurs et des redondances puisque cette scène n'est jamais que la mise en œuvre d'un plan qui a déjà été présenté au spectateur, et ce précisément à un moment où le rythme de la pièce doit plutôt donner l'impression de s'emballer.

3. La stratégie du mensonge

- Réutilisation des épisodes antérieurs de l'histoire de Phèdre :

- comportement dépressif de Phèdre et désir de mourir (v. 1017-1018 → v. 43-47) ;
- le stratagème de l'épée lors de la scène d'aveu et la tentative d'un « suicide » provoqué (v. 1019 → v. 705-710) ;
- les signes d'hostilité de Phèdre à l'égard d'Hippolyte lors de leur séjour à Athènes (v. 1029-1030 → v. 294-296) ;
- le trouble de Phèdre à l'arrivée de Thésée (v. 1021 → v. 912, 987).
- D'où habileté dans le mensonge et mensonge d'autant plus retors qu'aucun épisode n'est inventé de toute pièce : c'est la réalité elle-même, du fait de son ambiguïté naturelle, qui sert paradoxalement de caution au mensonge. Œnone se contente de servir « d'interprète » (v. 1022) à ce qui s'est passé, sans rien inventer à proprement parler. Elle arrive ainsi à détourner la colère de Thésée en réorientant son interprétation des faits : l'absence de châtement d'Hippolyte n'est pas une complaisance de Phèdre à son égard (v. 1012-1013) mais répond au souci vertueux de préserver l'honneur de Thésée en lui épargnant jusqu'à la connaissance même du crime (v. 1014 *sqq.* ; version un peu suspecte néanmoins du fait de l'esprit de sacrifice que cela suppose).
- Une fois Thésée aiguillé sur la mauvaise piste, Œnone pousse même l'habileté jusqu'à employer des formules à double entente lui permettant d'entretenir le mensonge tout en disant la vérité :
 - le fils comme rival sacrilège / involontaire (vers 1014) ;
 - « innocente » : victime d'Hippolyte / de Vénus (vers 1018).
- La part d'invention dans le discours est ainsi réduite au minimum : « amant furieux », « feu criminel qu'il a pris » (v. 1015-1016). La vérité s'énonce ici à une lettre près : le basculement du genre féminin au genre masculin suffit à inverser la valeur des signes.

4. Le laconisme et le départ précipité d'Œnone

- Employer des formules à double entente qui permettent d'entretenir l'erreur tout en disant la vérité est un exercice ardu qui ne peut guère se prolonger bien longtemps. D'où tension extrême du discours qui s'inscrit nécessairement dans la brièveté et fuit les développements (v. 1031) comme des occasions de se compromettre.
- Manque d'audace d'Œnone face au mensonge. Refus de s'y engager trop avant. Scrupules moraux qui, sans doute, refont surface (v. 895).

5. Des indices ambigus

- « Le fer » (v. 1010) : l'épée d'Hippolyte, abandonnée entre les mains de Phèdre (II, 5 v. 704 *sqq.*) dans une réaction d'horreur (v. 748-752) [soit preuve de la violence faite à Phèdre et de la culpabilité d'Hippolyte, soit signe inattendu de la fureur qui habite Phèdre].
- « Pâlis », « tressaillis » (v. 1023-1024) : symptômes de peur (soit peur d'être démasqué, soit crainte que Phèdre révèle son horrible secret).

- « Son peu d'allégresse », « ses froids embrassements » (v. 1025-1026) : affection comme paralysée, soit par l'arrivée du rival, soit par l'arrivée de celui qui constitue un obstacle à son amour pour Aricie.
- Le souvenir de ce qui s'est passé à Athènes (v. 1028) ; l'exil d'Hippolyte à la demande de Phèdre (v. 269-296) : la passion d'Hippolyte / de Phèdre s'était déjà déclarée.
- Les gestes et les comportements sont souvent dans la réalité des signes ambigus qui peuvent donner lieu à des interprétations différentes, voire contradictoires. À chaque fois ici, le contexte échappe à Thésée mais, aveuglé par la colère qui le submerge à cause de la dénonciation d'Œnone, son tort est de se laisser aller à n'envisager que la version de celle-ci alors que son témoignage devrait pourtant être suspecté de partialité. D'où erreur tragique du fait des conséquences qui risquent d'être funestes (colère → châtement).

6. Ironie tragique

- Vers 1003 : à cause du crime supposé d'Hippolyte / à cause de sa crédulité présente et de son aveuglement funeste.
- Vers 1004 : trouble, désarroi du père trahi / portrait lapidaire du roi abusé. Formule la plus cruelle dans ses implications : description en direct de l'erreur tragique dont Thésée est victime, sous les yeux mêmes du spectateur et par Thésée lui-même.

ÉCRIRE

- Objet de l'exercice : reconstituer l'ellipse qui justifie le découpage des actes.
- Critères d'évaluation :
 - Exploiter la situation d'énonciation suggérée en III, 5 (v. 985-987) : Œnone intervient alors que Thésée cherche Phèdre.
 - Assurer la cohérence logique avec la suite du dialogue : enchaînement vraisemblable entre la partie inventée et la première réplique de Thésée ; informations à donner (présupposés de la première tirade) ; l'aveu d'Hippolyte à Phèdre, le stratagème de l'épée, le trouble de Phèdre.
 - Exploiter les données psychologiques du questionnaire : Thésée, de la surprise à l'indignation, tension qui monte progressivement jusqu'à l'explosion du début de la scène ; Œnone, prudence et habileté, mensonge retors.
 - Dimension stylistique : les formulations à double entente.
- Pistes. Deux situations envisageables :
 - Œnone prend l'initiative de la dénonciation qui surgit au milieu d'un silence.
 - Thésée prend le premier la parole : questionnement possible sur le trouble de Phèdre et d'Hippolyte, Œnone exploitant habilement ce qu'il dit avec de perfides insinuations. Situation la plus vraisemblable et la plus riche sur le plan dramatique : enchaînement plus étroit des répliques, montée progressive de la tension dramatique, manœuvre habile qui correspond mieux au caractère d'Œnone.

ACTE IV SCÈNE 2**AXES D'ÉTUDE**

- La colère dans tous ses états (questions 1 à 3).
- Thésée dans le labyrinthe des signes (questions 4 et 5).
- Hippolyte : un silence héroïque (questions 6 à 9).

RÉFLÉCHIR**1. Les jugements de Thésée**

- Multiplication des termes évaluatifs, tous péjoratifs à l'exception de « noble » (v. 1035) et de « vertu » (v. 1038) prononcés dans l'aparté initial (apparences trompeuses) : « profane » « adultère », « perfides humains », « perfide », « monstre », « reste impur », « horreur », « fureur », « ennemie », « infamie », « traître »... (14 occurrences en 33 vers).
- Pratiquement toujours dans une position stratégique dans l'alexandrin : à l'attaque, à la rime, à la césure. Parfois des décalages à l'intérieur du vers mais avec un jeu sur la ponctuation qui attire l'attention sur eux (v. 1053, 1114 et 1155).
- D'où un ton de violente colère, qui ne se dément pas d'un bout à l'autre de la scène. Tension dramatique extrême qui interdit tout changement de registre : le ton de la confiance intime est impossible à instaurer (v. 997-998 / v. 1119-1136 : raideur morale et opposition systématique de Thésée qui coupent court à toute effusion de sentiments). Le projet initial d'Hippolyte se trouve dénaturé du fait même de la situation d'énonciation : après l'accusation liminaire de Thésée (première tirade), l'aveu spontané et innocent d'Hippolyte devient impossible et ne peut plus apparaître que comme une piètre réponse ou un moyen de défense bien maladroit (v. 1027-1028). La progression du dialogue et la logique même de l'argumentation dénaturent par avance la teneur des propos d'Hippolyte.

2. Une anaphore (v. 1044-1064)

- Anaphore de « fuis » : v. 1053, 1059, 1063.
- Effet produit : colère furieuse qui ne faiblit pas, même au bout de vingt vers, tension dramatique du discours, colère qui monte, l'accélération du rythme étant sensible dans le tempo que cette anaphore impulse au début de la tirade (9 vers / 6 vers / 4 vers / 2 vers).
- Aboutissement lorsqu'on atteint le paroxysme : changement d'interlocuteur : Hippolyte → Neptune, au vers 1064, qui sert en quelque sorte d'exutoire à cette colère.

3. La prière à Neptune (v. 1065-1076)

- Son rôle :
 - marquer clairement, par l'invocation à un dieu, le point culminant de la scène ;

- cristalliser le désir de vengeance de Thésée ;
- enclencher le compte à rebours, faire entrer la tragédie dans sa phase ultime, celle du sacrifice désormais inéluctable (parole efficiente compte tenu de la toute puissance du dieu invoqué, v. 1073-1075).

- Une illustration du vers 1004 : « je ne sais où je vais ». La mort d'Hippolyte est comme écrite d'avance par ces paroles performatives mais leur signification reste douteuse : vengeance douloureuse mais légitime / sacrifice par le père d'un fils innocent. Thème de l'aveuglement et de l'erreur tragiques : la fatalité à l'œuvre grâce à l'ambiguïté des signes.

- Cruauté inhumaine des dieux : Neptune « récompensera » Thésée en accomplissant à la lettre ses vœux, pour son propre malheur.

4. « Ciel ! » (v. 1127)

- Surprise décontenancée mais surtout détermination qui vacille, conviction un instant ébranlée par la sincérité d'Hippolyte. Comme une faille dans la colère de Thésée par laquelle pourrait s'engouffrer la tendresse et qui conduirait à la terrible vérité. Les signes trop univoques aux yeux de Thésée se brouillent et sont sur le point de reprendre leur ambiguïté naturelle. Ce silence correspond au gouffre vertigineux de la polysémie un instant entrevu et trop vite oublié.

- Intérêt dramatique :

- ôter un peu de rigidité et peut-être de monotonie à ce dialogue où les personnages campent fermement sur leur position (colère furieuse / silence héroïque et vertueux) ;

- introduire une hésitation pathétique chez le personnage de Thésée que son aveuglement tragique risquerait de rendre trop inhumain pour trouver un équilibre entre terreur et pitié ;

- créer un moment de suspense qui donne d'emblée un relief dramatique saisissant au dialogue (la terrible vérité va-t-elle se trouver dévoilée ?) ;

- donner l'illusion dramatique que tout peut encore basculer, alors que la fatalité est déjà à l'œuvre, afin de maintenir encore éveillée la curiosité du spectateur qui sait pourtant simultanément que l'histoire court déjà à son terme fatal : plaisir ambigu du spectacle tragique.

5. Thésée et Hippolyte face au spectateur

- Thésée : en position d'infériorité par rapport au spectateur, qui en sait plus que lui et qui l'observe à distance, portant inévitablement un jugement négatif sur son aveuglement et ses erreurs.

- Hippolyte : le spectateur, sans doute, en sait également plus que lui puisqu'il devine que sa vision du futur est illusoire (v. 1140, 1143, 1144), mais il se sent assurément beaucoup plus proche de lui. La mort d'Hippolyte, tout en étant une certitude tragique, reste encore en suspens sur le plan dramatique : le spectateur, qui se prête au jeu théâtral, peut encore partager les espoirs dérisoires d'Hippolyte alors que les erreurs de Thésée

sont elles, bel et bien effectives. Du coup, identification spontanée à Hippolyte, qui d'ailleurs en sait autant que lui sur le crime.

- Un regard de compassion le met donc à l'unisson avec les souffrances d'Hippolyte, victime d'une injustice patente, et le tient à distance de Thésée qui, se figeant, lui, dans le rôle de l'autorité bafouée, reste un peu inhumain.

6. La défense d'Hippolyte

- Ses arguments :

- C'est par respect pour vous que je ne dévoile pas la vérité (v. 1087-1090).
- Mes origines, mon éducation et mon passé vertueux démentent l'hypothèse du crime car on ne devient pas criminel du jour au lendemain (v. 1093-1104).

- L'hostilité à l'amour est chez moi un trait de caractère devenu légendaire (v. 1105-1113).

- C'est Aricie que j'aime (et non Phèdre) [v. 1119-1124].

- C'est un interdit politique que je brave (et non l'interdit moral de l'inceste) [v. 1125-1126].

- Valeur tactique :

- Le premier argument, du fait de son caractère sibyllin, n'a guère de portée effective si ce n'est pour faire office de *captatio benevolentiae* : il s'agit de mettre l'interlocuteur dans de bonnes dispositions pour écouter le discours qui va suivre.

- Suit une série d'arguments qui sentent un peu le raisonnement d'école et les artifices rhétoriques (v. 1091-1113) : amplifications oratoires, redondances, hyperboles, références qui font autorité, développements un peu convenus auxquels il manque sans doute ce frémissement d'émotion et de vie qui est le gage de l'authenticité et qui emporte l'adhésion (*cf.* mensonges relatifs aux vers 1093 et 1112). Arguments qui sont donc là surtout pour préparer les deux suivants, retardant leur formulation et leur donnant plus d'impact.

- Enfin, la deuxième réplique (v. 1119-1126) emploie un registre beaucoup plus affectif, avec des formulations plus simples et directes : une argumentation beaucoup plus percutante qui déstabilise Thésée (v. 1121 : utilisation de moyens dramatiques et pathétiques).

7. Le choix du silence

- D'abord suffoqué, Hippolyte passe par un silence contraint (v. 1078-1080) avant de faire délibérément le choix du silence sur le crime de Phèdre (v. 1088-1090) : choix héroïque (v. 1150) contrairement à ce que suggère Thésée (v. 1081-1082) et comme en témoignent les multiples occasions de prendre la parole pour faire éclater la vérité. Le système de défense le plus efficace serait en effet l'attaque directe. Au lieu de quoi, Hippolyte préfère orienter le dialogue vers d'autres pistes : son passé (v. 1092 *sqq.*), son amour pour Aricie (v. 1119 *sqq.*), les modalités de son exil (v. 1140), évitant soigneusement ainsi, en ne parlant que de lui-même, le sujet brûlant que constitue Phèdre.

- Toutefois, devant l'échec de son argumentation et la violence verbale de Thésée, Hippolyte faiblit en quelque sorte et ne peut s'empêcher de glisser des sous-entendus.
 - Au vers 1138, allusion à des éléments d'appréciation de la situation dont Phèdre aurait connaissance mais qui échapperaient à Thésée ; formule encore vague et mystérieuse qui jette le soupçon sur Phèdre.
 - Puis, aux vers 1150-1152, allusion à l'adultère de Pasiphaé et aux sombres débordements de l'amour en elle ; le voile de l'allusion se fait de plus en plus ténu ; la formule beaucoup plus insidieuse et plus nettement accusatrice passe encore toutefois par le détour d'une référence à la mère et Hippolyte ne peut aller plus avant dans ses insinuations sans démasquer Phèdre et abandonner la stratégie du silence (*cf.* déjà v. 1185-1186).
- Mais loin de le dévaloriser aux yeux du spectateur, ces deux entorses à la ligne de conduite héroïque qu'il s'est fixée, en témoignant de la pression terrible qu'il subit, ajoutent au contraire à sa grandeur morale et le rendent plus humain. Dimension pathétique de cette faiblesse bien compréhensible et toute relative.

8. La vertu d'Hippolyte

- À ses propres yeux : froideur et insensibilité naturelle à l'amour (*cf.* l'adjectif « chaste » qui renvoie aux mœurs des Amazones dont Hippolyte se réclame à son tour ; voir « Les noms propres de Phèdre », p. 196), et ce malgré son amour nouveau pour Aricie (v. 1101-1102, 1106, 1112 : « cœur pur », que l'amour n'a pas encore troublé). Hippolyte se montre ici en porte-à-faux avec sa situation réelle, non par mauvaise foi délibérée mais plutôt parce que la crise d'identité qu'il traverse n'est pas encore résolue (voir I, 1, questions 8, 9, 10).
- Aux yeux du spectateur : intégrité morale, respect du père (v. 1088-1090 ; voir plus loin aussi V, 1, v. 1340-1342), humilité (v. 1119-1126) et, malgré les coups du destin qui pourraient réveiller son orgueil blessé, maîtrise de soi face à l'injustice et à la colère d'un père.
- Habillé de toutes ces vertus, le personnage nous laisserait sans doute un peu froids si Racine n'avait pris soin de lui donner quelques faiblesses qui le rendent pathétique à nos yeux :
 - L'amour pour Aricie présenté comme une faute (v. 1121, 1122, 1125) ; double faute d'ailleurs, par rapport à Thésée et par rapport à sa propre vertu.
 - L'aveu de cet amour lui-même dans la mesure où la situation d'énonciation dénature son projet initial (voir question 1) ; Hippolyte a en quelque sorte la faiblesse de parler alors qu'il est clair que tout va se retourner contre lui.
 - Les failles dans le silence héroïque (v. 1138, 1150 *sqq.*, voir question 7) ; les concessions à la polémique.
 - L'angoisse qui l'étreint à la pensée de sa solitude tragique (v. 1143-1144).

9. « Le jour n'est pas plus pur que le fond de mon cœur » (v. 1112)

- Alexandrin composé uniquement de monosyllabes dont aucun ne semble revendiquer la vedette dans le vers.
- Sonorités qui se font écho pour se fondre en une harmonieuse unité : la finale en [r] assure la cohésion de l'ensemble « jour » / « pur » / « cœur », soutenue par d'autres échos qui varient d'un hémistiche à l'autre : [y] / [ɔ̃] / ; [p] / [k].
- D'où une grande limpidité du vers où tous les mots semblent s'égrener à l'unisson. Mélodie cristalline qui renvoie symboliquement à cette pureté morale qu'elle évoque.
- Cet alexandrin trouve un écho au vers 1138 avec la reprise de l'expression « au fond de son cœur ». D'où mise en parallèle des deux personnages avec une opposition sous-jacente : transparence et limpidité du côté d'Hippolyte / sentiment d'une duplicité de la part de Phèdre (v. 1137 : des apparences trompeuses qui reposent sur ce que Phèdre a dit ou laissé dire / un jugement plus juste que Phèdre dissimule au fond d'elle-même). Portée polémique du deuxième vers, qui fait planer sur Phèdre le soupçon du mensonge : la dénonciation rejaillit sur elle et jette le discrédit sur sa version des faits.

PISTES

- Exploitation du dossier iconographique p. 6-7 : voir « Le texte et ses images », p. 136, questions 6, 7 et 8.

ACTE IV SCÈNES 3, 4 ET 5**AXES D'ÉTUDE**

- Le déchirement de Thésée : époux offensé et père meurtri (question 1).
- L'égarement de Phèdre (questions 2 à 4).
- L'engrenage tragique (questions 5 à 7).

RÉFLÉCHIR**1. Les hésitations de Thésée**

- Alternance, au rythme des distiques, des phases de détermination de l'époux offensé (v. 1157, 1160, 1163-1164) et de celles où éclate enfin la souffrance du père (v. 1161-1162, 1165-1166). À noter que ces hésitations apparentes font partie de la rhétorique du monologue.
- Humanité profonde du père qui resurgit dans la solitude du monologue, lorsque le roi, peut-être, n'a plus à faire rayonner autour de lui l'image du pouvoir : logique inavouable du cœur qui bouscule celle de la morale et du pouvoir. Déchirement intérieur du personnage, partagé entre deux sentiments contradictoires : amour propre et désir de vengeance /

amour paternel. Phase d'égaré affectif sans que sa décision soit le moins du monde remise en cause.

- Prolongement dans la scène 4 : besoin d'être confirmé comme malgré lui dans sa colère (v. 1182-1183) ; emploi significatif du « vous », comme si sa propre vengeance était pour lui finalement un leurre (v. 1178) [vengeance qui rebondit vers une souffrance au lieu de l'apaiser]. On sent planer sur toute la réplique l'ombre d'un doute, comme un scrupule invouable : cf. le rapprochement lourd de non-dit entre l'attitude un peu suspecte de Phèdre (v. 1180) et les propos d'Hippolyte (« dit-il », « il soutient que », v. 1186-1187 : Thésée, visiblement ébranlé, quête ici indirectement des dénégations formelles pour se sentir apaisé). Mais un malentendu le ramène finalement à la détermination de l'époux offensé (v. 1189-1192, voir question 5).

2. « Aricie a son cœur ! Aricie a sa foi » (v. 1204, scène 5)

- Écho du vers 1087 (Thésée, IV, 4). Stupeur, paralysie de Phèdre dans le cœur de qui les paroles de Thésée sont entrées comme un coup de poignard. La répétition quasi à l'identique d'une scène à l'autre montre bien l'impact affectif de cette nouvelle, qui s'est inscrite en elle comme une blessure indélébile.

- Voix blanche, comme venue d'ailleurs, qui détache mécaniquement les syllabes. Actrice immobile, figée, le regard perdu vers un espace lointain qui lui échappe. Jean-Louis Barrault, dans sa *Mise en scène de Phèdre*, propose : « Mélange d'ironie, de rire nerveux qui pointe, d'insolence contre elle-même, de joie à se faire du mal à elle-même [...]. Les démons, et elle avec eux, se tordent de rire [...]. Les mots Aricie crissent comme les rires secs d'une hystérique ! » (Voir « Formes et langages », p. 161.)

3. Les deux pôles d'intérêt du monologue de Phèdre

- D'une part, le remords qui l'agite : pitié pour Hippolyte qui la pousse à parler et à intervenir en sa faveur (v. 1196-1202). D'autre part, le sentiment de jalousie qui la ramène au silence et lui fait abandonner Hippolyte à son triste sort (v. 1193-1195 ; v. 1203-1213). La jalousie l'emporte naturellement. On retrouve là une construction par alternative typique du monologue.

- Pas vraiment d'information capitale sur le plan dramatique : le remords est déjà perceptible dans sa démarche de la scène 4 (champ lexical de la peur et de la douleur aisément décryptable par le spectateur étant donné le contexte). La jalousie est suffisamment prévisible pour ne pas constituer une information à proprement parler. Toutes les autres informations sont déjà connues depuis longtemps par le spectateur.

4. Intérêt du monologue

- D'où intérêt avant tout psychologique de ce monologue : peindre les échos douloureux de cette nouvelle dans le cœur de Phèdre et permettre l'expression lyrique de la jalousie : exclamations, interrogations, répéti-

tions, amplifications qui imposent bien souvent un rythme binaire, oppositions déchirantes. L'expression des sentiments correspond à une fonction habituelle du monologue.

- Mais ce faisant, intérêt aussi sur le plan de la construction dramatique : à la fin de la scène 4, le spectateur, encore tout vibrant de pitié à l'égard d'Hippolyte et de Thésée (voir la longue scène 2), risque de ne pas mesurer toute la portée morale de la démarche de Phèdre et de considérer comme bien dérisoire et velléitaire sa timide intervention aussitôt avortée. L'enjeu pour le dramaturge est donc de faire basculer le spectateur du point de vue d'Hippolyte (et de Thésée) à celui de Phèdre et de lui faire porter sur celle-ci un jugement plus indulgent. D'où nécessité de ce monologue pour lui faire partager les émotions de Phèdre et pour amener, de l'intérieur, une compréhension du personnage : à la fin de la scène 5, de nouveau, regard compatissant sur l'héroïne éponyme. Cette conversion est d'autant plus nécessaire à la fin de cet acte IV que l'approche du dénouement risque d'amener un effacement relatif du rôle de Phèdre.

5. La méprise de Thésée

- À nouveau, erreur tragique au vers 1189 : du fait de l'ambiguïté possible de l'exclamation de Phèdre (cri de stupeur et de douleur de l'amante terrassée que Thésée prend pour le cri d'indignation d'une femme offusquée d'être injustement soupçonnée). C'est le contexte, ici, qui joue tragiquement contre Thésée : il prête de fait à Phèdre une force de conviction trompeuse, rendant ainsi paradoxalement le mensonge criant de vérité.

- En même temps, on peut imaginer quelles forces inconscientes poussent Thésée à l'aveuglement : celui-ci est somme toute une position plus confortable moralement car elle lui évite finalement de remuer toute cette boue qu'il devine sans doute autour de lui. La vérité, quant à elle, serait beaucoup plus gênante car Thésée peut soupçonner qu'elle ébranlerait son image glorieuse et porterait atteinte bien davantage encore à son honneur. D'où une interprétation psychologique (ou psychanalytique) qui peut se superposer à la lecture tragique, à moins de considérer la tragédie comme une représentation symbolique qui sert de cristallisation à des forces venues de l'inconscient (voir « Lectures de *Phèdre* », p. 194).

- Dans la logique de la tragédie, sa lucidité même n'aurait pas pu sauver Hippolyte car le destin de celui-ci est déjà scellé depuis la scène 2 (prière à Neptune).

- Vers 1176-1178 : avec le futur à valeur prémonitoire ou encore le passé composé qui présente comme d'ores et déjà acquis un châtement qui pourtant n'est pas encore survenu.

- Vers 1190-1192 : la requête de Thésée porte de façon révélatrice sur les délais (« prompte », « presser »), non sur l'accomplissement de la malédiction.

6. Le rythme de la scène 4

• Double retournement de situation en l'espace de vingt-six vers : revirement de Phèdre, prête visiblement à prendre la défense d'Hippolyte après l'avoir accusé. Puis tout bascule de nouveau avec le vers 1187 (voir question 2), à partir duquel Phèdre fait machine arrière et retombe dans le silence. D'où un tempo très rapide : deux péripéties pour une seule scène, très courte qui plus est. Le rythme s'accélère de façon inquiétante ; le spectateur ne peut que pressentir l'imminence du dénouement tragique vers lequel on se précipite.

7. Ironie tragique

• Double ironie tragique car chacun, ignorant une part de la réalité, agit en fait à l'encontre de ce qu'il devrait vouloir.

• Vision plutôt pessimiste de l'humanité où chacun semble n'être qu'un jouet dérisoire entre les mains d'un Destin tout puissant qui le dépasse.

ÉCRIRE

- Objectif : mise en œuvre d'une forme d'écriture typique du monologue (les alternatives).
- Critères d'évaluation
 - Forme versifiée : alexandrins (une dizaine de vers suffit).
 - Série d'oppositions : distique à distique, vers à vers ou même hémistiche à hémistiche ; une même opposition qui traverse le monologue tout entier mais qui s'exprime à plusieurs reprises sous des formes différentes (innocence et pureté d'Hippolyte / éviter la honte du crime, cacher sa culpabilité ; parler / se taire).
 - Intérêt des variantes.
 - Marques stylistiques pour traduire son agitation d'esprit (interrogations, exclamations, invocation).
 - Choix d'une perspective dominante dans les alternatives, imposée par le contexte (« il faut que je parle »).

ACTE IV SCÈNE 6

AXES D'ÉTUDE

- Des oppositions déchirantes : un sentiment d'exclusion (questions 1 à 3).
- La souffrance de Phèdre (questions 4 à 7).
- Vers la catastrophe (questions 8 et 9).

RÉFLÉCHIR

1. Le jeu des pronoms personnels

• « Je », « j' » (v. 1225-1230) / « ils » (v. 1231-1232) / « tu », « me », « m' » (v. 1233-1234) / « les », « ils », « eux » (v. 1235-1240) / « moi »,

« je », « me » (v. 1241-1250) / « ils » (v. 1252) / « je » (v. 1253) / « ils », « les » (v. 1254-1256) / « je » (v. 1257).

- Alternance régulière des séquences centrées sur le « ils » et de celles où apparaît le « je » : un espace de bonheur idyllique qui se crée en marge du malheur et de la souffrance de Phèdre, des oppositions déchirantes qui reviennent sans arrêt pour témoigner de son sentiment de jalousie. Face-à-face douloureux qui alimente sa souffrance présente et trouve un prolongement dans cette espèce de complaisance avec laquelle Phèdre évoque son malheur passé (vers 1241-1250 ; dix vers, contre quatre seulement pour évoquer le bonheur d'Aricie et d'Hippolyte, v. 1237-1240).

- « Je » / « ils » → « tu » / « me » (v. 1233) : soupçon qui touche même la toute fidèle et dévouée CEnone. Généralisation des oppositions dans une sorte de face à face systématique de Phèdre avec le reste du monde (voir vers 1254, question 3). Sentiment profond de rejet, d'exclusion, né d'une souffrance aiguë et traumatisante qui altère sa vision du monde et fige Phèdre dans le rôle de l'éternelle victime agressée par le monde extérieur (altérité perçue comme constamment insidieuse ou hostile, délire de persécution).

- Unité et forte cohésion des pronoms employés dans chaque séquence : « les », « ils », « eux » / « moi », « je », « m' ». Deux espaces qui s'excluent mutuellement : intimité et fusion totale du couple amoureux / solitude radicale de Phèdre, sentiment de profonde déréliction.

2. Vers 1239-1242

- Opposition entre les deux distiques soulignée par le « et » adversatif en tête du vers 1241 :

- Rythme fluide, alexandrin qui se déroule sans heurt, d'un seul souffle (effacement de la césure) / rythme beaucoup plus heurté, marqué par l'emploi des virgules, pause décalée par rapport à la césure centrale et avancée sur une coupe secondaire (v. 1241, 2 / 10).

- « Ils » ouvre le distique, « eux » le ferme : circularité, image de la complétude et d'un espace préservé, refermé sur l'intimité du couple / « je » ou « moi » à l'initiale de chaque groupe rythmique : solitude du je, comme exposé à tous les périls.

- Lumière / ombre : opposition thématique soulignée par la reprise du même rythme binaire du vers 1240 au vers 1242.

- Bienveillance complice de la nature sous-jacente dans l'expression « pour eux » à double sens (simple expression du point de vue d'Hippolyte et Aricie / sorte de mouvement d'offrande qui émane de la nature personnifiée ; voir plus haut, « le ciel approuvait », v. 1238) : la nature semble accompagner et protéger l'amour des deux jeunes gens / hostilité de la nature, séparation douloureuse d'avec le monde soulignée et comme mise en scène par le rebut rythmique de « Et moi ».

- Un double tableau contrasté : sérénité et limpidité du bonheur, légèreté des instants qui passent dans une sorte de continuité immuable qui confine à l'éternité (« tous les jours »), insouciance / agitation, remords, honte, poids douloureux du temps qui accable Phèdre de malheurs.

3. Vers 1254 : Une attitude de défi

- « Braver » : l'opposition, qui n'était jusqu'à présent que l'expression littéraire de la jalousie, prend désormais consistance et devient une opposition effective : attitude de défi des amants à l'égard de Phèdre. L'opposition purement fictive devient réalité et prend une dimension psychologique nouvelle.
- En fait, c'est la jalousie croissante de Phèdre qui vient déformer sa perception du monde. L'opposition, figure du langage qui participe à la reconstruction du monde sous l'effet de la jalousie, prend un caractère obsessionnel chez Phèdre et se trouve finalement projetée au cœur même des choses et de êtres, de façon visiblement abusive. La jalousie vient confiner à la folie. Dérèglement de la pensée (voir question 7).

4. Le dérèglement rythmique de l'alexandrin

- Schéma rythmique traditionnel de l'alexandrin : 6 / 6.
- Vers qui s'écartent de ce schéma rythmique : vers 1214, 1222, 1231, 1233, 1235, 1237, 1241... La pause majeure est souvent avancée sur une coupe secondaire au lieu de se trouver à l'hémistiche.
- Transposition rythmique des sentiments violents qui agitent Phèdre et la suffoquent littéralement, lui coupant le souffle. D'où les « respirations » perturbées de l'alexandrin.

5. Deux conceptions de l'amour

- Cénone : vision matérielle et charnelle de l'amour (cf. v. 1251, « quel fruit » : qu'en ressortira-t-il concrètement ?). Union des corps, d'où situation des deux amants présentée sur le mode de l'échec (« ne... plus ») : c'est la séparation éternelle.
- Phèdre : vision spirituelle de l'amour. Union des c oeurs et des âmes par delà la séparation physique (v. 1255-1256) : « aimer » conjugu e à tous les temps (v. 1231, 1239, 1252), le futur étant cette éternité de bonheur réservée à ceux qui partagent la même passion (cf. « toujours » à la rime).
- L'argument d' enone (un avenir de malheur s'ouvre aussi pour Hippolyte et Aricie), pleine de bonnes intentions certes, est une piètre consolation et un discours peu intelligible pour qui aspire ne serait-ce qu'à la reconnaissance de son amour (cf. v. 692, III, 1).
- Toutefois, l'intérêt de l'intervention d' enone est de permettre une progression dramatique d'une tirade à l'autre car cet argument irrecevable sert de tremplin vers la fureur qui éclate dès lors sans retenue : jalousie violente → véritable folie qui s'empare de Phèdre (v. 1259 *sqq.*) ; « implorer la mort » (v. 1243) → « implorer Thésée » (v. 1263) ; « j'attendais la mort » (v. 1244) → « il faut perdre Aricie » (v. 1259).
- D'abord une souffrance encore intériorisée qui se cantonne à la r em emoration d'un passé douloureux et semble adopter une attitude passive et résignée ; ton de la déploration pathétique. Puis explosion de douleur qui

tourne à la rage, à l'agressivité et à la cruauté. D'où un crescendo dramatique : la réplique d'Œnone permet de passer au second palier de la scène, celui où la tension, psychologique d'abord (le coup de folie de Phèdre), tragique ensuite (l'arrivée de Phèdre aux Enfers sous le regard de son père), dramatique enfin (répudiation d'Œnone), atteint au paroxysme.

6. L'ombre et la lumière

- Évocations ponctuelles (v. 1236, 1240-1242, 1273-1274, 1277, 1310, 1314), mais l'ombre et la lumière sont bien les deux pôles qui structurent la vision du monde chez Phèdre.
- La lumière est symboliquement l'espace de la pureté, de la transparence, de la fierté aussi (v. 1273), du bonheur d'aimer en toute innocence, celui où évoluent Hippolyte et Aricie.
- L'ombre est l'espace où l'on fuit, où l'on se cache à l'abri du regard des autres qui jugent et qui condamnent (*cf.* récurrence des verbes « fuir » et « se cacher », v. 1236, 1242, 1277, 1310), espace de la honte donc, de la faute et de la culpabilité. Préfiguration de la nuit infernale et de la mort. Espace dévolu à Phèdre : *cf.* erreur de sa part au vers 1236, avec la projection de sa propre vision culpabilisante de l'amour sur le couple d'amants innocents.
- Cette opposition résume bien tout le tragique de la situation de Phèdre :
 - Descendante du Soleil (v. 1274) et à ce titre fille de la lumière (*cf.* étymologie de « Phèdre » : en grec, « la lumineuse ») mais condamnée à l'ombre par sa conscience et le sentiment de sa faute, Phèdre porte inscrite au fond d'elle-même, douloureusement, cette contradiction entre l'ombre et la lumière, qui reste tragiquement insurmontable. Brasier ardent qui fait d'elle une héroïne rayonnante et fascinante, la passion de Phèdre est, dans le même temps, un amour adultère, incestueux, qui ne peut qu'être marqué du sceau des ténèbres.
 - Phèdre, d'ailleurs, continue au fond d'elle-même à aspirer à la lumière qui la fascine : *cf.* son attirance pour Hippolyte, symboliquement associé, par sa pureté, à la lumière (*cf.* v. 1314 noircir sa vie) et la nostalgie profonde associée à l'évocation tout à la fois idéalisée et élégiaque du couple des amants (v. 1237-1240 où les césures effacées amènent un rythme très fluide qui suggère l'équilibre, l'harmonie et la sérénité) ; mais l'idéal est tragiquement inaccessible puisque Phèdre n'est pas Aricie et qu'elle ne peut prendre sa place sans corrompre évidemment l'innocence de la relation amoureuse.
 - En même temps, fuite illusoire dans la nuit car, paradoxalement, loin d'ensevelir les fautes, celle-ci les fait ressurgir sous le regard du père qui juge (v. 1280 *sqq.*). L'aporie tragique est signalée par le « Mais » en tête du vers 1278 : la nuit où Phèdre pourrait échapper à sa honte n'existe pas car elle reste tragiquement habitée par le regard d'autrui qui fait peser sur elle sa réprobation (« sévères », v. 1279 ; « supplice », v. 1287 ; « bourreau », v. 1288). La vision hallucinée de Phèdre est en fait la projection de son propre sentiment de culpabilité et elle ne peut donc échapp-

per à la honte puisque celle-ci est ancrée tragiquement dans son propre cœur (v. 1291).

- Voir la vision tragique du salut de l'homme propre au jansénisme (cf. p. 150-152). La créature humaine est irrémédiablement marquée du sceau du péché originel. Elle ne peut être qu'habitée par le sentiment de sa culpabilité : pas de rémission possible, ni de pardon à proprement parler. Seule la grâce de Dieu touche un petit nombre d'élus et les sauve selon un plan préétabli et mystérieux. Les autres sont damnés quoi qu'ils puissent tenter de faire (la tentative de fuite de Phèdre est vouée à l'échec). Vision très pessimiste dont on peut retrouver les sombres accents à la fin de la tirade de Phèdre :

- Le « dieu cruel » (v. 1289) : Vénus, le dieu antique, ou le dieu des jansénistes, qui semble cruel à qui ne peut pénétrer ses desseins et en percevoir l'infinie sagesse.

- « Pardonne ! » (v. 1289) : cri de désespoir qui reste sans réponse.

- Vers 1291-1294 : aucune lueur d'espoir, multiplication des mots qui viennent nourrir le champ lexical de la souffrance et du malheur : « crime », « affreux », « honte », « triste », « soupir », « malheurs », « tourments », « pénible ». Le piège se referme sur Phèdre : pas de fuite possible. La mort elle-même ne pourra la libérer.

7. L'égarément progressif de Phèdre

- Dérèglement du rythme de l'alexandrin : voir question 4.

- Dérèglement de la logique et du langage :

- Phrases nominales (v. 1225, 1265, 1273) : une pensée instinctive qui se déverse directement dans le discours en court-circuitant les schémas ordinaires de la construction grammaticale des phrases.

- Multiplication haletante des questions qui se succèdent sans vraiment s'enchaîner, parataxe : v. 1231-1236.

- Vers 1230-1232 : « tourment que j'endure » / « ils s'aiment » / « trompé mes yeux » / « se sont-ils vus » / « tu le savais ». En trois vers, multiples changements thématiques qui témoignent de la désorganisation du discours qui, dans un affolement généralisé, voudrait embrasser plusieurs objets à la fois. Ils suggèrent la succession vertigineuse des visions qui s'ébauchent à peine dans l'esprit de Phèdre : état proche du délire, esprit menacé par la folie. Voir aussi vers 1264-1267 : sept phrases qui se bousculent en quatre vers. Agitation extrême : v. 1273-1274 ; v. 1277-1278.

- Vers 1264, 1277 : revirements brutaux, le discours ne suit plus son cours logique.

- Discours désorienté qui semble perdre de vue l'interlocuteur présent, c'est-à-dire Enone (v. 1264-1294) : dans une phase d'égarément, Phèdre s'adresse à elle-même (v. 1264-1284), puis à son père lui-même. Discours qui ressemble à ceux des monologues (cf. III, 2 discours délibératif ou apostrophe à une divinité) mais qui est ici en porte-à-faux avec la situation d'énonciation.

- Vers 1231, 1233-1234, 1254 : voir question 1, délire de persécution, déformation de la réalité, réinterprétée à travers le prisme d'un schéma obsessionnel (je = victime / autrui = ennemi agresseur).
- Vers 1234-1236 : projection sur Hippolyte et Aricie de sa propre culpabilité et de ses propres démons intérieurs.
- Vers 1271-1272, 1281, 1285-1288 : amplification, exagération malade, emploi d'images dont l'impact visuel ou psychologique est très fort, champ lexical de l'horreur dans une vision proprement cauchemardesque de l'avenir.
- La condamnation d'Œnone est le point d'aboutissement de cet égarement : Œnone, la fidèle servante, la nourrice, la confidente, l'amie de toujours, ne fait plus que servir d'exutoire à la colère dans le plus complet mépris de tout ce que ses actions ont pu comporter de dévouement et d'attachement passionné. Voir le décalage entre « chère Œnone » (v. 153, I, 3) et le portrait assassin de cette scène (« empoisonner », « impie », « monstre exécration », « lâches adresses », « détestables flatteurs »).

8. La répudiation d'Œnone

- Double rôle d'Œnone tout au long de la pièce : empêcher Phèdre de se tuer (*cf.* v. 1310 : soutien affectueux et soutien moral) et trouver des solutions qui rendent la vie possible ou supportable (*cf.* v. 1307, 1312-1314, 1317 : rôle de conseillère).
- Ici encore, argumentation du dernier recours (v. 1295-1306) qui s'appuie sur la thèse suivante : la terreur qui naît en vous de l'évocation des espaces infernaux est injustifiée et vous ne méritez pas la mort comme châtiment suprême ; votre faute est pardonnable car vous n'en êtes pas responsable : d'une part, rôle de la fatalité (v. 1297-1298), d'autre part, faute inscrite dans la nature humaine pleine de faiblesses (v. 1299-1302), enfin, même les dieux n'échappent pas aux passions criminelles (v. 1303-1306).
- Arguments plutôt suspects sur le plan moral car si l'exemple des crimes d'autrui peut rendre celui de Phèdre plus compréhensible, il ne saurait évidemment le justifier au point de le laisser impuni.
- La répudiation d'Œnone signifie donc le refus de toutes ces compromissions qui pourraient la rattacher encore à la vie. Refus de se laisser glisser avec complaisance sur la voie du mal (v. 1320-1324). Retour à un sens moral exigeant, rejet du double maléfique auquel on impute la faute et purification en quelque sorte avant le sacrifice final. Voir le problème des bien-séances (préface, p. 30) : le statut de reine ne peut décemment s'accommoder d'une vile calomnie. Œnone répudiée, il n'y a plus désormais d'obstacle entre Phèdre et la mort. Son destin de victime va pouvoir enfin s'accomplir : nous sommes au seuil du dénouement ; l'acte V va s'ouvrir.

9. La solitude de Phèdre

- Solitude tragique qui annonce symboliquement le face-à-face suprême : préfiguration de la mort (voir question 8).
- Les indices qui le confirment dans la scène :

- Douleur paroxystique, accumulation de malheurs qui rendent la vie insupportable.
- Vision hallucinée et comme prémonitoire des espaces infernaux qui donne à la mort une présence quasi palpable : cf. hypotypose v. 1286-1290 et en particulier passage du futur (v. 1285), qui maintient encore le cadre imaginaire de la vie, aux impératifs (v. 1289-1290), qui nous font passer de plain-pied à l'intérieur de la vision.
- Présent à valeur prospective du vers 1294, comme à la scène 3 de l'acte III sans doute (v. 838), mais confirmé cette fois-ci à la fin de la scène, malgré l'intervention d'Œnone (v. 1318).
- Égarement, folie, délire (voir question 7) qui semblent déjà mettre Phèdre en marge du monde des vivants.
- Mise en scène pour souligner la portée tragique de cette scène : jouer Phèdre de telle sorte qu'elle paraisse effectivement tournée vers un autre monde. Phèdre possédée par sa vision et peut-être déjà par la mort, en particulier à la fin de la deuxième tirade (v. 1277-1294) : regards perdus dans le vide, immobilité, lumière mystérieuse, froide, qui peut être utilisée jusqu'à la fin de la scène et qui donnera alors à l'ultime sortie de Phèdre tout son poids symbolique (voir didascalie, vers 1326-1327).

ÉCRIRE

- Quelques pistes pour l'argumentation :
 - Dénudée de tout scrupule, Œnone se précipite sans l'ombre d'une hésitation sur la voie du mal en sacrifiant l'innocence et la vertu. Aucune terreur anticipée à la pensée de son crime qui pourrait rendre celui-ci moins odieux (v. 885-892). De froids raisonnements, une assurance dans le mensonge, témoins d'une âme vile que n'effraie guère la calomnie. / Logique du cœur qui se substitue aux préceptes de la morale : tous ses actes ne prennent sens que relativement à Phèdre et Œnone, loin d'être poussée par de viles intentions, ne fait que rechercher le bien de Phèdre. Passionnément attachée à sa maîtresse, Œnone est prête à tous les sacrifices pour sauver celle-ci : sa famille, sa patrie (v. 235), sa vie même (v. 230 *sqq.*) et maintenant sa conscience morale car elle éprouve bel et bien du remords (v. 894-898).
 - Responsabilité d'Œnone qui ouvre à Phèdre la voie du mal. Par ses conseils flatteurs et retors, elle lui rend l'espoir mais en la berçant d'illusions : c'est elle qui lui donne un alibi politique commode pour couvrir une alliance amoureuse somme toute encore inavouable (I, 5) et qui ose lui parler d'« une flamme ordinaire » (v. 350) alors qu'Hippolyte est toujours son beau-fils. Sans Œnone, Phèdre serait morte plus dignement et aurait échappé à la honte d'un aveu coupable (II, 5) et d'une calomnie ignominieuse (III, 4). / Œnone ne fait que formuler tout haut ce que Phèdre pense dans le fond de son cœur (cf. v. 1323) et c'est son dévouement absolu qui la met à l'unisson des désirs les plus secrets de sa maîtresse. Peut-être même celle-ci ne garde-t-elle le silence que pour s'épargner la

peine de parler. Il est en tout cas vain de croire que Phèdre, en l'absence d'Œnone, aurait su résister à sa passion : *cf.* son acharnement et sa rage à voir triompher son amour, qui vont bien au-delà de tous les conseils d'Œnone (III, 1 et 2) ou *cf.* le traitement de la légende chez Euripide où c'est Phèdre elle-même qui accuse Hippolyte.

– Le vrai dévouement pour Œnone consisterait à respecter chez Phèdre les approches de la mort, en prenant conscience que c'est pour elle le seul moyen de renouer avec une certaine sérénité intérieure mais, dans son égoïsme maternel, Œnone ne pense qu'à garder Phèdre à ses côtés. / Loin d'être égoïste, Œnone a une âme simple et sincère qui correspond bien à son rôle de nourrice : elle a élevé Phèdre depuis son plus jeune âge pour qu'elle grandisse et qu'elle s'épanouisse au milieu des vivants et elle est elle-même trop attachée aux valeurs de la vie pour imaginer que la mort puisse être un réel soulagement.

• Critères d'évaluation :

- Connaissance de l'œuvre : références précises à des situations de la pièce.
- Exploitation de la situation d'énonciation : trouver dans le spectacle un point d'ancrage qui puisse servir d'entrée en matière au dialogue (une remarque sur le jeu de la comédienne qui tient le rôle d'Œnone, par exemple, ou un commentaire sur la scène de dénouement en partant du vers 1626...).
- Enchaînement des répliques : dialogue polémique et non simple juxtaposition de deux thèses (enchaînements sur le mot, enchaînements thématiques, objections...).
- Vivacité du dialogue : éviter de trop longs développements monologiques, prendre à parti l'interlocuteur (emploi de la deuxième personne, questions...).
- Variété des arguments.
- Qualité de l'argumentation.

FAIRE LE POINT ACTE IV

1. L'acte des malédictions

- Malédiction de Thésée sur Hippolyte (scène 2). Malédiction de Phèdre sur Œnone (scène 6).
- Points communs :
 - Malédictions prononcées sous l'emprise de la colère.
 - Demande d'un châtement féroce (« à tes fureurs », v. 1076 / « supplice », v. 1320).
 - Appel à une puissance divine (« Neptune », v. 1065 / « le ciel », v. 1319).
- Différences :
 - Amour propre blessé qui dicte une vengeance personnelle (v. 1073). / Conscience morale plus aiguë qui fait du châtement l'expression d'une justice divine (v. 1319).
 - Châtement « confidentiel » pour étouffer en toute discrétion une sordide histoire de famille (v. 1075). / Châtement exemplaire qui prend une

valeur universelle (v. 1320-1321 *sqq.* : « tous ceux » suivi de toute une série de pluriels).

– Brièveté de la malédiction qui se limite à une parole efficiente (v. 1073-1075). / Malédiction prolongée qui tourne au procès.

– Malédiction prononcée sous le coup d'une erreur tragique qui met Thésée en porte-à-faux avec lui-même et qui désigne comme victime un innocent. / Malédiction prononcée en toute lucidité et qui vient punir une coupable.

• Les deux malédictions ont pour effet de faire avancer l'action tragique vers son terme fatal (mort d'Hippolyte, puis d'Œnone). De plus, symboliquement, la malédiction de Phèdre renvoie celle-ci à sa solitude, la montrant prête désormais à affronter son destin tragique, la voie des faux espoirs que représentait Œnone étant en quelque sorte répudiée.

2. L'ambiguïté des signes

• Œnone joue habilement de leur ambiguïté (scène 1) et Thésée se laisse abuser : de retour à Trézène après une absence prolongée, il n'a qu'une connaissance très imparfaite de la réalité et, au milieu de sa solitude héroïque et tragique, personne n'est là pour le détromper, pas même Hippolyte.

• 1) Départ précipité d'Œnone (scène 1). 2) Aveu d'Hippolyte qui confesse son amour pour Aricie (scène 2) : Lyrisme et authenticité. 3) Cri de Phèdre (scène 5) : stupeur.

• Les méprises successives de Thésée : 1) pudeur, scrupules affectueux pour Phèdre / scrupules moraux ; 2) amour véritable / comédie pour se disculper ; 3) jalousie / indignation. Le contexte induit souvent Thésée en erreur : contexte d'un suicide toujours possible (scène 1), d'une accusation portée contre Hippolyte (scène 2) ou contre Phèdre (scène 4), d'autant qu'il est fortement influencé par la version des faits qu'on lui a donnée.

• Le spectateur, lui, peut rétablir la véritable signification de ces comportements grâce aux scènes qui ont précédé et qui lui ont donné toutes les informations utiles et grâce aussi aux monologues qui suivent : 1) III, 3 ; 2) I, 1 et II, 2 ; 3) IV, 5.

3. La machine infernale est lancée

• Accélération du rythme : multiplication des scènes courtes qui s'enchaînent rapidement (quatre sur six, contre trois seulement dans les actes précédents) ; trois scènes très courtes consécutives qui s'enchaînent au cœur de l'acte et qui lui donnent son tempo.

• Cris, éclats de voix et fureur aux scènes 1, 2, 5, 6 (3 et 4 *passim*). Fureur de Thésée d'abord (scènes 1 à 3), puis fureur de Phèdre (scènes 4 à 6). Jean-Louis Barrault écrit à ce propos : « C'est ici [v. 1044] que l'orage éclate. La foudre ne cessera plus de tomber jusqu'à la fin de l'acte. [...] Tout ce qu'il y a de force dans la troupe, pour le souffle, pour le tim-

bre de la voix, pour la vigueur des mouvements, doit dès lors se déployer au maximum. Aucun des trois premiers actes ne doit s'approcher de ces éclats ; au cinq, on n'en rencontrera plus non plus ; toute la puissance sonore de l'orchestre se réservait pour ce moment. » (*Mise en scène de Phèdre*, Seuil, p. 151). On pressent que toute cette agitation dramatique ne fait que précéder l'accalmie funeste du dénouement tragique.

4. Thésée et Hippolyte

- Ils incarnent chacun deux formes complémentaires de l'héroïsme : héroïsme guerrier / héroïsme moral. Paradoxalement, malgré le long passé glorieux de Thésée, c'est l'héroïsme naissant d'Hippolyte qui semble ici l'emporter car celui-ci en donne des preuves éclatantes au spectateur, alors que les exploits de Thésée, même convoqués sur scène par le biais des récits, restent malgré tout en retrait, à la fois du fait de leur éloignement spatial et temporel mais surtout du fait des difficultés auxquelles Thésée est en butte pour l'heure et qui ne manquent pas de ternir son image héroïque.

5. Phèdre et Œnone

- L'adaptation de la légende permet de modifier la perception que nous avons du personnage de Phèdre : le problème de la responsabilité morale de la calomnie se pose de façon plus complexe. Phèdre, loin d'être justifiée, paraît cependant moins coupable et on atteint là sans doute un équilibre plus harmonieux entre les deux ressorts de la tragédie, l'horreur et la pitié (voir préface, p. 31 : même type de considérations à propos du personnage d'Hippolyte). Sans être effacée, l'horreur des tragédies antiques se trouve atténuée pour laisser plus de place à un sentiment de pitié et de compassion tout chrétien (à noter toutefois que, contrairement à ce que laisse entendre la préface de Racine, Œnone prenait déjà l'initiative de la calomnie chez Sénèque).

- Phèdre n'est pas pour autant déchargée de toute responsabilité : son consentement, même arraché *in extremis* (III, 3), et ses formules à double entente (III, 4) étaient déjà un engagement sur la voie du mal. Confirmation de sa culpabilité à l'acte IV, scène 4 : c'est à elle seule qu'incombe la responsabilité morale du silence, alors même qu'elle s'était donnée l'occasion de prendre la défense d'Hippolyte et de justifier, par une démarche courageuse et non dénuée de grandeur, l'innocence opprimée. Elle se fait alors criminelle par ce silence lourd de mensonges.

- Il ne lui reste plus désormais qu'à mourir pour essayer d'échapper à la honte de ses crimes (scène 6). D'où répudiation de la confidente, qui incarnait jusqu'alors tous les efforts humains déployés pour la ramener à la vie. Du coup, Phèdre se trouve rendue à sa solitude tragique, ce qui préfigure symboliquement le temps du sacrifice suprême.

6. Le pathétique

- Déchirement de Thésée, partagé entre le désir de venger son honneur et son amour paternel. Déchirement de Phèdre, tiraillée entre le remords d'un silence criminel et un sentiment de jalousie très fort qui la confirme au contraire dans ce silence, entre le désir de mourir pour échapper à la honte et le désir rageur d'une vengeance cruelle.
- Déchirement qui se traduit par une écriture de l'alternative (voir les monologues des scènes 3 et 5 et l'avant-dernière tirade de Phèdre à la scène 6).
- Hippolyte va-t-il mourir ? N'y a-t-il rien qui puisse le sauver ? Spontanément, et ce malgré sa connaissance des lois immuables de la cérémonie tragique, le spectateur continue à s'interroger et c'est cette vibration même de l'espoir et de l'émotion, alors même que la tension tragique atteint son paroxysme, qui crée autour du personnage un halo pathétique.

7. Le tragique

- Entrée en scène de Neptune qui semble s'allier à Vénus pour consommer le sacrifice tragique. Ses victimes en puissance : Hippolyte d'abord, victime directe de la malédiction, mais aussi Thésée, dont les vœux seront exaucés pour son propre malheur, et Aricie qui perdra avec Hippolyte le chemin qui l'aurait enfin menée au bonheur.
- Seul le destin d'Aricie reste encore en suspens : condamnée une nouvelle fois au malheur, quel sort lui réservera néanmoins Thésée s'il vient à découvrir vraiment l'amour d'Hippolyte pour elle ? L'acte V est là pour répondre à ces interrogations.
- Ironie tragique qui s'exerce de façon récurrente à l'égard de Thésée.
 - Vers 1003-1004 : voir scène 1, question 6.
 - Vers 1039-1040 (scène 2) : ce qui est dit en pensant à Hippolyte vaut en fait pour Phèdre et Œnone.
 - Vers 1160 (scène 3) : dont la menace peut s'appliquer tout aussi bien à lui même.
 - Vers 1164 (scène 3) : à cause du crime de son fils / à cause du crime dont on soupçonne injustement son fils.
 - Méprise du v. 1189 (scène 4) : voir question 5.
- Hippolyte également, en continuant à croire à la possibilité d'un simple exil (v. 1140) semble ignorer le sort qui le guette.
- Perspectives pour l'acte V : le temps des sacrifices est arrivé ; des morts en cascade sont à prévoir : Œnone ? Hippolyte, Phèdre.
- La grande scène à faire : le récit de la mort d'Hippolyte bien sûr, passage obligé dans le traitement de la légende antique (voir p. 185 *sqq.*), mais aussi et surtout la confrontation entre Phèdre et Thésée pour amener l'ultime aveu, le seul dont la combinaison n'ait pas encore été essayée par le dramaturge (après l'aveu à Œnone à l'acte I et l'aveu à Hippolyte à l'acte II).

ACTE V**ACTE V SCÈNE 1****AXES D'ÉTUDE**

- Une accalmie dans la tourmente (questions 1 et 2) ?
- La pureté d'Hippolyte et la fadeur d'Aricie (questions 3 à 6).

RÉFLÉCHIR**1. et 2. Un duo d'amoureux**

- Contraste saisissant entre ce duo d'amoureux et les scènes mouvementées de l'acte IV. L'intérêt est de créer un moment de répit au cœur de la tourmente pour introduire un principe de variété dans la construction dramatique : changer de tempo et maintenir ainsi éveillé l'intérêt du spectateur. En même temps, cette respiration après une tension dramatique prolongée vient ménager un temps de détente nécessaire pour le spectateur.
- Scène calme qui ouvre la possibilité d'une progression dramatique jusqu'à la fin de l'acte V : point de départ probable d'un nouveau crescendo. Rien de rassurant donc dans cette accalmie sans doute provisoire. Au contraire même, calme inquiétant qui précède le déchaînement ultime de la tempête.

3. L'héroïsme d'Hippolyte

- Ses vertus :
 - Courage (v. 1356-1371) : voie de l'affrontement, défense d'intérêts politiques contraires à ceux du père (Aricie).
 - Innocence (v. 1351-1354) : confiance aveugle en l'équité des dieux ; vision naïve d'un univers régi par les lois de la justice alors que tout apporte la preuve de la cruauté des hommes comme des dieux (voir l'exemple de Phèdre).
 - Piété (v. 1340-1342) : piété filiale, respect inébranlable du père poussé même jusqu'à des scrupules excessifs.
 - Honneur (v. 1347-1350 et dernière tirade) : respect de la parole donnée pour les autres et pour soi ; pureté morale d'Hippolyte qui ne craint pas, dans ses engagements, de prendre à témoin les dieux les plus sévères ; souci de l'honneur d'Aricie.
- Ensemble de vertus qui incarne l'idéal de l'héroïsme. Reste néanmoins, pour atteindre cette perfection du héros, à mettre certaines de ces qualités à l'épreuve de la réalité et à exécuter ses projets (en particulier le serment et surtout le combat héroïque). Hippolyte n'a donc pas encore tout à fait accédé au rang de héros, mais on imagine que la fin de la pièce ne manquera pas de lui en donner l'occasion.

4. La dernière tirade d'Hippolyte : sa vision de l'avenir

- Vision de l'avenir confiante et enthousiaste (*cf.* v. 1399-1406 : anaphores de « nous », de « et », parallélisme de construction avec les formes conjuguées au futur, rythme ternaire, zeugme avec la double répétition de « et », cadence majeure à la fin) et en même temps utopique car la fatalité tragique ne lui laissera ni temps ni lieu pour se déployer.
- D'où un décalage pathétique entre l'espoir vibrant d'Hippolyte, qui nous fait partager un instant l'illusion de ce bonheur impossible, et l'imminence de son malheur : c'est le basculement brutal et prévisible du bonheur tant attendu au plus extrême malheur qui est ici particulièrement pathétique car, en soi, l'erreur du héros qui se croit libre d'orienter son destin alors même qu'il est soumis au poids de la fatalité est d'essence tragique.

5. La faiblesse de caractère d'Aricie

- Attitude timorée (v. 1379-1385) soulignée par l'incompréhension d'Hippolyte et la série des interrogatives (v. 1372-1375). Aricie débat d'un point d'honneur plutôt secondaire alors que son amant, lui, fuit au péril de sa vie. Obnubilée par une question de bienséance morale au moment où Hippolyte lui propose de prendre la défense de ses intérêts politiques, elle a une attitude un peu égoïste qui n'est pas à la hauteur de la générosité d'Hippolyte.
- Une certaine froideur aussi perceptible dans la première réplique (v. 1334-1339) : argumentation un peu trop logique et raisonnable pour une amante qui craint une séparation mais qui semble en faire bien vite son deuil (v. 1331-1333 : déploration « expédiée » en trois vers). Aricie fait bien pâle figure à côté d'une Phèdre au caractère passionné et cent fois plus attirante dans ses accès de fureur.

6. Le thème du silence dans la première tirade d'Hippolyte (v. 1339-1375)

- Il occupe toute la première partie de la tirade (v. 1340-1350) avant que le discours prenne une orientation politique : « mettre au jour », « percé ce mystère », « cacher », « révéler »... D'où une problématique du type dévoiler / cacher qui place paradoxalement Hippolyte du côté du mensonge (v. 1341-1346), et non de la transparence et de la vérité.
- Mais le champ lexical de l'immoralité (« opprobre », « indigne », « odieux », « pure » / « horrible ») vient justifier ce mensonge par omission : tout se passe comme si Hippolyte sacrifiait sa propre pureté à un désir plus puissant encore de pureté pour les autres (pour son père, v. 1340, 1342 ; pour Aricie, v. 1349-1350) et pour l'apparence des choses (v. 1343). Du coup, Hippolyte est lui-même comme purifié par son abnégation et son désir profond de pureté.
- Intention d'autant plus louable qu'elle l'expose, contre tous ses principes, à faire des concessions à une certaine forme de duplicité, mais dange-

reuse car il risque surtout de passer aux yeux des autres pour criminel. Vœu de silence tragique aussi car il repose sur de faux espoirs (v. 1351-1352) qui ne lui éviteront pas une mort certaine.

ACTE V SCÈNES 2 À 5

AXES D'ÉTUDE

- Le trouble de Thésée (questions 1 à 4).
- Aricie ou l'étoffe des héros (questions 5 et 6).
- Un dénouement imminent (questions 7 et 8).

RÉFLÉCHIR

1. Le tête-à-tête entre Aricie et Thésée (scène 3)

- Sous couvert de chercher querelle à Aricie, Thésée cherche en fait bien plutôt à découvrir des signes certains de la vérité et à faire cesser les doutes qui l'assaillent (voir la scène 2) : plusieurs de ses répliques sont ainsi à double tranchant :
 - Vers 1417-1418 : formule ironique et lourde de sous-entendus, en particulier avec l'adjectif « heureux » qui prend une valeur polémique (*cf.* les conséquences sacrilèges supposées). / Vérification adroite de l'authenticité de l'amour d'Hippolyte et d'Aricie.
 - Vers 1423-1424 et 1425-1425 : attaques pour susciter la jalousie d'Aricie et la blesser en dénigrant son amant ou en portant atteinte à son propre honneur (v. 1426). / Thésée s'informe discrètement pour savoir si Aricie avait bien connaissance de cet amour adultère d'Hippolyte pour Phèdre.
- La situation d'énonciation est également lourde de signification : Thésée adresse ici la parole à son ennemie jurée (*cf.* p. 197) ; il a fait d'elle une véritable réprouvée, interdisant, par une loi cruelle, à quiconque de l'épouser et de lui donner une descendance (*cf.* v. 105-110, 427-430). Or, au lieu de l'indifférence hautaine ou du silence méprisant que cette haine viscérale pourrait lui dicter, on voit ici le tyran s'abaisser en quelque sorte à lui parler, montrant par là même son trouble extrême et ses doutes.

2. Une hypothèse peu convaincante (v. 1439-1440)

- Hypothèse peu vraisemblable dans la mesure où il est effectivement inconcevable que l'honneur d'Aricie puisse souffrir cet horrible partage. Si elle a pris avec autant de conviction la défense d'Hippolyte dans la réplique précédente, c'est qu'elle est intimement convaincue de son innocence et la grande rigueur morale qu'on lui connaît ne saurait s'accommoder de cette duplicité odieuse que lui prête Thésée (mentir pour sauver un amant qui en aime une autre).
- Mais sans doute Thésée n'est-il pas dupe lui-même de son interprétation des faits : preuves en sont les deux redondances du distique suivant (« certains » / « irrécusables » ; « J'ai vu, j'ai vu ») comme si l'enjeu de

la parole était tout aussi bien de se convaincre lui-même, comme si c'était son amour pour Phèdre ou plutôt son amour propre qui l'aveuglait quant à lui en faveur de l'ingrate.

3. Le monologue de Thésée (scène 4)

- Comparaison avec le monologue de l'acte IV, scène 3. Changement de ton emblématique perceptible dès l'ouverture de la scène : modalité assertive, ton résolu, péremptoire (IV, 3) → modalité interrogative (quatre questions en quatre vers), doute, hésitation. Disparition complète du premier pôle de l'alternative (voir IV, 3, question 1) : le monologue bascule tout entier du côté de la pitié à l'égard du fils. Les seules paroles autoritaires ne sont qu'une remise en cause de la décision antérieure. D'où un changement radical sur le plan psychologique : assurance, détermination → incertitude, irrésolution, trouble profond.
- Scène 2. Apostrophe aux dieux, seuls garants absolument fiables de la vérité : une sorte d'appel au secours ou de cri de désespoir au moment où la crédibilité des interlocuteurs humains paraît de plus en plus douteuse. Expression pathétique de sa solitude tragique et de l'opacité des signes qui entourent le héros.

4. Mise en scène

- Mouvements du comédien qui viennent transposer spatialement l'agitation d'esprit extrême dans laquelle se trouve Thésée. Deux indications proches l'une de l'autre, la première marquant sans doute une plus grande intensité dramatique. D'où possibilité de ménager une gradation : par exemple, la deuxième indication pour le monologue (scène 4), la première pour la fin de la scène 5, lorsqu'il devient clair que l'insecte va se brûler les ailes d'un instant à l'autre.

5. Un dialogue en deux temps (scène 3)

- Vers 1414-1426 : Thésée a l'initiative dans le dialogue. Il en oriente le cours par des questions (v. 1415-1426) ou par des attaques perfides (v. 1418, 1423-1424). Emploi de l'impératif (v. 1423). Réponses brèves d'Aricie, pleine de soumission encore à l'égard de son tyran.
- Vers 1427-1450 : inversion des rapports de force. Aricie quitte sa réserve étudiée et laisse éclater sa rage au nez de son ennemi. Salve de questions (v. 1427-1432) puis d'impératifs (v. 1434, 1435, 1443) comme autant de coups de boutoir. Rejet percutant du vers 1446. Le souffle s'élargit, les répliques s'allongent brusquement (12 vers puis 8 vers) alors que la réponse de Thésée se réduit à quatre vers : Aricie prend symboliquement possession de l'espace de parole.
- D'où révélation d'un personnage qui a la trempe d'un héros. Fierté et courage qui sont bien dans le prolongement du portrait brossé à l'acte II (voir II, 1, question 4).

6. La litote (v. 1421)

- Double portée ici de la litote :
 - Figure traditionnelle du discours amoureux, formulation atténuée de la passion d'Hippolyte pour ne pas contrevenir au code des bienséances morales (voir la « traduction » de Thésée au vers 1422).
 - Mais en même temps signification polémique, portée par le contexte politique et la situation d'énonciation : la formulation est lourde de sous-entendus (« Il ne me traitait point » [contrairement à d'autres]). Remise en cause déguisée de la légitimité morale de son statut politique de criminelle édicté par Thésée (« injuste », v. 1420), attaque adroite que Thésée préfère esquiver mais qui préfigure l'explosion qui va suivre (voir question 5).
- Fausse atténuation donc puisqu'elle sert en fait une stratégie beaucoup plus agressive.

7. Le rythme de ce début d'acte

- Quatre scènes consécutives très courtes : une nouvelle progression par rapport à l'acte IV, scènes 3 à 5 (voir « Faire le point acte IV », question 3). Deux entrées et deux sorties de personnages en 77 vers : agitation proche de celle de l'acte III (voir « Faire le point acte III, question 2). Impression d'un crescendo : la tension dramatique touche à son paroxysme et semble sur le point d'atteindre une sorte de « palier » tragique (voir les analyses de Jean-Louis Barrault). La résolution nécessaire de cette tension ne peut en effet que passer par une longue scène qui inaugurerait le temps tragique du sacrifice, temps indéfini dans lequel l'agitation dramatique sera devenue inutile puisque tout aura déjà été accompli.

8. L'esquisse du dénouement

- Dans le discours de Panope : d'abord, le suicide d'Œnone (v. 1465-1468) nous fait entrer en quelque sorte dans le temps du dénouement. En marge de cela, des données essentielles viennent annoncer ce qui va suivre :
 - d'une part, la mort prévisible de Phèdre (v. 1463-1464), ainsi que la description d'une femme en partance déjà pour un autre monde et qui semble faire ses derniers adieux à ses enfants (v. 1469-1476) ;
 - d'autre part, visiblement, le besoin de soulager sa conscience la taraude (v. 1477-1478, avec les marques d'un aveu difficile : écrire plutôt que parler, les hésitations).
- Dans le discours de Thésée, rappel de la troisième victime de ce sacrifice annoncé : Hippolyte.
- D'où deux grandes scènes encore à faire : d'abord le récit de la mort d'Hippolyte (*cf.* bienséances et règle des trois unités, voir p. 141), puis l'aveu de Phèdre à Thésée, suivi de sa mort. Dans cet ordre évidemment, puisque l'on ne peut envisager de clore la tragédie autrement que par la

mort de l'héroïne éponyme et que, par ailleurs, l'aveu final de Phèdre constitue un élément de suspens narratif supplémentaire : la mort d'Hippolyte apparaît d'ores et déjà comme une quasi certitude et le spectateur l'attend comme un morceau obligé de la légende et une occasion pour le dramaturge de faire son morceau de bravoure ; en revanche, quelques incertitudes peuvent planer sur l'aveu de Phèdre, réservant ainsi encore quelques belles surprises et laissant davantage de latitude à Racine pour faire montre de son brio et surtout de son génie personnel (*cf.* Euripide, Sénèque).

ACTE V SCÈNE 6

AXES D'ÉTUDE

- Le récit de Thérémène : un élément du dénouement catastrophique (questions 1 à 4).
- Une histoire rendue vivante (questions 5 à 7).
- Réalisme et lyrisme (questions 8 à 11).

RÉFLÉCHIR

1. Le récit de Thérémène

- Nécessité technique : difficultés quasi insurmontables à représenter sur scène cet épisode mouvementé (chevaux, monstre marin, course effrénée du char à travers les rochers, grands espaces, mer, rivage, temple...). Bref, beaucoup trop de choses à faire figurer sur un plateau qui, à l'époque classique surtout, est souvent exigu et étroit (le plateau de l'Hôtel de Bourgogne ne fait par exemple qu'environ cinq mètres de large sur sept mètres de profondeur), d'autant que la présence des spectateurs sur scène (pratique courante jusqu'au milieu du XVIII^e siècle) vient encore restreindre l'espace utile pour le jeu des acteurs et interdit finalement les grandes scènes pleines de mouvement comme le théâtre romantique saura les ressusciter.
- Nécessité dramaturgique : la fameuse règle des trois unités et ses conséquences : interdiction de représenter directement une action qui se déroule ailleurs que dans le cadre étroit fixé par l'unité de lieu. Ici : le palais de Thésée à Trézène (*cf.* la notion de palais à volonté), même si Racine, il est vrai, reste plus évasif dans ses indications liminaires : « La scène est à Trézène, ville du Péloponnèse » (p. 34).
- Nécessité morale : le respect du code des bienséances interdit toute mort violente ou tout combat sanglant sur scène à l'époque classique.

2. Les écueils à éviter : longueur et monotonie du récit

- Intervention de Thésée (v. 1571-1573) qui vient interrompre le récit et lui donner un second souffle.
- Dans la première partie du récit (v. 1498-1526), alternance de passages narratifs et descriptifs qui donne un certain tempo au récit.

- Ensuite, lorsque la narration vient prendre le pas sur la description, ce sont des éléments de discours qui sont utilisés pour rompre la monotonie du récit : soit parenthèses qui livrent les commentaires du locuteur, Théramène (v. 1539-1540, 1545-1546, 1578), soit utilisation du style direct pour citer pieusement les dernières paroles d'Hippolyte (v. 1561-1567).
- Utilisation du suspense dramatique, montée de la tension, effet d'attente : v. 1507-1516.
- Variation des points de vue pour renouveler l'intérêt de la scène : d'abord Théramène et les témoins directs de la scène (*cf.* marques de la première personne : v. 1511, 1547, 1555, 1559, 1568) ; puis Hippolyte (v. 1561-1567) ; enfin Aricie (deuxième tirade : anaphore révélatrice de « elle voit », v. 1577, 1578, 1582).
- Le spectateur, guidé à chaque fois par le regard ému d'un témoin, vit la scène de l'intérieur et oublie ainsi les éventuelles longueurs du récit.
- Variation des registres : par exemple, registre à dominante dramatique (v. 1507-1512), puis baroque (v. 1513-1524 avec l'instabilité des éléments v. 1514-1516 ou le thème de l'évanescence v. 1518-1519), puis épique (v. 1525-1534), à nouveau dramatique (v. 1535-1544), enfin pathétique (v. 1545-1555).

3. La catastrophe : l'accomplissement du vœu de Thésée

- Les commentaires de Thésée lui-même encadrent le récit et orientent notre interprétation sans ambiguïté possible : vers 1496 et surtout vers 1572 (formule à mettre en rapport avec les vers 1483-1484 pour en saisir tout le poids tragique).
- Des détails à l'intérieur du récit sont là pour nous rappeler le rôle de Neptune, divinité invoquée par Thésée dans sa malédiction :
 - Éléments surnaturels qui ne peuvent être que le fait d'un dieu : la figure du monstre et ses prolongements rhétoriques (superlatifs, hyperboles) nous emmènent bien loin du monde ordinaire.
 - C'est un monstre marin (v. 1507, 1513, 1514, 1515, 1516, 1524), les flots étant le domaine réservé de Neptune, souverain de la mer.
 - Intervention directe du dieu (v. 1539-1540), rapportée avec quelques modalisations convenues, pour rendre encore plus lisible la signification tragique de cette mort.

4. L'intervention de puissances surnaturelles

- Bien qu'elle inscrive plus explicitement l'épisode dans le cadre tragique d'une fatalité divine s'acharnant sur les hommes, l'intervention de puissances surnaturelles n'était pas absolument nécessaire : les jalons tragiques ont été posés dans les scènes précédentes de façon suffisamment marquée pour que la compréhension de la mort d'Hippolyte reste claire même sans cela : V, 5, v. 1483-1484 ; V, 3, v. 1435-1438 ; V, 1, v. 1351-1352 *a contrario* : vision erronée des choses mais qui témoigne bien du rôle central des dieux ; IV, 4, v. 1376-1378 ; IV, 3, v. 1157-1160 ; IV, 2, la malédiction

initiale. Preuve en est, en particulier, l'intervention de Thésée, liminaire au récit (v. 1496), qui, sous couvert d'un pluriel, engage indirectement la responsabilité de Neptune : le rapprochement contextuel entre l'adjectif « impatients » et l'exclamation « Ne précipite point... / Neptune », une douzaine de vers plus haut, est inévitable et porteur de sens.

- Toutefois, sur le plan de l'esthétique théâtrale, il est certain que l'intervention du surnaturel constitue un élément de beauté et a une fonction ornementale qui donne au dénouement tout son relief et tout son brio : amenant avec lui son cortège de phénomènes prodigieux propres à susciter l'admiration et l'effroi du spectateur, le surnaturel, à grand renfort de métaphores, personnifications et autres hyperboles, est l'occasion d'un véritable morceau de bravoure qui vient illuminer la scène théâtrale (voir en particulier les vers 1507-1524). Théâtralité, poésie, émotion, élévation du ton, tous les éléments semblent réunis pour donner au dénouement tout le lustre qui lui convient.
- Nécessité dramatique aussi pour faire accéder définitivement Hippolyte au statut de héros en lui donnant l'occasion de faire la preuve de sa bravoure dans une épreuve exemplaire.

5. Thémène récitant et acteur du drame

- D'abord justification interne d'un récit aussi long et aussi circonstancié : Thémène est encore sous le choc de ce qu'il vient de vivre et le débordement du vécu, dans un flux de paroles, sert en quelque sorte d'exutoire à sa douleur.
- Surtout intérêt poétique du locuteur encore tout vibrant d'émotion (v. 1589-1592) qui est, dès lors, le truchement idéal pour faire partager celle-ci au spectateur. Le vocabulaire de l'émotion passe à chaque fois par le point de vue de Thémène (v. 1511, 1545-1546, 1551, 1555) et l'émotion présente du récitant est le prolongement naturel et authentique de l'émotion ressentie alors : la douleur représentée sur scène, témoignage vivant et pathétique de ce qui s'est passé hors scène, est là pour solliciter plus vivement encore l'imagination du spectateur (voir la parenthèse v. 1545).

6. Une hypotypose

- Utilisation du présent de narration qui nous donne l'illusion d'assister à la scène en direct.
- Précision des détails, qui peignent le tableau avec les couleurs mêmes de la vie : l'apparition et la description du monstre (v. 1507-1521), le combat contre le monstre (v. 1527-1534), sur les traces d'Hippolyte (v. 1556-1558) et en particulier v. 1512, 1538, 1542.
- Des rythmes suggestifs : v. 1515 qui évoque le flux et le reflux des vagues ; v. 1525 où le déplacement de la césure centrale (2 / 10) traduit le mouvement de panique ; v. 1528-1529 où trois propositions juxtaposées en trois hémistiches peignent la rapidité et la sûreté du geste...

- Jeu des sonorités qui vient soutenir la force de l'évocation : allitération en [f] et assonance en [i] (v. 1507) qui donne un aperçu sonore de la puissance du cri ; double allitération en [d] et [t] (v. 1519) pour rendre plus saisissante l'évocation de cet être hybride ; assonance en [i] (v. 1541-1542) qui imite le cri strident de l'essieu et donne plus de relief au moment fatal de la chute.

7. Le récit, source d'émotions intenses

- Le récit d'abord fait naître la terreur à plusieurs reprises :
 - L'effroi provoqué par l'apparition soudaine du monstre : champ lexical de la frayeur (v. 1507-1524) qui, à l'intérieur du discours, suscite et oriente l'émotion du spectateur.
 - Mort particulièrement effroyable (v. 1550, 1556-1558, 1577).
 - Cadavre méconnaissable (v. 1568, 1579, 1582).
 - Souffle de la mort rendu comme palpable au vers 1567 par l'interruption du discours direct.
- Mais les circonstances de l'accident excitent également notre pitié à l'égard de ce héros malheureux, incarnation même de la victime innocente. L'émotion suscitée par le récit repose ici sur toute une série d'oppositions pathétiques :
 - Les responsables directs de sa mort ne sont pas ses ennemis mais ses propres chevaux, ses compagnons fidèles, alors même que leur dressage était son occupation favorite (voir v. 130-132) : plusieurs oppositions hémistiche à hémistiche (v. 1537, 1548, 1549).
 - Son destin est brutalement interrompu au moment même où sa vie s'ouvrait sur des perspectives prometteuses : d'une part, du fait de cette consécration héroïque que constitue sa victoire sur le monstre (v. 1527-1534 : dimension épique du récit qui sonne comme une oraison funèbre, un hommage posthume à la bravoure du héros) ; d'autre part, parce que le bonheur de vivre aux côtés d'Aricie, devenue son épouse, allait devenir une réalité (v. 1575-1576, v. 1562 : sa première pensée au moment de mourir va vers elle).
 - Hippolyte n'éprouve aucun ressentiment à l'égard de son père, pourtant responsable de sa mort : même en cet instant fatal, Hippolyte, dans une sorte de pardon magnanime, ne se départit ni de son respect, ni de sa piété filiale.
- On retrouve donc là terreur et pitié, les deux ressorts de tout spectacle tragique (voir p. 140) car c'est précisément par le biais de ces émotions intenses qui touchent profondément le spectateur que la tragédie peut remplir sa vocation morale et didactique.

8. Les détails cruels

- Vers 1550 : le mot « plaie » à la rime se trouve érigée en symbole du supplice d'Hippolyte d'autant que le rythme décalé de l'alexandrin (2 / 10) fait de toute la deuxième partie du vers comme un long cheminement

douloureux vers le sacrifice suprême (*cf.* en particulier le rôle de l'allitération en [k], plosive dure).

- Vers 1556-1558 : motif récurrent du sang (« sang » / « en sont teints » / « dégouttantes » / « sanglantes ») et gradation à l'intérieur de la construction ternaire qui, partant de l'image encore convenue et somme toute banale de la trace, passe par celle plus précise et donc plus impressionnante de la couleur (« teints ») pour aboutir à une dernière image d'un réalisme sans concession qui évoque le sang dans toute son épaisseur matérielle : vision d'horreur avec ce sang qui tombe goutte à goutte des lambeaux du cuir chevelu restés accrochés ici et là dans les ronces ; puissance évocatrice de l'adjectif « dégouttantes » placé à la rime et au cœur de l'enjambement pour cristalliser l'émotion.
- Vers 1577 : reprise de ce motif du sang, renouvelé ici par l'adjectif « fumante », encore à la rime, qui semble faire palpiter, dans une horrible fusion, et la vie et la mort.
- Motif du corps défiguré (v. 1568, 1570, 1579...).
- Vers 1582 avec son paradoxe douloureux.
- D'où une veine réaliste évidente que Racine n'est d'ailleurs pas le premier à exploiter (voir en particulier Sénèque, p. 188). Effet baroque avec cette image du sang qui semble éclabousser, non sans ostentation, toute la deuxième partie du récit (*cf.* aussi v. 1530-1534 et 1538, qui sont comme la présentation du thème). On est bien loin de la retenue et de la mesure classiques, de ces « effets de sourdine » où Leo Spitzer voit le propre du style classique (voir p. 161).

9. Un chant funèbre

- À la fois oraison funèbre qui fait l'éloge du défunt et grand poème lyrique et baroque qui, avec ses rythmes, ses sonorités, ses images, donne à l'hommage sa tension poétique :
 - Orchestration du thème du silence (« ses gardes » / « lui » / « ses chevaux », v. 1498-1506), rythme lent au départ reposant sur des propositions courtes, pauses à la césure qui multiplient les respirations et donnent à ce silence tout son poids et toute son épaisseur : la poésie lyrique et baroque émerge de ce silence initial.
 - Consécration du héros, registre épique (vers 1527-1535) : rythmes binaires ou ternaires, cadences majeures, image spectaculaire du feu, du sang et de la fumée (v. 1534) soutenue par l'allitération en [f] (« enflammée » / « feu » / « fumée ») qui, consacrant l'agonie du vaincu, sert d'apothéose à Hippolyte. Le tétramètre du vers 1527 signale ainsi la réussite du fils, parti sur les traces de son père depuis le début de la pièce (voir I, 1) et qui trouve là enfin l'occasion de l'égaliser en tuant à son tour un monstre (v. 1443-1444, 962, 970, 79-82, 99).
 - La victime innocente (vers 1547-1550) : anaphore de « j'ai vu » qui soutient la déploration, allitération en [v] (voir question 8).

10. Alliance du réalisme et du lyrisme

- Elle est particulièrement réussie dans ce discours dans la mesure où la tension lyrique (tristesse, déploration, désespoir) plonge ses racines dans l'horreur à laquelle la précision réaliste donne précisément tout son poids de vérité. Mais l'horreur de la scène réelle se trouve ici sublimée en une beauté poétique, dont les deux pôles complémentaires sont précisément le réalisme et le lyrisme.

11. La gravure d'après Le Brun (p. 33)

- Éléments identifiables : la mer, les rochers, le temple, le monstre vaincu gisant sur le rivage, taureau à queue de dragon, la roue sortie de l'essieu, le dard, Hippolyte agonisant, les chevaux effrayés.
- Le réalisme du récit est toutefois plus saisissant car il puise toute sa force dans la précision des détails tout en laissant jouer plus librement l'imagination du spectateur : celle-ci lui sert de caisse de résonance et en souligne les effets.

ÉCRIRE

- Intérêt de l'exercice : faire prendre conscience aux élèves que le registre littéraire de cet épisode narratif est surtout affaire de style : ce n'est pas vraiment la situation en elle-même qui est tragique ou comique, c'est son traitement littéraire qui oriente notre perception des événements.
- Préparation : partir de deux ou trois textes qui puissent servir de modèle pour dégager quelques mécanismes d'écriture efficaces et faciles à appliquer pour les élèves. Par exemple : comparaison de deux passages significatifs de l'*Énéide* de Virgile et du *Virgile travesti* de Scarron ; lecture possible d'un extrait des *Mémoires d'Outre-Tombe* de Chateaubriand (I, 5 : la recomposition d'un souvenir d'enfance dans un registre épique et héroïque).
- Procédés d'écriture :
 - Registre de langue familier, références à des réalités triviales, images en décalage avec la gravité des événements, éventuellement choix d'un nom plus populaire, pour un garde par exemple (A).
 - Registre de langue noble, amplifications, hyperboles, images valorisantes, choix d'un nom aux connotations héroïques (B).
- Pistes pour l'invention : l'agonie d'Hippolyte (A)
 - Vers 1549. Hippolyte ne cesse de s'égosiller : « Arrêtez ! Arrêtez ! » Mais les canassons n'en font qu'à leur tête : « Cause toujours, Hippolyte ! Chacun pour soi et sauve qui peut ! »
 - Vers 1550. Son corps rebondit sur le sol comme une petite balle élastique et, de loin, on voit émerger des buissons, tantôt un casque, tantôt une chaussure, tantôt un bout de bras.
 - Vers 1551. « Aïe, aïe, aïe !!! » entend-on à chaque fois.
 - Vers 1555-1558. « J'arrive tout essoufflé. » C'est la débandade parmi les gardes qui sautent de rocher en rocher. Mais heureusement les gouttes de sang les guident comme dans un jeu de piste : « Oui, là, encore une ! C'est

par-là les gars ! » Un des gardes perd même l'équilibre en glissant sur un morceau de cuir chevelu. « Pauvre Marcel ! »

– Vers 1559-1560. Les gardes arrivent juste au moment où Hippolyte referme le seul œil qui lui reste. « Que voulez-vous ! Y'a des jours sans... C'est la vie ! », conclut Marcel arrivé le dernier.

– Vers 1553-1554. « En tout cas pour nous c'est un jour avec ! Regardez les gars ! Le cimetière est juste à côté ! »

- Pistes pour l'invention : un enfant tombe dans la cour de récréation (B)
- Le trou qui le fait trébucher : un abîme vertigineux.
- La chute : Comme un lion terrassé en pleine course par une balle ennemie, son corps décrit une vaste courbe.
- Le caillou sur lequel il tombe : un roc acéré + possibilité d'introduire le thème de la fatalité : Poursuivi par la colère d'un dieu vengeur, ...
- L'égratignure : une large et profonde blessure par où le sang aussitôt à gros bouillons jaillit.
- Les copains qui arrivent : un bataillon / un flot de compagnons fidèles...

ACTE V SCÈNE 7

AXES D'ÉTUDE

- Une scène de dénouement (questions 1 et 2).
- Phèdre ou le chant du cygne (questions 3 à 6).
- Un monstre innocent ? (questions 7 et 8).

RÉFLÉCHIR

1. Le rôle des gardes

• Œnone et Hippolyte sont morts. Aricie est restée évanouie aux pieds de son amant, avec Ismène à ses côtés qui tente de la faire revenir à elle (v. 1585-1588). Étant donné les circonstances et bien que la règle veuille qu'on fasse paraître sur scène au dénouement tous les personnages encore vivants, il n'est pas vraisemblable que, dès la scène 7, les deux femmes soient de retour au palais. Sans les gardes, la scène de dénouement ne comporterait donc que quatre personnages (Thésée, Phèdre, Thérémène, Panope) et aurait une allure bien confidentielle qui serait trop éloignée de sa vocation à rassembler sur scène le plus de personnages possible (pour que la troupe entre autres puisse se montrer au grand complet). Les gardes sont donc d'abord présents sur scène pour faire nombre et signaler ainsi clairement au spectateur l'imminence du dénouement.

• Mais ils sont également une représentation ou un prolongement symboliques de l'autorité politique du roi et ils réaffirment là son pouvoir à un moment où celui-ci précisément peut paraître affaibli, ou même remis en cause (*cf.* erreur de jugement du roi qui a abouti à une injustice manifeste). Anticipation symbolique de la reprise en main du pouvoir, une fois dépassée

l'épreuve douloureuse et déstabilisatrice. Voir les derniers vers : v. 1649-1654 : faute → repentir, expiation, pénitence → réconciliation politique, clémence toute chrétienne, dans une sorte de conversion intérieure de Thésée qui est comme touché par la grâce divine et qui inaugure en quelque sorte un nouvel ordre politique et moral en venant rasseoir une autorité ébranlée. Les deux derniers vers sont comme une note d'espoir qui sonne de façon pathétique et douloureuse après cette succession de morts mais qui marque aussi la fin de la tragédie et le retour à un autre temps : le temps du sacrifice tragique est terminé et l'espoir va renaître des cendres de ses victimes.

- Enfin, leur présence sur le plateau au début de la scène permet au dramaturge de jouer ensuite sur la théâtralité de leur départ : anaphore de « Allons » (v. 1647-1649) qui marque en effet le départ de tous les personnages présents à l'exception, bien sûr, de Phèdre, dont le corps gît sur le théâtre. Le rideau tombe sur un espace brusquement vide, laissant le spectateur sur cette impression douloureuse d'une créature humaine abandonnée à sa solitude tragique.

2. Un dénouement complet

- Sur le plan esthétique et formel, la tragédie aurait pu se terminer avec éclat à la fin de la tirade de Phèdre, sur une note à la fois lyrique, tragique et pathétique. En effet, dans la dizaine de vers qui suivent, la tension dramatique et poétique, qui était à son point culminant, ne peut que retomber.
- Mais les règles de la dramaturgie classique impliquent que le sort de tous les personnages importants soit fixé à la fin de la pièce, en particulier ici celui de Thésée (*cf.* question 1) et d'Aricie. La dernière réplique de Thésée a donc pour fonction de nous donner les premières réactions du roi et de nous permettre d'imaginer, surtout dans le cas d'Aricie, les développements ultérieurs de la situation : le sort de cette dernière n'est pas fixé à proprement parler mais l'important est de donner au spectateur quelque idée de ce qui risque de se passer ensuite, en le lui laissant deviner pour ne pas alourdir le dénouement par toute une série de précisions et de détails somme toute inutiles et surtout intempestifs.

3. La tirade de Thésée (v. 1594-1616)

- Après l'information initiale donnée à Phèdre (v. 1694), la tirade de Thésée n'aborde finalement que deux grands thèmes :
 - d'une part, le thème de la souffrance auquel succède celui de la retraite solitaire : v. 1601, 1603, 1604, 1607, 1610, 1613 / 1605, 1606, 1608, 1611.
 - d'autre part, la mise en doute de la version des faits qui lui a été rapportée : v. 1595, 1596, 1598, 1599, 1600 (valeur modalisatrice sous-jacente de « Je le crois criminel » : je consens à le croire criminel précisément parce que, dans le fond, je ne le crois pas criminel ; formule du soupçon par une sorte de restriction délibérée et ostensible du point de vue : j'adopte votre point de vue mais en soulignant bien que ce n'est pas le mien. La signification contextuelle vient finalement infirmer le sens appa-

rent), 1602, 1604, 1605 (comme une mise en doute symbolique de sa parole), 1609.

- D'où une tirade toute en redondances et variations autour de ces deux thèmes : écriture de la lamentation qui correspond bien à la situation psychologique de Thésée qui, encore sous le choc de la nouvelle de la mort d'Hippolyte, n'est pas apte sans doute à produire un discours plus incisif.
- Mais aussi valeur stratégique de ces répétitions qui prolongent le silence de Phèdre : une façon de différer la prise de parole de celle-ci, dans une tentative bien dérisoire d'échapper à une vérité cruelle, à la fois pressentie et redoutée. Refus de regarder la vérité en face et revendication délibérée d'un droit à l'erreur comme pour retrouver une impossible paix intérieure (v. 1599-1604) ; voir aussi le désir de fuir (v. 1605-1608) comme pour échapper à la vérité.
- La tirade de Phèdre, qui a exactement la même longueur, a évidemment beaucoup plus de poids : elle vient après, clôt la scène et la tragédie et accompagne la mort de l'héroïne éponyme ; elle prend donc, à ce titre, une intensité dramatique, tragique et pathétique inégalable. De plus, elle a été préparée tout au long de la pièce (I, 3 ; II, 5 ; troisième aveu et aveu avorté de la scène 4 de l'acte IV ; demandes réitérées de Thésée aux scènes 2 et 4 de l'acte V d'être mieux éclairci de tout le crime) et elle est donc attendue comme un point d'aboutissement nécessaire de la tragédie.
- Dans cette perspective, la tirade de Thésée a tendance à n'apparaître que comme un faire-valoir de celle de Phèdre : en la différant, elle la fait paraître encore plus éclatante.

4. L'aveu de Phèdre

- Un aveu complet, en quatre vers seulement et dès le début de la tirade (v. 1623-1626), qui vient lui-même après une disculpation lapidaire d'Hippolyte en un vers et demi (v. 1618-1619) : en deux distiques tout est dit ; le reste de la tirade n'apporte finalement que des précisions secondaires. Les informations s'enchaînent avec une rapidité exemplaire. Sobriété, dépouillement de la parole qui semble se débarrasser soudain de tous les vains artifices du langage pour aller droit à l'essentiel, avec une transparence nouvelle qui condamne à la répétition (v. 1618 / v. 1619). Rien à voir avec les deux aveux précédents (I, 3 et II, 5) où le personnage se perdait en réticences et en détours avant de se résoudre à livrer la vérité : au vers 264, après 112 vers d'un dialogue serré avec Œnone (I, 3), ou au vers 673, alors que l'entretien avec Hippolyte a déjà duré 93 vers.
- C'est que la situation d'énonciation a radicalement changé : lorsque Phèdre entre en scène, elle a déjà bu dans les coulisses le poison qui doit la faire mourir (v. 1637-1638) et le temps qui lui reste à vivre est désormais compté. De façon révélatrice la tirade est d'ailleurs encadrée par deux renvois implicites ou explicites à cette situation d'énonciation (cf. symptômes de la mort : « froid inconnu », « nuage »... v. 1639-1644). Sans doute Phèdre, dès le début de la scène, reconnaît-elle les pre-

miers signes infaillibles de cette approche de la mort, même si elle ne les évoque qu'au moment même de rendre l'âme, pour des raisons évidentes de suspens dramatique. C'est précisément là ce qui rend sa prise de parole si urgente et impérieuse (*cf.* v. 1621 : Phèdre coupe la parole à Thésée) : l'aveu doit se faire sans détour et sans hésitation sinon la vérité risque d'être à jamais ensevelie dans la mort.

5. Le rythme interne de la tirade de Phèdre

- Un rythme très régulier : une phrase nouvelle à chaque distique puis, lorsque les points disparaissent sur la fin de la tirade, ce sont les anaphores qui viennent prolonger ce rythme obsédant (« J'ai voulu » / « J'ai pris » / « Déjà » / « Déjà »), avant le « et » du vers 1643 qui relance une dernière fois un discours sur le point de s'éteindre.
- Rythme suggestif qui laisse s'égrener les uns après les autres, lentement, les instants qui rapprochent inéluctablement Phèdre de la mort. Sentiment d'un long cheminement vers la mort : après chaque pause, chaque distique nouveau est comme arraché au silence. Charge émotionnelle intense des derniers distiques en particulier : chant du cygne pathétique, où le discours coïncide exactement avec la réalité (*cf.* présents d'énonciation) et rend à ce passage douloureux et incertain de la vie à la mort toute son épaisseur charnelle et temporelle (voir p. 155). En même temps, un espace d'euphorie verbale ambiguë dans ce discours qui n'en finit plus de s'éteindre et d'égrener les derniers instants de la vie : bonheur ou soulagement à s'abandonner à une mort qui mettra enfin un terme à ses souffrances et lui permettra d'atteindre peut-être à ce repos et cette paix auxquels elle aspire de toutes ses forces.
- La diction de la comédienne doit s'efforcer de rendre bien perceptibles ces respirations difficiles, de plus en plus longues peut-être, qui se font dans une tension ultime et douloureuse de tout l'être (*cf.* rythme de l'alexandrin souvent perturbé, coupes majeures déplacées : vers 1629, 1635, 1637, 1642, 1643). Voix blanche, sans intonation particulière qui s'exhale dans un souffle : Phèdre n'a plus l'énergie pour emplir le théâtre de ses éclats de violence ou de fureur. Voix qui s'éteint et préfigure un silence imminent et définitif.

6. Un suicide par le poison

- Intérêt pathétique : suicide sur scène en direct. Mort qui s'offre longuement en spectacle et qui revêt à ce titre un caractère particulièrement pathétique.
- Intérêt tragique : Phèdre est le seul personnage à avoir le droit et en quelque sorte l'honneur de mourir sur scène. Acte de courage qui contribue à sa grandeur tragique (*cf.* v. 1633 : suicide sans effusion de sang qui autorise une mort sur scène, sans même choquer le goût et les bienséances).
- Intérêt didactique : la lenteur de cette mort laisse aussi au spectateur ému et poussé par la pitié le temps de l'identification nécessaire à la purgation de ses propres passions (la catharsis des tragédies antiques, voir p. 140).

- Mais surtout intérêt dramatique : cette mort lente laisse la possibilité physique d'un dernier aveu sur scène (*cf.* v. 1633 / 1635-1636).
- Et intérêt psychologique : l'image du cœur, du sang, des veines, du poison même sont des éléments de la représentation de la passion amoureuse. Le sang, principe qui traditionnellement commande les passions (*cf.* la théorie des humeurs depuis Gallien) et qui circule dans les veines (*cf.* v. 305, d'où « les brûlantes veines » au vers 1637 avec la superposition ici de l'image galante du feu) atteint le cœur, siège des sentiments (*cf.* v. 1194). Le poison est également celui de l'amour, représenté comme un mal qui ronge le corps de l'intérieur (pour cette image finale *cf.* v. 675-676 et voir question 17, page 52).
- Le choix d'un suicide par le poison permet donc au dramaturge de faire mourir Phèdre en quelque sorte par là où elle a péché, en jouant de façon saisissante sur la concentration à la fois pathétique et tragique des significations. Mort chrétienne, même si l'Église réprovoque le suicide, par laquelle Phèdre expie sa faute à la fois physiquement donc et moralement, par la confession.

7. Compte-rendu des faits : la version de Phèdre

- Les épisodes évoqués par Phèdre : C'est moi qui ai conçu de l'amour pour Hippolyte (v. 1623-1625) / Œnone l'a accusé (v. 1624-1630) – elle s'est suicidée (v. 1631-1632) / Je serais déjà morte mais je veux auparavant rétablir la vérité (v. 1633-1636).
- Ce que Phèdre passe sous silence (ou déguise sous des dehors plus flatteurs) :
 - Vers 1626 : ellipse habile grâce à un « tout le reste » opportunément évasif ; l'aveu de Phèdre à Hippolyte ? les projets d'alliance politique, voire davantage, avec Hippolyte ? (voir p. 164-165 : ellipse de I, 3 à III, 3).
 - Vers 1629 : volonté défaillante, consentement de Phèdre à la calomnie ? (III, 3 fin). Discours volontairement trompeur de Phèdre elle-même ? (III, 4).
 - Vers 1634 : le fait d'avoir laissé passer la première occasion de disculper Hippolyte à cause d'un accès de jalousie (IV, 4, 5 et 6) alors que, à ce moment là, à l'échelle des hommes du moins, son intervention pouvait sembler avoir des chances d'être encore efficace.
- Sous couvert d'aller à l'essentiel dans l'urgence de la situation, sa version des faits est donc orientée sinon arrangée : les éléments qui risqueraient le plus de porter atteinte à sa gloire ont disparu. Version qui finalement lui laisse le beau rôle en reportant toutes les charges essentielles sur Œnone (*cf.* question 8 et les épithètes « détestable » au vers 1626 ou « perfide » au vers 1629). D'où un portrait indirect de Phèdre plutôt flatteur : réticences puis horreur face au crime (v. 1629-1631) ; courage, fierté héroïque (v. 1633) ; noblesse d'âme, générosité, compassion, attachement à la vérité et à la justice (v. 1634). Le chant du cygne se transmue donc ici, de façon à la fois anticipée et ambiguë, en un éloge funèbre prononcé par l'intéressée elle-même, qui est la seule susceptible de le faire dans la pièce.

• Toutefois, les habiletés rhétoriques probables et très humaines de Phèdre ne doivent pas masquer à nos yeux cette espèce de courage qu'il lui faut pour affronter, dans cette ultime épreuve, les regards réprobateurs de son époux, de Thémène et de tous les autres (*cf.* le poids du « devant vous » au vers 1635 à la césure, par rapport à cette solution de facilité qui est évoquée au vers 1633) et qui contribue à sa grandeur héroïque. La criminelle, malgré l'habileté et la subjectivité manifestes de ce discours qui tend à faire d'elle une victime, atteint assurément à cette noblesse d'âme propre à susciter la pitié et l'admiration du spectateur au terme de la tragédie. Ainsi, à la fin de la tirade, le retour insistant du « je » comme sujet grammatical (anaphore, v. 1635-1637) fait-il de ces mots qui s'exhalent dans un dernier souffle une parole néanmoins volontaire et héroïque. Tension tragique du personnage qui, même face à la mort, garde la maîtrise de son destin. Liberté qui s'affirme malgré tout par delà le poids de la fatalité.

8. Le sujet grammatical des verbes (v. 1623-1632)

• Glissement progressif : « C'est moi qui » (v. 1623) → « Le ciel » (v. 1625) → « La détestable Cène » (v. 1626), « Elle » (v. 1627), « La perfide » (v. 1629), « Elle » (v. 1631).

• La fonction grammaticale de sujet a ici évidemment un enjeu moral, celui qui agit (tous les verbes sont à la voix active) endossant a priori la responsabilité morale de l'action (avec pour conséquence : culpabilité ou innocence). Après avoir apparemment revendiqué hautement la responsabilité du crime (*cf.* le gallicisme et la forme d'insistance « C'est moi qui »), Phèdre rebondit très vite dans son discours à la recherche d'un autre coupable : d'abord le ciel, en l'occurrence Vénus (voir p. 166), puis Cène. C'est que son intention est sans doute beaucoup moins de reconnaître la responsabilité du crime que de disculper Hippolyte : « C'est moi qui » pour dire « ce n'est pas lui qui » (*cf.* le contexte v. 1618-1619 et le transfert de responsabilité par le biais du parallélisme de construction entre les vers 1623 et 1624 avec leur couple d'adjectifs respectifs).

• D'où l'ambiguïté de cet aveu qui se voulait initialement plaider en faveur d'Hippolyte et qui se métamorphose rapidement en un vibrant plaidoyer en faveur de Phèdre elle-même et en un réquisitoire sans concession contre Cène : les marques de la première personne n'apparaissent plus qu'en marge de l'action (adjectifs possessifs à l'intérieur de compléments circonstanciels : v. 1625, 1627, 1629, 1631), à l'écart de toute responsabilité directe. Après s'être mise en règle avec sa conscience en innocentant Hippolyte, Phèdre essaie donc, pour échapper aux regards accusateurs qui la transpercent, de se mettre en règle avec les autres en se disculpant elle-même, ce qui pourrait sembler a priori contradictoire.

• Ce passage du rôle de criminelle à celui de victime innocente est évidemment sujet à caution, même si l'argumentation de Phèdre n'est pas sans fondement. Tout dépend en fait du rôle que l'on assigne à Vénus dans la tragédie : fonction purement symbolique et poétique, représentation ima-

gée de la passion qui habite le cœur de Phèdre (d'où culpabilité de Phèdre) ; ou rôle théâtral à part entière, Vénus étant considérée alors sinon comme un personnage du moins comme un actant du drame (d'où innocence de Phèdre, voir p. 166). L'argumentation concernant le rôle décisif d'Œnone semble ensuite moins légitime et moins recevable sur le plan psychologique, même si elle est compréhensible sur le plan humain, Phèdre ne pouvant, même au cœur de ses moments de faiblesse les plus douloureux, renoncer à son autonomie morale et à son pouvoir de décision sans perdre du même coup à la fois sa liberté et son humanité : qui se laisse entraîner y consent toujours pour une certaine part (voir acte III, fin de la scène 3 : le consentement arraché à mots couverts au vers 911). Choisir de ne pas choisir est encore bel et bien un choix qu'il faut savoir assumer et aucune faiblesse, aucune détresse ne saurait justifier le renoncement délibéré et suicidaire à l'essence morale qui constitue la fierté même de notre être. Mais Phèdre précisément n'est plus à un suicide près et ce suicide moral s'ajoute en quelque sorte à son suicide physique.

- C'est donc au confluent de ces enjeux à la fois théâtraux et philosophiques que se situe le problème ambigu de l'innocence ou de la culpabilité de Phèdre, problème toujours complexe qui laisse du coup le champ ouvert à tout un éventail d'interprétations et de mises en scène différentes.
- Le dernier mot de Phèdre est « pureté » : sincérité de Phèdre dans ce désir de pureté ou de purification mais la pureté reste inaccessible.

ÉCRIRE

- Objectif : mettre en œuvre la notion de point de vue narratif.
- Les attentes :
 - Trois textes reprenant le même sujet : l'aveu de Phèdre à Thésée, et non l'histoire de Phèdre dans la tragédie (il n'y a donc aucune raison d'évoquer des épisodes manquants, comme II, 5, dont les personnages n'ont pas connaissance).
 - Trois récits : transformation des marques spécifiques du discours (« je » → « elle » ; présent → passé composé ou passé simple ; discours direct → discours indirect ou narrativisé ou citations ponctuelles).
 - Trois points de vue différents suivant les sentiments présumés des personnages : indifférence, point de vue neutre (le garde) ; compassion, point de vue admiratif (la servante) ; colère, amertume, réprobation, point de vue critique (Théramène).
 - Recours aux adjectifs comme marque stylistique du point de vue : adjectifs valorisants / dépréciatifs.
- Que valoriser ?
 - L'utilisation du discours narrativisé plutôt que celui du discours indirect.
 - L'utilisation de marques stylistiques du point de vue variées et autres que les simples adjectifs : images (métaphores / comparaisons) ; adjectifs démonstratifs emphatiques ou dépréciatifs / articles définis ; ironie / registre pathétique ; accumulations admiratives ou au contraire

vindictives / compte-rendu linéaire ; phrases longues / courtes ; anaphores, signes de ponctuation... À remarquer que ce sont souvent les mêmes procédés qui, suivant le contexte, ont une signification valorisante ou dépréciative.

– L'introduction de véritables commentaires sous forme de parenthèses qui viennent interrompre ici ou là le cours du récit : commentaires de type descriptif (attitude de Phèdre) ; commentaires affectifs ; commentaires évaluatifs (jugement moral).

– Récits à géométrie variable : traitement différent, selon les points de vue, des deux parties de l'aveu (double plaidoyer v. 1622-1632 / le chant du cygne v. 1633-1644).

– Le garde accorde une égale importance aux deux phases.

– La servante privilégie sans doute la deuxième partie, plus émouvante.

– Théramène, lui, s'arrête sur la première partie qui prête davantage à la critique.

PISTES

Voir iconographie, p. 16 et 138.

FAIRE LE POINT ACTE V

1. Un dénouement nécessaire

- Nécessaire, c'est-à-dire qui ne doit rien au hasard, qui doit résulter nécessairement du nœud de l'action, découler des actions de la pièce. Conséquence logique et directe de l'unité d'action puisque celle-ci repose, entre autres, sur l'absence d'événements dus au hasard (*cf.* les quatre éléments de définition de l'unité d'action selon Schérer : 1) inamovibilité des éléments ; 2) les actions accessoires doivent être présentes du début à la fin de la pièce ; 3) proscription du hasard ; 4) rapport des actions accessoires avec l'action principale [*La Dramaturgie classique en France*, p. 98 à 104]).

- Le dénouement catastrophique : une succession de morts (Œnone, Hippolyte, Phèdre).

– Celle d'Hippolyte découle de la calomnie d'Œnone (III, 3 ; IV, 1) puis de la malédiction de Thésée (IV, 2) à partir de laquelle le compte à rebours fatal est enclenché (*cf.* V, 6 question 4). Dès l'exposition, même, est posé le thème de la culpabilité à l'égard du père (l'amour illégitime pour Aricie v. 105 *sqq.*) qui, sous une autre forme il est vrai, prépare déjà ce dénouement, avec pour schéma prévisible : transgression de la loi paternelle → châtement. L'amour pour Aricie n'est d'ailleurs peut-être pas si étranger que cela à la mort d'Hippolyte car si l'intervention probable d'un dieu (v. 1539-1540) ne laisse que fort peu de chance à Hippolyte, son impuissance à maîtriser ses propres chevaux qui s'emballent peut aussi s'expliquer en partie par la période d'oisiveté au cours de laquelle sa mélancolie amoureuse l'a détourné du dressage de ses chevaux (*cf.* v. 1535-1538 ; v. 1548-1549 / v. 129-132 ; v. 549-552). Sans doute était-ce là même une inten-

tion de Racine, qui entendait donner à son personnage quelque faiblesse qui pût le rendre digne de pitié (voir préface, p. 31).

– L'intention que Phèdre a de se donner la mort est un thème récurrent dans la pièce qui apparaît dès l'exposition (v. 43-47, 144-146, 312-316) et qui ressurgit ensuite régulièrement, rappelé par la honte et le désespoir (v. 703-711, 747, 837-838, 857-859, 1273-1274, 1293-1294, 1310, 1318, 1471-1479). La mort présumée de Thésée (I, 4) est, dans cette perspective, un obstacle à l'accomplissement de cette action car il fait naître dans le cœur de Phèdre des espoirs illusoire qui la détournent un temps de son projet suicidaire. Le retour de Thésée au cœur de la pièce (III, 3 et 4) lève cet obstacle majeur et rend en quelque sorte inévitable la mort de Phèdre. Seules des péripéties somme toute secondaires (calomnie d'Œnone, III, 3 et IV, 1 ; jalousie de Phèdre IV, 6 *cf.* v. 1257-1263) ne font que retarder encore quelque temps un dénouement devenu inéluctable. Parallèlement, le dénouement sous forme d'aveu est lui aussi préparé depuis le début (I, 3 ; II, 5 ; IV, 4 et 5 : tentative avortée ; V, 5 : la lettre comme un aveu différé) et cette problématique traverse la pièce (*cf.* l'intrigue galante secondaire qui se développe autour d'Hippolyte et d'Aricie et ses aveux successifs : I, 1 ; II, 1 ; II, 2 et II, 3).

• Le dénouement de la tragédie est donc bien nécessaire. Quant au dénouement catastrophique, la perspective en devient quasi certaine à partir de l'acte IV (IV, 2 pour la mort d'Hippolyte, IV, 6 pour celle de Phèdre). L'acte V est donc bien l'acte du dénouement : celui qui en développe un à un tous les éléments une fois que tous les fils de l'action ont été dénoués.

2. Un dénouement complet

- Tous les problèmes soulevés dès l'acte I se trouvent réglés :
 - Intrigue principale : Phèdre va-t-elle mourir ? (I, 1-2-3).
 - Intrigue galante : Hippolyte connaîtra-t-il le bonheur d'un amour partagé ? → mort exemplaire d'un amant / amante éplorée.
 - Intrigue « romanesque » : Égalera-t-il jamais le modèle paternel ? I, 1 → V, 6 : naissance et consécration d'un héros.
 - Intrigue politique : I, 4 et 5 → fin du conflit avec les Pallantides.
 - Intrigue psychologique : Œnone n'a-t-elle pas sa part de responsabilité morale dans les mauvais choix de Phèdre puisqu'elle lui ouvre la voie du crime ? I, 5 → punition, mort.
- Les autres problèmes, apparus au cours de la pièce sont également résolus : Thésée sera-t-il détrompé de son erreur ? Phèdre prendra-t-elle la parole pour rétablir la vérité et justifier l'innocence ?
- Le sort de tous les personnages est fixé :
 - Œnone / Hippolyte / Phèdre : la mort.
 - Thésée : revirement du personnage (colère / Phèdre, douleur / Hippolyte, remords / lui-même, pardon / Aricie *cf.* les dernières répliques).
 - Thérémène : douleur, désespoir, reproches voilés à l'adresse de Thésée et fidélité à Hippolyte (v. 1389-1392, 1491-1492, 1493-1494).

– Aricie et Ismène : désespoir et souffrance (v. 1583-1588 : il n'est pas jusqu'à Ismène qui n'ait son complément apposé, « tout en pleurs », pour évoquer aux yeux du spectateur sa réaction face au destin).

- Toutefois, le dénouement se faisant en deux temps, l'application de la règle aurait pu amener le dramaturge à préciser la situation morale et psychologique de tous les personnages après l'aveu final de Phèdre : Thémène suit-il Thésée dans sa colère, ou ne témoigne-t-il pas quelques signes d'indulgence à l'égard de cette femme criminelle mais déchirée qui se donne la mort ? Qu'en est-il d'Aricie ? Acceptera-t-elle une tardive réconciliation avec celui qui est responsable de la mort de son amant ? Autant de questions qui peuvent rester en suspens. Mais la dramaturgie classique elle-même n'était pas aussi pointilleuse et la règle communément admise était que le dénouement devait fixer le sort de tous les personnages importants. Or Thémène et Aricie restent malgré tout des personnages secondaires (voir le volume des vers prononcés, tableau p. 165), d'autant qu'une trop grande précision sur ce point nuirait à l'intérêt même du dénouement en amenant nécessairement des longueurs et des lenteurs regrettables (voir question 3) ainsi qu'un affaiblissement de la tension dramatique : n'est-il pas aisé de deviner le sentiment de Thémène ? Quel spectateur par ailleurs se soucie vraiment de savoir comment Aricie accueillera le pardon de Thésée ? Inutile dès lors de surcharger la dernière scène par des développements inopportuns.

- Exception faite peut-être de la dernière réplique de Thésée qui manque sans doute un peu de naturel (voir V, 7 question 2), l'exigence du dénouement complet se trouve donc rempli avec une certaine élégance.

3. Un dénouement rapide

- Concentré sur les deux dernières scènes (ou trois, si l'on tient compte de la mention faite de la mort d'Œnone à la scène 5), le dénouement à proprement parler n'occupe que la deuxième moitié de l'acte et satisfait ainsi à l'exigence de brièveté. Même s'il existe des dénouements fulgurants qui tiennent dans les tous derniers vers de la pièce (*cf. Bérénice*), la règle commune est que le dénouement ne doit pas excéder l'acte et qu'il faut essayer de « le reculer vers la fin [de l'acte] autant qu'il est possible » (Cornille, *Premier Discours*, cité par Jacques Scherer, p. 133).

- En poussant l'analyse plus loin et en considérant que l'action principale tient tout entière dans cette question : « Phèdre va-t-elle mourir ? » (voir question 1), on peut même soutenir que le véritable dénouement de la pièce sur le plan dramatique n'arrive qu'avec la dernière tirade de Phèdre et que toute la tragédie se conclut donc en l'espace d'une trentaine de vers, la calomnie d'Œnone et ses funestes conséquences n'étant qu'une péripétie à l'intérieur de cette action, péripétie imaginée par Œnone précisément pour détourner Phèdre de son projet de mourir.

4. Œnone et Phèdre : un double suicide

- Œnone est le double maléfique de Phèdre. Son suicide annonce donc symboliquement celui de cette dernière. De plus, en la rendant à sa solitude, Œnone laisse Phèdre face à son destin, libre d'accomplir son dessein fatal.
- Pour autant, ces deux gestes désespérés n'ont pas la même signification. Œnone est allée jusqu'à s'engager sur la voie du mal par amour pour Phèdre et par esprit de sacrifice : son dévouement ou sa dévotion à Phèdre sont absolus et, en toute logique, l'horreur qu'elle lui inspire ensuite ne peut que l'amener à un geste désespéré car, en dehors de l'amour de Phèdre, sa vie n'a plus de sens. Mais elle avait fait son choix en toute liberté et en toute conscience et elle n'a finalement à en vouloir qu'à elle-même (v. 1428). Sa mort, pathétique certes, reste donc purement dramatique.
- En revanche, le suicide de Phèdre qui, contrairement à Œnone, cède au remords de son crime, est avant tout tragique dans la mesure où s'y fait jour également la volonté implacable des dieux (v. 1625). Son geste reste donc davantage empreint de noblesse et de grandeur.

5. Un suicide sur scène

- Coup d'éclat qui permet au dramaturge de terminer sa pièce en beauté. De plus, seul le suicide de Phèdre a cette grandeur tragique (voir question 4) qui justifie sa représentation sur scène. L'image que Phèdre laisse d'elle-même au spectateur n'est donc pas dénuée de grandeur : son suicide apparaît comme un acte de courage qui témoigne de sa fermeté d'âme malgré toutes les hésitations et les errances qui ont précédé (cf. v. 1643-1644).

6. Un suicide unique et exemplaire

- Dans la dernière scène d'*Andromaque*, Hermione se tue d'un coup de poignard sur le cadavre de Pyrrhus : désespoir amoureux, remords d'avoir été elle-même l'instigatrice du meurtre de celui qu'elle aimait. Dans le dénouement de *Bajazet*, Atalide se tue sur le théâtre, elle aussi en proie à un profond désespoir et au remords d'être la cause de la mort de son amant. Toutes deux, aveuglées par la jalousie, ont causé la perte de celui qu'elles aimaient.
- Emma Bovary, à la fin du roman de Flaubert, s'empoisonne en avalant de l'arsenic, elle aussi par désespoir amoureux : accablée de dettes et désireuse de trouver rapidement la somme de 8 000 francs, elle s'est vue éconduire par son amant Léon ainsi que par son ancien amant Rodolphe.
- Mais le suicide de Phèdre reste unique et exemplaire :
 - D'abord, elle le désire avec constance depuis le début de la tragédie et seuls de vains espoirs la détournent provisoirement de son projet initial. Son suicide semble d'emblée inévitable, alors que celui des autres héroïnes intervient beaucoup plus sous l'effet d'une brusque impulsion (même si, à l'acte III, Atalide songe déjà à se tuer).

– C'est que ces trois héroïnes cèdent à un accès de jalousie ou de désespoir amoureux profond, alors que Phèdre, elle, est surtout tourmentée par le sentiment de sa faute et de sa culpabilité : dès le début, elle veut échapper à la honte de son crime et tâcher de préserver sa réputation (*cf.* v. 307-310, 1643-1644). Elle est la seule à être vraiment habitée par le sens du péché.

– Enfin, son suicide est sans doute le plus tragique de tous. Expression d'un libre choix à l'acte I, il devient à l'acte V l'expression de la volonté implacable des dieux qui s'acharnent contre elle, et elle meurt accablée par le poids de la souffrance. Ce suicide ne l'empêche pas même de connaître la honte et de voir sa réputation salie à jamais (*cf.* v. 860-870, 1289-1294, 1645-1646). Elle n'est donc même pas libre de mourir, alors que les autres héroïnes donnent davantage l'impression de prendre en main leur destin en cet ultime instant. Les dieux abandonnent en quelque sorte Phèdre à la mort lorsqu'il n'y a plus d'autre choix pour elle. Au lieu d'être une voie de salut, la mort se referme finalement sur elle comme un piège ourdi par les dieux.

7. Le cadavre d'Hippolyte n'est pas exhibé

- Dans la dramaturgie classique, il est interdit d'ensanglanter la scène, si ce n'est dans le cas d'un suicide. Mais la mort d'Hippolyte n'en est pas moins émouvante : lamentations qui se multiplient et font chœur autour de la victime (Théramène, Thésée, Aricie, Ismène), hypotypose, détails cruels, utilisation du style direct pour rapporter les dernières paroles d'Hippolyte et donner l'illusion de vivre sa mort en direct.

- De plus, sur le plan de la construction dramatique, il eût été maladroit de distraire l'attention du spectateur de la grande scène finale où l'héroïne éponyme se suicide par un spectacle trop impressionnant. Il s'agit donc en quelque sorte de lui ménager la vedette et de ne pas risquer d'alourdir le dénouement par une redondance inutile.

- D'un réalisme beaucoup plus puissant (voir p. 187-188), la pièce de Sénèque s'autorise cette double mort en lui donnant une signification différente qui, précisément, donne à la présence du cadavre une nécessité dramatique : dans la scène finale de l'aveu à Thésée, Phèdre, plongeant un glaive dans son sein sous les yeux mêmes de Thésée, se tue sur le cadavre de son amant, après lui avoir jeté une mèche de ses cheveux, pour le rejoindre dans la mort et unir au moins sa destinée à la sienne faute d'avoir pu unir son âme à la sienne. Elle donne à son suicide une signification ambiguë : geste accompli pour son époux / pour son amour.

- À noter que chez Euripide aussi (voir p. 185-187) le corps d'Hippolyte mourant est ramené sur scène mais, outre les règles dramaturgiques, la situation dramatique est aussi très différente : d'une part Hippolyte est le protagoniste de la pièce qui s'intitule d'ailleurs bien *Hippolyte porte couronne* et a droit à ce titre à cet honneur macabre, d'autre part le suicide de Phèdre remonte au troisième épisode (milieu de la tragédie) et ne risque donc pas de faire concurrence sur le plan dramatique à la mort du héros.

8. Dessin d'après Charles Le Brun, page 33

- Désordre et effroi rendus essentiellement par la scène du tout premier plan avec les chevaux :
 - Le cheval, au centre, qui se cabre encore sous l'effet de la terreur et qui focalise l'attention au point de concours des lignes de force.
 - L'enchevêtrement des trois corps des chevaux.
 - Les lignes mouvementées, comme tourmentées, pour le dessin de la crinière, des pattes ou encore des vêtements de l'homme qui tente de maîtriser le cheval.
 - Les débris du char : la nacelle à droite, les roues à gauche.
- Partie supérieure de l'image : impression de calme et de sérénité donnée par le ciel dégagé, l'étendue calme des eaux, la silhouette penchée d'un arbre qui semble offrir sa protection ainsi que la luminosité particulière qui baigne tout l'arrière plan.
- La construction de l'image repose sur ce contraste : haut / bas, lumineux / sombre, calme / désordre, immobilité / mouvement, paysage / scène. D'où une tonalité :
 - à la fois pathétique (le héros est terrassé aux portes mêmes du bonheur ; cf. le temple qui allait accueillir l'engagement mutuel de fidélité des deux amants ; le paysage, transposition douloureuse du *locus amœnus*) ;
 - et tragique (le grand espace vide du paysage à l'arrière-plan comme représentation d'un univers inhumain ; cf. valeur symbolique des rochers, de la mer : lieux sauvages), dominé par les dieux cruels qui pèsent de tout leur poids sur le destin des hommes (intensité de la lumière qui déchire le ciel, sentiment d'écrasement donné par la composition de l'image : scène / paysage = 1/3 / 2/3).

9. La révélation finale

- Chez Euripide, l'apparition d'Artémis dans l'exode (Phèdre est morte pendant le second stasimon, à la fin du deuxième épisode), faisant pendant à celle d'Aphrodite dans le prologue, replace beaucoup plus clairement toute l'histoire dans le contexte sacré d'un affrontement entre les deux divinités (voir p. 148) et souligne donc plus nettement la dimension tragique du dénouement : chez Racine, seul le vers 1625 mentionne explicitement l'intervention des dieux.
- On pourrait croire dès lors que le dénouement imaginé par Racine à la suite de Sénèque est plus pathétique. Ce n'est pas exactement le cas, même si le suicide sur scène de l'héroïne éponyme, venue avouer son crime à son époux hostile, ne manque pas de nous émouvoir. Euripide, en effet, a ménagé dans sa pièce un dénouement en deux temps, qui fait vibrer sans doute avec plus de force le registre pathétique : après la révélation tragique d'Artémis à Thésée vient le dialogue très pathétique entre le père coupable, qui se répand en plaintes et gémissements, et le fils innocent (Hippolyte, le protagoniste de la pièce, a été ramené mourant sur scène) qui, dans un élan de générosité et sur les conseils de la déesse, pardonne à Thésée avant de rendre l'âme dans les tous derniers vers. Cette scène du bourreau

et de sa victime mourante tombant finalement dans les bras l'un de l'autre est assurément chargée d'un pathos beaucoup plus intense que celle de la coupable venue faire amende honorable avant de mourir sur le devant du théâtre.

- L'originalité de Racine tient ici à la façon dont il a su concentrer tout le dénouement en une seule tirade d'une vingtaine de vers, alors que le passage correspondant chez Euripide se développe sur presque deux cents vers (voir question 1, p. 183,). Moins tragique et moins pathétique, la version qu'il a choisie joue en fait sur un autre registre en atteignant à un lyrisme beaucoup plus puissant qui fait toute la beauté poétique de ce dénouement.

10. Il n'y a plus d'espoir

- Cette définition ne correspond pas au point de vue des personnages dans Phèdre car, précisément, ils gardent ce sale espoir qui les entretient dans l'illusion qu'une solution est toujours possible : Œnone espère qu'elle pourra détourner Phèdre de son projet de mourir ; Phèdre espère qu'elle trouvera un moyen de fléchir le cœur d'Hippolyte ; Thésée espère qu'il sera vengé et que tout rentrera dans l'ordre ; Hippolyte qu'un avenir heureux avec Aricie lui est quand même ouvert... Les personnages sont donc dans l'ignorance de la fatalité qui les opprime, ce qui les rend d'autant plus émouvants et pathétiques aux yeux du spectateur (*cf.* en particulier l'ironie tragique), qui entre ainsi malgré lui dans le jeu du suspense dramatique.

11. Une série de morts successives

- Quoiqu'il ait existé dans la tragédie, durant la première moitié du XVII^e siècle, toute une tradition du dénouement sanglant et horrible liée à la volonté de se démarquer ostensiblement du genre voisin et concurrent de la tragi-comédie, alors plus populaire et qui se termine le plus souvent par un dénouement heureux, ce ne sont pas les grandes tueries du dernier acte, comme on en trouve néanmoins encore chez Racine dans *La Thébaine* ou dans *Bajazet* (mort d'Orcan et des partisans du Sultan, de Bajazet, d'Atalide et de Roxane), ou ici les morts successives d'Œnone, d'Hippolyte et de Phèdre, qui donnent à la pièce sa couleur tragique.

- En effet, la mort en elle-même n'est pas tragique car elle peut être tout aussi bien pathétique, dramatique ou héroïque. C'est sa signification seule (conséquence de la volonté implacable des dieux) qui la rend tragique. Ainsi la mort d'Œnone, qui n'est pas poursuivie par la fatalité, est-elle pathétique mais non tragique. Celle de Phèdre est sans doute la plus tragique car elle témoigne de l'acharnement tenace de Vénus alors qu'Hippolyte, lui, n'est finalement dans l'histoire qu'une victime indirecte, un moyen utilisé pour perdre Phèdre. Les morts se succèdent donc dans le dénouement de la moins tragique à la plus tragique, selon une gradation propre à susciter l'effroi et l'admiration.

POINT FINAL ?**1. Phèdre et l'unité de temps**

- Événements majeurs :
 - Acte I : aveu de Phèdre à Cénone, nouvelle de la mort de Thésée.
 - Acte II : aveu de Phèdre à Hippolyte.
 - Acte III : retour de Thésée.
 - Acte IV : calomnie d’Cénone, Thésée maudit Hippolyte qui garde le silence mais avoue son amour pour Aricie, jalousie de Phèdre.
 - Acte V : mort d’Hippolyte et de Phèdre qui avoue son crime.
- L'unité de temps n'est respectée qu'au prix de deux coïncidences dont la vraisemblance reste douteuse (les coups de théâtre) :
 - qu'après de longs mois d'absence, le bruit de la mort de Thésée n'ait couru que le jour même de son retour. On peut toutefois concevoir que cette fausse rumeur n'ait fait qu'accompagner, en le précédant, le retour de Thésée ;
 - surtout et plus sûrement, que la nouvelle de la mort de Thésée parvienne aux oreilles de Phèdre le jour même où elle a fait son aveu à Cénone. Pour le reste, les différentes actions s'enchaînent rapidement et avec naturel, car l'action, intériorisée, consiste avant tout en l'évolution de passions ou de sentiments : c'est une logique toute psychologique et très vraisemblable qui induit ici la précipitation tragique des événements.
- Le seul artifice réside donc dans le moment choisi pour le premier aveu de Phèdre, artifice dont les exigences mêmes de l'exposition viennent atténuer en partie l'in vraisemblance.
- V, 2 (début) à V, 5 (fin) : 77 vers. Hippolyte quitte le palais et Trézène (son départ a pu être préparé depuis la fin de IV, 2 et lorsqu'il vient proposer à Aricie de fuir avec lui à la scène 1 de l'acte V, tout est déjà prêt), il combat contre le monstre, arrivée d'Aricie... i.e. : le contenu du récit de Thérémène + le retour de Thérémène au palais. Quant à Aricie, même si Ismène est chargée de tout apprêter pour le départ (V, 2), elle n'a que le temps correspondant à 37 vers (scène 4 et 5) pour quitter le palais et Trézène, se rendre au temple sacré près duquel s'est déroulé le drame, découvrir le corps affreusement mutilé de son amant, pleurer Hippolyte, temps auquel il faut ôter encore le temps du trajet de Thérémène pour revenir au palais puisque celui-ci mentionne tous ces événements dans son récit. Racine a beau préciser à l'avance que le lieu du drame se situe aux portes de Trézène (v. 1392) et le rappeler ostensiblement dès le premier vers du récit de Thérémène (« À peine nous sortions des portes de Trézène », v. 1498), l'accélération du temps tragique et la pression du dénouement impose un rythme dont souffre visiblement la vraisemblance temporelle.

2. Phèdre, Hippolyte, Aricie : trois personnages, deux couples, une héroïne

- Le lien entre l'intrigue secondaire que constitue l'amour d'Hippolyte et d'Aricie et l'intrigue principale : le personnage de la rivale qui suscite

la jalousie de Phèdre (contribution personnelle de Racine à la légende, voir p. 27) entraînant plus sûrement encore le dénouement fatal : Phèdre venue tenter d'inverser le cours fatal des événements en intercédant en faveur d'Hippolyte (IV, 4 et 5) change brusquement d'avis lorsqu'elle devient la proie d'une féroce jalousie.

- Intérêt également de ce couple d'amoureux dans la construction de la pièce : une autre tonalité (galante), un autre rythme (plus mesuré) qui viennent ménager des temps de respiration à l'intérieur d'une tragédie aux accents souvent pleins de violence et de fureur.
- Genèse du titre : d'abord *Phèdre et Hippolyte*, ces deux personnages étant ceux dont le rôle comporte de loin le plus de vers (respectivement 476 vers et 356 vers, bien plus que Thésée, avec 229 vers seulement), puis *Phèdre*, tant il est vrai que ce rôle domine de façon écrasante tous les autres et que l'action principale de la pièce se noue autour d'elle (Phèdre va-t-elle mourir ou non ; voir « Faire le point », V, 1, dernier paragraphe). C'est à elle enfin que revient l'honneur de mourir sur scène au dénouement et d'occuper seule le théâtre au tomber du rideau (départ de tous les autres personnages à la suite de Thésée, v. 1647-1649).
- D'où toute une évolution depuis la pièce d'Euripide qui s'intitulait *Hippolyte*. Hippolyte en était le protagoniste et Phèdre disparaissait relativement tôt (au milieu de la tragédie, cf. p. 27).

3. La progression dramatique

- Longueur des différents actes : 366 vers (I) / 370 vers (II) / 264 vers (III) / 328 vers (IV) / 326 vers (V).
- L'acte III, nettement plus court que tous les autres, a visiblement un statut particulier : point d'articulation à partir duquel la tragédie bascule vers le dénouement. Seule la présomption de la mort de Thésée (acte I) avait pu détourner Phèdre de son projet de mourir (action principale). L'acte III marquant le retour de Thésée, la mort de Phèdre devient logiquement, moralement, tragiquement inévitable (voir « Faire le point », V, 1) et la deuxième moitié de la tragédie n'est là que pour nous montrer ce cheminement tout tracé vers le dénouement.
- Longueur moyenne des scènes dans chaque acte : 73 vers (I) / 61 vers (II) / 44 vers (III) / 54 vers (IV) / 46 vers (V). (Voir « Faire le point », III, 2 et « Faire le point », IV, 3.) Affolement, précipitation à l'acte III lors du retour de Thésée qui vient bousculer les projets de chacun. Mis à part cet acte, dont le statut est particulier, la longueur moyenne des scènes dans chaque acte diminue constamment, ce qui globalement traduit une accélération régulière du rythme et une tension dramatique qui va crescendo jusqu'au dénouement. Cette construction dramatique très concertée donne bien une impression d'étouffement, de piège qui se referme progressivement sur les personnages : une fois lancée, la machine infernale ne peut que continuer à avancer avec une régularité mécanique, se précipitant sans aucun espoir de retour vers la chute tragique.

4. La parole tragique

- Thésée signe l'arrêt de mort de son fils en implorant, pour le venger, le secours de Neptune qui lui promet jadis d'exaucer un de ses vœux (v. 1073-1075). Mais la portée de ses propres paroles lui échappe doublement : d'une part parce qu'il ignore la signification réelle de ce qu'il a dit, d'autre part parce que, à peine prononcées, ces paroles ne lui appartiennent déjà plus. Elles scellent le destin tragique quoi qu'il puisse advenir et sans possibilité de revenir en arrière (*cf.* v. 1483-1486).
- Quant à Phèdre, c'est son propre arrêt de mort qu'elle signe en parlant. Ses aveux successifs la compromettent de plus en plus et rendent la mort salvatrice qui peut-être la fera échapper à la honte de plus en plus inévitable : à la fin de l'acte I, elle pouvait encore en quelque sorte faire le choix de la mort en toute liberté. L'aveu de la dernière scène l'accule de façon tragique au suicide.

5. Phèdre

- Cruauté : laisser Œnone calomnier l'innocent Hippolyte (III, 3) ; l'abandonner à la fureur de Thésée au lieu de prendre sa défense (IV, 4) ; faire périr Aricie sa rivale en ranimant l'hostilité de Thésée (IV, 6)... Mais ces traits de cruauté, loin de rendre le personnage odieux, ajoutent au contraire à son pouvoir de séduction trouble car ils ne sont que l'expression d'une faiblesse plus profonde et de la folle passion qui la tourmente.
- Voir p. 166 et V, 7, question 8. Les différentes mises en scène, oscillant d'un jugement à l'autre, peuvent donc nous offrir un riche éventail d'interprétations qui renouvellent sans cesse l'intérêt de la pièce et du personnage.
- Comparaison possible entre deux mises en scène différentes où Silvia Monfort tient le rôle de Phèdre : mise en scène de Denis Llorca, Carré Thorigny, 1973 (p. 15 et 21) et mise en scène de Jean-Paul Le Chanois, Théâtre du Vieux-Colombier, 1960 (p. 16). Dans un cas, le décor oriente dans le sens d'une relative innocence (responsabilité de Vénus à qui Phèdre a été sacrifiée ; voir « Le texte et ses images », p. 138) et dans l'autre, l'atmosphère saturée par la présence des instincts et des pulsions fait plutôt pencher la balance du côté de la culpabilité. D'où deux façons de jouer le personnage : une soulignant la faiblesse et la fragilité toute féminine du personnage (chevelure dénouée, transparence des matières, légèreté du tulle, voiles vaporeux) l'autre faisant davantage ressortir « l'aspect viril » du personnage (casque de cheveux, costume qui tient plus de l'armure primitive que du vêtement d'apparat d'une reine, dureté du regard, lourdeur et aspect sauvage d'une matière brute, la laine). Possibilité d'exploiter différemment la voix de la comédienne : voix sensuelle, aux modulations chaudes et aux inflexions chantantes ; voix plus dure, aux sonorités plus rauques ou gutturales.

6. Hippolyte et Aricie

- Pureté et innocence dans la découverte même du sentiment amoureux (premier amour pour Hippolyte et Aricie). Nombreuses vertus communes : fierté, courage, respect (du père / de la promesse de silence faite à Hippolyte). Le paradoxe entre leur crime et leur innocence n'est

qu'apparent : le crime n'a d'existence qu'au regard de la loi édictée par Thésée ; or celle-ci est, à deux reprises dans la pièce, présentée comme injuste (v. 117-119 ; v. 432, 434, 435).

- La fonction de ce couple est précisément de permettre au dramaturge d'exploiter un autre registre que celui de la fureur tragique et ceci ne peut que les condamner à rester dans l'ombre de Phèdre si violente, si rayonnante, si déchirante que tous ceux qui l'entourent ne semblent vivre qu'avec un bémol.

7. Thésée : un modèle héroïque

- Les légendes qui gravitent autour de son nom : Procuste, Cercyon, Sciron, Sinnis, le géant d'Épidaure, le Minotaure, Hélène, Périclès, Ariane, exploits à la fois guerriers et amoureux. Mais l'épreuve à laquelle Thésée est confronté cette fois-ci et qui conduit à une erreur tragique ne répond pas à cette image glorieuse : lui, l'éternel vainqueur, est ici vaincu, terrassé dans son amour conjugal et paternel. Faiblesse et humanité profonde du héros qui ne pouvait que perdre cette bataille puisque, sans le savoir, c'est une divinité qu'il affrontait. Ainsi, à la fin de l'*Hippolyte* d'Euripide, Artémis intervenait en ce sens auprès d'Hippolyte pour dégager la responsabilité de Thésée : « Et maintenant, fils du vieil Égée, dit-elle en s'adressant d'abord à Thésée, viens prendre ton fils dans tes bras et tiens-le contre toi. Tu l'as tué sans le vouloir. Comment les hommes, si les dieux les aveuglent, pourraient-ils éviter l'erreur ? Pour toi, Hippolyte, voici mon conseil : sois sans rancune envers ton père, puisque tu sais d'où vient le coup qui t'a perdu. »

LE TEXTE ET SES IMAGES

VISAGES DE PHÈDRE

1. Représentation de la douleur

- Dans les deux cas, une douleur profonde : yeux rougis (maquillage sur le document 1), traces de larmes sur les joues (doc. 2), tension des muscles du visage (doc. 1 et 2, en particulier le jeu des sourcils). En même temps, regard intériorisé, perdu au delà de la réalité présente : temps de la rêverie, évocation amère du passé ?
- Toutefois, une plus grande sérénité se dégage du document 2. Plus de tension et de désespoir sur le document 1.
- Le regard intériorisé sur les deux photos nous oriente plutôt vers une tirade de Phèdre que vers une situation de dialogue (ou alors, pour le document 2, temps de rêverie qui s'inscrit peut-être en marge d'un dialogue ou pendant le temps de parole d'un autre personnage). D'où les situations possibles :
 - Document 1 : I, 3 (v. 280-296 : révolte de Phèdre) ; III, 2 ; IV, 5 ; IV, 6 (v. 1235-1250 puis 1252-1267 : crise de jalousie, évocation de sa solitude face au couple d'amants).
 - Document 2 : I, 3 (v. 269-316 : histoire de sa passion pour Hippolyte) ; I, 4 ; I, 5 (au cœur de la douleur, vision encore incertaine d'un futur qui pourrait faire renaître l'espoir) ; III, 3 (v. 854-869 ou v. 894-908 : projet de calomnie d'Œnone) ; IV, 6 (v. 1273-1294 : vision de la nuit infernale).
- Les situations écartées : II, 5 où Phèdre est dans un rapport beaucoup trop étroit avec son interlocuteur pour partir dans une rêverie ; III, 1 où elle est trop engagée dans l'action et dans le dialogue avec Œnone ; acte V, trop d'énergie encore sans doute dans la représentation du personnage.

2. Une mise en scène moderne (doc. 1)

- Indices de modernité :
 - La coiffure, la coupe générale du costume, très près du corps (en particulier les manches très serrées qui s'opposent aux plis profonds et larges dans le document 2), buste à demi dénudé. Le vêtement royal est stylisé et revu de façon moderne : réinterprétation contemporaine du col Médicis, libre adaptation de la traîne dans la coupe insolite des manches, utilisation en tissu de revers d'un imprimé moderne à motifs végétaux évoquant les riches brocarts qui s'affichaient sur l'ensemble du vêtement au XVII^e siècle (voir les costumes d'Œnone et de Phèdre, p. 5).
 - Dans le décor : la ligne épurée de la voûte (*cf.* v. 854-855) qui présente un aspect graphique très contemporain et qui est bien éloigné des représentations classiques du palais antique avec pierres, colonnes... (voir p. 7).
- La mise en scène de *Phèdre* ne requiert pas une reconstitution historique fidèle. Le cadre historique et/ou légendaire de la tragédie (la Grèce antique, Athènes...) n'est finalement pour Racine que l'occasion de mettre en

scène une tragédie dont la portée est universelle : celle d'une passion interdite qui vient ronger de l'intérieur le cœur d'une créature humaine pleine de faiblesse (p. 19). Des mises en scène volontairement modernes (p. 4, 6, 8, 11, 12, 13 et 15) permettent donc d'actualiser le mythe, de le rendre plus vivant en créant sans doute des résonances plus profondes et plus directes dans le cœur du spectateur d'aujourd'hui.

3. Le costume de Phèdre : le choix de la couleur

- Le rouge : une couleur qui revient fréquemment pour le costume de Phèdre à cause de son symbolisme très riche qui l'associe à la fois à l'amour-passion (image du feu amoureux qui consume Phèdre, ardeur, force impulsive) et à la cruauté, la violence, la souffrance et finalement aussi la mort (*cf.* le sang qui coule, la blessure : v. 304 ; V, 6). Symbolisme très puissant donc, à cause de son ambivalence même : rouge solaire, diurne qui, par son éclat et son intensité, est l'expression des forces de la vie (valeur guerrière aussi : le combat de Phèdre contre l'amour et contre elle-même) mais aussi rouge sombre, inquiétant qui peut préfigurer la mort. Cette ambivalence reprend donc la double thématique du jour et de la nuit qui traverse la pièce (voir p. 167) et apparaît presque comme tragique (espoir du côté de la vie, fatalité qui mène à la mort).
- En marge de cela, le rouge somptueux est aussi un signe de pouvoir, variante de la pourpre impériale ou royale : brillance du tissu rehaussé d'or (p. 3), application de motifs décoratifs dorés (p. 5).
- Le noir / brun du costume de Phèdre (p. 4 ou 11) fait ressortir au contraire le côté sombre de la tragédie ou du personnage : les sombres débordements de Phèdre la conduisant à la calomnie, mais surtout la souffrance amère, le noir désespoir, le jeu de la fatalité, un destin tout entier orienté vers la mort.
- L'interprétation globale du costume fait intervenir ensuite bien sûr d'autres aspects que la couleur : coupe, matière... (*cf.* p. 2, 5, 11 : sensualité du corps dénudé ou fragilité qui émane de la légèreté de l'étoffe...) :
 - Document 1 (rouge vif) : passion violente, ardeur, vitalité, sensualité, pouvoir.
 - Document 2 (rouge sombre) : passion fatale, souffrance, mort, pouvoir.

PHÈDRE ET CÉNONE : UNE RELATION FUSIONNELLE

4. Le couple Phèdre-Cénone

- Sur les deux clichés, remarquable similitude dans l'expression et l'attitude des deux comédiennes.
- Document 3 : bouche à demi ouverte, comme pour laisser s'exhaler un cri de stupeur horrifié, visage rougi par les larmes, même émotion, regards tournés dans la même direction, marqués par une souffrance mêlée d'effroi.

- Document 4 : paupières closes, visages comme éclairés de l'intérieur par une vision pleine d'espoir, relâchement de la tension sur les traits du visage, abandon de la tête posée contre celle de la partenaire.
- D'où une très grande proximité affective entre Phèdre et Cénone, soulignée encore par le rapprochement étroit des deux corps et par le geste maternel d'Énone enveloppant et protégeant Phèdre (doc. 3) ou l'accueillant au creux de son épaule comme son enfant (doc. 4). Relation très fusionnelle donc où Cénone semble vibrer à l'unisson de la souffrance et des espoirs de Phèdre.
- À l'acte IV toutefois (scène 6 : divorce entre les deux personnages), Phèdre répudie Cénone en laissant exploser sa colère contre elle. En effet, Cénone est en quelque sorte l'instigatrice des deux fautes majeures de Phèdre : rapprochement « politique » entre Phèdre et Hippolyte (I, 5) → aveu de Phèdre à Hippolyte (II, 5) ; calomnie (III, 3) → IV, 1. Se séparer d'Énone, détruire le noyau fusionnel est donc une façon pour Phèdre de laisser Cénone assumer seule la responsabilité de ses fautes (v. 1312-1314) et de se blanchir elle-même. L'approche de l'instant crucial de la mort, et donc du jugement, crée la scission, alors que la fusion correspondait à des moments d'espoir où elles pouvaient partager les mêmes projets. C'est donc la mort qui ramène Phèdre à sa solitude et qui renvoie Cénone à la sienne.
- Références possibles :
 - Document 3 : la tension et l'acuité des regards nous orientent assez précisément vers la fin de la scène 3 de l'acte III (arrivée d'Hippolyte qui arrache un cri à Phèdre, v. 909-912).
 - Document 4 : une scène entre Phèdre et Cénone où Phèdre puisse s'abandonner à une rêverie amoureuse (I, 3, début de la tirade finale sans doute ou peut-être III, 1, fin de la tirade).

5. La représentation de la douleur

- Deux partis pris différents :
 - Document 3 : expressivité vibrante qui ne recule pas devant une certaine forme de laideur, crudité du visage souffrant, douleur à l'état brut, sans artifice (brutalité de la lumière blanche).
 - Document 4 : au contraire, même si la situation dramatique de référence n'est pas la même, expression adoucie des visages (rôle de la lumière aux reflets dorés flatteurs), poésie qui naît au cœur de la souffrance même. Douleur, malheur, transformés en une beauté théâtrale.
- D'un côté, volonté d'esthétiser la douleur, de l'autre, revendication d'un réalisme sans concession, avec ce que la vérité peut comporter de dérangeant (*cf.* aussi le choix révélateur des costumes : dépouillement, sobriété / richesse, raffinement, beauté).
- D'où, dans la première mise en scène, un désir sans doute de mettre les êtres et les choses à nu, d'aller au-delà des apparences pour faire surgir des vérités fondamentales. Les personnages ont, du coup, une apparence plus ordinaire et le spectateur peut se reconnaître plus facilement en eux. En face, une mise en scène qui laisse aux personnages leur apparence habituelle et joue beaucoup plus sur leur valeur symbolique (voir le décor, p. 13).

THÉSÉE ET HIPPOLYTE : LE HÉROS À L'ÉPREUVE

ERRATUM

Dans la photographie tirée de la mise en scène de Patrice Chéreau (doc. 5), le personnage de dos n'est pas Thésée (Pascal Gregory), comme l'indique la légende, mais Thérémène (Michel Duchaussoy, vêtu d'un manteau bleu). Nous vous proposons de nouvelles questions pour pouvoir exploiter cette double page (*cf.* p. 136-137).

NOUVELLES QUESTIONS

Question 6. Quelle est l'épée que Thérémène tient à la main sur la photographie 5 ? Comment justifier sa présence sur le théâtre dès la scène d'exposition ? Quelle peut être sa signification symbolique ? On la retrouve entre les mains de Thésée aux actes IV et V : Qu'en pensez-vous ? Que devient alors son rôle ?

Question 8. Quels peuvent être, sur ces deux photographies, les indices de l'infériorité d'Hippolyte par rapport à son interlocuteur ? Expliquez. Hippolyte ne peut-il pas néanmoins incarner une certaine forme d'héroïsme ? Laquelle ? Précisez dans chaque cas.

PISTES DE RÉPONSE AUX NOUVELLES QUESTIONS

6. L'épée

- Il pourrait s'agir de la propre épée de Thérémène, mais il s'agit plus sûrement de l'épée d'Hippolyte, motif récurrent dans la pièce (II, 5, v. 710 ; III, 1, v. 748-752 ; IV, 1, v. 1009 ; IV, 2, v. 1083-1084), que Thérémène s'apprête à lui remettre avant son départ. Il faut donc supposer alors qu'Hippolyte lui ait annoncé son intention de partir sur les traces de son père avant le lever du rideau.
- La présence de cette épée sur le théâtre dès la scène d'exposition n'a évidemment rien de nécessaire et relève d'un choix délibéré du metteur en scène. D'une part, elle devient ici le symbole d'un héroïsme à conquérir et le geste même de la transmission de l'épée par le gouverneur, le maître de toujours, a lui aussi une portée symbolique : une éducation lui a été donnée, une épée lui est maintenant confiée ; à Hippolyte de s'en montrer digne en faisant la preuve de son héroïsme. La mise en scène souligne donc les aspirations héroïques d'Hippolyte, doublement désireux de partir sur les traces de son père (*cf.* I, 1 question 6) et visiblement prêt à se lever de son siège pour aller de l'avant.
- D'autre part, le metteur en scène donne à cette épée un statut tout à fait privilégié, faisant d'elle un objet théâtral à part entière que l'on suit tout au long de la tragédie : depuis la scène d'exposition jusqu'au dénouement où Thésée la dépose aux pieds d'Hippolyte dont le cadavre a été ramené sur scène. Utilisée dans cette mise en scène comme une sorte de jalon narratif et investie d'une valeur symbolique très riche, on la retrouve à l'acte IV entre les mains de Thésée où elle devient le témoin ironique de

LE TEXTE ET SES IMAGES

cette vérité qui précisément lui échappe (*cf.* IV, 1 et II, 5). Raccourci diégétique saisissant et symbole ambigu dans lequel se superposent ironiquement le point de vue de Thésée (illusion : l'épée comme preuve éclatante du crime d'Hippolyte, *cf.* v. 1007-1010) et celui du dramaturge (vérité : l'épée comme rappel métonymique de toute une histoire qui ne peut que disculper Hippolyte), cette épée fait éclater la vérité aux yeux du spectateur alors que sa signification funeste semble échapper complètement au personnage qui la tient : le fonctionnement de ce signe théâtral à l'intérieur de la représentation semble exactement similaire à celui de l'ironie tragique au cœur du texte littéraire. Objet tragique qui devient la manifestation scénique éclatante des erreurs fatales d'une créature humaine dépassée par son destin.

7. L'effacement de la séparation entre la scène et la salle

- Il favorise la projection du spectateur dans l'espace tragique et l'identification aux personnages, ici en l'occurrence à Hippolyte dont la position assise est très similaire à la sienne.
- D'une part, le spectateur est donc incité à entrer dans la tragédie pour en percevoir sinon l'actualité, du moins la portée universelle (*cf.* p. 19 et aussi le choix des costumes modernes).
- D'autre part, il est également incité à adopter le point de vue d'Hippolyte, future victime de cette cérémonie tragique. On peut imaginer que le mouvement naturel de pitié qui le portera vers Hippolyte ainsi que la terreur éprouvée à la représentation de son destin cruel n'en seront que plus forts et l'intensité même des émotions ainsi ressenties participeront à la fois à la beauté du spectacle tragique et à son efficacité didactique (*cf.* p. 140).

8. Hippolyte : le héros à l'épreuve

- Les indices : position assise ou à genoux d'Hippolyte face à Thérémène / Thésée qui sont debout ; regard plongeant de Thérémène / Thésée sur lui ; les symboles du pouvoir, de la force ou de l'autorité détenus par Thérémène / Thésée : l'épée, la cuirasse ou les nombreux bracelets de force.
- Ascendant moral et affectueux de Thérémène sur celui qu'il a élevé. Faiblesse relative d'Hippolyte qui avoue un amour qui va à l'encontre à la fois de son caractère et de la loi paternelle (doc. 5, scène d'exposition). Hippolyte accusé à tort et victime de la colère puis de la malédiction paternelle (doc. 6, IV, 2).
- En même temps Hippolyte peut incarner deux formes d'héroïsme : héroïsme naissant, sur le point de s'exprimer (photo 5, *cf.* l'épée question 6) ; héroïsme moral : le choix du silence, par respect filial, qui tient du sacrifice personnel (doc. 6). Voir, d'une part l'attitude fière d'Hippolyte qui, tout en donnant des marques extérieures de son respect filial et de sa subordination à l'autorité royale, ne se montre nullement

écrasé par elle (buste droit, tête dégagée et fièrement relevée) ; d'autre part l'étroite ressemblance entre les deux costumes (grande cape et mêmes indices d'une valeur héroïque : bracelet de force et épée) : Hippolyte apparaît donc, la jeunesse en plus, comme un héros en puissance, prêt à égaler le modèle paternel, digne successeur de Thésée (*cf.* v. 1527), ou rival même en des circonstances où l'ascendant de Thésée et sa maîtrise des situations ne semblent plus aller de soi.

L'OMBRE ET LA LUMIÈRE

9. La lumière : un élément de décor à part entière

- D'une part, le cadre de lumière sur le mur du fond à travers lequel passent des rayons de soleil : ceux-ci découpent sur le sol un carré de lumière avec, au milieu, l'ombre portée de Phèdre. Élément de décor à part entière : utilisation très graphique de la lumière (voir aussi doc. 10 p. 11 ou doc. 11 p. 12) qui vient structurer et rythmer l'espace dans un jeu d'opposition avec les zones d'ombre (valeur esthétique et symbolique).
- D'autre part, une source lumineuse non apparente qui éclaire le corps et le visage des comédiennes par-devant et qui sert précisément à déboucher les ombres et à rendre la scène visible / lisible pour le spectateur (valeur fonctionnelle).
- Opposition ombre / lumière dans le décor, reprise en écho par le contraste blanc / noir du costume des comédiennes et qui est elle-même le prolongement des deux réseaux lexicaux antithétiques qui traversent l'œuvre (voir p. 167).
- Ici, séparation de Phèdre et d'Œnone, Phèdre se trouvant comme isolée du reste du monde dans son carré de lumière : feu de la passion dont la violence même fait d'elle un être monstrueux, criminel (le tee-shirt rayé comme libre adaptation de la tenue des bagnards ?) et donc rejeté dans les marges de la société. Lumière sacrée venue d'en haut qui accable le personnage et semble l'écraser au sol (la passion comme instrument d'une fatalité d'origine divine). Lumière jetée sur le crime de Phèdre (*cf.* le costume), lumière qui la tourmente et à laquelle elle ne peut échapper : matérialisation de la honte et de la culpabilité. Lumière qui la juge et la condamne : prison, piège, transposition du cachot (référence à la lucarne). D'où solitude tragique et paradoxale de Phèdre malgré la présence de la confidente : le héros tragique ne peut affronter son destin que seul.

10. La sobriété du décor (doc. 7 et 10)

- Dépouillement extrême des décors : une chaise, une fenêtre-lucarne ; une envolée de deux marches. Pas de reconstitution même très rudimentaire d'un quelconque palais comme dans des mises en scène plus classiques (doc. 6 et 18, par exemple). Décor minimal, réduit à l'essentiel, qui laisse l'espace nu et vide. Espace criant de vérité que le jeu graphique de la lumière imprègne d'un symbolisme beaucoup plus fort. L'espace est hanté

par la présence de l'ombre de la mort, d'où une vision pessimiste de la condition humaine : faiblesse et fragilité de la créature humaine livrée à elle-même et abandonnée à sa solitude tragique (abattement de Phèdre sur sa chaise / fragilité du geste ; voir en particulier la position des mains).

- En même temps, liberté illusoire de l'homme dont le destin est déjà fixé et qui est comme condamné d'avance (l'espace cachot ; la présence symbolique de la croix formée par la position du corps de la comédienne). Champ d'action dérisoire laissé à l'homme, espoir voué à l'échec.

11. Un espace intérieur (doc. 8)

- Omniprésence de l'ombre et de l'obscurité. Lumière tamisée, utilisée de façon ponctuelle. Tableau qui joue sur les effets de clair-obscur pour recréer autour du personnage une atmosphère de profonde intimité.

- Les jeux de lumière permettent d'évoquer un espace intérieur et de donner une transposition spatiale aux mouvements de l'âme et du cœur de Phèdre. Sensualité de cette lumière chaude et tamisée. Voir aussi le costume qui laisse entrevoir la nudité du corps, la pose de la comédienne, tête rejetée voluptueusement en arrière, le contact sensuel de ses bras avec la surface du miroir, sa chevelure lâchée : une représentation du désir et de la sensualité. La psyché : symbole de vérité ; le miroir vient refléter le contenu du cœur et de la conscience.

- N.B. : il s'agit d'une mise en scène de la pièce de Sénèque (*cf.* p. 183-185, 187-188) où le caractère de Phèdre est d'un réalisme beaucoup plus audacieux et où le personnage de la reine est habité par un désir beaucoup plus brutal et violent : au dénouement, le dernier aveu de Phèdre, devant le cadavre d'Hippolyte, se transforme en une vibrante plainte amoureuse, et ce, en présence même de son époux. Thésée : « Hélas, où a fui ta beauté, où sont tes yeux, mes astres ? [...] je plongerai ce glaive dans mon coupable sein et je délivrerai Phèdre à la fois de son crime et de la vie ; ainsi je te suivrai à travers les ondes et les marais du Tartare, à travers le Styx, à travers les fleuves de feu, éperdument. [...] Meurs, si tu es vertueuse, pour ton époux ; si tu es incestueuse, pour ton amour » (v. 1173-1185).

POÉSIE ET TRAGIQUE

12. Lignes de force (doc. 10)

- Présence symbolique sous-jacente de la croix : bras / buste et en écho, redoublant et amplifiant cette première figure, verticalité du corps de la comédienne qui croise à l'arrière-plan la ligne de partage horizontale entre la zone d'ombre et la zone de lumière.

- Symbole éminemment religieux et tout imprégné de christianisme. Plusieurs éléments de la pièce peuvent autoriser ce rapprochement : le corps crucifié comme image de la souffrance et de la victime innocente (rôle de Vénus et de la fatalité) mais aussi émergence, à travers les références aux

dieux antiques, d'un sacré aux résonances chrétiennes et peut-être même jansénistes : cf. p. 149-152 ; IV, 6, question 6, et la lecture du Grand Arnauld selon laquelle Phèdre serait une chrétienne à qui la grâce a manqué.

- Un geste profondément tragique par essence dans lequel se superposent et s'affrontent deux séries d'indices antithétiques : espoir de vie / mort inéluctable ; liberté de la créature humaine / destin. Le geste lui-même est marqué par la rêverie, l'espoir : courbure des bras, élan du corps tout entier vers le haut qui semble projeter le personnage dans un avenir meilleur / présence symbolique du motif de la croix qui voue d'avance cet élan à l'échec. Signification amplifiée en écho par le jeu de l'ombre et de la lumière, opposition qui structure et habite le personnage : éclat de la peau / costume sombre ; corps baigné de lumière / ombre portée au sol (cf. p. 167 *sqq.*). Forces de la vie qui viennent se heurter à la présence même de la mort. Emblème même du tragique qui repose précisément sur cet affrontement entre le désir de liberté de l'homme et sa volonté de prendre en main son destin d'une part et l'implacable fatalité qui pèse sur lui d'autre part. Voir la réflexion de Pierre-Henri Simon dans *L'Homme en procès* : « Qu'est-ce que le tragique sinon le sentiment d'une résistance obscure et insensée contre laquelle se brise la force de liberté et de raison qui est dans l'homme ? »

13. Évolution de la mise en scène du tragique (doc. 9 et 10)

- Expression similaire des deux visages. Même jeu sur la position des bras. La pose est beaucoup plus convenue dans le document 9 ; le geste est marqué par un symbolisme beaucoup plus riche sur le document 10.
- La mise en scène du tragique à la fin du XIX^e siècle repose presque exclusivement sur le jeu de la comédienne : expression de la souffrance, le visage comme point focal de ce tableau composé de façon très picturale, décor pseudo historique qui a une valeur essentiellement décorative et que la présence marquante du groupe des personnages a tendance à effacer. La mise en scène moderne s'impose par une dimension symbolique beaucoup plus marquée (la croix, l'ombre et la lumière). La première mise en scène sert un peu de prétexte à l'exhibition de l'actrice Sarah Bernhardt, monstre sacré du théâtre autour de qui les trois jeunes suivantes viennent faire chœur et qui vient confirmer devant le public sa réputation d'actrice tragique exceptionnelle. La seconde mise en scène est davantage conçue comme un tout cohérent à l'intérieur duquel le jeu de l'actrice prend place comme une pièce dans un puzzle, et ce bien que l'actrice Claude Degliame soit seule sur scène (le motif de la croix dans la position du corps est reprise à l'arrière-plan dans les lignes de force du décor).
- Sur le document 9, poésie surannée et d'un romantisme un peu facile : le palais antique qui alimente la rêverie sur une civilisation éteinte, les grands voiles blancs, les trois jeunes filles « en fleurs » (les trois couronnes). Poésie qui reste somme toute assez superficielle et donne vaguement l'impression de venir habiller de façon très esthétique le tableau tragique. Sur le document 10, poésie beaucoup plus intériorisée à la fois plus dis-

crète et plus intense. Poésie du geste dans ses résonances symboliques, poésie du décor qui sert d'écho métaphorique au geste.

- La poésie superficielle et un peu trop présente de la première mise en scène (doc. 9) risque de distraire l'attention du spectateur du texte de Racine lui-même et d'en étouffer la poésie par un effet de surenchère un peu artificiel. C'est sans doute la mise en scène moderne qui souligne le plus intensément sa poésie. Plus sobre dans ses effets, elle laisse davantage la vedette au texte lui-même et se met davantage aussi au service de sa poésie : la croix comme écho à la poésie qui émane de la présence du sacré dans le texte (p. 160), le jeu sur l'ombre et la lumière comme prolongement symbolique d'un réseau lexical qui traverse la tragédie et participe à sa poésie (p. 162, p. 167), à la différence de la couronne de fleurs qui est une invention gratuite.

LE DÉCOR : DU LABYRINTHE À L'ÉVASION ?

14. Décor de Jean Hugo (doc. 12)

- Référence à la mythologie et au labyrinthe qui permet de créer une atmosphère tragique en jouant simultanément sur plusieurs aspects différents.
- Le labyrinthe (juxtaposition de voies sans issue) comme espace métaphorique qui renvoie à l'aporie tragique. Le couloir en-cul-de-sac comme transposition spatiale des espoirs illusoire qui ne déboucheront sur aucune solution.
- La disposition en étoile des couloirs : encerclement, piège qui se referme progressivement sur les personnages.
- Taille monumentale du décor / petitesse des personnages : fragilité dérisoire de la nature humaine écrasée par le poids de la fatalité.
- Jeu antithétique blanc / noir : sens tragique de l'opposition ombre / lumière, vie / mort...
- Omniprésence du noir (*cf.* en particulier le sol), décor sombre : l'itinéraire des personnages est d'emblée orienté vers la mort.
- Le labyrinthe comme rappel de l'histoire familiale : rappel métonymique de la présence des dieux, de leur influence sur le destin des hommes (*cf.* Pasiphaé, la mère, et le Minotaure), le poids du sacré et de l'hérédité.
- Le cercle comme motif obsessionnel : le regard des dieux à qui rien n'échappe, le poids fatal du regard qui juge.
- La dimension fantasmatique du décor (lignes à la fois très géométriques et très organiques avec leur épaisseur, leurs rondeurs et leur tracé irrégulier et sinueux) : le décor comme transposition métaphorique de l'espace intérieur. Une lecture moderne de la fatalité antique : la passion comme pulsion, force inconsciente qui vous pousse à agir même contre votre propre volonté.

15. Mise en scène d'Anne Delbée : une version moderne du labyrinthe (doc. 13)

- Les ressemblances avec le décor précédent : une autre image du piège, de la fatalité, de la mort : atmosphère sombre ; jeu lumière / ombre ; point de fuite dans l'obscurité ; hautes parois métallisées sur lesquelles on butte ; décor imposant qui écrase les personnages...
- En même temps, ce décor, par un jeu délibéré et omniprésent sur sa brillance et son éclat (parois métallisées traitées comme des miroirs qui réfractent la lumière et les images, surface uniformément lisse et brillante du sol), correspond à une inspiration radicalement différente qui nous oriente évidemment vers des significations nouvelles :
 - L'amplification des éclats de lumière qui viennent comme trouser les parois sont une image possible de la violence de la passion qui transperce le cœur et contre laquelle on ne peut lutter (*cf.* la métaphore du feu et de la flamme).
 - Le jeu sur l'orientation des miroirs permet de multiplier les reflets d'une même objet, d'un même personnage. L'accent est mis sur le déchirement intérieur, proprement tragique, sur la thématique du corps éclaté, de la dépossession (*cf.* I, 3, question 18), de l'égarement et de la folie.
 - L'accent est mis également sur la dimension sociale de la tragédie (le miroir comme symbole du paraître, du regard des autres qui vous juge et vous transperce ; *cf.* v. 854-856, le souci de l'image qu'on donne de soi aux autres) et plus sûrement sur ses résonances religieuses. Projection métaphorique qui est présente ici jusqu'à l'obsession du sentiment de honte et de culpabilité (*cf.* v. 1277 *sqq.*) : espace tragique où l'on ne peut ni se cacher, ni échapper à la conscience de sa faute.

16. Mise en scène de Luc Bondy (doc. 11)

- Atmosphère différente : présence beaucoup plus marquée de l'espoir car l'espace scénique s'ouvre sur un ailleurs lumineux : sable, mer, ciel ; les rivages de Trézène, espace de la liberté, du bonheur, symbole d'une évasion possible loin de l'atmosphère confinée et oppressante du palais, pureté et transparence du bleu qui symbolise précisément l'espoir.
- Toutefois, la signification de ce décor rejoint celle des deux mises en scène précédentes :
 - grands pans de mur noirs qui arrêtent le regard et semblent barrer l'accès à cet ailleurs ;
 - décor monumental qui écrase les personnages ;
 - portes de l'espoir en deçà desquelles se tiennent les personnages (peuvent-ils vraiment les franchir ?) ;
 - atmosphère un peu irréelle, immatérielle de cet Ailleurs (une illusion, un rêve que portent en eux les personnages, un leurre peut-être même, non une réalité) ;
 - une transposition de l'opposition ombre / lumière, jour / nuit, mais les personnages, eux, évoluent dans la zone d'ombre, sur le versant sombre du décor.

PHÈDRE A L’AFFICHE : IMAGES OU FANTASMES ?**17. Une « photo-choc » (doc. 16)**

- Phèdre devient le vibrant symbole de la toute-puissance du désir : érotisme du costume qui dévoile la nudité du corps et qui affiche une poitrine conquérante et provocante ; étroit corps à corps avec Hippolyte qui la porte de tout son buste dans une espèce de fusion charnelle où s’entremêlent presque indistinctement les bras et les jambes des deux personnages (on devine à peine Hippolyte derrière Phèdre et on le reconnaît surtout à son costume, *cf.* photographie, p. 21). Phèdre, portée par Hippolyte comme sur un piédestal, est érigée ainsi en une sorte de symbole de la sensualité, nouvelle antonomase du désir. Contre-plongée qui vient encore magnifier ce désir triomphant.
- Mise en scène très moderne, d’inspiration sans doute psychanalytique (II, 5, question 13 à 15), dont le caractère provocant, voire dérangeant, est encore amplifié par une situation d’énonciation particulière : affiche pour la promotion du spectacle qui a donc, par nature, vocation à interpeller le passant, à arrêter son regard en une fraction de seconde et à emporter son adhésion, à le séduire dans le même mouvement. Le choix de cette photo choc correspond bien au profil de cette « opération coup de poing ».
- La photo a été retenue sans doute pour son dynamisme et son côté dérangeant qui vient bousculer nos habitudes de spectateur. Cette affiche semble revendiquer hautement la nouveauté radicale de cette mise en scène.

18. Affiches (doc. 14, 15 et 17)

- Document 15 : l’horreur tragique. Graphisme aux lignes très anguleuses, en particulier pour la chevelure traitée sous forme de volumes géométriques. Omniprésence de la ligne droite qui fait ressortir par contraste les quelques rares lignes courbes de ce visage : les yeux, la bouche, le bas du nez, la mâchoire. D’où quelque chose d’inhumain dans ce visage habité par la ligne droite. On a le sentiment qu’une mécanique inhumaine est en train de s’emparer du personnage et de l’écraser (*cf.* la fatalité tragique qui vient broyer le destin de Phèdre). Désespoir profond de la bouche et surtout du regard vers lesquels semblent avoir reflué les dernières marques pathétiques d’une humanité souffrante et traquée par la fatalité.
- Les profils de l’image 17 : atmosphère de violence et de souffrance.
 - Le rouge sang qui éclate sur toute l’affiche : une passion violente comme une blessure profonde, des silhouettes d’écorchés vifs.
 - Deux profils en écho, presque identiques (un rouge et un blanc) que les deux « yeux » (le noir et le blanc) aident à repérer : une représentation du dédoublement et du déchirement intérieur de Phèdre, source de souffrance (un moi rouge, victime de sa folle passion pour Hippolyte, et un moi blanc qui aspire à la pureté et à l’innocence et qui voudrait éteindre en lui le feu de la passion criminelle ?).
 - Ou bien (deuxième lecture possible) deux profils de visage rouges qui se font face à droite et à gauche de l’affiche, se détachant par contraste sur

l’espace blanc au milieu : affrontement de deux personnages, la scène à deux personnages étant d’ailleurs le schéma dramatique le plus fréquent de la tragédie (18 scènes sur 30 ; cf. p. 164-165, et 17 sur 25, si l’on excepte les scènes de transition...). Bouche grande ouverte, déformée par un hurlement : cri de souffrance ou parole douloureuse. Au centre de l’affiche, un point noir comme point focal : la mort comme enjeu tragique de ce combat douloureux, point d’aboutissement inévitable du parcours.

- Document 14 : Phèdre dans le registre de la noire mélancolie.
 - Étirement exagéré des formes (visage, nez, doigts), volumes à la Modigliani qui donnent une impression d’infinie tristesse et d’abattement.
 - Taches sombres qui voilent en partie les yeux : regard de profonde souffrance.
 - Fond très sombre, presque noir, qui devient comme la projection de l’état d’âme du personnage : état dépressif (cf. entrée en scène de Phèdre, I, 3) et perspective de la mort qui l’accable.
 - Utilisation du rouge pour le visage : signe extérieur du mal qui ronge Phèdre de l’intérieur et la défigure, lui donnant un visage inquiétant et maladif.
 - Motif ambigu en bas à droite : une plante qui a poussé entre ses doigts (ou qui vient tout droit de son cœur), une fleur en forme de crâne (ambiguïté vie / mort). La seule forme de vie qui peut naître encore de Phèdre est une plante étique, menacée par la mort et qui, en s’épanouissant, devient elle-même symbole de mort. Représentation métaphorique des vains espoirs qui peuvent encore agiter Phèdre et lui faire perdre de vue l’échéance inéluctable de la mort : ce qui lui reste encore de vie n’est que la préfiguration de la mort. À cela s’ajoute l’effet de miroir possible entre le crâne et le visage de Phèdre : Phèdre est elle-même une fleur malade dont l’épanouissement même est porteur de mort (rôle de la passion). Affiche visiblement inspirée des Vanités de la Renaissance ou le classique avertissement du memento mori, expression de la condition humaine, se trouve ici réorienté dans la perspective tragique.

19. Comparaison entre toutes ces affiches

- Plusieurs réponses sont évidemment acceptables, l’intérêt de la question résidant dans la formulation d’un jugement personnel motivé.
- Quelques exemples :
 - La plus efficace : l’affiche 16 avec son côté agressif, provocateur, étonnant qui correspond bien à la stratégie d’une affiche.
 - La plus esthétique : l’affiche 14, qui retravaille un motif pictural en prenant elle-même la forme d’un véritable tableau.
 - La plus pertinente par rapport au texte de Racine : l’affiche 17, qui évoque bien l’univers de souffrance et de violence que l’on retrouve tout au long de la pièce ainsi que la problématique de la parole et de l’affrontement verbal qui est au cœur de cette tragédie de l’aveu (cf. p. 192).

LA MORT DE PHÈDRE

20. La statue de Vénus

- Phèdre apparaît comme une victime offerte en sacrifice à Vénus (*cf.* les volumes en blanc au premier plan du décor qui figurent un autel). La mort de Phèdre vient accomplir la terrible vengeance de la déesse (*cf.* p. 198 et 146). Expression symbolique de la fatalité qui est à l'œuvre dans toute la tragédie et qui pèse de tout son poids sur le destin de Phèdre (*cf. infra* question 21 : écrasement).

21. Phèdre : écrasement et grandeur

- Écrasement de Phèdre aux pieds de Vénus :
 - Taille monumentale de la statue, qui est encore surélevée par un piédestal imposant et qui domine donc de toute sa hauteur inhumaine le cadavre de Phèdre.
 - Froideur et rigidité de la pierre d'où émane une impression de puissance / faiblesse de la créature humaine (*cf.* le choix du costume avec ses voiles et ses tulle qui jouent sur la transparence et la fragilité, chevelure défaite, nudité des épaules).
 - Les lignes de force du décor : verticalité de la statue, reprise en écho par les plots du premier plan, le jeu des colonnes et des draperies à l'arrière-plan / horizontalité du corps de Phèdre abandonné sur le sol.
- Pour autant, ce n'est pas l'impression d'écrasement qui domine mais bien plutôt celle d'une grandeur paradoxale : fierté tragique du personnage qui, relevant le défi divin, semble s'offrir dans un mouvement volontaire et plein de noblesse (*cf.* V, 7, question 7). Le corps est déployé de toute sa longueur ; le visage fièrement relevé semble avoir retrouvé sérénité et pureté. La courbure du corps, qui crée une dynamique au cœur de l'immobilité même, donne l'impression paradoxale que le personnage (ou son âme ?) va prendre son envol (l'autel comme palier d'élan vers le ciel, *cf.* les courbes ascensionnelles du décor). Le modèle chrétien – ou christique – est sous-jacent dans la représentation de cette mort : la position des bras de Phèdre laisse deviner le motif de la croix. La mort de la pécheresse porte malgré tout en elle l'espoir de la résurrection de l'âme.

D'AUTRES TEXTES

PASSIONS INTERDITES

TRISTAN ET ISEULT, XII^e SIÈCLE

1. Le rôle du philtre

- Rôle dramatique dans la mesure où il est présenté comme la seule cause efficiente de l'amour : la situation initiale ne laisse en rien présager une attirance quelconque (*cf.* « échangeaient quelques propos » : une espèce d'indifférence polie). Un retournement brutal de situation s'opère sous l'effet du breuvage :

- « Dès que [...], l'amour [...] se glissa » : lien de cause à conséquence ;
- « rancune », « ennemis » (deuxième paragraphe) → « désir », « attrait », « un même vouloir » et, de façon plus générale, tout un vocabulaire de l'émotion et de la passion qu'on ne trouve que dans la deuxième partie du texte.

Ce changement brutal resterait incompréhensible sans une intervention surnaturelle et magique.

- Mais le philtre a aussi une valeur symbolique. Voir le parallélisme dans les formules du début : « côte à côte », « ils échangeaient », « l'un et l'autre », un moment privilégié où le rapprochement innocent et comme involontaire des corps devient la préfiguration de la fusion amoureuse des cœurs et des âmes. Les coïncidences sont marquées avec trop d'insistance pour être le fruit du hasard : on a l'impression que la magie de la rencontre amoureuse opère déjà avant même qu'il soit question du breuvage (*cf.* « ils eurent soif » : le sens symbolique possible est qu'ils sont prêts à naître à l'amour). De même, au moment même où ils boivent, plusieurs indices suggèrent la portée symbolique du geste :

- Ils boivent dans la même coupe et quasiment dans le même mouvement (fin du premier paragraphe), comme s'ils ne faisaient déjà plus qu'un.

- Chacun boit exactement la moitié du breuvage (« encore moitié pleine [...] jusqu'à la dernière goutte »), ce qui renvoie métonymiquement au symbolisme de la moitié dans le discours amoureux.

- « L'ivresse du premier baiser » : le vin et ses effets sont une façon symbolique de parler de l'ivresse, du vertige amoureux.

- « À tâtons comme des aveugles » : perte des repères comme sous l'effet du vin.

- Le choix de cet élément dramatique se trouve ainsi motivé en profondeur : le philtre, dont les effets magiques permettent une transformation quasi instantanée des personnages, n'est finalement que la transcription symbolique du coup de foudre.

- Le rôle du philtre magique est donc ambigu et participe ainsi au mystère et à la puissance de l'image littéraire : c'est la force même de sa présence dramatique – et donc son inscription dans une causalité narrative – qui donne à sa portée symbolique un relief encore plus saisissant.

- La situation est tout à fait analogue dans *Phèdre* avec le motif de Vénus : Vénus comme cause extérieure et entité autonome, responsable de la passion de Phèdre (rôle dramatique), ou Vénus comme expression symbolique des pulsions ou du puissant désir amoureux qui habite Phèdre, simple manifestation théâtrale d'une réalité psychologique (rôle symbolique). C'est l'hésitation entre les deux interprétations, l'ambiguïté qui fait toute la richesse du texte littéraire.

2. Les effets de la passion naissante

- Les témoignages de Phèdre et d'Hippolyte : I, 3 v. 269 *sqq.*, II, 2 v. 524 *sqq.* et voir « Faire le point acte II » (p. 78).

- Les ressemblances :

- La révélation brutale de l'amour « coup de foudre » : « Dès que » (deuxième paragraphe) / v. 273-274, v. 537.

- Le joug amoureux qui pèse sur la personne comme une force extérieure douée d'autonomie : « l'amour [...] se glissa » ; « il les courba » ; « l'attrait qui les poussait » ; « sentit l'amour s'emparer de son cœur » : l'amour apparaît ici de façon récurrente en position de sujet grammatical / le rôle de Vénus (v. 277) ou du dieu Amour (v. 540).

- D'où résistance à cet amour qui semble s'imposer à vous contre votre propre volonté : « ils tremblaient » ; « dans la crainte de » (deuxième paragraphe) ; « il voulut reculer » (troisième paragraphe) ; « ils reculaient » (quatrième paragraphe) / v. 279-289, v. 291-294, v. 525, v. 541-542.

- L'amour source de souffrance : « tourment » ; « malheureux » ; « plus malheureuse encore » / « tourments » (v. 278) ; lexique de la maladie (v. 534).

- Caractère obsessionnel : début du quatrième paragraphe / v. 285-290, v. 542-545.

- Dans les deux cas, une vision assez pessimiste de l'amour : une fatalité qui s'impose avec son lot de souffrances et de malheurs.

MME DE LA FAYETTE, LA PRINCESSE DE CLÈVES, 1678

1. L'aveu à l'époux

- Des motivations différentes

- Un aveu préventif pour éviter de commettre la faute (« je veux éviter les périls » ; « je n'ai jamais donné nulle marque de faiblesse » ; « pour me conserver digne d'être à vous » ; « je ne vous déplairai jamais par mes actions »). / Un aveu trop tardif qui n'intervient que lorsque tout est déjà accompli (v. 1624 *sqq.*).

- Innocence, pureté, noblesse des sentiments de Mme de Clèves (« l'innocence de ma conduite »). / Sentiment de culpabilité de Phèdre (v. 1644).

- Mme de Clèves assume la responsabilité des sentiments qu'elle éprouve pour un autre que son époux (« Il est vrai que j'ai des raisons » ; « Je vous demande mille pardons »). / Phèdre rejette sur d'autres la responsabilité de son amour : « le ciel » (v. 1625), « la détestable CEnone » (v. 1626).

– Mme de Clèves est poussée par l'estime qu'elle a de son époux (« pour me conserver digne d'être à vous » ; « il faut avoir plus d'amitié et d'estime »). / Phèdre est hantée par le remords d'avoir sali la mémoire d'Hippolyte.

- De là, deux aveux dont les fonctions dramatiques sont tout à fait différentes. L'aveu de Mme de Clèves ouvre des perspectives romanesques très riches : le pari de la vertu pourra-t-il être tenu ? les deux époux sauront-ils se conserver l'un à l'autre leur estime réciproque ? l'ère du soupçon ne risque-t-elle pas de corrompre finalement un idéal moral trop exigeant et trop difficile à atteindre ? certains êtres d'exception peuvent-ils rester à l'abri des faiblesses humaines les plus ordinaires ? Celui de Phèdre, au contraire, vient clore de façon définitive l'action tragique : suicide en direct de l'héroïne éponyme, châtiment de la criminelle (même si l'aveu est ambigu), la victime est innocentée et le père coupable mis face à son destin. Bref, tout commence avec l'aveu de Mme de Clèves, tout finit avec celui de Phèdre.

2. La jalousie

- Les ressemblances entre la jalousie de M. de Clèves et celle de Phèdre :
 - même violence des sentiments ;
 - même souffrance insupportable (« pensa mourir de douleur », « une affliction aussi violente », « le plus malheureux homme qui ait jamais été ») ;
 - même phase d'égarment (voir en particulier la succession précipitée des questions, « hors de lui-même »).
- Mais la jalousie de M. de Clèves se distingue de celle de Phèdre en ce qu'il reste lucide et maître de lui-même alors que Phèdre, elle, cède à la folie et perd toute mesure.
 - Phèdre (première et deuxième tirade, IV, 6) : vision altérée de la réalité (Cenone soupçonnée), projet insensé de tuer Aricie, ton paroxystique de la fureur avec récurrence des phrases interrogatives et exclamatives, parataxe, brièveté des phrases qui se succèdent dans un rythme haletant.
 - M. de Clèves : ton calme, mesuré (utilisation de phrases déclaratives : la phase d'égarment marquée par des questions n'est que passagère), utilisation de connecteurs logiques (« mais », « cependant ») qui témoignent d'une pensée organisée et cohérente, rythme ample des phrases, jugement qui reste lucide et équitable (« un procédé comme le vôtre » ; « vous me paraissez plus digne d'estime et d'admiration »).

3. Les réactions de Thésée et de M. de Clèves

- La réaction de Thésée, malgré la pompe du discours tragique en cet instant ultime du dénouement, n'est finalement que trop humaine et très naturelle (dernière réplique) : il abandonne Phèdre à sa solitude dans une espèce d'indifférence qui n'est qu'une marque déguisée de l'horreur que lui inspire celle qui est la cause de tous ses maux (époux trahi et père meurtri).
- C'est assurément la réaction de M. de Clèves qui paraît de loin la plus extraordinaire : tension morale de tout l'être qui l'empêche de céder à un mouvement très naturel de jalousie. Sa loyauté à l'égard du geste exceptionnel de sa femme (« mais il est impossible d'avoir celle d'un mari après

un procédé comme le vôtre ») le fait atteindre lui-même au sublime : alors même qu'il est dans position de celui qui aurait un pardon à accorder, c'est lui-même qui demande à son épouse de lui pardonner sa propre réaction. Ce retournement complet de situation témoigne d'exigences morales qui font de lui un être d'exception. Caste d'élite, aristocratie morale qui ne peut que susciter l'admiration : *cf.* la progression de l'épisode qui se fait selon une sorte de surenchère dans la générosité et dans l'abnégation morale.

BARBEY D'AUREVILLY, *L'ENSORCELÉE*, 1854

1. Le rôle du sacré

- Dans *Phèdre* : le sacré, sous la forme de Vénus, est un adjuvant à la passion de Phèdre pour Hippolyte et constitue une force surnaturelle qui pousse à la transgression de l'interdit moral (inceste).
- Ici, le sacré (le statut divin du prêtre) constitue l'essence même de l'interdit. Il devient alors en apparence un opposant à l'amour : la passion pour un prêtre est un sacrilège, une profanation de son caractère sacré et, à travers lui, une atteinte à Dieu lui-même. En même temps, une espèce de fascination paradoxale de l'enfer (*cf.* répétition quasi obsessionnelle de ce mot) qui fait peut-être de l'interdit sacré un élément de séduction ambigu.

2. Les relations de Jeanne et de la Clotte

- De fortes ressemblances avec celles de Phèdre et d'Œnone : même tendresse, même dévouement, même ascendant affectueux, même relation maternelle.
- Toutefois, la Clotte accueille la confiance de Jeanne sans la provoquer et donne le sentiment à la fois de mieux percevoir les enjeux tragiques de la situation (l'amour qui devient l'instrument de la damnation) et de ce fait, de mieux respecter en quelque sorte la souffrance et les volontés de Jeanne. Amour finalement très autoritaire et très possessif d'Œnone qui veut maintenir coûte que coûte Phèdre en vie, au risque même de la perdre davantage. Plus de compassion chrétienne chez la Clotte qui se trouve comme investie d'une mission sacerdotale, celle précisément que le prêtre n'a pas su remplir (« il n'a pas même pris garde à ce que je souffrais »). Œnone se montre plus soucieuse de sauver le corps quand la Clotte semble plutôt vouloir apaiser le cœur ou l'âme (*cf.* « Taisez vous » : le silence et l'oubli comme seule vraie voie du salut).

3. La métamorphose de la passion en haine

- La passion est devenue haine à force d'être rebutée et méprisée : « Il n'a pas même pris garde » ; « Il m'a méprisée [...] comme vous toutes [...] qu'il a dédaignées. »
- Procédant de la même logique psychologique, le cheminement de Phèdre n'est toutefois pas exactement le même. En effet, le cadre très codifié de la tragédie (voir en particulier la règle des vingt-quatre heures, page 141),

n'offre pas la possibilité de montrer les effets du temps sur sa passion, elle aussi rebutée, contrairement à ce qui se passe dans un récit romanesque qui a tout son temps pour se développer : ayant fait à Hippolyte l'aveu de son amour (II, 5), Phèdre ne s'est vue finalement qu'une seule fois repoussée avec horreur, ce qui ne suffit pas à éteindre sa passion (*cf.* III, 1, v. 765 *sqq.*). Mais la tragédie reste malgré tout un espace privilégié où les mécanismes mêmes de la psychologie et du cœur humains se trouvent concentrés en un laps de temps très court et où les sentiments trouvent à se cristalliser très vite. Ce que les coups de boutoir répétés du temps ne peuvent accomplir, c'est l'annonce dramatique du retour de Thésée qui vient l'opérer, faisant disparaître brutalement l'espoir et rendant ainsi la honte insupportable. Dans le roman, le temps est le moteur même de l'évolution de Jeanne. Dans la tragédie, c'est un coup de théâtre qui sert de catalyseur dans le parcours de Phèdre. Mais le cheminement psychologique des deux personnages reste foncièrement le même : l'amour fait place à la haine lorsque l'espoir disparaît (v. 767-768 / v. 833-834, 840-842, 848, 884, 910).

- Évolution logique dans la mesure où l'indifférence de l'être aimé aux souffrances mêmes dont il est la cause devient intolérable. Le cœur qui était prêt à accueillir l'amour finit par s'endurcir et la haine répond à la haine. Seul l'amour reçu au cœur de cette souffrance peut inverser le processus et briser le nœud de cette haine (*cf.* réaction de Jeanne après le geste maternel de la Clotte : « une toute puissante tendresse » → « plus doucement », « apaisa »). Indifférence d'autant plus intolérable pour Jeanne que l'homme qu'elle aime est un prêtre qui, à ce titre, devrait, pour le moins, pouvoir être accessible à la compassion. D'où une volonté délibérée de vengeance chez elle, qui n'est que l'expression désespérée de sa souffrance, alors que Phèdre, elle, ne fait que se laisser entraîner par Œnone sur la voie du mal, plus d'ailleurs pour échapper à la honte que véritablement pour se venger.

QUESTIONS D'ENSEMBLE

1. Les désordres de la passion

- Thématique récurrente de l'amour, « tourment du monde », vocabulaire de la souffrance et du malheur.
- Ponctuation : exclamations, interrogations qui traduisent le désordre du cœur et de la pensée à l'intérieur du style direct.
- Dépossession de soi et déchirement intérieur. Personnages partagés entre leur amour d'une part et un interdit qui pèse sur leur passion d'autre part : infidélité au roi Marc (Tristan), adultère (Mme de Clèves, dépossession qui amène la crainte de ne plus pouvoir se gouverner, c'est-à-dire rester maîtresse d'elle-même [*cf.* : « conduisez-moi », car elle n'a plus le soutien de sa mère, Mme de Chartres, pour aider à [la] conduire]), sacrilège (Jeanne).
- Violence de la passion qui pousse malgré tout à braver les interdits (Tristan et Iseult, Jeanne) ou à accomplir des actions extraordinaires, qui sont comme un défi à la morale traditionnelle (Mme de Clèves).

2. Des scènes dramatiques ?

- Les deux scènes d'aveu de *La Princesse de Clèves* et de *L'Enfermée* sont des scènes dramatiques dans la mesure où elles enclenchent l'action et où, porteuses d'interrogations multiples, elles ouvrent sur des développements narratifs (cf. p. 176, question 1 ; *L'Enfermée* : Quelle est cette chose affreuse qui doit avoir lieu le soir même ? L'abbé de la Croix-Jugan succombera-t-il au piège de Jeanne ? Celle-ci sera-t-elle sauvée ou damnée ?)
- Dans *Phèdre*, les deux premières scènes d'aveu sont dramatiques (I, 3 et II, 5) car toutes deux engagent Phèdre comme malgré elle sur la voie de l'espoir et laissent insidieusement s'installer en elle l'illusion que des actions peuvent être tentées pour sauver la situation, que des stratagèmes peuvent être mis en place et que des arrangements peuvent être trouvés.
- La première confidence déjà modifie les données mêmes de la situation : que Phèdre le veuille ou non, elle ne peut plus mourir après cet aveu comme elle mourait avant lui (illusion des vers 311-316). D'une part, par le fait même, la passion de Phèdre devient avouable et c'est une première brèche qui s'ouvre dans ses résolutions inébranlables comme si, symboliquement, l'interdit perdait de sa force (rompre le silence qui accompagne symboliquement l'interdit est une première victoire de la passion). D'autre part, l'aveu ne peut qu'exposer davantage Phèdre aux « vains secours » (v. 315) d'Œnone, et ce d'autant plus que la connaissance de la vérité donne à la nourrice des armes nouvelles et des arguments plus pertinents pour intervenir à la première occasion (cf. nouvelle de la mort de Thésée I, 4). Le premier aveu précipite donc Phèdre vers le second en ouvrant la voie aux habiles manœuvres et aux conseils ambigus d'Œnone (I, 5). Le deuxième aveu ne fait ensuite que conforter Phèdre dans ses espoirs, comme si la libération du secret donnait plus de force encore à sa passion et ne pouvait qu'accélérer le cours des événements (III, 1 fin).
- Bien qu'il constitue en lui-même une action (révélation de la vérité), le dernier aveu (V, 7) n'a plus du tout la même portée dramatique : du fait même de la situation d'annonce (Phèdre est mourante et plus rien ne peut être tenté), il prend surtout une dimension tragique et lyrique, figeant l'action à jamais.

PHÈDRE ET SES MODÈLES

EURIPIDE, HIPPOLYTE PORTE-COURONNE, 428 AV. J.-C.

1. Les emprunts de Racine à Euripide

- N.B. : le premier épisode s'ouvre sur une intervention du coryphée, à laquelle correspond la première réplique de Phèdre, et une longue réplique de la nourrice (une vingtaine de vers) à laquelle correspond cette fois-ci la réplique d'Œnone (v. 162-168). Ces deux répliques n'ont pas été reprises dans l'extrait qui figure dans le Classique Bordas.

| EURIPIDE | RACINE |
|--|---|
| l. 1-4 motif du fardeau x 3 | v. 158-161 v. 158 x 1 |
| l. 2 | v. 156 |
| l. 4 | v. 159-160 v. 161 |
| l. 5-8 | v. 157 |
| l. 9-11 | |
| l. 12-14 | |
| l. 15-20 et 25-27 | v. 169-175 (Soleil, fatalité) |
| l. 21-24 et 28-33. | v. 176-178 |
| l. 34-41 | v. 179 |
| [...] dialogue nourrice-Coryphée (~ 50 V) | v. 179-184 v. 189-198 |
| l. 42-48 | v. 185-188 |
| l. 49-53 | v. 199-205 |
| l. 54-55 | v. 205 |
| l. 56-57 | v. 206 |
| l. 58-59 | v. 207-216 (Œnone) |
| l. 60-61 | |
| l. 62-63 | v. 217-219 (faute, culpabilité) |
| l. 64-65 | v. 220 |
| l. 66-71 | v. 221-222 |
| l. 72-74 | |
| l. 75-79 et 87-91 | v. 223-226 |
| l. 77 et 80 (?) | v. 227-236 (chantage d'Œnone) |
| l. 80 (?) | v. 243-245 |
| l. 81-86 | v. 237-238 |
| l. 92-93 | v. 241-242 v. 239-242 |
| | v. 246 |
| | v. 247-249 (réticences, Vénus, fatalité) |
| l. 94 | v. 250 |
| l. 95-96 | v. 251-252 |
| l. 97 | v. 253-254 |
| l. 98-99 | v. 255-256 |
| | v. 257 (Vénus) |
| l. 100 | v. 258 |
| l. 101-112 | |
| l. 113-114 (1 seule réplique) | v. 259-260 (3 répliques) v. 260-262 (réticences) |
| l. 115-116 | v. 262-263 |
| l. 117 | |
| l. 118 | v. 264 |

- La comparaison peut se faire en partageant le travail en plusieurs groupes. Chaque groupe étudie d'abord un passage significatif pour juger dans le détail des motifs repris ainsi que du travail de réécriture (a), puis on fait une synthèse d'ensemble (b).
- (a) : Racine suit d'assez près le texte d'Euripide et lui est finalement très fidèle. Pour autant, il ne s'agit pas d'une traduction : le modèle antique a été assimilé (p. 142-143) et la parole des deux personnages s'inscrit visiblement avec beaucoup de naturel dans l'admirable cadence du vers racinien. Toute cette scène porte indéniablement l'empreinte du génie personnel de Racine, qui fait bien là œuvre de création.
- (b) Bilan d'ensemble :
 - L'enchaînement des répliques et la progression générale du dialogue sont conservés.
 - Mais la formulation est plus dense, plus ramassée. Par exemple, pour la première partie de la scène jusqu'à « C'est toi qui l'a nommé » : 184 vers chez Euripide / 112 vers chez Racine, soit un tiers de moins. Beaucoup de passages sont réduits, surtout dans le premier mouvement. Chez Racine, seul le rythme de la phase finale de l'aveu correspond à celui de la tragédie antique.
 - Les rares ajouts ou les passages plus développés chez Racine :
 - Soit le thème de la fatalité, à travers le Soleil ou Vénus. Chez Racine, en effet, le thème de la fatalité s'inscrit directement dans la scène d'aveu, alors que, dans la tragédie antique, ce sont le prologue, l'exode et les interventions du chœur en marge du déroulement de l'action (*cf.* alternance entre Stasimon et Épisode) qui ont pour fonction entre autres d'accueillir l'arrière-plan sacré du drame humain qui est en train de se jouer : l'éclairage sacré vient en quelque sorte de l'extérieur. La structure de la tragédie classique oblige Racine à intégrer cet arrière-plan sacré au cœur même de l'action, avec un effet de sens différent : on trouve chez les personnages une conscience tragique sans doute plus aiguë, un déchirement intérieur plus marqué, le sentiment d'une dépossession de soi-même.
 - Soit le thème de la faute et de la culpabilité : *cf.* nouvelle orientation sacrée de la pièce, dans une perspective chrétienne (*cf.* p. 149 *sqq.*).
 - Soit les répliques d'Œnone, dont le rôle est plus déterminant chez Racine et dont les interventions se font à la fois plus pressantes et plus violentes.
- D'où un cheminement plus lent du dialogue chez Euripide et une tension dramatique beaucoup plus forte chez Racine : rythme plus soutenu qui donne davantage au dialogue l'allure d'un combat verbal.

2. Les rapports de Phèdre avec sa nourrice

| | Euripide | Racine |
|--------------------|---|---|
| Apostrophes | Mon enfant, ma fille (La nourrice → Phèdre) Mère (Phèdre → La nourrice) | Madame, Cruelle, (Œnone → Phèdre) Chère Œnone (Phèdre → Œnone) |

| | | |
|----------------------|---|--|
| Pronoms | Tu / te (La nourrice → Phèdre) Tu / te (Phèdre → La nourrice) | Vous (Cénone → Phèdre) Tu (Phèdre → Cénone) |
| Rythme | Voir question 1 | Voir question 1 |
| Modes verbaux | La nourrice : des interrogations, beaucoup plus de phrases déclaratives, quasiment aucun impératif. | Cénone : soit des impératifs, soit des interrogations, quasiment aucune phrase déclarative. |

- Le personnage de la nourrice est trait e quand même différemment : chez Euripide, la nourrice est à la fois plus tendre et plus maternelle. Cénone, elle, fait preuve d'un caractère plus assur e et plus autoritaire (rapport de force plus marqu e avec Phèdre). Son attachement à Phèdre est sans doute plus passionn e et plus violent. Le personnage est également plus complexe : derrière le rôle traditionnel de la nourrice et confidente se profile également celui de la conseillère. La nourrice chez Racine s'individualise et s'impose dans la pièce par une présence beaucoup plus forte : elle y gagne d'ailleurs un nom (Cénone).

SÉNÈQUE, PHÈDRE, ENV. 50 APR. J.-C.

1. Exploitation d'un motif narratif

- II, 5 : v. 619 à 664

Racine, dans la tirade de Phèdre, reprend comme motif narratif celui de l'épisode mythologique où Thésée part affronter le Minotaure dans le labyrinthe, mais il lui trouve des prolongements nouveaux et l'exploite davantage.

| Sénèque | Racine |
|--|---|
| Rôle de Thésée : « il » « Si tu étais entr e [...] c'est à toi que » « Ma s oeur » | v. 634-644 v. 645-650 (rôle imaginaire d'Hippolyte) v. 651-652 (rôle d'Ariane) v. 653-662 (invention du rôle de Phèdre dont l'idée est peut-être venue de la formule de Sénèque : « c'est pour toi seul que je me transforme »). |
| Apostrophe à Ariane et aveu final à Hippolyte en quittant le masque de la fiction. | |

- La fiction du labyrinthe, qui n'était chez Sénèque que la préparation stratégique de l'aveu, constitue chez Racine la lettre même de cet aveu : le motif littéraire y gagne à la fois en force, en éclat et en poésie.

2. Le rôle d'Hippolyte dans la progression du dialogue

- Chez Sénèque : deux répliques déclaratives puis deux interrogatives et un impératif. Chez Racine : deux répliques déclaratives.
- D'une part, Racine réduit le nombre des interventions d'Hippolyte et, d'autre part, il transforme l'ultime question de celui-ci (p. 184) en une simple affirmation (v. 631-633) : alors que chez Sénèque le personnage, en toute innocence et comme malgré lui, incite en quelque sorte Phèdre à l'aveu par des paroles encourageantes, chez Racine tout au contraire Hippolyte, plus perspicace peut-être, reste constamment sur la défensive, opposant plutôt une résistance farouche à l'aveu qu'il sent monter irrésistiblement chez Phèdre (II, 5 question 3 et 4).

3. La progression de la tirade de Phèdre

- Chez Sénèque :
 - « Ce sont les traits de Thésée [...] qu'il levait fièrement la tête » (3^e personne, imparfait : le portrait de Thésée adolescent).
 - « mais tu brilles [...] la rudesse [un peu farouche] d'un Scythe » (2^e personne, présent : portrait d'Hippolyte aujourd'hui).
 - « Si tu étais entré [...] le fil de ses fuseaux » (2^e personne, conditionnel passé : réécriture de l'épisode mythologique passé).
 - « C'est toi ma sœur [...] toi le père, moi le fils » : changement d'interlocuteur, apostrophe à Ariane (2^e personne : aveu indirect à Hippolyte par le truchement d'un aveu habile à sa sœur).
 - « Vois couchée suppliante [...] Aie pitié d'une amante » : aveu direct à Hippolyte.
- Racine, quant à lui, n'adopte pas exactement la même progression que Sénèque. D'une part, le discours de Phèdre est d'emblée plus ambigu et plus audacieux, dans la mesure où le portrait décalé de Thésée (II, 5, question 5) laisse bien deviner que celui-ci n'est que le prétexte habile à un discours amoureux dont l'objet est ailleurs ; chez Sénèque au contraire, Thésée reste dans un premier temps, de façon relativement crédible (*cf.* rôle de l'imparfait et du passé simple), le sujet apparent du discours de Phèdre. D'autre part, le point d'aboutissement de la tirade chez Racine reste en deçà de celui qu'on a chez Sénèque, puisque la Phèdre de Racine, à ce moment-là, n'abandonne pas quant à elle le masque de la fiction mythologique et ne franchit pas le pas de l'aveu direct. On a donc une progression dramatique mieux marquée et plus rapide chez Sénèque. Chez Racine, par contre, la tirade de Phèdre, gagne sans doute en intensité et en émotion : c'est qu'elle est davantage hantée par le poids des interdits qui pèsent sur elle et qui en rendent la sensualité latente à la fois plus enivrante et plus culpabilisante.

4. Le personnage de Phèdre

- D'où deux personnages campés de façon différente : chez Sénèque, Phèdre est sans doute plus impudique, plus audacieuse, elle maîtrise mieux une situation par rapport à laquelle elle semble avoir du recul (*cf.* rôle de

l'aparté et de la progression lucide vers le point d'aboutissement de ce dialogue). Chez Racine, Phèdre semble plus tourmentée, à la fois plus sensuelle et plus embarrassée dans son discours : image plus pathétique de la victime qui succombe à sa folle passion et qui est poussée comme malgré elle à parler par une force qui la dépasse. Personnage davantage marqué par l'empreinte du christianisme et le sens de la faute, à la fois plus déchiré et plus déchirant.

EURIPIDE, HIPPOLYTE PORTE-COURONNE – SÉNÈQUE, PHÈDRE

1. La représentation du monstre

| Euripide 80 vers | Sénèque 113 vers | Racine 72 vers |
|---|---|---|
| <p>V. 1198-1218 : 14 + 5 vers. « Le monstre lui-même » : v. 212-213 : 2 vers. « Un taureau sauvage », « monstrueux », « le taureau », « il », « il ». « Son mugissement ». Suspense dramatique : préparation auditive et visuelle à l'entrée en scène du monstre : – champ lexical du bruit ; – prodige visuel (une vague prodigieuse) ; – thème de la peur : (« terreur violente » [« nous » / « coursiers »], « effroyable », « insoutenable » [« pour les témoins »]).</p> | <p>V. 1007-1054 : 30 + 5 (vers prodige / peur). V. 1036-1049 : 14 vers. « Un monstre », « sa prodigieuse bête », « Taureau », « chef d'un sauvage troupeau », « la monstrueuse et massive créature », « un pâtre qui ne cherche plus qu'à suivre ses propres taureaux », « vaincre les taureaux ». « cou » « crinière » « front » « oreilles » « yeux » « nuque » « muscles » « naseaux » « poitrail, fanons » « flancs » « dos » « queue » Amplification du prodige visuel et effacement relatif du motif du bruit (3 occurrences)</p> | <p>V. 1507-1526 : 10 + 5 vers. V. 1517-1521 : 5 vers. « Un monstre furieux » (v. 1516), « ce monstre sauvage » (v. 1522), « monstre » (v. 1529). « Son front » / « cornes ». « Son corps » / « écailles ». « indomptable taureau », dragon impétueux (v. 1519) « sa croupe ». « ses mugissements ». Motif du cri : – thème de la peur orchestré (« le ciel » / « la terre » / « le flot » / « tout » / « nous » / « coursiers ») – prodige : « plaine » / « montagne ».</p> |

- Chez Euripide, le monstre est représenté comme un taureau, qui fournit d'ailleurs à la description son thème grammatical majeur. Chez Sénèque, la description s'appuie sur des expressions plus générales mais le motif du taureau reste très présent (quatre occurrences du mot *cf.* tableau). Chez Racine par contre, le mot n'apparaît plus qu'une fois et s'efface au profit du terme « monstre » qui l'emporte. C'est que le taureau peut être un symbole de fougue et de puissance sexuelle : dans la tradition grecque en particulier, les taureaux sont des animaux consacrés à Poséidon, dieu des océans et des tempêtes (filiation qui nous renvoie au thème de la fatalité et à l'intervention des dieux dans le destin des hommes ; *cf.* dans les trois pièces l'invocation de Thésée à Neptune / Poséidon pour qu'il exauce son vœu) et à Dionysos, dieu de la virilité féconde. L'épisode apparaît alors comme une espèce de punition envoyée par les dieux à Hippolyte qui, dans sa farouche vertu, méprise les plaisirs de Vénus (*cf.* p. 147) : sa misogynie inflexible devient un péché contre nature qui se retourne contre lui et le perd finalement. Mais l'Hippolyte de Racine précisément, en devenant amoureux d'Aricie, a abandonné cette fierté farouche et inhumaine qui faisait sa culpabilité chez les Anciens (*cf.* chez Sénèque par exemple, Hippolyte n'a aucune pitié de Phèdre qui lui avoue son amour et la repousse avec horreur et violence). Le motif du taureau perd donc de sa pertinence symbolique et Racine, sans le faire disparaître tout à fait, préfère user d'autres moyens pour signifier l'intervention des dieux (*cf.* v. 1639-1640).

- Par ailleurs, la description du monstre à proprement parler n'a pas du tout le même poids dans les trois récits.

- Chez Euripide, l'animal fabuleux est plus désigné que véritablement décrit, son impact théâtral reposant davantage sur le suspense dramatique et l'imagination du spectateur que sur une évocation directe : dramatisation de son entrée en scène par une orchestration à la fois visuelle et auditive (champ lexical du bruit, prodige visuel, thème de la peur).

- Chez Sénèque au contraire, la description se développe à grands renforts d'adjectifs (couleur, lumière, forme, aspect) au fil d'une énumération quasi exhaustive de toutes les parties du corps (une dizaine d'éléments) : évocation aux résonances baroques (mouvement, métamorphose, éclats de lumière, couleurs multiples et instables).

- Tout en suivant assez fidèlement le rythme du récit d'Euripide, Racine enrichit néanmoins la description et certains motifs en s'inspirant visiblement de Sénèque : les détails réalistes et saisissants de vérité, les accents baroques, l'orchestration du thème de la peur qui ne se limite plus à la seule escorte comme chez Euripide.

2. Le récit de Thémène : ses sources d'inspiration

- Si Racine suit d'assez près la structure du texte d'Euripide (plus de longueurs chez Sénèque, qui cède davantage à la pente de l'amplification rhétorique : *cf.* description du monstre ou évocation finale de l'agonie d'Hippolyte, dont le corps est littéralement mis en pièce), pour l'invention

à proprement parler et le détail des motifs de l'écriture, il semble s'inspirer beaucoup plus de Sénèque :

- Représentation baroque du monstre (*cf.* question 1) ; aucun équivalent chez Euripide.
- Orchestration du motif de la peur, décliné sur plusieurs éléments (et pas seulement « nous » et « les coursiers », comme chez Euripide).
- Utilisation du style direct comme marque d'héroïsme (*cf.* question 3).
- L'idée du combat contre le monstre est déjà en germe chez Sénèque : « c'est pour moi une tâche héréditaire que de vaincre les taureaux ».
- Veine réaliste, en particulier les détails saisissants de vérité empruntés au récit de l'agonie d'Hippolyte (*cf.* p. 188) : le motif du sang v. 1538, 1556, 1557, 1558 ; les ronces v. 1557 ; les dépouilles de ses cheveux v. 1558 (*cf.* « un lambeau de ce cadavre »).

3. L'héroïsme d'Hippolyte

| Euripide | Sénèque | Racine |
|---|--|--|
| <p>1. Panique des coursiers / sang froid d'Hippolyte</p> <p>2b. « Saisit les rênes », « comme un matelot », « la main du pilote », « gouvernail en main » : comparaison filée du pilote, force, maîtrise.</p> <p>3. « Qui veut venir sauver le plus digne des hommes ? »</p> | <p>1. Fuite générale / seul, inaccessible à l'effroi, Hippolyte retient ses chevaux.</p> <p>2a. « De son côté, ton fils se lève » : face à face, affrontement, défit, multiplication des indices de courage (« bravant », « superbe », « sans changer de visage »...)</p> <p>2b. « Lui comme un pilote [...] il gouverne son attelage galopant » : force, héroïsme, maîtrise.</p> <p>3. « Ce vain épouvantail n'avait point mon courage » : mépris du danger, double défit (vaincre le monstre / égaler le modèle paternel ; <i>cf.</i> référence implicite à Thésée qui a vaincu le Minotaure, monstre mi-homme, mi-taureau).</p> | <p>1. « Tout fuit » (v. 1525) / « Hippolyte lui seul » (v. 1527).</p> <p>2a. V. 1527-1534 : combat contre le monstre qui tombe vaincu.</p> <p>2b. V. 1537 : « leur maître » (disparition de la comparaison du pilote mais, plus haut, « digne fils d'un héros », v. 1527).</p> <p>3. V. 1561-1567 : dernières paroles d'Hippolyte (piété à l'égard d'Aricie et de son père), « ce héros » (v. 1567).</p> |

- C'est sans conteste chez Racine que l'héroïsme du personnage se trouve le mieux marqué. D'une part, au combat valeureux du conducteur de char qui s'efforce de garder la maîtrise de ses coursiers (Euripide, Sénèque), Racine substitue comme épisode central du récit (car les efforts pour contenir les chevaux ne disparaissent pas complètement) l'affrontement direct avec le monstre, combat autrement plus valorisant et plus héroïque : Hippolyte y emporte la victoire, alors que chez Sénèque et Euripide le combat

contre les chevaux effrayés se solde par un échec, malgré les preuves de bravoure et d'intrépidité. C'est précisément ce combat victorieux qui lui permet d'accéder au statut de héros (v. 1527).

- D'autre part, Racine remplace la comparaison valorisante avec le pilote qu'on trouve chez les Anciens par une apothéose encore plus éclatante et glorieuse : consécration explicite et définitive du héros par l'expression « digne fils d'un héros » (v. 1527), reprise à la fin du récit par « ce héros expiré » (v. 1567). On trouve bien chez Euripide aussi l'expression « le plus digne des hommes » mais elle a moins de portée du fait qu'elle sort de la bouche d'Hippolyte lui-même.

- Enfin, il introduit dans le récit les toutes dernières paroles du personnage mourant, exploitant ce moment ultime où le style direct prend tout son poids et peut être encore plus porteur d'héroïsme : alors que chez Sénèque le discours n'est encore que promesse d'héroïsme (défi : les actions vont devoir répondre aux paroles) et que chez Euripide il s'agit d'un appel au secours, chez Racine c'est déjà un héros qui prend la parole et son discours devient la preuve vibrante et pathétique de cet héroïsme : amant exemplaire (fidélité à Aricie vers qui vont ses dernières pensées) et fils exemplaire (sa piété filiale à l'égard de Thésée reste intacte : aucun ressentiment, aucune colère, ce qui témoigne d'une force de caractère, d'une égalité d'âme et d'une magnanimité hors du commun). L'héroïsme moral vient donc encore transcender et sublimer l'héroïsme guerrier, lui permettant d'atteindre à la perfection.

SUJETS DE BAC

QUESTIONS

1. Voir question 1 et 2 p. 183 / question 1 et 2 p. 185.
2. Voir question 1 p. 183 ; 1 / 2 : plus grande concision de Racine.
Voir questions 1 et 3 p. 185 ; 3 / 4 : exploitation plus poussée du récit mythologique chez Racine ; aveu qui reste indirect et garde jusqu'au bout le masque de la fiction mythologique.

ÉCRITURE D'INVENTION : Une préface

- Situation d'énonciation :
 - Un discours où le dramaturge prend la parole à la première personne pour s'adresser directement au lecteur / spectateur (soit je / vous, soit je / les spectateurs ... ils : cf. p. 30-32).
 - Un commentaire / une argumentation qui adopte une concordance des temps au présent : P. C. pour les faits antérieurs à l'énonciation (par exemple les accusations ou l'écriture de la pièce / présent ou futur pour la réponse ou la défense de Racine).

- Présentation formelle : dimension polémique qui implique un traitement de structure dialogique (mais non dialogué). Deux solutions sont envisageables :
 - d'abord le rappel des accusations (paragraphe 1) puis la réponse de Racine, plus développée naturellement, qui s'organise par exemple autour de trois arguments (paragraphe 2, 3 et 4) ;
 - ou bien trois ou quatre parties correspondant chacune à un argument et bâties sur une structure antithétique récurrente (« D'aucuns m'ont reproché de » / « Mais » ; « Quelques doctes esprits ont pu dire que » / « Voici ce que je leur répondrai »).
- Aspect stylistique :
 - Registre de langue soutenu, quelques termes empruntés à la langue du XVII^e siècle (*cf.* p. 199-200).
 - Progression dans le ton, l'argumentation se libérant peu à peu du cadre formel de la réponse à telle ou telle accusation pour aboutir aux arguments les plus éclatants : amplification oratoire, accumulations, anaphores, interrogatives...
- Arguments possibles :
 - Certains vers ou même des passages entiers seraient simplement traduits. → La traduction elle-même implique un travail stylistique dans lequel le poète fait nécessairement œuvre de création. Il ne s'agit d'ailleurs pas d'une traduction mais d'une assimilation parfaite du modèle et d'une reformulation personnelle (question 1, p. 183).
 - Beaucoup de scènes chez Racine suivent exactement le même mouvement que chez Euripide ou chez Sénèque. → Le traitement d'un mythe ou d'un épisode mythologique implique des contraintes narratives, et même parfois dramatiques, auxquelles il est difficile de se soustraire sans dénaturer l'histoire et tout le plaisir et la difficulté de l'exercice de réécriture consiste précisément dans le respect de ces données à partir desquelles il faut faire œuvre nouvelle. Si le mouvement des scènes reste effectivement similaire, c'est leur rythme interne qui diffère le plus souvent, pour un effet de sens nouveau (question 1, p. 183, questions 1 et 3, p. 185, question 2, p. 188).
 - Racine reprend à Euripide la scène de l'aveu à la nourrice, celle du récit du messager ; à Sénèque, il doit l'idée de l'aveu à Hippolyte par le truchement de l'épisode mythologique du Minotaure, celle du stratagème de l'épée ou encore de l'aveu final de Phèdre à Thésée (voir p. 27) : toute la matière de Phèdre est déjà dans l'une ou l'autre des tragédies antiques. → C'est sans compter sur le travail d'adaptation et de réécriture car les scènes reprises ont été traitées de façon nouvelle : *cf.* le rôle de la nourrice ou d'Hippolyte dans les deux scènes d'aveu (I, 3 et II, 5 : question 2, p. 183 et question 2, 185) ; le motif du taureau ou de l'héroïsme d'Hippolyte dans le récit du messager (questions 1 et 3, p. 188).
 - Tous ne parlent que de ce qui a été repris. → Que ne voient-ils que Phèdre est une véritable création avec ses beautés propres et assurément des perspectives nouvelles ? Voir le personnage d'Aricie, le caractère d'Hippo-

lyte, la construction de la pièce, le renouvellement de l'antique atmosphère sacrée... (voir p. 27, 148 *sqq.*).

COMMENTAIRE (V. 634-662)

I. L'art du détour

1. Thésée comme alibi : un portrait ambigu de Thésée.
2. Un portrait implicite d'Hippolyte.

II. Une habile progression

1. Un recul stratégique : v. 642-644 (prise en compte des réactions de l'interlocuteur).
2. La réécriture d'un épisode mythologique : les substitutions successives (*cf.* questions 6 et 7, p. 75).
3. Le jeu des comparaisons et des temps verbaux (*cf.* question 5 p. 75 [v. 634 → v. 635-640 → v. 654-655 → v. 658]).

III. Fragments d'un discours amoureux

1. Le tremblement de l'émotion : accumulation et allitération (v. 638-639), anaphore (v. 641), contre rejet et plaisir du nom (v. 645-646)...
2. Les images de la fusion amoureuse : jeu des pronoms (v. 655, 660...) et des images symboliques (le fil, v. 658 ; le labyrinthe, v. 661-662).

DISSERTATION

I. Certes Racine s'inspire largement des sources antiques

1. L'histoire, les grandes scènes (l'aveu à Œnone, à Hippolyte, à Thésée, la calomnie, le récit du messager...).
2. La progression même du dialogue ou des tirades.
3. Des motifs ou des vers entiers repris.

II. Mais il les retravaille et les marque de l'empreinte de son génie personnel

1. Adaptation aux exigences classiques : le rôle des bienséances par exemple (*cf.* calomnie de Phèdre, p. 30 ; exhibition du cadavre d'Hippolyte [question 7, p. 131]).
2. Un rythme nouveau : tension dramatique plus forte, moins de longueurs sans doute (question 1, p. 183 ; question 2, p. 188...).
3. Une implication différente des personnages pour une même scène : Œnone (question 2, p. 183), Phèdre (question 4, p. 185), Hippolyte (question 3, p. 188).

III. Et *Phèdre* reste évidemment à nos yeux une création à part entière

1. Des personnages ou des caractères nouveaux, une histoire nouvelle : Aricie, la jalousie de Phèdre, Hippolyte amoureux... (*cf.* p. 27).

2. Une poésie nouvelle : la cadence du vers racinien et sa simplicité (*cf.* p. 156-157), l'« effet de sourdine » ou le réseau lexical de l'ombre et de la lumière (*cf.* p. 161-163).
3. Une atmosphère religieuse nouvelle (*cf.* p. 148 *sqq.*).

AUTRE SUJET DE DISSERTATION POSSIBLE

- L'histoire de Phèdre, traitée par les Anciens et reprise par Racine au XVII^e siècle, vous semble-t-elle pouvoir toujours intéresser un spectateur d'aujourd'hui ?

PISTES DE TRAVAIL

SÉQUENCE PÉDAGOGIQUE

ÉTUDE D'UNE TRAGÉDIE : PHÈDRE, TRAGÉDIE DE L'AVEU

- Niveau : classe de 2^{de} (deuxième ou troisième trimestre).
- Perspective dominante : le genre tragique.
- Perspectives complémentaires : une tragédie classique / le classicisme (histoire littéraire et culturelle) – texte et représentation – dialogue et argumentation – réécriture et intertextualité.

| SÉANCE | DOCUMENT SUPPORT | OBJECTIFS | PARCOURS D'ANALYSE / ACTIVITÉS | PROLONGEMENTS POSSIBLES |
|-------------|--|--|--|--|
| 1 | 14, 15 et 16 p. 14-15 | Formuler les premières hypothèses de lecture. / Horizons d'attente. | Analyse de quelques affiches (ou de quelques premières de couverture). | Questions 17, 18 et 19 p. 138. |
| 2 | Acte I | Donner les premiers repères pour une lecture autonome de la pièce. | Diffusion d'une mise en scène filmée de Phèdre : – les éléments de l'exposition (personnages, intrigue...); – les choix du metteur en scène (costumes, décor, jeu de Phèdre...) Questions 1, 2, 3, 4 et 7 p. 56-57. | Lecture intégrale de la pièce + Repères p. 20-21. Dossier iconographique (questions 2, 3, 5, et 12 p. 136-137). |
| 3 | Annexes A | Contrôle de lecture. | | Lecture : – « Racine et <i>Phèdre</i> », p. 22-26 ; – « Le sacré dans <i>Phèdre</i> », p. 144-146. |
| 4 MODULE | I, 3 v. 269-306 L'épanchement de Phèdre | Entraînement au commentaire : recherche de centres d'intérêt possibles puis d'exemples pertinents. | Amour passionné / tout-puissant. Amour douloureux. Amour fatal. Questions 10, 11, 14, 15, 17 et 18 p. 51-52. | Exercice à la maison : rédaction d'un paragraphe de commentaire. |
| 5 | I, 3 L'aveu à Cène | Percevoir le tempo d'une scène de théâtre longue. | La répartition des espaces de parole : les grandes étapes de l'aveu. Questions 1, 2, 3, 4, 5 et 8 p. 51. | Dossier iconographique, p. 2, 3, 4, 5 et 8. [questions 1 et 4 p. 136] |

| | | | | |
|--------------|---|---|--|---|
| 6 | I, 3 v. 225-264 | La progression du dialogue. / Les procédés de la réticence. | Explication de texte : les difficultés de l'aveu. Questions 5, 6, 7 et 16 p. 51-52. | |
| 7 MODULE | I, 5 | Entraînement à l'écriture d'invention. Arguments et contre-arguments. | Situation du passage. Écrire une tirade en prose de Phèdre (« Écrire », p. 55) : analyse du sujet. | Exercice à la maison. |
| 8 | p. 164-165 | Phèdre, tragédie de l'aveu. | Les aveux dans Phèdre : inventaire puis interprétation. Questions 2 p. 56, 1, 2 p. 78, 6b p. 134, Les Thèmes p. 171-172. | |
| 9 | II, 5 v. 634-662 | La réécriture d'un épisode mythologique. | Explication de texte : un aveu indirect. Questions 2, 3 (situation) et 5, 6, 7, p. 75. | |
| 10 | II, 5 v. 634-662 J.-L. Barrault <i>Mise en scène de Phèdre</i> , p. 89-90 (I, 3 v. 246-264). | Texte littéraire et représentation théâtrale. | Une mise en scène possible de la tirade de Phèdre. – Lecture du texte de J.-L. Barrault pour dégager des consignes d'écriture. – Rédiger des notes de mise en scène (travail en groupes). – Visionner une mise en scène filmée du passage concerné et l'analyser. cf. « Écrire », p. 52. | |
| 11 MODULE | Document p. 21. | Entraînement au commentaire : faire la distinction entre observation et interprétation. | Analyse de la photographie : – Description. – Analyse : une mise en scène surprenante. – Interprétation : le désir refoulé sous le poids des interdits. Questions 13, 14 et 15, p. 76. | Exercice à la maison : à rédiger en 3 paragraphes + 1 paragraphe d'introduction (présentation du document et situation). |
| 12 | I, 3 v. 361-362 IV, 1 v. 1001-1013 IV, 2 v. 1035-1040 IV, 3 | Définir l'ironie tragique Le parcours de Thésée dans la pièce. | L'erreur tragique – Analyse des vers 361-362. – Thésée et l'ironie tragique. Questions 8, p. 55 ; 6, p. 95 ; 2 et 7, p. 112-113 ; 6, p. 93 ; 7, p. 134. | Dossier iconographique p. 6-7, en particulier le statut de l'épée dans la mise en scène de Patrice Chéreau. Questions 6 et 8 p. 136-137. |

| | | | | |
|--------------|---|--|---|--|
| 13 | p. 164-165 | La structure de la pièce, son rythme. | La progression dramatique – l'accélération du rythme. – intensité sonore et tension dramatique. Questions 1 et 2 p. 93, 3 p. 112, 1 et 3 p. 133. | Dossier iconographique p. 8 et p. 12-13 : le décor, images théâtrales du piège tragique. Questions 9 et 10 p. 137, 14, 15 et 16 p. 138. |
| 14 | V, 6 Le récit de Thémène | Les enjeux de ce récit théâtral. | Étude littéraire – Pourquoi un récit ? – Un morceau de bravoure : comment rendre le récit vivant ? – Le rôle du surnaturel : beauté poétique, fatalité et consécration d'un héros. Questions 1 ; 2, 5, 6 et 8 ; 3, 4 et 9 p. 126. | Illustration, p. 33. Questions 11 p. 126 et 8 p. 122. Lecture : « Quand Racine écrivait... », p. 140-142. |
| 15 MODULE | V, 6 Textes d'Euripide et Sénèque p. 185-188 | Écriture et réécriture : aux sources de la création littéraire. | <i>Phèdre</i> et ses modèles : – Comparaison de deux courts passages significatifs : travail en groupes (Euripide / Racine ; Sénèque / Racine). – Étude de deux motifs narratifs (le monstre ; l'héroïsme d'Hippolyte) : Racine et sa lecture personnelle du mythe. Questions 2 ; 1 et 3 p. 188. | Lecture : – « Quand Racine écrivait... », p. 142 ; – « Les sources de <i>Phèdre</i> », p. 26-27 ; – « Une œuvre de son temps », p. 147-150. |
| 16 | V, 7 v. 1617-1644 L'aveu de Phèdre à Thésée | Le poids de la situation d'énonciation : l'urgence de la parole. Phèdre : innocence ou culpabilité ? | Un suicide sur le théâtre. Explication de texte : comment, malgré le crime horrible qu'elle avoue, Phèdre garde-t-elle aux yeux du spectateur toute sa grandeur ? Questions 3 (situation), 4, 5, 6, 7 et 8 p. 130, 5 p. 131. | Dossier iconographique, p. 16 Questions 20 et 21 p. 138. |
| 17 | V, 6 et 7 | Texte et représentation. Le travail de mise en scène : une lecture de <i>Phèdre</i> . | Diffusion d'une mise en scène filmée du dénouement (par exemple la mise en scène de Patrice Chéreau avec, en particulier, l'exhibition du cadavre d'Hippolyte) et analyse des choix du metteur en scène. | |
| 18 | Annexes B | Évaluation de fin de séquence. | Devoir de bilan. | |

ANNEXES**A. Contrôle de lecture**

1. Comment la pièce se termine-t-elle ?
2. À quel(s) indice(s) reconnaissez-vous une tragédie en *Phèdre* ?
3. Quelle est la situation de Phèdre au début de la pièce ? À la fin ? Qu'est-ce qui change de l'une à l'autre ?
4. Entre temps, par quelle(s) phase(s) d'espoir Phèdre passe-t-elle ? Pourquoi ? Précisez.
5. Quel est selon vous, dans la pièce, le moment de désespoir le plus intense de Phèdre ?
6. Quel stratagème Ènone invente-t-elle au milieu de la pièce pour sauver sa maîtresse ? De quel danger ? Quelles en sont les conséquences ?
7. Quels dieux interviennent dans le cours de l'action ? Précisez.
8. Quelles sont les deux grandes scènes où intervient Thérémène ?
9. « Et moi, fils inconnu d'un si glorieux père », dit Hippolyte de lui-même en s'adressant à Thésée (v. 945, III, 5). Expliquez ce vers. La formule vous semble-t-elle toujours aussi juste à la fin de la pièce ? Pourquoi ?

B. Évaluation de fin de séquence (2 heures) – Devoir de bilan**I. Questions de cours**

[Deux ou trois questions, par exemple parmi les suivantes :]

1. Expliquez le portrait de Thésée aux vers 638 et 639.
2. Qu'est-ce que l'ironie tragique ? Donnez-en un exemple dans la pièce et commentez-le.
3. Observez les espaces de parole dans la scène 6 de l'acte IV. Comment expliquez-vous cela ?
4. Que dire du rythme de la pièce ? Quel est l'effet produit ?
5. Quel est le parcours de Thésée dans la pièce ? Et celui d'Hippolyte ?

II. Question de réflexion

- Document support : affiche pour *Phèdre* au Théâtre national de Strasbourg, 1974, cahier iconographique, p. 15.
- L'affiche ci-contre vous paraît-elle donner une image assez fidèle de la pièce dont elle annonce le spectacle ? Vous rédigerez un paragraphe argumenté d'une douzaine de lignes dans lequel vous tâcherez d'exploiter trois éléments différents de l'affiche en les mettant en relation avec la pièce que vous avez étudiée en classe.

III. Entraînement à la dissertation

- À quoi tient, selon vous, l'atmosphère tragique de *Phèdre* ? Vous rédigerez un développement argumenté d'environ une page avec introduction et conclusion.

IV. Paragraphe de commentaire

- Texte support : *Phèdre*, acte IV, scène 6, v. 1225 à 1254.
- Vous rédigerez un paragraphe de commentaire de l'extrait proposé en prenant par exemple pour idée directrice la souffrance de Phèdre.

V. Écriture d'invention

- Texte support : *Phèdre*, Acte IV, scène 6.

- Vous traiterez, au choix, l'un des deux sujets suivants :

1. Imaginez que Cénone réponde à Phèdre avant que celle-ci quitte la scène. Comment pourrait-elle se défendre des accusations portées contre elle et justifier ce qu'elle a fait ?

Vous rédigerez votre argumentation sous la forme d'une tirade en prose d'une vingtaine de lignes.

2. Servante fidèle et dévouée ou conseillère sans scrupule, qui est vraiment Cénone ?

Vous présenterez un double portrait d' enone en lui donnant la forme du dialogue anim e qui pourrait s'élever entre deux spectateurs à la sortie d'une représentation de *Phèdre*.